

L'ARCHIGINNASIO

BOLLETTINO
DELLA
BIBLIOTECA COMUNALE DI BOLOGNA

CXVI - 2021



Annuario della Biblioteca comunale dell'Archiginnasio
Edito dal Comune di Bologna
Piazza Galvani 1, 40124 Bologna, tel. 051 276811
<http://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 2023
Impaginazione: Manuela Marchesan

Direttrice responsabile: Elisa Rebellato
Registrazione Tribunale di Bologna n. 373 del 16 novembre 1950

SOMMARIO

ALESSANDRA CURTI

«Cercar lo tuo volume». Documenti danteschi in Archiginnasio.
Nel VII centenario della morte di Dante Alighieri (1321-2021)..... p. 9

GIANLUIGI BETTI

L'Accademia degli Indomiti: protettori, saperi e simboli..... » 35

PIERANGELO BELLETTINI

La vita di un «pittore di camere e di scene».
Giuseppe Badiali (1798-1859), ornatista e scenografo » 63

MARINELLA PIGOZZI

Pelagio Palagi, Santo Varni e l'interesse per Cristoforo Colombo..... » 151

ANNA MANFRON

La Sala dello Stabat Mater: uno spazio espositivo della Biblioteca
dell'Archiginnasio..... » 189

1921-2021: il centenario di Casa Carducci.

ALESSANDRA CURTI

1921-2021: le iniziative per il centenario di Casa Carducci..... » 216

SIMONETTA SANTUCCI

da lui cominciai, con lui finisco. Giosue Carducci e Dante..... » 218

ASSOCIAZIONE HAMELIN

Enciclopedia. Un giro a piedi di Casa Carducci..... » 241

ROSARIA CAMPIONI

La mite forza evocativa dell'Archiginnasio..... » 263

ALESSANDRA CURTI

«Cercar lo tuo volume». Documenti danteschi in Archiginnasio*
Nel VII centenario della morte di Dante Alighieri (1321-2021)

La realizzazione della mostra bibliografica,¹ nell'ambito dell'iniziativa espositiva diffusa «*Tra 'l Po e 'l monte e la marina e 'l Reno*» *Dante e la Divina Commedia in Emilia Romagna: tradizione, ricezione e contesti*, promossa dal Servizio Patrimonio culturale della Regione Emilia-Romagna, in collaborazione con la Società Dantesca Italiana, per le celebrazioni del VII Centenario della morte di Dante Alighieri, è stata occasione di una ricognizione aggiornata dei documenti danteschi presenti nelle raccolte della Biblioteca dell'Archiginnasio, a distanza di cento anni dalla mostra del 1921, curata dall'allora direttore Albano Sorbelli, nella ricorrenza del VI Centenario della morte del poeta. La nutrita presenza di opere dantesche manoscritte, a stampa e di carattere iconografico, trasmesse da esemplari di grande pregio artistico e indubbio valore bibliografico e documentario, non si deve solo alla vastità del patrimonio dell'Archiginnasio - che supera il milione di documenti - ma anche alle peculiari vicende che hanno caratterizzato il costituirsi delle raccolte della Biblioteca nell'arco di due secoli.²

Nucleo fondante del patrimonio dell'Archiginnasio è il materiale bibliografico e documentario proveniente dalle biblioteche degli ordini religiosi soppressi alla fine del Settecento, per decreto delle leggi napoleoniche, e del Governo Italiano

* Contributo già pubblicato in versione abbreviata nella premessa alla sezione dedicata alla Biblioteca dell'Archiginnasio nel catalogo *Dante e la Divina Commedia in Emilia Romagna. Testimonianze dantesche negli archivi e nelle biblioteche*, a cura di Gabriella Albanese, Sandro Bertelli, Paolo Pontari, Milano, Silvana editoriale, 2001, p. 147-150, realizzato in occasione della mostra diffusa, promossa dal Servizio Patrimonio culturale della Regione Emilia-Romagna e dalla Società Dantesca Italiana per il VII centenario della morte di Dante Alighieri (1321-2021).

¹ La mostra «*Cercar lo tuo volume*». *Documenti danteschi in Archiginnasio* si è tenuta dal 24 marzo al 27 giugno 2021 presso gli spazi espositivi della Biblioteca dell'Archiginnasio. La sua fruizione in presenza è stata fortemente condizionata dalle misure restrittive di contenimento dell'emergenza Covid-19; la versione digitale, consultabile all'indirizzo <http://bimu.comune.bologna.it/biblioweb/mostra-dante/>, offre la possibilità permanente di sfogliare i documenti completi, oltre ad utili approfondimenti.

² Sulla storia della Biblioteca dell'Archiginnasio e delle sue raccolte rinvio ai volumi *L'Archiginnasio. Il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, vol. II, *La Biblioteca Comunale e gli Istituti culturali insediati nel palazzo*, a cura di Gianfranco Roversi, Bologna, Credito Romagnolo, 1987; *Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna*, a cura di Pierangelo Belletini, Firenze, Nardini, 2001 (Le Grandi Biblioteche d'Italia).

dopo l'Unità: se da un lato le soppressioni avevano compromesso il circuito bibliotecario cittadino a disposizione degli studiosi, dall'altro imponevano una riflessione sulla nuova destinazione delle librerie sequestrate, sulla loro conservazione e sull'utilizzo pubblico.³

In questo contesto la Biblioteca comunale di Bologna viene istituita il 30 aprile 1801 dal Dipartimento del Reno (da qui la denominazione di Biblioteca Dipartimentale), con una duplice finalità: riunire e conservare le librerie degli ordini conventuali e fornire agli studiosi un servizio pubblico più ampio e articolato, a fianco dell'Istituto Nazionale delle Scienze.⁴ L'ex convento di San Domenico viene indicato come sede della nuova Biblioteca, riunendo in un unico edificio l'antichissima libreria domenicana, accanto alle librerie conventuali successivamente confluite.⁵

L'indagine approfondita delle complesse vicende che portarono allo smembramento dei patrimoni librari appartenuti alle corporazioni religiose sopresse restituisce le difficoltà incontrate dalla Biblioteca Dipartimentale e le contese con le istituzioni governative e cittadine per il possesso dei fondi conventuali: solo una parte di essi confluì nel suo patrimonio, mentre un numero cospicuo di manoscritti e volumi fu destinato a integrare le raccolte dell'Istituto Nazionale delle Scienze.⁶

Nella storia della neonata Biblioteca, dal 1802 di pertinenza comunale, affidata al padre barnabita Marcantonio Vogli, già bibliotecario di Santa Lucia e, successivamente, al canonico Pietro Landi,⁷ il 1811 rappresenta una data importante: il 13 dicembre moriva infatti l'abate Antonio Magnani (fig. 1, 1743-1811), ex gesuita, letterato, collezionista e bibliotecario dell'Istituto delle Scienze, lasciando in eredità al Comune di Bologna una ricchissima raccolta di circa 25.000 volumi destinati, secondo le volontà registrate nel lascito testamentario, a costituire una nuova e distinta biblioteca pubblica.⁸

L'amministrazione municipale identificò nell'ex convento di San Domenico, e precisamente nei locali attigui a quelli che ospitavano i volumi della Biblioteca Comunitativa, la sede idonea alla conservazione della ricca eredità Magnani, che vi

³ ENZO COLOMBO, *La Biblioteca comunale: le origini in L'Archiginnasio. Il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, II, *La Biblioteca Comunale* cit., p. 465-492: 467.

⁴ P. BELLETTINI, *Momenti di una storia lunga due secoli*, in *Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna* cit., p. 9-49: 9.

⁵ Per un elenco delle librerie conventuali confluite nella Biblioteca Dipartimentale si vedano ANNA MANFRON, *I fondi manoscritti*, in *Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna* cit., p. 67-89: 67 e SAVERIO FERRARI, *I fondi librari delle corporazioni religiose confluiti in età napoleonica*, in *Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna* cit., p. 51-65: 51-53.

⁶ Un'analisi di queste vicende si trova in S. FERRARI, *I fondi librari delle corporazioni religiose confluiti in età napoleonica* cit., p. 51-61.

⁷ Per la successione dei direttori e dei reggenti che guidarono la Biblioteca prima del suo trasferimento all'Archiginnasio cfr. P. BELLETTINI, *Momenti di una storia lunga due secoli* cit., p. 9-14. Si veda anche l'indirizzo www.archiginnasio.it/direttori.htm.

⁸ Uno studio completo e aggiornato della biblioteca Magnani nelle raccolte dell'Archiginnasio si trova in A. MANFRON, *La biblioteca di Antonio Magnani nelle raccolte dell'Archiginnasio. Dall'universo collezionistico di un bibliofilo erudito alle vicende della sua raccolta di edizioni bodoniane*, «L'Archiginnasio», CXIV, 2019, p. 7-77.

sarà trasferita nel 1814, con «l'implicita, anche se sottaciuta, prospettiva di creare un'unica grande biblioteca. E così, dal 1817 la denominazione della biblioteca divenne "Comunale e Magnani", con le due sezioni dirette contemporaneamente da Pietro Landi la prima e da Giovanni Cingari la seconda».⁹ Il progetto di un unico, grande istituto bibliotecario che accorpasse il legato Magnani alla Biblioteca comunale, consentendo risparmi gestionali, venne realizzato nei decenni successivi, con l'affidamento a Giovanni Cingari della direzione unitaria di entrambe le biblioteche, e soprattutto a seguito del trasferimento della Biblioteca dal convento di San Domenico al palazzo dell'Archiginnasio, nel 1838, dove le raccolte librerie furono definitivamente accorpate.¹⁰

Il ventennio 1838-1858, che precede la direzione di Luigi Frati, registrò un significativo accrescimento delle raccolte librerie. Dalla dotazione di 50.000 volumi, stimata al momento del trasferimento all'Archiginnasio, si giunse a un patrimonio di oltre 84.000 volumi, grazie a una vivace politica di acquisti, unita a numerose importanti donazioni, quali la biblioteca del chirurgo Matteo Venturoli (1775-1860), donata nel 1847 e, nello stesso anno, la raccolta del sacerdote e bibliofilo Gioacchino Muñoz (1777-1847), alla quale seguirono le librerie del politico ed erudito Francesco Tognetti e del medico Luca Sgargi.¹¹ Queste prime eterogenee donazioni riflettono nei libri e nelle carte interessi professionali e di ricerca, pur conservando un nucleo originario di carattere umanistico, e concorrono a delineare la vocazione della Biblioteca a divenire custode delle memorie cittadine e quindi a stimolare l'interesse della città intera a contribuirvi tramite lasciti e donazioni.¹² Gli acquisti librari e documentari, condizionati dagli indirizzi di politica culturale della municipalità, concorsero in maniera significativa all'accrescimento delle raccolte sia dal punto di vista numerico che qualitativo, anche grazie alla vendita dei duplicati, che favoriva la disponibilità finanziaria per l'acquisto di un numero maggiore di edizioni mancanti.¹³ Negli anni Trenta, il notevole ampliamento dell'offerta editoriale impose criteri selettivi di acquisizione che privilegiavano le materie maggiormente presenti nella tradizione dell'insegnamento della città, quali Legge, Medicina, Agraria, Chimica e Meccanica.¹⁴ La Biblioteca del Comune doveva inoltre privilegiare

⁹ A. MANFRON, *La biblioteca di Antonio Magnani nelle raccolte dell'Archiginnasio* cit., p. 8.

¹⁰ Sul confronto estenuante con i Domenicani che portò il Municipio di Bologna a votare a maggioranza il trasferimento della Biblioteca presso il palazzo dell'Archiginnasio nel 1835, si veda P. BELLETTINI, *Momenti di una storia lunga due secoli* cit., p. 14.

¹¹ VALERIA RONCUZZI ROVERSI MONACO – SANDRA SACCONI, *Per un'indagine sui fondi librari nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio: censimento delle librerie giunte per dono, lascito e deposito*, «L'Archiginnasio», LXXX, 1985, p. 279-350; V. RONCUZZI ROVERSI MONACO – S. SACCONI, *Librerie private nella biblioteca pubblica. Doni, lasciti e acquisti*, con la collaborazione di Arabella Riccò, in *Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna* cit., p. 91-117: 95-96.

¹² S. FERRARI, *La Biblioteca Comunale all'Archiginnasio in L'Archiginnasio. Il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, vol. II, *La Biblioteca Comunale e gli Istituti culturali insediati nel palazzo* cit., p. 493-530: 526.

¹³ Sull'ampliamento del patrimonio mediante acquisti librari si veda S. FERRARI, *La Biblioteca Comunale all'Archiginnasio* cit., p. 508-509 e 522-525. La prassi di vendita dei duplicati è menzionata a p. 509.

¹⁴ Cfr. P. BELLETTINI, *Momenti di una storia lunga due secoli* cit., p. 16 e S. FERRARI, *La Biblioteca Comunale all'Archiginnasio* cit., p. 525.

l'acquisizione di documenti pertinenti al filone di studi dedicati alle memorie locali - destinati ad una specifica sezione denominata «Biblioteca patria».¹⁵ Solo negli anni Ottanta si definì l'orientamento attuale degli acquisti librari della Biblioteca, mirati a favorire gli studi umanistici.¹⁶

L'ampliamento del patrimonio della Biblioteca, sia dal punto di vista quantitativo che qualitativo, conobbe un ulteriore notevole impulso con la direzione di Luigi Frati (1858-1902) e di Albano Sorbelli (1904-1943),¹⁷ passando da 220.000 unità a un deciso raddoppio.¹⁸ Varie le direttrici di incremento, a cominciare dai 63.512 volumi e opuscoli provenienti da undici librerie delle corporazioni religiose soppresse ai sensi della legge 7 luglio 1866, che divennero proprietà del Comune di Bologna¹⁹ e impegnarono Frati nell'individuazione di nuove soluzioni pratiche per la collocazione e conservazione di quantità ingenti di volumi. Gli acquisti furono consapevolmente e sistematicamente orientati a documentare la storia, il costume e le tradizioni bolognesi e furono frutto di ricerche sul mercato antiquario internazionale, nonché di una trama di relazioni intrecciate con librerie ed editori italiani e stranieri. L'acquisizione di libri e manoscritti di valore estetico-bibliofilo era tuttavia garantito dalle numerose e importanti librerie ricevute in dono, o per lascito testamentario, tra il XIX e il XX secolo, appartenute a professionisti quali Palagi, Giordani, Rusconi, Minghetti, Ercolani, Gozzadini, Landoni, De Marinis, Malvezzi de' Medici, per citare le più significative.²⁰

¹⁵ «L'interesse a documentare soprattutto la "storia patria" porta a stabilire un consistente fondo straordinario di riserva destinato all'acquisto di manoscritti o raccolte d'interesse locale che comparissero sul mercato, ad insistere presso le autorità di governo perché una copia di quanto veniva pubblicato a Bologna fosse depositata nella Biblioteca Comunale, ad indirizzare agli scrittori bolognesi viventi l'invito a donare copia delle loro produzioni, e soprattutto a ipotizzare una sezione specifica e distinta, all'interno della Biblioteca, per raccogliere "li scrittori, ed opere patrie, nelle diverse materie"». P. BELLETTINI, *Momenti di una storia lunga due secoli* cit., p. 16.

¹⁶ Monografie e periodici dovevano supportare lo studio della storia, della filologia, della letteratura «rispetto ai quali la biblioteca, pur di carattere generale, poteva assumere, nell'opinione del Frati, il ruolo di biblioteca speciale. Da una biblioteca che doveva svolgere un ruolo di supporto per gli studi, ma soprattutto in relazione a determinati settori in cui la città era, o era ritenuta, particolarmente e tradizionalmente attiva, si era passati ad un grande centro d'informazione per gli studi umanistici. Con questo ci sembra che la biblioteca del Comune continuasse comunque a rispecchiare nel tempo con i suoi fondi librari la cultura cittadina, verso la quale si rapportò come struttura di un servizio che conobbe un'utilizzazione sempre più consistente». S. FERRARI, *La Biblioteca Comunale all'Archiginnasio* cit., p. 525.

¹⁷ Sulla biografia e sul ruolo di Luigi Frati si rimanda agli Atti del Convegno tenutosi in Archiginnasio per il centenario della sua morte, il 16 novembre 2002: *Una foga operosa. Luigi Frati e l'organizzazione degli istituti culturali bolognesi nella seconda metà dell'Ottocento*. Atti del Convegno (Bologna, 16 novembre 2002), a cura di P. Bellettini, Bologna, Costa, 2010 (Biblioteca de 'L'Archiginnasio', s. III, 9). Sulla figura e l'operato di Sorbelli si vedano: P. BELLETTINI, *Momenti di una storia lunga due secoli* cit., p. 31-36; A. MANFRON, *I fondi manoscritti* cit., p. 70-72. Segnalo inoltre il contributo A. MANFRON, *Luigi Frati e Albano Sorbelli: due direttori per un catalogo*. Dall'Archiginnasio di Bologna al censimento nazionale degli incunaboli, in *Tra i libri del passato e le tecnologie del presente: la catalogazione degli incunaboli*, a cura di Lorenzo Baldacchini, Francesca Papi, Bologna, Compositori, 2011, p. 89-128.

¹⁸ P. BELLETTINI, *Momenti di una storia lunga due secoli* cit., p. 33.

¹⁹ Ivi, p. 24-25.

²⁰ Un elenco delle librerie acquisite dalla Biblioteca si trova nei già ricordati contributi di V. RONCUZZI ROVERSI MONACO- S. SACCONI *Per un'indagine sui fondi librari nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio* cit., e *Librerie private nella biblioteca pubblica. Doni, lasciti e acquisti* cit.

A Luigi Frati e ad Albano Sorbelli si devono i criteri di ordinamento del patrimonio bibliografico e documentario, in parte tuttora utilizzati in Archiginnasio per la collocazione di manoscritti e fondi documentari.²¹

Sotto la direzione di Sorbelli la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, così chiamata a partire dal 1907, rivestì un ruolo di primo piano nei programmi delle celebrazioni per il VI centenario della morte di Dante Alighieri del 1921 che prevedevano anche un'esposizione di codici, testi a stampa e documenti danteschi nel Teatro Anatomico.

Cento anni dopo l'Archiginnasio onora il Sommo Poeta rendendo visibili al pubblico le testimonianze più antiche della *Commedia*: se la maggior parte dei documenti esposti si ritrova nel *Catalogo* del 1921, nuova è tuttavia la prospettiva della mostra, centrata sulla tradizione e sulla ricezione della *Commedia*. I documenti sono dunque tappe di un itinerario che attraversa tematiche pertinenti alla tradizione del testo dantesco: episodi di filologia dantesca, la ricezione della *Commedia* nel Trecento attraverso biografie e traduzioni, i commenti a partire dal Landino, gli studi sulla conformazione dell'*Inferno* e il lento affermarsi del titolo *Commedia*.²² Il percorso si apre con l'esame della ricezione manoscritta della *Commedia*: i numerosi testimoni, molti dei quali miniati e quasi coevi all'autore, sono segno dell'immediato successo dell'opera.²³ Il tentativo di ricondurre le diverse lezioni a una ricostruzione del testo che si avvicinasse all'originale fu stimolo a una ricerca delle varianti testuali avviata nel Cinquecento e proseguita fino ai nostri giorni. Il codice trecentesco A.321,²⁴ membranaceo, impreziosito da tre belle miniature in corrispondenza dell'apertura di ciascuna delle cantiche (fig. 2), e il codice A.418 (fig. 3),²⁵ anch'esso trecentesco, cartaceo, significativo per lo studio anche recente della tradizione testuale della *Commedia*, sono esposti accanto a un esemplare dell'edizione Ciardetti del 1821,²⁶ riportante le varianti di entrambi i codici consultati dal conte Giacomo Malvasia, che le appuntò in colore rosso e nero per distinguerne la provenienza. I tre volumi appartengono al fondo Venturoli,²⁷ acquisito nel 1847, in parte per donazione e in parte per acquisto del

²¹ Cfr. P. BELLETTINI, *Momenti di una storia lunga due secoli* cit., p. 21 per il criterio di classificazione adottato da Luigi Frati; per l'ordinamento di manoscritti e documenti si veda A. MANFRON, *I fondi manoscritti* cit., p. 70-71.

²² Un particolare ringraziamento si deve al professor Giuseppe Ledda per la preziosa e autorevole consulenza scientifica nella realizzazione della mostra, per i testi dei pannelli – ripresi in questo contributo – e per la generosa disponibilità a supportare l'impegno di Giovanna Delcorno ed Elisa Rebellato, che ne hanno curato ogni aspetto con passione e competenza. La versione digitale della mostra è consultabile all'indirizzo <http://bimu.comune.bologna.it/biblioweb/mostra-dante/>.

²³ I pannelli di corredo alla mostra menzionano il commento in volgare all'*Inferno* steso nel 1322 dal figlio di Dante, Iacopo, e il primo commento in latino alla prima cantica realizzato a Bologna da Graziolo Bambioli negli anni '20. Sempre a Bologna Jacopo della Lana realizza il primo commento all'intero poema, tra il 1324 e il 1328.

²⁴ DANTE ALIGHIERI, *Comedia*, fine sec. XIV. Il manoscritto reca l'*ex libris* del conte Domenico Levera collezionista e bibliofilo bolognese settecentesco.

²⁵ D. ALIGHIERI, *Comedia*, fine sec. XIV.

²⁶ Manoscritto A. 399 della Biblioteca comunale dell'Archiginnasio.

²⁷ Cfr. V. RONCUZZI ROVERSI MONACO – S. SACCONI, *Librerie private nella biblioteca pubblica. Doni, lasciti e acquisti* cit., p. 95.

Comune: più di 15.000 volumi di carattere letterario, filosofico, storico, artistico e medico, comprendenti edizioni rare, impreziosite da incisioni e legature di pregio: si pensi al manoscritto *De vita Christi* di Ludolfo di Sassonia (A.121), ornato dalle splendide miniature quattrocentesche di Cristoforo Cortese. Matteo Venturoli (fig. 4, 1775–1860), professore di Clinica chirurgica dell'Università di Bologna, nonché membro del Collegio medico-chirurgico e dell'Istituto delle Scienze, associava alle competenze professionali il tratto di appassionato collezionista e bibliofilo, oltre a uno spiccato interesse per le istituzioni culturali ed educative del Comune, per le quali si impegnò come membro della Deputazione di Pubblica Comunale Istruzione. Ebbe un forte legame con la Biblioteca comunale, per la quale presentò un progetto di riordino del patrimonio bibliografico, realmente adottato prima della sistemazione finale operata da Luigi Frati. In base al criterio di collocazione classificata anche la libreria Venturoli fu collocata in sale diverse: fortunatamente, una nota manoscritta apposta da Luigi Frati nel foglio di guardia finale consente di ricondurre ogni volume alla provenienza originaria.²⁸

Due pregevoli codici della *Commedia* sono esposti nella successiva bacheca, dedicata a traduzioni, biografie e commenti trecenteschi, che testimoniano come il testo poetico dell'Alighieri fosse presto percepito nella sua complessità, tanto da dover essere accompagnato da un commento.

Il codice A.322,²⁹ trascritto nell'abbazia della Vangadizza nel 1380, riporta il testo del poema, parzialmente accompagnato da un commento latino derivato da Pietro Alighieri, che ne rivela la formazione giuridica e la tendenza all'allegorismo moralizzante, oltre ad alcune rime anonime in latino e in volgare. Le iniziali di cantica sono illustrate (fig. 5): Dante vi è insolitamente ritratto con la barba.³⁰ A f. 1r reca la firma e il timbro di Gino Capponi, ultimo segretario dell'Accademia dei Gelati, la cui biblioteca è pervenuta all'Archiginnasio nel 1830.³¹ Il ms. A.411³² conferma la fortuna della *Commedia* sul finire del Trecento, presentando la traduzione in esametri latini del monaco benedettino olivetano Matteo Ronto, rimasta inedita e attestata da un numero circoscritto di codici.

Nove incunaboli riconducibili a provenienze diverse costituiscono le prime testimonianze a stampa del poema dantesco conservate nelle raccolte dell'Archiginnasio. La *Commedia* con il commento di Jacopo della Lana, stampata a Venezia da Wendelin von Speyer nel 1477, è presente in due esemplari: uno di provenienza Magnani (16.H.IV.6) e l'altro appartenente al fondo Venturoli (10.ZZ*.III.16). Si tratta della prima edizione del commento scritto da Jacopo della

²⁸ La nota prevede l'abbreviazione «Vent.» seguita dal numero identificante il volume nell'inventario della Biblioteca di provenienza: cfr. A. MANFRON, *I fondi manoscritti* cit., p. 85 nota 33.

²⁹ D. ALIGHIERI, *Commedia*, con un commento latino derivato da Pietro di Dante, 1380.

³⁰ Cfr. *I manoscritti datati della Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna*, a cura di Sandro Bertelli, Clío Ragazzini, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2019, p. 34.

³¹ Notizie dell'Accademia dei Gelati in V. RONCUZZI ROVERSI MONACO – S. SACCONI, *Librerie private nella biblioteca pubblica. Doni, lasciti e acquisti* cit., p. 93-94.

³² *Dantis Alagherii Comoedia a fratre Mathaeo Rhontho Monacho Olivetano heroico carmine totidem vernariis in latinum versa*, sec. XV.

Lana tra il 1324 e il 1328, in volgare: ne rivela gli intenti divulgativi e la cultura universitaria di provenienza, approfondendo contenuti dottrinali e offrendo un'interpretazione allegorica del poema.

Nell'edizione Vindelina del 1477, che riunisce la *Commedia* alla *Vita di Dante* di Giovanni Boccaccio, il commento è attribuito erroneamente al famoso Benvenuto da Imola.

L'itinerario della mostra prosegue mettendo a fuoco la centralità del commento alla *Commedia* di Cristoforo Landino, che nella seconda metà del Quattrocento fornì un'interpretazione allegorica del viaggio dantesco in chiave neoplatonica. L'ampio successo di tale opera valicò il XV secolo: pubblicata per la prima volta a Firenze da Nicolò di Lorenzo della Magna nel 1481,³³ impreziosita da illustrazioni tratte dai disegni del Botticelli, la *Commedia* con commento di Cristoforo Landino influenzò tutto il Cinquecento. Le raccolte della Biblioteca conservano un esemplare dell'edizione fiorentina del 1481 di provenienza Venturoli (fig. 6, 16.H.I.3): un volume lussuoso, non solo per le miniature, ma soprattutto per la presenza di due rare e preziose incisioni in rame eseguite da Baccio Baldini su disegni di Sandro Botticelli.³⁴

Il commento di Landino fu in seguito più volte ristampato, soprattutto a Venezia, dal 1484 al 1536: dal fondo Venturoli proviene l'edizione veneziana stampata da Matteo Codecà, nel 1493 (16.H.IV.5); di provenienza Magnani è l'edizione realizzata a Venezia da Piero di Piasi, nel 1491 (16.H.IV.4); un secondo esemplare della stessa edizione (10.ZZ*.III.13) appartenne alla libreria del conte Pietro Giacomo Rusconi (1858–1915), che il Comune di Bologna ricevette nel 1920 per lascito testamentario della vedova, contessa Luisa Verzaglia.³⁵ L'acquisizione di oltre 3.500 opere di carattere letterario e artistico includeva un nucleo consistente di cento incunaboli e una collezione dantesca di grande pregio: al nome del donatore e alla sua raccolta fu intitolata l'intera sala 10 della Biblioteca. Si riconduce al lascito Rusconi anche l'edizione Quarenghi stampata a Venezia nel 1497 (10.ZZ*.III.17).

Le stampe cinquecentesche della *Commedia* hanno una folta rappresentanza nel patrimonio della Biblioteca, dove si contano ben 35 esemplari, perlopiù

³³ Nel corso del 2021 la Biblioteca dell'Archiginnasio ha collaborato al «Progetto Dante 1481- il contributo di 128 biblioteche nel mondo», promosso dalla Fondazione Polonsky e dal CERL (Consortium of European Research Libraries) in occasione delle celebrazioni dantesche, finalizzato alla produzione digitale dell'edizione 1481 e a un *copy census* illustrato di tutti i suoi esemplari esistenti (166).

³⁴ Cfr. ANNA MARIA SCARDOVI BONORA, *Ai primordi dell'arte tipografica: gli incunaboli*, in *L'Archiginnasio. Il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, vol. II, *La Biblioteca Comunale e gli Istituti culturali insediati nel palazzo* cit., p. 651-671. A p. 663 si legge: «A causa delle difficoltà di stampare sulla carta ruvida, soltanto due o tre incisioni (ma uguali le ultime due) delle 19 eseguite ornarono il testo. Posteriormente furono aggiunte per applicazione le altre incisioni in poche copie». Sui disegni del Botticelli per la *Commedia* si veda SANDRO BOTTICELLI, *I disegni per la Divina Commedia di Dante Alighieri*, prefazione di J.B. Supino, Bologna, Casa editrice Apollo, 1921, di cui l'Archiginnasio possiede un esemplare (18.K.I.51); su questa edizione si veda *L'editore Giuseppe Mayländer e la casa editrice Apollo. Storia di un'impresa editoriale*, a cura di Antonio Storelli e Giovanni Tortorelli, Bologna, Pendragon, 2013, p. 40, 67.

³⁵ Cfr. V. RONCUZZI ROVERSI MONACO – S. SACCONI, *Librerie private nella biblioteca pubblica. Doni, lasciti e acquisti* cit., p. 108-110.

riconducibili alle librerie Magnani, Venturoli e Rusconi, ma in buon numero anche alla libreria di Teodorico Landoni, di cui si dirà in seguito. Il percorso di mostra espone alcuni tra gli esemplari più significativi a illustrare l'evoluzione dei commenti al testo della *Commedia* nel corso del XVI secolo, quando, accanto al diffuso commento di Landino ne compaiono altri che innovano la tradizione. Alessandro Vellutello pubblica nel 1544 *La Comedia di Dante Alighieri con la noua esposizione di Alessandro Vellutello*, impressa in Vinegia, per Francesco Marcolini ad instantia di Alessandro Vellutello, del mese di giugno <sic> 1544 (8.P.IV.6, provenienza Magnani): la *noua esposizione* sostituisce la spiegazione del testo e la ricerca delle fonti alla lettura allegorizzante del Landino.³⁶ Di Bernardino Daniello, che si rifà alle lezioni dantesche inedite del veneziano Trifon Gabriele, importanti per l'attenzione agli aspetti retorici, viene pubblicato postumo *Dante con l'esposizione di m. Bernardino Daniello da Lucca, sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso; nuouamente stampato & posto in luce*, in Venetia, appresso Pietro da Fino, 1568 (10.ZZ*.IV.20, provenienza Rusconi; Gelati 16.A.I.34; fig. 7 e 7bis, Sorbelli B.44).³⁷ L'edizione veneziana approntata da Francesco Sansovino nel 1564 - *Dante con l'esposizione di Christoforo Landino, et di Alessandro Vellutello, sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso*, in Venetia, appresso Giouambattista, Marchiò Sessa, & fratelli, 1564 (fig. 8, 8.R.I.32, provenienza Magnani) - coniuga *l'esposizione* di Cristoforo Landino, ormai superata e non più ristampata dopo il 1536, con il più recente commento di Alessandro Vellutello. Le ristampe successive del 1578 e del 1596 sono indice del successo dell'operazione. Non manca un esempio di applicazione della poetica aristotelica alla lettura del poema dantesco: si tratta del *Discorso di Vincentzio <sic> Buonanni sopra la prima cantica del diuinissimo theologo Dante d'Alighieri del bello nobilissimo fiorentino, intitolata Commedia*, In Fiorenza, nella stamperia di Bartolomeo Sermartelli, 1572 (10.ZZ*.IV.2, provenienza Rusconi).³⁸

La ricca collezione di edizioni cinquecentesche della Biblioteca consente di documentare, oltre all'innovazione nei commenti al testo della *Commedia*, l'emergere di un particolare interesse, sviluppatosi nel corso del Cinquecento verso i tentativi di ricostruzione topografica e di misurazione dell'oltretomba rappresentato da Dante, tema della successiva tappa dell'itinerario di mostra. Nell'ultimo capitolo del proemio al commento della *Commedia* (1481; esemplare 16.H.I.3 di provenienza Venturoli) *Sito forma et misura dello 'Nferno et statura de' giganti et di Lucifero*, Cristoforo Landino dà notizia degli studi sul tema compiuti dal matematico Antonio Manetti. A poca distanza dalla morte di questi, avvenuta nel 1497, Girolamo Benivieni, attendendo all'edizione della *Commedia* per i tipi dell'editore Giunta, nel 1506,³⁹ aggiunse in appendice il *Dialogo di*

³⁶ La Biblioteca possiede un altro esemplare con collocazione Landoni 1054.

³⁷ La Biblioteca possiede un altro esemplare con collocazione Landoni 1346.

³⁸ La Biblioteca possiede due ulteriori esemplari con collocazione 8.Q.IV.2, provenienza Magnani e 32.B.57, provenienza Biblioteca di Santa Lucia.

³⁹ *Commedia di Dante insieme con uno dialogo circa el sito forma et misure dello Inferno* (16.f.I.3, prove-

Antonio Manetti cittadino fiorentino circa al sito, forma e misure dello Inferno, composto a partire dalla consultazione di documenti e appunti del matematico e dai ricordi personali delle sue parole.

Anche l'edizione aldina del 1515 conferma nel titolo l'interesse per la ricostruzione topografica dell'aldilà dantesco: *Dante col sito, et forma dell'Inferno tratta dalla istessa descrizione del poeta*, impresso in Vinegia, nelle case d'Aldo et d'Andrea di Asola suo suocero, 1515 (8.P.V.15, provenienza Venturoli).

Testimonianza eloquente dell'interesse degli intellettuali per il dibattito sulla mappatura e la misurazione dell'aldilà dantesco anche nella seconda metà del Cinquecento è il coinvolgimento di Galileo Galilei da parte degli Accademici della Crusca, che affidarono allo scienziato la difesa delle posizioni del Manetti, contestate da Vellutello, nell'ambito di due lezioni, tenute tra il 1587 e il 1588 presso l'Accademia «circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante». ⁴⁰ Agli Accademici della Crusca si deve infatti l'inserimento di una mappa dell'Inferno nella prima edizione curata dall'Accademia, stampata a Firenze nel 1595. ⁴¹

Chiude il percorso espositivo un interessante approfondimento sulla storia del titolo, a partire dalla definizione di *Comedia*, che compare nei passi dell'*Inferno*, attraverso la tradizione manoscritta e dei testi a stampa quattrocenteschi, fino a *Le terze rime di Dante* della prima edizione aldina del 1502, a cura di Pietro Bembo (16.M.VI.26, provenienza Venturoli), che pone l'accento sull'aspetto metrico dell'opera. I principali commenti cinquecenteschi riportano il titolo *Commedia*, riproposto da Girolamo Benivieni nell'edizione Giunti del 1506, *Commedia di Dante insieme con uno dialogo circa el sito forma et misure dello Inferno* (16.f.I.3, provenienza Magnani). Oscillazioni nel titolo sono attestate da successive edizioni: *Il Dante*, in Lione, per Giovan di Tournei, 1547 (Landoni 2590), *Lo 'Nferno e 'l Purgatorio e 'l Paradiso di Dante Alaghieri*, in Venetia, al segno de la Speranza, 1550 (Landoni 2592), *Visione*, attestato da rare edizioni del Seicento. L'edizione di Lodovico Dolce, per le stampe veneziane di Giolito del 1555, impone il titolo *Divina Commedia*, riprendendo l'espressione che Boccaccio aveva usato nel *Trattatello*, in termini puramente elogiativi, e includendola nel titolo. Adottato dagli Accademici della Crusca nelle edizioni del 1595 e del 1726-1727, tale titolo sarà ripreso per tutto l'Ottocento e il Novecento fino all'edizione critica di Giorgio Petrocchi del 1966, che ristabilisce correttamente l'originario titolo *Commedia*, ormai affermato negli studi critici come nelle edizioni scolastiche ed economiche.

L'itinerario nella tradizione del testo dei secoli XIV-XVI non esaurisce la

nienza Magnani).

⁴⁰ Si deve ad Ottavio Gigli la pubblicazione delle lezioni tenute da Galileo presso l'Accademia della Crusca – confluite anche nell'edizione nazionale delle opere di Galileo (1899) – nel volume dal titolo *Studi sulla Divina Commedia*, di Galileo Galilei, Vincenzo Borghini ed altri, pubblicati per cura ed opera di Ottavio Gigli, Le Monnier 1855 (8.Q.V.5). Di Galileo Galilei la Biblioteca conserva inoltre, nel fondo Landoni, l'opuscolo *Due lezioni all'Accademia fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*, Torino, Chiantore, 1925 (Landoni opusc. 1576).

⁴¹ *La diuina commedia di Dante Alighieri nobile fiorentino ridotta a miglior lezione dagli accademici della Crusca*, in Firenze, per Domenico Manzani, 1595 (Landoni 2082).

ricchezza del patrimonio dantesco dell'Archiginnasio, non confinabile ai soli testi antichi e riconducibile ad alcuni nuclei documentari ben individuati e significativi per lo studio della ricezione dantesca nei secoli XIX-XX.⁴² Come il fondo di Teodorico Landoni (fig. 9, 1819–1886), che fu bibliofilo e appassionato studioso di Dante.⁴³ La sua libreria fu acquistata nel 1888, su suggerimento di Giosue Carducci, e successivamente implementata per lascito testamentario della moglie Assunta Gualdi e del maestro Gino Rocchi. Si tratta di volumi ascrivibili a tre distinti filoni di interesse bibliografico: opere dantesche – si pensi all'edizione del 1568 commentata da Bernardino Daniello e appartenuta a Ulisse Aldrovandi (Landoni 1346) – epistolari, biografie e opuscoli, per un totale di circa 5.000 pezzi, alcuni dei quali molto rari, cui si aggiungono ventuno cartoni che conservano la parte manoscritta e documentaria costituente il fondo speciale, comprensivo del carteggio e di numerosi materiali di lavoro.

Di interesse per gli studiosi di Dante si segnalano inoltre i fondi speciali *Pietro Bilancioni* e *Marc'Antonio Parenti*.⁴⁴ Pietro Bilancioni e Marc'Antonio Parenti sono accomunati dall'aver coltivato accanto al sapere professionale la passione per gli studi letterari e la poesia, binomio che caratterizza le figure dei nuovi professionisti e intellettuali dell'Ottocento, i cui fondi sono oggi conservati in Archiginnasio.

Conferisce un valore aggiunto al fondo Bilancioni l'essere stato acquisito nel 1878 per volontà di Giosue Carducci, che fu amico di Pietro Bilancioni, come di Teodorico Landoni e riordinò egli stesso le sue carte, insieme a 213 opuscoli, scrivendo i titoli sulle camicie utilizzate per il riordino.⁴⁵

L'acquisizione delle carte di Marc'Antonio Parenti, nel 1924 e nel 1929, si deve invece ad Albano Sorbelli che, come Parenti, era originario del Frignano nel Modenese. La raccolta conserva materiali danteschi, frutto delle ricerche avviate da Parenti per la pubblicazione del *Saggio di una edizione della Comedia di Dante Alighieri secondo i migliori testi* nel 1843.⁴⁶

Infine è opportuno rimarcare come anche le collezioni iconografiche della

⁴² All'illustrazione delle raccolte e dei fondi speciali significativi per lo studio della ricezione dantesca nei secoli XIX-XX è dedicata la seconda sezione della mostra.

⁴³ Cfr. V. RONCUZZI ROVERSI MONACO – S. SACCONI, *Librerie private nella biblioteca pubblica. Doni, lasciti e acquisti* cit., p. 101-102.

⁴⁴ Si vedano le notizie relative riportate in *Fondi nel web*, nel sito della Biblioteca.

⁴⁵ Notizie più approfondite sono rintracciabili consultando l'indirizzo: <http://badigit.comune.bologna.it/fondi/dettaglio.asp?lettera=23>: «Raccolta costituita dall'avvocato Pietro Bilancioni, critico, raccogliitore e studioso dei primi poeti in lingua volgare, comprendente copie di rime volgari (tratte da testi conservati in biblioteche pubbliche e private, italiane ed estere, edite e inedite) dei primi tre secoli della letteratura italiana, in ordine alfabetico per autore, e copie di rime di autori anonimi, elenchi di codici e indici [...]. Pietro Bilancioni commissionava copie di rime sia manoscritte sia a stampa con l'intenzione di elaborarne poi un'edizione critica. Per ogni rimatore redigeva un elenco dei capoversi delle sue rime o a lui attribuite [...]. Nel 1930 la Biblioteca acquistò da Lodovico Frati un esemplare a stampa dell'*Indice delle carte di Pietro Bilancioni* (in due volumi, attualmente conservati nella raccolta *Manoscritti A*, ms. A.2872-2873), recante annotazioni manoscritte del padre di Lodovico, Luigi, direttore della Biblioteca dell'Archiginnasio dal 1858 al 1902».

⁴⁶ Notizie più approfondite sono rintracciabili consultando l'indirizzo: <http://badigit.comune.bologna.it/fondi/dettaglio.asp?lettera=108>.

Biblioteca conservino significative testimonianze della ricezione del poema dantesco da parte dell'immaginario figurativo fra Sette e Ottocento, quando si andavano progressivamente riscoprendo le suggestioni derivate dall'epica medievale e l'opera dell'Alighieri si qualificò tra le fonti privilegiate cui attingere soggetti per composizioni artistiche.⁴⁷ Esempari di questa pratica accademica sono le prove giovanili del bolognese Pelagio Palagi (1775-1860), il cui *corpus* grafico, unitamente all'archivio e alla biblioteca personale, pervenne all'Archiginnasio nel 1861.⁴⁸ L'album 2787, in cui lo stesso artista raccoglie alcune sue «prime idee compositive per l'ambito dell'Accademia della Pace»⁴⁹ offre un puntuale resoconto dell'attività quotidianamente svolta da un gruppo di giovani artisti, che erano soliti radunarsi in casa dell'incisore Francesco Rosaspina, sotto l'autorevole patrocinio del già affermato Felice Giani, per esercitarsi sui soggetti letterari che venivano di volta in volta proposti alla loro capacità immaginativa: tra le scene selezionate, che animano i fogli palagiani, unica eccezione alle vivaci rievocazioni di carattere mitologico sono proprio alcuni suggestivi passaggi della prima cantica, incentrati sulla tragica figura del conte Ugolino - ritratto mentre si morde le mani (n. 2787/6) e brancola nel buio della torre in cui è prigioniero coi figli (n. 2787/23-24) - o ispirati al più raro incontro di *Dante e Virgilio con Anteo* (n. 2787/38).

Questi primi 'pensieri', tracciati a matita e ricalcati a inchiostro, trovavano poi un felice approdo in più grandi fogli acquerellati da sottoporre al giudizio collegiale, di cui sopravvive, nella raccolta dei disegni di Pelagio, *Il conte Ugolino si vendica dell'arcivescovo Ruggieri* (fig. 10).⁵⁰ A conferma della consuetudine accademica affiorano, tra i disegni collezionati da Palagi e verosimilmente concepiti nelle stesse sedute in casa Rosaspina, tre esemplari che illustrano i medesimi passaggi dei canti XXXII e XXXIII dell'*Inferno*, per mano del caposcuola Felice Giani (1758-1823), il cui «tratto grafico veloce e insistito, nervoso e guizzante su forme allungate [...] volto a potenziarne il valore espressivo»,⁵¹ trova nei fogli, incentrati come gli omologhi palagiani sull'eroe del IX cerchio, una compiuta manifestazione (fig. 11). Probabilmente già prima di trasferirsi a Roma nel 1806, dove abbandonerà le morbide atmosfere dantesche

⁴⁷ Al collega Matteo Solferini devo un particolare ringraziamento per l'aiuto nella stesura e nella revisione delle notizie riguardanti le raccolte iconografiche della Biblioteca, in rapporto alla ricezione del poema dantesco.

⁴⁸ La raccolta Palagi comprende quasi 4.000 elaborati dell'artista; una descrizione del lascito si trova in V. RONCUZZI ROVERSI MONACO – S. SACCONI, *Librerie private nella biblioteca pubblica. Doni, lasciti e acquisti* cit., p. 96-98; contributi fondamentali per la conoscenza dei disegni di Palagi nelle raccolte del Comune di Bologna sono *Pelagio Palagi pittore: dipinti dalle raccolte del Comune di Bologna*, a cura di Claudio Poppi, Milano, Electa, 1996 e *L'ombra di Core: disegni dal Fondo Palagi della Biblioteca dell'Archiginnasio: Galleria comunale d'arte moderna Giorgio Morandi, novembre 1988 - marzo 1989*, a cura di C. Poppi, Casalecchio di Reno, Grafis, 1989.

⁴⁹ Sulla pratica accademica tra Bologna e Roma e sull'album 2787 della raccolta palagiana si veda MATTEO SOLFERINI, *Storia e 'storie' nei disegni di Pelagio Palagi. Letteratura illustrata dal fondo Palagi dell'Archiginnasio*, «L'Archiginnasio», CXIII, 2018, p. 213-226: 227.

⁵⁰ Biblioteca comunale dell'Archiginnasio (di seguito BCABo), Gabinetto dei disegni e delle stampe, *Raccolta Disegni Palagi*, n. 986.

⁵¹ Cfr. M. SOLFERINI, *Storia e 'storie' nei disegni di Pelagio Palagi* cit., p. 227.

e riformulerà il suo stile fino «a conformarsi al rigore teorizzato e praticato dallo scultore John Flaxman»,⁵² Palagi conosceva l'opera grafica dell'artista inglese (1755-1826), attivo nell'urbe sullo scorcio del XVIII secolo. Flaxman aveva avuto a sua volta occasione di confrontarsi con la *Commedia* elaborando per Thomas Hope, nel 1792, una serie di scene tratte dalle tre cantiche, destinate forse a un grande fregio in bassorilievo. L'immediata fortuna riscossa dalle illustrazioni è testimoniata dalle ripetute traduzioni incisorie che ne furono tratte, di cui l'Archiginnasio possiede gli esemplari del 1793, a opera di Tommaso Piroli, pubblicati a Roma nel 1802 e successivamente a Londra nel 1807 con il titolo di *Compositions from the Divine Poem of Dante*, gli esemplari di Giovanni Paolo Lasinio (1789-1855), di Filippo Pistrucchi (1782-1859), nonché l'edizione uscita a fascicoli tra il 1821 e il 1823 per Vallardi nella *Biblioteca classico-pittorica per uso degli artisti dilettanti e studiosi della classica erudizione*.

A conclusione di questa breve panoramica, le carte del Comitato Bolognese per la celebrazione del sesto centenario dantesco⁵³ conservano documenti, relazioni, verbali e corrispondenza del Comitato promotore delle celebrazioni che prevedevano, tra il 12 giugno e il 6 novembre 1921, l'inaugurazione e la chiusura solenni presso la Sala dello Stabat Mater. Di particolare interesse documentario il verbale costitutivo del Comitato, datato dicembre 1920, il cartoncino d'invito disegnato appositamente per l'occasione da Adolfo De Carolis (fig. 12-13), il menù previsto per l'inaugurazione, le pubblicazioni che segnarono le iniziative del centenario. Si ricorda la visita della Regina Margherita in occasione della cerimonia di chiusura, in concomitanza con l'inaugurazione di Casa Carducci. Da tutte le Università del mondo provengono le numerose testimonianze di adesione alle celebrazioni, a conferma della risonanza internazionale che ebbe il centenario, allora come oggi.⁵⁴ Come ricordato, si tenne anche un'esposizione di codici, testi a stampa e documenti danteschi nel Teatro Anatomico, e ne fu pubblicato il catalogo, perché potesse rimanere «ricordo durevole con qualche vantaggio degli studi danteschi». ⁵⁵ Francesca Roversi Monaco, nella recente riflessione sulle celebrazioni bolognesi del 1921, sottolinea come i centenari non siano «vacue occasioni formali» ma «momenti essenziali di riflessione sulla società che si trova a celebrarle e che si rispecchia appieno [...] nelle modalità celebrative individuate come le più adatte ed efficaci.»⁵⁶ Se dunque l'iniziativa di una mostra accomuna il sesto e il settimo centenario, nuovo è però il taglio

⁵² Ivi, p. 234. Nella collezione palagiana dell'Archiginnasio sono inoltre presenti anche alcuni disegni dell'artista inglese che illustrano episodi dell'*Iliade*, dell'*Odissea* e di sette tragedie di Eschilo, probabilmente acquistati.

⁵³ Notizie sul fondo in *Fondi nel Web*.

⁵⁴ Cfr. BCABo, *Comitato Bolognese per la celebrazione del sesto centenario dantesco*, cart. 2, "Adesioni alla Commemorazione dantesca del 6 novembre, Università e Accademie italiane e straniere".

⁵⁵ Cfr. *Catalogo della mostra dantesca nell'Archiginnasio*, a cura del Comitato bolognese per la celebrazione del sesto centenario dalla morte di Dante, Bologna, Zanichelli, 1921, prefazione a cura di Igino Benvenuto Supino.

⁵⁶ Si veda FRANCESCA ROVERSI MONACO, *I centenari e le metamorfosi della memoria: Bologna 1921 in Dante e Bologna. Istituzioni, convergenze e saperi*, a cura di Armando Antonelli e Franziska Meier, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2022, p. 321-338: 322.

del percorso espositivo del 2021 centrato sulla tradizione e ricezione dei testi danteschi fino ai nostri giorni. Tale anniversario, inoltre, ha dato impulso ad iniziative mirate alla salvaguardia e alla tradizione dei testi nei secoli futuri, sia attraverso la tutela, la conservazione e la pubblicazione dei testimoni custoditi dalla Biblioteca, grazie ad attività di restauro⁵⁷ e digitalizzazione,⁵⁸ sia mediante iniziative di valorizzazione e divulgazione.⁵⁹ La presentazione della nuova edizione critica della *Commedia* curata da Giorgio Inglese, avvenuta il 21 ottobre 2022 nella Sala dello Stabat Mater dell'Archiginnasio, rappresenta in modo emblematico l'importante approdo della ricerca filologica e letteraria, a partire dai documenti conservati nelle biblioteche, in favore del processo di trasmissione, ricezione e studio di Dante verso il futuro centenario.

⁵⁷ Nell'ambito del Piano Bibliotecario e archivistico 2021 della L.R. 18/2000 il Settore Patrimonio culturale della Regione Emilia-Romagna ha finanziato il restauro dell'edizione della *Commedia* stampata a Venezia da Wendelin von Speyer nel 1477, di cui l'Archiginnasio conserva due esemplari di provenienza Magnani (16.H.IV.6) e Venturoli (10.ZZ*.III.16).

⁵⁸ La Biblioteca dell'Archiginnasio ha aderito a due progetti avviati in occasione delle celebrazioni dantesche del 2021: la campagna di digitalizzazione di manoscritti per il progetto di ricerca «Illuminated Dante Project» (IDP) promossa dalla Direzione generale biblioteche e istituti culturali insieme al Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II" per lo studio e la divulgazione dell'iconografia dantesca attraverso il censimento dei manoscritti miniati della *Commedia* dei secoli XIV e XV nel mondo e la creazione di un archivio digitale; il «Progetto Dante 1481 - il contributo di 128 biblioteche nel mondo», descritto sopra nella nota 33. Anche Casa Carducci ha riprodotto il nucleo dantesco delle carte di Carducci, previsto nell'intervento di digitalizzazione avviato nel 2020 in collaborazione con il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica (Ficlit) dell'Ateneo di Bologna, fra i progetti di eccellenza 2018-2022.

⁵⁹ Tra le numerose iniziative programmate dal Comune di Bologna per celebrare l'anniversario dantesco, molte hanno coinvolto la Biblioteca a vario titolo, ma qui, per brevità, si ricordano solo quelle che hanno avuto luogo nella sede dell'Archiginnasio. A cominciare dall'evento inaugurale della rassegna *Amor gentile. Dante, Bologna e il 'parlar d'amore'*, festival di poesia ideato dal Centro di Poesia Contemporanea e promosso dal Comune di Bologna, in collaborazione con l'Ateneo, patrocinato dal Comitato nazionale per la celebrazione del settecentesimo anniversario della morte di Dante; sotto la direzione artistica e scientifica di Davide Rondoni e Giuseppina Brunetti si sono svolte, da giugno a ottobre, letture pubbliche di poesia, incontri con poeti, artisti e studiosi, convegni e iniziative rivolte alle scuole e ai cittadini, in molti luoghi della città (biblioteche, piazze, cortili etc.). All'evento inaugurale del 7 giugno 2021, l'incontro con Olga Tokarczuk, scrittrice premio Nobel per la Letteratura 2018, su temi che incrociavano la sua opera narrativa con i percorsi e le figure della *Commedia*, organizzato in collaborazione con l'Istituto Polacco di Roma e condotto da Andrea Ceccherelli, è seguito lo spettacolo *Poeti, trovatori, cantastorie. La poesia musicata e la canzone. Il Medioevo ri-suona a Bologna*, a cura di Giuseppina Brunetti e con la partecipazione di Francesco Guccini (18 giugno). La sera del 25 giugno il cortile dell'Archiginnasio ha ospitato l'iniziativa *Dante a Bologna / Bologna in Dante*, letture di testi poetici presentate e discusse dagli specialisti Giuseppina Brunetti, Giuseppe Ledda e Giuliano Milani. Altre iniziative ospitate dalla Biblioteca sono state la *Lectura Dantis* con Franco Ricordi (*La Commedia. Quando la poesia si fa teatro. Inferno, lectura Dantis*, 22 e 29 giugno e 9 luglio con il coordinamento di Annalisa Lubich dell'Associazione Culturale Messa in Musica) e quattro conferenze di Piero Mioli per il ciclo *Il canto dei canti. Musiche per Dante nel VII centenario* (23 settembre, 14 ottobre, 4 e 25 novembre).



Fig. 1. Ritratto dell'abate Antonio Magnani, pastello su carta, fine del secolo XVIII (BCABo, Gabinetto disegni e stampe).



Fig. 2. DANTE ALIGHIERI, *Comedia*. Fine sec. XIV (BCABo, Ms. A.321).



Fig. 3. DANTE ALIGHIERI, *Comedia*. Fine sec. XIV (BCABo, Ms. A.418).



Fig. 4 Ritratto litografato di Matteo Venturoli (BCABo, Gabinetto disegni e stampe, *Collezione dei ritratti*, b. 57, cart. 82).

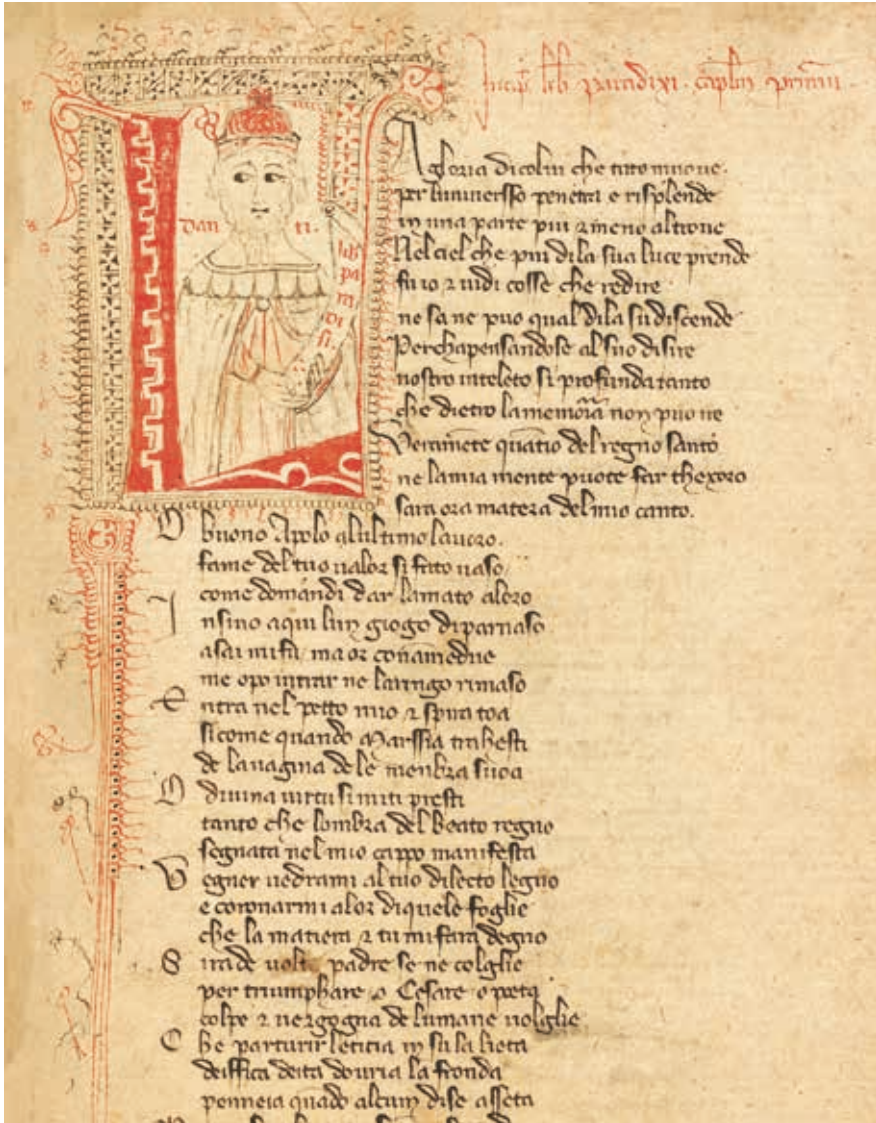


Fig. 5. DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con un commento latino derivato da Pietro di Dante. 1380 (BCABo, Ms. A.322).



Fig. 7. Dante Alighieri, *Dante con l'espositione di m. Bernardino Daniello da Lucca, sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso; nuovamente stampato & posto in luce.* Venezia, Pietro Da Fino, 1568 (BCABo SORBELLI. B.44).



Fig. 7bis. Dante Alighieri, *Dante con l'esposizione di m. Bernardino Daniello da Lucca, sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso; nuovamente stampato & posto in luce.* Venezia, Pietro Da Fino, 1568 (SORBELLI. B.44).

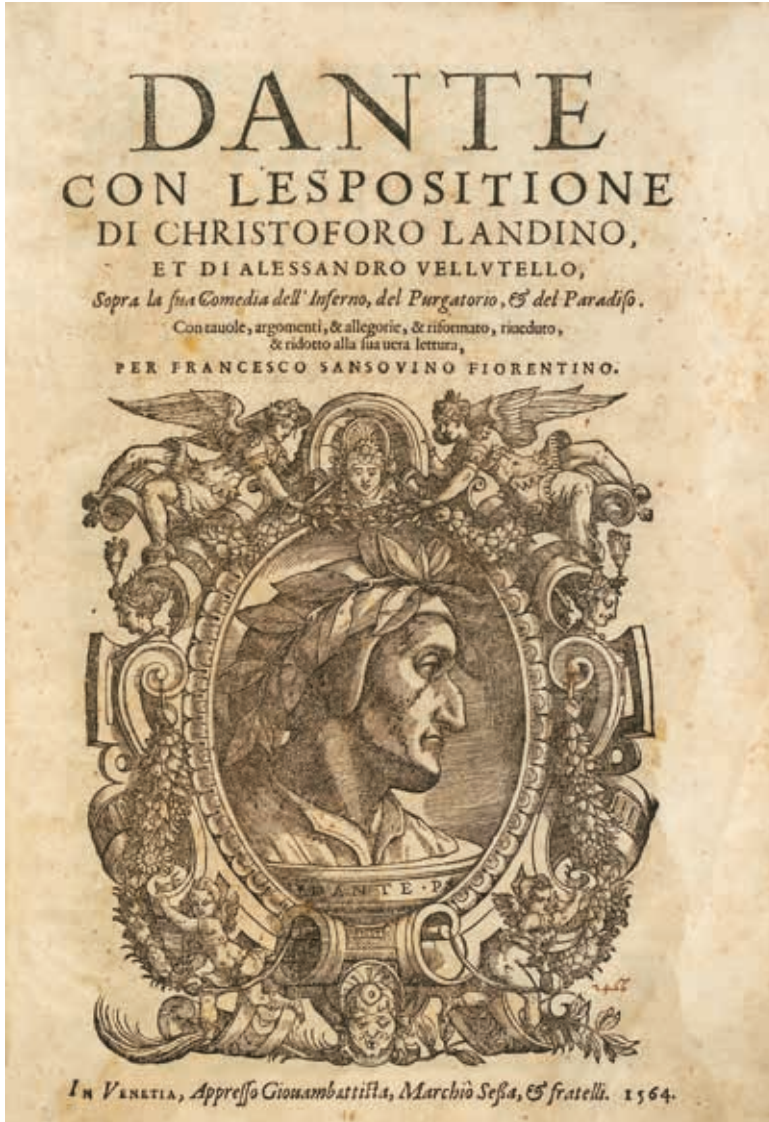


Fig. 8. Dante Alighieri, *Dante con l'espositione di Christoforo Landino, et di Alessandro Vellutello, sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso. Con tauole, argomenti, & allegorie, & riformato, riveduto, & ridotto alla sua vera lettura, per Francesco Sansovino fiorentino.* Venezia, Giovanni Battista Sessa il vecchio & Melchiorre Sessa il vecchio & fratelli, Domenico Nicolini da Sabbio, 1564 (BCABO, 8.R.I.32).



Fig. 9 Ritratto a pastello di Teodorico Landoni, eseguito da Cesare Laurenti (1854 – 1936) nel 1900 (BCABo, Segreteria di Direzione).



Fig. 10. Pelagio Palagi, *Il conte Ugolino si vendica dell'arcivescovo Ruggieri*. [1802 ca.] Disegno ad acquerello grigio, penna ad inchiostro bruno su cartoncino avorio tinto a passe-partout grigio argilla (BCABo, Gabinetto disegni e stampe, *Raccolta Disegni Palagi*, n. 986).



Fig. 11. Felice Giani, *Il conte Ugolino si vendica dell'arcivescovo Ruggieri*. [Secolo XIX – prima metà] Disegno a penna ad inchiostro bruno, acquerello bruno su carta bianca filigranata (BCABo, Gabinetto disegni e stampe, *Raccolta Disegni Palagi*, n. 983).



Fig. 12-13. Tessere delle patronesse su disegno di Adolfo De Carolis (BCABo, *Comitato bolognese per la celebrazione del sesto centenario dantesco*, b. 2, fasc. "Patronesse del Comitato di Propaganda").

GIAN LUIGI BETTI

L'Accademia degli Indomiti: protettori, saperi e simboli

A Roma, nel palazzo del cardinal Giulio Sacchetti

Il nobile bolognese Andrea Barbazza, in un momento imprecisato del 1645, si muoveva verso Roma per essere ricevuto dal cardinal Giulio Sacchetti.¹ Le ragioni del viaggio del Barbazza, un letterato e poeta – noto soprattutto come amico e seguace del Marino, che ospitò in alcuni momenti nella propria casa – non erano legate a questioni familiari oppure a qualche incarico pubblico. Andava infatti verso la città dei papi come principe della bolognese accademia degli Indomiti.² A riceverlo nel suo palazzo romano sarebbe stato uno dei prelati più in vista del collegio cardinalizio, una ‘creatura’ dei Barberini, prima protettore di Giulio Mazarino e poi suo protetto. Al momento dell’incontro era trascorso circa un anno dal conclave che aveva visto l’elezione di Innocenzo X, da cui il Sacchetti era uscito come il grande sconfitto, vittima della politica spagnola, dell’inimicizia dei Medici nei suoi confronti e del ‘tradimento’ dei Barberini.³ Barbazza, che non molti mesi prima del viaggio romano era stato eletto tra i membri del Senato bolognese,⁴ costituiva figura adatta ad essere ben accolta dal Cardinale, che mai comunque sciolse i profondi legami che lo univano alla famiglia di Urbano VIII.⁵ Il nobile bolognese aveva infatti servito dal 1624 al 1632 nelle corti dei Barberini, approfittando dei soggiorni a Roma per frequentare alcune delle sue principali accademie (Intrecciati, Fantastici e Umoristi), mentre a Bologna fu membro, oltre

¹ Sul Barbazza (1581-1656) si veda CLIZIA CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008, p. 45 e seguenti (in particolare nota 15, p. 45-46).

² Fra i membri dell'accademia va annoverato, in un ruolo importante, Giovan Battista Capponi (cfr. *infra*) il quale, in anni più tardi rispetto alle vicende qui narrate, ebbe a scrivere come il Barbazza fosse «non meno amico, che imitatore del gran Marino»; *Pompe funebri nell'esequie dell'illustrissimo Signor Berlingiero Gessi ...*, In Bologna, per li Manolesi, 1671, p. 34. In generale, riguardo ai rapporti tra Marino e Barbazza, cfr. EMILIO RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno, 2008, p. 31 e seguenti.

³ Su tale conclave si veda, in particolare, IRENE FOSI, *All'ombra dei Barberini. Fedeltà e servizio nella Roma barocca*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 139-148.

⁴ Cfr. GIUSEPPE GUIDICINI, *I riformatori dello stato di libertà della città di Bologna dal 1394 al 1797*, vol. III, Bologna, Regia Tipografia, 1877, p. 48-51.

⁵ Frederick Hammond lo ha definito un «able and attractive prelate with close ties to the Barberini»; *The ruined bridge: studies in Barberini patronage of music and spectacle, 1631-1679*, Michigan, Harmonie Park Press, Sterling Heights, 2010, p. 153.

che degli Indomiti, di quelle della Notte e dei Gelati. Il Cardinale, incontrando il Barbazza, avrebbe per un momento messo da parte le trame politiche che si muovevano nei palazzi romani e nelle corti europee, delle quali era del resto tra i protagonisti. Accoglieva infatti il proprio ospite come «Protettore benignissimo» degli Indomiti, poiché il Barbazza giungeva a Roma per mostrargli simboli nuovi rispetto a quelli passati per l'accademia, con lo scopo di ottenere la necessaria autorizzazione a farne da allora il segno ufficiale di riconoscimento degli Indomiti.

Le vesti di «protettore» degli Indomiti il Cardinale le aveva assunte al tempo della fondazione del cenacolo culturale, avvenuta attorno ad anni di poco precedenti il 1640, continuando ad esercitare tale ruolo anche in seguito. Il momento d'inizio della vita dell'accademia coincise per altro con l'ultimo periodo in cui il cardinal Giulio svolse la funzione di legato pontificio a Bologna, città con cui pare avesse maturato una relazione assai felice durante i tre anni della sua permanenza in carica,⁶ in particolare con la sua parte dotta,⁷ e alla quale si era pure impegnato ad offrire protezione dopo la propria partenza.⁸

La valutazione del Sacchetti rispetto alla proposta che gli giungeva dagli Indomiti fu positiva, così che il cenacolo culturale poté adottare da allora un emblema e una impresa diversi rispetto a quelli precedenti. A certificare l'assenso del Sacchetti sono i contenuti di una dedica, a firma «Gli Accademici Indomiti», indirizzata all'«Eminentissimo, e Reverendissimo Signore Padron Colendissimo», in cui gli si dichiara «humilissima servitù». La dedica è posta a precedere la stampa di un discorso di Ovidio Montalbani - figura tra le più controverse e importanti del mondo culturale bolognese del periodo - pronunciato il 7 dicembre

⁶ Lo testimoniano alcune espressioni scritte sui *Diari* del Reggimento bolognese (Archivio di Stato di Bologna (= ASBo), Senato, *Diari*, vol. 4, f. 69r-v) dove si ricorda «il grande affetto e tenerezza» con cui «parlo» della città terminato il proprio incarico e l'atteggiamento dei senatori, «per la maggior parte inteneriti, e lagrimosi», al momento del suo commiato. In un altro luogo (f. 52v) è rievocato il «giubilo della Città, che ama la sua presenza», per il ritorno del Sacchetti dopo una breve permanenza a Venezia, nata – secondo il Cardinale – dal proprio «gusto», desiderando «veder quella Città», ma per qualcuno figlia di una «qualche ragion di Stato» (f. 53r). In merito al periodo in cui il Sacchetti esercitò l'incarico di legato pontificio a Bologna cfr. GIAN LUIGI BETTI - MARINA CALORE, *La legazione bolognese del cardinal Giulio Sacchetti (1637-1640) tra politica, cultura e spettacolo*, «Il Carrobbio», XXIX, 2003, p. 1-26. In generale sul Cardinale e la sua famiglia cfr. I. FOSI, *All'ombra dei Barberini* cit. e LILLIAN H. ZIRPOLO, *Ave Papa ave papabile, the Sacchetti family, their art patronage, and political aspirations*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2005. Riguardo ad alcuni aspetti dei rapporti intrattenuti dal cardinal Giulio con il mondo culturale bolognese mi permetto di rinviare a un mio lavoro di prossima pubblicazione, *Lo «scettro gentile» del cardinale Giulio Sacchetti, «Giove benefico» di letterati e accademie a Bologna*.

⁷ A celebrare il legame creatosi tra il cardinal Giulio e i «sapientes» locali è consacrata l'opera di Girolamo Bendandi, «Assicurato» tra gli Indomiti, *Echo in Indomitorum Academia attributas laudes Eminentissimo protectori Iulio Sacchetto*, Bononiae, typis Io. Baptistae Ferronij, 1642. Nel testo, dedicato ad Alessandro, fratello del Cardinale, è scritto, fra l'altro, «Amant, reverentur, colunt, / tantum non adorant Iulium Sacchetum Sapientes», p. 14. Significativa anche la parte in cui Bendandi invita gli accademici a operare col massimo impegno per elevarsi ad un grado d'onore degno del proprio 'protettore': «Pergite Cive, / desudate studiosi: / sudores vestri honores alunt, / quos videbitis adultos in summo votorum, / cum Maecenas Vester / in summum ascendet honorem», p. 22. Sul Bendandi cfr. *infra*.

⁸ In una pagina dei *Diari* del Senato bolognese (cit., vol. 4, f. 69r-v), nel descrivere la cerimonia di congedo del Sacchetti dal Reggimento (6 giugno 1640), si ricorda la promessa da lui fatta di porre «la sua protezione» su Bologna «dovunque egli potesse et occorresse a pro del publico e de particolari».

del 1645, poi dato alle stampe nel gennaio del 1646 con il titolo *La Quadriga del sole*, dedicato anche a descrivere tale nuova simbologia.⁹

Le origini di un'accademia

La storia degli Indomiti fu breve, ma presenta aspetti interessanti, a partire dal fatto che l'individuazione postuma del suo fondatore ha generato forse uno dei momenti di massima incertezza nella storia dei cenacoli culturali bolognesi. Ad esemplificare la circostanza valga segnalare che Giovanni Fantuzzi nelle *Notizie degli scrittori bolognesi* - il più ampio e conosciuto repertorio erudito sugli autori bolognesi - ne assegna la paternità, in pagine diverse, a tre differenti personaggi (Giovanni Bartolotti, Giovan Battista Capponi e Giovan Francesco Negri).¹⁰ Gli scritti che trattano dell'Accademia e i documenti superstiti che la riguardano fanno ragionevolmente supporre che sia nata dalla volontà di più soggetti, tra cui un ruolo importante svolse Giovan Battista Capponi,¹¹ il quale sarà poi segretario dell'accademia dei Gelati al tempo della stampa delle sue *Prose e Memorie*.¹² Il luogo in cui avevano sede gli Indomiti era la casa del collezionista, pittore, architetto e letterato Giovan Francesco Negri.¹³ Casa che poté essere definita al tempo «una continua Accademia per lo perpetuo concorso

⁹ OVIDIO MONTALBANI, *La Quadriga del sole impresa dell'Accademia de gl'Indomiti dichiarata, e lodata. Discorso [...] havuto pubblicamente nell'istessa Accademia il dì 7 dicembre 1645*, In Bologna, per Giacomo Monti, 1646. La dedica al Sacchetti occupa le p. 5-6. Sull'autore cfr. ROBERTO MARCHI, *Montalbani Ovidio*, in *Dizionario biografico degli Italiani* (=DBI), vol. 75, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011, p. 759-761.

¹⁰ GIOVANNI FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, nella stamperia di San Tommaso d'Aquino, vol. I, 1781, p. 15 (Bartolotti); vol. III, 1783, p. 86 (Capponi); vol. VI, 1788, p. 154 (Negri). Fra i tre indicati come fondatori il più giovane era il Capponi, nato il 9 settembre 1620 e battezzato il 14 del medesimo mese (Archivio Generale Arcivescovile di Bologna (= AGABO), *Registri battesimali della cattedrale*, vol. 71, f. 184r). Sulla nascita del Capponi si veda ELIDE CASALI, *Destini astrali. Diaristica e oroscopia nel XVII secolo: da Giovanni Capponi a Lorenzo Grimaldi*, in *Dai cantieri della storia: liber amicorum per Paolo Prodi*, a cura di Gian Paolo Brizzi e Giuseppe Olmi, Bologna, CLUEB, 2007, p. 331-336. Nel 1640 Giovan Battista poteva essere entrato nella 'corte' del Sacchetti solo da poco tempo. Vi è infatti una sua richiesta in tal senso rivolta da Capponi al porporato nel 1637 attraverso uno scritto in versi in cui invocava, a sostegno della propria istanza, le buone relazioni intercorse tra il cardinal Giulio e il padre Giovanni (GIOVANNI BATTISTA CAPPONI, *All'eminentissimo e reverendissimo signor cardinal Sacchetti Legato di Bologna*, in Bologna, per Giacomo Monti, 1637). Il Negri era invece stato battezzato il 2 gennaio 1593 (AGABO, *Registri battesimali* cit., vol. 44, f. 120r), e il Bartolotti il 31 gennaio 1574 (ivi, vol. 29, f. 29v).

¹¹ Lo stesso Capponi, infatti, nell'*Oratione* funebre da lui pronunciata in occasione delle esequie di Giovanni Bartolotti afferma: «io, il cui vanto maggior soleva l'esser stato tra i primi ch'an promossi i principij della nostra Adunanza»; *Languidezze academiche in morte del Sig. Commendatore F. Gio. Bartolotti Primo Principe, et uno de' Fondatori dell'Acad.a de gl'Indomiti*, in Bologna, presso Gio. Battista Ferroni, 1646, p. 1.

¹² *Prose de' Signori Accademici Gelati di Bologna*, in Bologna, per li Manolessi, 1671; *Memorie, Imprese e Ritratti de' Signori Accademici Gelati di Bologna*, Bologna, per li Manolessi, 1672.

¹³ Su di lui si veda la voce scritta da Nicola Catelli nel *DBI*, vol. 78, 2013, p. 139-142. Raffaella Morselli afferma che Negri, oltre a collezionare disegni, possedeva la «prima raccolta dedicata prevalentemente alla grafica a Bologna nel Seicento»; *Collezioni e quadriere nella Bologna del Seicento: inventari 1640-1707*, a cura di Anna Cera Sones, Los Angeles - Torino, The Provenance Index of the Getty Information Institute - Fondazione dell'Istituto bancario San Paolo di Torino, 1998, p. 350 (in generale sull'eclettico personaggio, p. 350-355).

de' virtuosi d'ogni conditione», mentre il suo proprietario era indicato in «stretta familiarità [...] con soggetti qualificati». ¹⁴ L'«anima» del cenacolo pare invece sia divenuta, quasi da subito, il suo primo «principe»: ¹⁵ Giovanni Bartolotti, teologo dell'Ordine dei Cavalieri di Malta, rientrato da poco tempo a Bologna al momento in cui gli Indomiti ebbero origine. A precedere il ritorno vi era stata una lunga permanenza a Malta - che ebbe inizio al tempo del gran maestro dell'Ordine Alof de Wignacourt -, intervallata da viaggi per missioni importanti e delicate a favore dell'Ordine. Un'esperienza che terminò con l'arrivo ai vertici dei Cavalieri di Jean Paul de Lascaris Castellar nel 1636. ¹⁶

Un passo delle *Memorie* dei Gelati pare poi suggerire che le attività degli Indomiti siano state seguite con particolare assiduità dal cardinal Antonio Barberini jr. ¹⁷ Una circostanza che consente di comporre un quadro di riferimento piuttosto preciso entro cui collocare l'attività del cenacolo culturale rispetto agli equilibri interni della 'fazione urbana', che sembra vi fosse rappresentata dalla sua parte più 'francese'. Una parte che, per un qualche motivo, aveva inteso trovare una propria autonomia di azione rispetto all'accademia barberiniana per eccellenza a Bologna, quella dei Gelati, il cui punto principale di riferimento presso la famiglia del Papa era costituito, oltre che dallo stesso Maffeo Barberini, dal cardinal Francesco. ¹⁸

Gli Indomiti, ottenuto in terra il favore del Sacchetti, elessero Davide come loro «Protettore in Cielo», indicandolo come «Real Profeta» e «Poeta». ¹⁹ Una scelta che nasce da una probabile volontà di richiamare attraverso la figura del re d'Israele quella di Urbano VIII. Infatti Davide, musicista ispirato che «depone la parola divina nei salmi» ²⁰, è il personaggio della tradizione biblica maggiormente caro al mondo di Urbano VIII e che forse meglio di ogni altro può simbolicamente

¹⁴ *Le glorie de gli Incogniti o vero gli huomini illustri dell'Accademia de' signori Incogniti di Venetia*, In Venetia, appresso Francesco Valvasense stampator dell'Accademia, 1647, p. 250-251.

¹⁵ La notizia ha conferma da una fonte assai ben informata e contemporanea ai fatti: IO. ANTONIO BUMALDO [O. MONTALBANI], *Minervalia Bonon. Civis anedemata seu Bibliotheca Bononiensis*, Bononiæ, typis hæredis Victorij Benatij, 1641, p. 109.

¹⁶ L'inizio del legame tra il Bartolotti e i Cavalieri di Malta viene datato ufficialmente all'11 novembre 1614 (cfr. LODOVICO MONTEFANI CAPRARA, *Famiglie bolognesi*, Biblioteca Universitaria di Bologna (=BUB), ms. 4207, vol. 2, f. 30v). Sul Bartolotti mi permetto di rinviare al mio saggio, *Un teologo dello Studio bolognese contro fra' Paolo Sarpi nel 1606*, in *Scrittori politici bolognesi nell'Età Moderna*, Genova, Name, 2000, p. 65-81.

¹⁷ Cfr. *Memorie*, *Imprese* cit., p. 292.

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 347. Le biografie dei due sono proposte alle p. 3-6 e 141-143. Per specifici ragguagli, anche bibliografici, sugli stretti legami tra Maffeo Barberini e l'accademia mi permetto di rinviare al mio lavoro: *Bologna nel mondo dei Barberini: accademie, affari di famiglia, arte e "patronage"*, «L'Archiginnasio», CXIII, 2018, p. 111-211 e a CLIZIA GURRERI, *Dal Giardino della Viola a Palazzo Zoppio. Itinerario tra accademie bolognesi*, in GIAN LUIGI BETTI - MARINA CALORE - CLIZIA GURRERI - MARINELLA PIGOZZI, *Accademie a Bologna nei secoli XVI e XVII. Arte, feste e saperi*, Bologna, Patron, 2022, p. 107-140. Molti degli 'Indomiti' comunque attorno al 1640 facevano già parte dei Gelati, mentre altri vi saranno ascritti in seguito, come Ovidio Montalbani e Andrea Barbazza, i quali proprio nei primi momenti di vita degli Indomiti si aggregarono anche a tale adunanza (cfr. *Memorie*, *Imprese* cit., p. 347).

¹⁹ Si vedano le *Leggi* dell'accademia, oggi conservate in BCABO, ms. B.2228, p. 1.

²⁰ LAURENCE WUIDAR, *Incantare. Musica, magia ed esorcismi*, in *Il linguaggio dei cieli. Astri e simboli nel Rinascimento*, a cura di Germana Ernst e Guido Giglioli, Roma, Carrocci, 2012, p. 171.

richiamare la cultura e la politica di papa Barberini. Proprio la figura del Re d'Israele, come «immagine del pastore che con la sua lira tiene assieme il gregge cristiano e richiama le scienze alla loro fonte originaria»,²¹ poteva inoltre venir scelta per significare il tentativo messo in atto dal pontefice di far incontrare i più avanzati sviluppi del sapere filosofico e scientifico con un indirizzo di rinnovata fede religiosa. Non a caso il ritratto del re biblico fu posto nei frontespizi dei *Poëmata* di Maffeo, editi rispettivamente nel 1631 e 1634, su disegni ideati rispettivamente da Bernini e da Rubens.

Una chiesa e l'accademia

Alla base della determinazione di fondare l'accademia si può ragionevolmente ipotizzare vi fosse un progetto, insieme religioso e culturale, a cui si connetteva la «renovatione» della chiesa bolognese del Buon Gesù: un edificio dove, da tempi remoti, aveva la propria sede l'omonima «Antichissima Confraternita» - al tempo da circa due secoli d'ispirazione francescana, a causa dell'influenza diretta riguardo ai suoi orientamenti esercitata da san Bernardino da Siena²² -, ma i cui destini recenti si legavano a Maffeo Barberini. Il complesso religioso che la ospitava avrebbe infatti dovuto essere abbattuto nel 1622, ma la sua definitiva distruzione fu evitata appunto da un intervento del Barberini.²³ In realtà la struttura originaria venne poi in effetti demolita, ma a questo atto seguì un'opera di riedificazione condotta, per volontà del cardinal Sacchetti, in tempi rapidissimi, tra il novembre del 1639 e il maggio 1640,²⁴ con una urgenza che potrebbe essere

²¹ LUIGI GUERRINI, *Nuovi saperi e antichi primati. Studi sulla cultura del primo Seicento*, Bologna, Bononia University Press, 2008, p. 159.

²² In merito al ruolo esercitato da san Bernardino da Siena nel dare un preciso indirizzo alla vita della Confraternita si veda il *Sommario di [...] scritture* con ad autori il «Prior, et confrates antiquissimae Societatij Boni Jesu» e con la cura di Francesco Lodi «Societatjs Professo, ac Prosecretario», datato 1759; ASBo, Demaniale 7/7624, *Buon Gesù*. Cfr. anche CELESTINO PIANA, *Attività e peripezie dei padri del Convento di S. Francesco in Bologna per la difesa e propagazione del culto dell'Immacolata Concezione nel Seicento*, «Archivum Franciscanum Historicum», XXXIX, 1946, n. I-IV, p. 224.

²³ La notizia si evince dalle pagine iniziali (*Laus Deo*) del citato *Sommario di [...] scritture*, un racconto delle principali tappe della storia della Confraternita. In tale testo viene infatti affermato che nel 1622, per esigenze urbanistiche, era stata ordinata «la demolizione della Chiesa, et Oratorio» annesso. A disporla era stato il legato pontificio a Bologna cardinal Giulio Savelli, in seguito a una decisione assunta dal suo predecessore, il cardinal Antonio Caetani (cfr. *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. 153, 534 e 900). La Confraternita del Buon Gesù ricorse allora contro il provvedimento, appellandosi alla «Sacra Congregazione dell'Immunità ecclesiastica», al tempo presieduta da Maffeo Barberini, il quale fece inviare «lettere» al Legato e all'Arcivescovo, «in vigore delle quali si passò alle decorazioni, anziché alla distruzione». Un'altra fonte afferma che il complesso religioso aveva resistito già nel 1604 a un tentativo di abatterlo per fare dell'area che occupava un «foro». A impedirne la distruzione fu anche in quel frangente la «Sacra Congregazione dell'Immunità ecclesiastica», allora presieduta dal cardinal Alessandro de' Medici, l'anno seguente eletto papa col nome di Leone XI (cfr. *Statuti et matricula de la Compagnia del Bon Jesu in Santo Mamolo*; BCABo, ms. Gozzadini 203, n. 8, f. 17r-v).

²⁴ Allo scopo il Cardinale fece acquistare e abbattere, per far posto al nuovo edificio, alcune case, tra cui una in possesso del senatore Andrea Ghisilardi Musotti, il quale fu poi tra coloro che più s'impegnarono economicamente per renderne possibile la costruzione (GIUSEPPE GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna ossia Storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*, vol. III, Bologna,

collegata al suo desiderio di 'benedire' personalmente il nuovo luogo religioso prima della fine dell'incarico di legato pontificio a Bologna.²⁵ Il Cardinale volle anche unire il proprio nome alla sua edificazione attraverso il conio di medaglie, poi in parte seppellite sotto le nuova fondamenta, che portavano su di un lato la sua immagine e sull'altro quella della pianta dell'edificio ecclesiastico. Si trattava di medaglie fatte in tre diversi metalli (rame, piombo, argento).²⁶ Una scelta

Tipografia militare già delle Scienze, 1873, p. 92). Ghisilardi Musotti aveva sposato nel 1634 Aurelia Spada, nipote del cardinal Bernardino. Un'unione che si poneva nel quadro di una strategia messa in atto dal Cardinale per innestare la propria famiglia all'interno dell'aristocrazia bolognese (cfr. CESARINA CASANOVA, *Gentilhuomini ecclesiastici. Ceti e mobilità sociale nelle Legazioni pontificie (secc. XVI-XVIII)*, Bologna, CLUEB, 1999, p. 287). Sul Ghisilardi Musotti si veda G. GUIDICINI, *I riformatori cit.*, vol. I, 1876, p. 139-140. Un pezzo di muro dell'edificio antico fu conservato e messo sotto il portico fuori dalla porta maggiore della nuova chiesa. Vi era dipinto un ritratto «al naturale» di san Bernardino da Siena, opera di Amico Aspertini, 'bizzarro' artista che faceva parte della confraternita, al cui interno, al tempo in cui operava il pittore, si viveva «una spiritualità ascetica in linea con il riformismo religioso oltremontano»; VERA FORTUNATI, «Una pazzia... mescolata di tristizia»: il ritratto di Amico Aspertini secondo Vasari, in *Amico Aspertini, 1474-1552: artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello*, a cura di Andrea Emiliani, Daniela Scaglietti Kelescian, Milano, Silvana Editoriale, 2008, p. 57. Riguardo alla presenza del pittore nella confraternita si veda MARZIA FAIETTI, *Amico's friends: Aspertini and the Confraternita del Buon Gesù in Bologna*, in *Drawing Relationships in Northern Italian Renaissance Art: patronage and theories of invention*, edited by Giancarla Periti, with an introduction by Charles Dempsey, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 51-69. La confraternita, aperta sia alle donne sia agli uomini, annoverò tra i propri aderenti, mescolati a figure oggi ignorate, celebri artisti, letterati e filosofi, oltre a membri di illustri casate cittadine (se ne veda la matricola nei ms. Gozzadini 203 della BCABO e 2022 della BUB). Il complesso religioso del Buon Gesù fu demolito alla fine del primo decennio dell'Ottocento (cfr. MARCELLO FINI, *Bologna sacra. Tutte le chiese in due millenni di storia*, Bologna, Pendragon, 2007, p. 44) e nel maggio del 1810 la «Municipalità di Bologna» concesse a un tal Santini di «alzare il fabbricato un tempo chiesa del Buon Gesù in S. Mamolo» (si veda il regesto di FILIPPO ALFONSO FONTANA, *Concessioni di pubblico suolo e di altri oggetti riguardanti pubblico ornato accordate dall'anno 1500 nella città di Bologna estratte dall'archivio del Senato e successivi governi*, vol. II di *Bologna ornata: le trasformazioni urbane della città tra il Cinquecento e l'Ottocento in un regesto di Filippo Alfonso Fontana*, a cura di Carlo De Angelis e Giancarlo Roversi, [Bologna], Istituto per la storia di Bologna, 1994, p. 211, n. 1650).

²⁵ ANTONIO MASINI (*Bologna perlustrata*, introduzione di Mario Fanti (rist. anast. Sala Bolognese, A. Forni, 1986, ripr. dell'ed.: Bologna, per l'erede di Vittorio Benacci, 1666): vol. I, p. 83) indica nel 28 novembre 1639 il momento di posa della prima pietra della chiesa e nel 6 maggio 1640 quello in cui il Sacchetti vi «celebrò [...] dopo haverla benedetta». Le date e la presenza del Sacchetti sono confermate da Antonio Francesco Ghiselli, il quale aggiunge, tra gli illustri presenti all'evento, il vicelegato pontificio Lorenzo Imperiale (*Memorie antiche manuscritte di Bologna*, BUB, ms. 770, vol. XXVIII, p. 33; sulla vicelegazione dell'Imperiale cfr. *Legati cit.*, p. 154 e 724-725). Il racconto del 1759 (citato a nota 22) concorda con le fonti precedentemente menzionate riguardo alla data in cui iniziò il lavoro di riedificazione del complesso religioso, ma sposta invece ai primi giorni di gennaio del 1652 quella della prima celebrazione che vi si sarebbe tenuta, rammentando nell'occasione la presenza del cardinal Fabrizio Savelli, che avrebbe «benedetta» la chiesa. A contraddire tale asserzione è però una scrittura a penna posta su di una incisione di Floriano del Buono (vedi nota 29) che recita: «Nel celebrarsi dall'Em. R.^{mo} S.^r Cardinal Sacchetti Legato di Bologna la prima Messa nella Chiesa dell'Antichissima Confraternita del buon Gesù da Lui fabricata l'Anno MDCXLI». In ogni caso la notizia appare errata anche riguardo al nome dell'officiante. Infatti il cardinal Fabrizio Savelli lasciò l'incarico di legato pontificio a Bologna nel 1651, abbandonando la città il 16 ottobre di quell'anno. Gli subentrò nell'ufficio il cardinal Luigi Carafa, giunto a Bologna due giorni dopo (cfr. ASBO, Senato, *Diari*, vol. 7, ff. 72r-73r). In merito alle legazioni Savelli e Carafa si veda *Legati cit.*, p. 155, 553, 899.

²⁶ «Nel fondamento gettarono medaglie di piombo, di rame, e argento e queste ultime pesavano onze tre, e mezzo l'una, con l'effigie del detto Cardinale, e nel rovescio la pianta della medesima Chiesa, con la seguente iscrizione, Templum Boni Iesu a fundamentis riedificatum»; A. MASINI, *Bologna cit.*, vol. I, p. 83. Ben nove di queste medaglie, tutte in rame, sono conservate oggi presso le collezioni del Museo Civico

che aveva quasi di certo una qualche origine simbolica, ma anche un significato pratico, corrispondendo di solito il valore del metallo scelto al prestigio di coloro che erano destinati a ricevere in dono la medaglia celebrativa di un evento.

Il legame posto dal Cardinale tra sé e la chiesa del Buon Gesù appare tanto forte e pubblicamente manifesto da far ritenere che il cardinal Giulio avesse voluto lasciare attraverso quel luogo un segno visibile del proprio universo spirituale e culturale, comunicandolo attraverso il simbolismo delle forme. Per realizzare il suo proposito il Cardinale scelse come artefice l'indomito Giovan Francesco Negri, il quale, col suo progetto - dove c'è da credere che nulla fosse casuale - intese servirsi delle geometrie per onorare Dio, ma anche, traducendo in pratica la volontà del Sacchetti, il mecenatismo del porporato e, indirettamente, quello dei Barberini.²⁷ Allo scopo disegnò un edificio a «forma ovata»,²⁸ privo di navate laterali e di transetto, con ondulazioni nelle pareti che creavano rientranze tali da consentire la presenza di altari laterali,²⁹ proponendo anche un momento di fusione tra architettura, scultura e pittura, poiché «le immagini» degli altari erano tutte, con «applaudita novità, di rilievo», mentre i laterali degli stessi vennero invece affidati per la loro decorazione pittorica agli «scolari anche giovanetti del famoso Albani».³⁰ Il progetto del Negri presenta un uso di forme geometriche, a partire dalla forma ovata, che sembra indicare un'affinità in campo architettonico tra le sue idee e quelle allora di Francesco

Archeologico di Bologna, inv. n. 4706 (collezione Universitaria). Un'immagine della moneta e la descrizione delle sue caratteristiche si trovano in CESARE JOHNSON, *Chiese del periodo della Controriforma nelle medaglie*, «Medaglia», n. 17 (1982), p. 52-53 e 58, fig. 72.

²⁷ *Le Glorie de gli Incogniti* (cit., p. 249-250) pongono in risalto come l'attività d'architetto svolta nell'occasione dal Negri - che pure, in genere, valutava tale esercizio alla stregua di un «passatempo», pur essendone «intelligentissimo» - sia nata da una committenza di altissimo profilo. Vi si afferma infatti che Giovan Francesco non mancò «talvolta d'incontrare il genio di principi grandi in occasioni rilevanti e degne della nobiltà del suo spirito, quale appunto è stata quella della Chiesa del Gesù eretta nuovamente a Bologna, ed ammirata da ciascuno, come parto glorioso del suo felicissimo ingegno».

²⁸ Così la definisce lo stesso Negri, in una missiva del 20 maggio 1654, intesa a rispondere ad una richiesta che gli veniva da Novellara di progettare un edificio religioso simile a quello del Buon Gesù (cfr. Biblioteca Estense di Modena, Autografoteca Campori). Il riferimento è alla chiesa della Madonna della Fossetta a Novellara riedificata tra il 1654 e il 1658.

²⁹ Per piante, spaccati e alzati della Chiesa si veda BCABO, Gabinetto disegni e stampe, Gozzadini, cart. 27, c. 140 (incisione di Floriano Del Buono) e Gozzadini, cart. 3, c. 28-29 (incisioni di anonimo da disegni di A.M. Cavazzoni). Cfr. GUIDO ZUCCHINI, *Edifici di Bologna e altri studi sull'iconografia della città*, a cura di G. Roversi, Bologna, Atesa, 1976, p. 40-41. In uno spazio bianco della stampa di F. Del Buono è trascritto un sonetto composto nell'occasione da Bernardino Marescotti che celebra il legame tra l'edificio e il Cardinale. Nello stesso foglio sono disegnati lo stemma Sacchetti e una stella, immagini legate ai versi della poesia del Marescotti in cui si legge: «adoro il Nume / fabricator de la Stellata reggia». Fantuzzi (*Notizie* cit., vol. VI, p. 155) sostiene che alla morte del Negri «i confratelli della Compagnia del Buon Gesù gli celebrarono solenni esequie, come a loro Collega, e come benemerito architetto della loro Chiesa».

³⁰ CARLO CESARE MALVASIA, *Le pitture di Bologna: 1686*, rist. anast., a cura di A. Emiliani, Bologna, Alfa, 1969 (ripr. dell'ed.: In Bologna, per Giacomo Monti, 1686), p. 213 (una descrizione degli altari e delle altre pitture presenti nell'edificio è alle p. 213-215). Nello stesso periodo in cui fu edificato il luogo religioso l'Albani partecipava ai lavori dell'accademia del Disegno fondata dal Negri, nella cui casa se ne svolgevano le riunioni (cfr. CATHERINE R. PUGLISI, *Francesco Albani*, New Haven - London, Yale University, 1999, p. 45-46). All'attività dell'accademia, detta degli Indistinti, prese parte anche il giovane Giuseppe Maria Mitelli cimentandosi in «disegni di nudi, et Historie sacre e profane»; *Vita et opere di Agostino Mitelli pittore bolognese descritte dal figlio Giovanni Mitelli*, in BCABO, ms. B.3375, p. 42r.

Borromini, al tempo piuttosto stimato dai Barberini. Un esempio visibile di tale affinità proviene dalla chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane - un complesso religioso la cui costruzione fu in parte finanziata dal cardinal Francesco - tra i lavori più celebri progettati da Borromini, la cui costruzione fu iniziata pochi mesi prima rispetto a quella del Buon Gesù. Nell'impianto geometrico l'edificio romano è infatti avvicinabile a quello progettato dal Negri, qualora si escluda la presenza nella chiesa del Buon Gesù di quattro altari laterali sporgenti. D'altra parte non è da escludere la possibilità che Negri sia potuto venire a contatto con le idee architettoniche del Borromini attraverso il Sacchetti o anche il cardinal Bernardino Spada, altra figura vicina ai Barberini,³¹ per cui Borromini allora operava e che era in relazione con il Negri per questioni legate a traffici di opere d'arte.³² Non credo sia neppure da scartare la possibilità che le quasi contemporanee progettazioni del Borromini e del Negri possano essere state ispirate dal comune incontro dei due architetti con idee allora presenti negli ambienti che gravitavano all'interno delle corti dei Barberini.

Il Negri con il suo «bizzarro disegno»³³ fu chiamato a farsi concretamente interprete di un progetto di edificio religioso capace di soddisfare il committente, ma pure di rappresentare spazio privilegiato per gli Indomiti, che di quel luogo religioso facevano una propria sede dove svolgere alcune importanti attività. All'interno della chiesa infatti gli accademici prevedevano di costruire il proprio altare, dedicato al 'Real Profeta' e 'Poeta' Davide: spazio dedicato alle loro manifestazioni solenni, come le esequie funebri dei protettori dell'adunanza accademica o la celebrazione dell'anniversario del monarca biblico.³⁴ Una determinazione a cui pare logico collegare la presenza nell'edificio di una pittura a olio del «Santo re David in mezza figura», opera del pittore veneziano Sante Peranda, che era collocata nel «reliquiario»,³⁵ ma altresì di una statua di Davide,

³¹ Sul Cardinale si veda la voce di Benedetta Borrello, *DBI*, vol. 93, 2018, www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-spada_%28Dizionario-Biografico%29. Lo Spada era stato legato pontificio a Bologna dal 1629 al 1631. Riguardo a tale legazione si veda GINO EVANGELISTI, *Bernardino Spada: legato e collegato di Bologna, 1627-1631*, «Strenna Storica Bolognese», XXXIII, 1983, p. 117-138. Sulla Bologna al tempo della legazione bolognese dello Spada cfr. GIAN LUIGI BETTI, MARINA CALORE, *Tornei a Bologna nel 1628: politica, cultura e spettacolo*, «Strenna storica bolognese», LI, (2001), p. 101-151.

³² Cfr. ROBERTO CANNATÀ - MARIA LUCREZIA VICINI, *La Galleria di Palazzo Spada: genesi e storia di una collezione*, Roma, Edizioni d'Europa, 1992, p. 37.

³³ Così lo definisce Carlo Cesare Malvasia, *Le pitture* cit., p. 140. Lo descrive all'incirca allo stesso modo («bizzarro disegno in forma ovale») anche il frate dei Minimi Diego Antonio Barbieri, *Raccolta di varie notizie su le chiese di Bologna*, BCABO, ms. Gozzadini 269, t. I, 1740, p. 183. Come «elegante architettura» ricorda invece l'edificio G. GUIDICINI, *Cose notabili* cit., vol. III, p. 92.

³⁴ In «honore» di Davide l'accademia si proponeva di «fabricare un altare nella Chiesa del Buon Gesù con la sua statua». Inoltre «ogn'anno alli 29 dicembre, giorno a lui dedicato, si canterà una solenne Messa a detto Altare assistendovi tutti gli Accademici, et uno d'essi reciterà una oratione in lode del Santo». Riguardo invece ai protettori è scritto che, in occasione della loro morte, «si farà in detta Chiesa il funerale con l'oratione»; *Leggi* cit., p. 1.

³⁵ Nel racconto che fecero il «Prior, et confrates antiquissimae Societatis Boni Jesu» (vedi nota 22), sebbene non si faccia cenno al legame dell'accademia con il luogo religioso, si segnala la presenza dell'opera del Peranda, indicata anche dal Masini (*Bologna* cit., vol. I, p. 83) e dal Malvasia (*Le pitture* cit., p. 143). Numerosi elenchi delle reliquie che erano conservate al Buon Gesù compaiono all'interno della cartella in cui sono raccolti documenti e carte della Confraternita nell'AGABO (*Miscellanee vecchie*, I, 367, 21). La

che il Fantuzzi ritrovò nella sacrestia della chiesa durante una sua visita all'edificio.³⁶ Quindi la riedificazione del complesso religioso si collega, non solo in termini temporali, alla nascita degli Indomiti e costituisce un luogo attraverso cui segnare l'unità tra gli accademici e il loro 'protettore', che si manifestava nella circostanza attraverso valori simbolici comuni espressi sul piano architettonico e delle immagini.

La leggi, la fortuna e i simboli degli Indomiti

Le leggi degli Indomiti, pronte nel marzo del 1641,³⁷ sul piano organizzativo offrono una descrizione alquanto minuziosa della vita dell'accademia, tuttavia non propongono riferimenti che limitino l'attività dei suoi iscritti riguardo ai temi che si possono trattare all'interno del cenacolo, dove s'intende far vivere un interesse «universale per lo studio dell'Arti liberali».³⁸ Il solo esercizio riservato ai membri dell'adunanza preso in esame in termini espliciti e articolati ha come riferimenti la musica e il teatro, due arti per le quali fortissimo era l'interesse del Sacchetti,³⁹ con precisi obblighi per coloro che vi si dedicavano (estremamente vincolanti per chi saliva sul palco come attore, più 'larghi' per i «musicisti»⁴⁰). Singolare tuttavia che di tali attività - quella teatrale per altro assai comune nelle accademie bolognesi, solite a far «spettacolo di se stesse» soprattutto nel periodo di carnevale⁴¹ - così rigorosamente disciplinate, non vi sia memoria nei testi che hanno provato a descrivere le caratteristiche del cenacolo culturale, di cui invece è ricordata l'attività poetica, per altro testimoniata da un testo a stampa: *Primizie amorose*, edito a Bologna da Giovanni Battista Ferroni nel 1642.⁴² Un

pittura del Peranda è andata «dispersa», né si conosce «la pertinenza della sua attribuzione, né se essa risalga – come peraltro probabile – al soggiorno emiliano dell'artista»; GRAZIELLA MARTINELLI BRAGLIA, *Sante Peranda. Un pittore alle corti dei Pico e degli Este*, Modena, Aedes Muratoriana, 1987, p. 124.

³⁶ G. Fantuzzi (*Notizie* cit., vol. IX, 1794, p. 10) afferma inoltre che nell'edificio si sarebbe dovuta costruire una «sepoltura» per gli accademici e porre una «lapide della fondazione dell'Accademia». Sostiene comunque, senza offrire motivazioni a sostegno, che «nulla di ciò fu eseguito».

³⁷ L'indicazione della data è a p. 17 delle citate *Leggi* degli Indomiti.

³⁸ *Leggi* cit., p. 1.

³⁹ Cfr. G.L. BETTI, *Lo «scettro gentile»* cit.

⁴⁰ Cfr. *Leggi* cit., p. 11-13.

⁴¹ Lo afferma Fantuzzi (*Notizie* cit., vol. I, p. 3) con una indicazione che vale in chiave generale, ma che propone un richiamo specifico alla vita delle accademie della Notte e dei Gelati.

⁴² In un esemplare a stampa conservato presso la BCABo (GELATI 16.B.VII.23 op. 4, c. F8r) una nota manoscritta di Giovan Battista Capponi indica l'occasione e lo scopo per cui furono composti tali «primi frutti» accademici (CARLO BENTIVOGLIO, *Gentilissime*), definiti «Amorose composizioni stampate in fretta, e quasi improvvisamente» (*Letture Amorevole*). Il libretto venne prodotto infatti per essere donato a settantadue dame in occasione di un'«accademia pubblica», dove la recita di «discorsi» e «composizioni» si alternava alla musica, tenutasi a casa del conte Carlo Sforza Attendoli Manzoli, presenti il cardinal legato Carlo Durazzo e «tutti i Cavalieri e Gentiluomini della Città». Dal pur succinto racconto che ne viene fatto pare si sia trattato di un evento importante al quale intervennero i più bei nomi allora presenti in città, per altro descritta da altre fonti come «inondata di truppe» a causa della guerra di Castro allora in corso tra il Papa e i Farnese (*Cronaca di Bologna dalle origini all'anno 1660*, BCABo, ms. B.1173, f.n.n., *sub anno* 1642). Il medesimo frontespizio della raccolta di versi apre un libretto (BCABo, 18.e.v.50) dove sono riunite ventotto incisioni e due disegni a sanguigna sul verso di tre carte (il secondo viene diviso dalla cucitura del bifoglio). Il libretto con le calcografie ripropone in realtà un numero consistente delle incisioni presenti negli *Emblemata* di Paolo Maccio [Mazzi] (Bononiae, Clemens Ferronius [...] excudebat, 1628),

testo al cui interno si trovano poesie dei tre 'fondatori' del cenacolo (Bartolotti, Capponi e Negri), di Carlo Bentivoglio e di altri sodali, tra i quali meritano di essere citati, per la loro celebrità e la presenza tra i Gelati, Andrea Barbazza, Agostino Berò e Francesco Carmeni.⁴³ Da rilevare anche la partecipazione alla raccolta di versi di Claudio Sciarpio [Scarpes] - figlio di Giorgio, celeberrimo medico francese, che insegnò medicina a Bologna tra il 1634 e il 1636 - docente nello stesso Ateneo, prima di logica (1636 al 1639) e poi, dopo aver conseguito la laurea in medicina nel 1638, di filosofia sino al 1648.⁴⁴

Le leggi edite nel 1641 dichiarano comunque l'immediato successo degli Indomiti, tanto da proporre un rapido aumento delle cariche interne all'accademia per sostenerne un'organizzazione che l'afflusso delle aggregazioni rendeva evidentemente insufficiente, nonostante i pur numerosi organi di gestione già presenti nella sua fase iniziale. La fortuna del cenacolo culturale dovette ancora crescere nel periodo immediatamente successivo all'emanazione delle leggi, così come il prestigio raggiunto nel mondo culturale del tempo, come sembrano confermare indirettamente i frequenti richiami alla sua vita contenuti nelle *Glorie* della veneziana accademia degli Incogniti, a cui un buon numero degli Indomiti pure apparteneva.⁴⁵ Tale affermazione li indusse a un certo momento

senza tuttavia presentare i nomi dei soggetti a cui sono in origine dedicati, le insegne e le parti letterarie che nella raccolta del Maccio accompagnano le figure. Fa eccezione l'emblema XLVIII, che viene offerto nelle *Primizie amorose* in una versione diversa rispetto a quella degli *Emblemata*, dove è collegato al nome del senatore bolognese Enea Magnani. Alla figura di scultore che vi è rappresentata appare infatti aggiunto un cartiglio con il motto «Dant vulnera vitam» e lo stemma dell'accademico «Stanco». Si tratta quasi di certo di un riferimento al nome «Lo Stanco» che presso i Gelati aveva assunto il Maccio (cfr. G. FANTUZZI, *Notizie* cit., vol. VII, 1789, p. 118). Si può quindi ragionevolmente ipotizzare che il cartiglio e lo stemma fossero stati posti come 'spia' per segnalare ai destinatari dell'opuscolo il libro da dove erano state tratte le calcografie attraverso il nome del suo autore. Una questione ardua da risolvere riguarda comunque la decifrazione dei motivi ispiratori del criterio adottato dagli Indomiti nel selezionare le tavole per le *Primizie amorose* tra quelle proposte negli *Emblemata*. In ogni caso il collegamento tra la raccolta d'incisioni e quella di poesie degli Indomiti è rappresentato dal comune frontespizio e, poiché si conosce la circostanza per la quale le rime furono messe sotto i torchi, appare lecito supporre che anche l'altro libretto sia stato prodotto per la medesima occasione. Pensato quindi come omaggio per qualcuno o per tutti gli illustri prelati, 'cavalieri' e 'gentiluomini' che presenziarono a quella serata in casa Manzoli. Ulteriore questione aperta ha per oggetto il nome dell'autore o degli autori dei disegni presenti sul retro di tre stampe, presumibilmente da individuare tra i frequentatori della casa di Giovan Francesco Negri, se non nel pittore stesso, oppure tra qualcuno che, entrato in possesso della raccolta di incisioni, ne fece uso per cimentarsi nel disegno. L'identificazione dell'autore delle incisioni contenute nell'opuscolo si deve a Laura Tita Farinella della BCABo, che ringrazio sinceramente per avermi reso partecipe della sua scoperta.

⁴³ Cfr. *Memorie, Imprese* cit., p. 17-19, 138-140 e 162-163, dove si ricorda anche la militanza del Barbazza e del Carmeni nell'accademia della Notte.

⁴⁴ Cfr. GIOVANNI BRONZINO, *Notitia doctorum, sive Catalogus doctorum qui in collegiis philosophiae et medicinae Bononiae laureati fuerunt ab anno 1480 usque ad annum 1800*, Milano, A. Giuffrè, 1962, p. 141; SERAFINO MAZZETTI, *Repertorio di tutti i professori antichi, e moderni della famosa Università, e del celebre Istituto delle scienze di Bologna*, Bologna, Tipografia di San Tommaso d'Aquino, 1847, p. 286; *I rotuli dei lettori legisti e artisti dello Studio bolognese dal 1384 al 1799*, a cura di Umberto Dallari, vol. 4, Bologna, R. Deputazione di Storia Patria, 1924, *ad indicem*.

⁴⁵ Le già ricordate *Glorie de gli Incogniti* propongono le biografie di alcuni di loro tra cui: Giovanni Bartolotti, p. 153-156; Giovan Battista Capponi, p. 217-219; Giovan Francesco Negri, p. 248-249; Girolamo Bendandi, p. 265-267; Ovidio Montalbani, p. 357-359; Agostino Lampugnani, p. 10-13. Riguardo al cenacolo culturale veneziano si veda LUCINDA SPERA, *Due biografie per il principe degli Incogniti: edizione e commento della Vita di Giovan Francesco Loredano di Gaudenzio Brunacci (1662)*

a mutare l'impresa iniziale per assumerne un'altra più adeguata al nuovo stato. Montalbani, nel rendere pubblica la scelta attraverso i contenuti della *Quadriga del sole*, coglie l'occasione per illustrare altresì il significato del primo emblema degli Indomiti costituito da un cavallo («polledro») rivoltato, brigliato e scalciante con il motto «Mox alter», di cui propone una decifrazione. Spiega infatti come il «polledro» che tira calci all'aria voglia indicare la volontà degli accademici di 'calpestare' e 'abbattere' «i vani orgogli de i corrotti costumi, in quella guisa, che Indomito Destriere nulla paventa le altrui minacce».⁴⁶ Montalbani non specifica tuttavia i bersagli contro i quali l'opera degli Indomiti si poneva a contrasto, anche se tale enunciazione potrebbe essere coerente con il progetto messo in campo da Urbano VIII di purificare i costumi dal peccato, ponendo in essere una riforma del sapere che sconfiggesse i nemici della verità. Un progetto che prevedeva di far proprie le innovazioni nel campo della conoscenza impostesi grazie alle nuove scoperte, ma anche di estirpare il male dell'eresia presente nel pensiero filosofico e scientifico.⁴⁷ Per afferrare il concetto racchiuso nel simbolo e nel motto iniziali viene anche in aiuto un brano scritto da Carlo Bentivoglio - uno dei più attivi tra gli Indomiti, ma presente anche tra i Gelati e fondatore a Bologna della prima accademia dell'Arcidiacono⁴⁸ - posto all'interno delle già ricordate *Primizie amorose*. Il brano si colloca all'interno di una dichiarazione di «amorosa servitù» degli accademici rivolto alle «Gentilissime» gentildonne bolognesi, dove si afferma: «il destriero del nostro ingegno sferrato ancora, et inesperto di se stesso diffida [...] ha ben egli l'animo, ma non l'ali d'un pegaso; assicuratevi però, che lo vedrete tra poco fatto un altro mox alter». Un passo che indica come nell'impresa e nel motto iniziale degli Indomiti fosse racchiuso il segno di una volontà da subito presente nei suoi membri di costruire per l'accademia un ruolo differente da quello iniziale, che costituiva solo una necessaria tappa di avvicinamento ad una meta auspicata. Una speranza che si sarebbe concretizzata in anni a venire, almeno secondo la percezione dei fatti proposta dagli Indomiti, i quali, proprio in relazione al mutare del loro *status*, sentirono la necessità di modificare gli scopi iniziali sui quali era stata fondata l'accademia e, contemporaneamente, darsi nuovi simboli, la cui continuità e permanenza parevano garantiti dalla sua 'fortuna'.⁴⁹ Si trattava di una tappa fondamentale di un percorso accademico che si chiudeva con una dichiarata condizione di supremazia culturale nella città, pronta ad allargarsi oltre i confini cittadini toccando la stessa Roma, grazie pure

e di Antonio Lupis (1663), Bologna, I libri di Emil, 2014 e il recente testo di PHILIP STOCKBRUGGER, *Il romanzo seicentesco tra Francia e Italia: indagini intorno all'Accademia degli Incogniti*, Pisa - Roma, Serra, 2020. In merito alle relazioni tra gli Indomiti e gli Incogniti, con un corollario che riguarda i Gelati, propongo alcune riflessioni in *Lo «scettro gentile»* cit.

⁴⁶ O. MONTALBANI, *La quadriga* cit., p. 9.

⁴⁷ In merito al programma culturale di Urbano VIII si veda L. GUERRINI, *Nuovi e antichi* cit., p. 152-165.

⁴⁸ Secondo quanto affermato nelle *Memorie* dei Gelati (cit., p. 90) la sua presenza tra gli Indomiti fu particolarmente attiva e fruttuosa. Su di lui cfr. G. FANTUZZI, *Notizie* cit., vol. II, 1782, p. 77-79.

⁴⁹ Mutare il simbolo era un'operazione che, per altro, le leggi degli Indomiti stabilivano potesse avvenire solo attraverso tre «partiti» in tre giorni diversi (cfr. *Leggi* cit., p. 1). Le *Leggi* proiettavano in avanti i destini dell'accademia anche per quanto ne riguardava il 'protettore' il quale, dopo il Sacchetti, avrebbe dovuto essere un «altro Cardinale o principe amatore di virtù», *ibidem*.

all'eccellenza dei nomi degli ascritti al cenacolo culturale.⁵⁰

Una nuova impresa e un nuovo motto

Tra il 1645 e il 1646 gli Indomiti, a sancire l'avvenuto passaggio di condizione, scelsero per impresa un Apollo raggiante, che guida il carro del Sole trainato da quattro cavalli allineati con le zampe anteriori alzate, con il braccio sinistro disteso a tenere le briglie e la destra alzata a reggere un flagello.⁵¹ A questa figura gli Indomiti accompagnarono il motto: «Modo dexter Apollo», tratto da uno scritto del poeta romano Stazio.⁵²

L'insieme di tali simboli va, prima di tutto, posto in relazione con quelli collocati nell'antiporta messa a precedere la *Quadriga del sole* di Montalbani, dove si rappresenta il carro del Sole, senza guida, trascinato in modo disordinato da quattro focosi cavalli, e compare il medesimo motto di Stazio. Si tratta di un'immagine e di un motto che costituiscono a loro volta i simboli dell'Accademia in un periodo intermedio non precisabile, ma da collocare tra il 1641 e il 1645. Il fatto è reso certo da un passo contenuto in un discorso pronunciato all'interno degli Indomiti da Agostino Lampugnani, in cui anche sono chiariti i concetti che sottendono a tali simboli: «volgendo io lo sguardo all'Impresa dell'Accademia, veggio i destrieri del carro del Sole sinistrati dalle redini, e dal loro diritto cammino istradati. Leggo appresso il motto. *Modo dexter Apollo*. Ed a gli Accademici derivato il nome d'INDOMITI. Se mi è licito di specularne il sentimento; ravvisarei in Eto, Piroo e gli altri corsieri l'indomitezza degli animali gentili, e generosi, non atta ad essere domata, e tenuta in carriera, che dal freno della ragione, e dal loro naturale disio d'inoltrarsi nelle virtù. Autentica questo mio pensiero la persona d'Apollo, espressa nel motto, che ad ogni lodevol meta, ci si fa domatore, e direttore».⁵³ I nomi dei due mitici cavalli compaiono anche nella *Quadriga*

⁵⁰ «Havete ben ragione, ò Signori Indomiti, d'andarvene pomposamente altieri col vostro Accademico Carro» che «trionfa d'ogn'altro trionfo, come tensa delle Muse non solo del Libetro, ma del Campidoglio, del Vaticano e, d'ogn'altro più degno, ed eccelso monte, mentre che in quest'ordine Accademico, e porpore, e Regij [...] d'essere arruolati non si sdegnano»; O. MONTALBANI, *La Quadriga* cit., p. 14.

⁵¹ ANDREA VERARDINI PRENDIPARTI, *Glorie di Felsina onorifiche o sia collezioni delle accademie si estinte che esistenti erette in Bologna colle loro rispettive fondazioni, insegne ed imprese stampate, in Notizie e insegne delle accademie di Bologna da un manoscritto del secolo XVIII*, a cura di Mario Fanti, Bologna, Rotary club di Bologna Est, 1983, p. 73. L'immagine ricorda in parte quella del carro del sole affrescato da Guido Reni tra il 1612 e il 1614 nel casino dell'Aurora di palazzo Rospigliosi Pallavicini a Roma. Un'ulteriore fonte usata dagli Indomiti per elaborare la propria impresa potrebbe essere stata il *Discorso di sopra le medaglie de gli antichi* di Sebastiano Erizzo (opera edita per la prima volta nel 1559, poi più volte ristampata con ampliamenti e revisioni) dove nella medaglia di Antonino Pio c'è il carro della vittoria che ha i cavalli allineati con le zampe davanti sollevate, proprio come nell'emblema degli Indomiti. Quest'ultimo collegamento appare tanto più possibile qualora si tenga conto della celebrità come collezionista di medaglie goduta sia dal Capponi (cfr. *Memorie, Imprese* cit., p. 259) sia dal Negri (cfr. R. MORSELLI, *Collezioni e quadriere* cit., p. 61). Alcune opere dell'Erizzo facevano parte della biblioteca del cardinal Francesco Barberini. Cfr. FRANCESCA BARBERINI, *Lo studio delle medaglie: interessi numismatici nel collezionismo Barberini*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento. Atti del convegno internazionale (Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7-11 dicembre 2004)*, a cura di Lorenza Mochi Onori, Sebastian Schütze, Francesca Solinas, Roma, De Luca Ed., 2007, nota 44 a p. 419.

⁵² PUBLIUS PAPINIUS STATIUS, *Sylvae*, libro V, 1, 13 (*Epicedion di Priscilla*).

⁵³ AGOSTINO LAMPUGNANI, *Chi ha meglio specolato intorno al Sistema del Mondo: Gli Antichi, ovvero*

del Sole, a rappresentare le «simboliche sembianze» dell'accademico al quale «non istà bene lo star fermo, ed otioso». ⁵⁴ Il carro descritto da Montalbani non è però senza guida nella visione dell'autore del testo e al di là delle apparenze iconologiche. A condurlo è infatti posto come «terreno Apolline» il cardinal Sacchetti, ⁵⁵ il quale «bel Rettor della Luce, brama d'essere [...] Auriga» degli accademici «per illustrar maggiormente se medesimo» con le loro «illustrissime attioni degne dell'Eternità». ⁵⁶ Nella *Quadruga del Sole* il porporato è dunque messo al centro della vita degli Indomiti come «motore della lingua, e [...] Assessore del cuore» degli accademici, i quali in nome di una ricerca del «sapere», intendevano rinunciare alla loro 'indomitezza'. ⁵⁷ In tal modo era posta in evidenza una scelta degli Indomiti - in contrasto con le tesi affermate dal Lampugnani in materia - riguardo al tipo di rapporto che avrebbe dovuto da quel momento legare l'accademia al suo 'protettore', indicato ora come unica guida al correre 'indomito'. Apollo non costituiva quindi solo figura ideale di riferimento per gli accademici, che si muovevano in modo autonomo - anche se per tutti ispirato da «ragione» e «virtù» - bensì era personificato dal cardinal Sacchetti. ⁵⁸ Uno stato che ha la sua visibile raffigurazione nel ritratto a mezzo busto del cardinal Giulio - posto come figura dominante che sovrasta il carro senza auriga nel frontespizio della *Quadruga del Sole* - collocato all'interno di una cornice a forma di ottagono

i Moderni Astronomi?, in *Diporti accademici [...] havuti in diverse Accademie*, Milano, appresso Lodovico Monza stampatore alla Piazza de' Mercanti, 1653, p. 117. Non vi è indicazione nel volume del Lampugnani riguardo alla data in cui il discorso fu pronunciato. Tuttavia il fatto che egli si sia allontanato da Bologna nel 1644 per stabilirsi a Milano potrebbe far pensare a tale anno come data ultima possibile della sua stesura. Etoo e Piroo sono i nomi dati da Ovidio nelle *Metamorfosi* (2, 153) e anche dall'Ariosto nell'*Orlando furioso* (canto, XXXII, XI) a due dei quattro cavalli che conducono il carro del sole. Ciascuno dei quattro rappresenta uno stadio del sole nel suo ideale giro intorno alla terra. Nello specifico Piroo viene indicato come infuocato ed Etoo come scintillante. La trasparente preferenza espressa dal monaco per una accademia non «domata» e il diverso approdo finale della vicenda degli Indomiti fa ritenere che il passo fosse stato collocato nel discorso dal suo autore come personale contributo a un dibattito interno al cenacolo culturale in merito ai modi della sua conduzione. Lampugnani dedicò un proprio testo al Bartolotti (*Turrianae propaginis arbor explicita*, Bononiae, apud Iacobum Montium, 1642), ma proprio in una parte di tale scritto sottolinea la «dulcissima [...] consuetudo» delle sue frequentazioni col Negri (*In compendiosam Turrianae Arboris explicationem Praefatio*). Altro personaggio con il quale Lampugnani pare abbia stretto rapporti particolarmente solidi durante il suo periodo bolognese - che è indicato come quello «più felice per la sua attività letteraria» - fu il Barbazza (cfr. GABRIELLA SPADA, *Notizie sulla vita e le opere di Agostino Lampugnani (1586?-1666?)*, in ENZO NOÉ GIRARDI - GABRIELLA SPADA, *Manzoni e il Seicento lombardo*, Milano, Vita e pensiero, 1977, p. 56-72). Sul Lampugnani, oggi ricordato quasi solo per il ruolo avuto come fonte del Manzoni per le sue descrizioni della peste nel milanese, si veda la voce scritta da FIAMMETTA CIRILLI nel *DBI*, vol. 63, 2004, p. 269-271.

⁵⁴ O. MONTALBANI, *La Quadruga* cit., p. 25.

⁵⁵ Ivi, p. 8. L'immagine dei Barberini come nuovi 'Apollì' che illuminavano coi loro raggi Roma e il mondo fu tra quelle usate correntemente per rappresentarli durante gli anni di pontificato di Urbano VIII (cfr. PETER RIETBERGEN, *Power and religion in baroque Rome. Barberini cultural policies*, Leiden-Boston, Brill, 2006, p. 412).

⁵⁶ O. MONTALBANI, *La Quadruga* cit., p. 7.

⁵⁷ Trattando dell'insegna Montalbani scrive: «quasi che dir vogliano gli Accademici Indomiti prossimi alla domabilità [...] ci andiam dibattendo per superar la nostra indomitezza per non errar dal diritto camino che conduce al sommo del sapere»; ivi, p. 22.

⁵⁸ Apollo era un appellativo dato da Melchiorre Zoppio, a nome dei Gelati, a Maffeo Barberini. Cfr. CLIZIA GURRERI, *Il discorso di Melchiorre Zoppio "in dichiarazione dell'Hermathena": ipotesi di lettura*, «Κριτική», III, 2022, p. 65 e seguenti.

irregolare allungato sui due lati verticali e inscritto in un rettangolo. Ottagono che è, per altro, una figura geometrica particolarmente cara al Negri, il quale vi si era ispirato per un progetto di chiesa per un «Cardinale», forse da identificare con il Sacchetti. Un progetto che poi le circostanze gli impedirono di realizzare e che avrebbe preferito rispetto a quello a «forma ovata» per un edificio religioso che doveva sorgere a Novellara.⁵⁹

Il Sacchetti diveniva quindi nel 1645 una guida riconosciuta del cenacolo, ponendo un impegno diretto nella sua vita.⁶⁰ Gli accademici erano perciò vincolati nella loro azione alla sua figura, capace di innalzare la gloria di tutti.⁶¹ Nell'insieme pare di trovarsi di fronte alla descrizione di un'élite intellettuale organizzata attorno al 'principe', il quale promette benevolenza e protezione, offrendo inoltre la garanzia di presenti e futuri successi. Tuttavia tale aristocrazia, nell'indicare la fedeltà al protettore, del quale riconosce il ruolo preminente, rivendica nel contempo il proprio valore e successo⁶² e domanda di essere con lui in un rapporto attivo e di scambio, basato sulla fiducia e fedeltà: «Correte, correte di tal maniera, che nella vostra indomitezza domabilissimi da voi medemi siate meritevoli d'haver' Apolline indissolubilmente legato alle redini de i vostri affetti, ond'egli sia possessor vostro, e posseduto insieme». ⁶³ Comunque, in questa come in altre circostanze, le professioni di stima e di ossequio che riempiono le righe dei testi non rispondono solo all'esigenza di seguire regole formali da cui non si può derogare. Non costituiscono espressioni convenzionali, ma manifestazioni in cui si rispecchiano motivazioni reali del rapporto clientelare, basate in questo caso anche su quei legami particolari di protezione che il Cardinale aveva promesso

⁵⁹ Il riferimento dovrebbe essere alla già citata chiesa della Madonna della Fossetta a Novellara (si veda nota 28). Scriveva infatti il Negri riguardo alle forme architettoniche: «Questa forma ovata [...] riuscirà assai commoda e vaga in luogo non ristretto come fu quello del Buon Gesù, ma io stimava più pellegrino un altro mio pensiero in forma ottagonale che già modellai per servire un Cardinale che voleva edificare un tempio diverso dagli altri, ma poi mutandosi le cose non hebbe essecutione»; lettera di G.F. Negri cit. a nota 28.

⁶⁰ «Apolline, il bel Rettor della Luce, brama d'essere il vostro Auriga per illustrar maggiormente se medesimo colle vostre illustrissime attioni degne dell'Eternità»; O. MONTALBANI, *La quadriga* cit., p. 7.

⁶¹ Secondo quanto afferma Montalbani, Apollo/Sacchetti desidera infatti «empiere quel seggio tutto tempestato di gioie delle scienze più nobili, e più degne, e col trattar quelle redini fortunate della notitia di tutte le cose, vuole impossessarsi affatto del titolo di Padre de Poeti, Retori, Historici, Medici, Giureconsulti, e Filosofi, ed hora per sempre presente colla sua destra promette di secondare, e fecondare a quanti di voi siete i dotti passi»; ivi, p. 7-8.

⁶² «Questa vostra virtuosissima raunanza col suo molto operare, havendo in pochissimi anni fatto più frequentemente publica mostra d'esercitati ingegni di quello, che altre Accademie in longa serie di tempi habbiano fatto, è ben di dovere che si chiami l'Accademia de gl'indomiti, la quale sa far conoscere al mondo che ella possiede del suo Apolline Eleleo la continua mobilità, e dell'istesso Sminteo l'ugual fervore»; ivi, p. 10. Eleleo e Sminteo sono due dei soprannomi dato ad Apollo. Il secondo deriva forse dalla parola *smínthos* «topo», per aver egli distrutto i topi che infestavano il territorio di una città. Per l'altro conviene probabilmente affidarsi a Basilio Ponce de Leon, il quale, all'interno di una sua opera dedica alcune pagine ad Apollo, chiamato a rappresentare il sole, a sua volta «nome» degli «dei» della gentilità. In tale contesto afferma che è ricordato come «Eleleo» in quanto «con la sua luce aduna insieme gli uomini, che erano separati, e fa che trattino e parlino insieme»; *Discorsi nuovi sopra tutti gli Evangelij della Quaresima*, in Venetia, appresso i Sessa, 1616, vol. II, p. 416-418.

⁶³ O. MONTALBANI, *La Quadriga* cit., p. 25. Nella circostanza Montalbani fa uso di una citazione da san Paolo (*Corinzi*, 1, 9): «sic currite, ut comprehendatis».

nel 1640 di mantenere nei confronti della città e dei suoi 'sapientes'. Un richiamo che sembra evidente allorché Montalbani afferma rivolgendosi agli accademici: «poggiate sovra i più sovrani Apogei dell'honore la vostra eccelsa istruttrice, la generosa vostra Patria, la bella Madre degli Studi; e si come Apolline l'ha sempre riguardato con trigoni e sestili benefici, e resoli sereni e privilegiati i suoi politici elementi, così egli è pronto a piovere sopra di voi gratie e favori».⁶⁴

Miti solari e Giordano Bruno

A sorreggere la convinzione dell'eccellenza senza uguali degli Indomiti nella *Quadrigo del sole* erano chiamate metafore solari, con l'astro indicato come principio di vita e di intelligenza in un collegamento con il motto stesso dell'accademia.⁶⁵ Un riferimento che non è difficile avvicinare al nome di Maffeo Barberini, la cui vita fu segnata da frequenti accostamenti tra la sua persona e immagini legate ai miti solari.⁶⁶ Miti che costituirono infatti patrimonio a cui i Barberini attinsero per trarne motivo di auto rappresentazione. Si tratta di raffigurazioni e modelli intellettuali che, in varie circostanze, sono state letti con riferimento anche a figure importanti del tempo come Campanella e Galileo.⁶⁷ Nel caso della *Quadrigo del Sole* l'insieme di immagini che tocca i miti solari, accostati e mescolati alla teologia della luce,⁶⁸ ha invece come punto di riferimento dichiarato i «Platonici» e, in particolare, Ficino.⁶⁹ Tuttavia i richiami al sole e alla luce riferiti al mondo dei Barberini potrebbero anche avere collegamenti con elementi della metafisica neoplatonica di Giordano Bruno, pure se nella *Quadrigo* non viene direttamente ricordata. La *comparatio* tra sole e divinità, tema ricorrente nel mondo antico, era stata infatti accolta dal Nolano che la propose soprattutto nella trilogia francofortese, della quale fa parte il *De minimo*.⁷⁰ Opera i cui contenuti correvano ufficialmente all'interno degli Indomiti, tanto da essere citati nell'ambito di un discorso accademico dello stesso Montalbani, poi edito sotto la responsabilità intellettuale dell'accademia: *Le Preminenze del*

⁶⁴ O. MONTALBANI, *La Quadrigo* cit., p. 24.

⁶⁵ «Al Sole s'ascrive la generazione di tutte le cose, acclamato per padre del Tempo, e gli Accademici Indomiti in virtù delle loro studiose fatiche sopra le nere carte leggendo, e sopra le medesime candide scrivendo, riescono tuttodi Padri ed Autori di parti incorruttibili, immortali; ed ecco l'Accademica perfezione formata non tanto dall'habilità del corpo, quanto informata dall'anima del motto "Modo dexter Apollo";» ivi, p. 20-21.

⁶⁶ Per quanto riguarda una tale manifestazione a Bologna mi limito a ricordare le espressioni con le quali fu accolta la sua elezione a pontefice all'interno dei Gelati (cfr. GIAN LUIGI BETTI, *Un componimento poetico per l'elezione a papa di Urbano VIII nell'accademia bolognese dei Gelati (1623)*, «Il Carrobbio», XXVIII, 2002, p. 79-92). In generale si veda C. GURRERI, *Il discorso* cit., p. 57-98.

⁶⁷ Cfr. JOHN BELDON SCOTT, *Galileo and Urban VIII. Science and allegory at Palazzo Barberini* in *I Barberini* cit., p. 127-136.

⁶⁸ «Non è cosa che più vivamente rappresenti Iddio quanto la luce per l'attualità, e la diffusione, in cui risplende anche naturalmente l'immisurabilità»; O. MONTALBANI, *La Quadrigo* cit., p. 12.

⁶⁹ Sui temi del sole e della luce in Ficino cfr. ANDREA RABASSINI, *La concezione del sole secondo Marsilio Ficino*, «Momus», VII-VIII, 1997, p. 115-132 e IDEM, *L'analoga platonica tra il Sole e il Bene nell'interpretazione di Marsilio Ficino*, «Rivista di storia della filosofia», LX, 2005, n. 4, p. 609-629.

⁷⁰ Cfr. EUGENIO CANONE, *Il dorso e il grembo dell'eterno. Percorsi della filosofia di Giordano Bruno*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici internazionali, 2003, p. 217-219.

Punto (In Bologna, presso Gio. Battista Ferroni, 1643).⁷¹ Nel discorso sembra inoltre si possano cogliere ulteriori prese di posizione speculative - oltre a quella dichiarata che riguarda l'«idea che esista un minimo per ciascun genere»⁷² - che potrebbero essere state ispirate dall'opera di Bruno. Vi sono infatti toccate materie come, ad esempio, la pluralità dei mondi e l'eliocentrismo, anche se in merito a tali argomenti non esistono rinvii diretti a scritti del Nolano.⁷³

Montalbani aveva per altro menzionato il *De minimo* in un altro suo precedente lavoro del 1640, la *Charagma-Poscopia*, a segno di una frequentazione con l'autore e l'opera non accidentale.⁷⁴ Nel caso della *Charagma-Poscopia*, il richiamo si colloca all'interno di un testo la cui responsabilità appare solo dell'autore, anche se Montalbani ricorda nel frontespizio la propria appartenenza all'accademia della Notte, cenacolo culturale fondato da Matteo Peregrini nel 1622 e protetto in quell'anno dai Barberini, in particolare dal cardinal Antonio jr., alle cui dirette dipendenze praticò l'arte del vivere a corte per un lungo periodo lo stesso Peregrini.⁷⁵ Il collegamento, anche se indiretto, tra testo e accademia proposto nel frontespizio induce comunque a prendere in esame la possibilità che pure tale cenacolo culturale non fosse del tutto impermeabile a suggestioni culturali provenienti dagli scritti di Bruno, che vi potevano aver trovato almeno una qualche risonanza.

Va quindi sottolineato come non si temesse di citare l'opera del Nolano nel mondo accademico bolognese protetto dai Barberini, nello specifico pare soprattutto dal cardinal Antonio jr., il quale aveva un particolare interesse per lo studio dei cieli⁷⁶ e, come altri tra i membri della sua famiglia, era sensibile al richiamo dell'alchimia, materia oggetto di considerazione all'interno degli Indomiti.⁷⁷ Se a citare Bruno era un consultore del Sant'Uffizio come Ovidio

⁷¹ Erano numerosi i passaggi 'censori' interni all'accademia che consentivano alla fine ad un testo di proporsi al mondo con il suo marchio. Lo stesso valeva per emblemi e motti dei singoli accademici (cfr. *Leggi* cit., p. 5-6).

⁷² ROBERTO MARCHI, *Ovidio Montalbani e Giordano Bruno. Teoria del minimo e aspetti della cultura matematica, medica e astrologica nella Bologna del '600*, «Bruniana & Campanelliana», VI, 2000, n. 2, p. 557. Cfr. O. MONTALBANI, *Le Preminenze del punto* cit., p. 4-5.

⁷³ Cfr. R. MARCHI, *Ovidio Montalbani e Giordano Bruno* cit., p. 557-559. A parere di Marchi alcune scelte speculative di Montalbani testimoniano del suo «interesse verso la teologia matematica» e della «vicinanza [...] con quegli ambienti matematici bolognesi che si rifanno al pensiero pitagorico e platonico e alla lezione di Proclo»; ivi, p. 559.

⁷⁴ Sulla presenza dell'opera del Nolano negli scritti di Montalbani si veda ivi, p. 556-559.

⁷⁵ Cfr. GIAN LUIGI BETTI, *Note per la biografia di Matteo Peregrini, letterato, politico e scienziato del Seicento, 'espurgatore' dell'Adone di Giovan Battista Marino*, «Il Carrobbio», XXXIX, 2013, p. 63-84.

⁷⁶ Cfr. J. BELDON SCOTT, *Galileo and Urban VIII* cit., p. 130.

⁷⁷ Nelle *Primizie amorose* (cit., p. 76) Paolo Teveri - che unitamente a Francesco Mattioli, fu scelto per accompagnare Giovan Battista Capponi presso i singoli membri degli Indomiti allo scopo di far loro ratificare le leggi dell'accademia (*Leggi* cit., p. 17) - propose uno scritto in versi dal titolo: *In persona d'un'eloquente c'havendo cominciato a lodar la S.D. alla di lei presenza, ella col porsi il dito alla bocca, gl'impose silenzio. Si describe l'alchimia*. Il Teveri in questione va probabilmente identificato con l'autore del rarissimo libretto, *Cronologia Felsinea ovvero breve descrizione di Bologna cavata da più famosi scrittori antichi, e moderni*, in Bologna, per Giacomo Monti, 1638 (BCABO, 17- Storia civile e politica, Cart. Aa2 n. 60), la cui esistenza è ignorata anche dal Fantuzzi. Nella dedica al senatore Girolamo Pepoli presente nel libretto («Illustrissimo») l'autore afferma la propria origine bolognese. Per quanto riguarda invece il Mattioli dovrebbe trattarsi del Francesco laureato in *utroque* nel 1642

Montalbani, a leggere ai fini dell'*imprimatur* per il Sant'Ufficio provinciale *Le preminenze del punto* fu Girolamo Bendandi, altro accademico indomito, teologo dello Studio, monaco benedettino cassinense, protetto dai Barberini.⁷⁸ Bendandi, poco tempo dopo aver concesso l'*imprimatur* al testo di Montalbani, raggiunse la Serenissima per insegnare all'università di Padova,⁷⁹ ma già dal 1642 gli Indomiti con il Lampugnani - che con Bendandi condivise la presenza tra gli Incogniti e, per un certo periodo, quella a Bologna nel convento di San Procolo - avevano nelle proprie fila un consultore del Sant'Ufficio provinciale a cui era stato anche attribuito il compito di dare il proprio *imprimatur* a uno scritto del Montalbani.⁸⁰ La circostanza rende possibile ipotizzare, in termini generali, come la convivenza tra autori e revisori di testi per l'Inquisizione all'interno di una stessa accademia potesse indurre un qualche vantaggio per le scritture dei suoi membri - soprattutto se portavano il marchio del cenacolo culturale - rispetto alla possibilità di superare ostacoli posti dalla censura religiosa.⁸¹ Assai interessante poi che il dedicatario dei due testi di Ovidio dove comparivano citazioni dirette da un libro di Giordano Bruno fosse il medesimo: il cardinal Sacchetti, il quale evidentemente accettava che gli venissero offerte opere in cui comparivano riferimenti espliciti a un eretico messo al rogo. Circostanza singolare qualora non si voglia ritenere che un totale oblio fosse allora caduto sulla fine subita dal Nolano, sia a Bologna sia negli ambienti legati ai Barberini, la cui opera quindi avrebbe potuto essere citata come quella di un qualsiasi altro autore.

Non era comunque solo Giordano Bruno a sollecitare l'interesse degli Indomiti, ma anche Galileo, il cui apprezzamento all'interno dell'accademia suscita comunque minore sorpresa rispetto a quello rivolto a Giordano Bruno tenuto conto della benevolenza mostrata dalla famiglia Sacchetti verso la figura dello scienziato e filosofo toscano.⁸² Interesse dimostrato in particolare all'interno di

(cfr. MARIA TERESA GUERRINI, "Qui voluerit in iure promoveri...". I dottori in diritto nello Studio di Bologna (1501-1796), Bologna, CLUEB, 2005, p. 536, n. 6586), il quale appartenne probabilmente alla stessa famiglia di Ercole - che conseguì il medesimo titolo di studio nel 1659 (ivi, p. 580, n. 7291) e fu nipote dell'omonimo celebre predicatore gesuita (su di lui: G. FANTUZZI, *Notizie* cit., vol. V, 1786, p. 370) - imparentata con gli Zoppio, come indica Cesare Zoppio in una raccolta, da lui curata, di scritti celebrativi della laurea del Mattioli (*Il Leone trionfante nel felicissimo dottorato nell'una, e l'altra Legge del sig. Ercole Matthioli*, In Bologna, presso Gio Battista Ferroni, 1659, p. 4). In merito all'interesse dei Barberini per l'alchimia cfr. L. GUERRINI, *Nuovi e antichi* cit., p. 309.

⁷⁸ Su di lui maggiori notizie nel mio saggio *Accademie bolognesi tra scienza e potere*, in *Accademie a Bologna nei secoli XVI e XVII* cit., p. 54, 60-61.

⁷⁹ A preparare in modo decisivo il terreno all'accoglimento della sua istanza di trasferirsi nella Repubblica di San Marco contribuì quasi di certo la produzione di un *Panegyricus Serenissimae Venetorum Reipublicae*, Bononiae, typis Haeredis Victorij Benatij, 1642 (cfr. *Le Glorie de gli Incogniti* cit., p. 266). L'autore medesimo, rivolgendosi idealmente al Senato di Venezia, dichiara nel testo che, alla base della composizione dell'opera, vi sia il desiderio di donare gloria alla Serenissima e, contemporaneamente, di procurare lode a se stesso. Per la sua presenza tra gli Incogniti si veda a nota 45.

⁸⁰ *Nubilogia discorso meteorologico delle nuvole...*, In Bologna, presso Gio. Battista Ferroni, 1642.

⁸¹ Sulla provenienza ed il ruolo dei censori al servizio della Chiesa romana, a loro volta censurati quando autori di testi da dare alle stampe, si veda MARCO CAVARZERE, *La prassi della censura nell'Italia del Seicento: tra repressione e mediazione*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2011, in particolare p. 84-134.

⁸² Cfr. I. FOSI, *All'ombra* cit., pp. 224-225.

un discorso del Lampugnani in cui, attraverso un ideale parallelo tra antichi e moderni in campo astronomico, l'autore attribuiva a questi ultimi la palma della vittoria in virtù della loro attitudine a proporre una descrizione dei moti celesti ispirata a maggior verosimiglianza e semplicità rispetto agli antichi.⁸³ Un pregio che Galileo aveva attribuito a Copernico e alla teoria eliocentrica lasciando in materia una frase, rimasta celebre, posta in bocca al Salviati all'inizio della seconda giornata del *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, in cui si afferma che la natura «non opera con l'intervento di molte cose quel che si può fare col mezzo di poche». Lo stesso Lampugnani mostra inoltre una predilezione per l'eliocentrismo e Copernico che solo il divieto ufficiale della Chiesa sembra impedirgli di esporre pubblicamente. Tra gli astronomi pare comunque ammirare più di tutti proprio Galileo, non solo per le singole, straordinarie scoperte delle quali era stato artefice, ma proprio perché tali scoperte, nel loro insieme, avevano contribuito in modo determinante a un processo di semplificazione e chiarificazione del mondo celeste.⁸⁴ Tra gli Indomiti quindi anche temi come l'eliocentrismo potevano essere toccati in toni favorevoli, con l'avvertenza tuttavia di associare a espressioni di tale genere il monito proveniente dalle censure ecclesiastiche che impedivano comunque di accogliere la teoria astronomica copernicana come 'vera'. Allo stesso modo si poteva mostrare stima e apprezzamento per l'opera di Galilei, la cui condanna, pur avendo costituito uno spartiacque decisivo nella storia del papato di Urbano VIII, non aveva forse chiuso del tutto le aperture sul piano intellettuale legate alla 'mirabil congiuntura' barberiniana.⁸⁵

Un lutto e le sue conseguenze

Interpretare i simboli di una accademia può aiutare a scoprire le ragioni 'politiche' e culturali che ne ispiravano l'attività, ma può non essere esercizio sufficiente a comprenderne del tutto le vicende, quando la sua esistenza si sviluppa in un intreccio tra fattori interni ed esterni, culturali e politici, a partire dalle circostanze biografiche dei suoi principali membri. Per cui, abbandonate le scelte 'filosofiche' dell'accademia, conviene tornare al 1646, quando nel marzo di quell'anno moriva il Bartolotti.⁸⁶ Capponi comprese subito la possibile gravità

⁸³ Cfr. A. LAMPUGNANI, *Chi ha meglio specolato* cit.

⁸⁴ Cfr. *ivi*.

⁸⁵ Un indirizzo di pensiero largamente maggioritario tra gli studiosi - i quali ripropongono un tema per altro già presente nei *Diari* di Giacinto Gigli, il cronista più celebre degli anni dei Barberini - tende invece a sostenere l'idea che tale felice 'congiuntura' sia definitivamente terminata attorno al 1632 (si veda, ad esempio, L. GUERRINI, *Nuovi e antichi* cit., p. 319). Sul Gigli cfr. P. RIETBERGEN, *Power and religion* cit., p. 19-60, dove tale argomento è oggetto di commento alle p. 421-425.

⁸⁶ Nel *Libro de morti dall'anno 1586 al 1810* delle parrocchie di S. Tomaso e S. Maria dei Servi (AGABO, *Parrocchie soppresse*, 42/7, t. II, f. 38v), in data 9 marzo 1646 è scritto: «Il signor Commendatore Giovanni Bartolotti d'età d'anni 70 incirca morse [...] fu sepolto nella Chiesa della Congregazione di S. Gioseffo del Mercato». In tale luogo sacro, sull'«Altar maggiore» dei «Bertalotti» (Bartolotti?), era collocata una tavola di Dionigi Calvaert con «S. Anna, la Madonna col puttino, li Santi Gioseffo, Gio. Evangelista e altri santi» (A. MASINI, *Bologna* cit., vol. I, p. 81). Il dipinto è descritto altresì da C.C. MALVASIA, *Le pitture* cit., p. 46. Sull'Arciconfraternita di S. Giuseppe e l'altare dei 'Bertalotti' si veda anche A.F. GHISELLI, *Memorie* cit., vol. XXVIII, p. 384. Riguardo alle vicende dell'edificio religioso, oggi scomparso, cfr. M. FINI, *Bologna*

delle conseguenze per la sopravvivenza dell'accademia determinata dall'evento. Nell'*Oratione* funebre - da lui recitata in occasione delle cerimonie previste dalle leggi degli Indomiti per i membri defunti⁸⁷ - indica infatti il timore che la sua morte facesse passare l'accademia dai successi appena celebrati a una rapida decadenza.⁸⁸ Con la scomparsa del teologo Capponi sembra indicare fosse venuto meno un punto di appoggio necessario allo svolgimento dell'attività del cenacolo culturale, esprimendo il timore dell'impossibilità per gli Indomiti di reagire in maniera efficace alle conseguenze del fatto. Un timore che solleva dubbi e interrogativi in merito alle sue non chiarite origini - sebbene ben motivato alla luce delle circostanze seguenti - e che viene anche associato alla denuncia di «errori» commessi di cui non si chiarisce l'autore e la natura.⁸⁹ Appare invece del tutto certo che Capponi nell'*Oratione* funebre tratteggi il ruolo svolto da Bartolotti all'interno dell'accademia in termini tali da innovare il quadro degli equilibri interni agli Indomiti e delle relazioni di *patronage* a cui facevano riferimento rispetto a come erano state disegnate nella *Quadriga del sole*. Capponi infatti se ancora indica l'accademia come «protetta» dal Sacchetti definito - con una espressione che serve forse a sottolineare le difficoltà in cui allora si muoveva - «oggi vivo miracolo di sovrumana prudenza»,⁹⁰ attribuisce tuttavia al Bartolotti il ruolo di «vigoroso Auriga» del «Carro Accademico» e a lui sono riservati quei riferimenti al «Sole» che Montalbani aveva attribuito al Cardinale.⁹¹ Descrive inoltre il cavaliere di Malta come «Mercurio d'Egitto, il Trismegisto», ma non quello del «volgo», bensì il «principe, sacerdote e poeta», immagine stessa del «Sole».⁹²

Difficili equilibri

Per cogliere il valore di questa novità, che sposta il principale controllo dell'accademia dal Sacchetti al Bartolotti, appare utile individuare un possibile collegamento tra quanto accadeva nell'ambito degli Indomiti e le lotte di gruppi e correnti all'interno della corte papale, per poi cercare di definire le caratteristiche personali del teologo bolognese che potevano aver indotto il cenacolo culturale

sacra cit., p. 95.

⁸⁷ Cfr. *Leggi* cit., p. 1. L'impegno è ricordato anche in *Languidezze* cit., «A chi Legge».

⁸⁸ «Io [...] sia ora costretto a deplorarne un crollo sì violento che imminenti le minaccia i precipitij»; *ivi*, p. 1.

⁸⁹ «E chi fra notte sì oscura non troverebbe scusa a gli errori involontariamente commessi?»; *ivi*, p. 2.

⁹⁰ *Ivi*, p. 11.

⁹¹ Cfr. *ivi*, p. 2-3, 11. Accostamenti tra il sole, Apollo e il Bartolotti sono proposti anche in due componimenti poetici collocati di seguito all'orazione funebre, uno dello stesso Capponi (p. 19) e un secondo di un altro accademico indomito, Vincenzo Maria Marescalchi (p. 27-33), il quale fu in seguito principe dei Gelati (cfr. *Memorie, Imprese* cit., p. 391-393 e 406). Su di lui si veda G. FANTUZZI, *Notizie* cit., vol. V, p. 237-238.

⁹² *Languidezze* cit., p. 2-3. Un collegamento tra Mercurio e Apollo appare anche in un testo del Montalbani (*Stilbologia discorso astrologico sopra l'anno bisesto 1648 ...*, In Bologna, presso Gio. Battista Ferroni, [1648]), all'interno della dedica dell'opera a Margherita, duchessa di Parma e Piacenza («Serenissima Altezza»). Nel medesimo testo Mercurio è indicato come «oratore universale delle stelle col nome di Ermete»; p. 8. Al libro diede un lungo *imprimatur* Bonaventura Cavalieri, a istanza del vescovo di Bologna Niccolò Albergati Ludovisi, il quale ebbe tale incarico dal 1645 al 1651. Cfr. LUCIANO MELUZZI, *I vescovi e gli arcivescovi di Bologna*, Bologna, La grafica emiliana, 1976, p. 41-43.

ad attribuirgli tale ruolo di guida. Conviene quindi prendere le mosse dagli avvenimenti romani del periodo, con la ‘persecuzione’ iniziata da Innocenzo X nei riguardi dei Barberini,⁹³ in cui si riverberava altresì il conflitto tra Francia e Spagna. In questo caso poi i motivi di tensione tra la famiglia papale regnante e passata si mescolavano a quelli interni alla famiglia Pamphilj. Va infatti tenuta in conto la posizione di donna Olimpia Maidalchini Pamphilj, assai influente presso il Papa, che avrebbe potuto mostrare una qualche benevolenza nei riguardi del cardinal Sacchetti, il quale pur essendo espressione della parte francese e mazariniana della ‘fazione urbana’, era anche interprete di cauti atteggiamenti nella Roma del periodo seguito alla morte di Urbano VIII, dettati dalla speranza di non crearsi ulteriori ostacoli al cammino che lo avrebbe potuto condurre un giorno sul soglio di Pietro. Benevolenza dettata in Donna Olimpia dal timore dell’inasprirsi del conflitto del Papa con la Francia, il Mazarino e i Barberini, di cui auspicava una composizione anche se, tra le numerose colpe che le verranno imputate, vi sarà anche quella di aver ispirato al pontefice la persecuzione dei Barberini allo scopo di impossessarsi delle loro ricchezze.⁹⁴ Sul versante opposto va invece considerata la presenza dei Ludovisi, anima ‘spagnola’ della casa di Innocenzo X, fieramente avversi ai Barberini e al Mazarino, tra i quali spiccava la figura di Niccolò,⁹⁵ che del papa aveva sposato la nipote e costituiva «il personaggio nell’aristocrazia romana di maggiore spicco della fazione spagnola a Roma a metà Seicento».⁹⁶

Il breve periodo di tempo intercorso tra la fine del 1645, allorché nella *Quadrige del sole* gli Indomiti intendono celebrare il proprio successo, e gli inizi dell’anno seguente - quando Capponi individua lucidamente la seria possibilità che la morte del Bartolotti conduca alla fine dell’accademia - è segnato nel gennaio del 1646 dalla fuga da Roma verso la Francia del cardinal Francesco e del fratello Taddeo con tutti i figli, che segue quella del cardinal Antonio jr. avvenuta nel settembre dell’anno precedente.⁹⁷ Una sequenza di fatti tali da sollevare l’ira papale e aumentarne la determinazione a colpire ancora più duramente rispetto a prima i Barberini, anche se poi nello stesso 1646 le armi francesi - che toccarono gli interessi dei Ludovisi - e la diplomazia condurranno le parti a una tregua

⁹³ È stato scritto di una «vera e propria slavina» che avrebbe «investito i Barberini alla morte di Urbano VIII»; FRANCESCO BENIGNO, *Favoriti e ribelli. Stili della politica barocca*, Roma, Bulzoni, 2011, p. 95.

⁹⁴ Sulle posizioni politiche di Donna Olimpia cfr. MARINA D’AMELIA *Nepotismo al femminile. Il caso di Olimpia Pamphilj*, in *La nobiltà romana in età moderna. Profili istituzionali e pratiche sociali*, a cura di Maria Antonietta Visceglia, Roma, Carrocci, 2001, p. 353-399; EADEM, *La nuova Agrippina. Olimpia Maidalchini Pamphilj e la tirannia femminile*, in *I linguaggi del potere. Politica e religione nell’età barocca. 2. Donne e sfera pubblica*, a cura di Francesca Cantù, Roma, Viella, 2007, p. 45-95. Su di lei si veda anche la voce di Stefano Tabacchi nel *DBI*, vol. 67, 2007, p. 531-536.

⁹⁵ Un ritratto del personaggio è stato proposto da PAOLO BROGGIO, *L’itinerario politico di Niccolò Ludovisi tra Roma e la monarchia spagnola (1621-1664)*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2007, n. 1, p. 57-76. In generale cfr. GIAMPIERO BRUNELLI, *Ludovisi Niccolò*, in *DBI*, vol. 66, 2006, p. 469-472.

⁹⁶ MARIA ANTONIETTA VISCEGLIA, *Roma papale e Spagna. Diplomatici, nobili e religiosi tra le due corti*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 42.

⁹⁷ Su tale fuga si vedano (con indicazioni bibliografiche sull’avvenimento) ANGELA GROPPI, *La malinconia di Lucrezia Barberini d’Este* e SIMONA FECI - MARIA ANTONIETTA VISCEGLIA, *Tra due famiglie: Anna Colonna Barberini “preffetessa” di Roma*, in *I linguaggi del potere* cit., p. 201-202 e 295-297.

carica di tensione tra il Papa e i Barberini.⁹⁸

Appare quindi evidente come nel ristretto lasso di tempo tra la fine del 1645 e gli inizi del 1646 la situazione per la parte vicina al cardinal Sacchetti si fosse ulteriormente deteriorata rispetto al recente passato. All'interno della corte pontificia era invece aumentato il potere dei Ludovisi, in stretta dipendenza con la disgrazia dei Barberini, mentre a Bologna la famiglia aveva assunto la guida dell'arcivescovado locale con Niccolò Albergati Ludovisi.⁹⁹ Uno stato di cose capace di mettere in grave crisi la vitalità dei rapporti di *patronage* legati alla 'fazione urbana' a cui gli Indomiti avevano fatto storicamente riferimento. La possibilità è quindi che, in quel particolare frangente, l'accademia abbia cercato di attuare uno spostamento verso l'ala protettrice dei Ludovisi, senza rinunciare del tutto al rapporto con tale 'fazione', nello specifico rappresentata principalmente dal Sacchetti, anche in ragione del fatto che le strutture clientelari edificate negli anni dai Barberini erano tutt'altro che morte e lo stesso *entourage* del Papa era «ancora largamente composto da personalità legate ai Barberini».¹⁰⁰ Il personaggio in grado di attuare l'operazione e assicurarne l'efficacia nel tempo, garantendo l'appoggio dei Ludovisi, può ben essere stato individuato dagli Indomiti nel Bartolotti, unito a tale famiglia da stretti legami e in forme che avevano trovato manifestazioni pubbliche sino dai tempi di papa Gregorio XV.¹⁰¹ Vincoli che Bartolotti aveva inteso mostrare anche in punto di morte, con gesti non a caso ricordati dal Capponi nell'*Oratione* con particolare enfasi e dovizia di particolari, non senza l'evocazione di aspetti assolutamente straordinari collegati a tale relazione.¹⁰² Se il teologo dei Cavalieri di Malta era divenuto, come appare possibile, la chiave di un equilibrio realizzatosi per gli Indomiti sul piano dei *patronage* in un particolare frangente storico, la sua morte,

⁹⁸ A Bologna invece la tregua dell'autunno di quell'anno era, almeno ufficialmente, interpretata come l'indicazione di una raggiunta 'pace' tra le parti. Nei *Diari* del Senato (cit., vol. 7, p. 26v-29v) la si commenta indicandola infatti come il segno della volontà di Innocenzo X di vivere da quel momento «in buona gratia» con i Barberini. Il primo tra i fratelli Barberini a tornare a Roma sarà Francesco, ma solo nel 1648, ottenute tutte le garanzie possibili e tra mille cautele dettate dai timori per la propria sicurezza, mentre Taddeo morirà in Francia e Antonio jr. seguirà il fratello solo nel 1653.

⁹⁹ Si veda nota 92.

¹⁰⁰ M. D'AMELIA, *Nepotismo al femminile* cit., p. 379. In generale si veda CLAUDIO COSTANTINI, *Fazione urbana. Sbandamento e ricomposizione di una grande clientela a metà Seicento*, Genova, Università di Genova, 1998, p. 121-122.

¹⁰¹ Capponi lo fa narrando con forte enfasi un episodio accaduto durante un incontro tra il teologo dei Cavalieri di Malta e il papa Ludovisi in cui «il nostro Trismegisto» fu «reso degno d'haver come coppiere lo stesso Gregorio, mentre con quella benignità, che senza paragone in lui fioriva, volle quel terreno Giove quasi partecipar l'immortalità dell'Ambrosia al suo diletto Mercurio»; *Languidezze* cit., p. 9.

¹⁰² «Mosso da impulso sovranaturale ei [Bartolotti] si sospese la stessa mattina [della morte] al collo la Croce di cristallo finissimo, che insegna ed abito della sua Religione gli era stata dalla liberal mano del Gran Cardinale Ludovico Ludovisio donata o per testificare di voler partirsi dal Mondo senza macchia come il cristallo e puro come l'oro, o per volere eziando nelle braccia di Morte conservare grata memoria di quel Magnanimo donatore»; *Languidezze* cit., p. 13. Nonostante i legami del teologo con una famiglia tra le più importanti del partito 'spagnolo', le storie indicano che proprio il veto di Madrid impedì a Giovanni di ottenere la nomina a vescovo di Malta (cfr. *ivi*, p. 8) concessa invece a uno spagnolo, ma a quanto pare ciò avvenne nel quadro di una politica di equilibrio 'geopolitico' tra Stati all'interno dell'Ordine dei Cavalieri di Malta di fronte alla quale l'appartenenza a un 'partito' cedeva alla nascita.

in sostanza, finì per determinare una rimessa in gioco di rapporti forse già in precario equilibrio, facendo mancare all'improvviso le vie perché fosse possibile agli Indomiti trovare all'interno della dinamica dei poteri del tempo condizioni e modi adatti per sostenersi.¹⁰³

Inserendo quindi la vita di un'accademia nelle dinamiche della corte papale e nelle vicende storiche del tempo, si potrebbe affermare che l'instabilità del complesso delle alleanze e delle fazioni, imposta dal limite temporale di una dinastia regnante, abbia potuto condurre gli Indomiti a tentare di ricostruire o riorganizzare una rete di *patronage*. Qualora poi si cerchi di comporre il quadro delle tendenze politiche sulle quali l'accademia si proponeva, in quel particolare frangente, di reggere la propria esistenza e si ipotizza un tentativo di rafforzare i suoi rapporti con i Ludovisi, esistono motivi per comprendere le ragioni del ruolo eminente che tra gli Indomiti viene improvvisamente attribuito al Bartolotti, a danno parziale del Sacchetti, agli inizi del 1646.

L'esperienza di una accademia che si sosteneva in un equilibrio tra il *patronage* dei Ludovisi e dei Barberini non era, per altro, a Bologna una novità inaugurata dagli Indomiti. Al momento della loro nascita avevano infatti di fronte l'esempio dell'accademia della Notte che, al tempo della fondazione e sino almeno al 1627, si era affidata alla protezione ufficiale dei Ludovisi, in particolare del cardinal Ludovico, dal 1621 al 1632 arcivescovo di Bologna.¹⁰⁴ Una circostanza che poté coesistere con la presenza del Peregrini, almeno dal 1624, all'interno della clientela di Antonio Barberini jr., che comunque, di certo, avrà avuto sin dagli inizi un qualche influsso all'interno degli equilibri accademici. Nel momento in cui questo probabile doppio rapporto di *patronage* si fece verosimilmente insostenibile, a causa dell'acuirsi del conflitto all'interno della corte romana tra il cardinal Ludovico e Urbano VIII, l'accademia si pose decisamente sotto l'ala protettrice dei Barberini.¹⁰⁵

Riguardo poi al significato per l'accademia della Notte dei simboli scelti per

¹⁰³ Un'altra disgrazia piovuta sull'accademia in quel 1646 viene dalle vicende personali di Pompeo Colonna, nobile e letterato dalle simpatie 'filofrancesi', proprio allora finito nelle carceri del Regno, dove resterà per lungo tempo sotto l'accusa di cospirazione contro l'autorità della Spagna (cfr. FRANCA PETRUCCI, *Colonna Pompeo*, in *DBI*, vol. 27, 1982, p. 414-416). Le *Leggi* degli Indomiti avevano infatti indicato il Colonna come Principe «perpetuo» dell'accademia. Un ruolo conferitogli al tempo del primo principato di Giovanni Bartolotti, il quale gli aveva ceduto tale carica, conservando lui e i suoi successori quello di «collega» (*Leggi* cit., p. 21), pronti a sostituirlo come principe quando fosse risultato assente. La straordinarietà del successo e la repentina fine del cenacolo culturale sono state sottolineate da C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*, t. I, p. II, Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, p. 236.

¹⁰⁴ Cfr. L. MELUZZI, *I vescovi* cit., p. 33-35. Sul cardinal Ludovico, grande avversario di Urbano VIII e dei Barberini, si veda la voce scritta da Paola Broggio e Sabina Brevaglieri nel *DBI*, vol. 66, 2006, p. 460-467.

¹⁰⁵ Le *Rime* edite nel 1627 (In Bologna, presso Clemente Ferroni) saranno infatti l'ultimo testo a stampa prodotto dall'accademia della Notte in cui venga ricordata ufficialmente la protezione goduta da parte dei Ludovisi. Nelle *Rime* del 1631 (In Bologna, presso Clemente Ferroni) sarà invece il cardinal Antonio Barberini jr. a essere indicato come il punto di riferimento della vita del cenacolo culturale. Rivolgendosi a lui gli accademici scrivono che le loro «sono Rime circondate di tenebre, che per venire in luce, hanno bisogno del Sole del suo chiarissimo nome» («Eminentissimo et Reverendissimo Signor Padrone Colendissimo», p. 3).

rappresentarla viene in aiuto un testo composto dal 'Sonnacchioso' Ruggero Pesci, ma passato al vaglio di «censori» del cenacolo, tra i quali figura anche Matteo Peregrini.¹⁰⁶ L'opera infatti che, nell'insieme, si propone come un breve trattato sui simboli accademici,¹⁰⁷ è dedicata nella sua ultima parte a chiarire il senso complessivo di quelli scelti dagli accademici della Notte: «l'emisfero privo della luce del Sole col motto tolto da Virgilio 'Vertitur interea'». ¹⁰⁸ Pesci definisce l'impresa una «metafora [...] bellissima» attraverso la quale s'intende «per la moltitudine delle cose, che contiene l'Emisfero ottenebrato, gl'ingegni de gl'Accademici ottenebrati dal loro stato imperfetto, e per la luce del Sole, la perfezione scienza, e virtude, che aspettano». Il motto poi significa «che fra tanto volgendosi il Cielo si accosta la luce del Sole, et essercitandosi gl'ingegni de gli Academici s'accosta loro il Sole della virtude». ¹⁰⁹ Dall'incontro tra emblema e motto nasce dunque una simbologia che rimanda a miti solari presenti nel mondo Barberini, che a Bologna avevano trovato accoglienza tra i Gelati e poi saranno presenti in quello degli Indomiti. ¹¹⁰ Pesci li ripropone indicando altresì una possibile alternativa sul piano simbolico per l'accademia, dove entra in campo anche Ercole, altra figura che sarà accostata talora ad Urbano VIII, accomunato al Sole. ¹¹¹ Si può quindi affermare che l'accademia, pur essendo alle origini ufficialmente legata ai Ludovisi, sul piano dei simboli avesse fatto, non si conosce quanto volontariamente, scelte che la rendevano pronta ad entrare nel mondo dei Barberini.

In generale, in merito ai rapporti di *patronage*, la condizione dell'accademia

¹⁰⁶ *Delle imprese. Discorso [...] havuto nell'Accademia della Notte di Bologna*, In Bologna, per Nicolò Tebaldini, 1624, p. 78. Sull'autore vi sono poche notizie. Fantuzzi (*Notizie* cit., vol. VI, p. 379), sulla base d'informazioni precedenti, di cui afferma di non aver trovato conferme, scrive che fu dottore in legge. Un'indicazione certa riguarda la data della sua sepoltura, che avvenne il 20 ottobre 1649 (AGABO, Parrocchie soppresse, S. Maria del Tempio, *Libri defunctorum Cappellae S. Mariae de Templo ab anno 1607 usque ad annum 1676 inclusive*, f. 63r).

¹⁰⁷ Al suo interno spuntano numerosi gli accenti critici nei confronti del più celebre *Teatro d'imprese* di Giovanni Ferro, testo edito per la prima volta a Venezia da Giacomo Sarzina nel 1623.

¹⁰⁸ R. PESCI, *Delle imprese* cit., p. 70. Secondo quanto scritto da Verardini Prendiparti (*Glorie* cit., p. 89) l'emblema «esponeva l'emisfero offuscato, con stelle nel Olimpo lucenti, senza raggi di luna». Per il riferimento a Virgilio («vertitur interea Caelum et ruit Oceano nox», ruota frattanto il Cielo e dall'Oceano sorge la Notte): *Eneide*, II, 250.

¹⁰⁹ R. PESCI, *Delle imprese* cit., p. 70-71. Nella citata raccolta di *Rime* degli accademici della Notte edita nel 1631 (p. 61) si legge una poesia di Giacinto Lodi che indica come la riflessione sui miti solari sia presente tra gli accademici: *Al Sig. Co. F. M. Bentivoglio discorrendo pubblicamente le Glorie del Sole nell'Accademia della Notte*. Sul Lodi, che fu ascrivito anche ai Gelati, mi permetto di rinviare al mio articolo, *Lo «scherzo» di Aristotele in un Discorso accademico di Giacinto Lodi, medico bolognese del Seicento*, «Il Carrobbio», XIV, 1988, p. 47-51.

¹¹⁰ Per quanto riguarda i Gelati si veda C. GURRERI, *Il discorso di Melchiorre Zoppio* cit., p. 57-98.

¹¹¹ Pesci, che indica Ercole come «il medesimo, che il Sole», propone un esempio che nasce da «questa Notte degl'ingegni Academici, che aspetta il Sole della virtù, che gli illustri 'Non uni morat Herculi' alludendo così «a quelle tre Notti, che si congiunsero in una nella generatione d'Ercole, celebrato non solo, come domatore de' Mostri, e factore di grandi Imprese; ma anche segnalatamente col titolo di 'profonda sapienza' [...] Quasi si volesse dire, che in questa Academia si fecondano quei semi di sapienza, che a suo tempo partoriranno tanti Ercoli»; *Delle imprese* cit., p. 73-74. Un accostamento simile propone in una sua opera, dedicata al cardinal Francesco Barberini, Girolamo Bendandi (*Hercules sive laborum felicitas defensa*, Bononiae, apud Clementem Ferronium, 1639), che nel testo ama sottolineare i tempi felici che allora si stavano vivendo dal punto di vista culturale grazie ai Barberini (p. 3-5).

della Notte appare quindi simile a quella vissuta a un certo momento degli Indomiti, con il cardinal Sacchetti nelle vesti che erano state del cardinal Ludovisi e il Bartolotti – allo stesso modo del Peregrini con i Barberini - a garantire un favorevole rapporto con i Ludovisi. La morte del cavaliere di Malta, avvenuta in un momento di massima tensione all'interno della corte pontificia segnata da un crescendo di ostilità del Papa nei riguardi del mondo dei Barberini, non consentì probabilmente agli Indomiti di condurre in salvo l'accademia evitandole di essere travolta dalle tempeste politiche del tempo, come era invece riuscito anni prima al cenacolo del Peregrini, grazie all'abilità manovriera del suo fondatore, che però non bastò a garantirne la sopravvivenza dopo il 1647. Infatti l'accademia della Notte e quella degli Indomiti, che avevano accolto nelle loro fila molti dei più affermati intellettuali della Bologna del periodo, sembrano terminare la loro vita all'incirca nel medesimo tempo. Una testimonianza in merito emerge da una consultazione delle opere di Ovidio Montalbani il quale, a partire dal 1636 e sino al 1641, amò spesso porre nel frontespizio dei propri lavori il solo richiamo alla sua presenza tra gli accademici della Notte come Rugiadoso, mentre, a partire dal 1642, a simile indicazione unì quella che lo ricordava come Stellato tra gli Indomiti. Tale uso, poi costante negli anni seguenti, sembra infatti terminare con i testi stampati nel 1647, anno in cui si ripete nella *Selenoscopia ovvero astronomico fisica speculatione circa la luna...* (Bologna, G. B. Ferroni), opera dedicata a Ferdinando II granduca di Toscana. Un testo dove l'autore si confronta con Galileo, così che emergono i punti di contatto, ma anche le profonde differenze tra i due sul piano scientifico.¹¹² La fine quasi di certo contemporanea dei due cenacoli offre sostegno all'ipotesi dell'esistenza di un qualche fattore esterno in grado di unire i loro destini, identificabile con la congiuntura politica del tempo nella corte pontificia, segnata dall'acuirsi dei contrasti tra il Papa regnante e la famiglia del suo predecessore, in grado di decretare la fine a Bologna di istituzioni che da subito o nel tempo si erano legate ai Barberini.

Un'altra circostanza che può aver inciso nell'accelerare il processo di dissoluzione di tali adunanze è la diaspora di un certo numero di intellettuali bolognesi dalle fila dei Barberini a quelle dei Pamphili. Alcuni infatti cercarono e ottennero le grazie del nuovo pontefice, con rapidissimo cambio di fronte, in un processo che non mi pare abbia avuto studi particolari che lo documentino,¹¹³ che

¹¹² Altro scritto di particolare interesse di Montalbani è la *Cometosopia ouero speculatione intorno alle comete col discorso astrologico delle commotioni, e varietà de' tempi nell'anno 1646...*, In Bologna, presso Gio. Battista Ferroni, 1646, ove il confronto coinvolge il Cavaliere (cfr. ANDREA GUALANDI, *Teorie delle comete: da Galileo a Newton*, Angeli, Milano, 2009, p. 60-61 e 117).

¹¹³ Lo fece, ad esempio, Andrea Torelli, che si mostrò prontissimo a celebrare con un suo testo il nuovo pontefice, dopo aver fatto altrettanto con il precedente. Nel frangente si mosse con tale successo che già nel 1645 poteva chiedere, con esito positivo, a Innocenzo X di intercedere presso l'ambasciatore bolognese perché raccomandasse presso il Senato la sua richiesta di avanzamento nella carriera universitaria (cfr. ASBo, Assunteria di Studio, *Atti* 10, f. 94v-95r; *Atti* 11, f. 19v-20v e 41r; ASBo, Assunteria di Studio, *Requisiti dei lettori*, b. 56, cart. 23). Non operò diversamente il celebre Fortunio Liceti, prima docente a Pisa, poi a Padova e a Bologna, sulla prestigiosa cattedra di filosofia ordinaria, dal 1637 al 1645. Liceti infatti, per costruire una parte della propria fortuna universitaria, dopo essersi affidato per anni ai Barberini - che per sostenerla non mancarono di fare pressioni sul Senato cittadino, sia per tramite

coinvolse anche Matteo Peregrini, a cui invece è quasi certo non abbia partecipato Giovan Battista Capponi.¹¹⁴ In rapporto a tale aspirazione a godere dei favori di Innocenzo X appare allora lecito ritenere che liberarsi dal peso dell'appartenenza a istituzioni culturali troppo legate alla famiglia del passato pontefice potesse tornare utile, se non si voleva o poteva farle transitare anch'esse sotto una nuova e più sicura ala protettrice, che era probabilmente quello che, grazie al Bartolotti, ritenevano di essere nella condizione di fare gli Indomiti.¹¹⁵

Echi nelle "Memorie" dei Gelati

Attorno al 1670 riemergerà come protagonista sulla scena culturale il sodalizio

dell'ambasciatore della 'Repubblica' bolognese a Roma, sia attraverso la legazione pontificia a Bologna - nello stesso 1645 presentò a sostegno di una propria richiesta per ottenere un progresso di carriera nell'Alma Mater le 'raccomandazioni' di Niccolò Ludovisi, del cardinal Niccolò Albergati Ludovisi, di Camillo Pamphilj, nonché dello stesso Innocenzo X (cfr. ASBo, Assunteria di Studio, *Atti*, 11, f. 19r-v, 11r, 13v, 123v-124r; ASBo, Assunteria di Studio, *Requisiti dei lettori*, b. 44, cart. 13). Nonostante tale spiegamento di forze a sostegno della sua causa presso l'Università bolognese, Liceti decise di tornare a Padova a occuparvi la cattedra medica con un alto stipendio. In generale sul personaggio si veda GIUSEPPE ONGARO, *Liceti Fortunio*, in *DBI*, vol. 65, 2005, p. 69-73. Per la presenza dei due nello Studio di Bologna cfr. *I rotuli cit., ad indicem*.

¹¹⁴ Sembrano escludere tale evenienza talune circostanze del processo da lui subito ad opera del Sant'Uffizio al tempo del pontificato di Innocenzo X (cfr. nota 115). Inoltre, recitando l'«elogio» funebre di Berlingiero Gessi jr., senatore e accademico gelato, Capponi coglie l'occasione per celebrare il «massimo Urbano tanto buon conoscitore, quanto ottimo riconoscente de' virtuosi» e per rimpiangere i «felicissimi tempi» quando si viveva sotto le «ali dell'Api d'oro»; *Pompe funebri cit.*, p. 26-27. Sul Peregrini, fedelissimo dei Barberini poi entrato a far par parte dei cortigiani più vicini al Pamphilj, mi permetto di rinviare a due miei contributi: *Note per la biografia* (cit.) e *La cattedra e il potere: due storie di religiosi e 'cortigiani', lettori nello Studio di Bologna*, «Storicamente», IX, 2013, p. 95-116.

¹¹⁵ L'intervallo di tempo che va tra la fine degli anni quaranta e gli inizi degli anni settanta del secolo pare segnato da una minore attività nella vita accademica bolognese rispetto al momento precedente. Nel periodo nascerà tuttavia il «Coro anatomico», un cenacolo culturale nel quale Capponi avrà un ruolo da protagonista. Un luogo dove Marcello Malpighi - che sempre rimarrà legato in modo riconoscente a Giovan Battista, indicandolo come suo maestro e lo sollecitò con profitto la pratica della dissezione (di tale adunanza scientifica mi sono occupato in modo specifico nel saggio *Accademie bolognesi tra scienza e potere cit.*, p. 45-50). Giovan Battista tuttavia all'inizio degli anni cinquanta, assieme ad altri personaggi, alcuni dei quali saranno membri della stessa accademia, ebbe a conoscere le carceri del Sant'Uffizio e l'abiura come eretico al termine di un processo che ne mostrò i tratti di 'mago', nato da una perquisizione che aveva portato a recuperare presso di lui un impressionante numero di testi legati alle scienze occulte e strumenti per effettuare pratiche magiche. Nella circostanza fu efficace nel favorire un esito per lui favorevole della vicenda la presenza tra i 'rei' di un Paleotti che pose da subito in imbarazzo il tribunale ecclesiastico e lo sollecitò, probabilmente, a risolvere rapidamente la pratica. Soprattutto appare però decisiva la protezione ricevuta nella circostanza dal cardinal Francesco Barberini. Un sostegno che sembra costituire importante spia della vitalità del rapporto di *patronage* che allora lo univa alla famiglia del passato pontefice. Sulla carriera di Giovan Battista poi l'avvenimento non ebbe particolari effetti e, ancor prima che la pena fosse del tutto condonata, poté rientrare ad insegnare nell'Ateneo bolognese (sulla vicenda e i suoi protagonisti cfr. GIAN LUIGI BETTI, *Il processo per magia di un «bellissimo ingegno» nella Bologna del Seicento*, «Bruniana & campanelliana», XII, 2006, n. 1, p. 113-136; IDEM, *Giovan Battista Capponi: la «carriera della gloria» di un mago e scienziato nella Bologna del Seicento*; «L'Archiginnasio», CI, 2006, p. 91-118). Il fatto è stato ricordato anche da Elide Casali, *Il diavolo dal mantello stellato e la condanna dell'astrologia*, in *Il linguaggio dei cieli. Astri e simboli nel Rinascimento*, a cura di Germana Ernst e Guido Giglioli, Carrocci, Roma, 2012, p. 161-162. Sul tema dei rapporti tra la magia e Urbano VIII cfr. P. REITBERGEN, *Power cit.*, p. 336-375.

dei Gelati - a Bologna la più barberiniana delle accademie¹¹⁶ - che, dopo un periodo di difficoltà e di quasi silenzio, potrà celebrare tra il 1671 e il 1672 la propria rinnovata presenza sulla scena culturale con i volumi delle *Memorie* e delle *Prose*.¹¹⁷ Nelle *Memorie* ripresero inoltre idealmente vita le storie degli Indomiti e dell'accademia della Notte, ricondotte però all'interno dell'esistenza dei Gelati, con un percorso disegnato attraverso la biografia di Ippolito Nani [Nanni] Fantuzzi: un personaggio oggi pressoché ignoto, ma al tempo in grande pregio a principi e prelati, in particolare ai Barberini. Nelle *Memorie* infatti il Nani Fantuzzi è menzionato come fondatore dei Confusi – poi confluiti negli Indomiti – ma soprattutto come membro dei cenacoli culturali della Notte, degli Indomiti e dei Gelati: tutte accademie di cui erano conosciuti i forti legami con la famiglia di Urbano VIII.¹¹⁸ Si ricorda infatti che Ippolito appartenne, divenendone più volte principe, all'Accademia della Notte, al tempo in cui era «chiara, e luminosa», e che «passò d'indi all'Accademia degl'Indomiti», di cui, in altro luogo delle *Memorie*, si rammenta come un tempo fosse stata «sopra modo famosa, e florida». ¹¹⁹ Il punto d'arrivo del percorso di Ippolito tra le accademie è infine ritratto come esemplare di quello dei cenacoli culturali bolognesi e segna l'autoproclamato trionfo dell'adunanza dei Gelati, che «disperse, e confuse affatto i Confusi, sepeli nelle tenebre quei della Notte, domò gl'Indomiti, onde la gloria di tante Accademie, si ristinse nella sola nobilissima Accademia de' Gelati». ¹²⁰ Gelati in cui, nella visione non proprio disinteressata che offrono le *Memorie*, sembra così confluire, con tutto il suo patrimonio di conoscenze e di esperienze, una parte del mondo accademico bolognese del Seicento, attraverso una scelta di adunanze, a pochi anni di distanza dalla loro fine, ritenute maggiormente rappresentative di un periodo in relazione ai canoni che i Gelati intendevano allora darsi. Con tale operazione si attuava insieme la chiusura e il rilancio di una stagione culturale e politica la cui storia era legata da un filo rosso rappresentato dall'azione di *patronage* esercitato in essa dai Barberini.

I Gelati si ponevano in quegli anni sotto la dichiarata protezione del cardinal

¹¹⁶ Non a caso nelle citate *Memorie, Imprese (Eminentissimo e Reverendissimo Padrone)* il «tre volte Massimo» Urbano VIII veniva ricordato come «nostro eterno splendore, come letteratissimo Accademico, e generosissimo Protettore», collegando così l'accademia alle sue radici barberiniane.

¹¹⁷ L'esistenza di un periodo con tali caratteristiche è indicata all'interno di un passo delle citate *Memorie, Imprese* «A' Letterati del secolo».

¹¹⁸ Nani Fantuzzi fu membro altresì degli Intrepidi a Ferrara. Il cenacolo bolognese dei Confusi, del quale fu principe, pare si sia spento in seguito ad una sua temporanea assenza da Bologna (cfr. MICHELE MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, vol. III, 1929, p. 73).

¹¹⁹ *Memorie, Imprese* cit., p. 175. Il passo – collocato all'interno della biografia di Federico de' Riccardi d'Ortona che fu iscritto sia tra gli Indomiti sia tra i Gelati (la sua biografia ivi, p. 174-176) – potrebbe essere stato ispirato al Capponi da uno slancio di orgoglio postumo verso un'esperienza umana e culturale alla quale si sentiva ancora in qualche misura legato.

¹²⁰ Ivi, p. 294. Dunque i Gelati si assunsero il merito di aver domato l'«indomito» cavallo che aveva costituito l'emblema iniziale degli Indomiti. L'esclusivo richiamo messo nelle *Memorie* all'insegna della prima accademia e non a quella del suo periodo seguente, segnato dal successo e da una guida posta a governare lo spirito ribelle che all'inizio la caratterizzava, sembra voler cancellare l'esistenza di tale secondo momento di vita. Si tratta di una circostanza che non può essere casuale, ma per cui al momento non mi pare esista una spiegazione certa.

Francesco Barberini, rinverdendo così il legame storico tra l'accademia e la famiglia del Cardinale. Il ruolo di protettore attribuito al Cardinale non intende legare però il cenacolo culturale a una sola parte politica. Nelle *Memorie* infatti il Barberini, della cui personalità appaiono soprattutto esaltati i tratti culturali di protettore delle arti, delle scienze e delle lettere,¹²¹ viene dipinto come figura di equilibrio tra Francia e Spagna per il prestigio che aveva saputo conquistarsi presso le corti di entrambi i paesi.¹²²

La storia dei Barberini nel mondo accademico bolognese del Seicento - nel quale avevano svolto un ruolo importante a partire dall'inizio del secolo - trovava allora il compimento della propria esistenza in una posizione di dichiarata equidistanza tra i 'partiti'. Una condizione che i Gelati allargavano anche al campo culturale, ponendosi fra tradizione e modernità: una scelta che li rendeva in grado di accogliere al proprio interno le posizioni intellettuali più distanti, facendo dell'adunanza luogo dove tutte le opinioni potevano trovare accoglienza e comporre un unico quadro in cui le diversità rimangono, ma non costituiscono elemento di conflitto, né tantomeno di disgregazione della sua unità. Un orientamento di 'politica culturale' documentato dalle loro *Prose*, in cui convivono diversi e talvolta contrastanti indirizzi speculativi.¹²³

¹²¹ Cfr. *ivi*, p. 141-143.

¹²² Cfr. *ivi*, p. 142. A consentire una tale presa di posizione molto dovevano aver contribuito le vicende biografiche del Cardinale il quale, negli ultimi anni della sua vita, si era avvicinato alla Spagna, così come la sua stessa famiglia, tanto da poter far scrivere a Jose Luis Colomer, che in un proprio studio ha seguito in particolare la parabola politica del cardinal Francesco: «da nemici degli Spagnoli i Barberini, a causa di mutamenti politici e interessi personali, finirono per convertirsi in famiglia ispanofila e protetta dai re»; *Arte per la riconciliazione: Francesco Barberini e la corte di Filippo IV*, in *I Barberini cit.*, p. 106.

¹²³ Cfr. MARTA CAVAZZA, *Dal Coro anatomico agli Inquieti*, in *Settecento Inquieto. Alle origini dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 37, nota 14.

PIERANGELO BELLETTINI

La vita di un «pittore di camere e di scene».
Giuseppe Badiali (1798-1859), ornatista e scenografo*

Ricostruire le tappe fondamentali della vita e della carriera di Giuseppe Badiali,¹ «pittore di camere e di scene»,² consente di acquisire informazioni sull'ambiente artistico e teatrale della penisola italiana nella prima metà del XIX secolo, e segnatamente di Bologna negli anni finali dello Stato Pontificio; in particolare sugli ultimi esiti della grande scuola prospettica bolognese, nelle sue più aggiornate declinazioni ad uso degli ornatisti per eleganti abitazioni private e degli scenografi per i fondali e le quinte di balli e di melodrammi nei teatri.

Per una maggiore chiarezza espositiva ho articolato la ricostruzione della biografia di Badiali in quattro capitoli: 1 – La formazione nell'Accademia di Belle Arti di Bologna e l'apprendistato con Antonio Basoli; 2 – L'avvio di una carriera in proprio; 3 – Gli anni dell'attività scenografica più intensa (anni 1836-1847); 4 – Il 'professore' Giuseppe Badiali (anni 1848-1859).

1 – La formazione nell'Accademia di Belle Arti di Bologna e l'apprendistato con Antonio Basoli

Giuseppe Badiali nacque a Bologna il 6 maggio 1798, figlio di Luigi, falegname, e di Liberata Gardini.³ Il letterato (poeta, traduttore, insegnante) Cesare

* *Ho un grande debito di riconoscenza verso Alfredo Vitolo, che ringrazio di cuore per i molti e preziosi suggerimenti generosamente forniti; e inoltre ringrazio per avermi agevolato nel corso della ricerca Benedetta Basevi, Maria Giovanna Battistini, Maria Rita Biagini, Maria Grazia Bollini, Patrizia Busi, Fabia Farneti, Francesca Lui, Clara Maldini, Giuliano Malvezzi Campeggi, don Giuseppe Manzini, Simone Marchesani, Roberto Martorelli, Maria Pace Marzocchi, Maria Maugeri, Angelo Mazza, Dante Mazza, Anna Lisa Vannoni.*

¹ Per la biografia di Giuseppe Badiali vedi CAVARA, [Necrologia di Giuseppe Badiali, datata 18 novembre 1859], s.n.t. [Bologna, 1859]; la *Necrologia*, non firmata, pubblicata su «L'Arpa», VII, n. 14 (21 novembre 1859), p. 55; e i profili biografici curati da Orfeo Vangelista in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. 1, Roma, Le Maschere, 1954, col. 1239 e tav. CC; da Wanda Savini Nicci in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 5, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1963, p. 79; e da Davide Righini in ANNA MARIA MATTEUCCI, *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento. Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Milano, Electa, 2002, p. 490.

² Così lo definisce C. CAVARA, [Necrologia] cit., p. [2].

³ Vedi Archivio Arcivescovile di Bologna, *Registri dei battezzati*, anno 1798, alla data 7 maggio, c. 108r

Cavara (1818-1880), che nel 1859 scrisse la necrologia di Badiali, ne sottolineava le umili origini che rendevano ancora più sorprendente l'ascesa sociale di cui era stato protagonista:

nato senza un sorriso della fortuna, e destinato ad essere un idiota del volgo, si fa largo, si avvanza, e si colloca in uno de' più brillanti seggi che le Arti Belle serbino a' loro cultori.⁴

Nel 1808, ad appena dieci anni, era stato collocato dal padre a studiare *Ornato* presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna; il suo nome compare a lungo negli elenchi degli studenti dell'Accademia, dal 1808 al 1829, dagli anni del Regno napoleonico d'Italia alla Restaurazione, consentendoci di seguirlo nelle discipline che via via frequenta e di verificare chi anno dopo anno gli fa da 'garante'.⁵ La tabella⁶ che segue rende immediatamente visibile la sua pluriennale formazione accademica.

anno accademico	Materie di insegnamento seguite da Badiali	garante	riferimento archivistico
1808-1809	Ornato	Luigi Badiali (il padre)	I, p. 101, n. 29
1809-1810	Ornato	Luigi Badiali (il padre)	I, p. 135, n. 34
1810-1811	Ornato, Elementi di figura	Luigi Badiali (il padre)	I, p. 183, n. 125
1811-1812	Ornato, Elementi di figura, Anatomia	Luigi Badiali (il padre)	I, p. 212, n. 69
1812-1813	Ornato, Elementi di figura, Anatomia	Luigi Badiali (il padre)	I, p. 242, n. 28
1813-1814	Ornato, Elementi di figura, Anatomia	Luigi Badiali (il padre)	I, p. 274, n. 48
1814-1815	Ornato, Elementi di figura, Anatomia, Prospettiva	Leandro Marconi	I, p. 311, n. 105
1815-1816	Ornato, Elementi di figura, Prospettiva	Prospero Santini	II, p. 15, n. 109
1816-1817	Ornato, Prospettiva	Francesco Santini	II, p. 52, n. 139
1817-1818	Ornato, Paesaggio	Leonardo Alessandrini	II, p. 87, n. 133
1818-1819	Ornato, Paesaggio	Giovanni Battista Sangiorgi	II, p. 130, n. 141
1819-1820	Ornato, Paesaggio	Mauro Berti	II, p. 170, n. 160
1820-1821			
1821-1822	Elementi di figura, Prospettiva	Mauro Berti	III, p. 93, n. 291
1822-1823	Elementi di figura	Mauro Berti	III, p. 141, n. 254
1823-1824	Sala delle statue	Giacomo De Maria	III, p. 194, n. 241
1824-1825	Sala delle statue, Scuola del nudo, Pinacoteca	Mauro Berti	III, p. 242, n. 199
1825-1826	Scuola del nudo, Pinacoteca	Antonio Basoli	III, p. 304, n. 247
1826-1827	Sala delle statue, Scuola del nudo, Pinacoteca	Sante Santini	III, p. 348, n. 187
1827-1828	Scuola del nudo	Antonio Basoli	IV, p. 26, n. 172
1828-1829	Scuola del nudo, Pinacoteca	Antonio Basoli	IV, p. 74, n. 180

(padrino Camillo Dal Pietro [in sua vece Ciro Bonetti] e madrina Teresa Mazza).

⁴ Cfr. C. CAVARA, [Necrologia] cit., p. [1].

⁵ Cfr. MICHELANGELO GIUMANINI, *Tra disegno e scienza. Gli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Bologna (1803-1876)*, Bologna, Minerva, 2002, p. 36.

⁶ Per i riferimenti archivistici vedi Accademia di Belle Arti di Bologna (d'ora in poi ABABo), Archivio storico, *Elenco degli scolari ammessi alle scuole accademiche*, vol. I (anni 1804-1815), vol. II (anni 1816-1820), vol. III (anni 1820-1827), vol. IV (anni 1828-1836). Da queste registrazioni Giuseppe Badiali risulta abitante a Bologna in via Sant'Isaia 438 per gli anni 1808-1820, in via Sant'Isaia 515 per gli anni 1821-1824, in via Val d'Aposa 313 per l'anno 1825, e in via Val d'Aposa 1360 per gli anni 1826-1829. Negli *stati delle anime* della parrocchia bolognese di Sant'Isaia nel secondo decennio dell'Ottocento risulta che Giuseppe Badiali fosse figlio unico e che abitasse col padre Luigi (probabilmente nato nel 1766), con la madre Liberata Gardini (probabilmente nata nel 1777) e con la nonna materna Maria Carpeggiani (probabilmente nata nel 1743). Nello *stato delle anime* del 1816 il diciottenne Giuseppe viene qualificato «pittore».

Fino al 1820, quindi per dodici anni di fila, il nostro giovane Badiali segue il corso di *Ornato* tenuto da Leandro Marconi (che aveva come «aggiunto», cioè come assistente, Antonio Basoli), integrandolo via via con *Elementi di figura*, *Anatomia*, *Prospettiva* e *Paesaggio*. Compiuti i 21 anni Badiali non compare nell'elenco degli studenti dell'anno accademico 1820-1821, per poi ricomparire nell'elenco dell'anno successivo e fino al 1828-1829 come frequentatore non più del corso di *Ornato* ma, soprattutto, della *Pinacoteca*, della *Sala delle statue* e della *Scuola del nudo*. Fra i suoi 'garanti' troviamo nomi famosi di docenti dell'Accademia: Leandro Marconi, Mauro Berti, Giacomo De Maria, Antonio Basoli, Francesco Santini.

La necrologia scritta da Cesare Cavara sottolinea ed enfatizza la determinazione e la tenacia del giovanissimo Badiali nel perseguire il suo obiettivo formativo e di ascesa sociale:

Povero falegname di professione, il padre dopo avergli procurata la prima istruzione elementare, lo volle nella sua bottega. Il giovinetto pregò, interpose l'ufficio de' benevoli, tanto che ottenne di continuare lo studio del disegno, con questo però che il padre non avrebbe altro peso che di somministrargli il vitto. Chi provvederebbe al resto? L'industria del piccolo artista. Acconciossi egli con un *imbianchino*: dai lavoretti più ovvii e grossolani passò a dare le tinte nei muri, a tirar linee: lavorava, lavorava, e la notte e nelle ore di ozio dedicavasi tutto al suo studio. Frequentava poi l'Accademia di Belle Arti: colà il prof. Basoli lo conobbe: notò le ottime disposizioni del fanciullo, e si fece suo mecenate. Più tardi aiutarono di consigli e d'istruzione un Cini, un Marconi ed altri. Ed ecco il Badiali già adulto e fatto pittore di camere e di scene.⁷

Antonio Basoli, che in quegli anni all'interno dell'Accademia di Belle Arti era l'«aggiunto» del titolare della cattedra di *Ornato* Leandro Marconi, fu secondo Cavara lo scopritore e il «mecenate» di Badiali. E infatti già nel 1820 Badiali, ad appena 22 anni, comincia a lavorare come «subalterno» di Basoli (che era di 24 anni più grande). È lo stesso Basoli a darcene notizia nella sua *Vita artistica*,⁸ precisando che una delle prime realizzazioni in cui coinvolse Badiali fu «una camera da letto dipinta in campagna dal signor Pirotti sartore; il subalterno fu Badiali».⁹

Nel medesimo 1820 Badiali compare fra gli «accademici recitanti» dell'Accademia Filodrammatica, attiva presso il Teatro Marsigli di Bologna, accademia diretta da Carlo Bruera e che aveva fra i suoi «accademici d'onore» Antonio Basoli.¹⁰ Ed è quindi probabile che Badiali abbia collaborato alla

⁷ Cfr. C. CAVARA, [Necrologia] cit., p. [2].

⁸ Vedi *La vita artistica di Antonio Basoli*, a cura di Fabia Farneti e Vincenza Riccardi Scassellati Sforzolini, Bologna, Minerva, 2006, p. 150 (che corrisponde a c. 62v del ms. di Basoli).

⁹ Ivi, p. 151 (che corrisponde a c. 63r del ms. di Basoli).

¹⁰ L'iscrizione del giovane Badiali all'Accademia Filodrammatica era con ogni probabilità una diretta conseguenza dell'iscrizione, come accademico d'onore, del suo maestro e datore di lavoro Antonio Basoli, che così annota sotto l'anno 1820 nella sua *Vita artistica*: «In quest'anno [1820] fui onorato dai signori Filodrammaturchi e mi passarono nella sua Accademia, detta dei Filodrammatici, come pittore suo ed accademico d'onore. Il direttore di questi dilettanti di declamazione egli è sempre il mio amico Carlo Bruera»

realizzazione delle scenografie per i Filodrammatici che Basoli annota in quello stesso anno 1820: «Feci n. 3 scene del Teatro Marsigli per li signori Filodrammatici e furono: 1 – Camera gotica, 2 – Gabinetto magnifico, 3 – Veduta di piazza e reggia americana».¹¹

In quegli stessi anni Badiali compare con la qualifica di «ornatista» nell'elenco dei 195 associati (per un totale di 209 copie) alla *Collezione di varie scene teatrali* di Antonio Basoli (fig. 1), la raccolta di 100 acquetinte che riproponevano le sue scenografie di maggiore successo. La *Collezione* riporta nel frontespizio inciso la data 1821, evidentemente la data di inizio della pubblicazione, che dovette comunque essere ultimata più tardi, non prima del 1825, data di realizzazione di alcune delle opere riprodotte.¹² Nell'elenco degli associati-sottoscrittori, di cui Basoli nella sua *Vita artistica*, autobiografia e libro dei conti, sottolineava come fossero «metà bolognesi e metà forestieri»,¹³ la qualifica di «ornatista» compare abbinata, oltre che a Badiali, anche a Gioacchino Albè, Giuseppe Bolognini, Gaetano Caponeri, Luigi Faggioli, Gaetano Ferri, Giovanni Garzia di Forlì, Domenico Gotti, Giovanni Magazzari, Luigi Martinelli,¹⁴ Faustino Trebbi;

(cfr. *La vita artistica* cit., p. 149, che corrisponde a c. 62r del ms. di Basoli). Basoli faceva parte dell'Accademia dei Filodrammatici fin dal 1807 (cfr. *ivi*, p. 85, che corrisponde a c. 30r del ms. di Basoli). Su questa Accademia vedi GIUSEPPE COSENTINO, *Il Teatro Marsigli-Rossi*, Bologna, Tip. A. Garagnani e figli, 1900, p. 231; MARINA CALORE, «Al merito singolarissimo del signor Antonio Basoli». *Nuovi teatri a Bologna nel primo ventennio dell'Ottocento*, «Strenna storica bolognese», LX, 2010, p. 61-84: 83; e PATRIZIA BUSI, *In scena a Bologna*, Bologna, Comune di Bologna, 2004, p. 428: nel fondo *Teatri e spettacoli* della Biblioteca dell'Archiginnasio, con collocazione VII.23.40, è conservata copia della lettera-avviso a stampa con comunicazione di cambiamento di denominazione dell'Accademia Filodrammatica in Accademia Filodrammatica e con l'elenco degli «accademici recitanti». Su Carlo Bruera (1769-1840), che a lungo gestì il negozio di carte decorate e litografia Bertinazzi, vedi GIANNA PAOLA TOMASINA, «All'uso di Francia»: *dalla moda all'industria. Carte decorate, papier peint e tessile stampato nel sec. XVIII. La Bottega Bertinazzi (Bologna 1760-1896)*, Bologna, Pàtron, 2001, p. 129, 177-180.

¹¹ Cfr. *La vita artistica* cit., p. 157 (che corrisponde a c. 66r del ms. di Basoli).

¹² Da segnalare che nel 1833 Agostino Marchesi, «negoziante e proprietario di musica in questa città in via Trebbo de' Carbonesi n. 539 da S. Paolo» informava il pubblico che «Ad utilità dei signori dilettanti di pittura per le teatrali decorazioni, esso sig. Marchesi tiene un deposito ben assortito di tutti li disegni del celebre professore sig. Antonio Basoli bolognese, e ne riceve le associazioni alli medesimi, tanto in questa città come dall'estero, sotto le condizioni espresse nel suo manifesto pubblicato col giorno 10 dello scorso aprile» (cfr. «Teatri, Arti e Letteratura», n. 482 [8 giugno 1833], p. 129).

¹³ Cfr. *La vita artistica* cit., p. 163 (che corrisponde a c. 69r del ms. di Basoli): «Progettai di dare una nuova collezione di scene teatrali ombreggiate all'acquarello. A tal effetto diramai una circolare stampata e ne ottenni circa 200 associati, metà bolognesi e metà forestieri». Vedi FABIA FARNETI e VINCENZA RICCARDI SCASSELLATI, *Antonio Basoli. Percorso nella Vita Artistica*, Faenza, Carta Bianca Editore, 2019, p. 115. L'elenco degli associati alla *Collezione di varie scene teatrali* è un documento estremamente interessante, che ci permette di conoscere amici e sostenitori di Basoli, negozianti di stampe e di libri che vogliono proporre in vendita la raccolta, e architetti, scultori, pittori e scenografi interessati all'opera di Basoli; occorre almeno ricordare gli architetti Filippo Antolini ed Ercole Gasparini; i pittori Francesco Alberi, Napoleone Angiolini, Pietro Fancelli, Rodolfo Fantuzzi «pittore paesista», Giovanni Battista Sangiorgi; l'incisore Francesco Rosaspina; il coreografo Salvatore Viganò; il professore di *Ornato* nell'Accademia di Venezia Giuseppe Borsato; e Carlo Bruera «fabbricatore e negoziante di carte colorate e litografo» e direttore di quell'Accademia Filodrammatica con cui erano in rapporto sia Basoli, sia Badiali.

¹⁴ Luigi Martinelli aveva partecipato attivamente alla realizzazione della *Collezione di varie scene teatrali* approntando la trascrizione in disegno di 21 delle 100 scenografie poi incise all'acquatinta dai fratelli di Antonio Basoli.

mentre Gaetano Sandri viene indicato come «pittore teatrale».¹⁵

Nel 1822 troviamo Badiali, ormai ventiquattrenne, impegnato con successo, insieme a un fratello di Basoli (quasi certamente Francesco), nella realizzazione a Santarcangelo di Romagna della decorazione del soffitto e delle pareti nella sala teatrale dei Cavalieri dell'Unione secondo un progetto di Antonio Basoli, che in quell'occasione era rimasto a Bologna a dipingere il sipario e sei scenografie per il medesimo teatro.¹⁶

Risale probabilmente a pochi anni dopo, sempre nel terzo decennio del secolo, il coinvolgimento di Badiali nella decorazione del casino di campagna del medico Gaetano Conti, la Villa *Panglossiana* di Montechiaro, nelle colline a sud di Bologna, nei pressi di Pontecchio.¹⁷

La villa fu edificata dall'architetto Filippo Antolini¹⁸ secondo i più aggiornati dettami dell'abitare in villa, rifuggendo dal proporre ambienti magniloquenti, per esaltare invece una dimensione più intima e confortevole, e nel contempo più elegante, del vivere attraverso tutta una serie di ambienti medio-piccoli accuratamente decorati e un grande giardino pieno di pittoresche sorprese.

Eccovi il cenno delle delizie di questo Casino, il quale, comeché sia piccolo, certo né per bellezza, né per eleganza, né per cosa alcuna di comodità lascia desiderio. Se v'hanno luoghi per magnificenza e per grandezza pregevoli, non meno pregevole è questo per grazia e leggiadria; la magnificenza conviene ai grandi, la grazia ai privati. Siano pure magnifici e sontuosi i pubblici stabilimenti, e le opere di pubblico ammaestramento e di pietà, le residenze civili e reali; ma chi è vago di passare ore serene in compagnia degli amici deve cercare non le sontuose magnificenze, ma le semplici delizie, e le umili abitazioni, alle quali convengono per loro diporto gli amici sinceri, che aborriscono il fasto, e cercano diletto nella semplice natura, nelle umane lettere e nelle arti: a questo fine luogo sì bello fu dal prof. Conti edificato ed

¹⁵ Anche Gaetano Sandri aveva collaborato alla *Collezione di varie scene teatrali* di Antonio Basoli, realizzando la trascrizione in disegno di 35 delle 100 scenografie.

¹⁶ Cfr. *La vita artistica* cit., p. 173 (che corrisponde a c. 74r del ms. di Basoli): «Soffitto e pareti del teatro di Sant'Arcangelo, mandato a dipingere da mio fratello e Badiali, per il prezzo di scudi romani 100. Ha incontrato e hanno fatto un sonetto a me ed al fratello e Badiali. Dipinte qui in Bologna n. 6 scene e sipario per l'istesso teatro: *Rustica, Carcere, Gabinetto, Reggia, Piazza e Bosco* ed il sipario [con] il *Passaggio di Cesare al Rubicone*; avuto scudi 200». Da notare che sia il sipario sia le sei scene sono riprodotti nella *Collezione di varie scene teatrali*, alle tavole 43 (*Casa rustica*), 51 (*Fondo di torre*), 55 (*Piazza romana*), 64 (*Bosco*), 73 (*Introduzione a gabinetti*), 75 (*Reggia*), 77 (*Ponte sul fiume Rubicone*). Vedi DEANNA LENZI, *Antonio Basoli e il Teatro dei Cavalieri Associati di Santarcangelo di Romagna*, in *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale*, atti del convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero (Torino, Teatro Regio, 5-6 febbraio 2009 e Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 5-6 marzo 2009), a cura di Maria Ida Biggi e Paolo Gallarati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, p. 133-150; e F. FARNETI – V. RICCARDI SCASELLATI, *Antonio Basoli. Percorso* cit., p. 116-117.

¹⁷ Cfr. A.M. MATTEUCCI, *Committenza e Massoneria. Bologna in età neoclassica*, «Alma Mater Studiorum», VII, I, 1994, p. 217-231: 226-230; EADEM, *I decoratori di formazione bolognese* cit., p. 98-100, 437-441 e planimetria a p. 505; e ANNA OTTANI CAVINA, *Felice Giani (1758-1823) e la cultura di fine secolo*, Milano, Electa, 1999, vol. 1, p. 242.

¹⁸ Su Filippo Antolini (1787-1859) vedi SALVATORE MUZZI, *Breve cenno riguardante la vita e le opere del professore Filippo Antolini pubblicato per cura di Alderano Franceschelli*, Bologna, Tipografia di G. Monti al Sole, 1859; e MARIA BEATRICE BETTAZZI, *Filippo Antolini e le vicende della Bologna preunitaria*, «Strenna Storica Bolognese», XLIX, 1999, p. 89-100.

abbellito con tanta varietà, e con esquisita eleganza.¹⁹

Gli artisti coinvolti nella decorazione della *Panglossiana* furono talmente numerosi da fare della villa una sorta di antologia delle arti decorative bolognesi del terzo decennio del secolo: oltre all'architetto Antolini sono ricordati scultori (Luigi Acquisti, Alessandro Franceschi e i fratelli Graziani di Faenza) e ben 20 pittori fra figuristi e ornativisti, molti dei quali docenti o allievi dell'Accademia di Belle Arti di Bologna (il nostro Giuseppe Badiali, Antonio Basoli e il fratello Francesco, Gaetano Bertolani, Francesco Bortolotti, Gaetano Burcher, Caponeri, Luigi Cini, Rodolfo Fantuzzi, Domenico Ferri, Giovanni Battista Frulli, Felice Giani, Giuseppe Grenzi, Giuseppe Guizzardi, Giuseppe Manfredini, Meliconi, Vincenzo Rasori, Gaetano Tambroni, Giulio Tomba, Antonio Zaccarini). Un intervento decorativo così affollato dovette presumibilmente svolgersi in un periodo di tempo abbastanza lungo. Sappiamo che la «camera detta del Padrone, dipinta a gotico gentile dall'insigne prof. Basoli»²⁰ risale al 1823, come si desume dalla *Vita artistica* di Basoli²¹ e dall'incisione, che riporta questa data, raffigurante il «soffitto e parete della camera da letto del sig. dottor Gaetano Conti nella sua villa a Monte Chiaro».²² Questo ambiente, la «camera detta del Padrone», dava sulla loggia al secondo piano della villa ed era adiacente al «gabinetto dipinto dall'esimio pittore Badiali»,²³ «gabinetto» che possiamo presumere sia stato dipinto nel medesimo torno di tempo, pur non sapendo se in questa occasione Badiali operasse in proprio o fosse ancora «subalterno» di Basoli. Al Badiali inoltre spettano altri due interventi alla *Panglossiana*: la decorazione della «bella anticamera», che si apriva sulla destra della loggia a pianterreno, di cui «la soffitta ed il fregio sono dipinti dai chiarissimi pittori Badiali e Grinzi, con in mezzo un quadretto che rappresenta un sacrificio agli Dei Lari delle più belle opere del pittore Rasori»;²⁴ e, nello stupefacente giardino,²⁵ la decorazione del

luogo del caffè, tempietto sacro ad Ebe, fatto al modo degli antichi tempi [... con] due figure in basso rilievo, che rappresentano la *Fama* [...] opera insigne dello scultore Franceschi [...] Questo è il luogo ove le persone dopo il desinare si conducono a bere il caffè [...] forma circolare del tempietto [...] Il dipinto vezzosissimo e pregevole per ornamento e per figure, che danno a vedere ninfe atteggiare in diverse guise, che apprestano cibi o tazze o fiori, fu eseguito dai celebri Grinzi e Badiali colla

¹⁹ Cfr. PIETRO CONTI, *Descrizione della Villa detta Panglossiana che apparteneva al defunto professor Gaetano Conti pubblicata dall'ingegnere Pietro Conti cugino di lui affine di rendere informati coloro che volessero fare acquisto della descritta Villa*, Bologna, Tipi della Volpe al Sassi, 1836, p. 23-24.

²⁰ Ivi, p. 15.

²¹ Cfr. *La vita artistica* cit., p. 177 (che corrisponde a c. 76r del ms. di Basoli).

²² Vedi ANTONIO BASOLI, *Compartimenti di camere per uso degli amatori e studenti delle Belle Arti ...*, Bologna, 1827, tav. 5; cfr. A.M. MATTEUCCI, *I decoratori di formazione bolognese* cit., p. 441.

²³ Cfr. P. CONTI, *Descrizione della Villa detta Panglossiana* cit., p. 14.

²⁴ Ivi, p. 7. «Grinzi» è una variante del cognome «Grenzi», forma più spesso riscontrabile nei documenti dell'epoca.

²⁵ Con tanto di finte «ruine di un castello di gotica antichità, avanzi di muri antichi, sepolcri violati e guasti da furia guerresca; tutte cose così bene accomodate, che non diresti mai essere apposte là da così poco tempo» (ivi, p. 28).

maggior grazia desiderabile.²⁶

Dopo l'intervento alla *Panglossiana* non risultano altre occasioni di lavoro 'congiunto' fra Badiali e Basoli e possiamo così ipotizzare che avesse termine in quel periodo il suo rapporto di subalternità col maestro; dopo il 1822 il nome di Badiali non ritorna più nella *Vita artistica* di Basoli, che invece cita più volte l'allievo prediletto Francesco Cocchi, in quegli anni ad Amburgo.

2 – L'avvio di una carriera in proprio

Con Filippo Antolini, architetto della *Panglossiana*, Giuseppe Badiali ebbe modo di lavorare più volte negli anni successivi; ad esempio nel 1827 (o poco dopo) per il nuovo Gabinetto di Anatomia umana dell'Università di Bologna, realizzato, in sostituzione di quello di palazzo Poggi, nell'adiacente palazzo Malvezzi-Lupari.²⁷ Così lo descrive Gaetano Lenzi nel 1841:

Evvi un teatro anatomico molto elegante, di forma semicircolare a belle e comode gradinate, che servono per sedili agli studiosi, e nel mezzo dell'area una tavola di marmo bianco per le ostensioni, ed un attiguo elaboratorio per l'autopsia cadaverica, e per altri necessari bisogni; architettura del vivente egregio signor ingegnere Filippo Antolini accademico clementino con voto. Il dipinto della volta del teatro è del signor Giuseppe Badiali; i quattro busti che sono su piedestalli fitti nel muro, rappresentanti i quattro capiscuola bolognesi in anatomia, cioè Mondino, Aranzio, Varolio, Malpighi furono fatti dallo scultore Alessandro Franceschi.²⁸

Il 1827 è l'anno²⁹ in cui il nostro Giuseppe Badiali ha il primo incarico importante come scenografo teatrale, realizzando alcune scene per due opere liriche al Teatro Comunale di Bologna, a maggio per la *Semiramide*³⁰ di Gioachino

²⁶ Ivi, p. 25-26.

²⁷ Cfr. RAFFAELE A. BERNABEO, *La suppellettile anatomica dell'Accademia delle Scienze*, in *Le cere anatomiche bolognesi del Settecento*, Bologna, CLUEB, 1981, p. 27-39: 29.

²⁸ Cfr. GAETANO LENZI, *Descrizione dell'Istituto delle Scienze di Bologna [...] col quadro dell'Università ed il novero delle accademie*, Bologna, presso l'editore Bortolotti tipografo e cartaino in via San Mammolo dirimpetto alla piazzetta dei Celestini, 1841, p. 42-43. Il brano sopra citato, con piccole varianti, era stato anticipato due anni prima da Lenzi nell'articolo *Università ed Istituto delle Scienze di Bologna*, «L'Album, giornale letterario e di belle arti», Roma, VI, n. 36 (9 novembre 1839), p. 284-288: p. 286.

²⁹ Il 1827 è anche l'anno che compare sul frontespizio della raccolta *Compartimenti di camere* pubblicata a Bologna da Antonio Basoli, che stava progressivamente abbandonando la sua attività di scenografo teatrale; anche per questa raccolta di cento incisioni Giuseppe Badiali compare fra i sottoscrittori (con la qualifica di «pittore d'ornato»), mentre Francesco Cocchi e Domenico Ferri sono già indicati come «pittori teatrali»). Cfr. F. FARNETI - V. RICCARDI SCASELLATI SFORZOLINI, *Antonio Basoli decoratore di interni*, in A.M. MATTEUCCI, *I decoratori di formazione bolognese* cit., p. 115-143: p. 143 (nota 49).

³⁰ Vedi la locandina, datata 30 aprile 1827, che indica come «Pittori delle scene. Signori Martinelli Luigi, Badiali Giuseppe, Fantoni Saverio della Scuola Bolognese» (copie in Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna [d'ora in poi BCABo], fondo *Teatri e spettacoli*, IV.14.57 e fondo *Bandi dell'aquila*, b. 86, n. 70). Sul libretto (*Semiramide melo-dramma tragico da rappresentarsi in Bologna nel Gran Teatro della Comune la primavera dell'anno 1827*, Bologna, nella Tipografia Sassi, [1827], a p. [2]): «Pittori delle scene. Signori Martinelli Luigi, Badiali Giuseppe, Fantoni Giuseppe [sic, ma Saverio] della Scuola Bolognese». Fra gli spettatori di *Semiramide* nell'allestimento bolognese del 1827 vi fu Giacomo Leopardi: cfr. CRISTINA BERSANI, *Leopardi e il teatro a Bologna*, in *Giacomo Leopardi e Bologna. Libri, immagini e documenti*, a cura

Rossini e a giugno per il *Pompeo in Siria*³¹ di Francesco Sampieri.

La *Semiramide*, che pure non era una novità a Bologna visto che era stata già rappresentata nel 1825 sempre al Teatro Comunale con la celebre Enrichetta Méric-Lalande nel ruolo della protagonista e con scene dipinte da Domenico Ferri, ebbe anche nel 1827 un enorme successo, venendo replicata 32 volte³² e la primadonna Luigia Boccabadati venne fra l'altro omaggiata con un ritratto litografico di Fausto Muzzi (fig. 2).

Fu invece un fiasco ed ebbe un'unica rappresentazione il *Pompeo in Siria* di Francesco Sampieri,³³ in quegli anni, e a lungo, direttore musicale della Società del Casino. Uno 'smacco' per il marchese Sampieri, che imputò l'insuccesso della sua opera ad una mancanza di attenzione da parte del cardinale legato di Bologna Giuseppe Albani, finendo in questo modo per mettersi nei guai:

Informata la Santità di Nostro Signore che il sig. marchese Francesco Sampieri ora assente dagli Stati Pontificii si permise dall'estero di apporre all'eminentissimo signor cardinal legato di Bologna ingiuriose e calunniose imputazioni sì con divulgati scritti, che col mezzo dei fogli pubblici, in occasione del pessimo esito della sua musica *Il Pompeo in Siria*, che il detto sig. marchese volle far eseguire lo scorso mese di giugno in questo Teatro Comunale, la stessa Santità Sua ha comandato che non gli sia permesso di rientrare negli Stati Pontificii se non dopo che avrà data una conveniente soddisfazione all'eminentissimo cardinale su lodato.³⁴

Sampieri (fig. 3) dovette dare «una conveniente soddisfazione» al cardinale legato e così l'esilio poté avere termine:

A maggiore intelligenza e spiegazione degli ordini diramati dalla Segreteria di Stato ai Confini dello Stato Pontificio intorno alla persona del sig. marchese Francesco Sampieri si rende noto al Pubblico, ch'è piaciuto alla clemenza di Sua Santità, non ostante le cose passate, di rimmetterlo nella sua grazia, e di permettergli il libero ingresso ne' suoi Stati in seguito della lettera che lo stesso sig. marchese Sampieri ha scritto all'eminentissimo sig. cardinal legato di Bologna a tenore di quanto gli era stato ingiunto. Questi sono i riscontri, che dalla Segreteria di Stato sono ultimamente pervenuti allo stesso sig. cardinal legato.³⁵

di C. Bersani e Valeria Roncuzzi, Bologna, Pàtron, 2001, p. 217-241: 230-232 e 237-238.

³¹ Vedi la locandina in BCABo, fondo *Teatri e spettacoli*, IV.14.59. Sul libretto a stampa (*Pompeo in Siria* *dramma per musica del signor Giovanni Schmidt da rappresentarsi nel Teatro Comunale di Bologna la primavera dell'anno 1827*, in Bologna, nella Stamperia del Sassi, [1827], a p. 7): «Pittori delle scene. La *Reggia* d'invenzione, disegno e dipintura del signor professore Francesco Santini. Le altre saranno dipinte dalli signori Luigi Martinelli, Giuseppe Badiali, e Giuseppe [sic, ma Saverio] Fantoni della Scuola Bolognese».

³² Cfr. «Teatri, Arti e Letteratura», n. 166 (12 luglio 1827), p. 176.

³³ Vedi Biblioteca di San Giorgio in Poggiale a Bologna (d'ora in poi SGiP), *Manoscritti, Miscellanea speciale di manoscritti e di materiali documentari*, B.022, *Teatro Comunitativo di Bologna. Memorie storie artistiche circa ai lavori eseguiti in varie epoche e suo esercizio*, f. 24: «Il *Pompeo* fu fischiato terribilmente non tanto perché la musica lo meritasse, ma in odio all'autore per differenze avute con la prima donna, il partito della quale non lasciò terminare l'opera. Le scene furono dipinte da Martinelli Luigi, Badiali Giuseppe e Fantoni Saverio»; e BCABo, fondo *Giuseppe Pepoli, Diario*, b. 2, mazzo 1, alla data 30 giugno 1827.

³⁴ Cfr. «Gazzetta di Bologna», 1827, n. 80 (6 ottobre), p. [1].

³⁵ Cfr. *ivi*, 1828, n. 8 (26 gennaio), p. [1].

Per entrambe le produzioni (*Semiramide* e *Pompeo in Siria*) il «direttore dell'impresa», cioè l'impresario, era Giovanni Battista Benelli, il «direttore della musica» Giovanni Tadolini, «il primo violino e direttore d'orchestra» Ignazio Parisini. I libretti delle due opere, entrambi stampati dalla Tipografia Sassi di Bologna, specificano, oltre ai nomi dei cantanti e dei numerosi musicisti coinvolti, che «il vestiario tutto nuovo [è] di proprietà del capitalista bolognese signor Giovanni Ghelli», e che le scene sono di Luigi Martinelli,³⁶ Giuseppe Badiali e Giuseppe [sic] Fantoni³⁷ «della Scuola Bolognese», aggiungendo però per il *Pompeo in Siria* la precisazione che la scena della *Reggia* è «d'invenzione, disegno, e dipintura del signor professore Francesco Santini».³⁸

Il primo incarico importante come realizzatore di scene Badiali lo dovette quindi ricevere dall'impresario di origine forlivese Benelli, che aveva già maturato una buona esperienza in campo teatrale, avendo fra l'altro gestito a Londra negli anni 1823-1824, in verità senza molta fortuna, la stagione del King's Theatre (ingaggiando in quell'occasione Rossini)³⁹ e rimanendo per anni in stretti rapporti di lavoro e collaborazione con Ferdinando Paer e Carlo Severini, a lungo gestore con Édouard Robert del Théâtre Italien di Parigi.⁴⁰

La realizzazione di melodrammi e di balletti era operazione complessa, che coinvolgeva diverse figure: non solo compositori, librettisti, coreografi, cantanti, musicisti, ballerini e comparse, ma anche attrezzisti, scenografi, proprietari dei costumi, sarti e ovviamente impresari-finanziatori, coloro che si assumevano il rischio d'impresa, pagando i costi in previsione degli incassi che si sarebbero potuti realizzare. Tutta la vita di Badiali come scenografo deve essere stata scandita dal rapporto con i diversi committenti, che via via lo scritturavano per affidargli la realizzazione di fondali dipinti.

Il 1827 è anche l'anno in cui viene aperto al pubblico il nuovo Teatro privato Loup, che fin dal 1824 il proprietario Emilio Loup aveva messo a disposizione dell'Accademia Filodrammatica (quella - diretta da Carlo Bruera - di cui almeno dal 1820 faceva parte anche il nostro Badiali). Giuseppe Badiali fu tra i pittori ai quali venne affidata la decorazione pittorica della sala teatrale: «di figura quadrilunga, di palchetti e ringhiere adorna, è stata dipinta la sala di questo Teatro con ogni leggiadria dell'arte dai signori Badiali e Zaccherini [sic, ma

³⁶ Luigi Martinelli è ricordato, insieme a Badiali, nel 1820 fra gli «accademici recitanti» dell'Accademia Filodrammatica di Bologna e nel 1821 fra gli associati alla *Collezione di scene teatrali* pubblicata da Basoli.

³⁷ Si tratta di un refuso per Saverio (o Francesco Saverio) Fantoni, a lungo, fino al 1843, collega di Badiali come realizzatore di fondali per il teatro.

³⁸ L'architetto Francesco Santini, che aveva realizzato il Teatro del Corso nel 1805, era stato 'garante' del giovane Badiali per l'iscrizione all'Accademia di Belle Arti di Bologna nell'anno accademico 1816-1817.

³⁹ Vedi BRUNO CAGLI, *Rossini a Londra e al Théâtre Italien di Parigi, con documenti inediti dell'impresario G.B. Benelli*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», [XXI], 1981, p. 5-53.

⁴⁰ Vedi GIULIANO CASTELLANI, *Ferdinando Paër. Biografia, opere e documenti degli anni parigini*, Bern [etc.], Peter Lang, 2008; e ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Parigi-Londra andata e ritorno: musiche, cantanti e faccendieri fra i teatri d'opera italiana (1830-1838)*, in *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EDT, 2002, p. 193-209. Giovanni Battista Benelli, prima di diventare impresario teatrale, era stato tenore; morì a Parigi nel 1857 all'età di 85 anni (cfr. «Teatri, Arti e Letteratura», n. 1700 [30 luglio 1857], p. 179-180).

Zaccarini]; ed il palco scenico, modello dei più chiari teatri d'Italia, ha scene che mostrano il perfetto gusto in tale dipintura delli ben noti signori Ferri, Martinelli e Berti». ⁴¹

Oltre a dipingere la sala teatrale con Antonio Zaccarini, ⁴² Badiali realizzò anche una scena per il nuovo Teatro Loup, come viene segnalato dalla «Gazzetta di Bologna» del 9 febbraio 1828:

Ieri sera 8 corrente nel tanto applaudito nuovo teatro del sig. Emilio Loup si vide l'ultima scena fatta dipingere dal prelodato signore per questo carnevale, la quale unitamente a moltissime altre sono state eseguite con molta esattezza e precisione da artisti bolognesi, i di cui nomi meritano a buon diritto di essere onorevolmente ricordati, e sono i signori Badiali Giuseppe per la scena *Il Gabinetto*, Berti Mauro per quella del *Sotterraneo*, Bortolotti Francesco per la *Deliziosa*, Fantoni Saverio per la *Camera nobile*, Ferri Domenico per [la] *Piazza* e la *Rustica*, e Martinelli Luigi per la *Sala*. Possa questa onorata ricordanza sempre più animare i mentovati soggetti a battere la carriera con sì favorevoli auspici incominciata e far vedere di essere ben degni figli di questa Patria Madre degli Studi e delle Arti Belle, ed illustre per le une e per gli altri nella nostra Italia tanto ne' passati, che ne' tempi presenti, meritandosi in tal modo l'onore e l'incoraggiamento dei loro concittadini. ⁴³

Viene qui opportuno ricordare che fra i bozzetti scenografici di Badiali conservati nella Biblioteca di San Giorgio in Poggiale ⁴⁴ quello numerato 151 raffigura una «sala nobile, scena eseguita nel Teatro privato Loup per i dilettanti sullo stile del 1760»; non so comunque dire se tale «sala nobile» possa corrispondere a «Il Gabinetto» che Badiali realizzò per il Teatro Loup.

Nel 1827, a 29 anni, il nostro Badiali è quindi già inserito nel mondo artistico bolognese non solo come ornataista «pittore di camere» ma anche come scenografo teatrale, tanto che l'anno successivo, nel 1828, lo troviamo elencato, insieme ad altri ornataisti affermati quali Francesco Bortolotti e Domenico Ferri, fra i «soci onorari» della Società dei Concordi, intenta a realizzare rappresentazioni presso il Teatro Contavalli. ⁴⁵

Nella primavera 1828 Badiali è a Ravenna impegnato insieme a Saverio Fantoni nella realizzazione delle scenografie della *Zelmira* di Rossini, andata in

⁴¹ Cfr. *ivi*, n. 193 (17 gennaio 1828), p. 167.

⁴² Antonio Zaccarini viene ricordato fin dagli anni 1807-1808 come «subalterno», cioè collaboratore, di Antonio Basoli in *La vita artistica* cit., p. 82 (che corrisponde a c. 28v del ms. di Basoli) e p. 87 (che corrisponde a c. 31r del ms. di Basoli).

⁴³ Cfr. «Gazzetta di Bologna», 1828, n. 12 (sabato 9 febbraio), p. [1].

⁴⁴ *La Raccolta di bozzetti teatrali* (inv. 35677) della Biblioteca di San Giorgio in Poggiale è composta da 178 schizzi, per lo più autografi di Giuseppe Badiali, ed è stata ceduta alla Biblioteca di San Giorgio in Poggiale da Antonio Bagnoli nel novembre 2018; in passato era appartenuta al medico riminese Guglielmo Bilancioni e poi al poeta bolognese Roberto Roversi.

⁴⁵ Cfr. *In scena a Bologna* cit., p. 310. Il collega scenografo Luigi Martinelli compare invece ancora fra i «soci recitanti». Poco più di un anno dopo, nel carnevale del 1830, Badiali è annoverato ancora fra i «soci onorari» della Società Filodrammatica dei Concordi insieme a, fra gli altri, Francesco Bortolotti, Domenico Ferri, Romolo Liverani e Giuseppe Manfredini; cfr. *ivi*, p. 312. Vedi anche *Romolo Liverani scenografo*, Faenza, Lega, 1990.

scena il 3 maggio.⁴⁶

Nel carnevale 1829 lo vediamo citato, insieme a Mauro Berti, Domenico Ferri e Saverio Fantoni, come realizzatore delle scene di *Giulietta e Romeo*⁴⁷ di Nicola Vaccai nel Teatro privato Loup di Bologna.

Nel carnevale 1830 (che partiva dagli ultimi giorni del 1829) lavora al Teatro Comunale di Bologna per la *Cenerentola*⁴⁸ di Rossini andata in scena nel dicembre 1829 e per *La contessina, ossia il finto pascià*⁴⁹ di Carlo Capelletti nel febbraio 1830.

Nella primavera-estate del 1830 Giuseppe Badiali è documentato in Toscana, al seguito di una vera e propria *tournee* fortemente connotata come 'bolognese'. È a Pisa, al Teatro degli Accademici Ravvivati (con l'appaltatore Carlo Redi), nel maggio 1830 per la rappresentazione dell'*Otello, ossia il Moro di Venezia*⁵⁰ di Gioachino Rossini; per passare poche settimane dopo, nell'estate 1830, a Livorno, al Teatro degli Accademici Avvalorati, con la *Semiramide*⁵¹ sempre di Rossini e *Il Crociato in Egitto*⁵² di Giacomo Meyerbeer. Oltre a riproporre, con poche variazioni, i medesimi cantanti e musicisti, tutte e tre le produzioni hanno il medesimo «direttore d'orchestra» Ignazio Parisini «Accademico Filarmonico di Bologna», il medesimo «attrezzista proprietario» Giuseppe Rubbi, e i costumi sono sempre di proprietà del «capitalista» Giovanni Ghelli, tutti bolognesi. Anche le scene sono di artisti bolognesi: di Giacomo Savini «per quelle di Paesaggio»,⁵³

⁴⁶ Vedi «Teatri, Arti e Letteratura», n. 210 (16 maggio 1828), p. 96-97: «Buone le scene delli signori Badiali e Fantoni pittori bolognesi». Il libretto a stampa (*Zelmira dramma serio per musica da rappresentarsi in Ravenna nel Teatro Comunale in occasione della solita fiera di maggio dell'anno 1828*, Ravenna, nella stamperia Roveri, [1828]) non riporta i nomi degli scenografi.

⁴⁷ Sul libretto a stampa (*Giulietta e Romeo dramma serio per musica da rappresentarsi nel privato Teatro del signor Emilio Loup il carnevale dell'anno 1829*, Bologna, per i tipi del Nobili e Comp., 1829, a p. [8]): «Le scene saranno dipinte dalli signori Mauro Berti, Domenico Ferri, Giuseppe Badiali, Francesco Saverio Fantoni».

⁴⁸ Vedi BCABO, fondo *Teatri e spettacoli*, IV.14.98, locandina datata 13 dicembre 1829 per la *Cenerentola* programmata al Comunale di Bologna per il carnevale 1830: «Pittori delle scene. Signori Badiali, Manfredini, Fantoni, e Venturini».

⁴⁹ Sul libretto a stampa (*La contessina ossia il finto pascià opera buffa in due atti da rappresentarsi nel Teatro Comunale di Bologna il carnevale dell'anno 1830*, in Bologna, nella Tipografia Sassi, [1830], a p. 5): «Le scene nuove sono dipinte dai signori Badiali, Manfredini, Fantoni, e Venturini».

⁵⁰ Sul libretto a stampa (*Otello ossia il Moro di Venezia*, Pisa, dalla Tipografia Pieraccini, [1830], a p. [6]): «Pittori delle scene per quelle di Paesaggio sig. profess. dott. Giacomo Savini bolognese; e per quelle d'Ornato sigg. Giusep. Badiali, e Sav. Fantoni, ambi di Bologna».

⁵¹ Sul libretto a stampa (*Semiramide melo-dramma tragico da rappresentarsi in Livorno nell'I. e R. Teatro degli Accademici Avvalorati posto dagli Armeni l'estate dell'anno 1830*, Livorno, dalla Tipografia Vicini e Comp. sotto le Loggie, [1830], a p. 4): «Le scene saranno tutte nuove e dipinte quelle di Paesaggio dal professore sig. dottor Giacomo Savini bolognese; quelle di Prospettiva e d'Ornato dai signori Giusep. Badiali e Saverio Fantoni ambi di Bologna».

⁵² Sul libretto a stampa (*Il Crociato in Egitto melo-dramma eroico in due atti [...] da rappresentarsi in Livorno nell'I. e R. Teatro degli Accademici Avvalorati posto dagli Armeni l'estate dell'anno 1830*, Livorno, Tipografia Vicini e comp.º sotto le Loggie, [1830], a p. [4]): «Le scene saranno tutte nuove, e dipinte quelle di Paesaggio dal professore sig. dottor Giacomo Savini bolognese; quelle di Prospettiva, e d'Ornato dai signori Giusep. Badiali, e Saverio Fantoni ambi di Bologna».

⁵³ Risale probabilmente a questi mesi l'album con vedute di Pisa e di Livorno disegnate da Giacomo Savini conservato in BCABO, Gabinetto disegni e stampe, *Raccolta di disegni di autori vari*, n. 151; vedi MARIO

e di Giuseppe Badiali e Saverio Fantoni «per quelle di Prospettiva e d'Ornato».

Analogamente due anni dopo, passata la breve fiammata rivoluzionaria del 1831, troviamo Badiali nella primavera-estate 1832 di nuovo in Toscana: in primavera a Firenze nel Teatro Alfieri degli Accademici Risoluti per *Il Crociato in Egitto*⁵⁴ di Meyerbeer, a cui era abbinato il ballo *L'appuntamento notturno. Piccolo divertimento mimico*⁵⁵ di Enrico Mathieu; e in estate a Livorno, al Teatro degli Accademici Avvalorati, per l'opera *Francesca da Rimini*⁵⁶ di Giuseppe Fournier a cui era abbinato, anche questa volta, il ballo *L'appuntamento notturno*.⁵⁷ In queste tre produzioni del 1832 non troviamo più i cantanti, i musicisti, l'attrezzista e il costumista – tutti bolognesi – del 1830; Badiali inoltre è da solo a realizzare tutte le scene.

Pochi mesi dopo, nell'autunno 1832, Badiali è a Bologna, al Teatro del Corso per il ballo *Eteocle e Polinice* di Livio Morosini (rappresentato con l'opera *Ricciardo e Zoraide* di Rossini), ballo per il quale Badiali condivise il lavoro di scenografo con Pietro Zanolini.⁵⁸

È invece dubbio il coinvolgimento di Badiali nella realizzazione delle scene de *I Capuleti e i Montecchi* di Vincenzo Bellini in quel medesimo autunno 1832 al Teatro Comunale di Bologna (con la partecipazione della famosa Maria Malibran nella parte di *Romeo*), nonostante il cognome Badiali compaia esplicitamente sul libretto.⁵⁹ Sembra infatti ragionevole in questo caso ipotizzare un duplice refuso, e cioè che in corso di stampa siano stati indicati nel libretto come pittori delle scene «Angiolini e Badiali» anziché i nomi corretti «Angelini e Baldini».⁶⁰

NOFERI, Giacomo Savini Loiani (1768-1842). *Pisa e Livorno nel primo Ottocento attraverso gli occhi di un petit maître bolognese*, San Giuliano Terme, Felici, 2005.

⁵⁴ Sul libretto a stampa (*Il Crociato in Egitto melo-dramma eroico da rappresentarsi nell'I. e R. Teatro Alfieri di proprietà dei sigg. Accademici Risoluti la primavera 1832*, Firenze, presso Niccola Fabbrini in via Pandolfini, [1832], a p. 4): «Le scene saranno tutte nuove inventate e dipinte dal sig. Giuseppe Badiali pittor bolognese».

⁵⁵ La trama del ballo *L'appuntamento notturno* è alle p. 43-48 del libretto *Il Crociato in Egitto*, Firenze, Fabbrini, [1832] sopra cit.

⁵⁶ Vedi SGIP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 12 («opera *Francesca da Rimini*; attrio tereno sparso di sepolcri con capella in distanza internamente illuminata notte. Scena eseguita in Livorno nel Teatro degli Accademici Avvalorati l'estate dell'anno 1831 [sic, ma 1832]»), [qui fig. 4]. Sul libretto a stampa (*Francesca da Rimini melodramma per musica di Felice Romani da rappresentarsi in Livorno nell'I. e R. Teatro degli Accademici Avvalorati posto dagli Armeni l'estate dell'anno 1832*, Livorno, Tipografia Pallade sotto le Logge, [1832], a p. [4]): «Le scene nuove sono inventate e dipinte dal Badiali di Bologna».

⁵⁷ La trama del ballo *L'appuntamento notturno* è alle p. 25-29 del libretto *Francesca da Rimini*, Livorno, Tipografia Pallade sotto le Logge, [1832] sopra cit.

⁵⁸ Vedi la locandina dell'opera *Ricciardo e Zoraide* e del ballo *Eteocle e Polinice*, datata 5 ottobre 1832, in BCABO, fondo *Bandi dell'aquila*, b. 85, fasc. 10, n. 45: «Pittore per l'opera signor Martinelli. Pittori pel ballo signori Zanolini e Badiali». Sul libretto a stampa (*Ricciardo e Zoraide*, in Bologna, nella Stamperia Governativa Sassi, [1832], a p. 23): «Pittori delle scene [del ballo *Eteocle e Polinice*]. Per l'atto 1°, 2° e 4° signor Zanolini, per il 3° e 5° signor Badiali». Una delle scene di Zanolini ottenne un particolare successo (cfr. «Teatri, Arti e Letteratura», n. 450 [3 novembre 1832], p. 75: «Applauso con chiamata al pittore Zanolini per il *Gabinetto della Regina*»); non ho invece trovato segnalazioni particolari per le scene di Badiali.

⁵⁹ Sul libretto a stampa (*I Capuleti ed i Montecchi tragedia lirica di Felice Romani rappresentata in Bologna nel Teatro della Comune l'autunno del 1832*, Bologna, per Dall'Olmo e Tocchi nel Mercato di Mezzo, [1832], a p. [3]): «Pittori delle scene signori Angiolini e Badiali».

⁶⁰ Su «Teatri, Arti e Letteratura», n. 450 (3 novembre 1832), p. 72 si accenna alla «bellissima tela per l'a-

Allo stato attuale della ricerca non possiamo ricostruire dettagliatamente l'attività di Giuseppe Badiali dalla fine del 1832 alla metà del 1835, quando è documentato un suo viaggio a Parigi per raggiungere il collega Domenico Ferri (fig. 5). In quell'occasione Badiali fu ingaggiato come collaboratore subalterno del Ferri, che essendo nato nel 1795 era maggiore di tre anni ed era da tempo uno scenografo di grande successo, continuamente elogiato sui periodici, indicato nonostante la giovane età come caposcuola o modello ispiratore di una nutrita serie di pittori di scene teatrali (quali Pietro Zanolini,⁶¹ Mario Bragaldi,⁶² Mariano Bonarelli⁶³), conteso da teatri importanti come il San Carlo di Napoli.⁶⁴ Ferri già dal 1829, grazie all'appoggio di Rossini, aveva trovato una prestigiosa collocazione come «peintre» del Théâtre Italien di Parigi (gestito in quegli anni, sotto l'implicita supervisione di Rossini, dal bolognese Carlo Severini [1793-1838] in società con Édouard Robert);⁶⁵ e proprio al Théâtre Italien nella prima metà di quel medesimo anno 1835 aveva realizzato le scene per le memorabili prime esecuzioni assolute delle opere *I Puritani* di Bellini⁶⁶ e *Marino Faliero* di Donizetti.⁶⁷

Badiali e Ferri, entrambi bolognesi e impegnati nel medesimo ambito profes-

trio del palazzo di Cappellio, dipinta dalli signori Angiolini [sic, ma presumibilmente Angelini] e Baldini, che s'invitarono a ricevere il contrassegno di encomio ben meritato». In una recensione al melodramma *Tancredi* di Rossini, che venne rappresentato nel medesimo Teatro Comunale di Bologna pochi giorni dopo *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini, troviamo la seguente frase: «Anche in questa serata gli esteri pittori [la sottolineatura è mia, e certo Angiolini e Badiali non potevano essere indicati come «esteri», qualifica che invece poteva adattarsi ai perugini Annibale Angelini e Vincenzo Baldini] venner chiamati sulla scena a ricever elogi d'incoraggiamento per le scene, ricordevole sempre il pubblico di quelle prodotte nell'opera *I Capuleti e Montecchi*» (cfr. BCABO, fondo *Teatri e Spettacoli*, IV.14.140, *Critica intorno allo spettacolo dato la sera 7 novembre 1832 nel Gran Teatro Comunale di Bologna*). Poche settimane dopo la rappresentazione bolognese, il melodramma *I Capuleti e i Montecchi* venne messo in scena anche a Roma, al Teatro di Apollo, e il relativo libretto a stampa riporta come scenografi Annibale Angelini e Vincenzo Baldini. Una delle scene di Angelini e Baldini per *I Capuleti e i Montecchi* è riprodotta nell'incisione n. 4 della raccolta di Lorenzo Ruggi, che era stata avviata proprio pochi mesi prima, nel medesimo anno 1832 (cfr. «Gazzetta di Bologna», 1832, n. 17 [28 agosto 1832], p. 4); nell'agosto 1832 Ruggi aveva realizzato solo due incisioni di scene teatrali; è presumibile che l'incisione n. 4 (raffigurante un «luogo remoto nel palazzo Capuleti», con sullo sfondo il passaggio del corteo funebre di Giulietta) sia stata realizzata immediatamente a ridosso dell'autunno 1832 sull'onda del successo che Angelini e Baldini avevano riscosso a Bologna. Un disegno anonimo che ripropone la scena di Angelini e Baldini (evidentemente derivato dall'incisione n. 4 della raccolta di Ruggi) è segnalato da FRANCA VARIGNANA, *Le Collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I disegni. 3. Dal paesaggio romantico alla veduta urbana*, Bologna, 1977, p. 343, n. 301. È poi da notare che questa invenzione di Angelini e Baldini venne fedelmente riproposta dallo stesso Badiali: vedi SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 47 («Scena nel passaggio della morta nell'opera *I Capuleti e Montecchi* eseguita in Mantova il carnevale del 1836 [sic, ma 1837] / Giuseppe Badiali»).

⁶¹ Cfr. «Teatri, Arti e Letteratura», n. 308 (18 febbraio 1830), p. 204.

⁶² Cfr. *ivi*, n. 310 (4 marzo 1830), p. 16.

⁶³ Cfr. *ivi*, n. 348 (18 novembre 1830), p. 88.

⁶⁴ Vedi VALERIA RUBBI, *Francesco Cocchi e Domenico Ferri. L'eredità di Antonio Basoli «Maestro» di scenografia*, Argelato, Minerva, 2017; e «Teatri, Arti e Letteratura», supplemento al n. 605 dell'8 ottobre 1835, p. 45-48 e n. 610 (12 novembre 1835), p. 83-84.

⁶⁵ Cfr. ALBERT SOUBIES, *Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913*, Paris, Librairie Fishbacher, 1913; CÉLINE FRIGAU, *Un bolonais à Paris: Domenico Ferri peintre-décorateur du Théâtre royal Italien*, «Schweizer Jarbuch für Musikwissenschaft», n.s., 28/29, 2008-2009, p. 115-149.

⁶⁶ Cfr. «Teatri, Arti e Letteratura», n. 570 (12 febbraio 1835), p. 203-204.

⁶⁷ Cfr. *ivi*, n. 578 (9 aprile 1835), p. 45-46.

sionale, dovevano ovviamente conoscersi da tempo, ma la loro frequentazione probabilmente si intensificò in occasione della loro comune permanenza a Napoli nel 1834. Da una lettera che Pio Sarti⁶⁸ scrisse da Napoli il 18 novembre 1834 a Domenico Ferri (già rientrato a Parigi per alcuni dissensi con gli amministratori del Teatro San Carlo di Napoli) si desume che a quella data Badiali era ancora a Napoli.⁶⁹

Da una lettera di Badiali, datata da Bologna (dove evidentemente nel frattempo era rientrato) il 2 febbraio 1835 e indirizzata a Domenico Ferri, si evincono i contatti fra i due che portarono all'ingaggio di Badiali:

ho compreso le continue premure che avete per me e la buona amicizia che mi professate preferendomi agli altri in tali incontri tanto interessanti, e di questo ve ne avrò infinite obbligazioni. Da quel che ricercate se al presente ho ultimato li miei lavori, vi dirò che da Palavicini ho ultimato la camera che sospesi prima di andare a Napoli, e di più ho molto avanzata un'altra, che in una settimana l'avrò finita; dopo questa principierò un gabinetto dal conte Gamberini; oltre questo ho altre viste di lavori, che questi per ora terrò sospesi. In qualunque modo io sono persuaso che combinando voi quei lavori come mi dite mi darete quel poco di tempo necessario per regolare le mie cose (accertatevi che su questo non ve ne dimanderò troppo); non mi conviene sospendere il gabinetto del sud.^o conte, prima perché non so quale sarà l'epoca che voi avete combinato tali lavori, e per conseguenza non mi conviene stare inoperoso; più essendo un anno che ho promesso di farlo, farei quasi una cattiva figura.⁷⁰

La permanenza di Badiali a Parigi andò dal luglio 1835 al gennaio 1836, come si può evincere da alcune lettere indirizzate a Domenico Ferri da Paolo Sarti, amministratore dei suoi beni a Bologna. In una prima lettera, datata da Bologna il 3 luglio 1835, Sarti informa Ferri che:

Lunedì, giorno di San Pietro e Paolo [29 giugno 1835], ebbi a pranzo meco tuo figlio⁷¹ e la Gigia,⁷² e passammo una giornata allegra rammentando ognora a tuo

⁶⁸ Zio materno di Marco Minghetti, fu coinvolto nei moti del 1831 e subì l'esilio; vedine un ritratto schizzato da Antonio Zanolini nel 1831 in Museo del Risorgimento di Bologna, *Album di ritratti di Antonio Zanolini*, c. [4]v. Da notare che in quegli anni Domenico Ferri era in rapporti di frequentazione e di amicizia con Antonio Zanolini, che era esule a Parigi proprio per i fatti del 1831.

⁶⁹ Bibliothèque nationale de France, Paris (d'ora in poi BnF), N-LAS – 956 (2), lettera di Pio Sarti, datata da Napoli il 18 novembre 1834, a Domenico Ferri: «Il marchese Bevilacqua è qui, e propose per le decorazioni un pittore che ha condotto da Bologna che non m'han detto il cognome ma che è cred'io paesista. Su queste cose credo che avrete lettera da Angiolini, o da Badiali [...] Sappiatemi dire se e a chi debbo pagare in Bologna le quindici pezze napoletane che vi debbo. Potete farmelo sapere ancora per mezzo di Angiolini, o di Badiali se scrivete loro prima di me».

⁷⁰ BnF, N-LAS – 958 (6): lettera di Giuseppe Badiali a Domenico Ferri datata da Bologna il 2 febbraio 1835.

⁷¹ Allude al dodicenne Gaetano Ferri (1822-1896; fu poi anch'egli, come il padre, pittore di scene teatrali; da non confondere con l'omonimo scenografo, allievo di Basoli e attivo in quegli anni a Macerata). Gli altri due figli maschi di Domenico Ferri furono Luigi (1826-1895; studioso di filosofia, venne scelto nel 1860 come «segretario particolare» da Terenzio Mamiani, ministro della Pubblica Istruzione) e Augusto (1829-1895), che intraprese anch'egli come il padre e il fratello Gaetano la professione di scenografo teatrale.

⁷² Da una lettera indirizzata a Ferri da Andrea Morandi il 24 settembre 1850 (vedi BnF, N-LAS 958 [24]) apprendiamo che «la Gigia» (probabilmente vezzeggiativo familiare per Ginevra) era la cognata di Ferri.

figlio di abbracciare per noi tu, la Clementina e Luigi,⁷³ tanto più che il mercoledì susseguente [1° luglio 1835] si era fissato che Badiali e tuo figlio partissero; ma al lunedì sera venne male a Badiali, si fece levar sangue, prese purganti, ma poco frutto ne cava. Da lunedì sera in poi egli sta sempre poco bene; verso sera lo assale un convulso ed una spossatezza, che quasi sembra febbre. Perciò non si può precisare il momento della partenza. Badiali è inquieto perché teme che tu rimanga compromesso pel ritardo, o che tu sia obbligato ad una multa. Per tutti i casi prima di partire lo farò munire d'un certificato in regola che comprovi l'imprevista causa della sua tardanza.⁷⁴

L'accenno «Badiali è inquieto perché teme che tu rimanga compromesso pel ritardo, o che tu sii obbligato ad una multa» fa intuire che Badiali era stato ingaggiato da Ferri come collaboratore, non sappiamo se per le scenografie delle opere in programmazione al Théâtre Italien nell'autunno 1835 o se per altre commissioni.⁷⁵

Una conferma di questo ingaggio di quattro mesi, con maggiori dettagli, si evince dalla successiva lettera di Paolo Sarti a Domenico Ferri del 26 luglio 1835:

So in punto d'onore quanto posso contare sul tuo carattere, e perciò per fare unicamente le cose in regola (stantecché Badiali non possedeva a lui diretta alcuna tua lettera) feci la scrittura a Badiali, la quale come avrai visto è durevole soltanto fino a che avrà egli teco convenuto direttamente. A Badiali, contro ricevuta, pagai Fr. 700, de' quali egli ti darà conto nelle spese del viaggio. Spero che Badiali e tuo figlio saranno felicemente arrivati,⁷⁶ e m'immagino la gioia tua e della Clementina nell'abbracciare il figlio, il quale dà di sé le più luminose speranze. [...] Badiali lo avrà assistito in viaggio da uomo premuroso quale è, e non ne dubito. In Badiali troverai un uomo sincero, onesto, e di carattere. Una prova del suo carattere onesto tu l'hai nell'affare di Napoli. Egli colà poteva applicarsi a Nicolini per un fisso mensile, e poi applicarsi a lavori suoi particolari, come ha fatto Angiolini; ma se

⁷³ Allude a Luigi Verardi, il principale collaboratore di Ferri nella sua attività di scenografo. Un accenno a Verardi e al piccolo Gaetano anche in una successiva lettera di Paolo Sarti a Domenico Ferri del 2 febbraio 1836: «Mia moglie ricambia i saluti alla Clementina [moglie di Ferri], a te, a Luigi, ed a Gaetanino, del quale da Badiali con molto piacere sentimmo i progressi. Ella sperava aver da Badiali [rientrato da pochi giorni a Bologna da Parigi] i tre quadretti, la cui misura prese Gaetanino per farne uno lui, uno Luigi, ed uno Badiali. Badiali non lo rammenta e gli ha promesso di farglielo qui: dunque essa conta avere col tempo gli altri».

⁷⁴ BnF, N-LAS 957 (6): lettera di Paolo Sarti a Domenico Ferri, datata da Bologna il 3 luglio 1835 (trascritta in VALERIA RUBBI, *Francesco Cocchi e Domenico Ferri* cit., p. 177).

⁷⁵ Un accenno alla progettata collaborazione di Badiali con Ferri era apparso fra le *notizie brevi* del periodico «Teatri, Arti e Letteratura», n. 592 (9 luglio 1835), p. 158: «Il celebre scenografo Domenico Ferri di Bologna non verrà in quest'anno in Italia, dovendo rimanere a Parigi atteso le molte commissioni che tiene; a tale effetto ha chiamato da Bologna il valoroso pittore teatrale signor Badiali, il quale si dispone a partire».

⁷⁶ Cfr. *ivi*, n. 596 (6 agosto 1835), p. 195: «Il sig. Badiali di Bologna, bravo pittore teatrale, giunse da Parigi il 19 luglio scorso». Un'ulteriore conferma della presenza di Badiali a Parigi nella seconda metà del 1835 ci viene da un accenno presente nella lettera risentita che Francesco Majani avrebbe voluto il 1° settembre 1835 inviare al fratello Romualdo e alla madre per rinfacciare loro i maltrattamenti che aveva subito: «Vanerdi doppo pranzo mi rittrai nel cortile per leggere una lunga e minutissima lettera venuta da Parigi mandata dal pittore Badiali, perdendo quel tempo, mi fu detto che avevo tutti li pensieri altrove fuorché alla bottega» (cfr. FRANCESCO MAJANI, *Cose accadute nel tempo di mia vita*, a cura di Angelo Varni, Venezia, Marsilio, 2003, p. 358).

conobbe esservi il di lui interesse, conobbe altresì non esservi né le sue convenienze né la delicatezza ch'egli doveva avere a tuo riguardo. Tu gli avevi dato prova di amicizia e stima nel procurargli con convenienza il lavoro Falconet, ed egli non doveva mostrarsi sconoscente, perciò scelse abbandonare Napoli. Tu gli hai dato una seconda prova di amicizia nel chiamarlo a Parigi, ed egli meco si esternò sinceramente gratissimo a modo, che nei quattro mesi convenuti è pronto a fare tutto quello che vuoi, e col maggior impegno egli procurerà di farti onore; quindi a questo scopo tu devi utilmente affidargli quei lavori che altri non saprebbero fare. Ogni uomo, come sai, ha il suo amor proprio, perciò stando alle tue prime lettere, Badiali a diversi suoi amici e buoni padroni aveva detto che tu per regalia gli avevi assegnati Fr. 500, e poiché dalle ultime tue si confermavano soli i Fr. 400, egli andava a sfigurare se avesse mostrato la scrittura a Rasori ed a Carega (coi quali credo si consigliasse per questa faccenda), e perciò volontariamente pose nella scrittura Fr. 500, dichiarando poi nella scrittura che in conto aveva ricevuto i Fr. 100, e quindi l'obbligo della scrittura rimane di Fr. 400. Io sono persuaso che anderete perfettamente d'accordo, e che farete entrambi buoni interessi. Abbraccia per me Gaetano e Badiali, e dì loro che mantenghino la promessa di scrivermi.⁷⁷

Durante la sua permanenza a Parigi Badiali quasi certamente ebbe modo di partecipare, insieme a Domenico Ferri, alle solenni esequie di Vincenzo Bellini, il 1° ottobre 1835 al Théâtre Italien e il 2 ottobre agli Invalides (fra gli organizzatori delle cerimonie un ruolo importante fu rivestito dai gestori del Théâtre Italien, e cioè da Édouard Robert, Carlo Severini e l'immane Rossini).⁷⁸ La morte ad appena 33 anni, e al colmo del successo, di Bellini (1801-1835) aveva impressionato enormemente l'opinione pubblica, memore del trionfo che pochi mesi prima, nel gennaio 1835, il musicista aveva ottenuto con la sua ultima opera *I Puritani e i Cavalieri* (con libretto del bolognese Carlo Pepoli) in prima assoluta proprio al Théâtre Italien e con le lodatissime scene di Domenico Ferri.⁷⁹

A Parigi Badiali dovette con ogni probabilità contribuire attivamente alle realizzazioni scenografiche di Domenico Ferri, che proprio in quei mesi ottenne i più lusinghieri successi, in particolare per l'allestimento della *Norma* di Bellini, che ebbe un'entusiastica recensione su «La Quotidienne» parigina del

⁷⁷ Cfr. BnF, N-LAS 957 (7): lettera di Paolo Sarti a Domenico Ferri, datata da Bologna il 26 luglio 1835. Sull'argomento di una definizione formale dell'ingaggio di Badiali come aiutante di Ferri a Parigi, Paolo Sarti ritorna in una sua lettera successiva, del 23 agosto 1835 (cfr. BnF, N-LAS 957 [8]): «Quando poi avrai stabilite le tue convenzioni con Badiali, Badiali mi scriverà lettera analogamente alla scrittura che gli feci, e ciò per regola e convenienza tua mentre non è bene che ove tu sei un tuo aiutante compagno abbia la scrittura d'un incaricato e non tua. Se però voi altri pensate lasciar le cose come sono a me non importa perché il mio nome e tutto me stesso l'esporei mille volte per te». Nella medesima lettera del 23 agosto 1835 Sarti accenna ad un pagamento fatto per conto di Ferri al padre di Badiali; argomento che Sarti riprende in una sua lettera del 13 novembre 1835 (cfr. BnF, N-LAS 957 [9]): «ieri mattina pagai i Fr. 50 al padre di Badiali a compimento della tua ordinazione di Fr. 200. Dunque attendo nuovi ordini in proposito o da te, o da Badiali, che saluterai tanto per me, ed al quale dirai che i di lui genitori stanno bene, e che sono in aspettativa di sue nuove, anche rapporto al tenere o no la casa in cui stanno, e che lo salutano di cuore. La di lui madre è il ritratto della salute».

⁷⁸ Cfr. «Teatri, Arti e Letteratura», n. 607 (22 ottobre 1835), p. 57-58.

⁷⁹ Cfr. ivi, n. 570 (12 febbraio 1835), p. 203-204.

14 dicembre 1835, poi riproposta in traduzione sul bolognese «Teatri, Arti e letteratura» diretto da Gaetano Fiori.⁸⁰

Badiali rientrò a Bologna alla fine di gennaio 1836, con un viaggio tutt'altro che facile, come racconta egli stesso in una lettera a Domenico Ferri del 24 febbraio 1836:

Il seguito del mio viaggio dopo Marsiglia non fu troppo felice, perché due ore dopo sortiti dal porto sopraggiunse un vento impetuoso, e questo ci perseguitò fino a Genova. 24 ore si impiegò in questo tragitto; in questa città doveva[m]lo starvi un giorno, e invece cagione del mare cattivo, vi siamo dovuti trattenere quasi tre giorni e il Capitano si voleva trattenere anche il quarto, ma prevalse l'opinione di vari viaggiatori inglesi [e] si partì, per una dirotta pioggia; a questa sopravvenne un vento terribile e fu una decisa burasca; si fu necessitati per ben tre ore prima di giorno di ricorrere alle pompe, per votare l'acqua che veniva a torenti sul cassero, e era penetrata fino nelle camere, ove erano le cuce; fu veramente una notte terribile. 68 viaggiatori erano a bordo, più di due terzi erano amalati; era veramente una pena, oltre il pericolo, il vedere tante persone soffrire. Io fui fortunato [e] in tutti due li tragitti non ho sofferto nulla. Giunto in Livorno mi tratenni un giorno, per causa delle firme, e in Firenze un giorno e mezzo, e finalmente giunsi in Bologna il giorno 28 nel mezzogiorno. Questo viaggio è stato molto più lungo e più dispendioso; in cinque città mi sono dovuto necessariamente fermare; le ladrerie, che vi sono per le firme, per le sanità, per i diritti, per i fachinaggi, sono infinite, insomma la medesima economia che feci nel venire a Parigi l'ho fatta nel ripatriare, e pure ad onta di questo ho speso tutta la somma che mi avete dato e qualche scudo di più (non dico questo perché me ne rimborsiate, perché mi dispiacerebbe molto), ma sono in dovere di dirvi la verità. Giunto in Bologna subito i giorni apresso mi portai dalla vostra famiglia e da quella di Verati [sic, ma Verardi], e da tutti quelli che gradiste d'inviarmi, e non ne dimenticai nessuno, e tutti vi contraccambiano li saluti, e vi augurano ogni prosperità.⁸¹

Sul suo rientro a Bologna siamo informati anche da una lettera di Paolo Sarti, indirizzata a Domenico Ferri, datata 2 febbraio 1836:

Badiali qua giunse mercoledì 27 [gennaio 1836] scaduto. Giovedì venne ad abbracciarmi dicendomi mille cose di te; diedemi la scatola scozzese fatta da te colle tue proprie mani e la seconda litografia in carta della China, la quale posi subito in cornice a fronte della prima, e ho tanta superbia di averle, che feci due mesi or sono fare sei cornici onde collocarvele di mano in mano che mi verranno le belle litografie.⁸² Badiali doveva per ordine della Clementina [moglie di Ferri] e di tutti voi altri salutare la mia famiglia, e perciò venne ieri [1° febbraio 1836] a pranzo da me, e si parlò continuamente di te e di Parigi. Egli non fa che lodare i tuoi lavori, e mi disse che era stato trattato da te come un monarca, non avendo tu trascurato un momento per farlo maggiormente gustare il bel soggiorno in Parigi, ove spera ritornare se quel teatro ha effetti. Meco egli tiene questo linguaggio, ma

⁸⁰ Cfr. *ivi*, n. 617 (2 gennaio 1836), p. 141.

⁸¹ Vedi BnF, N-LAS 958 [7].

⁸² Sarti fa probabilmente riferimento alle litografie di Ferri poi raccolte in *Choix de décorations du Théâtre Royal Italien, par Dominique Ferry*, Paris, chez les principaux marchads [sic] d'estampes. Lith. De Thierry frères, 1837.

saprò bene se con altri lo terrà diversamente, e in segretezza te lo riferirò.⁸³

I viaggi che Badiali effettuò durante la sua vita sono un tema interessante anche per definire i contatti, i rapporti e le contaminazioni culturali con cui ebbe a relazionarsi e che potrebbero avere influenzato la sua attività. A tal fine possiamo fare affidamento sulle localizzazioni delle rappresentazioni teatrali a cui Badiali partecipò così come risultano dalle locandine e dai libretti d'opera stampati,⁸⁴ dalle segnalazioni sui periodici dell'epoca e dalle notazioni apposte sulla raccolta di bozzetti teatrali conservati nella Biblioteca di San Giorgio in Poggiale.⁸⁵

Una prima traccia riassuntiva sui suoi spostamenti, ma senza specifiche indicazioni cronologiche, ci viene fornita da Cesare Cavara che, su incarico di un non meglio precisato «amico» dell'«egregio artista», ne traccia nel novembre 1859 la necrologia, attingendo evidentemente ai ricordi dei famigliari, degli amici e dei conoscenti.

Bologna, che in questo genere di pittura gode tuttora tanta riputazione anche fra gli stranieri, ammirò le belle prove di questo figlio. Ne andò grido a Roma: colà trasse il Badiali: studiò i capolavori, operò belle pitture in appartamenti signorili. Di poi lo troviamo a Napoli ad illustrare coi lampi del suo genio giovanile il gran Teatro di S. Carlo. Di là recossi a Parigi, lavorò nel Teatro Italiano ed altrove, n'ebbe onore e largo guadagno. Reduce nella patria, creò nuove scene, decorò ricchi gabinetti; ma ben tosto il prof. Ferri, che da molti anni manteneva a Parigi l'onore delle Arti italiane, lo richiamò sulla Senna ad esercitare il suo pennello. Badiali rivide poi l'Italia, ma solo più tardi il domestico focolare, giacché visitò le più cospicue città del Bel Paese, ed ovunque attinse dalle opere antiche novelle ispirazioni, ovunque lavorò.⁸⁶

⁸³ BnF, N-LAS 957 (10): lettera di Paolo Sarti a Domenico Ferri, datata da Bologna il 2 febbraio 1836, trascritta in V. RUBBI, *Francesco Cocchi e Domenico Ferri* cit., p. 178-182: 180-181. Nella stessa lettera si fa cenno al lavoro di prospettiva per il muro di fondo del cortile della casa del tenore Domenico Donzelli (il palazzo Aldini di Strada Maggiore, attuale sede del Museo della Musica di Bologna), lavoro che Ferri aveva promesso di fare molto tempo prima ma non ancora realizzato nonostante ripetute sollecitazioni. Badiali era stato incaricato di verificare le condizioni del muro su cui doveva essere realizzata tale prospettiva: «In questa settimana faccio [il soggetto è Paolo Sarti] dare una mano di vernice al muro d'intelligenza con Badiali e Berti, se il tempo non è piovoso, e allora chiaramente vedremo la sanità del muro, che a me sembra perfetta tranne poche e piccole macchie dalla parte del porticato. Quando Badiali avrà visto bene, mi disse che ti scriveva poi subito in proposito. Molti qui, come t'avrà scritto Berti, sono d'opinione contraria all'olio, ma Badiali, che era pure di questi, ora è della tua massima attestando aver veduto quelle di Parigi conservarsi per eccellenza, e non aver tinte prosciugate mercé quella tal vernice che prenderai teo». Su questo tema della 'sofferta' prospettiva per Donzelli vedi anche la lettera di Giuseppe Badiali a Domenico Ferri del 24 febbraio 1836 in BnF, N-LAS 958 (8).

⁸⁴ È risultata fondamentale per la ricerca la possibilità di ricorrere al sistema informativo *Corago*, che è il repertorio e archivio dei libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900 realizzato dall'Università di Bologna.

⁸⁵ Altri bozzetti scenografici di Giuseppe Badiali sono stati segnalati da MERCEDES VIALE FERRERO, *I disegni scenografici della raccolta Fatio*, «Critica d'arte», XXIII, 1957, p. 370-395: 387 (n. 21) e 392 (fig. 40); WYNNE JEUDWINE, *Stage designs*, Feltham, Country Life Books, 1968, p. 52-55, pl. 38-39; PAOLO CARPEGGIANI, *Disegni dell'Ottocento (e un'eccezione) nell'album di Carlo d'Arco*, «Arte Lombarda», n.s., vol. 58-59, 1981, p. 67-84: 81-82; e *In forma di festa. Apparati, decoratori, scenografi, impresari in Reggio Emilia dal 1600 al 1857*, a cura di Marinella Pigozzi, Casalecchio di Reno, Grafis, 1985, p. 181.

⁸⁶ Cfr. C. CAVARA, [Necrologia] cit., p. [2].

Da questi accenni veniamo a sapere che in gioventù Badiali fece una sorta di *grand tour* a Roma, dove, oltre a studiare i capolavori, «operò belle pitture in appartamenti signorili» (pitture delle quali al momento non sappiamo nulla); per poi proseguire a Napoli, dove avrebbe illustrato «coi lampi del suo genio giovanile il gran Teatro di S. Carlo». Da Napoli si trasferì a Parigi, lavorando in particolare al Théâtre Italien, per rientrare poi a Bologna. Ma non molto tempo dopo ritorna a Parigi per una seconda volta, chiamato dal conterraneo Domenico Ferri; per poi rientrare in Italia, ma non solo a Bologna, dato che «visitò le più cospicue città del Bel Paese».

Riepilogando: Roma – Napoli – Parigi – Bologna – Parigi – varie città d'Italia – Bologna. Una griglia questa che attende ancora maggiori precisazioni per dettagliare la durata delle singole permanenze e gli anni in cui avvennero questi viaggi. Ora come ora sappiamo solo che il viaggio a Roma avvenne in età giovanile e che Badiali era a Santarcangelo di Romagna nel 1822, a Bologna nel 1827, a Ravenna nel 1828, a Pisa e a Livorno nel 1830, a Firenze e a Livorno nel 1832, a Napoli nel 1834, a Parigi (una prima volta) fra il luglio 1835 e il gennaio 1836.

3 – Gli anni dell'attività scenografica più intensa (anni 1836-1847)

Con il ritorno da Parigi⁸⁷ inizia una nuova fase, più intensa e apparentemente, fra alti e bassi, più ricca di soddisfazioni e riconoscimenti, della carriera del nostro Badiali come scenografo. Gli anni 1836-1847, molto ben documentati attraverso i libretti d'opera a stampa, sembrano essere i dodici anni più prolifici della sua attività per il teatro.

Nel marzo 1836 realizza scene per *Elisa alle Alpi*⁸⁸ di Carlo Baldini per il Teatro privato Loup, che era ubicato in piazza Calderini a Bologna. Lo stesso Badiali ne fa un velato e scherzoso accenno in un passo della sua lettera del 24 febbraio 1836 a Domenico Ferri, lettera che si concludeva con un invito a trovare altre occasioni di lavoro parigine per il «povero *gamba lunga*», evidentemente nomignolo con cui Ferri si rivolgeva a Badiali.

Al Teatro privato in Casa Loup si sta preparando un'opera, che non si sa il titolo, e non è compito ancora il libretto del poeta; però fanno le prove della musica, e si dice buona; non si sa il nome del Maestro e non si deve sapere che quando andrà in scena; so che è stata ordinata una scena a Badiali, e non so il carattere, altro che dei monti, con un ospizio in cima dei più alti monti, con porta praticabile – vedremo il Mondo Nuovo nella piazza Calderini – e così sia. Lasciamo li sc[h]erzi, non mi risparmiare, datemi vostri comandi; tanti saluti alla sposa, figlio, Verati [sic, ma

⁸⁷ La notizia del rientro di Badiali era stata anche pubblicata da «Teatri, Arti e letteratura», n. 622 (4 febbraio 1836), p. 188: «Lo scenografo sig. Badiali è ritornato in Bologna proveniente da Parigi».

⁸⁸ Sul libretto a stampa (*Elisa alle Alpi*, Bologna, Tipi della Volpe al Sassi, [1836], a p. [5], ed analogamente anche nella coeva edizione della Stamperia Fabbri nelle Clavature): «Le scene saranno dipinte dalli signori Badiali, e dottor Savini». Vedi due biglietti di invito al «trattenimento musicale *Elisa alle Alpi*» nel Teatro Loup il 6 e il 9 aprile 1836 in SGIP, *Manoscritti, Miscellanea speciale di manoscritti e di materiali documentari*, C.226, a c. 6r.

Verardi] e alli fratelli Salvolini.⁸⁹ Parigi l'ho sempre davanti agli occhi; godetevi questo bel soggiorno; non vi dimenticate del povero *gamba lunga*; procurate, se vi è un altro buco, per farci dei ragni.⁹⁰

Nella medesima lettera del 24 febbraio 1836 Badiali informava Ferri della situazione degli altri pittori scenografi operanti a Bologna, passando in rassegna i comuni conoscenti:

Sono già sette giorni che la terna per il professore di *Prospettiva* sono state spedite a Roma. Spero per certo che sarà favorito il nostro maestro Berti; e questo succederà fra pochi giorni per quanto si dice, avendo già il E.^o Camerlengo reclamato dalla Polizia la solecitudine per i certificati. Il professore Basoli è abbastanza rimesso dalla sua gran malattia fatta di quattro mesi, però à una fisionomia molto alterata: si vede che à molto sofferto. Bortolotti si è rimesso bastantemente, à gradite le stampe,⁹¹ come pure Manfredini colla pancia, Zanolini, Calori, Martinelli; questo ultimo pare abia perduta la lite coll'impresario Camuri, giaché si dice sia stato scritturato Venier, per il Teatro Tordinona di Roma, per i carnevali venturi; questo succede a chi preferì i denari all'onore. Antonio e Fantoni indivisibili compagni al presente paseggiano colle spose tartare.⁹² Bazzani e Ruggi l'alba del primo giorno di Quaresima sono partiti alla volta di Firenze; il primo per portarsi a Siena ad unirsi alla Compagnia drammatica Domeniconi e Compagni in qualità di attore e pittore della Compagnia; Ruggi poi passa da Firenze a Livorno e retrocede per la Grafagnana [sic], Poretta, Vergato, Casalecchio, si dice per aumentare soci alla sua opera.⁹³ Sangiorgi già professore a Pesaro si dice che fra non molto diverà monsignore e suo figlio sposerà la duchessa di [?]. L'aggiunto professore Zaccherini,⁹⁴ in vestito nero, colli occhiali per buon ton, non saluta più nessuno; credo che sia poco male. Il gran Migiani [sic, per Migliari] pittore ferrarese à fatto conoscere a tutti i pittori di Bologna che cinque mesi è stato in Napoli, due di questi soli à lavorato, e con questo travaglio, oltre l'essersi bene trattato, à fatto un avanzo di 800 ducati effettivi; questa notizia merita conferma.

⁸⁹ Un Domenico Salvolini intentò nel 1840 una causa contro Gioachino Rossini per ottenere il compenso dovutogli per l'amministrazione dello stabile delle *Pescarie* a Bologna, stabile che anni prima era stato acquistato da Rossini in società con Carlo Severini (vedi due atti giudiziari a stampa relativi a questa causa in BCABo, *Opuscoli Malvezzi*, busta 214, n. 16 e busta 220, n. 6).

⁹⁰ Vedi BnF, N-LAS 958 [7]: lettera di Giuseppe Badiali a Domenico Ferri, datata da Bologna il 24 febbraio 1836.

⁹¹ Probabilmente si riferisce alle litografie che Ferri stava producendo in quegli anni, poi raccolte in *Choix de décorations du Théâtre Royal Italien* cit.

⁹² Epiteto scherzoso, forse con allusione al ballo *La sposa tartara ossia la morte di Macbet sultano di Persia* di Antonio Cherubini.

⁹³ Probabilmente allude alla «raccolta di stampe rappresentanti le più applaudite scene teatrali di pittori bolognesi» che Lorenzo Ruggi aveva intrapreso fin dal 1832 (cfr. «Gazzetta di Bologna», 1832, n. 17 [28 agosto 1832], p. 4). Spesso questa *Raccolta inedita di cinquanta scene teatrali le più applaudite nei teatri italiani disegnate ed incise da Lorenzo Ruggi pittore di decorazioni* (vedine un esemplare in BCABo, alla collocazione 18.B.VI.33) viene datata 1845; in realtà il progetto di Ruggi ebbe inizio nel 1832 ed andò avanti per molti anni, fermandosi a cinquanta stampe rispetto alle cento previste. Di queste cinquanta stampe, ben sei (i numeri 14, 22, 32, 33, 40 e 50 della raccolta) sono relative a scene di Giuseppe Badiali.

⁹⁴ Allude ad Antonio Zaccarini, col quale nel 1827 aveva condiviso il lavoro di decorazione pittorica del Teatro Loup. Zaccarini nel 1834, nel momento in cui Basoli era diventato titolare della cattedra di *Ornato* presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, era stato nominato suo «aggiunto», cioè supplente: cfr. *La vita artistica* cit., p. 202 (che corrisponde a c. 88v del ms. di Basoli).

Nel corso della primavera 1836 Badiali passa dal Teatro privato Loup (dove aveva realizzato una scena per *Elisa alle Alpi*) al Teatro Comunale sempre di Bologna con *La Sonnambula*⁹⁵ di Bellini il 17 aprile 1836 e successivamente con due opere di Giuseppe Persiani: *Danao re d'Argo*⁹⁶ e *Ines de Castro*.⁹⁷ Così Paolo Sarti informava Domenico Ferri dei primi passi di Badiali rientrato a Bologna:

Badiali dopo che venne da Parigi in teatro ha fatto due scene di paesaggio. L'una a Loup per l'opera del Carnevale ed era il "Monte San Bernardo", l'altra ora al Comunale per la *Sonnambula* – "campagna della Svizzera" – ma ambe all'occhio mio valgono poco poco. Sembranomi stampe colorate senza grado di distanza. Quanto prima va in iscena il *Danao*, fatto mitologico dell'antica Grecia. Per quest'opera mi si dice ha dipinto due scene d'architettura; vedremo cosa saranno.⁹⁸

Dopo il *Danao re d'Argo* Badiali realizzò scene per *Ines de Castro* sempre di Giuseppe Persiani, e queste ebbero una lusinghiera segnalazione sul periodico «Teatri, Arti e Letteratura» di Gaetano Fiori:

Avanti di por fine alle nostre parole, troviamo giusto il tributare i debiti encomii al bravissimo scenico dipintore sig. Giuseppe Badiali per la sua magica tela dell'ultima grande scena dell'opera. Prosegua indefesso nella nobile arte, e non dubitiamo ch'egli non possa eguagliare quel sommo, che, gloria del picciol Reno, forma ora uno de' migliori ornamenti dell'Italiano Teatro in su le rive della Senna.⁹⁹

L'allusione è ovviamente a Domenico Ferri, considerato un modello di eccellenza scenografica alla quale, via via impraticandosi e perfezionandosi, anche Badiali poteva ambire.

Sempre nella prima metà del 1836 Badiali fu impegnato a dipingere «a tenda e a paesi i muri del nuovo granaro arcivescovile, e una prospettiva nel muro

⁹⁵ Il libretto a stampa (*La Sonnambula melodramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Comunale di Bologna la primavera dell'anno 1836*, Bologna, nella Tipografia delle Belle Arti, 1836) non riporta i nomi dei pittori delle scene, che compaiono invece nella locandina datata 9 aprile 1836 (un esemplare in SGiP, fondo Antonio Brighetti, b. 134, n. 12) con la quale l'impresario annunciava la prossima messa in scena de *La Sonnambula* e di *Danao* («Pittori scenografici: signori Badiali Giuseppe e Fantoni Xaverio»). Vedi anche «Teatri, Arti e Letteratura», n. 634 (28 aprile 1836), p. 66: «Quanto alla decorazione nulla rimane a desiderare. Bellissime specialmente sono la scena, che rappresenta un'amena veduta della Svizzera, e l'altra che mostra l'esterno di un mulino, dipinte la prima dal sig. Giuseppe Badiali, e l'altra dal sig. Xaverio Fantoni».

⁹⁶ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 134 («Porto d'Argo, scena eseguita in Bologna la primavera del 1836 per l'opera il *Danao* / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»); e probabilmente anche il bozzetto n. 90 («Attrio di notte con vista dello interno della Reggia illuminata, scena eseguita in Bologna al Comunale la primavera del 1836 / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»), [qui fig. 6]. Sul libretto a stampa (*Danao re d'Argo*, Bologna, Tipografia della Volpe al Sassi, [1836], a p. [3]): «La prima scena del primo Atto, e la prima dell'Atto secondo sono del sig. Giuseppe Badiali. Tutte le altre sono del sig. Xaverio Fantoni». Vedi anche «Teatri, Arti e Letteratura», n. 636 (14 maggio 1836), p. 91: «Dipinsero le scene li signori Giuseppe Badiali e Xaverio Fantoni; e quanto sapessero incontrare l'approvazione degli spettatori ben lo testimoniano le duplici e triplici chiamate di che seralmente vengono onorati».

⁹⁷ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 152 («Luogo di sepolcri, notte con luna, scena eseguita in Bologna nell'opera *Ines de Castro* la primavera del 1836 / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»), [qui fig. 7]; e forse - se non è del 1838 - anche il bozzetto, non firmato e non datato, n. 140 («Principale della scena dei sepolcri nell'*Ines de Castro*»).

⁹⁸ BnF, N-LAS 957 (12): lettera di Paolo Sarti a Domenico Ferri, datata da Bologna il 29 aprile 1836.

⁹⁹ Vedi «Teatri, Arti e Letteratura», n. 640 (4 giugno 1836), p. 125.

situato sopra il coperto del detto granaro».¹⁰⁰

Per l'autunno 1836 la locandina (datata 23 settembre 1836) stampata per annunciare gli spettacoli previsti al Teatro Comunale di Bologna¹⁰¹ elencava «tre drammi seri con due balli» (le opere *Parisina* e *Belisario*, entrambe di Donizetti, e *I Puritani* di Bellini, e i balli *Il conte Pini* di Paolo Samengo e *Niente di male ossia Le nozze di Figaro* di Salvatore Taglioni), con l'indicazione «Pittori delle scene. Signori Badiali Cesare [sic, ma Giuseppe],¹⁰² Gianni Giovanni, Bortolotti Giuseppe, Fantoni Saverio». Alla consueta suddivisione del lavoro con altri scenografi bolognesi (quali Bortolotti e Fantoni) si aggiunge in questa occasione la presenza del famoso scenografo toscano Giovanni Gianni.

Oltre a *Parisina*¹⁰³ e *Belisario*¹⁰⁴ di Donizetti (ad entrambe le quali era abbinato

¹⁰⁰ Cfr. Archivio Arcivescovile di Bologna, *Mensa Arcivescovile*, b. 172, fasc. «1836 Spesa di Marzo», n. 9 (ricevuta di 120 scudi rilasciata da Badiali il 28 marzo 1836); documento citato da Davide Righini in A.M. MATTEUCCI, *I decoratori* cit., p. 490 e da OMBRETTA BERGOMI, *Spigolature nei disegni della Collezione Certani*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», vol. 27 (2003), p. 461-473, a p. 463. A questa partecipazione di Badiali accenna MICHELANGELO GUALANDI, *Tre giorni in Bologna o Guida per la città e suoi contorni*, Bologna, s.n., 1850, a p. 34: «Palazzo Arcivescovile [...] moderne aggiunte e [...] restauri compiti ai nostri giorni, per largizione principesca di S.E. il cardinale arcivescovo Carlo Oppizzoni. Nell'interno i ricchi appartamenti hanno pitture d'ornato, e di prospettiva di Flaminio Minozzi, di Onofrio Zanotti, di Giuseppe Badiali». L'intervento di Badiali era comunque successivo di vari anni al momento più significativo della decorazione del palazzo arcivescovile e dell'appartamento del cardinale Oppizzoni, decorazione che aveva avuto come protagonisti fra il 1822 e il 1828 Gaetano Caponeri, Pietro Fancelli, Rodolfo Fantuzzi, Gian Battista Frulli, Filippo Pedrini, Onofrio Zanotti: vedi O. BERGOMI, *Gli apparati decorativi*, in *Domus Episcopi. Il palazzo arcivescovile di Bologna*, a cura di Roberto Terra, San Giorgio di Piano, Minerva, [2002], p. 127-140.

¹⁰¹ Cfr. BCABO, fondo *Bandi dell'aquila*, b. 86, n. 140.

¹⁰² L'errore in cui è incorso chi ha steso il testo della locandina, e cioè confondere il nostro scenografo Giuseppe Badiali con il ben più celebre cantante, il basso Cesare Badiali, si è poi riprodotto nei libretti a stampa di *Parisina* e *Belisario*. In quegli anni sono attivi in ambito teatrale e musicale almeno quattro Badiali: il nostro scenografo Giuseppe, il famosissimo basso Cesare, e i due fratelli di quest'ultimo: il tenore Federico (che ebbe una carriera internazionale, dalla Spagna a Cuba, fino a New York, dove morì nel luglio 1855) e un altro Giuseppe, perfettamente omonimo del Nostro, che viene ricordato fra gli «artisti e alunni» del Liceo comunale di musica di Bologna negli anni 1826 e 1827 (cfr. P. BUSI, *In scena a Bologna* cit., p. 207-208) e che fu suonatore di oboe a Ravenna e occasionalmente cantante. Per il rapporto di stretta parentela (erano fratelli) del basso Cesare, del tenore Federico e del suonatore di oboe Giuseppe Badiali vedi «Teatri, Arti e Letteratura», supplemento al foglio n. 1055 (del 25 aprile 1844), p. [65] e n. 1603 (17 settembre 1855), p. 13.

¹⁰³ Cfr. SGI P, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 154 («Sala terena con capella domestica internamente illuminata con finestroni nel fondo praticabili, scena eseguita al Comunale l'autunno del 1836, opera la *Parisina* / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»). Sul libretto a stampa (*Parisina melodramma da rappresentarsi nel Gran Teatro Comunale di Bologna l'autunno del 1836*, [Bologna], Tipi della Volpe al Sassi, [1836], a p. [5]): «Pittori delle scene. Signori Badiali Cesare [sic, ma Giuseppe], Gianni Giovanni, Bortolotti Giuseppe e Fantoni Saverio». Ce n'è una ristampa (Bologna, Tipografia delle Belle Arti, 1836) che non riporta però i nomi degli interpreti, dei musicisti e delle altre persone coinvolte. Vedi anche «Teatri, Arti e Letteratura», n. 658 (6 ottobre 1836), p. 40: «I pittori Badiali, Bortolotti, Fantoni ed il fiorentino signor Gianni, fecero ogni loro possibile onde incontrare la pubblica lode, e l'ottennero, siccome ne ebbero e ne hanno costanti prove».

¹⁰⁴ Sul libretto a stampa (*Belisario. Tragedia lirica in tre parti da rappresentarsi nel Gran Teatro Comunale di Bologna l'autunno del 1836*, [Bologna], Tipi della Volpe al Sassi, [1836], a p. [4]): «Pittori delle scene. Signori Badiali per la prima e terza scena, Bortolotti per la quarta, Fantoni per la seconda e quinta». Vedi «Teatri, Arti e Letteratura», n. 660 (20 ottobre 1836), p. 55: «Un atrio del palazzo imperiale, con veduta di Bisanzio (sig. Badiali), ed un'Aula Senatoria (sig. Fantoni) sono le lodatissime scene di questa prima parte».

il ballo *Il conte Pini*¹⁰⁵), e *I Puritani*¹⁰⁶ di Bellini (alla quale era collegato il ballo *Niente di male ossia Le nozze di Figaro*¹⁰⁷), Giuseppe Badiali realizzò sempre al Teatro Comunale di Bologna nell'autunno 1836 anche scene, insieme a Saverio Fantoni, per una serata in memoria di Maria Malibran, morta in Inghilterra ad appena 28 anni il 23 settembre 1836, esattamente un anno dopo la morte di Bellini (23 settembre 1835), delle cui opere era stata una memorabile interprete.¹⁰⁸

L'improvvisa scomparsa della Malibran, nel pieno di un successo che l'aveva

¹⁰⁵ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 76 («Giardino Luogo ameno con lago, scena eseguita in Bologna al Comunale nel ballo *Il conte Pini* / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»). La trama del ballo *Il conte Pini* è nel libretto *Belisario* cit., p. 37-46, con la specificazione a p. [40]: «Inventori, direttori, e pittori dello scenario sig. Giovanni Gianni per la prima, quarta, quinta e sesta scena. Sig. Cesare [sic, ma Giuseppe] Badiali per la terza scena. Sig. Saverio Fantoni per la seconda scena». Anche nel libretto della *Parisina* cit., compare, alle p. 43-52, la trama del ballo *Il conte Pini*, con a p. [46] l'identica precisazione: «Inventori, direttori, e pittori dello scenario. Sig. Giovanni Gianni per la prima, quarta, quinta e sesta scena. Sig. Cesare [sic, ma Giuseppe] Badiali per la terza scena. Sig. Saverio Fantoni per la seconda scena». Il libretto *Il conte Pini* venne ristampato autonomamente nel 1836 dalla Tipografia delle Belle Arti senza specificare i nomi degli interpreti, dei musicisti e delle altre persone coinvolte.

¹⁰⁶ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 158 («Giardino con casa praticabile, ultima scena dell'opera *I Puritani*, scena eseguita in Bologna l'autunno del 1836 / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»). Il bozzetto n. 158 è stato riprodotto da GUGLIELMO BILANCIONI, *Accanto a Dioniso. La melodia della parola fonte di melodia musicale*, Faenza, Lega, 1934, a p. 123. Sul libretto a stampa (*I Puritani e i Cavalieri*, [Bologna], Tipi governativi della Volpe al Sassi, [1836], a p. [3]): «Pittori delle scene. Per la prima, e quinta il sig. Giuseppe Badiali. Per la terza il sig. Saverio Fantoni». Vedi anche «Teatri, Arti e Letteratura», n. 664 (17 novembre 1836), p. 88: «Belle le scene dei nostri soliti pittori, ed una *Notte*, in ispecie, del sig. Badiali, che fu chiamato a riceverne pubblica lode». La trama dell'opera *I Puritani* era ispirata ad un testo di Walter Scott, i cui lavori ebbero grande influenza sul melodramma italiano di quegli anni: vedi JEROME MITCHELL, *The Walter Scott operas. An analysis of operas based on the works of sir Walter Scott*, Tuscaloosa, The University of Alabama press, 1977, e IDEM, *More Scott operas. Further analyses of operas based on the works of sir Walter Scott*, Lanham, New York, London, University press of America, 1996.

¹⁰⁷ La trama del ballo *Niente di male ossia Le nozze di Figaro* è nel libretto *I Puritani* cit., p. [43-48].

¹⁰⁸ Vedi «Teatri, Arti e Letteratura», n. 665 (24 novembre 1836), p. 95: «La sera dello scorso lunedì, 21 novembre, ebbe luogo la già da noi annunziata funebre musicale solennità alla memoria della troppo presto estinta celebratissima Malibran [...] le scene appositamente dipinte dai sigg. Giuseppe Badiali e Saverio Fantoni»; *Cantata quadri pittorici e gruppi da eseguirsi in Bologna nel Gran Teatro Comunale la sera del 21 novembre 1836 dedicati alla memoria della celebre Malibran*, Bologna, tipi della Volpe al Sassi, 1836, a c. [2]v: «I Quadri pittorici sono dei signori Giuseppe Badiali e Saverio Fantoni» (da segnalare che l'esemplare 17. Sezione Artistica, cart. Gd2, n. 29 dell'Archiginnasio presenta in allegato una lettera prestampata per convocare ad una prova gli artisti coinvolti); *Alla Malibran [Cantata funebre nel Gran Teatro della Comune in Bologna l'autunno 1836 divisa in cinque cori ed altrettanti quadri scenici. Poesia del dottor Gaetano Bonetti, musica del maestro Ottone Nicolai accademico filarmonico di Bologna]*, in Bologna, nei tipi delle Belle Arti, [1836]. Dell'evento rimane traccia anche nelle cronache diaristiche bolognesi del tempo; vedi SGiP, *Manoscritti, Miscellanea speciale di manoscritti e di materiali documentari*, A.052, *Diario Marsigli*, quaderno *Novembre 1836* (siglato 47), a c. [22]v, alla data 21 novembre 1836: «La poesia del bolognese Gaetano Bonetti. La musica di un prussiano Ottone Nicolai di passaggio e trattenutosi espressamente qui in Bologna a tale scopo, il [...] del coeografo [sic] dei balli [...] sig. Paolo Samengo; le scene e quadri pittorici dei signori Badiali e [...] Il tutto però riuscito con molta freddezza [...] i tableaux che l'ultimo dell'incoronazione di sei genj che dall'alto discendevano è riuscita cosa quasi buffa e [...] quasi derisa. Il pubblico coi suoi silenzi ed insino coi pochi aplausi che si erano mossi ha provato la generale sua disapprovazione. Numeroso però era esso»; e BCABO, fondo *Giuseppe Pepoli, Diario*, busta 8, mazzo 1, alla data 22 novembre 1836 (p. 5018): «Serata per la Malibran. Ieri sera mio fratello Gaetano fu al Teatro, e udì la Cantata e vide li Gruppi e Quadri pittorici che vi si eseguiva dedicati alla memoria della cantante Malibran. Dovette star sempre in piedi per la gran calca, e si sollevò girando un poco nell'atrio e andando al caffè a bere un sorbetto. Comprò poi il libretto relativo alla serata che mi diè in dono».

consacrata come la diva più acclamata, colpì moltissimo l'opinione pubblica.¹⁰⁹ La scena realizzata da Badiali per la serata in sua commemorazione aveva sullo sfondo il Parnaso, dal quale spiccava il volo il cavallo alato Pegaso.¹¹⁰

Nel 1837 Badiali si divide fra Mantova, Bologna e Senigallia. È a Mantova nel Teatro della Società durante il carnevale 1837 (impresario Natale Fabbrici)¹¹¹ per le opere *Belisario*¹¹² di Donizetti, *I Capuleti e i Montecchi*¹¹³ e *Norma*¹¹⁴ di Bellini, e i balli *Pelagio*¹¹⁵ e *I paggi del duca di Vendôme*¹¹⁶ entrambi del coreografo Giuseppe Villa.

È a Bologna al Teatro Comunale nella primavera 1837¹¹⁷ con le opere *Marino Faliero*¹¹⁸ (alla quale era abbinato il ballo *Il candidato cavaliere* di Paolo

¹⁰⁹ Vedi Malibran. *Storia e leggenda, canto e belcanto nel primo Ottocento italiano. Atti del convegno, Bologna, Accademia Filarmonica, 30-31 maggio 2008*, a cura di Piero Mioli, Bologna, Pàtron, 2010. Decisamente poco compassionevole il commento di Giuseppe Pepoli; vedilo in BCABo, fondo *Giuseppe Pepoli, Diario*, busta 8, mazzo 1, alla data 6 ottobre 1836 (p. 4858-4859): «Nella gazetta di Bologna d'oggi laconicamente s'annunzia la morte di quella petegola della Malibran accaduta in ... in Inghilterra. Non mancheranno poi minuti racconti ed ampollosi elogi di questa scimietta (bellina veramente, ed anche assai giovine) che con un cò cò cò, chi chi chi, chiricchi cuccava li milioni d'oro, laddove tante grandi oneste persone dopo avere sudato, faticato in cose veramente utili alla società, ed onorate, ed onorifiche mujono di fame. Intanto dicesi che fu morta di parto».

¹¹⁰ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 73 («Monte Parnaso, scena eseguita al Comunale di Bologna l'autunno del anno 1836 in onore della Malibran / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»), [qui fig. 8]. La scena dipinta da Badiali era relativa al Quadro I (*Il Parnaso - Educazione della Malibran*) o al Quadro V (*Il Parnaso - Apoteosi della Malibran*).

¹¹¹ Vedi ERNESTO LUI, *I cento anni del Teatro Sociale di Mantova (1822-1922)*, Mantova, Stab. Tip. Mondovì, 1923, p. 30-31.

¹¹² Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 162 («Montuosa praticabile, scena eseguita in Mantova nell'opera il *Belisario* il carnevale del 1837 / Giu.^e Badiali inventò e dipinse»). Vedi «Teatri, Arti e Letteratura», n. 672 (12 gennaio 1837), p. 150: «Le tele dipinte dagli egregi sigg. Badiali e Fantoni bolognesi, produssero un bellissimo effetto, talché in alcune ebbero l'onore della chiamata». Da notare che all'interno della *Raccolta di bozzetti teatrali* della Biblioteca di San Giorgio in Poggiale i bozzetti n. 56, 174, 175, 176 e 177 sono relativi all'opera *Belisario*, ma senza indicazione del luogo e dell'anno di rappresentazione.

¹¹³ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 47 («Scena nel passaggio della morta nell'opera *I Capuletti e Montecchi* eseguita in Mantova il carnevale del 1836 [sic] / Giuseppe Badiali») e n. 61 («Luogo di sepolcri, ultima scena dei *Capuletti*, scena eseguita in Mantova il carnevale del 1837 / Giuseppe Badiali inventò e fece»). Sul libretto a stampa (*I Capuleti e i Montecchi [...] nel carnevale 1836-1837*, Mantova, co' tipi virgiliani di L. Caranenti, [1836], a p. [3]): «Le scene sono nuove, d'invenzione e d'esecuzione dei signori Badiali e Fantoni di Bologna».

¹¹⁴ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 87 («Selva, scena eseguita per l'opera la *Norma* in Mantova il carnevale del 1837 / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»), [qui fig. 9].

¹¹⁵ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 115 («Giardino con palazzo, prima scena del ballo il *Pelaggio*, scena eseguita in Mantova nel carnevale del 1837 / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»).

¹¹⁶ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 149 («Fondale della scena del mulino nel ballo *I paggi di Vendôme*»), bozzetto non datato ma presumibilmente collegato alla rappresentazione mantovana del 1837.

¹¹⁷ Su «Teatri, Arti e Letteratura», n. 682 (23 marzo 1837), p. 36 viene riportata la locandina della programmazione del Teatro Comunale di Bologna per la primavera 1837: «Pittori: signori Badiali, Fantoni, Bortolotti e Martinelli».

¹¹⁸ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 100 («Piazza di S. Giovanni e Paolo opera *Marino Faliero*, scena eseguita nel Comunale di Bologna la primavera del an.^o 1837 / Giuseppe Badiali i.^o e d.^e»), [qui fig. 10]. Da notare che il bozzetto n. 100 riporta un'altra scritta, in gran parte rifilata ma il cui tenore si intuisce in «Teatro di Apollo, carnevale 1839, Filippo Agricola approva», che fa presupporre che tale scena, ideata due anni prima per il Teatro Comunale di Bologna, sia stata riproposta a Roma nel 1839. Il bozzetto n. 100 venne riprodotto nell'incisione n. 40 della *Raccolta inedita di cinquanta scene teatrali di Lorenzo Ruggi*. Sul libretto a stampa (*Marino Faliero azione tragica e Il candidato cavaliere ballo*

Samengo)¹¹⁹ e *Lucia di Lammermoor*,¹²⁰ entrambe di Donizetti; non vi è invece conferma documentaria di una sua partecipazione alle scenografie de *I Puritani e i Cavalieri* di Bellini.¹²¹

È a Senigallia al Teatro Comunale con l'impresario Alessandro Lanari,¹²² in occasione della fiera del 1837, per le opere *I Puritani e i Cavalieri* di Bellini¹²³ e *Pia de' Tolomei* di Donizetti,¹²⁴ il ballo *La bella Tirolese* di Giovanni Briol¹²⁵ e il

eroico da rappresentarsi in Bologna nel Gran Teatro della Comune la primavera del 1837, [Bologna], tipi governativi della Volpe al Sassi, [1837], a p. [3]) vengono indicati come pittori delle scene Giuseppe Badiali («Atto II. Scena I. Piazza de' SS. Giovanni e Paolo in tempo di notte»), Saverio Fantoni e Luigi Martinelli. Vedi anche «Teatri, Arti e Letteratura», n. 686 (20 aprile 1837), p. 64: «Sedici nuove scene abbiamo potuto ammirare nel grandioso spettacolo [allude sia all'opera *Marino Faliero*, sia al ballo *Il candidato cavaliere*], e tutte bellamente condotte. Ne furono egregi esecutori i signori Badiali, Bortolotti, Fantoni e Martinelli, che tutti il Pubblico richiamò sulle scene a festeggiarne il merito e la perizia».

¹¹⁹ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 59 («Tenda della Silfide eseguita al Comunale di Bologna nel ballo *Il candidato cavaliere* la primavera del 1837 / Giuseppe Badiali fece»), [qui fig. 11]. La trama del ballo *Il candidato cavaliere* compare sul libretto a stampa del *Marino Faliero* cit. alle p. [39]-[47]; in particolare a p. [42] sono attribuite a Giuseppe Badiali le scene «3. Tenda della Silfide; 4. Giardino ameno; 5. Grotta del Mago; 6. Antro del Destino; 7. Interno di un tempietto in mezzo ad un lago» e «10. Olimpo».

¹²⁰ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 64 («Esterno del castello di Varmur con capella in distanza e la strada che conduce alla detta sparsa di sepolcri, scena eseguita al Teatro della Comune di Bologna nella *Lucia di Varmur* la primavera del 1837 / Giuseppe Badiali inventò e dipinse») e altra scritta «F.^o Agricola approva» che fa pensare ad un reimpiego del bozzetto a Roma nel Teatro di Tordinona nel 1842). Sul libretto a stampa (*Lucia di Lammermoor*, [Bologna], per tipi governativi della Volpe al Sassi, [1837], a p. [3]): «Le scene sono dipinte dalli signori Badiali Giuseppe, Bortolotti Giuseppe, Fantoni Saverio, e Martinelli Luigi». Vedi anche «Teatri, Arti e Letteratura», n. 690 (18 maggio 1837), p. 94: «Superbo il vestiario, le decorazioni magnifiche, sorprendenti le scene. I pittori, sigg. Badiali, Bortolotti e Fantoni, furono chiamati, ed alcuno fra essi le tre e quattro volte, a ricevere guiderdone di lodi dal Pubblico, di cui ben meritaron». La trama di *Lucia di Lammermoor* è ispirata ad un testo di Walter Scott: cfr. J. MITCHELL, *The Walter Scott operas* cit.

¹²¹ Collaborazione che viene invece accennata da SERGIO PAGANELLI, *Repertorio critico degli spettacoli e delle esecuzioni musicali dal 1763 al 1966* (volume II di *Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro Comunale di Bologna*, a cura di Lamberto Trezzini), Bologna, Alfa, 1966, p. 48.

¹²² Vedi GIUSEPPE RADICIOTTI, *Teatro, musica e musicisti in Sinigaglia*, Milano, Ricordi, 1893, p. 76-77.

¹²³ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 31 («Sala d'arme nell'opera *i Puritani*, scena eseguita in Senigallia la fiera dell'anno 1837 / Giuseppe Badiali dipinse»), [qui fig. 12]; e n. 170 («Castello con fortificazioni praticabili, scena eseguita per l'opera *i Puritani* in Senigallia la fiera del anno 1837 / Giuseppe Badiali inv. e dipinse»). I bozzetti n. 31 e n. 170 sono stati riprodotti da G. BILANCIONI, *Accanto a Dioniso* cit., a p. 122 e 123. Sul libretto a stampa (*I Puritani e i Cavalieri*, Senigallia, Lazzarini, 1837, a p. [5]) viene indicato come autore delle scene Cesare (anziché Giuseppe) Badiali, evidentemente un equivoco in cui è incappato il tipografo che si è confuso con il celebre basso (vedi supra, nota 102); lo stesso errore si può riscontrare nella locandina (vedila riprodotta in ALFIO ALBANI, MARINELLA BONVINI MAZZANTI e GABRIELE MORONI, *Il teatro a Senigallia*, Milano, Electa, 1996, p. 145). Vedi anche «Teatri, Arti e Letteratura», n. 701 (3 agosto 1837), p. 188: «Anche le scene di Badiali furono trovate belle, in ispecial modo quell'ultima dei *Puritani* per la quale si si [sic] volle sul proscenio due volte».

¹²⁴ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 53 («Sala terena con veroni praticabili che corrispondono a dei giardini, scena eseguita in Senigallia per l'opera la *Pia de Tolomei* la fiera del anno 1836 [sic, ma 1837] / Giuseppe Badiali inv.^o e dipinse»); e n. 102 («Chiostro di notte di un convento nelle marenne vicino a Siena, scena eseguita per l'opera la *Pia de Tolomei* in Senigallia per la fiera del 1837 / Giuseppe Badiali inv.^o e dipinse»), [qui fig. 13]. Da notare che i due bozzetti (il n. 53 e il n. 102) presentano la stessa filigrana (una colomba su un ramo a forma di lettera V rovesciata). Sul libretto a stampa (*Pia de' Tolomei*, Senigallia, Lazzarini, [1837], a p. [3]) viene indicato come autore delle scene Cesare (anziché Giuseppe) Badiali, evidentemente un equivoco in cui è incappato il tipografo che si è confuso con il celebre basso (vedi supra, nota 102).

¹²⁵ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 91 («Luogo di introduzioni a delle carceri di un villaggio, scena eseguita in Senigallia per il ballo *La bella Tirolese* la fiera del 1837 / Giuseppe Badiali dipinse»).

balletto *Li due sergenti*.¹²⁶

È di nuovo a Bologna al Teatro Comunale, ancora con l'appaltatore Alessandro Lanari,¹²⁷ nell'autunno 1837 per le opere *Torquato Tasso* (17 ottobre 1837)¹²⁸ e *L'elisir d'amore* (1° novembre 1837)¹²⁹ di Donizetti e *Beatrice di Tenda* (14 novembre 1837) di Bellini.¹³⁰

Nell'autunno 1837 Badiali ottiene insieme a Giuseppe Grenzi¹³¹ l'incarico di decorare le volte della rinnovata e ampliata Sala da ballo, e di altre sale contigue, della Società del Casino, che in quegli anni aveva sede nel palazzo Bolognini di piazza Santo Stefano a Bologna. La Commissione «d'abbellimenti straordinari» della Società del Casino (commissione di cui faceva parte l'architetto Filippo Antolini, con il quale Badiali aveva già lavorato anni prima per la Villa *Panglossiana* e per il nuovo Teatro Anatomico dell'Università) aveva deliberato di rivolgersi a Badiali e a Grenzi per tale intervento di decorazione fin dalla seduta del 23 settembre 1837, prevedendo però di stipulare due diversi contratti; il primo per la decorazione delle stanze recentemente aggiunte alla Società del Casino e di altre stanze minori, e il secondo per la decorazione della nuova grande Sala da ballo.

[art.] 3. Combinare due separati contratti colli pittori ss.^{ri} Giuseppe Badiali e Giuseppe Grenzi, l'uno per una semplice e decorosa dipintura da farsi negli ambienti cittati nell'antecedente art. 2, cioè nella Camera da ricevere, nel sito del vecchio Caffè, e negli quattro nuovi ambienti di seguito; unendo anche in questo

¹²⁶ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 109 («Accampamento vicino a una città, scenetta eseguita per un baletto *Li due sergenti* in Senigalia la fiera del 1837 / Giuseppe Badiali in.^o e dipin.^{se}»).

¹²⁷ Cfr. *Le cifre del melodramma. L'archivio inedito dell'impresario teatrale Alessandro Lanari nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (1815-1870)*. Catalogo a cura di Marcello de Angelis, Firenze, Giunta Regionale Toscana – La Nuova Italia, 1982, vol. I, p. LI, 239-241 e vol. II, p. 23 e 47.

¹²⁸ Sul libretto a stampa (*Torquato Tasso, melodramma in tre atti da rappresentarsi nel Gran Teatro Comunale di Bologna l'autunno dell'anno 1837*, [Bologna], tipi governativi della Volpe al Sassi, [1837], a p. [7]): «Pittori delle scene signori Giuseppe Badiali e Saverio Fantoni». Vedi «Teatri, Arti e Letteratura», n. 712 (19 ottobre 1837), p. 56: «Piacquero le scene dipinte dai signori Fantoni e Badiali; ed una *Notte con luna* meritò a quest'ultimo due strepitose chiamate». Vedi anche ENRICA MORINI - ROSANNA PAVONI, *Gli scenografi di Donizetti*, in *Gaetano Donizetti*, Milano, Nuove edizioni, [1983], p. 107-115: 113. Da notare che all'interno della *Raccolta di bozzetti teatrali* della Biblioteca di San Giorgio in Poggiale i bozzetti n. 111 e 142 (e probabilmente anche i n. 20 e 120) sono relativi all'opera *Torquato Tasso*, ma senza indicazione del luogo e dell'anno di rappresentazione.

¹²⁹ Su «Teatri, Arti e Letteratura», n. 712 (19 ottobre 1837), p. 50, dando notizie del programma autunnale del Teatro Comunale di Bologna, che avrebbe compreso come prime due opere il *Torquato Tasso* e *L'elisir d'amore*: «Pittori, signori Badiali e Fantoni».

¹³⁰ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 38 («Attrio terreno con vista di un castello e porta praticabile, ultima scena dell'opera la *Beatrice Tenda*, scena eseguita al Teatro Comunale di Bologna l'autunno del anno 1837 / Giuseppe Badiali in.^o e dipinse»), [qui fig. 14]; e, molto probabilmente, anche il n. 30 («Esterno del palazzo nell'opera la *Beatrice di Tenda* di notte colla vista dell'interno degli appartamenti illuminati, scena eseguita in Bologna l'autunno del 1836 [sic, ma 1837] / Giuseppe Badiali inventò e dipinse». Il bozzetto n. 30 è stato riprodotto da G. BILANCIONI, *Accanto a Dioniso* cit., a p. 122. Il libretto a stampa (*Beatrice di Tenda tragedia lirica in tre atti da rappresentarsi nel Gran Teatro Comunale di Bologna l'autunno dell'anno 1837*, [Bologna], Tipi Governativi della Volpe al Sassi, [1837]) non riporta i nomi dei pittori delle scene.

¹³¹ Accenni al «pittore e restauratore Grenzi faentino» in una scheda redatta da Francesca Nanni in *Marco Palmezzano: il Rinascimento nelle Romagne*, a cura di Antonio Paolucci, Luciana Prati, Stefano Tumidei, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005, p. 236.

contratto tanto la dipintura a chiaroscuro framista a qualche colore delle pareti della sala che trovasi ora apparata di carta verdognola, il quale apparato è da levarsi perché logoro e machiato, quanto il rifacimento del freggio attorno a d.^a sala, sostituendo ad esso un grazioso e ben compito meandro colorito. A d.^o contratto si dovrà inoltre includere il restauro delle pareti a chiaroscuro della sala che serve alle piccole accademie, compresovi anche li ritocchi del rimanente dipinto, ove occorre. Il secondo contratto da combinarsi pure con li d.ⁱ pittori ss.^{ri} Badiali e Grenzi sarà quello riguardante la dipintura della grande Sala da ballo, che si vuole sontuosa tanto nella volta che nel fregio della cornice intorno all'imposta della volta medesima.¹³²

Il primo contratto fra la Società del Casino e i pittori Badiali e Grenzi (che si obbligavano in solido, cioè congiuntamente) fu firmato il 7 ottobre 1837 per un compenso di 125 scudi.¹³³ Il secondo contratto, quello per la grande Sala da ballo, fu firmato il 27 ottobre 1837 per un compenso di 300 scudi.¹³⁴ L'impegno di Badiali e Grenzi, avviato nell'ottobre 1837, doveva a tenore dei contratti concludersi entro il mese di maggio del 1838; e a tale fine la Società del Casino aveva concordato con il muratore Carlo Nanni di mantenere in essere il ponteggio di legno ad uso dei pittori fino tutto il mese di maggio 1838;¹³⁵ e particolari garanzie circa la programmata conclusione dei lavori erano state esplicitate anche nel contratto per la decorazione della Sala da ballo.¹³⁶

Per la stagione di carnevale 1838 (che andava dal 26 dicembre 1837 al 27 febbraio 1838) Badiali è attivo a Roma, scritturato dall'impresario modenese Pietro Camuri, al Regio Teatro Apollo di Tordinona di proprietà di Alessandro Torlonia,¹³⁷ per le opere *Norma (La foresta d'Irminsul)* di Vincenzo Bellini (26

¹³² Domino Club (Bologna), Archivio, busta L (*Società del Casino nel palazzo Amorini Bolognini – Commissioni d'abbellimenti straordinari*), verbale della seconda seduta in data 23 settembre 1837. Pochi giorni dopo, il 26 settembre 1837, moriva a 71 anni Luigi Badiali, il padre del Nostro, che era residente insieme alla moglie e al figlio Giuseppe nella parrocchia di San Paolo in via Val d'Aposa 1360 (Archivio Storico del Comune di Bologna, *Permessi di seppellimento*, n. 6025 datato 27 settembre 1837).

¹³³ Domino Club (Bologna), Archivio, busta L cit., verbale della terza seduta in data 7 ottobre 1837. I lavori connessi a questo primo contratto dovettero avviarsi celermente se già venti giorni dopo, nel verbale della sesta seduta in data 27 ottobre 1837, si autorizzava il pagamento di 40 scudi a Badiali e a Grenzi come seconda rata per la «dipintura fatta e che stanno avanzando nel locale aggiunto all'usato Casino».

¹³⁴ *Ibidem*, verbale della sesta seduta in data 27 ottobre 1837.

¹³⁵ *Ibidem*, verbale della quinta seduta in data 20 ottobre 1837.

¹³⁶ Domino Club (Bologna), Archivio, busta KK (*Società del Casino nel palazzo Amorini Bolognini – Commissione economica*), minuta con *Avvertenze da aggiugnarsi alla scrittura* datate 24 ottobre 1837: «Si dichiara che i pittori assicurano espressamente di riprendere il lavoro probabilmente interrotto nello inverno, riprendendo dicesi, non più tardi delli primi di marzo del venturo 1838; con espressa convenzione che in caso di mancanza dei medesimi pittori a tutto il 21 marzo 1838 la Società sarà sciolta dal presente contratto e in libertà di provvedere in altro modo alla pittura della sala». Nella medesima busta KK dell'Archivio del Domino Club si conserva un bozzetto per soffitto ripartito in nove riquadri (dei quali quattro con figure) elegantemente incorniciati, bozzetto (accompagnato dalla scritta «Sogetti di figure si può esprimere Musica e Ballo») quasi certamente da riferire a Badiali (anche per la somiglianza con il bozzetto della primavera del 1837 raffigurante la Tenda della Silfide, vedi qui **fig. 11**) per una delle salette minori della Società del Casino.

¹³⁷ Vedi DANIELA FELISINI, «*Quel capitalista per ricchezza principalissimo*»: Alessandro Torlonia principe, banchiere, imprenditore nell'Ottocento romano, Soveria Mannelli, Rubettino, 2004, p. 211; e G. RADICIOTTI, *Teatro e musica in Roma nel secondo quarto del secolo XIX (1825-1850)*, in *Atti del Congresso internazionale di scienze storiche (Roma, 1-9 aprile 1903). Volume VIII. Storia dell'arte musicale e drammatica*, Roma,

dicembre 1837),¹³⁸ *Mosè e Faraone* di Gioachino Rossini (8 gennaio 1838),¹³⁹ *Roberto Devereux* di Gaetano Donizetti (20 gennaio 1838),¹⁴⁰ *I Puritani* (*Elvira Walton*) di Vincenzo Bellini (13 febbraio 1838);¹⁴¹ e per i balli *La caduta di Suly* (26 dicembre 1837),¹⁴² *I quattro caratteri* (11 gennaio 1838)¹⁴³ e *Oreste* (3 febbraio 1838)¹⁴⁴ tutti e tre di Giovanni Fabris, e forse *Luca e Lauretta* (10 febbraio 1838).¹⁴⁵

Fra le scene realizzate a Roma nel carnevale 1838 assumono un certo

Tipografia della R. Accademia dei Lincei, 1905, p. 157-318: 304.

¹³⁸ Cfr. SGIp, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 150 («Luogo remoto, scena eseguita in Roma per l'opera la *Norma* il carnevale del 1838 / Giuseppe Badiali dipinse»). Vedi ALBERTO CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona poi di Apollo*, Tivoli, Arti grafiche Aldo Chicca, 1938, vol. II, p. 449-450.

¹³⁹ Cfr. SGIp, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 45 («Reggia di Faraone, scena eseguita in Roma al Reggio Teatro Tordinona per l'opera il *Mosè* il carnevale del anno 1838 / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»), [qui fig. 15]. La scena venne riprodotta nell'incisione n. 32 della *Raccolta inedita di cinquanta scene teatrali* di Lorenzo Ruggi. Vedi anche A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona* cit., vol. II, p. 449-450. Un disegno anonimo che ripropone la *Reggia di Faraone* di Badiali (evidentemente derivato dall'incisione n. 32 della raccolta di Ruggi) è segnalato da F. VARIGNANA, *Le Collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I disegni. 3. Dal paesaggio romantico* cit., p. 344, n. 303.

¹⁴⁰ Cfr. SGIp, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 103 («Attrio tereno con vista di giardino, prima scena dell'opera il *Roberto* eseguita al Reggio Teatro in Roma il carnevale del anno 1838 / Giuseppe Badiali inventò e dip.º»); n. 157 («Reggia per l'opera il *Roberto* eseguita in Roma il carnevale del 1838 / Giuseppe Badiali dipinse»); e n. 173 («Attrio al primo piano con vista della città di Londra, scena eseguita in Roma al Teatro Tordinona per l'opera il *Roberto* il C.le 1838 / Giuseppe Badiali inventò e dip.º»). Sul libretto a stampa (*Roberto Devereux*, Roma, Tipografia Puccinelli, [1838], a p. 4): «Le scene sono state disegnate, e dipinte dal signor Giuseppe Badiali». Vedi A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona* cit., vol. II, p. 450. Il bozzetto n. 173 venne riprodotto nell'incisione n. 33 della *Raccolta inedita di cinquanta scene teatrali* di Lorenzo Ruggi. Un disegno anonimo che ripropone il bozzetto n. 173 di Badiali (evidentemente derivato dall'incisione n. 33 della raccolta di Ruggi) è segnalato da F. VARIGNANA, *Le Collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I disegni. 3. Dal paesaggio romantico* cit., p. 344, n. 304.

¹⁴¹ Vedi A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona* cit., vol. II, p. 450. Non ho appurato se Badiali abbia realizzato delle nuove scene per *I Puritani* al Teatro di Tordinona nel carnevale del 1838. Si era già comunque cimentato con questa opera di Bellini nel 1836 al Teatro Comunale di Bologna (vedi SGIp, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 158) e nel 1837 a Senigallia (vedi SGIp, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 31 e 170). E più tardi, nel 1839, affronterà nuovamente il tema al Teatro Carignano di Torino (vedi SGIp, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 37).

¹⁴² Cfr. SGIp, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 63 («Interno di una moschea, scena eseguita in Roma il carnevale del 1838 per il ballo *La caduta di Suli* / Giuseppe Badiali inventò e dip.º»), [qui fig. 16]; n. 74 («Mura e terapieni praticabili, prima scena del ballo *La caduta di Suli* eseguita in Roma il carnevale del 1838 / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»); n. 126 («Luogo remoto, scena eseguita in Roma per il ballo [corretto su "opera"] *La caduta di Suli* il carnevale del 1838 / Giuseppe Badiali»); e probabilmente anche il n. 67 («Tenda di stile turco, scena eseguita nel Reggio Teatro d'Apollino in Roma il carnevale del 1838 / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»). Vedi A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona* cit., vol. II, p. 450. Sul libretto (*La caduta di Suly*, Roma, Puccinelli, [imprimatur 1837], a p. 6): «Le scene saranno tutte nuove dipinte dal sig. Badiali Giuseppe». Cfr. «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti, varietà e teatri», a. III, n. 55 (martedì 9 gennaio 1838), p. 232: «Il vestiario è ricco; e le scene? Son belle».

¹⁴³ Cfr. SGIp, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 65 («Camera con armadio precettato praticabile, scena eseguita per il ballo *Li quattro caratteri* in Roma / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»); e n. 78 («Sala da ballo, scena eseguita per il ballo *Li quattro caratteri* in Roma al Teatro Tordinona / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»). Vedi A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona* cit., vol. II, p. 450.

¹⁴⁴ Cfr. SGIp, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 10 («Capriciosa scena precettata nel ballo *Oreste* eseguita in Bologna, e in Roma per il ballo *Oreste* l'anno 1838 / Giuseppe Badiali inv.º e dipinse»), [qui fig. 17]; e n. 143 («Carceri nel ballo *Oreste*, scena eseguita in Roma al Teatro Tordinona il carnevale 1838 / G. Badiali i.º e d.º»). Sul libretto a stampa (*Oreste*, Roma, Tipografia Puccinelli, [1838], a p. 6): «Le scene saranno tutte nuove dipinte dal sig. Badiali Giuseppe». Vedi A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona* cit., vol. II, p. 450.

¹⁴⁵ Non abbiamo notizie certe sul coinvolgimento di Badiali nella realizzazione di scene per il ballo *Luca e Lauretta*.

rilievo quelle per il ballo *La caduta di Suly* di Giovanni Fabris, che era «tratto da uno squarcio di storia moderna del Pascià di Jannina. Per suo ordine si sta combattendo la città di Suly, ch'egli divisa di estermine; ma il popolo di questa città disperatamente difende la propria indipendenza nelle inaccessibili sue rupi. L'eroico fine di questo popolo dà termine al presente ballo».¹⁴⁶ La trama era chiaramente ispirata ad un «ballo eroico» di Antonio Cortesi di pochi anni prima, *L'ultimo giorno di Missolungi*, rappresentato a Venezia nel 1833 e, in qualche modo, anche all'«azione pantomimica» *Ali pascià di Giannina* di Giovanni Galzerani, rappresentata a Reggio Emilia nel 1834. In tutti e tre i balli, incentrati sul tema del dispotismo turco sull'intricato mosaico di popoli della Grecia continentale, la vicenda si concludeva con l'esplosione di molti barili di polvere da sparo, fatti deliberatamente brillare dai protagonisti pur di non cadere vivi nelle mani dei Turchi.

Mentre era a Roma impegnato a realizzare scenografie per il Teatro Apollo, Badiali dovette ricevere la notizia della tragica morte a Parigi di Carlo Severini, precipitato da un balcone nella notte fra il 13 e il 14 gennaio 1838 nel tentativo di sfuggire all'incendio che distrusse il Théâtre Italien.¹⁴⁷

Rientrato a Bologna nei mesi in cui si stava profilando la partenza del reggimento austriaco di occupazione *Conte Kinski* dalla città, lo troviamo nella primavera del 1838 allestire nel Teatro Comunale, di cui era diventato impresario Pietro Camuri,¹⁴⁸ scene per le opere *Ines de Castro* di Giuseppe Persiani (18 aprile 38),¹⁴⁹ *La Sonnambula* di Bellini (1° maggio 1838),¹⁵⁰ e *Iginia d'Asti* di Luigi Ferdinando Casamorata tratta da una tragedia di Silvio Pellico (27 maggio

¹⁴⁶ Sono parole dell'autore Giovanni Fabris dall'introduzione al libretto *La caduta di Suly ballo tragico in cinque atti composto e diretto dal coreografo sig. Giovanni Fabris da rappresentarsi nel nobile Teatro di Apollo nel carnevale dell'anno 1838*, Roma, Tipografia Puccinelli a Torre Sanguigna, [1837], p. 3-4.

¹⁴⁷ Vedi «La Presse», 17 gennaio 1838.

¹⁴⁸ Cfr. «Teatri, Arti e Letteratura», n. 735 (29 marzo 1838), p. 40.

¹⁴⁹ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 153 («Scena eseguita in Bologna nel Gran Teatro della Comune nel opera *Ines de Castro* la primavera del anno 1837 [sic, ma 1838] / Giuseppe Badiali inventò e dipinse); e forse - se non è del 1836 - anche il bozzetto, non firmato e non datato, n. 140 («Principale della scena dei sepolcri nell'*Ines de Castro*'). Badiali fece scene per l'*Ines de Castro* al Teatro Comunale di Bologna due volte, nel 1836 e nel 1838 (ma non nel 1837); in considerazione del fatto che il bozzetto n. 153 rappresenta la stessa scena, pur se con varianti e una diversa angolazione, del bozzetto n. 152 (che riporta una data «1836», per la quale non ci sono elementi di dubbio), è parso plausibile attribuire il bozzetto n. 153 all'anno 1838, correggendo così la data «1837» riportata nella notazione autografa. Vedi la locandina, datata 5 aprile 1838, in BCABO, fondo *Bandi dell'aquila*, b. 86, n. 163: «Pittori scenografici signori Badiali Giuseppe e Fantoni Saverio». Cfr. «Teatri, Arti e Letteratura», n. 739 (26 aprile 1838), p. 67 (articolo di Buriani): «L'orchestra bolognese è sempre a sé stessa eguale, e non ha d'uopo che le ripetiamo elogi sempre meritati [...] Degnissima poi di lodi è l'I.R. Banda del reggimento Kynsky, che, perfettissima esecutrice qual è, rende colle sue armonie viepiù bello il finale del primo atto. Lodatissimi pittori delle scene furono i signori Badiali e Fantoni. Il primo ebbe l'onore di essere chiamato a cogliere la pubblica lode per una bellissima notte».

¹⁵⁰ Vedi ivi, n. 741 (10 maggio 1838), p. 85 (articolo di Buriani): «Le cure ed i pensieri del sig. Camuri furono poi anche rivolti all'eccellente decorazione di quest'opera [*La Sonnambula*]. Il vestiario è bello ed in carattere, e basti ch'egli fu diretto dall'abilissimo sig. Ghelli, di cui il nome è sufficiente elogio; e potemmo ammirare due belle scene: la prima *Una Piazza di Villaggio* del sig. Fantoni; e l'altra *L'Esterno di un Mulino bellissima notte* del sig. Badiali, che gli valse l'onore di una duplice chiamata».

1838).¹⁵¹

Sempre nella primavera 1838 è da collocare, a tenore di contratto, la conclusione della decorazione della volta della grande Sala da ballo della Società del Casino a palazzo Bolognini, sala che venne inaugurata al pubblico solo il 20 gennaio 1839.

In autunno, sempre al Comunale di Bologna, Badiali realizza scene per le opere *Roberto Devereux*¹⁵² di Donizetti (13 ottobre 1838, in abbinamento al ballo *Francesca da Rimini*¹⁵³ di Giacomo Serafini), *Beatrice di Tenda*¹⁵⁴ di Bellini, ed *Emma e Ruggero*¹⁵⁵ di Giovanni Bracciolini, nonché per il ballo *Oreste*¹⁵⁶ di Giovanni

¹⁵¹ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 155 («Cortile di carceri, ultima scena dell'opera *Iginia d'Asti* eseguita in Bologna la primavera dell'1838 / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»); il bozzetto n. 155 riporta in alto, molto rifilata, una scritta che si può sciogliere come «Teatro di Appollo, carnevale 1839, Filippo Agricola approva», che fa presupporre che nel 1839 il bozzetto sia stato riproposto per una rappresentazione (forse per la *Beatrice di Tenda*) al Teatro di Tordinona a Roma. Vedi «Teatri, Arti e Letteratura», n. 744 (31 maggio 1838), p. 106-107 (articolo siglato B): «Ci duole il dover dire che, ad onta delle bellezze, che gl'intelligenti sanno trovarvi massime nella istrumentazione, essa [l'opera *Iginia d'Asti*] non poté però ottenere il pubblico favore. [...] Le cure dell'Impresario meritavano sorte migliore, ché le decorazioni sono superbe, ed è bella massime una scena a notte del sig. Badiali, che il pubblico sommamente applaudi». Il libretto a stampa (*Iginia d'Asti tragedia lirica in tre atti da rappresentarsi nel Gran Teatro della Comune di Bologna la primavera del 1838*, Bologna, per i tipi della Volpe al Sassi, [1838]) non cita i pittori delle scene.

¹⁵² Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 92 («Sala terena che mette a un giardino, prima scena dell'opera il *Roberto Devereux*, eseguita al Teatro della Comune l'autunno del 1838 / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»). Vedi la locandina, datata 22 settembre 1838, in BCABO, fondo *Bandi dell'aquila*, b. 86, n. 170: «Pittori delle scene signori Badiali Giuseppe, Bortolotti Francesco, Fantoni Saverio». Sul libretto a stampa (*Roberto Devereux*, [Bologna], Tipi governativi della Volpe al Sassi, [1838], a p. [4]): «Pittori delle scene. Signori Badiali Giuseppe, Bortolotti Francesco, Fantoni Saverio». Vedi «Teatri, Arti e Letteratura», n. 764 (18 ottobre 1838), p. 51 (articolo di Raffaello Buriani): «Sì nell'opera, che nel ballo potemo ammirare di belle scene; e valga a tutto elogio il nome dei dipintori Badiali, Bortolotti e Fantoni, che il pubblico volle ad uno ad uno vedere, guiderdonandoli di meritata lode». Vedi anche E. MORINI e R. PAVONI, *Gli scenografi di Donizetti* cit., p. 113.

¹⁵³ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 2 («Gallerie superiori che si discende per ampie scale praticabili, ultima scena del ballo la *Francesca da Rimini* eseguita al Teatro della Comune di Bologna l'autunno del 1838 / Giuseppe Badiali inv.^o e dipinse»).

¹⁵⁴ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 169 («Notte. Attrio tereno con vista del interno delli appartamenti illuminati, prima scena del opera *Beatrice di Tenda* eseguita in Bologna al Teatro della Comune l'anno 1838 / Giuseppe Badiali inv.^o e dip.^e»). La *Beatrice di Tenda* venne rappresentata nel Teatro Comunale di Bologna dal 3 al 5 novembre 1838. Vedi «Teatri, Arti e Letteratura», n. 767 (8 novembre 1838), p. 75 (articolo di Raffaello Buriani): «grandissima lode ebbe universalmente dal pubblico l'Appaltatore Camuri per lo sfarzo direm quasi soverchio del quale volle decorata quest'opera ancora».

¹⁵⁵ Sul libretto a stampa (*Emma e Ruggero*, [Bologna], Tipi governativi della Volpe al Sassi, [1838], a p. [3]): «Pittori delle scene. Signori Badiali Giuseppe, Bortolotti Francesco, Fantoni Saverio». Cfr. «Teatri, Arti e Letteratura», n. 770 (29 novembre 1838), p. 103-104, che non accenna però alle scenografie.

¹⁵⁶ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 10 («Capriciosa scena eseguita precettata nel ballo *Oreste* eseguita in Bologna, e in Roma per il ballo *Oreste* l'anno 1838 / Giuseppe Badiali inv.^o e dipinse»); dalla notazione manoscritta si evince che il bozzetto era già stato utilizzato per la precedente rappresentazione romana al Teatro di Tordinona. Sul libretto a stampa (*Oreste*, [Bologna], Tipi governativi della Volpe al Sassi, [1838]) non sono indicati i nomi degli scenografi. Vedi però «Teatri, Arti e Letteratura», n. 768 (15 novembre 1838), p. 83-84 (articolo di R. Buriani): «E qui non possiam restarci dal lodare l'Appaltatore Camuri, che a chiare prove fa vedere di ben servir il pubblico, e con sempre crescente impegno, mostrandosi largo in ispe e lontano da quella grettezza che pur vorrebbe far sparmio anche a danno dell'intero buon esito di una produzione. E seco lui ci congratuliamo pel modo ond'è servito dai suoi stipendiati; poiché, a tacere del bello e ben inteso vestiario diretto dal Ghelli, i dipintori delle scene, signori Badiali, Bortolotti e Fantoni, gareggiarono d'impegno e di magistero, mostrandosi degni figli di questa classica terra, che nelle

Fabris; e forse, ma non ne abbiamo la certezza, per le opere *Norma*¹⁵⁷ di Bellini e *Belisario*¹⁵⁸ di Donizetti. Il soprano Amalia Schütz-Oldosi fu la protagonista di tutte le opere che vennero messe in scena al Teatro Comunale di Bologna nell'autunno 1838 (*Roberto Devereux*, *Norma*, *Beatrice di Tenda*, *Emma e Ruggero*).¹⁵⁹

Sempre con l'impresario Pietro Camuri il nostro Badiali è attivo a Roma, al Teatro di Tordinona, anche per la stagione di carnevale 1839 (che andava dal 26 dicembre 1838 al 12 febbraio 1839), allestendo scene, sotto la soprintendenza artistica del noto pittore Filippo Agricola,¹⁶⁰ per le opere *Marino Faliero* di Gaetano Donizetti (26 dicembre 1838),¹⁶¹ *Beatrice di Tenda* di Vincenzo Bellini (7 gennaio 1839),¹⁶² *Medea in Corinto* di Prospero Selli (4 febbraio 1839; opera

arti belle portò sempre corona».

¹⁵⁷ Non ho trovato conferme documentarie che Badiali abbia lavorato per le scene della *Norma* di Bellini che venne rappresentata nel Teatro Comunale di Bologna nell'ottobre 1838. Vedi «Teatri, Arti e Letteratura», n. 765 (25 ottobre 1838), p. 58 (articolo di R. Buriani): «In somma un'opera [*Norma*] posta in iscena in quattro soli giorni non poteva vantare esito più felice; né poteva poi presentarsi meglio decorata agli occhi del pubblico; ché l'Appaltatore in sì breve lasso seppe apprestare tutto nuovo il vestiario, non curando spese e pensieri a ben meritare dei bolognesi, i quali dal proprio canto il compensano di concorso e di lodi»; e ivi, n. 767 (8 novembre 1838), p. 76, accennando al corrispondente bolognese della «Rivista teatrale di Roma» gli rinfacciava di «non essersi accorto che le scene usate per la *Norma* stessa erano tutte vecchie, toltane una, la quale, adoperata a cagion di ripiego, nulla aveva che fare né coll'epoca, né coi costumi, né coll'azione».

¹⁵⁸ Non ho trovato conferme documentarie che Badiali abbia lavorato per le scene del *Belisario* di Donizetti che andò in scena al Teatro Comunale di Bologna il 17 novembre 1838: cfr. «Teatri, Arti e Letteratura», n. 770 (29 novembre 1838), p. 103, che non accenna però alle scenografie.

¹⁵⁹ Cfr. ivi, n. 775 (20 dicembre 1838), p. 125-126.

¹⁶⁰ L'incarico di soprintendente artistico attribuito a Filippo Agricola per il Teatro Apollo di Tordinona venne formalizzato con una lettera di nomina del 29 luglio 1838 e si concluse nel dicembre 1844: cfr. A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona* cit., vol. I, p. 249, nota 2. Su Filippo Agricola vedi la 'voce' relativa, siglata con un asterisco, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960, p. 501-502.

¹⁶¹ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 95 («Sala del Consiglio, ultima scena dell'opera *Marino Faliero* eseguita in Roma il carnevale del 1839 nel Teatro d'Apollo / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»); n. 99 («Arsenale, opera *Marino Faliero*, scena eseguita in Roma al Teatro Reggio Tordinona il carnevale del anno 1839 / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»), [qui **fig. 18**]; n. 164 («Sala, opera *Marino Faliero*, scena eseguita in Roma il carnevale del anno 1839 / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»); e con ogni probabilità il n. 43 (che riporta unicamente la scritta «F. Agricola Soprintendente approva»). Per il bozzetto n. 100, vedi nota 118. Sul libretto a stampa (ne esistono due differenti edizioni con le medesime note tipografiche, *Marino Faliero*, Roma, Tipografia Puccinelli, [1838], che riportano entrambe sul frontespizio «da rappresentarsi [...] nel carnevale del 1839»), a p. [2, o 4 a seconda dell'edizione]: «Le scene sono state disegnate e dipinte dal signor Giuseppe Badiali». Vedi A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona* cit., vol. II, p. 451-452. L'opera *Marino Faliero* non ebbe, almeno nella sua prima esecuzione, successo di pubblico; cfr. «La Farfalla», 1839, n. 3 (15 gennaio), a p. [4]: «Non piacque il *Marino Faliero* [...] A tutto aveva splendidamente pensato l'Impresario del R. Teatro Apollo: ricco vestiario diretto dal Ghelli, sempre elegante e fedele; belle decorazioni, fra cui una *Notte* del Badiali, superba e lodatissima; scelta di cantanti di sicura fama [...] Ma ciò tutto non valse il 26 dicembre». Sulla «superba e lodatissima» *Notte* (probabilmente da identificare con il bozzetto n. 43 della raccolta di San Giorgio in Poggiale) vedi un accenno in A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona* cit., vol. II, p. 452, nota 1: «Il Badiali fu applaudito per uno scenario raffigurante Venezia illuminata dalla luna».

¹⁶² Vedi ivi, p. 451. Badiali aveva realizzato scene per la *Beatrice di Tenda* al Teatro Comunale di Bologna nel 1837 e nel 1838. Si può azzardare l'ipotesi che il bozzetto n. 155 della *Raccolta di bozzetti teatrali* della Biblioteca di San Giorgio in Poggiale, bozzetto realizzato per l'opera *Iginia d'Asti* al Teatro Comunale di Bologna nella primavera del 1838, sia stato, per la consonanza delle ambientazioni scenografiche, riutilizzato l'anno successivo, nel carnevale 1839, a Roma per la *Beatrice di Tenda*, visto che riporta in alto una notazione manoscritta, molto rifilata, che si può interpretare come «Teatro di Appollo, carnevale

appositamente scritta per il Teatro di Tordinona),¹⁶³ e per i balli *Elvira, ossia la fidanzata della Liguria*¹⁶⁴ (26 dicembre 1838, col balletto *Le due famiglie in contrapposto*)¹⁶⁵ e *Arsinoe, regina di Cassandra* (26 gennaio 1839),¹⁶⁶ entrambi di Giacomo Serafini.

Sempre al Teatro di Tordinona nel carnevale del 1839 Badiali ha probabilmente realizzato scene anche per i balli *Oreste* (2 gennaio 1839), *La donna di spirito* (12 gennaio 1839) e *Monsieur de Chalumeau* (20 gennaio 1839), ma non ho trovato per il momento precisi riscontri documentari.¹⁶⁷

Nel frattempo, il 20 gennaio 1839 a Bologna era stata inaugurata con una affollata festa in maschera la nuova Sala da ballo del Casino dei Nobili, la cui volta era stata dipinta da Giuseppe Badiali in collaborazione con Giuseppe Grenzi. L'inaugurazione fece molto scalpore:

1839, Filippo Agricola approva».

¹⁶³ Sul libretto a stampa (*Medea in Corinto*, Roma, Tipografia Puccinelli, [1839], a p. 4): «Le scene sono state disegnate, e dipinte dal signor Giuseppe Badiali». Una corrispondenza da Roma, datata 5 febbraio 1839 e indirizzata a Gaetano Fiori, proprietario ed estensore del periodico bolognese «Teatri, Arti e Letteratura», da parte di un non meglio precisato «il vostro amico ed assoc. G.B.» ci informa sul successo della rappresentazione, senza però accennare al lavoro degli scenografi: cfr. «Teatri, Arti e Letteratura», n. 781 (14 febbraio 1839), p. 191-192. Da notare che all'interno della *Raccolta di bozzetti teatrali* della Biblioteca di San Giorgio in Poggiale i bozzetti n. 1, 75 e 94 sono relativi all'opera *Medea*, ma senza indicazione del luogo e dell'anno di rappresentazione.

¹⁶⁴ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 16 («Sala d'armi, scena eseguita al Teatro Tordinona per il ballo *l'Iginio* il carnevale del anno 1838 [sic] / Giuseppe Badiali inv.^o e fece» e altra scritta «Teatro di Apollo, carnevale 1839. Il Soprintendente Agricola approva»); n. 57 («Giardino, scena eseguita in Roma nel Teatro Regio Tordinona per il ballo grande *l'Iginio di Genova* il carnevale del anno 1839 / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»); e n. 72 («Gabinetto eseguito in Roma al Teatro Tordinona il carnevale del 1839 per il ballo *La fidanzata* / Giuseppe Badiali invent.^o e fece»). I riferimenti a «l'Iginio» o a «l'Iginio di Genova» nelle notazioni manoscritte di Badiali nei suoi bozzetti alludono (come mi ha fatto notare Alfredo Vitolo) ad uno dei protagonisti del ballo *Elvira ossia la fidanzata della Liguria*, cioè a «Gino gran Maestro dello Stato Ligure». Vedi A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona* cit., vol. II, p. 452. Un bozzetto di Badiali per il ballo *La fidanzata della Liguria* a Roma nel carnevale 1839 è conservato alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia, inv. 33743 (pubblicato in *Enciclopedia dello spettacolo* cit., tav. CC): cfr. MARINELLA PIGOZZI, *Da Francesco Fontanesi ad Alfonso Trombetti. La scuola bolognese di scenografia fra Settecento e Ottocento*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», n. 27 (2003), p. 475-500: 488 (nota 45). Sul libretto a stampa (*Elvira ossia la fidanzata della Liguria azione tragica in cinque atti composta e diretta dal coreografo sig. Giacomo Serafini da rappresentarsi nel nobile Teatro di Apollo nel carnevale dell'anno 1839*, Roma, Tipografia Puccinelli a Tor Sanguigna, [1838], a p. 4): «le scene saranno tutte nuove dipinte dal sig. Badiali Giuseppe».

¹⁶⁵ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 83 («Giardino, scena eseguita in Roma per il balletto *Le due famiglie* il carnevale del 1839 / Giuseppe Badiali inv.^o e dipinse»). Vedi A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona* cit., vol. II, p. 452.

¹⁶⁶ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 50 («Mura interne con porta di città praticabile, scena eseguita in Roma il carnevale del 1839 per il ballo *Arsinoe in Casandra* / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»); n. 88 («Gabinetto, scena eseguita in Roma il carnevale del 1839 per il ballo *Arsinoe in Casandra* / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»); e n. 113 («Villaggio, scena eseguita in Roma il carnevale del 1839 per il ballo *Arsinoe in Casandra* / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»). Vedi A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona* cit., vol. II, p. 452. Sul libretto a stampa (*Arsinoe regina di Cassandra*, Roma, Tipografia Puccinelli, [1839], a p. 6): «Le scene saranno tutte nuove dipinte dal sig. Badiali Giuseppe».

¹⁶⁷ Vedi A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona* cit., vol. II, p. 452. C'è poi da notare che nella *Raccolta di bozzetti teatrali*, conservata nella Biblioteca di San Giorgio in Poggiale, ve ne sono due con scritte autografe di Badiali che fanno riferimento, ma senza indicazione di titolo di opera o di ballo, a Roma nel carnevale 1839; sono il n. 18 («Giardino con fontana e berosò precettati, scena eseguita in Roma al Teatro Regio d'Apollo il carnevale del anno 1839 / Giuseppe Badiali i.^o e dipinse») e il n. 144 («Carcere e camera del carceriere, capriciosa scena eseguita in Roma il carnevale del 1839 / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»).

La grande Sala, ora nuovamente architettata, presenta un'area di 1.200 piedi bolognesi quadrati, di forma rettangolare, ad angoli tagliati; la sua altezza è di piedi 28: il suo soffitto è a vólto, formante una perfetta curva od ellittica elegantissima, che si posa ad un cornicione corintio adorno di ben intese mensole con basso-rilievi e fregio sottoposto. [...] Il grande vólto è bello di un dipinto a colori del valente nostro ornataista Badiali, coadiuvato da G. Grinzi, e dal figurista Pizzoli: e il vólto stesso, e il cornicione, ed i fregi sono ricchi d'oro e con tanta profusione da superare quasi il bisogno.¹⁶⁸

Possiamo farci un'idea abbastanza precisa di questo lavoro di Badiali grazie alla litografia di Giuseppe Meloni, che venne prontamente realizzata a pochi giorni dalla inaugurazione della Sala (**fig. 19**).¹⁶⁹

Per la stagione autunnale 1839 e per il carnevale 1840 Badiali viene, insieme allo scenografo veneziano Giuseppe Bertoja, ingaggiato da Vincenzo Giaccone «impresario dei Regi Teatri di Torino». Lo troviamo quindi nell'autunno 1839 lavorare al Teatro Carignano, insieme a Bertoja, per le scene delle opere *Gemma di Vergy*¹⁷⁰ di Donizetti, *I due Figaro, ossia Il soggetto di una commedia*¹⁷¹ di Antonio Giovanni Speranza, *I Puritani* di Bellini,¹⁷² *La prigionia di Edimburgo* di Federico Ricci,¹⁷³ *Parisina* di Donizetti,¹⁷⁴ e dei balli *Francesco Sforza*¹⁷⁵ e *La*

¹⁶⁸ Cfr. «La Farfalla», 1839, n. 4 (22 gennaio), p. [3-4], dettagliatissimo articolo di Raffaello Buriani. Ne dava notizia pochi giorni dopo anche «Teatri, Arti e Letteratura», n. 778 (24 gennaio 1839), p. 170: «La sera del 20 corr. gennaio fu riaperta la gran Sala del Casino con una festa di ballo. Questa Sala che da molto tempo si stava restaurando fu trovata da tutti magnifica, e di buon gusto, tanto per l'architettura e pei dipinti, quanto per le sontuose ed eleganti mobiglie. Bene adornato era il restante appartamento, e gli atri e le scale [...] Per la qual cosa tutti diedero moltissime lodi, e a quelli che hanno presieduto ai lavori della Sala, e alla Direzione che ha dato una festa che farebbe bella mostra di sé in qualsivoglia Capitale» (articolo siglato G.X.O.).

¹⁶⁹ Cfr. «La Farfalla», 1839, n. 7 (12 febbraio), p. [4]: «Annunzio. Dalla conosciuta Stamperia Litografica dello Zannoli verrà quanto prima in luce una stampa addimostrante la nuova Sala della Nobile Società del Casino di Bologna, accuratamente disegnata dal giovane nostro concittadino signor Melloni».

¹⁷⁰ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 84 («Sala di Consiglio, scena eseguita in Torino per l'opera *Gemma di Vergy* tragedia lirica in tre atti da rappresentarsi nel Teatro Carignano l'autunno del 1839, Torino, per i fratelli Favale tipografi dell'Impresa dei Regii Teatri, [1839], a p. [6]: «Inventori e pittori delle scene. Badiali Giuseppe, Bertoja Giuseppe»).

¹⁷¹ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 160 («Castello con parco in distanza e viali d'arbori, prima scena dell'opera *I due Figari* eseguita in Torino l'autunno dell'anno 1839 / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»). Sul libretto a stampa (*I due Figaro ossia il soggetto di una commedia. Melodramma da rappresentarsi nel Teatro Carignano l'autunno del 1839*, Torino, per i fratelli Favale tipografi dell'Impresa dei Regii Teatri, [1839], a p. [8]): «Inventori e pittori delle scene. Badiali Giuseppe».

¹⁷² Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 37 («Castello con terapieni praticabili, scena eseguita al Teatro Carignano in Torino per l'opera *I Puritani* l'autunno del anno 1839 / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»). Il bozzetto n. 37 è stato riprodotto da G. BILANCIONI, *Accanto a Dioniso* cit., a p. 125.

¹⁷³ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 55 («Casinetto con porte e finestre praticabili, e rampe pure praticabili con lago e lido per fare un sbarco, prima scena dell'opera *Le prigionie di Edimburgo*, scena eseguita al Teatro Carignano in Torino l'autunno del anno 1839 / Giuseppe Badiali in.¹⁶ e dip.»), [qui **fig. 20**]. La trama di *La prigionia di Edimburgo* è ispirata ad un testo di Walter Scott: cfr. J. MITCHELL, *The Walter Scott operas* cit.

¹⁷⁴ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 167 («Attrio tereno, scena eseguita al Teatro Carignano in Torino per l'opera *la Parisina* l'autunno dell'anno 1839 / Giuseppe Badiali inv.ò e dipinse»).

¹⁷⁵ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 68 («Piazza del Duomo di Milano, scena eseguita in Torino al Teatro Carignano per il ballo *Francesco Visconti* / Giuseppe Badiali dipinse»), [qui **fig. 21**]; n. 85 («Carcere

bella tirolese,¹⁷⁶ entrambi di Giovanni Briol, e *L'amante deluso*.¹⁷⁷

L'affermazione a Torino di uno scenografo di origine bolognese era considerata a Bologna un vanto per la città, tanto che nel settembre 1839 Michelangelo Gualandi in una sua lettera a stampa sullo *Stato delle Arti Belle in Bologna* poteva chiosare: «Ti diranno i pubblici fogli quali nuove palme vada raccogliendo sulla Senna un Domenico Ferri, e sulla Dora un Giuseppe Badiali; luminari della pittura scenografica di questa città ov'ebbero i natali, e per buona sorte ottime guide». ¹⁷⁸ I successi dell'ormai quarantunenne Badiali nei teatri di Torino venivano equiparati a quelli di Ferri al Théâtre Italien di Parigi: il riconoscimento in due grandi centri culturali europei della persistente validità della tradizione prospettica e scenografica bolognese.

Badiali e Bertoja passano poi a lavorare al Teatro Regio di Torino per il carnevale 1840, con le scene per le opere *Guglielmo Tell* ¹⁷⁹ di Rossini (cui era abbinato il ballo *Marino Faliero*¹⁸⁰ di Antonio Monticini), *Oberto conte di San*

con porta in fondo praticabile, scena eseguita in Torino per il ballo *Francesco Visconti* l'autunno dell'anno 1839 / Giuseppe Badiali inv.^o e dipinse); n. 110 («Giardino di notte con vista del palazzo internamente illuminato, scena eseguita al Teatro Carignano l'autunno dell'anno 1839 per il ballo *Francesco Visconti* / Giuseppe Badiali inv.^o e dipinse); e n. 131 («Strada di Milano, scena eseguita al Teatro Carignano in Torino per il ballo *Francesco Visconti* l'autunno dell'anno 1839 / Giuseppe Badiali inv.»). Badiali designa costantemente con il titolo *Francesco Visconti* il ballo che in realtà era intitolato *Francesco Sforza*. Un bozzetto di Badiali per il ballo *Francesco Sforza* messo in scena al Teatro Carignano di Torino nell'autunno 1839 è conservato alla Fondazione Cini di Venezia, inv. 33742: cfr. M. PIGOZZI, *Da Francesco Fontanesi ad Alfonso Trombetti* cit., p. 488 (nota 45) e p. 494 (fig. 8). Per la trama del ballo *Francesco Sforza* vedi il libretto torinese del 1839 *Gemma di Vergy* cit., alle p. 33-46.

¹⁷⁶ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 108 («Luogo montuoso con ponte praticabile, scena eseguita in Torino al Teatro Carignano per il ballo *La bella Tirolese* l'autunno dell'anno 1839 / Giuseppe Badiali invent.^o e dipinse»).

¹⁷⁷ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 14 («Fattoria con porta e scale [...] praticabili, scena eseguita in Torino al Teatro Carignano per il ballo *L'amante deluso* l'autunno dell'anno 1839 / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»).

¹⁷⁸ La lettera di Michelangelo Gualandi, *Stato delle Arti Belle in Bologna. Lettera all'amico Ottavio Gigli in Roma*, datata da Bologna il 23 settembre 1839, venne pubblicata da molti periodici: «Pallade», n. 33 del 28 settembre 1839; «Solerte» n. 39 del 2 ottobre 1839; «La Moda. Giornale dedicato al bel sesso» di Milano, IV, n. 81 (10 ottobre 1839), a p. 322; «Salvator Rosa» di Napoli; ne esiste anche un estratto in foglio volante (vedine un esemplare in SGiP, con collocazione Ambrosini 598-2, op. 8). Gualandi non cita fra gli artisti bolognesi che si fanno onore lontano dalla loro città Francesco Cocchi, che in quegli anni era attivo ad Amburgo e i cui successi venivano spesso segnalati sui periodici bolognesi.

¹⁷⁹ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 117 («Luogo montano nella Svizzera con ponte rampa a torrente praticabile, prima scena dell'opera *Guglielmo Tel* eseguita al Teatro Regio di Torino il carnevale dell'anno 1840 / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»), [qui fig. 22]; n. 135 («Luogo montano colla vista del Lago dei Quattro Cantoni, seconda scena dell'opera *Guglielmo Tel* eseguita in Torino al Teatro Regio il carnevale del anno 1840 / Giuseppe Badiali inventò e dipinse); n. 159 («Burasca, ultima scena *Guglielmo Tel* eseguita in Torino al Teatro Regio il carnevale del anno 1839 [sic]»); e probabilmente anche il bozzetto n. 13 («Bozzetti dei laterali di bosco, pensieri eseguiti al Teatro Regio di Torino il carnevale 1840 / Giuseppe Badiali inv.^o). Sul libretto a stampa (*Guglielmo Tell. Melodramma tragico da rappresentarsi nel Regio Teatro nel Carnovale del 1840 alla presenza delle LL. SS. RR. MM.*, Torino, per i fratelli Favale tipografi dell'Impresa dei Regii Teatri, [1839 o 1840]), a p. [5] viene distinta molto dettagliatamente la paternità delle scenografie fra Giuseppe Badiali e Giuseppe Bertoja. Due disegni di Bertoja per le scene del *Guglielmo Tell* sono conservati al Museo Correr di Venezia (cfr. M. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936* [Volume III di *Storia del Teatro Regio di Torino*, coordinamento di Alberto Basso], Torino, Cassa di Risparmio, 1980, p. 377).

¹⁸⁰ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 81 («Sala da ballo con due principali soffitti e tre fondali con

*Bonifacio*¹⁸¹ di Giuseppe Verdi e *Il Templario* di Carl Otto Nicolai¹⁸² (cui era abbinato il ballo *Meleagro* di Antonio Monticini).¹⁸³

Ma la permanenza a Torino non fu solo rose e fiori. Il lavoro di Badiali e Bertoja venne ferocemente stroncato dal famoso librettista Felice Romani, che a Torino era anche direttore della «Gazzetta piemontese», in due successivi articoli; uno pubblicato il 1° gennaio 1840 in cui Romani, trattando della rappresentazione il 28 dicembre 1839 del *Guglielmo Tell* di Rossini, accomunava i due scenografi agli attrezzisti nella tagliente definizione di «segatori di legno e tintori di tele cui si dà il nome di macchinisti e pittori»;¹⁸⁴ l'altro, pubblicato il 17 gennaio 1840, in cui il librettista, trattando della rappresentazione l'11 gennaio dell'*Oberto conte di San Bonifacio* di Verdi, stigmatizzava il lavoro dei due scenografi come «scenari dipinti nello stile in cui si dipingono le insegne e peccanti contro le regole dell'architettura e della prospettiva».¹⁸⁵

Non solo la «Gazzetta piemontese» di Felice Romani, ma anche l'altro giornale cittadino, «Il Messaggiere torinese», ebbe toni molto critici sulla stagione del carnevale 1840 al Teatro Regio, coinvolgendo nella disapprovazione il lavoro dei pittori delle scene Badiali e Bertoja,¹⁸⁶ probabilmente colpevoli agli occhi del pubblico più campanilistico di avere interrotto, aderendo alla chiamata dell'impresario Giaccone, una lunga e gloriosa stagione di apprezzati scenografi

scale e ripiani praticabili e orchestre laterali pure praticabili, scena eseguita nel Teatro Reggio di Torino, per il ballo *Marino Faliero*, il carnevale del anno 1840 [corretto su 1839] / Giuseppe Bad[...] e dipinse»). Per la trama del ballo *Marino Faliero* di Monticini vedi il libretto sopra citato *Guglielmo Tell*, alle p. 49-61, con le attribuzioni a p. [5] delle varie scenografie a Badiali e a Bertoja.

¹⁸¹ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 172 («Sala magnifica, scena eseguita in Torino al Teatro Regio per l'opera *Roberto* [sic] di S. Bonifacio il carnevale del anno 1840 / Giuseppe Badiali [...] e dipinse»), [qui fig. 23]. Sul libretto a stampa (*Oberto conte di San Bonifacio*, Torino, per i fratelli Favale dell'Impresa dei Regii Teatri, [1840], a p. [6]): «Inventori e pittori delle scene. Badiali Giuseppe, Bertoja Giuseppe». Un bozzetto di Bertoja per la rappresentazione torinese di *Oberto* è conservato nella Biblioteca del Civico Museo Correr di Venezia (Album V, n. 481): cfr. M. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini* cit., p. 377; e EADEM, «Lo spettacolo è degno della Scala», in *Verdi e la Scala*, a cura di Francesco Degrada, [Milano], Edizioni del Teatro alla Scala - Rizzoli, 2001, p. 147-250, a p. 149.

¹⁸² Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 44 («Attrio colla vista di un castello e giardini, scena eseguita in Torino al Teatro Regio per l'opera *Ivanoe* il carnevale dell'anno 1840 [corretto su 1839] / Giuseppe Badiali in.^o» e altra scritta «F.^o Agricola approva»), [qui fig. 24]. L'attribuzione di questo bozzetto per l'opera *Ivanoe* a *Il Templario* è motivata dal fatto che il protagonista de *Il Templario* è Wilfredo d'Ivanoe. La trama dell'opera *Il Templario* è tratta da un testo di Walter Scott: cfr. J. MITCHELL, *The Walter Scott operas* cit. Sul libretto a stampa (*Il Templario melodramma in tre atti da rappresentarsi nel Regio Teatro il Carnovale del 1840 alla presenza delle LL. SS. RR. MM.*, Torino, per i fratelli Favale tipografi dell'Impresa dei Regii Teatri, [1840], a p. [8]): «Inventori e pittori delle scene Badiali Giuseppe, Bertoja Giuseppe». Le scene per *Il Templario* non piacquero al censore de «Il Messaggiere torinese», 22 febbraio 1840 (vedi M. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini* cit., p. 377).

¹⁸³ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 132 («Introduzione a un antro consacrato a Diana, seconda scena del ballo *Meleagro*, scena eseguita in Torino al Teatro Regio il carnevale del anno 1840 / Giuseppe Badiali in.^o»). Per la trama del ballo mitologico *Meleagro* vedi il libretto *Il Templario* cit., alle p. [41]-58.

¹⁸⁴ Cfr. «Gazzetta piemontese», 1° gennaio 1840; citata da M. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini* cit., p. 376.

¹⁸⁵ Cfr. «Gazzetta piemontese», 17 gennaio 1840; citata da M. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini* cit., p. 377, nota 202.

¹⁸⁶ Cfr. «Il Messaggiere torinese», 4 gennaio 1840 (critiche alle scene per il *Guglielmo Tell*), 18 gennaio 1840 (critiche alle scene per l'*Oberto*), 22 febbraio 1840 (critiche alle «tele» per *Il Templario*). Cfr. M. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini* cit., p. 376-377 (note 197, 204, 206).

locali (Luigi Vacca e il cognato Fabrizio Sevesi,¹⁸⁷ alla morte di quest'ultimo, nel 1837, il suo posto era stato preso da Francesco Gonin, genero del Vacca).¹⁸⁸

I numerosi bozzetti di Badiali relativi a questa stagione torinese, conservati nella Biblioteca di San Giorgio in Poggiale, non fanno che confermare la perplessità di Mercedes Viale Ferrero, che, avendo presenti al Museo Correr di Venezia due disegni di Bertoja per le scene del *Guglielmo Tell*, scriveva: «non si riesce veramente a capire che cosa avessero di così urtante e sgradevole» questi disegni, da giustificare una così «violenta ribellione contro i nuovi scenografi».¹⁸⁹

Dopo la stroncatura torinese, che dovette amareggiarlo particolarmente perché avviata da Felice Romani (fig. 25), il più noto librettista del tempo,¹⁹⁰ troviamo Badiali nell'autunno di quel medesimo anno 1840 di ritorno a Bologna, al Teatro Comunale (in quel momento gestito dall'appaltatore Matteo Fares), impegnato a realizzare scene per la versione 'censurata' del *Guglielmo Tell* di Rossini, cioè *Rodolfo di Sterlinga* (3 ottobre 1840, con il tenore Nicola Ivanoff e il soprano Fanny Goldberg),¹⁹¹ e probabilmente per *Il giuramento* (18 novembre 1840) di Saverio Mercadante (a cui erano abbinati i balli, entrambi di Antonio Monticini, *Krettel* e *Il genio e la maga*, con la celebrata Fanny Cerrito).¹⁹²

Per un periodo di nove mesi (carnevale-primavera-estate 1841) non abbiamo tracce dell'attività di Badiali, che ritroviamo a Bologna, al Comunale,

¹⁸⁷ Fabrizio Sevesi discendeva da una celebre famiglia di pittori e scenografi, i Galliari.

¹⁸⁸ Vedi M. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini* cit., p. 372-378; EADEM, "Lo spettacolo è degno della Scala" cit., a p. 153-154; e *Da Rossini a Verdi. Immagini del Teatro romantico. Disegni di costumi per opere e balli*, catalogo della mostra, Torino, Villa Tesoreria, dicembre 1981 – gennaio 1982, [S.l., s.n.], 1981, a p. 25: «le scene non piacquero agli spettatori, probabilmente sconcertati da un'ambientazione di carattere assolutamente nuovo, in cui cioè un tema eroico ed epico era situato in una società rurale e popolare».

¹⁸⁹ Vedi M. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini* cit., p. 377. Comunque Bertoja, a differenza di Badiali, ebbe modo di lavorare al Teatro Regio di Torino anche nella successiva stagione 1840-1841, dividendo il lavoro in questa occasione con Luigi Vacca.

¹⁹⁰ Fra i melodrammi per i quali Badiali fino a quel momento, dal 1827 al 1839, aveva realizzato delle scenografie ben 12 avevano il libretto composto da Felice Romani: *Giulietta e Romeo* di Vaccai, *Francesca da Rimini* di Fournier, *La Sonnambula* di Bellini, *Danao re d'Argo* di Persiani, *Parisi* di Donizetti, *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini, *Norma* di Bellini, *L'elisir d'amore* di Donizetti, *Beatrice di Tenda* di Bellini, *Emma e Ruggero* di Bracciolini, *Medea in Corinto* di Selli, *I due Figaro* di Speranza. Su Felice Romani vedi ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, Libreria musicale italiana, 1996; e *Felice Romani: melodrammi, poesie, documenti*, a cura di Andrea Sommariva, Firenze, Olschki, 1996.

¹⁹¹ Cfr. SGIP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 156 («Lago dei Quattro Cantoni, opera *Guglielmo Tell* eseguita in Bologna l'autunno del anno 1840 al Teatro Comunale / Giuseppe Badiali»). Vedi la locandina, datata 18 settembre 1840, in BCABO, fondo *Bandi dell'aquila*, b. 87, n. 16: «Pittori delle scene signori Luigi Martinelli, Giuseppe Badiali e Saverio Fantoni». Sul libretto a stampa (*Rodolfo di Sterlinga melodramma tragico*, [Bologna], per cura della Tipografia della Volpe, [1840], a p. [5]): «Pittori delle scene. Sig. Giuseppe Badiali per la prima, seconda e quinta scena. Sig. Luigi Martinelli per la terza e quarta scena». Badiali non lavorò per il ballo *I Veneziani a Costantinopoli*, che venne rappresentato con il *Rodolfo di Sterlinga*: le scene del ballo vennero eseguite solo da Luigi Martinelli e Saverio Fantoni. Vedi anche «Teatri, Arti e Letteratura», n. 868 (8 ottobre 1840), p. 44-45: «Le scene dei valentissimi pittori Martinelli, Badiali e Fantoni hanno presentato vere, belle, variate e vaghissime prospettive e paesaggi. Alcune di esse sarebbero degne di conservazione per modello di quest'arte, che ha sempre fiorito nella classica Bologna, la quale ha tuttora viventi i chiarissimi Basoli, Berti, Cocchi e Ferri».

¹⁹² Vedi «Teatri, Arti e Letteratura», n. 875 (19 novembre 1840), p. 99: «Ricordiamo con amore patrio le bellissime scene dei nostri valentissimi Martinelli e Badiali». Per l'esibizione di Fanny Cerrito a Bologna nel 1840 vedi ORESTE TREBBI, *Cronache del Teatro Comunale. Fanny Cerrito*, «Strenna Storica Bolognese», II (1929), p. 91-96.

nell'autunno 1841 con l'*Eustorgia da Romano* (4 ottobre 1841)¹⁹³ di Donizetti (a cui era abbinato il ballo *Caterina Howard* di Livio Morosini)¹⁹⁴ e forse anche - ma non ne abbiamo la certezza - per *I Puritani*¹⁹⁵ di Bellini e *Antonio Foscarini* di Carlo Cohen (cui era abbinato il ballo *Malvina, ossia i pescatori di Napoli* di Livio Morosini).

Per la stagione di carnevale 1842 (che andava dal 26 dicembre 1841 all'8 febbraio 1842) Badiali è di nuovo a Roma al Teatro Apollo di Tordinona, diretto dall'impresario Vincenzo Jacovacci e ancora con la soprintendenza artistica di Filippo Agricola, per le opere *Elisa da Fosco* (ulteriore versione 'censurata' di *Lucrezia Borgia*)¹⁹⁶ di Donizetti (26 dicembre 1841, a cui era abbinato il ballo *Gusmano d'Almeida* ossia *Il rinnegato* di Antonio Monticini), *Lucia di Lammermoor*¹⁹⁷ sempre di Donizetti (8

¹⁹³ *Eustorgia da Romano*, con testo di Felice Romani, riproponeva la musica della *Lucrezia Borgia* di Donizetti, il cui libretto originale destava qualche sospetto nella censura. Vedi SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 71 («Cortile nel palazzo Grimani nella Gioveca colla vista di Venezia illuminata dalla luna, scena eseguita in Bologna al Comunale per l'opera *Lucrezia Borgia* l'autunno 1841 / Giuseppe Badiali i.^o e dipinse»). Sul libretto a stampa (*Eustorgia da Romano tragedia lirica con prologo e Caterina Howard azione mimica in sei parti da rappresentarsi nel Gran Teatro Comunitativo di Bologna l'autunno del 1841*, Bologna, Tipi Gov. alla Volpe, [1841]) non compaiono i nomi degli scenografi, che vengono invece preannunciati su «Teatri, Arti e Letteratura», n. 919 (30 settembre 1841), p. 40: «Pittori delle scene, Giuseppe Badiali, Luigi Martinelli, Luigi [sic, ma Giuseppe] Bortolotti, Saverio Fantoni, Cesare Gandolfi e Raffaello Giorgi»; e su «La Farfalla», 1841, n. 38 (22 settembre), a p. [4]: «Pittori: Badiali Giuseppe, Martinelli Luigi, Bortolotti Giuseppe, Fantoni Saverio, Gandolfi Cesare, Giorgi Raffaello». Vedi la locandina, datata 22 settembre 1841, in BCABO, fondo *Bandi dell'aquila*, b. 87, n. 53. Per l'*Eustorgia da Romano*, vedi anche «La Farfalla», 1841, n. 40 (6 ottobre), p. [4]: «sonvi alcune scene bellissime, massime quelle del Bortolotti e del Badiali» (articolo siglato R.B., cioè Raffaello Buriani).

¹⁹⁴ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 89 («Gabinetto, scena eseguita al Comunale di Bologna l'autunno 1841 per il ballo *Catterina Ovard* / Badiali»). Cfr. «La Farfalla», 1841, n. 41 (13 ottobre), a p. [2]: «Domenica scorsa il ballo, con savio consiglio, fu messo a fine spettacolo. In esso lodansi sempre le ricche decorazioni, e le belle scene di Bortolotti, di Martinelli e di Badiali» (articolo di Raffaello Buriani).

¹⁹⁵ Vedi «Teatri, Arti e Letteratura», n. 924 (4 novembre 1841), p. 76: «tre scene di quelle che non si vedono dove non dipingono pittori bolognesi: e sono opere lodatissime de' nostri Badiali, Martinelli e Bortolotti». Raffaello Buriani scriveva su «La Farfalla», 1841, n. 44 (3 novembre), a p. [4]: «Sono per questo spartito tre nuove scene, di cui due assai belle del Badiali e del Martinelli, ed una *Notte* bellissima del Bortolotti, che ottennero palesi prove di ammirazione dai concorrenti», notizia che viene rettificata ivi, n. 45 (10 novembre), a p. [4]: «Ci affrettiamo a riparare un nostro errore, certamente involontario. Nell'articolo sui *Puritani*, che dicemmo nello scorso ordinario, abbiamo annunziato come vi si ammirassero tre nuove scene: una *Notte* del Bortolotti, ed altre due del Badiali e di Martinelli. Dobbiamo ora dire, pel vero, come queste invece siano entrambe bel lavoro del nostro Martinelli, che palesò pure in esse quella perizia che sempre lo distingue e gli procura la pubblica lode». Relativamente al successo ottenuto dalle scenografie dei *Puritani* vedi anche «La Parola», vol. I, n. 17 (28 ottobre 1841), p. 68: «i nuovi scenari riscossero pure la comune approvazione, mentrechè l'ultimo in ispecie, rappresentante una campagna illuminata dalla luna, è di un'illusione veramente compiuta» (articolo siglato «X.X.»).

¹⁹⁶ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 46 («Gabinetto, scena eseguita in Roma per l'opera *Lucrezia Borgia* il carnevale del anno 1842 / Giuseppe Badiali») e altra scritta, abrasa ma leggibile, «F. Agricola soprintendente approva»; e n. 124 («Rustico cortile di Gennaro, opera *Lucrezia Borgia*, scena eseguita in Roma il carnevale 1842 Teatro d'Apollo / Giuseppe Badiali i.^o e dipinse») e altra scritta, fortemente abrasa, che è intuibile sciogliere come «F. Agricola»). Vedi A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona* cit., vol. II, p. 458-459.

¹⁹⁷ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 11 («Salone tereno con porta e finestre praticabili, scena eseguita in Roma per l'opera *Lucia di Lamermour* il carnevale del anno 1842 / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»); e n. 66 («Sala magnifica con porta in mezzo praticabile, scena eseguita in Roma al Teatro d'Apollo per l'opera *Lucia di Lamermour* il carnevale 1842 / Giuseppe Badiali inventò e dipinse») e altra scritta, cancellata ma leggibile, «F.^o Agricola soprintendente approva»); inoltre è da notare che il bozzetto

gennaio 1842, fra i cantanti vi era il celebre Cesare Badiali), e *Saffo* di Giovanni Pacini (27 gennaio 1842);¹⁹⁸ non abbiamo invece conferme documentarie di una sua collaborazione alle scene dei balli *Lo sbarco di un orang-outang* (3 gennaio 1842), *L'ultimo giorno di carnevale ossia lo scultore burlato* (13 gennaio 1842) e *Sofia di Moscovia* (19 gennaio 1842).

Il 31 gennaio 1842 moriva a Bologna il pittore decorativo e scenografo Mauro Berti, titolare dell'insegnamento di *Prospettiva* all'Accademia di Belle Arti di Bologna. Per la sua sostituzione venne proposta una terna con i nomi di Francesco Cocchi, Domenico Ferri¹⁹⁹ e Giuseppe Badiali, i tre scenografi di scuola bolognese di più chiara fama in quegli anni.

Così rievoca l'episodio Cesare Masini:

In quell'epoca la bolognese Accademia di Belle Arti era in necessità, per la morte di Mauro Berti maestro delle prospettiche discipline, di dare al Governo la terna per la istituzione del professore novello. Come il Cocchi in Amburgo, Ferri a Parigi, Badiali a Roma, sostenevano luminosamente l'onore della scenografia bolognese. L'Accademia diede i tre nomi in capo il Cocchi, e il Governo lui scelse.²⁰⁰

L'esperienza di Badiali a Roma al Teatro Apollo veniva messa sullo stesso piano dei successi internazionali di Cocchi ad Amburgo e di Ferri a Parigi.²⁰¹ La scelta cadde su Cocchi, che essendo nato nel 1788 era il più anziano ed era inoltre l'allievo prediletto di Basoli.²⁰²

n. 64, riferito alla *Lucia di Lammermoor* rappresentata a Bologna nel 1837, presenta la notazione manoscritta «F.o Agricola approva», il che fa presupporre che il medesimo bozzetto utilizzato a Bologna nel 1837 sia stato proposto anche a Roma per la rappresentazione del gennaio 1842. Vedi A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona* cit., vol. II, p. 459. Vedi anche «Teatri, Arti e Letteratura», n. 936 (27 gennaio 1842), p. 170: «Le scene dipinte dal Badiali sono degnissime di lode».

¹⁹⁸ Probabilmente fa riferimento alla rappresentazione romana della *Saffo* di Pacini il bozzetto n. 93 della *Raccolta di bozzetti teatrali* della Biblioteca di San Giorgio in Poggiale, che raffigura un atrio greco con colonnato dorico (simile a quello con colonnato corinzio del bozzetto n. 1; e riprodotto, con colonnato ionico ed esplicita attribuzione a Badiali, nell'incisione n. 50 della *Raccolta inedita di cinquanta scene teatrali* di Lorenzo Ruggi). Il bozzetto n. 93 è palesemente di Badiali anche se non riporta sue annotazioni autografe ma solo l'indicazione «Carnevale 1842 Teatro d'Appollo. Il Soprintendente F. Agricola approva». Da notare che nella *Raccolta di bozzetti teatrali* della Biblioteca di San Giorgio in Poggiale altri quattro bozzetti riconducibili a Badiali (i numeri 69, 79, 146 e 147) riportano solo il medesimo riferimento a rappresentazioni tenutesi nel Teatro Apollo di Tordinona a Roma nel 1842 con l'approvazione del soprintendente Filippo Agricola, senza ulteriori indicazioni né di autore né di opera o ballo rappresentati. ¹⁹⁹ Ferri, che era a Parigi dal 1829, aveva già cercato una decina di anni prima, nel 1831, di rientrare a Bologna con un'assunzione all'Accademia di Belle Arti; tentativo che non andò in porto nonostante una raccomandazione di Gioachino Rossini: vedi ANGELO MERCATI, *G. Rossini raccomanda al cardinale Bernetti una petizione del pittore Domenico Ferri*, «L'Archiginnasio», XXVI, 1931, p. 265-267.

²⁰⁰ Vedi CESARE MASINI, *Memoria intorno al professore di prospettiva Francesco Cocchi*, Bologna, Regia Tipografia, [1865], p. 6.

²⁰¹ Su Cocchi e Ferri vedi VALERIA RUBBI, *Francesco Cocchi, Domenico Ferri. L'eredità di Antonio Basoli «Maestro» di scenografia*, Bologna, Minerva, 2017.

²⁰² Dopo un brillante alunnato con Basoli (ad appena 22 anni aveva collaborato come disegnatore alla *Raccolta di prospettive serie, rustiche, e di paesaggio* di Antonio Basoli, in Bologna, vendibili presso l'autore e presso diversi negozianti di stampe e libri in Bologna, 1810), Cocchi aveva avuto una carriera internazionale fra Lisbona, Copenaghen, Amburgo, città quest'ultima dove principalmente si era radicato, perdendo però tutti i suoi libri e le sue carte nel tragico incendio che distrusse la città fra il 5 e l'8 maggio 1842, fatto questo che lo indusse ad accettare l'offerta che gli veniva da Bologna. Cfr. C. MASINI, *Memoria*

Nell'autunno del 1842 Badiali è a Bologna al Teatro Comunale, gestito dall'appaltatore Matteo Fares, per le scene della tragedia lirica *Saffo* di Giovanni Pacini (3 ottobre 1842) rappresentata con il ballo storico *Berengario II* di Emanuele Viotti,²⁰³ per l'opera *La Sibilla*²⁰⁴ di Pietro Torrigiani e per il ballo *Gusmano d'Almeida ossia Il rinnegato* di Antonio Monticini;²⁰⁵ non abbiamo invece conferma documentaria di una sua collaborazione alle scene per l'opera *Eustorgia da Romano* di Donizetti.²⁰⁶

Fra la fine del 1842 e l'inizio del 1843 è al Teatro Sociale di Mantova (dove aveva già lavorato sei anni prima, nel carnevale 1837)²⁰⁷ insieme a Cesare Gandolfi per l'opera *Saffo* (26 dicembre 1842)²⁰⁸ di Giovanni Pacini rappresentata

cit., p. 6: «E mentre questa [una sua opera in preparazione sull'architettura gotica od ogivale] veniva in Amburgo disponendo, il terribile incendio di quella città del 1842 tutto in poco d'ora gli distrusse lasciandogli solo il disperato dolore della perdita di tutta la sua copiosa biblioteca dei libri d'arte e del prodotto di trent'anni di studiosi travagli e fatiche. Se non uscì di senno fu miracolo vero; il dolore lo aveva stremato. [...] Onde rimpatriò [a Bologna] l'anno appresso il sofferto disastro, ed assunse con tanto impegno l'insegnamento che la di lui scuola ben tosto fiorì».

²⁰³ Cfr. «La Farfalla», 1842, n. 39 (28 settembre), p. [4], parlando dell'opera *Saffo* e del ballo *Berengario II*: «Pittori delle scene signori Giuseppe Badiali, Luigi Martinelli, Giuseppe Bortolotti, Saverio Fantoni, Cesare Gandolfi, Raffaello Giorgi»; e ivi, n. 40 (5 ottobre), p. [3-4] (articolo di Raffaello Buriani): «fra le scene, eseguite dai pittori Badiali, Martinelli, Bortolotti, Fantoni, Gandolfi e Giorgi, ve n'ha taluna degna di lode». Cfr. «Il Felsineo», III, n. 18 (5 ottobre 1842), p. 142-143: «Che dovrei dire delle scene tanto dell'opera che del ballo? Mi duole esser costretto appellare i nostri pittori poco curanti delle epoche e de' tempi: non dirò del paesaggio, parlo dell'architettura, e degli ornati. Chi potrebbe neppur sognare che a Pavia dell'800 vi fossero fabbriche a mo' de' tempi del 1500 e che le sale fossero dipinte come si incominciarono a dipingere soltanto sei secoli dopo?» (articolo siglato «O.»). Sul libretto a stampa (*Saffo tragedia lirica in tre parti e Berengario II ballo storico*, Bologna, Tipi gov. alla Volpe, [1842]), non vengono indicati i pittori delle scene per l'opera *Saffo*, mentre a p. [38] con riferimento al ballo *Berengario II* si specifica che: «Le scene saranno dipinte dalli signori Badiali Giuseppe, Martinelli Luigi, Bortolotti Giuseppe, Fantoni Saverio, Gandolfi Cesare, Giorgi Raffaello». Vedi la locandina, datata 22 settembre 1842, in BCABo, fondo *Bandi dell'aquila*, b. 87, n. 84.

²⁰⁴ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 171 («Principale della scena del sepolcreto di S. Paer / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»). Il sepolcreto di Saint Paër è l'ambientazione della scena IV del quadro III dell'opera *La Sibilla*. Il libretto a stampa (*La Sibilla melodramma tragico diviso in tre quadri da rappresentare la prima volta nel Teatro Comunitativo di Bologna l'autunno del 1842*, Bologna, Tip. Gov. alla Volpe, [1842]) non riporta i nomi dei pittori delle scene. Vedi «La Farfalla», 1842, n. 43 (26 ottobre), a p. [3]: parlando dell'opera *La Sibilla* «Le scene sono dipinte con amore da Fantoni, da Gandolfi, da Giorgi, e specialmente poi un *Sepolcreto, illuminato dalla luna*, dipinto dall'egregio Badiali, provocò i più fervidi applausi del pubblico, ed a buona ragione, poiché è tale lavoro da onorare l'artista, allievo della nostra Scuola, e di quell'ottimo prof. Mauro Berti, di cui piangiamo ancora la perdita, e di cui il nome vorrebbe serbato con gratitudine se anche ei non avesse noverato fra i propri allievi che un Ferri ed un Badiali, per tacere di tanti altri eccellenti» (articolo di R. Buriani). Vedi anche «Il Felsineo», III, n. 21 (25 ottobre 1842), p. 165-166: «Del scenario fu applauditissima una *Sala* del signor Gandolfi, ed il pubblico addimostrò vivamente il maggiore entusiasmo alla vista del *Sepolcreto ossia luogo di tombe* egregiamente dipinto dall'eccellente artista signor Badiali che per voto unanime venne ripetutamente richiesto sul proscenio» (articolo siglato «A.»); e «La Parola», vol. I, n. 43-46 (10 novembre 1842), p. 184: «L'occhio si diletò anche in due scene dipinte dalli sigg. Gandolfi e Badiali; del primo una *Sala* e del secondo una *Certosa*, a mo' di quella di Pisa. Ambedue volevano essere meglio illuminate, chè se a bel canto bisogna adatta voce e cuore, e a bel vestiario bel corpo, a bel quadro adatta luce bisogna».

²⁰⁵ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 19 («Giardino del arem di un pascià, scena eseguita per il ballo *Rinegato* al Comunale di Bologna l'autunno 1842 / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»).

²⁰⁶ Collaborazione che viene proposta da S. PAGANELLI, *Repertorio critico* cit., p. 59.

²⁰⁷ Per il carnevale 1842-1843 l'impresario fu Carlo Gagliani: vedi E. LUI, *I cento anni del Teatro Sociale* cit., p. 40-41.

²⁰⁸ Sul libretto a stampa (*Saffo tragedia lirica in tre parti da rappresentarsi nel Teatro Sociale di Mantova*

con il ballo *Valcourt e Bezai ossia I riti indiani* di Giuseppe Turchi.

È poi a Reggio Emilia, sempre con Cesare Gandolfi, in occasione della fiera 1843, per la *Lucia di Lammermoor* (aprile 1843)²⁰⁹ di Donizetti (a cui era abbinato il ballo *Dianora de' Bardi* di Egidio Priora) e per la *Dirce* di Achille Peri.²¹⁰

Nell'autunno del 1843 è a Bologna, al Teatro Comunale,²¹¹ con l'opera *Nabucodonosor*²¹² di Verdi (con Cesare Badiali nella parte di *Nabucco*; l'opera era abbinata al ballo *Il Corsaro*²¹³ di Giovanni Galzerani), il ballo *Gisella, o le Wili*²¹⁴ di Henry de Saint-Georges, Gautier e Coraly (musica di Adolfo Adam), e probabilmente con le opere *Lucia di Lammermoor* e *Roberto Devereux* di Donizetti, e *Il Pirata* di Bellini.²¹⁵

Per un periodo di nove mesi (carnevale-primavera-estate 1844) non abbiamo notizie di attività scenografiche del Nostro, che ritroviamo nell'autunno 1844 impegnato, insieme agli scenografi Francesco Bortolotti, Luigi Martinelli e

il carnevale del 1842 e 1843, Mantova, presso la Tip. all'Apollo di F. Elmucci, [1842], a p. [3]: «Pittori delle scene dell'Opera e Ballo. Scene di architett. sig. Cesare Gandolfi di Bologna. Scene di maniera sig. Giuseppe Badiali di Bologna». Il libretto contiene anche, da p. 33 a p. 40, la trama del ballo *Valcourt e Bezai ossia I riti indiani*.

²⁰⁹ Sul libretto a stampa (*Lucia di Lammermoor dramma tragico in due atti da rappresentarsi nel Teatro del Comune di Reggio Emilia la fiera del 1843*, Reggio, per Torreggiani e compagno tipografi teatrali, [1843], a p. [8]): «Le scene sono disegnate e dipinte dai signori Giuseppe Badiali e Cesare Gandolfi». Il libretto contiene anche, con paginazione propria 1-12, la trama del ballo *Dianora de' Bardi*. Vedi «Teatri, Arti e Letteratura», n. 1004 (4 maggio 1843), p. 83: «Le scene sono meritevoli di lodi».

²¹⁰ Sul libretto a stampa (*Dirce tragedia lirica da rappresentarsi per la prima volta nel Teatro del Comune di Reggio la fiera del 1843*, Reggio, per Torreggiani e compagno tipografi teatrali, [1843], a p. [6]): «Le scene sono disegnate e dipinte dai signori Giuseppe Badiali e Cesare Gandolfi».

²¹¹ I pittori ingaggiati per la stagione autunnale 1843 del Teatro Comunale di Bologna sono citati in «Teatri, Arti e Letteratura», n. 1025 (28 settembre 1843), p. 32: «Pittori, signori: Badiali, Bortolotti, Fantoni, Gandolfi e Gandaglia». Vedi la locandina, datata 26 settembre 1843 e sottoscritta dall'appaltatore Pietro Camuri, in BCABO, fondo *Bandi dell'aquila*, b. 87, n. 108: «Pittori delle scene signori Badiali Giuseppe, Bortolotti Francesco, Gandaglia Lucca, Gandolfi Cesare, Fantoni Xaverio, Giorgi Raffaele».

²¹² Cfr. *Le opere di Giuseppe Verdi a Bologna (1843-1901)*, a cura di Luigi Verdi, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2001, a p. 3 vengono segnalati come scenografi Giuseppe Badiali, Francesco Bortolotti, Luca Gandaglia, Cesare Gandolfi, Saverio Fantoni, Raffaello Giorgi.

²¹³ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 36 («Sotteraneo di stile turco, scena eseguita nel ballo *Il corsaro* al Comunale di Bologna l'autunno del anno 1843 / due porte e una galleria praticabili / Giuseppe Badiali in.¹⁶ e dipinse»). Il bozzetto n. 36 è probabilmente relativo all'atto quinto del ballo *Il corsaro* («Interno di una torre. Porta da un lato di prospetto che guida al mare. Altra con cancello conducente ad una galleria superiore del Serraglio»). Vedi «La Farfalla», 1843, n. 40 (9 ottobre), p. [4]: «Bello nella maggior parte lo scenario, massime quello eseguito da Badiali, da Bortolotti, da Gandolfi [...] È vero che una delle scene guasta l'intero effetto di un atto del ballo; ma il male non ci vien da Bologna; e allora pazienza! Tutto sarà perduto, ma l'onor (nostro) è salvo!». Il libretto a stampa (*Il Corsaro azione mimica di Giovanni Galzerani da rappresentarsi nel Gran Teatro Comunale di Bologna l'autunno 1843*, Bologna, Tipi Belle Arti, [1843]) non riporta i nomi dei pittori delle scene.

²¹⁴ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 127 («Stagno, scena eseguita al Comunale di Bologna l'autunno dell'anno 1843 per il ballo la *Gisella* / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»). Il libretto a stampa (*Gisella o Le Wili balletto fantastico da rappresentarsi nel Gran Teatro Comunale di Bologna l'autunno 1843*, [Bologna], Tipi delle Belle Arti, [1843]) non riporta i nomi dei pittori delle scene. Il bozzetto n. 127 è probabilmente relativo al secondo atto («Foresta sulle sponde d'uno stagno, ove crescono giunchi [...] A sinistra, sotto un cipresso, avvi una sepolcrale memoria [...] una viva luce di luna rischiarà il monumento»). Vedi anche «Teatri, Arti e Letteratura», n. 1032 (16 novembre 1843), p. 87: «Belle le due scene».

²¹⁵ Come proposto da S. PAGANELLI, *Repertorio critico* cit., p. 60. Il libretto a stampa (*Il pirata*, Bologna, Tipi delle Belle Arti, [1843]) non riporta i nomi dei pittori delle scene.

Cesare Gandolfi, al Teatro Comunale di Bologna,²¹⁶ per la *Maria di Rohan*²¹⁷ di Donizetti con il tenore Nicola Ivanoff²¹⁸ (opera abbinata al ballo *Mazzeppa*²¹⁹ di Antonio Cortesi), l'*Ernani*²²⁰ di Verdi similmente con il tenore Ivanoff, l'*Eustorgia da Romano* di Donizetti e i balli *Cleonice*,²²¹ *La Silfide*²²² (nel quale

²¹⁶ Ne anticipava la notizia fin dall'inizio di agosto «Teatri, Arti e Letteratura», n. 1070 (8 agosto 1844), p. 196: «Scenografi, signori Badiali, Bortolotti, Martinelli e Gandolfi». Vedi anche il periodico «La Farfalla», 1844, n. 36 (4 settembre), a p. [4]. Vedi la locandina, datata 11 settembre 1844, in BCABo, fondo *Bandi dell'aquila*, b. 87, n. 114.

²¹⁷ Sul libretto a stampa (*Maria di Rohan. Melodramma tragico [...] da rappresentarsi nel Gran Teatro Comunitativo di Bologna nell'autunno dell'anno 1844*, Milano, Giovanni Ricordi, 1844, a p. [4]): «Pittori delle scene. Signori Badiali Giuseppe, Bortolotti Francesco, Martinelli Luigi, Gandolfi Cesare». Vedi «Teatri, Arti e Letteratura», n. 1078 (3 ottobre 1844), p. 44: «Da principio sino al terminare dello spettacolo, tutto è novità, tutto è dignità, sfarzo, ottimo gusto, magnificenza [...] Le scene dipinte da artisti quali sono Badiali, Martinelli, Bortolotti, Gandolfi ma basta»; e «Il Felsineo», V, n. 19 (8 ottobre 1844), p. 150: «dello scenario dirò solo che talvolta è inopportuno specialmente se si osservi quella *Sala* nella dimora del Duca di Chevreuse; e se non sembrassi troppo esigente direi ancora che la *Sala del Louvre* con scale, ed intercolonnii vorrebbe essere vestita di maggior luce [...] Ma queste sono lievi osservazioni, in confronto alla magnificenza generale con cui è decorato lo spettacolo» (articolo di Augusto Aglebert).

²¹⁸ Nicola Ivanoff era stato uno dei protagonisti, nel marzo 1842 all'Archiginnasio, della prima esecuzione pubblica dello *Stabat Mater* di Rossini. Il suo passaporto di quegli anni, con la registrazione dei frequentissimi spostamenti, è conservato in BCABo, attualmente con collocazione (non definitiva) *Miscellanea provvisoria*, n. 1426.

²¹⁹ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 139 («Fondale della prima scena del ballo *Mazzeppa* eseguita al Comunale l'anno 1844 / Giuseppe Badiali dip.º»). Vedi «La Farfalla», 1844, n. 40 (2 ottobre), p. [4]: «I pittori delle scene gareggiarono a chi meglio operasse: e se Badiali, Bortolotti, e Martinelli risposero degnamente alla già meritata celebrità, il giovane Gandolfi mostrar seppe quali bei passi muova nell'arte, nella quale promette di toccare a bel segno» (articolo siglato «R.B.», cioè Raffaello Buriani). Vedi anche «Il Felsineo», V, n. 19 (8 ottobre 1844), p. 151: «Molti sono i scenarii, non sempre belli, non sempre veri (per cui li passeremo sotto silenzio); solo imploriamo di togliere alla pubblica vista quell'incendio del castello, per non ispargere la derisione sopra uno spettacolo lagrimevole tante volte purtroppo apparso nella realtà a' nostri sguardi, e del quale non ne viene offerta la benché menoma idea» (articolo di Augusto Aglebert).

²²⁰ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 32 («Luogo sepolcrale in Aquisgrana ove racchiude la tomba di Carlo Magno, opera l'*Ernani*, scena eseguita in Bologna al Comunale l'autunno 1844 / Giuseppe Badiali in.º e d.º»), [qui fig. 26]. Il bozzetto n. 32 è fra i più antichi disegni scenografici per *Ernani* pervenuti fino a noi, preceduto solo dai disegni di Romolo Liverani per la rappresentazione faentina dell'estate 1844: vedi M. VIALE FERRERO, *Le più antiche scene per Ernani, in Liverani e Verdi. Sala del Ridotto, 10 dicembre 1984 – 15 gennaio 1985*, Modena, Teatro Comunale, 1984, p. 6-9. Sul libretto a stampa (*Ernani dramma lirico in quattro parti da rappresentarsi nel Gran Teatro Comunitativo di Bologna nell'autunno 1844*, Milano, Giovanni Ricordi, 1844, a p. [4]): «Pittori delle scene. Signori Badiali Giuseppe, Bortolotti Francesco, Martinelli Luigi, Gandolfi Cesare». Cfr. «Il Felsineo», V, n. 21, (22 ottobre 1844), p. 168: «Il vestiario è splendido, magnifico, elegante. Le scene sono bellissime, i pittori Bortolotti, Badiali, Gandolfi e Martinelli si sono resi superiori a qualunque encomio»; «La Farfalla», 1844, n. 43 (23 ottobre), a p. [4]: «Col ballo *Mazzeppa* e coll'*Ernani* il nostro autunnale spettacolo è oggimai il più imponente che aspettar si possa. Ed a ciò contribuiscono i sorprendenti accessori di scene, vestimenta, ed attrezzi, tali tutti da non lasciar desideri. Sono, le prime, pregiato lavoro dei nostri pittori Bortolotti, Gandolfi, Badiali e Martinelli. Le vesti, ricchissime e in perfetto carattere, si debbono alla sartoria Garetti-Camuri, diretta dal conosciuto Ghelli. Gli attrezzi sono del Rubbi»; «Il Messaggero Bolognese», 30 (23 ottobre 1844), p. 235-236: «Le decorazioni magnifiche; il vestiario come al solito sfarzoso e in pieno costume, perché pure diretto dal valorantissimo Antonio Ghelli. I pittori delle scene Badiali, Martinelli e Gandolfi riscossero molti evviva»; «Teatri, Arti e Letteratura», n. 1081 (24 ottobre 1844), p. 67-68: «Questo lirico componimento venne dalla nostra Società d'Appalto, e da chi la rappresenta, montato anch'esso col massimo lusso e magnificenza; belle le scene dipinte dai nostri bravissimi scenografi Badiali, Bortolotti, Martinelli e Gandolfi; magnifico vestiario e attrezzi; abbondanza di cori d'ambo i sessi, e comparse». Cfr. *Le opere di Giuseppe Verdi a Bologna* cit., a p. 5-8.

²²¹ Cfr. «La Farfalla», 1844, n. 36 (4 settembre), p. [4].

²²² Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 96 («Scena fantastica eseguita per il ballo la *Silfide*, al

si esibì la famosa Fanny Cerrito insieme al ballerino Arthur Saint-Léon)²²³ e *La Vivandiera* sempre di Antonio Cortesi.

L'autunno 1844 coincideva con il debutto al Teatro Comunale di Bologna di una nuova società appaltatrice, e la serata inaugurale della stagione il 1° ottobre con l'esecuzione dell'opera *Maria di Rohan* di Donizetti e del ballo *Mazepa* di Cortesi (in cui si esibì il celebre ballerino Arthur Saint-Léon) era stata quindi un primo difficile banco di prova per il nuovo impresario. Raffaello Buriani ne dava notizia il giorno dopo su «La Farfalla»:

La più tempestosa sera per una teatrale Impresa, sera di angustie, di apprensioni, di titubanze, di timori; sera in cui le passioni sono a conflitto, in cui gl'invidiosi aizzano, i contrari si fan capi partito, gl'ignoranti giudicano a un fiato, a un sospiro, a una nota, e pronunzian giudizi, che vorrebbero inappellabili; questa tremenda sera, per la novella Società conduttrice il nostro teatro è passata, né certo all'in tutto diversa da quanto solitamente veggiamo avvenire. [...] I pittori delle scene gareggiarono a chi meglio operasse: e se Badiali, Bortolotti, e Martinelli risposero degnamente alla già meritata celebrità, il giovane Gandolfi mostrar seppe quali bei passi muova nell'arte, nella quale promette di toccare a bel segno. Sia lieta fortuna alla Società appaltatrice, che adoperò con zelo e adopera con quel disinteresse che tutti fanno al maggior lustro del famigerato nostro teatro, e che nel sig. Mauro Corticelli trovò un diligente e premuroso rappresentante, cui per le sue sollecitudini, si debbe un omaggio di sincera lode.²²⁴

Oltre all'attività di scenografo, che sembra progressivamente diradarsi, Badiali negli anni Quaranta proseguì anche quella di decoratore di interni, collaborando, in più di una occasione, con l'architetto Filippo Antolini, col quale aveva già lavorato più volte: nella Villa *Panglossiana* del medico Gaetano Conti, nel nuovo Teatro Anatomico dell'Università di Bologna e nella decorazione della nuova sala del Casino dei Nobili. Pur non potendo, al momento, precisare meglio le date di esecuzione, risalgono comunque a quel breve giro di anni (fra il 1841 e il 1846) almeno altri due interventi: nella chiesa di San Giuseppe e nel palazzo Spada-Veralli di Bologna.

La chiesa di San Giuseppe dei Cappuccini, subito fuori porta Saragozza a Bologna, fu interamente riedificata da Filippo Antolini fra il 1841 e il 1844, e venne adornata con opere di Adeodato Malatesta, Antonio Muzzi, Alessandro Guardassoni, Giovanni e Massimiliano Putti, Vincenzo Testoni. Badiali dipinse nella Cappella delle Sepolture, all'interno di una grande nicchia, un paesaggio con funzione di sfondo a un gruppo di statue di Testoni, rappresentanti *Cristo portato al sepolcro*.²²⁵

Comunale l'autunno del anno 1844 intitolata La reggia della regina delle Silfidi in un lago, e ballò la Cerito / Giuseppe Badiali), [qui **fig. 27**]. Sul libretto a stampa (*La Silfide azione fantastico-danzante*, Bologna, Tip. Gov. - alla Volpe, [1844]) non ci sono indicazioni sui pittori delle scene.

²²³ Cfr. «La Farfalla», 1844, n. 45 (6 novembre), a p. [4], recensione in versi scherzosi di Raffaello Buriani. Fanny Cerrito e Arthur Saint-Léon si sposarono l'anno successivo, nel 1845; i due poi si separarono nel 1851.

²²⁴ Cfr. *ivi*, 1844, n. 40 (2 ottobre), a p. [4], articolo siglato «R. B.», cioè Raffaello Buriani.

²²⁵ Cfr. CORRADO RICCI e GUIDO ZUCCHINI, *Guida di Bologna. Sesta edizione rifatta*, Bologna, Zanichelli,

Lo troviamo poi impegnato nella decorazione dell'appartamento che Clemente Spada-Veralli stava facendo realizzare nel palazzo ex Zagnoni di via Castiglione a Bologna in previsione delle nozze del figlio Vincenzo. Il progetto, avviato nel 1843 ad opera dell'architetto Filippo Antolini, dovette concludersi entro il 1846, anno in cui il giovane Vincenzo Spada-Veralli (1821-1855) sposò Lucrezia Fieschi-Ravaschieri.²²⁶ L'intervento di decorazione venne eseguito da una nutrita schiera di ornatisti e figuristi:

A dipingerne le stanze vennero scelti gli artisti più accreditati della città, come il rinomatissimo professore di prospettiva Francesco Cocchi, gli ornatisti egregi Onofrio Zanotti, Giuseppe Badiali, Giuseppe Manfredini, ed i discepoli dell'Accademia di Belle Arti, gli ornatisti Raffaele Trebbi, Giovanni Guidicini, Achille Cavazzuti, ed i figuristi, giovani pur essi lodati, Antonio Muzzi, Andrea Bisteghi, e Girolamo Dal Pane. Ciascuno di loro coi compagni gareggiò nelle svariate e graziose produzioni, le quali, per riguardo alla imponenza del luogo ed alla magnificenza del signore committente, riescirono novelle prove del valore di quegli artisti, che n'ebbero il plauso universale.²²⁷

In questa occasione Badiali collaborò come ornataista col giovane pittore figurista Andrea Bisteghi²²⁸ per la Sala di conversazione e un gabinetto attiguo:

nella prima stanza si passa alla camera data ad uso di società o di conversazione e dedicata alle storiche rimembranze della famiglia Spada. Le pregevoli pitture d'ornato architettonico in vari compartimenti furono con molta eleganza inventate e condotte da Giuseppe Badiali, e dimostrano quanto sia egli egregio artista in siffatti lavori, siccome è lodatissimo per quelli di scenografia. Le effigiate figure del Bisteghi vennero colla stessa camera precedentemente descritte ed encomiate.²²⁹ Il gabinetto attiguo, in delicate tinte a scagliola ed a finta porcellana lavorato, fu adorno elegantemente di vaghi fregi e fiori dal Badiali; e dal Bisteghi si colorirono le piccole figure di donne e di fanciulli (**fig. 28 e 29**).²³⁰

1930, a p. 201. La notizia non è riportata da S. MUZZI, *Dell'Ordine serafico dei Cappuccini al Convento di S. Giuseppe presso Bologna cenni storici artistici ed ecclesiastici*, Bologna, alla libreria Marsigli e Rocchi, 1844, che segnala invece a p. 30-31 un analogo paesaggio dipinto da Francesco Bortolotti come sfondo al gruppo scultoreo raffigurante *San Francesco con la Vergine addolorata che tiene in grembo Cristo morto* (1727) di Angelo Piò, gruppo in quegli anni posizionato in una cappellina esterna alla chiesa di San Giuseppe.

²²⁶ Vedi ELENA GOTTARELLI, *L'appartamento nuziale di Vincenzo Spada-Veralli*, in *Il Circolo della Caccia in Bologna dal 1888 ad oggi. La storia, il palazzo, le opere d'arte*, a cura di Giancarlo Roversi, Bologna, Cantelli Rotoweb, 2001, p. 171-213: 189-191.

²²⁷ Cfr. GAETANO GORDANI, *Intorno all'antica ed eccelsa Casa Spada. Cenni e note per le illustri nozze Spada-Veralli - Fieschi-Ravaschieri*, Bologna, Tipografia Sassi, 1846, a p. 12.

²²⁸ Andrea Bisteghi fu molto apprezzato da Rossini, tanto che nel 1859 lo volle in Francia, insieme a Luigi Samoggia, per la decorazione del suo nuovo palazzo parigino a Passy. Bisteghi e Samoggia rientrarono a Bologna all'inizio del 1860. Vedi «Teatri, Arti e letteratura», n. 1820 (21 febbraio 1860), p. 288 («[Bisteghi] si è recato a Ravenna, essendo professore di figure in quella Accademia di Belle Arti»); GIOACHINO ROSSINI, *Lettere di G. Rossini raccolte e annotate per cura di G. Mazzatinti, F. e G. Manis*, Firenze, Barbera, 1902, p. 236; ANTONIO ZANOLINI, *Biografia di Gioachino Rossini*, Bologna, Zanichelli, 1875, p. 139.

²²⁹ Cfr. G. GORDANI, *Intorno all'antica ed eccelsa Casa Spada* cit., a p. 12-16: «In mezzo a comparti architettonici, ed a vaghi ornamenti, che inventò e dipinse il Badiali, si vedono diverse figure dal Bisteghi colorite e sono le immagini di alcuni de' ragguardevoli personaggi della famiglia Spada».

²³⁰ Cfr. *ivi*, a p. 31.

Nel 1845 Badiali è attivo anche a Bagnacavallo per dipingere ben nove scene per il nuovo Teatro Comunale di Bagnacavallo,²³¹ realizzato su progetto di Filippo Antolini e inaugurato il 27 settembre 1845 con l'*Ernani* di Verdi.²³² Probabilmente allude a questo lavoro a Bagnacavallo l'accento contenuto in una lettera di Paolo Sarti, datata 6 luglio 1846, a Domenico Ferri ancora residente a Parigi: «Badiali, Martinelli, Bortolotti, Gandolfi sono a Bologna privi di scenografici lavori. Romolo [Liverani] sta sempre a Faenza ed ha i suoi soliti teatri della Romagna da servire, tranne qualche volta un qualche nuovo teatro, che gli venne tolto da Badiali perché questo si è adattato a lavorare per vilissimo prezzo».²³³

Ormai quarantanovenne, nell'autunno 1847, nei mesi in cui perdurava l'infatuazione generale per il nuovo pontefice Pio IX (asceso al soglio pontificio l'anno prima),²³⁴ Badiali lavora al Teatro Comunale di Bologna²³⁵ per le opere *Maria Padilla* (30 settembre 1847)²³⁶ di Donizetti, *Ernani* (13 ottobre 1847)²³⁷

²³¹ Vedi *Sul nuovo teatro del Comune di Bagnacavallo aperto il 27 settembre 1845 cenni descrittivi*, Bagnacavallo, Tipi Serantonj e Grandi, 1845, p. 18: «Le scene dipinte appositamente con evidenza per poco dantesca sono 1° Camera con porta in mezzo; 2° Gabinetto; 3° Reggia in tre pezzi; 4° Bosco in due pezzi; 5° Camera rustica; 6° Sotterraneo; 7° Piazza; 8° Atrio; 9° Marina». Per la paternità di questo set intero di scenografie, adatto per qualsiasi melodramma si decidesse di rappresentare, cfr. ivi, p. 21: «Tra gli artisti, che prestarono l'opera nella fabbrica meritano speciale menzione 1° il ch. Signor Filippo Antolini di Bologna architetto, che sul programma datogli dalla Commissione Teatrale diede il disegno e il progetto di tutta la fabbrica, e la diresse: per la continua assistenza ai lavori fecesi coadiuvare dall'ingegnere comunale sig. conte Francesco Ercolani; 2° Sig. Francesco Migliari di Ferrara per la pittura del teatro e commodino; 3° Sig. Badiali Giuseppe di Bologna scenografo; 4° Sig. Muzzi Antonio di Bologna per la pittura del sipario». Sulla realizzazione di nuovi teatri nella prima metà dell'Ottocento anche nei centri urbani più piccoli della penisola italiana vedi CARLOTTA SORBA, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, il Mulino, 2001.

²³² Cfr. «La Farfalla», 1845, n. 41 (8 ottobre), a p. [4]: «Bagnacavallo. Coll'*Ernani* del maestro Verdi si è aperto il 27 settembre il nuovo Teatro Comunale. L'opera fu accolta con molto applauso [...] Il pittore delle scene (Badiali) e quello del sipario (Muzzi) furono applauditi e chiamati sulla scena. Il teatro è riuscito un gioiello e si prodigarono lodi ed applausi all'architetto prof. Antolini, non meno che al Migliari, che dipinse la sala teatrale ed il secondino». Vedi anche «Teatri, Arti e Letteratura», n. 1131 (9 ottobre 1845), p. 45-46: «magnificenza di quel teatro ideato dal rinomato ingegnere architetto Antolini, e dipinto dal valentissimo Migliari ferrarese fu il primo oggetto della universale meraviglia, che fu espressa col maggiore entusiasmo ed applausi al calare dal soffitto della platea la bellissima lumiera che sembrava un sole di luce. [...] Le scene furono dipinte magnificamente dal rinomatissimo Badiali bolognese, e furono trovate superiori ad ogni elogio, e così pure il sipario rappresentante un fatto patrio ed eseguito per eccellenza dall'egregio pittore pur bolognese signor Antonio Muzzi».

²³³ Cfr. BnF, N-LAS 957 [14], citato da V. RUBBI, *Francesco Cocchi, Domenico Ferri* cit., a p. 184.

²³⁴ Vedi «Teatri, Arti e Letteratura», n. 1236 (14 ottobre 1847), p. 55-56.

²³⁵ Ne dava notizia, fin da agosto, «Teatri, Arti e Letteratura», n. 1226 (5 ottobre [sic, ma agosto] 1847), p. 190: «I scenografi per lo spettacolo del Teatro di Bologna nel prossimo autunno saranno i seguenti signori: Badiali, Martinelli, Bortolotti, Gandolfi, e Leoni: tutti bravissimi».

²³⁶ Nel libretto a stampa (*Maria Padilla*, Milano, Ricordi, 1847) non vengono citati i pittori delle scene.

²³⁷ In *Le opere di Giuseppe Verdi a Bologna* cit., a p. 27 vengono segnalati come scenografi Giuseppe Badiali, Francesco Bortolotti, Luigi Martinelli, Cesare Gandolfi, Camillo Leoni e C. Gualandi. In particolare viene citato, a p. 27, un articolo di Buriani apparso su «La Farfalla» del 22 ottobre 1847: «Ma è ben vero altresì che l'Impresa non vi fe' sparmio e che egli [*Ernani*] in degna guisa si mostra agli spettatori. Il provano abbastanza due belle scene: la prima del primo atto e quella dell'atto terzo; il provano superbi attrezzi; il provano le veramente magnifiche vesti, ove poté sfoggiare l'intelligenza e il buon gusto del Ghelli, lasciato a se stesso, senza impulsi e sragionate pretensioni mimico-coreografiche [...] Del famoso finale del terzo atto si volle costantemente la replica; e fin dalla prima sera si ebbe l'avvedutezza di farla, adattandola alle

di Verdi e *Gusmano il buono, ossia l'assedio di Tarifa* (7 novembre 1847)²³⁸ di Marco Aurelio Marliani (alle quali erano abbinati i balli *Rebecca*²³⁹ e *Federico Barbarossa*²⁴⁰ entrambi di Emanuele Viotti).

4 – Il ‘professore’ Giuseppe Badiali (anni 1848-1859)

L'anno 1848, l'anno dei moti rivoluzionari in tutta Europa e a Bologna dell'insurrezione dell'8 agosto, coincise con un grande cambiamento nella vita professionale del nostro Badiali, che ormai cinquantenne, alla morte di Antonio Basoli (**fig. 30**) gli subentrò nella cattedra di professore di *Ornato* presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna:

Di poco era tornato alla sua Bologna, quando rimase vacante la cattedra d'Ornato e di Decorazione per la morte del prof. Basoli. A chi meglio poteva concedersi che al Badiali?²⁴¹

Basoli era morto il 30 maggio 1848. Per la sua sostituzione, essendo nel frattempo morto anche il «supplente di Architettura ed Ornato» Antonio Zaccarini, venne proposta una terna che comprendeva i nomi di Giuseppe Badiali, Domenico Ferri e Giuseppe Manfredini.²⁴² La scelta cadde su Badiali, che prese possesso della cattedra di *Ornato* il 24 settembre 1848.²⁴³ In un documento del giugno 1849, che riepilogava la situazione degli «impiegati» dell'Accademia di Belle Arti, Badiali risulta fra quelli la cui nomina era ineccepibile, essendo antecedente al

nostre lietissime circostanze politiche, sia per analoghe sceniche decorazioni, sia per sostituite gratissime parole, sicché si desti ogni sera nel pubblico un irrefrenabile entusiasmo che manifestasi colle più vive dimostrazioni»; a p. 29 si cita «Il Messaggero Bolognese» del 20 ottobre 1847, p. 238: «Sempre incantevole e diletto riuoci il finale dell'atto terzo dove, fra immenso entusiasmo, si fece la solita allusione al grande pontefice Pio IX, fra lo sventolare delle sue adorate bandiere».

²³⁸ Nel libretto a stampa (*Gusmano il buono ossia L'assedio di Tarifa*, [Bologna], Tipografia delle Belle Arti, [1847]) non sono citati i pittori delle scene. Vedi «Teatri, Arti e letteratura», n. 1240 (11 novembre 1847), p. 85: «Lo spettacolo è messo in iscena con grande sfarzo e magnificenza [...] e perciò sono meritevoli di moltissimi elogi i scenografi signori Badiali, Bortolotti, e Martinelli ...».

²³⁹ Cfr. SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 62 («Sala per l'inquisizione aparata di nero, scena eseguita al Comunale l'autunno del anno 1847 per il ballo *Rebecca* / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»); e n. 130 («Vilaggio con rampe praticabili, prima scena del ballo *Rebecca* eseguita in Bologna al Comunale l'autunno 1847 / Giuseppe Badiali inventò e dipinse»). Nel libretto a stampa (*Rebecca ballo romantico-tragico in sei parti tratto dal romanzo l'Ivanhoe di Walter Scott [...] da rappresentarsi nel Gran Teatro Comunitativo di Bologna l'autunno 1847*, [Bologna], per Tipi delle Belle Arti, [1847]) non vengono citati i pittori delle scene. Vedi «Teatri, Arti e Letteratura», n. 1235 (7 ottobre 1847), p. 47: «belle le due scene dei pittori Badiali e Bortolotti».

²⁴⁰ Nel libretto a stampa (*Federico Barbarossa*, [Bologna], per i tipi delle Belle Arti, [1847]) non vengono citati i pittori delle scene. Vedi «Teatri, Arti e Letteratura», n. 1241 (18 novembre 1847), p. 92: «Come è montato questo ballo per lusso e magnificenza, osiamo dire che potrebbe benissimo convenire in tutti i primari teatri d'Italia».

²⁴¹ Cfr. C. CAVARA, [Necrologia] cit., p. [2-3].

²⁴² Vedi ABABO, Archivio storico, *Atti della Pontificia Accademia di Belle Arti (1845-1855). Processi verbali del segretario prof. Masini*, sessione del 3 settembre 1848.

²⁴³ Ivi, sessione del 24 settembre 1848: «il consesso accademico, plaudente al nuovo collega, seco stesso si rallegra per l'acquisto fatto dell'egregio artista da cui si ripromette servigi grandi in pro dell'arte che dovrà insegnare, sì che s'abbia meno a dolere della perdita di Antonio Basoli, nella cui scuola il prof. Badiali sottentra».

16 novembre 1848. In quel documento veniva indicato come «Badiali Giuseppe del fu Luigi, d'anni 51, Professore di Ornato, coll'emolumento di scudi 400 annui, nubile colla madre».²⁴⁴

Comincia un nuovo periodo nella vita del Nostro, che con uno stipendio assicurato di professore all'Accademia di Belle Arti non dipende più dalle mutevoli commesse di scenografo teatrale, attività che in pratica abbandona.

Solo nell'autunno del 1850 ritroviamo, e per l'ultima volta, Badiali collaborare come scenografo nel Teatro Comunale di Bologna²⁴⁵ per le opere *Macbeth*²⁴⁶ (cui era abbinato il ballo *Gli Afghani*²⁴⁷ di Egidio Priora) e *Luisa Miller*²⁴⁸ di Verdi, *Mazeppa*²⁴⁹ di Fabio Campana, *Lucrezia Borgia* di Donizetti e per il ballo *Dianora de' Bardi*²⁵⁰ anch'esso di Egidio Priora.

Se l'attività di scenografo viene pressoché abbandonata, prosegue invece quella di decoratore di interni, intervallata da altre commissioni che gli pervenivano anche per il suo ruolo istituzionale di professore dell'Accademia di Belle Arti.

Fin dal primo insediamento nella cattedra di *Ornato* gli venne conferito l'incarico di esprimere un parere sul giudizio che era stato a suo tempo formulato per il «concorso del paese storico» e nel contempo di prendere visione dei «vari gessi e dipinti a chiaroscuro» che la famiglia del defunto Antonio Zaccarini aveva proposto in vendita all'Accademia di Belle Arti.²⁵¹ Nel 1849, con l'aiuto di un giovane assistente, restaura la prospettiva dipinta nel 1825 da Rodolfo Fantuzzi e Onofrio Zanotti nel cortile del Collegio Venturoli.²⁵² Fra il novembre 1852 e il

²⁴⁴ Vedi ASBo, Legazione Pontificia, *Atti riservati*, b. 164, n. 36. La madre Liberata Gardini morì a 81 anni il 4 agosto 1858, come si evince dalla lapide dedicatale dal figlio nella Certosa di Bologna, Sala del Colombario, pozzetto 809.

²⁴⁵ Per il programma dell'autunno 1850 del Teatro Comunale vedi «Teatri, Arti e Letteratura», n. 1345 (26 settembre 1850), p. 32: «Pittori delle scene Badiali, Bortolotti, Martinelli, Solmi, e Leoni».

²⁴⁶ Cfr. *Le opere di Giuseppe Verdi a Bologna* cit., a p. 35 vengono segnalati come scenografi Giuseppe Badiali, Francesco Bortolotti, Luigi Martinelli, Valentino Solmi, Camillo Leoni. A p. 36 si cita «L'Osservatorio» del 5 ottobre 1850, p. 217-218: «Rispetto alle decorazioni, niuna delle molte scene, che sono però quasi tutte belle, ha fatto una particolare impressione nel pubblico». Vedi «Teatri, Arti e Letteratura», n. 1346 (2 ottobre 1850), p. 42: «Alcune scene dipinte dai nostri valenti scenografi sono meritevoli di molti encomi».

²⁴⁷ Il libretto a stampa (*Gli Afghani ballo storico*, [Bologna], Tipografia delle Belle Arti, [1850]) non riporta nomi di scenografi.

²⁴⁸ Esiste un libretto a stampa (*Luisa Miller*, Milano, Giovanni Ricordi, 1850) che non fa riferimento alla rappresentazione bolognese nel frontespizio e che comunque non riporta nomi di scenografi. Cfr. *Le opere di Giuseppe Verdi a Bologna* cit., a p. 38 vengono segnalati come scenografi Giuseppe Badiali, Francesco Bortolotti, Luigi Martinelli, Valentino Solmi, Camillo Leoni; a p. 41 si cita «Teatri, Arti e Letteratura», n. 1348 (17 ottobre 1850), p. 53-54: «Belle le decorazioni, bellissimo il vestiario e in carattere, della Sartoria Lanari, bello finalmente di vedere uno spettacolo degno del nostro gran teatro, motivo per cui siamo in dovere di fare i nostri rallegramenti all'Impresa per un così bel complesso».

²⁴⁹ Il libretto a stampa (*Mazeppa dramma lirico*, [Bologna], Tipografia delle Belle Arti, [1850]) non riporta nomi di scenografi.

²⁵⁰ Il libretto a stampa (*Dianora de' Bardi azione storica*, [Bologna], Tipografia delle Belle Arti, [1850]) non riporta nomi di scenografi. Vedi «Teatri, Arti e Letteratura», n. 1352 (14 novembre 1850), p. 90: «né taceremo che a due, massime, delle nuove scene veniva il dipintore [non specifica il nome] chiamato a ricevere guiderdone di lode» (articolo firmato Fiori).

²⁵¹ Vedi ABABo, Archivio storico, *Atti della Pontificia Accademia di Belle Arti (1845-1855). Processi verbali del segretario prof. Masini*, sessione del 24 settembre 1848.

²⁵² Vedi la minuta della lettera di ringraziamento, datata 23 novembre 1849 e firmata da Camillo Salina, che il Collegio Venturoli inviò a Badiali (che non volle essere pagato per il restauro) in Fondazione Collegio

gennaio 1853 è perito stimatore per i quadri dell'eredità di Vincenzo Valorani.²⁵³

Sempre fra il 1852 e il 1853 partecipa all'affollato cantiere di decorazione del nuovo appartamento nobile che il conte Giovanni Malvezzi de' Medici (1819-1892) realizza al primo piano del palazzo di famiglia in via San Donato (oggi via Zamboni) a Bologna. Il progetto, riferibile allo scenografo Francesco Cocchi,²⁵⁴ coinvolse molti artisti, fra i quali gli scultori Massimiliano Putti e Vincenzo Testoni, i figuristi Antonio Muzzi e Girolamo Dal Pane, e gli ornaturisti Giuseppe Badiali, Andrea Pesci, Luigi Samoggia e Onofrio Zanotti. L'appartamento venne inaugurato nel febbraio 1854; ne riporta la notizia Bottrigari nella sua *Cronaca*:

il quale [Giovanni Malvezzi] non ha guari aperto nel suo palazzo in via S. Donato, un appartamento elegantissimo. Sia lode al benemerito gentiluomo che non badando a spese, ha offerto ai migliori artisti della città un largo campo a distinguersi. Fra questi meritano menzione i figuristi Muzzi e Dalpane, e fra gli ornaturisti il Badiali, il Pesci ed il Samoggia.²⁵⁵

Ancora un anno dopo, nel febbraio del 1855, in occasione di un'altra festa da ballo ospitata nel palazzo Malvezzi de' Medici, un anonimo cronista, che si sigla X.X., riportava che:

Da pochi anni il conte [Giovanni Malvezzi] rinnovava il suo appartamento di gala in occasione di fauste nozze colla marchesa Augusta Tanari, ed ambidue condotti da vero amore di patria, non imitarono la stolta mania di tutto chiamare dalla Senna, e rammentando che qui nacquero Francia, Zampieri, Cignani, i Caracci, la Sirani, e tanti, non dubitarono mancarono oggi artisti capaci di eseguire, quando l'oro sorta dagli scrigni, e ne affidarono la direzione al prof. Cocchi ornaturista veramente distinto. Il Vestibolo, sullo stile del 1600, con galleria a giorno nella vòlta, ornato e dipinto con gusto purissimo, armonico di luce, sorprende al primo passo tutti i convitati. La Sala da ballo dipinta dal Badiali, altra Sala a rilievi del Testoni, e medaglioni a olio del Dal Pane, ricchissima d'ori come insegnò Caterina de' Medici nel Lussemburgo, ed altre ancora dipinte dal Pesci, Samoggia, e Dal Pane, i di cui puttini a fresco nulla invidiano ai vecchi maestri, distraevano piacevolmente la folla elegante. Non isfuggì allo sguardo un fresco del Muzzi, che ritrasse in una vòlta l'amorosa ventura di Bacco ed Arianna. Per chi ebbe a concittadini celebri intagliatori come l'Algardi, a cui Innocenzo X pose in petto la croce da cavaliere, Lombardi, Guerra, Asinelli, e tanti altri, risvegliò giusto orgoglio il vedere le sovrapporte, specchiere e mobiglie intagliate a modo da nulla invidiare in quanto

Artistico Venturoli di Bologna, *Archivio Collegio Venturoli*, cartone 68 *Carteggio e atti amministrativi 1844-1862*, filza 182. Da notare poi che nell'agosto 1851 il Collegio Venturoli partecipò alle spese per un sonetto dedicato a Badiali (ivi, cartone 44 *Conti del Rettore 1841-1846*, filza *Dal 1850 al 1846*, n. 20, doc. 527). Ringrazio Anna Lisa Vannoni e Dante Mazza per avermi segnalato tali documenti.

²⁵³ Vedi *Collezionisti a Bologna nell'Ottocento: Vincenzo Valorani e Luigi Pizzardi*, a cura di Claudio Poppi, Casalecchio di Reno, Grafis, 1994, p. 57.

²⁵⁴ Cfr. E. GOTTARELLI, *La storia e l'arredo dell'appartamento nobile del palazzo Malvezzi de' Medici*, in *Palazzo Malvezzi tra storia arte e politica*, Bologna, Provincia di Bologna, 1981, p. 157-201: 189. Francesco Cocchi (1788-1865) trascorse molti anni fra Lisbona, Copenaghen e Amburgo; vanno soprattutto ricordate le sue *Lezioni di prospettiva pratica e regole abbreviatrici per disegnare le scene, seguite da un facile metodo per la prospettiva collocazione delle figure ne' quadri di storia [...] incise e pubblicate da Lorenzo Ruggi pittore di decorazioni*, Bologna, Società Tipografica Bolognese, 1851.

²⁵⁵ Cfr. ENRICO BOTTRIGARI, *Cronaca di Bologna*, vol. II (1848-1859), Bologna, Zanichelli, 1960, p. 297-298.

ad esecuzione ed in quanto a purezza di disegno da lasciare dietro a sé i prodotti parigini, nei quali l'eleganza ed il buon gusto non sempre coprono le imperfezioni delle linee artistiche. Ferrari e Gagliani, il primo morto giovane, certo a danno dell'arte, ne furono gli artefici.²⁵⁶

Grazie a questa testimonianza veniamo a sapere che Badiali è l'artefice della decorazione della «Sala da ballo» di palazzo Malvezzi, attualmente denominata «Sala rossa» (fig. 31).²⁵⁷

Risale sempre al 1854 il coinvolgimento di Badiali nel restauro di palazzo Isolani in piazza Santo Stefano, in occasione degli abbellimenti e manutenzioni intrapresi per gli 'addobbi' decennali della parrocchia di San Giovanni in Monte:

palazzo senatorio che fu già de' Bianchini, e che appartiene oggidì al nobile signor conte Lodovico Isolani. Quivi il restauro è intero e sontuoso. Facciata, portico, ornamenti, decorazioni, tutto è stato abbellito, tutto rinnovato, senz'alterare il concetto primitivo della fabbrica, che accenna al passaggio dallo stile *ogivale* al *romano-composito* ristabilito; cioè al finire del mille e quattrocento e al cominciare del secolo decimosesto. Quest'edifizio ornatissimo (che si presenta in prospetto a chi sbocca in piazza Santo Stefano dal viario de' Pepoli) deve sua vita rinnovellata all'amore che nutre per le arti del disegno il nobile proprietario del palazzo medesimo; ed alla magistrale assistenza del professore Giuseppe Badiali, altro vanto artistico della nostra Bologna.²⁵⁸

Comunque l'incarico più prestigioso ricevuto da Badiali nel corso della sua carriera fu la decorazione della volta della grande sala del Teatro Comunale di Bologna, dove aveva lavorato in tante occasioni come scenografo, decorazione che progettò nel 1853 e realizzò nel 1854.²⁵⁹

Questo dipinto non si è conservato fino ai nostri giorni, ma ce ne possiamo fare un'idea molto precisa grazie ad un disegno²⁶⁰ di Antonio Muzzi, incaricato di collaborare all'impresa come figurista, e ad una dettagliatissima descrizione che ce ne ha dato Gaetano Giordani in un opuscolo del 1855.²⁶¹ Nel suo disegno

²⁵⁶ Vedi «Teatri, Arti e Letteratura», n. 1573 [sic, ma 1574] (15 febbraio 1855), p. [191]-192.

²⁵⁷ La «Sala rossa» aveva richiamato l'attenzione di Elena Gottarelli che, senza poterne indicare l'autore, ne aveva segnalato il valore («[soffitto] di incerta attribuzione [...] particolarmente azzecato nel contesto decorativo della Sala da ballo»); vedi E. GOTTARELLI, *La storia e l'arredo* cit., p. 197-198.

²⁵⁸ Vedi «L'Arpa», I, n. 56 (21 giugno 1854): articolo intitolato *Restauro architettonici* firmato da «un artista ammiratore».

²⁵⁹ Il progetto di restauro del Teatro e la direzione dei lavori vennero affidati dal Comune ad una commissione presieduta da Carlo Parmeggiani. Cfr. «Teatri, Arti e Letteratura», n. 1556 (14 ottobre 1854), p. [41]-42 (articolo *Ristauro e riforme al Grande Teatro di Bologna*, siglato «F»): «La dipintura della grande volta compieva il celebre concittadino professore Giuseppe Badiali, che la rendeva adorna con analogo disegno di sua invenzione, mostrandosi poi esecutore degno di Bologna; ed a lui associavasi per la parte delle figure il valente pittore di storia, prof. Antonio Muzzi. Entrambi riuscirono, al solito, degni della lode universale».

²⁶⁰ Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto disegni e stampe, inv. 1272. Cfr. la scheda di Mirella Cavalli in *I grandi disegni italiani della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, a cura di Marzia Faietti, [Milano], Silvana, [2002], scheda 72.

²⁶¹ G. GIORDANI, *Intorno al Gran Teatro del Comune ed ad altri minori in Bologna*, Bologna, Società tipografica bolognese e ditta Sassi, 1855, p. 39-42.

acquerellato (**fig. 32**) Muzzi ha annotato:

Con questo acquerello ho voluto significare il modo d'esecuzione desiderato da me Antonio Muzzi fino dall'anno 1853 quando il pittore Giuseppe Badiali progettò questa buona invenzione al Comune di Bologna. Egli poscia l'esegui nel 1854 con un effetto inverso, talché non lega colle lucide tinte e colle dorature sì delle pareti che della Bocca d'Opera del Teatro medesimo.

Merita qui di riportare la coeva e dettagliata descrizione di Gaetano Giordani:

La dipintura della grande vòlta soprapposta alla platea, ideata fu ed eseguita nella parte ornamentale prospettica dal professore Giuseppe Badiali, che volle per essa dar a vedere la detta vòlta aperta nella maggior parte dell'area sua, lasciando stare la parte rimanente all'intorno e al di sopra de' palchi di loggione nel 5° ordine. Finse perciò che siavi altra vòlta elevata superiormente, la quale nel coprire la finta apertura, difesa da parapetti con balaustri, vadasi ad impeducciare nel muro, il cui appiombo corrisponde a quello, ove si trovano gl'ingressi de' palchi del loggione suddetto: a talché ne rappresenta una loggia girante attorno attorno e dimostrante lo spazio al di sopra della vòlta stabile. Sul parapetto finse ancora che si elevassero quattro frontali su ciascuno de' quali sono giacenti due statue con frapposti vasi di fiori: e tale parapetto si presenta all'occhio posare sopra dipinto cornicione con mensole, da cui sembra si parta la vòlta, che nel discendere va a posarsi o fermarsi ne' peducci del vero cornicione di corona della vòlta: le lunette de' palchi di loggione corrispondenti sono decorate da trofei musicali e bacchanali ed i loro impeducci da mensole che sorreggono busti con ritratti, a chiaroscuro dipinti entro cappe varie forme, e con geni che portano all'intorno un legamento di festoni d'alloro dorato, quali vanno di seguito a formare al di qua e al di là della bocca d'opera due ampi triangoli, in mezzo a cui evvi lo stemma di Bologna. La parte poi della vòlta che sta impeducciata al di sopra della bocca d'opera presenta la decorazione di un maestoso archivolto, castonato e fornito d'ornamenti: sotto del quale è nel mezzo la mostra dell'orologio, nel piano d'una lira, che fa gruppo grandioso d'istrumenti musicali frammisti a corone, e questo trofeo, come basso rilievo dorato, adorna una frontale, ai lati di cui stanno sedute due femminili figure, con putti portanti gli emblemi allusivi alla tragedia ed alla commedia: ed il tutto assieme intrecciato da festoni lussureggianti parimenti di dorature.

Quella porzione di vòlta reale che, siccome dicemmo, nel fingersi aperta si suppone anche più elevata della rimanente pur ora descritta, viene decorata da un compartimento, il quale suddiviso in quattro vani mistilinei, chiusi da ricche cornici dorate, ed in mezzo ad essi sono figurati a colori soggetti mitologici: e vi sono ancora aderenti quattro medaglie incorniciate vagamente in oro e collegate da festoni di fiori le quali mostrano le teste o effigie de' classici italiani poeti Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso: fra questi vani dipinti a figure e queste medaglie monumentali vedonsi distribuite in giro otto Baccanti che aleggiano a spedito volo, le quali tutte tengono alle mani e collegano i detti festoni di fiori. Quello però che havvi di reale apertura, nella suddescritta vòlta, egli è lo spazio circolare eccentrico alla medesima, il quale serve per abbassamento ed innalzamento del lampadario, e del quale gli ornati di contorno si vanno a legare cogli arabeschi del totale superiore compartimento. La serranda della reale apertura, in legno fatta è divisa in due parti, che nello aprirsi s'addentrano nella sommità della vòlta, e la serranda decorata è d'un intreccio di ornamenti che nello insieme loro formano una

rosa grandissima.

Il professore Antonio Muzzi eseguiva, a colori ed a chiaroscuro, le figure suindicate nel dipinto della volta, e cioè fece a chiaroscuro le otto giacenti statue al di sopra de' frontali summentovati ed in terretta gialla lumeggiata d'oro i dodici putti che sorreggono i festoni, e parimenti a chiaroscuro i dodici ritratti de' più famosi maestri, i quali erano in rinomanza avanti la erezione e prima dell'apertura di questo grande teatro [...] E così pure a chiaroscuro le figure diverse ai lati dell'orologio o del trofeo che descrivevasi superiormente. Dal medesimo professore Muzzi si dipingevano a colori, le quattro allegorie, ne' vani sopra indicati, le quali figurano la *Storia*, *Poesia*, *Musica* e *Danza*: e pur egli coloriva le otto figure delle Baccanti anzidescritte. La gran tela del sipario è dipintura del professore Napoleone Angiolini.²⁶²

Analizzando l'acquerello di Muzzi alla luce di questa descrizione di Giordani si possono analiticamente discernere le varie parti che componevano l'articolato *plafond* del Teatro Comunale: la finta ringhiera con balaustre sovrapposta illusionisticamente al loggione; i quattro frontali (ognuno affiancato da due chiaroscuri dipinti da Muzzi raffiguranti statue) sovrapposti alla ringhiera con balaustre; le lunette dei palchi del loggione decorate con trofei musicali e i relativi peducci con busti di musicisti e genietti reggifestoni (entrambi, sia i busti sia i genietti, dipinti da Muzzi); al centro della volta quattro grandi riquadri mistilinei (con figure allegoriche femminili dipinte a colori da Muzzi) raccordati fra loro, ognuno, da due Baccanti reggenti festoni che si congiungono in quattro medaglioni raffiguranti i busti di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso (Baccanti e busti dipinti da Muzzi); in corrispondenza dell'imbocco del palcoscenico un finto archivoltto in cui la «mostra dell'orologio» è attorniata da due figure allegoriche femminili con putti (la *Tragedia* e la *Commedia*, dipinte a chiaroscuro da Muzzi); e, ai lati del finto archivoltto, due grandi spazi triangolari con lo stemma del Comune di Bologna.

L'ambiziosa opera prospettica di Badiali, palesemente ispirata alla grande tradizione seicentesca e settecentesca della *quadratura* bolognese, integrata con le figure di Antonio Muzzi, non incontrò il favore del pubblico, tanto che ben presto, nel 1866, venne sostituita con una nuova decorazione affidata a Luigi Samoggia e a Luigi Busi.²⁶³

²⁶² Il brano citato dall'opuscolo a stampa di Giordani compare identico, manoscritto, in SGIP, *Manoscritti, Miscellanea speciale di manoscritti e di materiali documentari*, B.022, *Teatro Comunitativo di Bologna* cit., f. 54-55. Una precisazione in «Teatri, Arti e Letteratura», n. 1556 (14 ottobre 1854), p. 42: «Due nuovi siparii completano l'opera del lodatissimo abbellimento, che di questo insigne Teatro compieva il nostro Magistrato. Uno di essi è il principale, e presenta un grande quadro di figure; l'altro, detto *Comodino* (come quello che calasi negli intervalli delle rappresentazioni) reca un soggetto di architettura. È autore del primo il chiarissimo pittor di storia, professore Napoleone Angiolini. Questo sipario, bellamente immaginato, è condotto con isquisitezza di disegno e si ben colorito, da trarre, senza eccezione, la lode più generale. Il *Comodino* è opera del lodato bolognese scenografo signor Luigi Martinelli, e le figure che lo adornano sono dovute al pennello del professor Angiolini soprallodato».

²⁶³ Vedi WANDA BERGAMINI, *La fabbrica del Nuovo Teatro Pubblico di Bologna*, in *Il Teatro per la città*, Bologna, Editrice Compositori, 1998, p. 75-93: 86. Segnalo inoltre, per completezza, che viene attribuito, anche se dubitativamente, a Giuseppe Badiali un più antico progetto per il soffitto del Teatro Comunale dalla medesima W. BERGAMINI, *La "restaurazione" di un teatro*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna*

L'insuccesso dell'operazione emerge anche dalla nota di Muzzi al suo acquerello: la «buona invenzione» che Badiali prospettò al Comune di Bologna nel 1853 venne da lui realizzata l'anno dopo «con un effetto inverso». Simile la testimonianza di Enrico Bottrigari:

Restauro del nostro Teatro Comunale [...] un grandioso restauro che, incominciato nel 1853, ebbe termine nel 1854 [...] La grande volta del Teatro è stata dipinta dal prof. Giuseppe Badiali, molto maestrevolmente sopra disegno di sua invenzione, imitando le opere classiche del Colonna e del Mitelli. A lui associavasi per le figure il nostro concittadino prof. Antonio Muzzi, che con buon effetto vi ritraeva personificate la *Storia*, la *Poesia*, la *Musica* e la *Danza*. A dire sia per mancanza dell'illuminazione, o sia per altro, codesta pittura della grande volta non ha corrisposto alla generale aspettazione, sembrando pesante e di poco effetto, quantunque il disegno sia, come si è detto, maestrevolmente concepito.²⁶⁴

Il 1854, l'anno in cui realizzò la decorazione della grande volta del Teatro Comunale, è anche l'anno in cui Badiali si trasferì ad abitare nel palazzo Sampieri di Strada Maggiore, come inquilino di quel Francesco Sampieri per il quale aveva realizzato nel lontano 1827 scenografie per l'opera *Pompeo in Siria*.²⁶⁵

Nel 1856 Badiali fece parte, insieme a Francesco Cocchi, Giuseppe Manfredini e Onofrio Zanotti, della commissione incaricata di esprimere un parere circa la proposta che Francesco Basoli aveva avanzato all'Accademia di Belle Arti per la vendita delle carte, scritti autografi e numerosissimi disegni del fratello Antonio; la commissione, formata tutta da allievi di Antonio Basoli, diede ovviamente parere positivo e le carte furono così acquistate nel 1857.²⁶⁶

Negli anni in cui fu professore all'Accademia di Belle Arti, Badiali viene occasionalmente citato come maestro di giovani artisti promettenti, quali Luigi Bazzani nel 1855²⁶⁷ e Luigi Giustini nel 1856.²⁶⁸

Maria Matteucci, a cura di D. Lenzi, Bologna, Editrice Compositori, 2004, p. 455-463: 461 (nota 13) e tav. 355. Da notare poi che era stato Giuseppe Badiali il 29 agosto 1849 a raccomandare il «giovinetto» Luigi Busi per l'ammissione al Collegio Venturoli, certificando che «ha frequentato la scuola di Ornato ed ha quasi compito il corso elementare con mia soddisfazione, e si è contenuto sempre in scuola molto modesto e rispettoso»: vedi Fondazione Collegio Artistico Venturoli di Bologna, *Archivio Collegio Venturoli*, cartone 76 *Ammissioni e Istruzione IV Alunnato 1849-1956 I°*, doc. A, fasc. 18 «Luigi Busi» (ringrazio Anna Lisa Vannoni e Dante Mazza per avermi segnalato il documento).

²⁶⁴ E. BOTTRIGARI, *Cronaca di Bologna*, vol. II cit., p. 308-309. Scarsa considerazione per il lavoro di Badiali nel Teatro Comunale di Bologna veniva espressa nel 1855 a Reggio Emilia dalla commissione incaricata di valutare a quale artista affidare la decorazione del nuovo teatro cittadino: vedi *Teatro a Reggio Emilia*, a cura di Sergio Romagnoli e Elvira Garbero, Firenze, Sansoni, 1980, vol. II, p. 36.

²⁶⁵ Vedi BCABo, fondo *Talon Sampieri, Libri Mastri* dal 1854 al 1859 (dal volume H.578 al volume H.589). Da segnalare che in quegli anni fra gli altri coinquilini di palazzo Sampieri vi era Giuseppe Grenzi, con il quale Badiali aveva lavorato insieme per la decorazione della Sala da ballo del Casino dei Nobili fra il 1837 e il 1838 e, ancora prima, quando erano entrambi molto giovani, per la Villa *Panglossiana* di Gaetano Conti.

²⁶⁶ Cfr. *La vita artistica* cit., p. 225 (che corrisponde a c. 98v del manoscritto).

²⁶⁷ Vedi GIUSEPPE BELLENTANI, *La premiazione e l'esposizione di belle arti ed industria del 1855 in Bologna*, Bologna, presso Giacomo Monti editore, 1855, p. 93: «Nella *Decorazione*, che dal famoso scenografo e quadratista [sic] professore Badiali è con eccellente metodo insegnata, ebbe diploma [...] pel disegno di prima classe Bazzani Luigi che un *Crocifisso* acquerellò».

²⁶⁸ Vedi «Teatri, Arti e Letteratura», n. 1619 (10 gennaio 1856), p. 139: «Meritano poi specialmente

Nel 1856 un suo ritratto, eseguito da Gaetano Serra Zanetti, venne presentato all'Esposizione di Belle Arti di Bologna.²⁶⁹ Suggestiva l'identificazione di tale ritratto con un dipinto ora conservato nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, raffigurante un uomo in età matura, dai capelli castano-chiari e dalle basette con tracce di incipiente canizie, con un violino e l'archetto in mano, una spilla con le iniziali «GB», e sullo sfondo una tela, su un cavalletto da pittore, in cui è dipinto un paesaggio con un frondoso albero in primo piano; l'uomo ritratto ci guarda quietamente in posa, in una immagine che possiamo presumere realistica per le rughe sulla fronte, un naso 'importante' e il mento leggermente sporgente.²⁷⁰ Ma la presenza sulla tela della firma del pittore Clemente Albèri non consente di attribuirlo a Serra Zanetti;²⁷¹ anche sull'identità dell'effigiato è lecito avere dei dubbi, dato che al momento non vi sono testimonianze che il nostro Badiali suonasse il violino, né che abbia prodotto quadri da cavalletto (cosa comunque che non è da escludersi, se solo si pensa all'attività in questo campo di Antonio Basoli e di Domenico Ferri).

Badiali fu anche coinvolto in quegli anni nell'annosa questione del restauro dell'interno della Basilica di San Petronio, in particolare sulla scelta delle tinte che preferibilmente si sarebbero dovute utilizzare.²⁷² Dopo la visita nel giugno-luglio 1857 di Pio IX a Bologna, il tema, grazie ad una ingente donazione del papa finalizzata al completamento della facciata, venne riproposto, avviando un nuovo intervento sull'interno di San Petronio, che rimase chiusa per alcuni

menzione le scene dipinte da Luigi Giustini, degno allievo del Badiali». Fu inoltre allievo di Badiali anche Gaetano Malagodi: cfr. M. PIGOZZI, *Da Francesco Fontanesi ad Alfonso Trombetti* cit., p. 483.

²⁶⁹ Cfr. G. BELLENTANI, *La premiazione e l'esposizione di belle arti, agraria e industria del 1856 in Bologna*, Bologna, presso Carlo Gamberini, 1856, p. 4 («il prof. Gaetano Serra Zanetti ritrasse con amore il padre, e l'amico prof. Badiali») e p. 34 («Molti ritratti furono somiglianti, ed alcuni assai belli: finitissimi quelli che del proprio padre e del professore Badiali fece il prof. Gaetano Serra Zanetti»). Si fa probabilmente riferimento a questo ritratto eseguito da Serra Zanetti in una nota alla necrologia di Badiali pubblicata su «L'Arpa», VII, n. 14 (21 novembre 1859), p. 55: «La effigie del defunto professore, ritratta al vero dall'esimo artista signor Serra, può mediante fotografia soddisfare al desiderio di molti suoi amorevoli ed ammiratori». Da segnalare che la zia di Badiali, Teresa Badiali, destinò nel suo testamento rogato dal notaio Brighenti il 13 dicembre 1859, un mese dopo la morte del Nostro, «il quadro rappresentante il ritratto del suo nipote professor Giuseppe Badiali» [non sappiamo se quello di Serra Zanetti, o un altro] al di lei pronipote Ambrogio Badiali, studente dell'Accademia di Belle Arti (cfr. ASBo, *Ufficio del Registro, Copie degli Atti notarili*, libro 3166, c. 591r-594v). Disposizione che trovò attuazione alla morte di Teresa Badiali (24 giugno 1868) in occasione della «Divisione delle sostanze lasciate dalla fu Teresa Badiali seguita fra i di lei nipoti» del 14 settembre 1868 (cfr. ASBo, *Atti dei notai del Distretto di Bologna, notaio Giuseppe Verardini*, 171/26, rep. 1719). Questo Ambrogio Badiali «pittore» realizzò la decorazione di molti ambienti (fra i quali «una camera a paesaggio») dell'abitazione di don Pietro Torri in via Galliera a Bologna, come risulta da una perizia di Luigi Panzacchi, datata 8 dicembre 1865, sulla congruità dei prezzi (cfr. ASBo, *Ufficio del Registro, Copie degli Atti notarili*, libro 3604, c. 157r-158v).

²⁷⁰ Tale identificazione è stata proposta da Elisabetta Farioli in *Dall'Accademia al vero. La pittura a Bologna prima e dopo l'Unità*, a cura di Renzo Grandi, Casalecchio di Reno, Grafis, 1983, p. 114-115.

²⁷¹ Vedi la scheda di Oriana Orsi in Pinacoteca Nazionale di Bologna, *Catalogo Generale. 5. Ottocento e Novecento*, a cura di Gian Piero Cammarota [et al.], Venezia, Marsilio, 2013, p. 49-51.

²⁷² Vedi ALBERTO DALL'OLIO, *Le vicende di un restauro in S. Petronio, «L'Archiginnasio»*, IV, 1909, p. 22-42. Cfr. MARIA BEATRICE BETTAZZI, *Filippo Antolini e la «Macchina infinita». I restauri ottocenteschi di San Petronio*, in *Norma e arbitrio. Architetti e ingegneri a Bologna, 1850-1950, catalogo della mostra, Bologna, Museo Civico Archeologico, 20 maggio - 14 ottobre 2001*, a cura di Giuliano Gresleri e Pier Giorgio Massaretti, Venezia, Marsilio, 2001, p. 95-105.

mesi e venne riaperta ai fedeli il 3 ottobre 1858. Un accenno al coinvolgimento di Badiali in questo progetto di riassetto è contenuto nel *diario* di Francesco Majani:

Fu un gran brutissimo lavoro quello di imbiancare tutta la chiesa [di San Petronio] sotto la direzione del professore Cocchi il quale aveva fatto dare una tinta rossa alle colonne e archi che non era piaciuta da nessuno, che dopo qualche anno ritornarono da capo col imbiancarla nuovamente con altre tinte come in oggi si vede, che la Comune sciese altri quattro professori di Belle Arti fra li quali il prof.^e Badiali, Manfredini, Samoggia, Pessi [sic, ma Pesci] tutti bravi pittori ec. li quali uniti fecero fare molti ristauri a tutto l'interno di detta chiesa dopo la partenza di Pio IX da Bologna, in tale circostanza fu fatto il nuovo battuto a tutta la chiesa che stette chiusa per alquanti mesi.²⁷³

In questa occasione Badiali si era trovato inevitabilmente contrapposto al collega Francesco Cocchi, che fin dal 1845 aveva fatto parte della *Commissione artistica* preposta al restauro della Basilica. Di fronte alle polemiche sorte in città relativamente alle tinte utilizzate nel restauro di San Petronio, Cocchi e la maggior parte dei componenti della *Commissione artistica* diedero nel 1858 le dimissioni. Fu in quell'occasione che la Fabbriceria di San Petronio si rivolse a «quattro dei più distinti nostri pittori, e cioè li signori professori Badiali e Manfredini e li signori Samoggia e Pesci» che proposero di cambiare tutte le tinte.²⁷⁴ C'è da ritenere che tutta questa vicenda non contribuì a rendere più cordiali i rapporti fra Cocchi e Badiali.

L'anno successivo, il 1859, coincise con la fine della dominazione pontificia a Bologna e con l'annessione della città al Regno di Sardegna, annessione che venne votata dall'Assemblea Costituente delle Romagne, riunitasi all'uopo il 6-7 settembre 1859, presieduta da Marco Minghetti, nell'Aula Magna dell'Accademia di Belle Arti. Di lì a pochi giorni, il 21 ottobre, l'Accademia di Belle Arti veniva sciolta perché non più rispondente, così come era allora strutturata, ai nuovi tempi. In attesa di un regolamento e di uno statuto rinnovati, l'Accademia veniva provvisoriamente affidata ad una direzione composta da un direttore (Francesco Cocchi), un segretario (Cesare Masini) e otto consultori, fra i quali Giuseppe Badiali.²⁷⁵

Badiali non ebbe però modo di sperimentare il nuovo ordine di cose perché morì pochi giorni dopo, il 10 novembre 1859,²⁷⁶ all'età di 61 anni. Così nel suo

²⁷³ Cfr. F. MAJANI, *Cose accadute nel tempo di mia vita* cit., p. 421.

²⁷⁴ Cfr. A. DALLOLIO, *Le vicende di un restauro* cit., a p. 39.

²⁷⁵ Gli altri sette 'consultori' erano Fortunato Lodi, Clemente Albèri, Cincinnato Baruzzi, Napoleone Angiolini, Giuseppe Manfredini, Gaetano Guadagnini, Francesco Pedrazzi: cfr. GIUSEPPE LIPPARINI, *La R. Accademia di Belle Arti di Bologna*, Firenze, Le Monnier, 1941, p. 47.

²⁷⁶ Al momento della morte, avvenuta poco più di un anno dopo la scomparsa della madre, Badiali abitava nella parrocchia di San Bartolomeo, in Strada Maggiore 244 (vedi Archivio Storico del Comune di Bologna, *Permessi di seppellimento*, n. 7542 datato 11 novembre 1859). Pochi mesi prima di morire Badiali era stato inserito da Giuseppe Bosi nel *Manuale pittorico felsineo ovvero repertorio nominativo dei pittori bolognesi*, Bologna, Tipografia delle Muse, 1859, a p. 6: «Badiali Giuseppe nato nel 1798. Fu scolaro di quest'Accademia di Belle Arti, e dedicossi alla pittura di decorazione tanto teatrale che di camere,

Diario riportava la notizia Enrico Bottrigari:

Muore in Bologna il bravo pittore ornatista Badiali. Bologna ha fatto una dolorosa perdita nella morte dell'esimio pittore ornatista e scenografo Giuseppe Badiali, Accademico delle Belle Arti ed insegnante. Le opere sue in patria e fuori lo distinguono come un artista di molto valore, vuoi pel suo castigato e puro stile, vuoi pel buon gusto del pennello, pel quale non seppe adattarsi alle novità del giorno, ed allo stile barocco che oggi si tenta di far prevalere. Morì in età non vecchia, e fu compianto da quanti lo conobbero; perché fu onesto e buon cittadino, ottimo figlio e modestissimo fra gli artisti.²⁷⁷

È datata 18 novembre 1859, in pratica una settimana dopo la morte, la necrologia che scrisse Cesare Cavara, necrologia che si concludeva con queste parole:

Fu il Badiali parco in ogni cosa, fuorché nello spender sé stesso a pro dell'arte, a sollievo degli infelici. Nutrì un tenero culto pe' suoi genitori, e per vivere ognora colla vecchia madre rinunziò ai legami coniugali. Collocò ne' propri discepoli l'amore di padre: viveva con essi in intima comunanza: fu stimato e riverito da tutti. Le cure della cattedra, gli studi sempre intensi, non gli tolsero di eseguire le commissioni che riceveva. Molte scene proseguì a dipingere pel Comunale: le case poi Spada, Hercolani,²⁷⁸ Angelelli, Simonetti, Garagnani, Malvasia conte Ercole, Zambeccari marchese Camillo e di tanti altri, la gran sala dell'ex Casino, la sala del Teatro Loup, serbano fra noi perenne testimonianza non meno de' suoi talenti che della sua operosità. Tante fatiche non gli fruttarono scarsi proventi, ma egli non amante del lusso impiegava i suoi risparmi in viaggi istruttivi, ed in una assai ricca suppellettile di libri d'arte. Ma nella solitudine de' suoi lavori, de' suoi studi, de' suoi libri, egli era esposto ad un'improba battaglia, a quella dell'invidia. Badiali era delicatissimo, e piuttosto che rintuzzare a viso aperto le offese, si aggruppava le passioni nel cuore: troppo sacrificio gli valse tanta moderazione. Un lento malore consumava da qualche tempo la sua preziosa vita, e finì collo spegnerla con un violento assalto la mattina del giorno 10. L'illustre artista morì fra le braccia di un pio sacerdote, perdonando a' suoi nemici, e seco recando sino alla tomba un nome che suonerà sempre caro agli orecchi degli onesti.²⁷⁹

In queste parole colpisce la mancata menzione del soffitto del Teatro Comunale

apprendendo le regole della prima da Mauro Berti, e nella seconda può dirsi essersi perfezionato da sé medesimo nell'ammirare le opere del distinto artista Luigi Cini. Nell'anno 1848 venne nominato professore di decorazione istruendo, come fa tuttora, i giovani alunni con plausibile soddisfazione» (colpisce la mancanza di un qualsiasi accenno ad Antonio Basoli).

²⁷⁷ E. BOTTRIGARI, *Cronaca di Bologna*, vol. II cit., p. 538. La notizia della morte di Badiali venne pubblicata anche sul periodico romano «L'Album», XXVI, fasc. 48, 14 gennaio 1860, a p. 379. Nella cattedra di *Ornato* dell'Accademia di Belle Arti il successore di Badiali fu Contardo Tomaselli (1827-1877); cfr. ACCADEMIA DI BELLE ARTI (BOLOGNA), *Catalogo della quadreria*, a cura di Antonietta De Fazio, Rimini, NFV, 2012, p. 182.

²⁷⁸ Un disegno di Badiali per decorazioni nel palazzo Hercolani di Strada Maggiore è conservato nella Biblioteca di San Giorgio in Poggiale: cfr. F. VARIGNANA, *Le Collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I disegni. 3. Dal paesaggio romantico* cit., p. 395, n. 454; e *Architetture dell'inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, a cura di A.M. Matteucci e Anna Stanzani, Bologna, Arts & Co., [1991], p. 245.

²⁷⁹ Cfr. C. CAVARA, [Necrologia] cit., p. [3].

realizzato con Antonio Muzzi nel 1854,²⁸⁰ evidentemente non considerato fra le sue prove migliori, e l'accento sia all'«invidia» di qualcuno, alle «offese» che per troppa moderazione²⁸¹ Badiali non avrebbe rintuzzato apertamente e che ne avrebbero macerato lentamente lo spirito e il fisico, sia al perdono, in punto di morte, ai «suoi nemici»: tutte allusioni a incomprensioni, polemiche e contrasti, che possiamo ipotizzare in gran parte interni all'Accademia di Belle Arti.

²⁸⁰ Del resto proprio in quei mesi si cominciava discutere di un possibile «miglioramento» al Teatro Comunale. Vedi «Teatri, Arti e Letteratura», n. 1814 (5 gennaio 1860), p. 240 (articolo siglato «F»): «Si lesse, non è molto, nel *Giornale dell'Emilia*, che il Municipio di Bologna ha concepito l'idea di fare dei miglioramenti nel nostro Comunale Teatro: ottimo pensiero! E se altro non fosse, renderlo tal quale venne riaperto anni sono colla piena soddisfazione del pubblico. Fu veramente un oltraggio! Splendente tutt'oro, come venne saggiamente decretato, s'ebbe l'impudenza di renderlo opacato con apposita vernice, che con sorpresa generale si vide non più magnifico e sorprendente come si trovava allorché ebbe luogo la riapertura [...] Vogliamo sperare che questo saggio divisamento avrà il bramato effetto, e così otterrà l'aggradimento dei Bolognesi, che videro a malincuore tolta la bellezza di questo teatro che a ragione forma l'ammirazione di una città colta ed intelligente come è Bologna».

²⁸¹ La moderazione viene citata come caratteristica di Badiali anche nella necrologia, non firmata, pubblicata su «L'Arpa», VII, n. 14 (21 novembre 1859), p. 55, di cui si riportano alcuni brani: «Nato alle belle arti, non valse a mutarlo il desiderio dei genitori che lo volevano indirizzato alle scienze del calcolo. Qualche suo primo tentativo nelle parti che toccano il paesaggio e l'ornato, il fece ben presto noto al valente artista bolognese che fu il professor Berti, il quale prese cura del ben disposto giovanetto e lo accolse in questa Accademia di Belle Arti, e quasi subito poi, più che discepolo, lo scelse a compagno nei lavori che gli venivano allogati. [...] chiamato dai doviziosi amatori a creare ed eseguire opere grandi, così nei patrizi palazzi come nelle più sontuose ville. Né la brama di averlo si limitò a queste sole contrade, che la fama di lui volò per tutto, sì che de' suoi mirabili lavori vanno ornate non solo Bologna, ma l'Italia oggi nostra e molte città della Francia e la stessa sua metropoli. Questi suoi viaggi, se arrecavano frutti del bello suo ingegno ai luoghi dove egli operava, valevano pure a noi, pel grande amore ch'ei portava alla sua arte, perché ne ritornava ricco di studi da lui fatti nei paesi percorsi, perché ad ogni istante che gli assunti impegni lo concedessero, egli faceva artistiche incursioni e raccoglieva dalla natura di quei luoghi vedute, che sono raccolte in una preziosa serie di album. Oh che tesoro pegli studiosi e pegli artisti provetti se non vada disperso! [...] Oh com'egli si mostrava grande, allorché discorreva queste ritratte opere della natura ed esclamava "qui sta il bello", e cioè nella imitazione di natura, fuori della quale non v'è più bello, non v'è più purezza, ma corrutela. Era una soddisfazione l'ascoltarlo, non solo quando t'interteneva delle parti decorative da lui precipuamente coltivate, ma altresì dell'arte o della estetica per eccellenza. E così quando le sue osservazioni miravano alle diverse scuole precisando le epoche ed il carattere di esse, e lamentando sull'attuale tendenza ad allontanarsi da quella saviezza di concetti che esige il bello ed il vero della natura. [...] Oh come piacevoli ed istruttive le passeggiate con esso lui! Oh come confortevoli altresì i suoi consigli dettati da un cuore veracemente amico. "Moderazione, moderazione" sempre sciamava ad ogni dispiacere che a lui si confidasse».



Fig. 1. Ritratto litografico di Antonio Basoli realizzato a Bologna nel 1821 dalla litografia Bertinazzi su disegno di Julius Schoppe (BCABo, Gabinetto dei disegni e delle stampe, *Collezione dei ritratti*, cart. 5, fasc. 26, n. 1). Cfr. *La vita artistica* cit., p. 169 (che corrisponde a c. 72 del ms. di Basoli): «In questo frattempo [nel 1821] si trovava in Bologna il signor Giulio Schoppe di Berlino che era venuto a copiare il quadro di Raffaele e del Francia. Questo eccellente pittore vuole onorarmi di fare il mio ritratto in pietra che venne somigliantissimo e sarebbe stato una bella cosa se si fosse stampato bene, e ne feci tirare cento copie sole».



Fig. 2. Ritratto litografico del soprano Luigia Boccabadati (1800-1850) come *Semiramide* realizzato a Bologna nel 1827 dalla Litografia Bertinazzi su disegno di Fausto Muzzi (BCABO, Gabinetto dei disegni e delle stampe, *Collezione dei ritratti*, cart. 8, fasc. 2, n. 1).



Fig. 3. Ritratto litografico di Francesco Sampieri (BCABo, Gabinetto dei disegni e delle stampe, Collezione dei ritratti, cart. 51, fasc. 54, n. 1).



Fig. 4. Bozzetto di Giuseppe Badiali per l'opera *Francesca da Rimini* di Giuseppe Fournier andata in scena a Livorno nel Teatro degli Avvalorati nell'estate 1832. Notturmo con arcate gotiche che inquadrano un sepolcreto, con pioppi cipressini e salici piangenti, prospiciente una cappella illuminata dall'interno (SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 12; mm 224x330; filigrana «eredi Serafini» [qualche notizia sulla piccola cartiera degli «eredi Serafini» di Fabriano in *L'arte della carta a Fabriano. Fabriano, Museo della carta e della filigrana*, luglio 1985, Fabriano, Comune di Fabriano, 1985, p. 48]; inv. 35677-0012). Cfr. qui nota 56.



Fig. 5. Ritratto litografico di Domenico Ferri realizzato a Parigi, Lit. de Thierry frères, s.a., su disegno di Pierre-Roch Vigneron (BCABo, Gabinetto dei disegni e delle stampe, *Raccolta di ritratti*, cartella F, n. 20).



Fig. 6. Bozzetto di Giuseppe Badiali per l'opera *Danao re d'Argo* di Giuseppe Persiani andata in scena a Bologna nel Teatro Comunale nella primavera 1836. Notturmo con una fuga di colonne doriche, illuminate da sinistra, che inquadrano l'atrio di una reggia in penombra (SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 90; mm 220x330; senza filigrana; inv. 35677-0090). Cfr. qui nota 96.



Fig. 7. Bozzetto di Giuseppe Badiali per l'opera *Ines de Castro* di Giuseppe Persiani andata in scena a Bologna nel Teatro Comunale nella primavera 1836. «Luogo di sepolcri, notte con luna», con gli immancabili pioppi cipressini e salici piangenti (SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 152; mm 218x325; filigrana «eredi Serafini»; inv. 35677-0152). Cfr. qui nota 97.



Fig. 8. Bozzetto di Giuseppe Badiali per la serata in memoria di Maria Malibran tenutasi nel Teatro Comunale di Bologna il 21 novembre 1836. Il monte Parnaso dal quale spicca il volo il cavallo alato Pegaso (SGIP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 73; mm 235x330; filigrana «eredi Serafini»; inv. 35677-0073). Cfr. qui nota 110.



Fig. 9. Bozzetto di Giuseppe Badiali per l'opera *Norma* di Vincenzo Bellini andata in scena a Mantova nel Teatro della Società durante il carnevale del 1837. La misteriosa selva druidica sacra ad Irminsul (SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 87; mm 245x350; filigrana «eredi Serafini»; inv. 35677-0087). Cfr. qui nota 114.



Fig. 10. Bozzetto di Giuseppe Badiali per l'opera *Marino Faliero* di Gaetano Donizetti andata in scena a Bologna nel Teatro Comunale nella primavera 1837. La piazza veneziana dei santi Giovanni e Paolo di notte al chiarore della luna (SGIP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 100; mm 240x360; filigrana «eredi Serafini»; inv. 35677-0100). Cfr. qui nota 118.



Fig. 11. Bozzetto di Giuseppe Badiali per il ballo *Il candidato cavaliere* di Paolo Samengo andato in scena a Bologna nel Teatro Comunale nella primavera 1837. Le svelte decorazioni della tenda della Silfide (SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 59; mm 250x356; filigrana «eredi Serafini»; inv. 35677-0059). Cfr. qui nota 119.



Fig. 12. Bozzetto di Giuseppe Badiali per l'opera *I Puritani e i Cavalieri* di Vincenzo Bellini andata in scena a Senigallia nel Teatro Comunale nell'estate 1837 in occasione della fiera. Sala d'armi e, sullo sfondo in prospettiva, un castello (SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 31; mm 250x356; filigrana «eredi Serafini»; inv. 35677-0031). Cfr. qui nota 123.



Fig. 13. Bozzetto di Giuseppe Badiali per l'opera *Pia de' Tolomei* di Gaetano Donizetti andata in scena a Senigallia nel Teatro Comunale nell'estate 1837 in occasione della fiera. Arcate gotiche, illuminate da una lampada, che inquadrano un chiostro di convento di notte (SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 102; mm 250x305; filigrana con colomba; inv. 35677-0102). Cfr. qui nota 124..



Fig. 14. Bozzetto di Giuseppe Badiali per l'opera *Beatrice di Tenda* di Vincenzo Bellini andata in scena a Bologna nel Teatro Comunale nell'autunno 1837. In primo piano arcate gotiche in controluce che inquadrano, conferendogli profondità, un castello (SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 38; mm 250x360; senza filigrana; inv. 35677-0038). Cfr. qui nota 130.

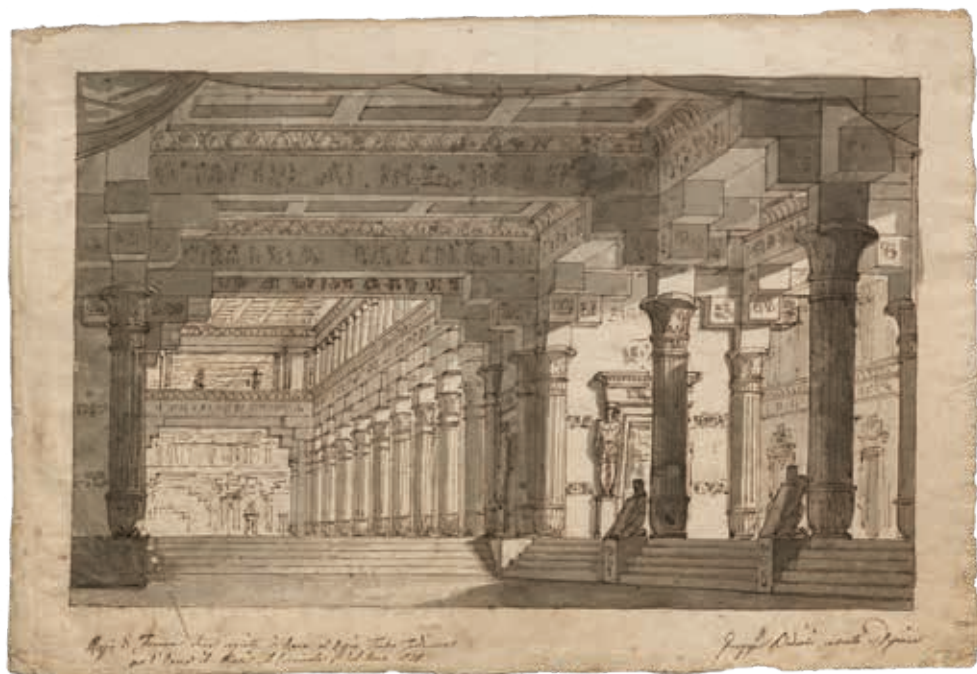


Fig. 15. Bozzetto di Giuseppe Badiali per l'opera *Mosè e Faraone* di Gioachino Rossini andata in scena a Roma nel Teatro di Tordinona nel gennaio 1838. Esotismo archeologico egittizzante per la reggia del Faraone (SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 45; mm 245x360; senza filigrana; inv. 35677-0045). Cfr. qui nota 139.

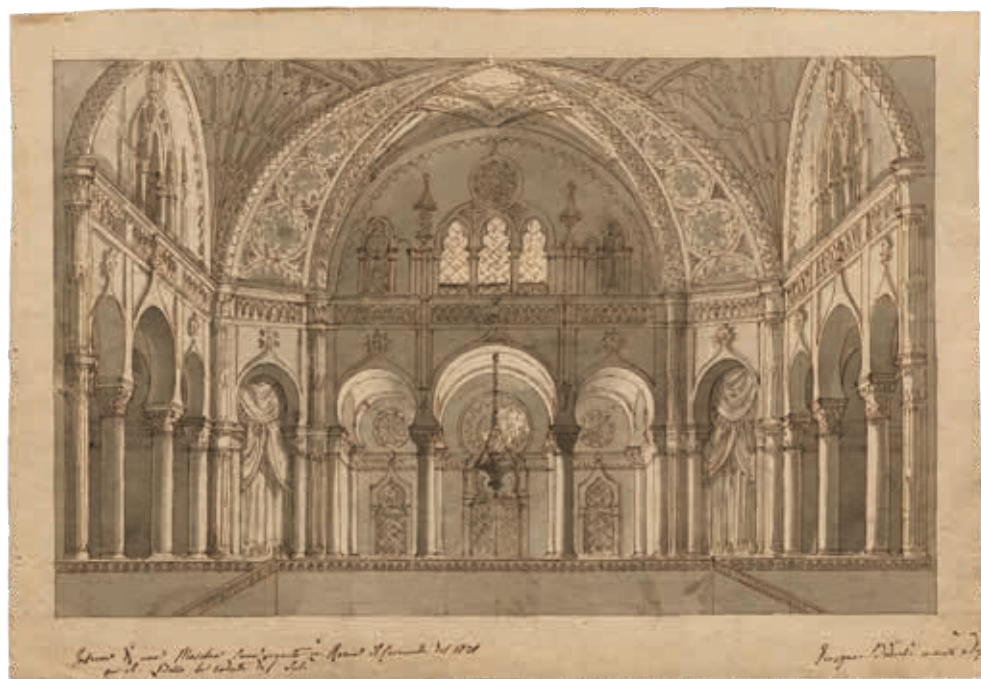


Fig. 16. Bozzetto di Giuseppe Badiali per il ballo *La caduta di Suly* di Giovanni Fabris andato in scena a Roma nel Teatro di Tordinona nel dicembre 1837. Esotismo turco per l'interno di una moschea (SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 63; mm 240x350; filigrana «eredi Serafini»; inv. 35677-0063). Cfr. qui nota 142.

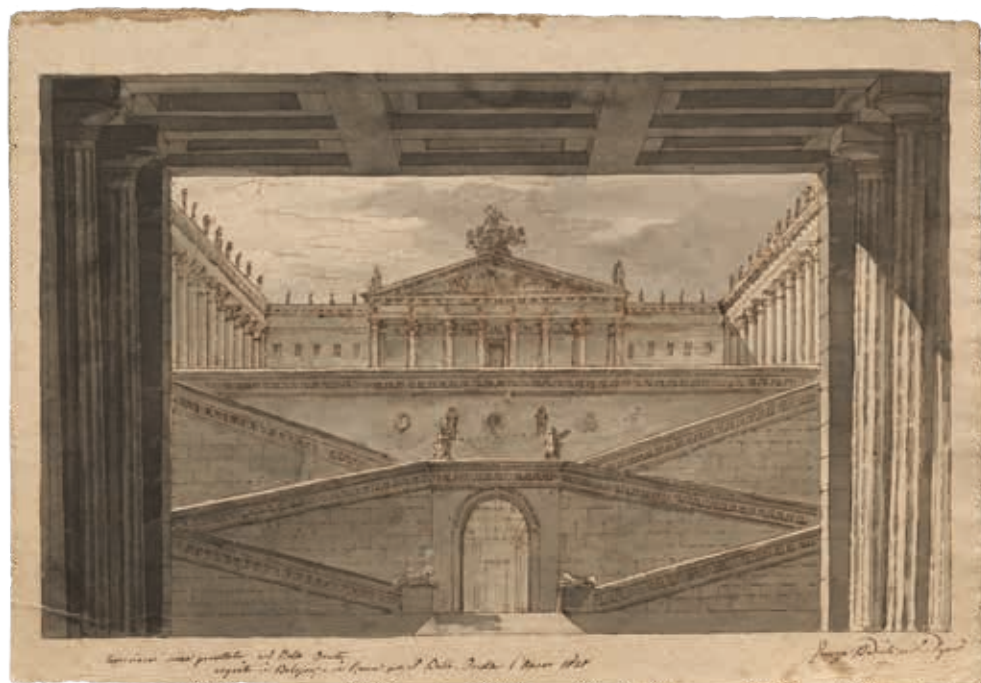


Fig. 17. Bozzetto di Giuseppe Badiali per il ballo *Oreste* di Giovanni Fabris andato in scena a Roma nel Teatro di Tordinona nel febbraio 1838. Rampe di scalinate intersecantesi per accedere ad un antico tempio greco (SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 10; mm 248x355; filigrana «eredi Serafini»; inv. 35677-0010). Cfr. qui nota 144.



Fig. 18. Bozzetto di Giuseppe Badiali per l'opera *Marino Faliero* di Gaetano Donizetti andata in scena a Roma nel Teatro di Tordinona nel dicembre 1838. Una fuga di arcate su tozze colonne prospetta sull'Arsenale di Venezia (SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 99; mm 255x370; senza filigrana; inv. 35677-0099). Cfr. qui nota 161.



Fig. 19. Giuseppe Meloni, La nuova sala della Società del Casino inaugurata con un ballo in maschera il 20 gennaio 1839, Bologna, Litografia Zannoli, 1839 (BCABo, Gabinetto dei disegni e delle stampe, *Stampe per soggetto*, cartella H, n. 12).



Fig. 20. Bozzetto di Giuseppe Badiali per l'opera *La prigione di Edimburgo* di Federico Ricci andata in scena a Torino nel Teatro Carignano nell'autunno 1839. Un piccolo casino di campagna sulle rive di un lago (SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 55; mm 270x380; senza filigrana; inv. 35677-0055). Cfr. qui nota 173.



Fig. 21. Bozzetto di Giuseppe Badiali per il ballo *Francesco Sforza* di Giovanni Briol andato in scena a Torino nel Teatro Carignano nell'autunno 1839. La selva di guglie gotiche del duomo di Milano (SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 68; mm 242x335; filigrana «eredi Serafini»; inv. 35677-0068). Cfr. qui nota 175.



Fig. 22. Bozzetto di Giuseppe Badiali per l'opera *Guglielmo Tell* di Gioachino Rossini andata in scena a Torino nel Teatro Regio durante il carnevale del 1840. Paesaggio svizzero con un ponte in legno su un torrente e montagne sullo sfondo (SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 117; mm 270x360; filigrana «F.ca»; inv. 35677-0117). Cfr. qui nota 179.



Fig. 23. Bozzetto di Giuseppe Badiali per l'opera *Oberto conte di San Bonifacio* di Giuseppe Verdi andata in scena a Torino nel Teatro Regio durante il carnevale del 1840. «Sala magnifica», con grandi arcate rette su entrambi i lati da gruppi di quattro colonne e con soffitti a cassettoni esagonali (SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 172; mm 262x360; filigrana «Domenino»; inv. 35677-0172). Cfr. qui nota 181



Fig. 24. Bozzetto di Giuseppe Badiali per l'opera *Il Templario* di Carl Otto Nicolai andata in scena a Torino nel Teatro Regio durante il carnevale del 1840. Un'arcata in primo piano e in controluce conferisce profondità a un castello gotico sullo sfondo, con fontane e salici piangenti (SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 44; mm 246x326; senza filigrana; inv. 35677-0044). Cfr. qui nota 182.



Fig. 25. Ritratto di Felice Romani dipinto da Vincenzo Rasori (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. 438). Il ritratto venne esposto nell'Esposizione di Belle Arti di Torino del 1842 (cfr. «La Farfalla», 1842, n. 21 [25 maggio]). Vedi anche *Dall'accademia al vero. La pittura a Bologna prima e dopo l'Unità*, a cura di Renzo Grandi, Casalecchio di Reno, Grafis, 1983, p. 89-90 e fig. 20, scheda di Elisabetta Farioli.



Fig. 26. Bozzetto di Giuseppe Badiali per l'opera *Ernani* di Giuseppe Verdi andata in scena a Bologna nel Teatro Comunale nell'autunno 1844. Sulla destra la tomba di Carlo Magno, sormontata dalla sua statua equestre, illuminata da una lampada pendente ad Aquisgrana (SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 32; mm 250x365; filigrana «eredi Serafini»; inv. 35677-0032). Cfr. qui nota 220.

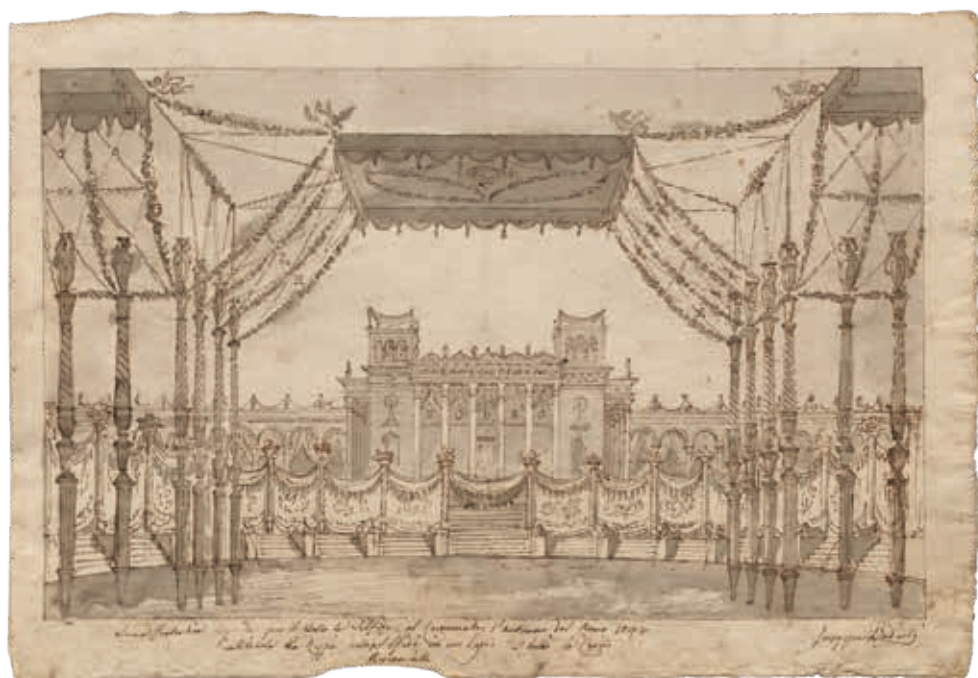


Fig. 27. Bozzetto di Giuseppe Badiali per il ballo *La Silfide* di Antonio Cortesi andato in scena a Bologna nel Teatro Comunale nell'autunno 1844. Un'aerea architettura, con esili colonnine, tendaggi e festoni di fiori con angioletti per la reggia della regina delle Silfidi (SGiP, *Raccolta di bozzetti teatrali*, n. 96; mm 250x363; filigrana «eredi Serafini»; inv. 35677-0096). Cfr. qui nota 222.



Fig. 28. Il soffitto della Sala di conversazione (oggi Sala da pranzo del Circolo della Caccia di Bologna) in palazzo Spada-Veralli venne realizzato dall'ornatista Badiali e dal figurista Bisteghi entro il 1846, anno del matrimonio di Vincenzo Spada-Veralli con Lucrezia Fieschi-Ravaschieri.



Fig. 29. Il soffitto del «gabinetto attiguo» alla Sala di conversazione (oggi Sala di lettura del Circolo della Caccia di Bologna) in palazzo Spada-Veralli venne realizzato dall'ornatista Badiali e dal figurista Bisteghi entro il 1846, anno del matrimonio di Vincenzo Spada-Veralli con Lucrezia Fieschi-Ravaschieri.



Fig. 30. Ritratto dell'anziano Antonio Basoli in una albumina derivante da un dagherrotipo. Questa rarissima immagine, risalente agli anni Quaranta dell'Ottocento (ante 30 maggio 1848, data di morte di Basoli), è uno dei primi ritratti fotografici realizzati a Bologna (Cineteca Comunale di Bologna).



Fig. 31. La decorazione del soffitto della «sala da ballo» di palazzo Malvezzi (oggi «Sala rossa» della Città Metropolitana di Bologna) venne realizzato da Giuseppe Badiali probabilmente nel 1853. L'inaugurazione pubblica del nuovo «appartamento di gala» di Giovanni Malvezzi de' Medici e Augusta Tanari avvenne infatti nel febbraio 1854.



Fig. 32. Disegno di Antonio Muzzi raffigurante il *plafond* della sala del Teatro Comunale di Bologna secondo il progetto di Giuseppe Badiali del 1853, realizzato poi nel 1854 ma senza successo (Pinacoteca Nazionale di Bologna).

MARINELLA PIGOZZI

Pelagio Palagi, Santo Varni e l'interesse per Cristoforo Colombo

I due artisti, il bolognese Palagi e il genovese Varni, avevano molto in comune: l'interesse per l'archeologia e le nuove scoperte d'arte etrusca e romana, il legame costante con i territori d'origine e l'arte in essi espressa, sia medievale sia rinascimentale, la scultorea celebrazione di vivi e di morti, la ricca rete di relazioni aristocratiche e borghesi. Erano entrambi interpreti di prassi artistica e ricerca erudita, curiosi studiosi di storia e conoscitori, appassionati collezionisti, generosi donatori. A Palagi riuscì di offrire al Comune di Bologna la sua ricca e varia collezione, che già accolta e frazionata nelle sue residenze di Bologna, Milano e Torino, sarà accettata dalla Giunta nel dicembre 1860.¹ Varni avrebbe voluto lasciare a Genova i suoi tesori, marmi, gessi, terrecotte, porcellane, maioliche, bronzi, quadri, studi preparatori e disegni, stampe, libri, riuniti nella casa di via Ugo Foscolo; non gli riuscì (fig. 1-2).² Li legava, oltre a lavori in comune, la vicinanza a casa Savoia, benché con esponenti ed epoche diversi. Pelagio Palagi (Bologna, 1775 - Torino, 1860) era stato dal 1832 al fianco di Carlo Alberto di Savoia, ricevendone la nomina di «pittore preposto alla decorazione de' Reali Palazzi», l'occasione per un palinsesto di tecniche e stili. A Torino sarà sepolto vicino a Bernardo Solei, uno dei suoi validi collaboratori e lo scultore Giuseppe

¹ GIORGIO GUALANDI, *Il Palagi collezionista*, in *Pelagio Palagi artista e collezionista, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, aprile-giugno 1976)*, Bologna, Grafis, 1976, p. 221-232: 231; *Pelagio Palagi alle Collezioni Comunali d'Arte*, a cura di Carla Bernardini, Bologna, Edisai, 2004. Queste righe sono state in parte anticipate da chi scrive in *Pelagio Palagi e Santo Varni in dialogo*, in *Il tempio delle Arti. Scritti per Lauro Magnani*, a cura di Laura Stagno, Daniele Sanguineti, Genova, Sagep, 2022, p. 426-433.

² Dopo la dispersione con la vendita all'asta, vedasi *Catalogo della collezione Santo Varni di Genova. Marmi, gessi e terre cotte, porcellane e maioliche, armi, ferri, bronzi, monete e medaglie, oggetti diversi e da vetrine, antichità classiche, quadri, miniature, stampe, disegni [...]*, Milano, Tipografia Luigi di Giacomo Pirola, 1887, poche testimonianze della sua ricca e varia collezione si conservano presso il Museo Civico Archeologico Ligure, acquistate all'asta dal Comune, altre sono giunte all'Accademia Ligustica nel 1895 dalla donazione di Maria Ighina Barbano, nipote dello scultore, altre dalla collezione di Enrico Alberto d'Albertis, acquistate dal navigatore all'asta del 1887. Vedasi ANDREA DE PASCALE, *Enrico Alberto D'Albertis (1846-1932), l'archeologia e le civiltà antiche*, p. 337-345 e ANNA MARIA PASTORINO, *Santo Varni e il collezionismo archeologico a Genova nell'Ottocento*, in *Colligite fragmenta 2. Aspetti e tendenze del collezionismo archeologico ottocentesco in Liguria, "Un altro modo di fare l'Italia"*, Atti del convegno Bordighera, Centro Nino Lamboglia 25-26 febbraio 2012, Bordighera, Istituto internazionale di studi liguri, 2017, p. 207-220.

Gaggini ne onorerà la memoria (fig. 3).³ Santo Varni (Genova, 1807-1885), ricordato nel *Calendario generale del regno* fra gli artisti al servizio del re nel 1857,⁴ è stato soprattutto al fianco di Odone di Savoia, il figlio quartogenito di Vittorio Emanuele II e di Maria Adelaide d'Asburgo-Lorena. Il principe a lungo visse in Liguria, prima a Pegli, affascinato dal giardino progettato dal celebre architetto paesaggista Emanuele Andrea Tagliafichi nella villa Lomellini Rostan, e poi a Genova in palazzo Reale.⁵ Varni, maestro d'arte versatile con un lungo tempo

³ Rimando a *Pelagio Palagi. Memoria e invenzione nel Palazzo Reale di Torino*, a cura di Giorgio Careddu, Franco Gualano, Marinella Pigozzi, Lorenza Santa, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali-Galleria Sabauda, 9 novembre 2019 – 9 febbraio 2020), Genova, Sagep, 2019. Palagi sarà dispensato dal ruolo nel 1856 per decreto del nuovo re Vittorio Emanuele II. Morto a Torino nel 1860, riposa nel Cimitero Monumentale della città piemontese nella tomba di famiglia di Bernardo Solei, morto due anni prima del bolognese. La tomba si trova sotto le volte della prima ampliamento del cimitero, nell'arcata 51. I Solei, attivi a Torino e con filiale genovese a Palazzo Cataldi in Strada Nuova ("Solei Hébert", 1842), fornirono i tessuti in seta e in velluto di seta per le sale del Trono, dell'Udienza e del Consiglio del Palazzo Reale torinese e li realizzarono con i disegni proposti da Palagi. Il carteggio di Bernardo con Palagi si conserva a Bologna presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (in seguito BCABO), fondo speciale *Pelagio Palagi*, cart. 20, lettere n. 115-125. Ancora nel 1861 la manifattura Solei era presente a *La Esposizione Italiana* e ricordata con apprezzamenti nel giornale dell'esposizione edito l'anno seguente a Firenze dalla Stamperia Sarpiana, p. 184. Il monumento che orna i sepolcri Solei-Palagi fu realizzato da Giuseppe Gaggini (1791-1867), più volte attivo a Genova e coinvolto dai Savoia a Racconigi, Pollenzo, Moncalieri, nel Palazzo e nei Giardini Reali di Torino, nella Cappella della Sindone. Presenta una figura alata inserita in una mandorla raggiata e alla base le solite maschere tragiche e le palmette presenti in più contesti palagiani. La figura alata può rappresentare sia la Fama, sia la Vittoria, entrambe più volte utilizzate da Palagi, ma le mani giunte mi suggeriscono l'ipotesi che si tratti di un angelo in preghiera, forse l'arcangelo Michele, figura presente nella produzione di Palagi sebbene con altra irruenza di gesto. Presso Mambo, Museo d'Arte Moderna di Bologna, si conserva il cartone con *San Michele Arcangelo che abbatte Lucifero*, un pastello su carta avana, e presso la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Gabinetto dei disegni e delle stampe, *raccolta Disegni Palagi*, si conserva a matita lo studio relativo, un lucido incollato su carta bianca, ricordati in *Pelagio Palagi pittore. Dipinti dalle raccolte del Comune di Bologna*, a cura di Claudio Poppi, Milano, Electa, 1996, p. 185-186 e in *Pelagio Palagi. Memoria e invenzione* cit., p. 133-134. Serviranno a Carlo Bellosio nel 1844 per la relativa tela conservata nelle collezioni di Palazzo Reale, Musei Reali di Torino. Ritengo quindi possibile che Gaggini si sia confrontato con Palagi per la realizzazione dell'angelo nel monumento funebre. Vedasi GOFFREDO CASALIS, *Dizionario geografico-storico-artistico-commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna*, Torino, Presso G. Maspero librajo, Cassone Marzorati Vercellotti tipografi, 1851, p. 201; LUIGI AUGUSTO CERVETTO, *I Gaggini da Bissone e le loro opere*, Milano, Ulrico Hoepli, 1903, fig. LXXXVIII, p. 229-231; FRANCO SBORGI, *Giuseppe Gaggini fra classicismo e purismo romantico*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, Genova, Industrie Grafiche Editoriali F.lli Pagano S.P.A., 1988, vol. II, p. 333; CATERINA OLCESE SPINGARDI, *Gaggini, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, 1998, p. 245-247; BEATRICE BOLANDRINI, *Giuseppe Gaggini. Uno scultore neoclassico a Torino e nelle residenze sabaude*, in *Svizzeri a Torino nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Cinquecento ad oggi*, «Arte&Storia», anno 11, numero 52, ottobre 2011, p. 588-597: 593; ma soprattutto LORENZA SANTA, *Le mani al servizio delle idee. L'équipe di Palagi al Palazzo Reale di Torino*, in *Pelagio Palagi. Memoria e invenzione* cit., p. 63-75.

⁴ *Calendario Generale del Regno pel 1857 con Appendice di Notizie Storico Statistiche*, Sezione XVI, Torino, Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice, 1857.

⁵ *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del re di Sardegna, 1773-1861*, a cura di Enrico Castelnovo, Marco Rosci, Torino, Stamperia artistica nazionale, 1980. Per Odone di Savoia: ELEONORA PAPONE, *La breve e tormentata esistenza di un principe sabaudo*, in *Odone di Savoia, 1846-1866. Le collezioni di un principe per Genova*, a cura di Maria Flora Giubilei, Eleonora Papone, Milano, Mazzotta, 1996, p. 17-45; Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova, *Archivio Varni*, filza 61; C. OLCESE SPINGARDI, *Il poledrico ruolo di Santo Varni alla corte di Odone di Savoia*, «Quaderni del Museo. Accademia Ligustica di Belle Arti», 20, p. 5; ANNA MARIA PASTORINO, *La collezione del principe Odone di Savoia nel Museo Civico di Archeologia Ligure*, in *Dalle Arene Candide a Lipari. Scritti in onore di Luigi Bernabò Brea. Atti del convegno di Genova 3-5 febbraio 2001*, a cura di Paola Pelagatti, Giuseppina Spadea, «Bollettino d'Arte»,

lavorativo, esecutore di sculture monumentali, di ritratti, di bassorilievi in funzione decorativa delle architetture, fu il più ascoltato consigliere del principe per gli acquisti di quadri, rami, bronzetti, sculture.⁶ Per entrambi gli artisti l'arte è stata un'occasione di conoscenza, uno straordinario strumento celebrativo, ma anche un'occasione didattica. Sono stati abili nel creare immagini atte a preservare e celebrare la memoria, interpreti l'uno e l'altro di storia antica e recente, pronti a fare celebri nuovi eroi ricercati nelle radici della storia d'Italia. Per il loro contributo a una superiore idea nazionale italiana, li vediamo partecipi nel clima ormai risorgimentale del culto romantico per gli uomini illustri, modelli di virtù. Li hanno celebrati come fondativi delle diverse identità locali e municipali. Interessati ai materiali archeologici degli scavi, erano pronti ad acquistarli sia sul mercato antiquario,⁷ sia dagli aristocratici collezionisti genovesi. Alla sua attività di scultore, Varni univa le perlustrazioni degli scavi archeologici nell'entroterra ligure, si spinse fino a Gavi, a Luni e alla città di Libarna appena dissepolte. Il mercato artistico era continuamente rifornito dagli scavi e dalle trasformazioni urbane, in più occasioni riuscì ad inserirsi per acquisti. Alcune opere antiche le acquistò dalle collezioni degli Imperiali, dei Raggi e dalla raccolta che il marchese Gian Carlo di Negro aveva riunito nella sua villetta all'Acquasola.⁸ Dimostrò subito interesse anche per il resoconto documentario e grafico, per la divulgazione e la tutela di quanto gli scavi facevano scoprire. L'attenzione archeologica era uno degli strumenti di presa di coscienza della propria identità regionale. Ravvisando nel patrimonio storico artistico ligure il simbolo della memoria storica e della continuità culturale del suo territorio, sostenne la Società Ligure di Storia Patria,⁹ riconoscendovi le funzioni educative per la salvaguardia

volume speciale, 2004, p. 201-203. Il disegno di Varni, *Autoritratto con il principe Odone*, a seguito della donazione dell'antiquario romano Marco Fabio Apolloni si conserva con molti altri presso il Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, all'interno di un album ricco di 230 disegni, inv. D 6943. Si veda *Santo Varni (1807-1885). Una donazione per Genova*, a cura di Piero Boccardo, C. Olcese Spingardi, Margherita Priarone, «Quaderni del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso», n. 3, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011, per l'*Autoritratto*, p. 10.

⁶ Vedasi PIERO BOCCARDO - CLARIO DI FABIO, *Mercato, collezionismo e connoisseurship a Genova fra Restaurazione e Unità d'Italia e la raccolta d'arte antica di Odone di Savoia*, in *Odone di Savoia* cit., p. 171-203.

⁷ *Santo Varni scultore (1807-1885). Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, 9 maggio - 30 giugno 1985*, con testi di F. Sborgi e Carla Cavelli Traverso, Genova, Emme, 1985; C. CAVELLI TRAVERSO, *Il "Museo" dello scultore Santo Varni: vicende e vicissitudini testamentarie. Le opere acquistate dal Comune di Genova*, «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», XI, 1989, n. 32-33, p. 55-75; P. BOCCARDO - C. DI FABIO, *Mercato* cit., p. 171-203; C. OLCESE SPINGARDI, *Santo Varni e il mercato artistico a Genova*, «La Berio», XXXV, 1995, p. 58-63; EADEM, *Santo Varni, o del collezionismo come necessità di vita*, in *Santo Varni: conoscitore, erudito e artista tra Genova e l'Europa*, a cura di Laura Damiani Cabrini, Grégoire Extermann, Raffaella Fontanarossa, Chiavari, Società economica di Chiavari, 2018, p. 227-236.

⁸ Sui materiali archeologici conservati nella collezione Di Negro, cfr. A. M. PASTORINO, *Una doppia erma da Luni ed alcune note sul collezionismo ottocentesco di antichità a Genova*, «Xenia antiqua», II, 1993, p. 223-228; ALBA BETTINI - BIANCA MARIA GIANNATTASIO - A. M. PASTORINO - LUIGINA QUARTINO, *Marmi antichi delle raccolte civiche genovesi*, Ospedaletto, Pisa, Pacini, 1998, n. 23, 33-35, 45, 113; LUCA BELTRAMI, *Le carte di Gian Carlo Di Negro*, in *Gio. Carlo Di Negro (1769-1857). Magnificenza - Mecenate - Munificenza, atti del Convegno di Studi (Genova, 30 giugno 2010)*, a cura di Stefano Verdino, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 2012, p. 121-168.

⁹ B.M. GIANNATTASIO, *L'antiquaria e l'archeologia: mercanti e banchieri, curiosi e raccoglitori, ladri e uomini di scienze*, in *Storia della cultura ligure*, a cura di Dino Puncuh, Genova, Società Ligure di Storia

e la promozione dell'arte. Si era formato all'Accademia Ligustica di Belle Arti, fucina di una vivace cultura artistica, con interpreti pronti a contribuire al nuovo volto urbano di Genova. Si perfezionò poi a Firenze, «ivi molto studiai sull'antico» precisa,¹⁰ e vi frequentò per due anni, dal 1835 al 1837, lo studio di Lorenzo Bartolini.¹¹ Ritornato a Genova, accanto alle locali testimonianze medievali e rinascimentali, lo interessarono le facciate dipinte e a graffito, le sculture di Giovanni Pisano per Margherita di Brabante, gli affreschi di Vincenzo Foppa voluti da Lazzaro Doria alla Certosa di Genova-Rivarolo e saldati all'artista assieme alla relativa pala nel 1489 dal figlio Stefano.¹² La maggior parte delle sue opere superstiti, i bassorilievi in stucco del salone da ballo di palazzo Reale che gli valsero la nomina a «scultore onorario di Sua Maestà», i bronzi e i gessi riuniti con rari marmi presso la Galleria d'Arte Moderna di Nervi, le quattro sovrapposte conservate nella Biblioteca Universitaria, non hanno giovato alla sua fama. Sono stati i numerosi monumenti sepolcrali che si conservano all'interno del Cimitero Monumentale di Staglieno a mantenerne viva la memoria. Amava riunire nella sua casa-studio di via Ugo Foscolo gessi, calchi, marmi originali, tipologie diverse di forme e materiali, tutte testimonianze storiche, mescolando con abilità conoscenze e suggestioni. Su alcuni quaderni, secondo la prassi comune a molti artisti e ad alcuni studiosi, amava disegnare ciò che colpiva la sua attenzione. Inoltre a Libarna si divertì a raccogliere le pietre dure che un tempo avevano arricchito i monili e i gioielli dei romani. Solo questa raccolta, dopo la sua morte e la vendita della collezione nel 1887 a Milano presso il mercante Giulio Sambon,¹³ era rimasta di proprietà dei discendenti. Su indicazione della Soprinten-

Patria, 2005, p. 231-261; EADEM, *L'archeologia e l'antichità*, in *La Società Ligure di Storia Patria nella Storiografia Italiana 1857-2007*, a cura di Dino Puncuh, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», nuova serie, XLV/2, 2010, p. 244-246. Importanti i suoi legami con gli intellettuali contemporanei, con studiosi, archeologi, collezionisti: C. CAVELLI TRAVERSO, *Santo Varni e gli intellettuali del suo tempo*, «Quaderni del Museo dell'Accademia Ligustica», 20, 1996, p. 13-23. Diversi sono i contributi locali sul tema. Fra questi: F. SBORGI, *Pittura e cultura artistica nell'Accademia Ligustica a Genova 1751/1920*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova», 7, 1974; IDEM, *Alcune note sulla cultura artistica in Liguria nella seconda metà del Settecento* e ALESSANDRA BEZZI - LAURA FAGIOLI, *L'Accademia Ligustica di Belle Arti: un "Progetto Illuminato"*, entrambi in *Gerolamo Grimaldi e la Società Patria. Aspetti della cultura figurativa ligure nell'età dell'Illuminismo*, a cura di Loredana Pessa, Genova, Sagep, 1990, p. 25-58 e 138-153; MARCO SPESSE, *Note sulla cultura architettonica genovese nella seconda metà del XVIII secolo*, in *Genova Strada Nuovissima. Impianto urbano e architetture*, a cura di Gianluigi Ciotta, Genova, De Ferrari Editore, 2005, p. 243-265. Per una ricostruzione coeva delle vicende dell'Accademia cfr.: *Delle arti del disegno e dei principali artisti in Liguria: sunto storico*, Genova, Tipografia del R.I. De' Sordomuti, 1862; MARCELLO STAGLIENO, *Memorie e documenti sulla Accademia Ligustica di Belle Arti*, Genova, Tipografia del R.I. De' Sordomuti, 1862-67; FEDERIGO ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalla fondazione dell'Accademia*, vol. III, Genova, Tipografia di Luigi Sambolino, 1866 (ristampa anastatica Forni, 1975)

¹⁰ Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova, *Archivio Varni*, filza 460. Lo ricorda A.M. PASTORINO, *Santo Varni e l'Archeologia*, in *Santo Varni: conoscitore* cit., p. 117-132: 128, n. 2.

¹¹ *Lorenzo Bartolini scultore del bello naturale*, a cura di Franca Falletti, Silvestra Bietoletti, Annarita Caputo, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 31 maggio - 6 novembre 2011), Firenze, Milano, Giunti, 2011.

¹² GIOVANNI NUTI, *Doria, Lazzaro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 41, 1992, p. 399-401; R. FONTANAROSSA, *À paraître: attorno alla pala di Vincenzo Foppa per la certosa di Rivarolo a Genova e altri affreschi Doria*, in *Santo Varni: conoscitore* cit., p. 91-105.

¹³ *Catalogo della collezione Santo Varni di Genova. Marmi, gessi e terre cotte, porcellane e maioliche, armi,*

denza ai Beni Archeologici della Regione Piemonte e con finanziamento della stessa Regione, l'Amministrazione Comunale di Serravalle Scrivia con Sindaco Antonio Molinari riuscì, nel 2007, ad acquistare sia i quaderni sia la collezione di pietre dure che, nel 2015, l'Amministrazione Comunale con l'allora sindaco Alberto Carbone ha deciso di esporre nelle sale museali poste al piano terra del locale Municipio.

I contatti di Palagi con Varni datano dagli anni Trenta.¹⁴ Li avvicinano i lavori per Giuseppe e Alessandro Faraggiana, gli esponenti di una nobile famiglia di Novara, che, ereditato un cospicuo patrimonio dalla zio materno Giovanni De Albertis, avevano acquistato due prestigiose proprietà da due cugini Durazzo: la villa Durazzo di Albissola Marina nel 1821 e il palazzo con giardino in piazza Acquaverde a Genova nel 1828. I rapporti fra i due artisti continueranno per i comuni interessi archeologici. Lo testimoniano, accanto agli scritti, gli acquisti del bolognese favoriti da Varni. Ricordo l'ara lunense dedicata a Mercurio, dio della prosperità e del benessere, ora visibile a Bologna presso il Museo Civico Archeologico (fig. 4-5).¹⁵ Varni propose inoltre a Palagi l'acquisto di alcuni vasi provenienti dalla Grecia, ma la sua proposta non ebbe seguito (fig. 6).¹⁶ L'interesse del bolognese per la scultura antica è attestato dalla presenza di altri pezzi originali nella collezione che l'artista iniziò a formare sin dai primi tempi del suo soggiorno a Roma (1806-1815), esemplari talora rielaborati in nuovi materiali e proposti in nuovi contesti. Dopo l'intenso periodo milanese (1815-1832), a Torino il bolognese per volere di Carlo Alberto di Savoia era diventato protagonista con la sua valida *équipe* di collaboratori del rinnovamento decorativo delle residenze di corte sabaude e si era fatto interprete della memoria come processo attivo. Palagi continuerà nel ruolo di organizzatore culturale che lo aveva visto attivo a Milano, agendo in dialogo fra antico e moderno, privilegiando gli arredi e non più la pittura. Opererà anche didatticamente quale direttore della Scuola d'Ornato

ferri, bronzi, monete e medaglie, oggetti diversi e da vetrine, antichità classiche, quadri, miniature, stampe, disegni [...], Milano, Tipografia Luigi di Giacomo Pirola, 1887 e *Catalogo dei libri, manoscritti ed autografi del defunto comm. Santo Varni di Genova*, Milano, Tipografia Luigi di Giacomo Pirola, 1887; CLAUDE BOISGRARD, *Ancienne collection Santo Varni et à divers amateurs, dessins anciens du XV^e au XIX^e des écoles françaises et étrangères: allemande, espagnole, hollandaise et italienne, collection d'étains français et étrangers des XVII^e, XVIII^e et XIX^e: vente à Paris*, Parigi, Nouveau Drouot, 1981; FINARTE CASA D'ASTE, *Stampe, incisioni, libri e disegni: una rara collezione di stampe e disegni a soggetto ligure; libri antichi e moderni, tra cui un importante insieme di testi di botanica; disegni antichi, manoscritti e incisioni provenienti dalla raccolta di Santo Varni*, catalogo d'asta 1099, Milano, Finarte, 2000.

¹⁴ F. SBORGI, *Santo Varni e gli anni della scultura*, in *Santo Varni scultore* cit., p. 10 e seguenti. A Genova Palagi sarà eletto Accademico di merito dell'Accademia Ligustica, nel 1836, l'11 luglio.

¹⁵ Museo Civico Archeologico di Bologna, collezione *Palagi*, inv. 1632-Rom. 1874. L'altare quadrangolare è decorato su tre facce con rilievi di carattere sacrale, sulla fronte vediamo due eleganti cornucopie intrecciate terminanti in teste di capriolo. Assieme al caduceo ad asta tortile e alette simboleggiano Mercurio, il dio della prosperità che in compagnia di Minerva orna la seconda delle tre facce ornate. Una scena sacrificale caratterizza il terzo lato, qui un offerente con toga e capo velato regge una patera presso l'ara sacrificale con a fianco un suonatore di flauto togato e col capo coronato di alloro. Anna Maria Brizzolara ha ritenuto l'autore appartenente «alla corrente colta dell'arte romana degli inizi dell'età imperiale» (cfr. ANNA MARIA BRIZZOLARA, scheda 291, p. 322, in *Pelagio Palagi artista e collezionista* cit.). Varni ricorda l'ara in una lettera pubblicata nel giornale «La Lunigiana», n. 41, 19 ottobre 1879.

¹⁶ BCABo, fondo speciale *Pelagio Palagi*, serie *Carteggio*, b. 23, lettera n. 87 del 15 aprile 1851.

nella Reale Accademia di Belle Arti. Carlo Alberto lo aveva nominato il 3 maggio 1834 a coprire l'insegnamento proprio per lui istituito.

Sofferamoci sui progetti per la residenza dei Faraggiana in piazza dell'Acquaverde (fig. 7). Aperto il cantiere nel 1828 dall'architetto Domenico Cervetto, il palazzo fu portato a termine da Ippolito Cremona (Gravesana, 1777 - Genova, 1844). Il ticinese si mosse con successo fra recupero dell'antico e classicismo purista, senza alcuna concessione alla nostalgia dell'ordine dorico, spesso invece presente nei fogli di architettura e di scenografia del giovane Palagi.¹⁷ Molto noto a Genova, Cremona dal 1818 al 1820 era stato direttore della Scuola d'Architettura all'interno dell'Accademia Ligustica e dagli anni Venti, in coincidenza con un momento di generale rinnovamento urbano, si era reso responsabile della sistemazione di numerosi edifici affacciati sulle principali strade della città.¹⁸ Nella sua tarda memoria autobiografica, mantenendo sempre la terza persona, Palagi precisa:

Per il Signor [Alessandro] Faragiana di Genova la parte della sua Casa che ha in questa città cioè la parte che costeggia la via pubblica fu eseguita su i suoi disegni, compresa la Cancellata che si eseguì a Milano sotto la sua direzione. Somministrò al medesimo Faragiana il disegno della composizione del bassorilievo per essere eseguito nel frontone dal Professore Cavaliere Giuseppe Gaggini, ma che per economia s'affidò ad un artista che lo sfigurò barbaramente.¹⁹

Il progetto palagiano era stato trasferito in stucco dal ticinese Ferroni. Chiamato nel 1830 a dirigere la Scuola di Scultura dell'Accademia Ligustica, Giuseppe Gaggini ebbe con Palagi una intesa professionale prolungata, lo testimoniano i numerosi coinvolgimenti anche per le residenze torinesi, chiamatovi da Carlo Alberto nel 1837. Fondamentale per la sua formazione culturale e professionale era stato il lungo soggiorno a Roma dal 1814 al 1823. Nella capitale pontificia aveva frequentato Antonio Canova e Bertel Thorvaldsen, gli stessi contatti del bolognese. A testimoniare la stima del genovese per Palagi, ricordo che è suo il monumento funebre di Palagi, accolto nel sepolcro dei Solei e tuttora presente nel Cimitero Monumentale di Torino, come si è ricordato. I disegni di Palagi relativi al palazzo genovese (fig. 8-10), conservati presso la Biblioteca Comunale

¹⁷ *Magnifiche prospettive. Palagi e il sogno dell'antico*, a cura di Carla Bernardini, Anna Maria Matteucci, Antonella Mampieri, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica-Edisai edizioni, 2007

¹⁸ EMMA DE NEGRI, *Cremona, Ippolito*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30, 1984, p. 601-603. F. ALIZERI, *Guida artistica per la città di Genova*, vol. II, Genova, Presso Gio. Grondona q. Giuseppe, 1847, p. 165. Sulla famiglia: *Una famiglia per Novara: i Faraggiana*, Novara, Interlinea Edizioni, 2011.

¹⁹ BCABO, fondo speciale *Pelagio Palagi*, serie *Manoscritti*, b. 25, fasc. 1. Lo scritto autobiografico è pubblicato in *Pelagio Palagi artista e collezionista* cit., p. 25-29. Il palazzo è stato distrutto per far posto ad un hotel, oggi ospita la Biblioteca Universitaria. I nobili di Novara erano proprietari oltre che della villa già Durazzo ad Albissola, anche della residenza di Meina sul Lago Maggiore. I Faraggiana non si limitarono alla cura e al mantenimento della villa ligure e del giardino, diedero vita ad un'azienda di produzione agricola, costruendo un frantoio, nuove cantine, una distilleria di sidro e due fornaci per la creazione di stoviglie. Sulla villa: *Villa Durazzo Faraggiana, Albissola Marina*, a cura di Rosalina Collu, Genova, G. Martelli, 1992. Presso BCABO, fondo *Pelagio Palagi*, serie *Carteggio*, b. 7, n. 27 si conserva una lettera del 1835 di Alessandro Faraggiana.

dell'Archiginnasio a Bologna, sono tutti di ottima qualità grafica e di grande eleganza, la linea è asciutta, concisa, a riprova sia del fascino in lui suscitato dalle illustrazioni di John Flaxman, sia del primato del disegno imperante nel cenacolo del suo assillante mecenate, Carlo Filippo Aldrovandi, e continuato fra gli allievi della Accademia Clementina e nell'Accademia della Pace organizzata da Felice Giani, gli ambiti in cui Palagi si era formato. I fogli mostrano una figurazione allegorica celebrativa di Cristoforo Colombo, mito e simbolo identitario e universale dopo la riabilitazione attuata dal poeta e drammaturgo spagnolo Lope de Vega nel suo *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*.²⁰ A lungo accompagnato da fortuna letteraria, iconografica, teatrale, come vedremo, in tempi recenti le sculture che lo ritraggono sempre più spesso sono oggetto di furia iconoclasta.²¹ Distrutto il palazzo, oltre ai disegni di Palagi abbiamo alcuni bassorilievi di Varni, gli uni e gli altri celebranti Colombo. Per ornare il timpano architravato che evidenziava la parte centrale della facciata lievemente avanzata rispetto alle ali e movimentata da pilastri e colonne ioniche, con sintetica efficacia visiva e con il suo abituale meditato richiamo all'antichità classica, Palagi propose al centro *Colombo scortato dal suo genio di fronte all'ignota America*, come vedrà e ricorderà Federigo Alizeri.²² Lo affiancano la Fama e Minerva con elmo e scudo, digradano verso gli angoli del timpano le personificazioni dell'Italia e dei fiumi. Queste ricordavano le statue antiche del Nilo e del Tevere presenti a Roma nei Musei Vaticani e Capitolini. Inserite nel 1704 da Paolo Alessandro Maffei nella sua *Raccolta di statue antiche e moderne* erano alquanto conosciute.²³ Palagi, che ha continuato ad interrogarsi su come ritrarre i costumi e gli abiti dei protagonisti delle sue opere, antichi greci e romani, medievali, rinascimentali, contemporanei, riesce ad evocare la visione del nuovo mondo raggiunto da Colombo offrendo dei protagonisti una contestuale raffigurazione storica ed esotica, romantica. Su suo disegno ed eseguite da Gaggini erano le statue marmoree che ornavano i pilastri del cancello affacciato su via Balbi, raffiguranti la *Liguria* e l'*Italia*.²⁴ Le mostra un foglio di Pasquale Domenico Cambiaso testimo-

²⁰ LOPE DE VEGA CARPIO, *El Nuevo mundo descubierto por Cristobal Colon*, edizione e introduzione di Susanna Regazzoni, Roma, Bulzoni, 1995; *La pittura di storia in Italia (1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte)*, a cura di Giovanna Capitelli, Carla Mazzarelli, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008.

²¹ ANTONIO MUSARRA, *Processo a Colombo. Scoperta o sterminio?*, Viareggio, La Vela, 2018.

²² BCABO, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 877, penna e acquerello grigio, mm 356x483. Colombo sarà il protagonista anche in palazzo Luxardo ad opera dello scultore Giovanni Battista Cevasco.

²³ BCABO, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 878, penna e acquerello grigio su carta bianca, mm 355x482; raccolta *Disegni Palagi*, n. 873, penna e acquerello grigio su carta bianca. Cfr. CRISTINA BERSANI, *La scultura monumentale e decorativa nei progetti di Pelagio Palagi*, in *L'Ombra di Core. Disegni dal fondo Palagi della Biblioteca dell'Archiginnasio*, a cura di C. Poppi, catalogo della mostra (Bologna, Galleria comunale d'arte moderna, novembre 1988 - marzo 1989), Casalecchio di Reno, Grafis, 1989, p. 200-201, con bibliografia precedente. Palagi riprenderà il tema dei fiumi nel *Fregio della specchiera nella sala ove S.M. Carlo Alberto lavora coi ministri nel Real Palazzo di Torino* (BCABO, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 2674-2675). La pubblicazione di Maffei, edita a Roma da Domenico de Rossi con gli auspici di papa Clemente XI, era nota a Palagi. In altri fogli Palagi disegna divinità fluviali, vedasi BCABO, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 635 e 909/25.

²⁴ LUIGI DE BARTOLOMEIS, in *Notizie topografiche e statistiche sugli Stati Sardi*, Torino, Chirio e Mina, 1847, disponibile anche online nel sito www.museotorino.it, scrive che accanto alla statua della *Nautica*

niente il palazzo ancora in costruzione (fig. 11).²⁵ All'interno, il pittore parmense Francesco Scaramuzza continuava nella celebrazione del navigatore affrescando nella volta della sala principale *Il genio di Colombo*. Lo apprezzò Alizeri: «Con vivide tinte adeguate al soggetto figurò nello sfondo il Genio dell'uomo immortale che seguendo la sua stella vola per l'immenso dell'aere in traccia di nuove terre».²⁶ Le sovrapposte della sala ricevettero i bassorilievi in stucco dello scultore Santo Varni (figg. 12-13), sempre celebranti il navigatore e con resa introspettiva, «cioè quando si trova col figlio alla Nabida, quando si presenta a Ferdinando ed Isabella nell'atto della visita al Casino, quando spaventa coll'eclisse gli Indiani e finalmente nel naviglio fra ceppi».²⁷ Quattro si conservano presso la Biblioteca Universitaria di Genova, il modello in gesso di un quinto bassorilievo si trova nei depositi della Galleria d'Arte Moderna di Nervi (fig. 14). Vediamo in tutti i pannelli movimento e azione. Sono rappresentati con sentita partecipazione sia il coraggio e l'orgoglio del navigatore e perlustratore, sia la desolazione delle catene, sia la dignità dei nativi. I temi colombiani anticipano il vicino monumento al navigatore voluto da Marcello Luigi Durazzo e finanziato da Carlo Alberto di Savoia a partire dal 1845. Arricchisce tuttora piazza Acquaverde, è dello scultore il rilievo della Pietà. Numerosi sono i disegni di Varni con Colombo protagonista tuttora conservati presso il Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso provenienti dalla donazione di Marco Fabio Apolloni.²⁸ La committenza aristocratica cosmopolita dei Faraggiana, sensibile alle istanze dell'Illuminismo, accomuna Neoclassicismo e Romanticismo. Aprendosi alle esperienze aggiornate e moderne, coinvolge nelle proprie abitazioni, accanto a Varni e agli artisti formati all'Accademia Ligustica, il bolognese Palagi, il mobiliere di origine inglese Henry Peters, l'abile ebanista ricercato oltre che dai Savoia anche dai Durazzo, dai Brignole Sale, dai De Mari. Dopo l'annessione della Repubblica al Regno di Sardegna, la rivendicazione orgogliosa delle proprie origini spinge gli imprenditori a prediligere le tematiche storico-letterarie ispirate alle glorie locali, lo testimoniano fra i primi i Faraggiana, desiderosi di accedere al mercato dell'arte con intenti non sempre culturali, spesso per logiche di investimento speculativo e ricerca di rappresentatività.

doveva essere quella dell'*Italia*, e non della *Liguria*. Vedasi F. SBORGI, *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1988, p. 332; C. OLGESI SPINGARDI, *Gaggini* cit.

²⁵ Centro di Documentazione per la Storia, l'Arte e l'Immagine di Genova (CENTRO DOC SAI), Collezione Topografica e Cartografica del Comune di Genova, inv. 1470/6. Vedasi F. SBORGI, *Giuseppe Gaggini* cit., p. 331-334.

²⁶ F. ALIZERI, *Guida illustrativa del cittadino e del forastiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova, Sambolino, 1875, p. 385-388, 446-448.

²⁷ Biblioteca Universitaria di Genova, ms. B.V.23, *Palazzo Faraggiana*, fascicolo 291. Alizeri ha scritto che le sovrapposte «cel mostrano innanzi ai saccenti di Salamanca, e ramingo al Convento della Rabida, e trionfante in cospetto ai Reali di Spagna, e quando coll'eclissi atterri i selvaggi, e quando fu ricambiato di catene e d'ingiurie», in *Guida illustrativa* cit., p. 447.

²⁸ Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso, Gabinetto disegni e stampe, inv. D 6870, D 6871, D 6876. Cfr. *Santo Varni scultore* cit., p. 90-91, fig. 60-62; *Santo Varni (1807-1885). Una donazione* cit., p. 14-15; C. OLGESI SPINGARDI, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 98, 2020.

Da tempo la figura del navigatore interessava Palagi, sempre curioso di sperimentare nuovi temi e alla ricerca di memorabili esempi come da tempo aveva suggerito Pietro Giordani nel suo ruolo di segretario dell'Accademia bolognese. Per il marchese Giorgio Pallavicino Trivulzio aveva realizzato nel 1828, dopo due anni di gestazione, con gesti eloquenti e con accorta regia degli affetti, *Cristoforo Colombo che, stando per imbarcarsi nel porto di Palos per intraprendere il suo primo viaggio di scoperta, abbraccia i suoi due figli e li raccomanda al suo protettore Padre Giovanni Perez* (fig. 15).²⁹ Il marchese glielo aveva commissionato quando ancora si trovava nel carcere asburgico dello Spielberg accusato di cospirazione carbonara.³⁰ La tela era destinata ad essere il *pendant* del *Pietro Rossi* di Francesco Hayez, acquistato dallo stesso già nel 1821. La complessa organizzazione dello sfondo ricorda i ritratti in ambiente con una dimensione storica e narrativa di cui Palagi era diventato protagonista negli anni milanesi.³¹ Possiamo notare l'attenzione del bolognese alla buona distribuzione delle figure, la cura dei costumi, la ricerca delle fonti storiche, benché alcuni abbiano notato una certa libertà. L'«Eco» ammoniva Palagi di perseguire troppo la perfetta condotta stilistica, anche a scapito della commozione. Giacinto Battaglia, sulla rivista «I Teatri», rimproverava il pittore per «la soverchia cura del bello»:

Atteggia egli le sue figure in modo da ricordarci bene spesso le posizioni che prenderebbe un danzatore francese diretto da un valente coreografo. Nel quadro di cui teniamo parola il solo color di rame e le vesti fanno distinguere gli Americani, alcuni de' quali qui appaiono di perfettissime forme greche e ben lontani ne' loro modi da quella dura rozzezza, che sembra dovrebbe pur essere così naturale a quegli abitanti del Nuovo Emisfero.³²

Lo stesso Giuseppe Sacchi, pur ammiratore di Palagi, dovette constatare:

Palagi solo in parte fallì allorché al vero trascelto amò sostituire un inopportuno ideale. Nel suo gruppo, ad esempio, degli Indiani seppe in una donna accosciata e in una testa da vecchio prestare ne' contorni la rude selvatichezza dell'uomo della natura, e negli aspetti e nelle mosse esprimere quella goffa schiettezza che di tutto si pasce e di nulla si cura [...]. Questo scrupolo di imitazione non volle più estendere né alle forme né all'atteggiarsi degli altri Americani che senz'uopo ingentili per seguir la ragione del bello pittorico, quasi che ad essa immolar si dovesse la ragione del vero.³³

²⁹ La tela è esposta a Milano, Pinacoteca Nazionale di Brera, sala XXXVII.

³⁰ Il marchese Giorgio Pallavicino Trivulzio era stato processato per la cospirazione carbonara, facente capo al conte Federico Confalonieri, assieme al conte Francesco Teodoro Arese e a Carlo de Castilia. Vedasi ERNESTO PELLEGRINI, *Arese Lucini, Francesco Teodoro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 4, 1962, p. 87-88; FERNANDO MAZZOCCA, *Francesco Teodoro Arese Lucini, un mecenate milanese del Risorgimento*, «Arte Lombarda», XXXIII (1987), n. 88, p. 80-96. A Firenze, presso la Galleria Nazionale degli Uffizi, trovasi il *Ritratto di Francesco Teodoro Arese Lucini in prigione* dipinto da Hayez.

³¹ Pinacoteca di Brera, *Brera mai vista*, vol. I: *Isabella Marelli, Il romanticismo storico. Francesco Hayez e Pelagio Palagi*, Milano, Electa, 2001.

³² GIACINTO B[ATTAGLIA], *Esposizione di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Teatri», IV, 1830, n. 1, p. 347-52, 363-67, 376-85: 378-79.

³³ *Le Belle Arti in Milano nell'anno 1830. Relazione di Giuseppe Sacchi*, «Nuovo Ricoglitore», VI, 1830, p. 750-774. Giuseppe Sacchi, educatore e pedagogista, sarà poi prefetto alla milanese Biblioteca di Brera dal

Un altro dipinto palagianiano, un olio su tavola di privata collezione, *Cristoforo Colombo di ritorno dal nuovo mondo da lui scoperto presenta a Ferdinando ed Isabella regnanti nelle Spagne uno stuolo di quegli abitanti, i loro saggi d'industria, non che le produzioni di quelle fino allora ignote contrade* fu esposto a Brera nel 1829 (fig. 16), commissionato l'anno precedente dal ligure Antonio Francesco Peloso, mecenate di artisti impegnati nella causa risorgimentale, appassionato collezionista di stampe e quadri che andava riunendo nel palazzo Rivarola, adiacente Palazzo Ducale a Genova, da lui acquistato nel 1826.³⁴ Il dipinto fu particolarmente apprezzato per la «giustezza e correzione» del disegno, «il tingeggiare caldo, dorato, trasparente», la «diligente esecuzione e la squisitezza» degli accessori; veniva definito dal critico, che ricusava le forzature espressive e le provocazioni iconografiche di Hayez, scena «teatrale ed imponente»:

Un magnifico trono, appositamente eretto in un edificio che indica tuttora per la sua moresca costruzione l'antieriore dominio degli Arabi, è calcato dalla maestà dei sovrani, alla di cui presenza ammesso lo scopritore eroe, accenna con atto riverente il seguito di alcuni Indiani seco lui condotti, e le offerte dei tesori e delle produzioni raccolte in quelle ricche contrade: il fondo presenta una parte della città ed il lontano faro.³⁵

Le tele di Palagi furono accompagnate sia dallo sguardo attento dell'amico Francesco Hayez (fig.17), sia dal riscontro positivo dello storico Giulio Ferrario (fig. 18)³⁶ e furono preparate da numerosi fogli di studio (fig. 19-26).³⁷ Appaiono occasione di incontro e felice equilibrio tra pittura e storia, segnale di una comprensione di sogni e miti che hanno fatto fremere l'Italia non ancora nazione. Sono una importante testimonianza di come le fonti artistiche possano essere occasione per capire la storia politica, sociale, economica, religiosa. Gallo Gallina,

1860 al 1876.

³⁴ GIAN LORENZO MELLINI, *Francesco Peloso collezionista di contemporanei*, «Labyrinthos», 5/6, 1984, p. 82-120; PAOLO FRANCESCO PELOSO, *Peloso, Antonio Francesco*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 82, 2015, p. 204. La tela, databile al 1828, è ricordata con il relativo disegno (BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 906) e il dettaglio del *Paggio con scimmietta al guinzaglio* (BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 1048) da F. MAZZOCCA in *L'ombra di Core* cit., p. 138-139.

³⁵ I. F[UMAGALLI], *Esposizione degli oggetti di belle arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Biblioteca Italiana», XIV, 1829, n. 56; *Esposizione di Belle Arti*, «Corriere delle Dame», XXVII, 1830, n. 55, p. 435-36; *Il primo ritorno di Colombo dall'America, di Pelagio Palagi*, «Esposizione di Belle Arti in Brera», 1830, p. 39-43; *Romanticismo Storico*, a cura di Paola Barocchi, Fiamma Nicolodi, Sandra Pinto, catalogo della mostra, Firenze, La Meridiana di Palazzo Pitti, dicembre 1973 - febbraio 1974, Firenze, Centro Di, 1974, p. 208-210.

³⁶ Giulio Ferrario precisa: «I primi Indiani che si sono presentati a Colombo disegnati nella tavola 4 dall'egregio pittore già da noi più volte, ma non mai bastamente commendato, sig. Palagi», in *Il costume antico e moderno o storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze e usanze di tutti i popoli antichi e moderni provata coi monumenti dell'antichità e rappresentata cogli analoghi disegni del dottor Giulio Ferrario*, vol. I: *America*, Firenze, Vincenzo Batelli, 1826, p. 46. BCABo, fondo speciale *Pelagio Palagi*, serie *Carteggio*, b. 7, n. 36-39 si conservano alcune sue lettere datate 1822-1830.

³⁷ L'iter creativo della composizione dedicata al *Ritorno dal Nuovo Mondo* è stata indagata da Matteo Solferini in occasione dell'acquisizione di un grande foglio preparatorio da parte della Biblioteca di San Giorgio in Poggiale (M. SOLFERINI, *Medioevo risorgimentale. Racconto storico e aneliti politici in tre disegni di Pelagio Palagi*, «L'Archiginnasio», CXV, 2020, p. 149-161). Lo stesso aveva già toccato le diverse declinazioni della fortuna iconografica di Colombo nell'opera palagianiana in *Storia e 'storie' nei disegni di Pelagio Palagi. Letteratura illustrata dal fondo Palagi dell'Archiginnasio*, «L'Archiginnasio», CXIII, 2018, p. 213-263.

ispirato da Palagi suo maestro, ha dipinto ad encausto *Colombo giunto nel nuovo mondo*, opera di privata collezione.³⁸ Pietro Verri, nel suo *Discorso sull'indole del piacere e del dolore*, contrappone al «saggio epicureo» celebrato nel *Caffè* la figura eloquente dell'«entusiasta costante», esemplificato dal personaggio di Colombo.³⁹ Anche Leopardi, lettore ed estimatore di Verri, recupererà in una delle sue *Opere morali* più note, il *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pedro Gutierrez*, per ribadire la necessità dell'inquietudine che spinge all'azione fine a se stessa, in risposta al male dell'esistenza.

Alla mostra milanese, Hayez legato a Peloso da lunga consuetudine e a Palagi da sincera amicizia, proponendo la sua traduzione litografica della tela del bolognese accanto alla stessa, testimoniava con l'apprezzamento dell'opera del bolognese anche la stretta connessione fra litografia e pittura e offriva del nuovo *medium* un riconoscimento dal valore emblematico.⁴⁰ Palagi in questi anni milanesi è spesso ricordato da Stendhal e il francese continuerà a testimoniare con ammirazione anche negli anni torinesi. Renzo Grandi, rileggendo Stendhal, lo ha ritrovato accompagnato da accenti positivi nella *Chartreuse de Parme*, in *Rome, Naples et Florence*, nei *Voyages en Italie*.⁴¹

Le sovrapposte di Varni offrono nella posa e nel movimento dei personaggi, nei loro abiti, nelle armi e armature, nelle acconciature caratteri simili al disegno di Palagi preparatorio dell'olio ricordato. Fu nel primo Ottocento che per la ricerca dei temi identitari le imprese del navigatore furono meglio conosciute, anche grazie alla biografia verosimile più che vera dello storico Washington Irving pubblicata nel 1828, ma già al centro nel 1818 del testo di Luigi Bossi, *Vita di Cristoforo Colombo scritta e corredata di nuove osservazioni di note storico-critiche e di un'appendice di documenti rari o inediti*, e nel 1826 de *La Colombiade*, poema eroico di Bernardo Bellini. Il tema, certo logico per Genova, era stato presto scelto in più occasioni anche per il teatro.⁴² Alla natura bellicosa dei

³⁸ Le tre opere sono ricordate da F. MAZZOCCA, *Palagi a Milano: gli anni del compromesso romantico*, in *L'ombra di Core* cit., p. 27-45: 37-39, e ancora p. 138-139 per i disegni, già ricordati alla nota 34.

³⁹ PIETRO VERRI, *Discorso sull'indole del piacere e del dolore*, in *Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Verri*, vol. III: *I Discorsi e altri scritti degli anni Settanta*, a cura di Giorgio Panizza, con la collaborazione di Silvia Contarini, Gianni Francioni, Sara Rosini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004, p. 25-61.

⁴⁰ Uno studio preparatorio del dipinto palagiano, matita a ricalco e penna su cartoncino bianco, si conserva a Bologna in BCABO, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 906. Lo si può vedere in *L'ombra di Core* cit., p. 138, n. 99. Per la litografia di Hayez (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense) cfr. *Lettor mio, hai tu spasimato? No. Questo libro non è per te. Stampe romantiche a Brera*, a cura di Maria Cristina Gozzoli, F. Mazzocca, catalogo mostra (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 19 aprile - 19 maggio 1979), Firenze, Centro Di, 1979, p. 43, n. 74.

⁴¹ RENZO GRANDI, *Un pittore tra Rivoluzione e Restaurazione*, in *Pelagio Palagi artista e collezionista* cit., 1976, p. 31-104: 31.

⁴² FELICE ROMANI, *Cristoforo Colombo, melodramma serio in due atti*, musica di Francesco Morlacchi, Genova, 1828. Prima rappresentazione, Genova, Teatro Carlo Felice, 21 giugno 1828. La scena è presso il mare nel campo castigliano e in Maima. La vicenda si svolge al tempo dell'ultimo viaggio di Colombo. L'edizione è reperibile on line: <http://www.librettidopera.it/zpdf/colombo.pdf>. Il soggetto del libretto Morlacchi lo riprese dal melodramma francese *Christophe Colomb ou La découverte du Nouveau Monde* di René-Charles Guilbert de Pixérécourt con musica di Henri Darondeau, rappresentato a Parigi al Théâtre de la Gaité il 5 settembre 1815. Scenografo del *Colombo* potrebbe essere stato Michele Canzio che non solo fu il decoratore del Teatro Carlo Felice, ne fu anche direttore degli allestimenti scenici sino al 1850, e fu

nativi bastò unire la storia d'amore tra una fanciulla indigena e un europeo per sollecitare e incantare gli spettatori. Le vicende dell'esploratore lo rendevano un naturale eroe romantico. Come abbiamo visto, ha affascinato Palagi sin dagli anni Venti. Coinvolto dai piemontesi Faraggiana per il loro palazzo di Genova, vi ha lavorato assieme a Santo Varni, cui lo legavano gli stessi interessi antiquari. Benché ancora nei primi anni dell'Ottocento volesse apparire sostenitore del verbo neoclassico, ampliando negli anni seguenti le sue consapevolezze e le sue conoscenze, spesso ha proposto soluzioni romantiche, dimostrandosi attento alle più moderne istanze della sensibilità romantica e del recupero del mondo classico filtrato attraverso la lezione rinascimentale.

fra gli ideatori del monumento a Cristoforo Colombo in piazza Acquaverde a Genova. L'opera in musica riscosse un discreto successo, il libretto piacque e il tema sarà in più occasioni ripreso, ricordo che fu allestito anche nel Teatro Reale di Dresda nella primavera del 1829. Luigi Ricci mise in musica lo stesso soggetto per il Teatro Ducale di Parma il 17 giugno 1829. Sessantaquattro anni dopo, il giovane Luigi Illica (1857-1919) partecipò al concorso indetto dal Comune di Genova per le feste colombiane del 1892 e per la nuova inaugurazione del Carlo Felice ristrutturato nell'occasione. Per la musica era previsto Giuseppe Verdi ma al suo rifiuto l'incarico fu rivolto ad Alberto Franchetti che accettò la sfida. Cfr. COSTANTINO MAEDER, *Il Carlo Felice di Genova, Cristoforo Colombo e due libretti ottocenteschi. Il buon navigatore narrato da Felice Romani e Luigi Illica*, in *L'Italie et l'Amérique latine*, a cura di Bob De Jonge e Walter Zidarič, edition du Crini, 2011, p. 175-188. L'opera andò in scena al Carlo Felice il 6 ottobre 1892, scene di Ugo Gheduzzi e costumi di Adolf Hohenstein. Un nuovo linguaggio lirico accompagnò la grandiosa e ambiziosa opera nel solco del *grand opéra*. Cfr. MERCEDES VIALE FERRERO, *La visione scenica di Cristoforo Colombo*, in *Alberto Franchetti. L'uomo, il compositore, l'artista*, a cura di Paolo Giorgi e Richard Erkens, atti del convegno (Reggio Emilia, 18-19 settembre 2010), Lucca, Libreria musicale italiana, 2015 (con riproduzione dei bozzetti per i costumi). I documenti mostrano la ricorrenza dell'oggetto-simbolo della nave. Per l'occasione, il teatro genovese veniva dotato di illuminazione elettrica. Cfr. ALBERTO CANTÙ, *Libretti e partiture colombiani con riguardo al "Colombo" di Romani*, in *Felice Romani. Melodrammi, poesie, documenti*, a cura di Andrea Sommariva, Firenze, L. S. Olschki, 1996, p. 133-143; ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, Libreria musicale italiana, 1996.



Fig. 1. Célestin Degoix, *Interno della casa-studio di Santo Varni con il Ritratto di profilo dell'artista*, fotografia all'albumina, 1873, Centro DocSAI, Archivio Fotografico del Comune di Genova, inv. 42 (©Centro DocSAI, Archivio Fotografico del Comune di Genova).



Fig. 2. Célestin Degoix, *Interno della casa-studio di Santo Varni con il Busto di Odone di Savoia*, fotografia all'albumina, 1873, Centro DocSAI, Archivio Fotografico del Comune di Genova, inv. 41 (©Centro DocSAI, Archivio Fotografico del Comune di Genova).



Fig. 3. Giuseppe Gaggini, *Sepolcro Solei e Palagi*, Torino, Cimitero Monumentale (foto Roberto Cortese, Archivio Storico della Città di Torino).



Fig. 4. *Mercurio e Minerva*, marmo, cm 65x35, Museo Civico Archeologico di Bologna, Collezione Palagi, inv. 1632 (©Museo Civico Archeologico di Bologna).



Fig. 5. *Mercurio e Minerva*, marmo, cm 65x35, Museo Civico Archeologico di Bologna, Collezione Palagi, inv. 1632 (©Museo Civico Archeologico di Bologna).

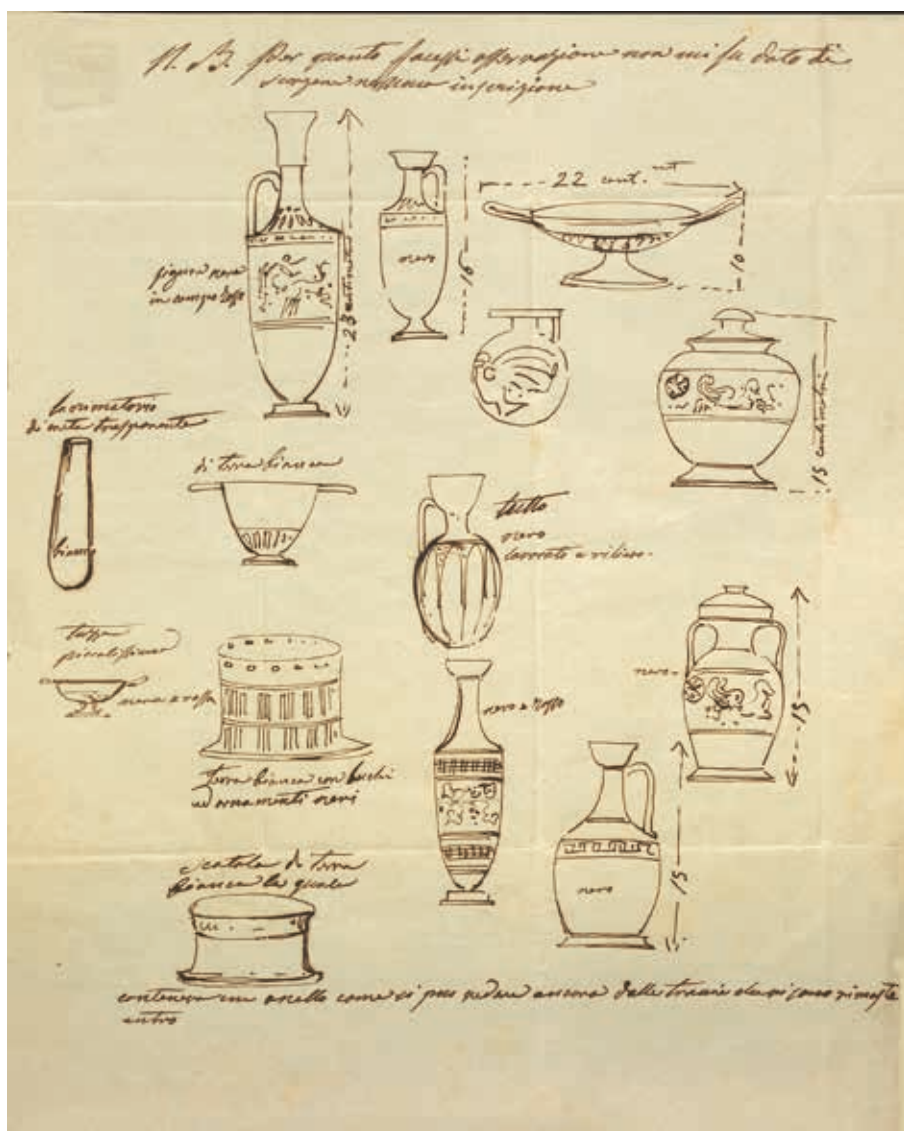


Fig. 6. Santo Varni, *Disegni di vasi greci*, 1851, disegno a penna nera su carta avorio, BCABo, fondo speciale Pelagio Palagi, serie Carteggio, b. 23, n. 87, lettera di Varni a Palagi del 15 aprile 1851 (©BCABo).



Fig. 7. Palazzo Faraggiana in piazza Acquaverde, 1880 ca, cartolina, Centro DocSAI, Archivio Fotografico del Comune di Genova, inv. 75218 (©Centro DocSAI, Archivio Fotografico del Comune di Genova).



Fig. 8. Pelagio Palagi, *Studio preparatorio per la parte centrale del rilievo del frontone di palazzo Farragiana a Genova*, 1832-1833, disegno a matita nera, penna ad inchiostro grigio su carta bianca, mm 354x481, BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 877 (©BCABo).



Fig. 9. Pelagio Palagi, *Studio preparatorio per la parte destra del rilievo del frontone di palazzo Farragiana a Genova, 1832-1833, disegno a matita nera, penna ad inchiostro grigio su carta bianca, mm 355x482, BCABo, GDS, raccolta Disegni Palagi, n. 878 (©BCABo).*



Fig. 10. Pelagio Palagi, *Studio preparatorio per la parte sinistra del rilievo del frontone di palazzo Faragiana a Genova*, 1832-1833, disegno a matita nera, penna ad inchiostro grigio su carta bianca, mm 355x483, BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 873 (©BCABo).



Fig. 11. Pasquale Domenico Cambiaso, *Palazzo Faraggiana*, disegno a matita e acquerello grigio su carta avorio, Centro DocSAI, Collezione Topografica e Cartografica del Comune di Genova, inv. 1470/6 (©Centro DocSAI, Collezione Topografica e Cartografica del Comune di Genova).



Fig. 12. Santo Varni, *Colombo incontra i nativi*, Biblioteca Universitaria di Genova, già sovrapporta in palazzo Faraggiana (foto Marinella Pigozzi).



Fig. 13. Santo Varni, *Colombo indica ai nativi l'eclissi*, Biblioteca Universitaria di Genova, già sovrapporta in palazzo Faraggiana (foto Marinella Pigozzi).



Fig. 14. Santo Varni, *Colombo in dialogo con i soldati d'Isabella*, bozzetto per palazzo Faraggiana, gesso, cm 13x18, Galleria d'Arte Moderna di Nervi, inv. 1297 (©GAM)



Fig. 15. Pelagio Palagi, *Cristoforo Colombo che, stando per imbarcarsi nel porto di Palos per intraprendere il suo primo viaggio di scoperta, abbraccia i suoi due figli e li raccomanda al suo protettore Padre Giovanni Perez*, 1826-1828, olio su tela, cm 131x157, Pinacoteca di Brera, Milano (©Pinacoteca di Brera, Milano).



Fig. 16. Pelagio Palagi, *Cristoforo Colombo di ritorno dal nuovo mondo da lui scoperto presenta a Ferdinando ed Isabella regnanti nelle Spagne uno stuolo di quegli abitanti, i loro saggi d'industria, non che le produzioni di quelle fino allora ignote contrade*, olio su tavola, Firenze, collezione privata (foto Marinella Pigozzi).



Fig. 17. Pelagio Palagi (dip.), Francesco Hayez (del.), Vassalli diretta da G. Guioni (lit), *Il ritorno di Colombo dalla scoperta dell'America*, 1829, litografia, mm 690x860 (550x726), Biblioteca Nazionale Braidense, Milano (©Biblioteca Nazionale Braidense, Milano).



Fig. 18. Pelagio Palagi (dis.), Giovanni Antonio Sasso (inc.), *I primi indiani che si presentano a Colombo*, in GIULIO FERRARIO, *Il costume antico e moderno di tutti i popoli*, vol. I: America, Firenze, Vincenzo Batelli, 1826, tav. 4 BCABo, A.V. A.V. 1 (©BCABo, foto Marinella Pigozzi).

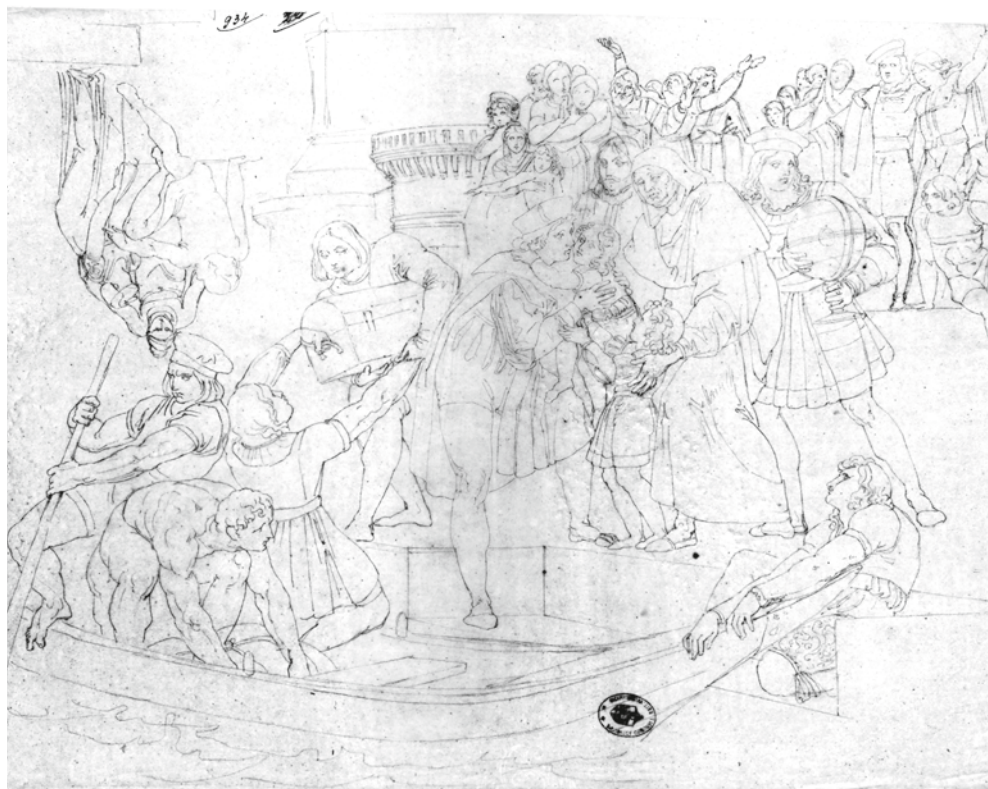


Fig. 19. Pelagio Palagi, *Partenza di Colombo alla scoperta delle Americhe*, 1826 ca., disegno a matita nera su carta velina, mm 372x480, BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 934 (©BCABo).



Fig. 20. Pelagio Palagi, *Cristoforo Colombo malato nomina il fratello Bartolomeo governatore d'Isabella*, 1830 ca., disegno a matita nera, penna ad inchiostro grigio, biacca su carta avana, mm 440x585, BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 887 (©BCABo).



Fig. 21. Pelagio Palagi, *Cristoforo Colombo malato nomina il fratello Bartolomeo governatore d'Isabella*, Bologna, 1822-1832, disegno a matita nera su carta velina, mm 358x490, BCABo, GDS, raccolta Disegni Palagi, n. 931 (©BCABo).

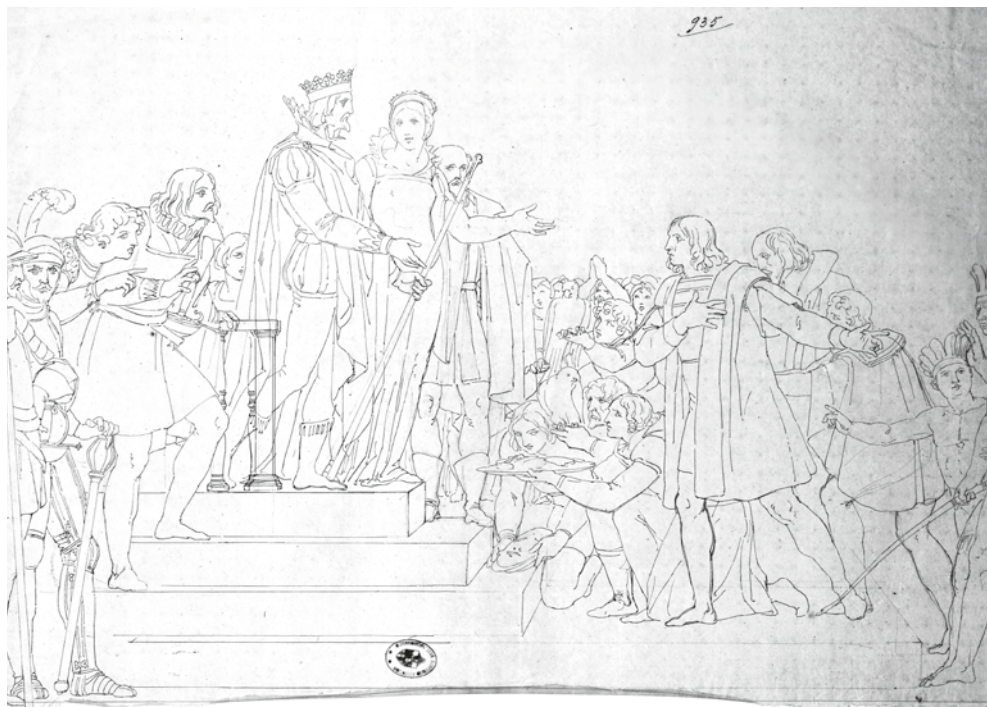


Fig. 22. Pelagio Palagi, *Cristoforo Colombo di ritorno dal nuovo mondo da lui scoperto presenta a Ferdinando ed Isabella regnanti nelle Spagne uno stuolo di quegli abitanti, i loro saggi d'industria, non che le produzioni di quelle fino allora ignote contrade*, 1824-1829, disegno a penna ad inchiostro rosso, tracce di matita nera su carta velina, mm 937x600, BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 935 (©BCABo).



Fig. 23. Pelagio Palagi, *Colombo di ritorno dal nuovo mondo*, 1828 ca., disegno a matita nera, penna ad inchiostro grigio su carta bianca, mm 574x745, BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 906 (©BCABo).

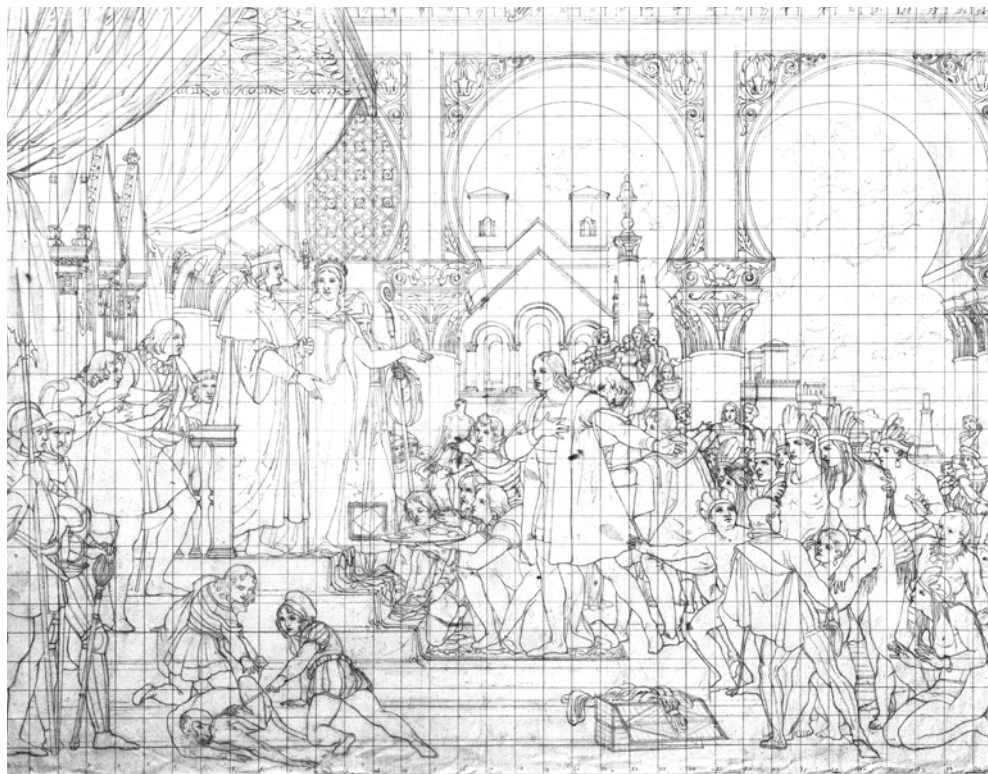


Fig. 24. Pelagio Palagi, *Cristoforo Colombo di ritorno dal nuovo mondo da lui scoperto presenta a Ferdinando ed Isabella regnanti nelle Spagne uno stuolo di quegli abitanti, i loro saggi d'industria, non che le produzioni di quelle fino allora ignote contrade*, 1828 ca., disegno a matita nera e rossa su carta bianca filigranata, mm 550x717, Bologna, BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 908 (©BCABo).



Fig. 25. Pelagio Palagi, *Gruppo di indigeni*, 1828 ca., disegno a matita nera, penna ad inchiostro rosso su carta da lucido, mm 283x133, BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 909/34 (©BCABo).



Fig. 26. Pelagio Palagi, *Paggio con scimmietta al guinzaglio*, 1828 ca., disegno a matita nera, penna ad inchiostro di china su carta bianca, mm 170x251, BCABo, GDS, raccolta Disegni Palagi, n. 1048 (©BCABo).

ANNA MANFRON

La Sala dello Stabat Mater: uno spazio espositivo della Biblioteca dell'Archiginnasio¹

La storia e le vicende della Biblioteca dell'Archiginnasio, così come l'organizzazione del patrimonio e l'erogazione dei servizi, si sono sviluppati in stretta relazione col Palazzo, la sua storia, le sue caratteristiche architettoniche e storico-artistiche, che lo hanno reso un vero e proprio polo di attrazione di testimonianze e memorie cittadine (libri, documenti archivistici, quadri, antichità, etc.), di intere collezioni donate o cedute da privati, ma anche un luogo privilegiato per le attività culturali, insomma quello che ora si definisce un «attrattore culturale». ² Dal 1563 a oggi è stata mantenuta viva e vitale la sua destinazione d'uso originaria, cioè quella di un vero e proprio palazzo della conoscenza, luogo – è stato scritto – «non solo di conservazione, ma anche e soprattutto di costruzione della memoria». ³ E, se riflettiamo bene, la memoria non ricostruisce solo il passato, ma è uno strumento formidabile per organizzare in

¹ Il tema, più ampiamente riferito all'attività espositiva della Biblioteca dell'Archiginnasio in tutti i suoi spazi a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, è trattato anche in ANNA MANFRON, *Una grande biblioteca e le sue mostre bibliografiche*, in *A libro aperto: le esposizioni bibliografiche tra passato e futuro*, Atti del Convegno internazionale, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 23-24 settembre 2021, in c. di stampa. Ringrazio, per i preziosi suggerimenti e l'ausilio nelle ricerche, gli amici e colleghi Pierangelo Bellettini, Rosaria Campioni, Marilena Buscarini, Patrizia Busi, Clara Maldini, Maria Grazia Bollini, Maurizio Avanzolini, Michele Righini.

² Si veda, ad esempio, il comunicato *14 investimenti strategici per il rilancio del paese* pubblicato dal Ministero della Cultura il 28 aprile 2021, nel quale si annunciava il «potenziamento del Piano strategico grandi attrattori culturali, che rafforza il sistema delle grandi infrastrutture culturali nazionali con investimenti per 1,46 miliardi di euro», fra le quali le biblioteche di Torino (100 milioni di euro) e Milano (101,574 milioni di euro). Si veda *14 investimenti strategici per il rilancio del paese*, <https://www.beniculturali.it/comunicato/20524>. L'ultimo accesso a tutti i siti citati in bibliografia è avvenuto il 9 novembre 2023.

³ LORENZO BALDACCHINI, *I palazzi della conoscenza e la rappresentazione della memoria*, in *Il refettorio camaldolese di Classe. Da refettorio monastico a Sala Dantesca della Biblioteca Classense. Storia, arte e restauri*, a cura di L. Baldacchini, Paola Degni e Claudia Giuliani, Bologna, Bononia University Press, 2019, p. 17-23; 22. Riflessioni su ricchezza e complessità nella gestione anche museale dell'Archiginnasio in A. MANFRON, *L'Archiginnasio: una biblioteca con vocazione museale*, in *Le Biblioteche anche come Musei: dal Rinascimento ad oggi. Atti del Convegno internazionale (Roma, 16-17 novembre 2016)*, coordinamento scientifico di Andrea De Pasquale, atti a cura di Silvana de Capua, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2019, p. 259-267.

maniera consapevole anche l'esperienza del presente e del futuro. La definizione di patrimonio fornita dalla Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società, adottata a Faro in Portogallo nel 2005, è quella di risorse ereditate dal passato, attraverso le quali le persone si possano identificare riflettendo sui loro valori, credenze, tradizioni e conoscenze in costante evoluzione.⁴ Su questi concetti si incardinano valore e significati delle mostre, ma soltanto se queste sono frutto dello sforzo ermeneutico atto a comprendere e spiegare in modo efficace ciò che viene esposto, utilizzando forme di narrazione e di presentazione attente alle esigenze della collettività, del cosiddetto pubblico generico al quale la mostra offre l'occasione di vivere un'esperienza, di entrare nel laboratorio del curatore, nel nostro caso del curatore bibliotecario, e comprenderne il lavoro di ricerca.⁵

Un accenno ad alcune mostre allestite nella Sala dello *Stabat Mater* della Biblioteca dell'Archiginnasio (fig. 1) può essere utile per ripercorrere una storia in continua evoluzione.

La prima occasione in cui si organizzarono in Archiginnasio mostre di un certo rilievo fu in concomitanza con l'VIII riunione della Società Bibliografica Italiana, nel maggio del 1908.⁶ L'allora giovane direttore, Albano Sorbelli, organizzò alcune mostre di rarità e cimeli, sostanzialmente destinate al solo pubblico di esperti e bibliofili iscritti a quell'associazione.⁷ Fra questi un importante collezionista ferrarese, Giuseppe Cavalieri, che portò una parte della sua preziosa collezione di romanzi cavallereschi che annoverava diverse rarità come l'*editio princeps* del 1516 dell'*Orlando Furioso*.⁸ Le mostre furono allestite in bacheche poste sotto

⁴ EVELINA CHRISTILLIN - CHRISTIAN GRECO, *Le memorie del futuro. Musei e ricerca*, Torino, Einaudi, 2021, in particolare p. 3-23.

⁵ Sul rifiuto delle mostre progettate come mero evento di massa con risvolti economico-clientelari contrapposto all'impegno etico «a fare solo le mostre necessarie: quelle capaci di mettere in contatto ricerca e grande pubblico e di ridare agli italiani le chiavi estetiche, etiche e civili del loro patrimonio», si veda TOMASO MONTANARI - VINCENZO TRIONE, *Contro le mostre*, Torino, Einaudi, 2017, in particolare p. 41-47: 41.

⁶ *Notizie. VIII Riunione della Società Bibliografica Italiana*, «L'Archiginnasio», III, 1908, p. 62-64.

⁷ Nato a Fanano (MO) nel 1875, Albano Sorbelli diresse la Biblioteca dell'Archiginnasio per 39 anni dal 1904 al 1943; morì a Benedello (MO) nel 1944. Si veda A. MANFRON, *Sorbelli Albano*, in *Dizionario dei bibliotecari italiani del Novecento*, a cura di Simonetta Buttò - Alberto Petrucciani, con la collaborazione di Andrea Paoli, Roma, Associazione italiana biblioteche, 2022, p. 759-761 con bibliografia precedente.

⁸ Cfr. il *Catalogue des livres composant la Bibliothèque de M. Giuseppe Cavalieri a Ferrara*, Florence, Librairie ancienne T. De Martinis & C., 1908, p. 35, scheda n. 83. La copia del catalogo conservata nelle raccolte dell'Archiginnasio – con segnatura di collocazione 15.E.VIIbis.23 – giunse come dono dallo stesso Giuseppe Cavalieri che vi appose questa dedica autografa: «Alla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna già insigne per cospicue tradizioni, resa oggi più doviziosa di cimeli patri, e più invidiata per moderni concetti direttivi. Omaggio devoto di G. Cavalieri». Morto Cavalieri nel dicembre 1918, gli eredi vendettero la collezione bibliografica alla sezione antiquaria della Hoepli di Milano, che ne mise in vendita i pezzi più importanti nel 1922. L'esemplare Cavalieri della *princeps* dell'*Orlando furioso* – già parte della collezione del lughese conte Giacomo Manzoni – è descritto nel catalogo di vendita *Cento libri preziosi. Manoscritti miniati, incunaboli, libri figurati dei secoli XVI-XVII e XVIII, esemplari unici, descritti e illustrati da facsimili in nero e in colore*, Milano, Hoepli, 1922, p. 68-69, scheda n. XLII. Sull'esemplare Cavalieri – disperso dopo essere ricomparso in un catalogo d'asta del 1955 – si veda anche LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, edizione critica a cura di Marco Dorigatti, con la collaborazione di Gerarda Stimato, Firenze, Olschki, 2006, p. CXV-CXXII. Sulla biografia familiare e il collezionismo artistico di Giuseppe Cavalieri si veda *Inventari d'arte. Documenti su dieci quadrerie ferraresi del XIX*

alle finestre della Sala dello *Stabat Mater* oltre che in due sale attigue.⁹

Dopo due decenni – verso la fine degli anni Venti – le mostre assunsero una connotazione del tutto diversa: era sempre più evidente il contesto caratterizzato dalla retorica di Regime che, in un crescendo continuo, contrassegnerà anche le iniziative dell'Archiginnasio, sempre più asservite alla propaganda politica.¹⁰

Intensa fu la collaborazione del direttore Sorbelli con Domenico Fava (1873-1956), soprintendente bibliografico per le province dell'Emilia, sia per l'applicazione delle disposizioni ministeriali – in particolare quelle relative alla censura libraria e all'applicazione delle leggi razziali in biblioteca – che per l'ottenimento di finanziamenti statali e – riferendoci al tema di questo contributo – per iniziative di esposizione del patrimonio bibliografico.¹¹ Da ricordare ad esempio la *Mostra Bibliografica Musicale* che fu allestita in sei sale a partire da quella dello *Stabat Mater*, dove erano esposti autografi e manoscritti, mentre nelle altre cinque si potevano ammirare incunaboli ed edizioni successive. Fu inaugurata il 27 giugno 1929 con una cerimonia svolta nella sala del Teatro

secolo, a cura di Grazia Agostini e Lucio Scardino, Ferrara, Liberty House, 1997, p. 87-137. La collezione d'arte era stata messa in vendita dallo stesso Cavaliere in un'asta tenuta a Milano nel maggio 1914: *Catalogue de la collection de M. le Comm. Gius. Cavaliere, Ferrare. Objets d'art et de haute curiosité, tableaux et dessins de maîtres anciens*, Munich, Hugo Helbing, 1914.

⁹ LINO SIGHINOLFI, *Relazione della VIII Riunione della Società Bibliografica Italiana*, «L'Archiginnasio», III, 1908, p. 118-137.

¹⁰ Sorbelli si iscrisse al P.N.F. nel 1932, quando vennero riaperte le iscrizioni al partito in occasione del Decennale della marcia su Roma; ricoprì incarichi nelle organizzazioni fasciste, divenendo tra l'altro fiduciario per l'Emilia della Sezione Biblioteche dell'A.F.S. (Associazione Fascista della Scuola); fu membro della Commissione centrale delle biblioteche negli anni 1930-1932 e 1935-1938 e poi del Consiglio nazionale dell'Educazione, delle Scienze e delle Arti, sezione sesta (per le Biblioteche) dal 1939 al 1943 – organi consultivi della Direzione generale Accademie e Biblioteche – e puntualmente, nelle sue relazioni annuali pubblicate sulla rivista della Biblioteca, non mancava di esprimere apprezzamento incondizionato per la politica del Regime fascista. Ne ho già trattato in A. MANFRON, *Luigi Frati e Albano Sorbelli: due direttori per un catalogo. Dall'Archiginnasio di Bologna al censimento nazionale degli incunaboli*, in *Tra i libri del passato e le tecnologie del presente. La catalogazione degli incunaboli*, a cura di L. Baldacchini e Francesca Papi, Bologna, Compositori, 2011, p. 89-128, in particolare p. 105-109. Per la presenza di Sorbelli prima nella Commissione centrale delle biblioteche negli anni 1930-1932 e 1935-1938 e poi nel Consiglio nazionale dell'Educazione, delle Scienze e delle Arti, sezione sesta (per le Biblioteche), si veda «Annuario del Ministero dell'Educazione nazionale», 1930, p. 7; 1931, p. 7; 1932, p. 3; 1936, p. 8; 1937, p. 8; 1938, p. 10; 1939, p. 8-10; 1940, p. 6-8; 1941, I, p. 6-8; 1942-1943, I, p. 3-4; 4. Sull'adesione incondizionata di Sorbelli al Regime fascista si veda anche MAURIZIO AVANZOLINI, *L'eterno nemico. Dalla censura libraria all'applicazione delle leggi razziali: il Ventennio fascista nella Biblioteca dell'Archiginnasio*, «L'Archiginnasio», CXIV, 2019, p. 487-618, in particolare p. 494-500, 559-561.

¹¹ L'Archiginnasio nel periodo 1919-1935 ricadeva sotto il controllo della Soprintendenza bibliografica per le province dell'Emilia; dal 1° luglio 1935 entrò sotto la giurisdizione, contestualmente alla sua istituzione, della Soprintendenza per le province di Bologna, Ancona, Ascoli Piceno, Forlì, Macerata, Pesaro e Ravenna, che aveva sede presso la Biblioteca Universitaria di Bologna. Domenico Fava ricoprì la carica di Soprintendente bibliografico dal 1920 al 1933 e, successivamente, dal luglio del 1936 al giugno del 1948; diresse la Biblioteca Estense di Modena dal 1913 al 1933 e la Biblioteca Nazionale di Firenze dal 1933 al 1936, anno nel quale fu chiamato a dirigere la Biblioteca Universitaria di Bologna. Collocato a riposo il 1° ottobre 1945 fu richiamato in servizio fino al 30 giugno 1948. Su Fava si vedano: LUCA BELLINGERI, *Domenico Fava*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti bibliografici 1919-1972*, Bologna, Bononia University Press, 2011, p. 266-272 (contiene bibliografia precedente) e la scheda dedicata a Fava in GIORGIO DE GREGORI - SIMONETTA BUTTÒ, *Per una storia dei bibliotecari italiani del XX secolo. Dizionario bio-bibliografico 1900-1990*, Roma, AIB, 1999, p. 81-83, ora in *Dizionario dei bibliotecari italiani del Novecento cit*, p. 340-341.

anatomico e rappresentò la tappa bolognese del primo Congresso mondiale delle biblioteche e di bibliografia svolto prevalentemente a Roma e Venezia, dal 15 al 30 giugno 1929.¹²

A proposito delle mostre di questo periodo, Sorbelli pubblicò una nota sulla rivista della Biblioteca scrivendo che:

Le mostre e le esposizioni, incoraggiate dal Regime, che vede in esse un efficacissimo strumento per rendere immediatamente accessibili al popolo i meravigliosi tesori artistici e culturali conservati nelle Pinacoteche, nei Musei e nelle Biblioteche d'Italia, si susseguono con ritmo intenso e fecondo, ed incontrano il più largo favore fra le moltitudini, che possono ammirare agevolmente raccolte di materiale prezioso.¹³

Si inserisce in questo clima di adunate, inaugurazioni e celebrazioni piene di retorica, una fitta serie di mostre organizzate dal Direttore dell'Archiginnasio, di convegni e congressi ospitati dalla Biblioteca, con una frequenza tale che al titolare dell'archivio fu aggiunta una nuova categoria denominata «Mostre – Esposizioni – Congressi». È del 1933 la mostra dedicata al *Digesto* e alla *Storia dello Studio di Bologna* in occasione del Congresso internazionale di Diritto Romano, mostra inaugurata dal Principe di Piemonte, che Sorbelli guidò nella visita dentro la Sala dello *Stabat Mater*, dove preziosi manoscritti e numerose rarità bibliografiche erano esposti utilizzando scaffali e leggi.¹⁴

Con l'insediamento, nella carica di podestà di Bologna, dell'avvocato Angelo Manaresi si aprì un periodo di intensa programmazione di manifestazioni progettate, in particolare, per l'intero anno XIII dell'E.F., cioè il 1935. In aprile e in ottobre furono organizzati negli spazi della Biblioteca diversi congressi

¹² Il Direttore dell'Archiginnasio collaborò al Congresso Mondiale con vari ruoli: si veda in proposito *Primo Congresso mondiale delle biblioteche e di bibliografia, Roma-Venezia 15-30 giugno 1929 - A. VII, Atti*, a cura del Ministero della Educazione nazionale, Direzione generale delle accademie e biblioteche, Roma, La Libreria dello Stato, 1931-1933, in sei volumi, dei quali il primo (1932) contiene documenti ufficiali, verbali dei lavori delle diverse sezioni, etc., che formano una sorta di resoconto completo del congresso; i volumi dal 2 al 5 (1931) i testi delle memorie e comunicazioni; il sesto (1933) i cataloghi delle mostre. In concomitanza col Congresso anche la pubblicazione di A. SORBELLI, *Storia della stampa in Bologna*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1929. Per quanto riguarda la mostra allestita nella Sala dello *Stabat Mater* si vedano: BCABo, Archivio, *Carteggio amministrativo*, anno 1929, tit. IV, fascicolo «Mostra italiana di Bibliografia musicale Bologna»; FRANCESCO VATIELLI, *La Mostra Bibliografica Musicale all'Archiginnasio*, «Il Comune di Bologna», XVI, 1929, n. 7, p. 59-60; IDEM, *La Mostra bibliografica musicale*, «Il Resto del Carlino», XLV, 1929, 27 giugno, p. 4; il catalogo *Mostra Bibliografica Musicale, Bologna, Archiginnasio, giugno 1929*, a cura di F. Vatielli e Luigi Torri, Bologna, Cooperativa tipografica Azzoguidi, 1929.

¹³ Nella rubrica *Annunzi e spunti*, a cura di Albano Sorbelli e Alberto Serra-Zanetti, «L'Archiginnasio», XXXIV, 1939, p. 182.

¹⁴ *Il Congresso internazionale di Diritto Romano inaugurato da S.A.R il Principe di Piemonte nell'Archiginnasio e La Mostra del Digesto e della Storia dello Studio di Bologna nella Biblioteca dell'Archiginnasio*, «L'Archiginnasio», XXVIII, 1933, p. 106-109, 111-113; *Mostra del Digesto e della storia dello Studio di Bologna nella Biblioteca dell'Archiginnasio. Catalogo*, Bologna, a cura del Comitato ordinatore del Congresso internazionale di diritto romano, 1933, in particolare A. SORBELLI, *Avvertenza*, p. 3-5. Si veda anche GIORGIO CENCETTI, *La mostra del Digesto e dello Studio all'Archiginnasio*, «Il Comune di Bologna», XX, 1933, n. 4, p. 17-18. Documentazione riguardante l'organizzazione della mostra in BCABo, Archivio, *Carteggio amministrativo*, anno 1933, tit. VIII, fascicolo «Mostra della storia dello Studio di Bologna (XIV Centenario del Digesto)».

medici, accompagnati da esposizioni merceologiche di materiale sanitario e di editoria medica, allestite negli spazi del cortile centrale, appositamente dotato di una copertura temporanea, e nei loggiati a piano terra e al primo piano (fig. 2).¹⁵ Furono invitate a partecipare alla mostra del libro moderno di medicina case editrici italiane e straniere che, a fronte di una quota fissa di partecipazione e di una quota proporzionale al numero dei libri esposti, potevano inviare pubblicazioni editte dal 1919 in poi.¹⁶ Organizzatore responsabile della mostra fu Umberto Cappelli, uno dei figli di Licinio, destinato a curare il ramo commerciale della casa editrice che, nella sede della libreria, aveva organizzato da almeno una decina d'anni un efficiente servizio di informazioni bibliografiche su abbonamento, specializzato proprio nel settore delle scienze mediche, che vedevano la Cappelli editrice di diverse riviste e collane.¹⁷ In contemporanea si decise di organizzare

¹⁵ Puntualmente nella rivista della Biblioteca si dà conto delle novità in campo culturale dovute al podestà Manaresi a partire da *Un importante raduno per lo studio di problemi artistici cittadini*, «L'Archiginnasio», XXVIII, 1933, p. 399-402, incontro convocato nel gabinetto del Podestà il 1° dicembre 1933 e al quale prese parte anche Sorbelli. Si vedano anche *Le manifestazioni bolognesi dell'Anno XIII - Il programma tracciato da S.E. il Podestà*, «L'Archiginnasio», XXX, 1935, p. 199-200; *I prossimi Congressi scientifici all'Archiginnasio*, «Il Comune di Bologna», XXII, 1935, n. 1, p. 106-107 e *I Congressi scientifici all'Archiginnasio. Ottobre 1935 - XIII*, «Il Comune di Bologna», XXII, 1935, n. 10, p. 5, articoli con foto degli allestimenti delle mostre commerciali. Furono anche pubblicati e distribuiti materiali informativi e pubblicitari, in particolare l'opuscolo *Congressi medici nazionali, Convegni medici regionali, Mostra internazionale del libro moderno di medicina, Mostra del libro antico di medicina sino al sec. XVII, Mostra del materiale sanitario. 1-31 ottobre 1935 - XIII nel palazzo dell'Archiginnasio*, Bologna, Stabilimenti poligrafici riuniti, 1935, e il pieghevole *Congressi medici. Mostra internazionale del libro di medicina. 1-31 ottobre 1935 - XIII*, Bologna, Tip. Galavotti, 1935. Inoltre si veda *Bologna 1935: la scoperta del Settecento bolognese, dalla mostra al museo*, a cura di Carla Bernardini, Ferrara, Edisai, 2008, opuscolo pubblicato in occasione di una mostra documentaria tenuta nel 2006-2007.

¹⁶ Si veda *Regolamento generale della Mostra internazionale del Libro di medicina antico e moderno. Bologna. Ottobre 1935 - XIII*, «Giornale della Libreria», XLVIII, 1935, p. 106-107. La mostra era organizzata per materie e viene presentata come «magnifica occasione per gli editori di libri di medicina per far conoscere la loro produzione a decine di migliaia di medici e per studiare scambi e traduzioni» (*Prima mostra internazionale del libro di medicina a Bologna*, «L'Italia che scrive», XVIII, 1935, n. 9, p. 228).

¹⁷ Sull'incarico a Umberto Cappelli si vedano *I Congressi scientifici all'Archiginnasio. Ottobre 1935 - XIII* cit., p. 5 e BCABO, Archivio, *Carteggio amministrativo*, anno 1935, tit. VIII, fascicolo «Mostra internazionale del libro di medicina e chirurgia». Inoltre, *La Mostra internazionale del libro di medicina*, «L'Italia che scrive», XVIII, 1935, n.4, p. 104. Per l'attività della Cappelli in quest'ambito si veda anche la notizia riportata nella nota *Risveglio librario in Bologna*, «L'Archiginnasio», XXI, 1926, p. 268-269: «[...] desideriamo segnalare le sale di consultazione che ha aperto, al piano superiore della sua residenza, la Libreria Cappelli. È necessario che diciam qualcosa dello schedario che in quella sala è a portata degli studiosi. Ciascuna scheda porta le indicazioni bibliografiche riguardanti o un libro (titolo, nome dell'autore, formato, numero delle pagine, nome dell'editore, prezzo, anno di pubblicazione) o un articolo originale, studio o monografia (cogli stessi dati e, in più, altri consimili riferentisi al periodico che l'ha pubblicato). Si tratta di parecchie decine di migliaia di schede, che nel loro complesso prospettano tutto quanto, in tutti i paesi, su libri e riviste è stato pubblicato di argomento medico, dal 1920 in poi. Le schede sono divise e suddivise, a seconda dei diversi rami della scienza medica, non solo, ma anche a seconda dei singoli argomenti di ciascun ramo: divisione minuta, quasi pedantesca, se vuoi, ma perciò eccezionalmente utile. Lo schedario permette al Cappelli di svolgere a pro degli studiosi un servizio prezioso, anche per la sua eccezionale rapidità. Infatti egli può immediatamente approntare, su qualsiasi argomento una bibliografia completa, senza necessità alcuna di speciali ricerche, colla semplice consultazione dello schedario, il quale subito gli fornisce tutti i dati richiesti. Il Cappelli, che questo suo schedario ha curato con affetto paterno, pone la massima attenzione, a sempre più perfezionarlo, moltiplicandone le voci e ad arricchirlo senza sosta coi dati riguardanti, oltreché i nuovi libri, anche le memorie originali delle pubblicazioni periodiche italiane e straniere. Tutto ciò ha permesso al Cappelli di indire abbonamenti

una *Mostra del Libro di Medicina antico* comprendente le consuete due sezioni, dei manoscritti e dei libri a stampa fino al Seicento, esposizione allestita nella Sala dello *Stabat Mater* e prospettata come l'antecedente storico dell'editoria medica presentata nell'esposizione commerciale internazionale.¹⁸

La Seconda Guerra Mondiale segnò una cesura netta e dolorosa nella vita della Biblioteca, con il bombardamento del 1944 che distrusse una parte del Palazzo, in particolare il Teatro anatomico e la sottostante cappella di S. Maria dei Bulgari.

La ricostruzione – tenuto conto dell'importanza dell'Archiginnasio per la città di Bologna – iniziò nei primi mesi del 1945, quando la guerra era ancora in corso. Furono anni di attività intensa e complessa per il recupero del patrimonio e la gestione degli spazi. Spazi che in quel periodo vedevano presenti e attive le due Soprintendenze – quella ai Monumenti e quella alle Gallerie – impegnate nella ricostruzione e nel salvataggio e restauro degli affreschi e dei monumenti parietali.¹⁹ Fu proprio il Soprintendente alle Gallerie, Cesare Gnudi, a ideare per gli spazi dell'Archiginnasio le *Biennali d'arte antica*, grandi esposizioni dedicate alla pittura bolognese del Cinquecento e del Seicento e successivamente anche all'archeologia emiliana.²⁰ Ricostruzione e restauri non erano completamente terminati; forse questa condizione oggettiva, ma anche una concezione museografica diversa da quella contemporanea – che vorrebbe sempre visibili e comprensibili le caratteristiche della sede espositiva se storica – portarono l'architetto Leone Pancaldi a progettare allestimenti con ampie pannellature che nascondevano alla vista muri e soffitti con tutti gli apparati decorativi

alle singole voci di esso e di istituirne di nuove a richiesta degli interessati. Ogni abbonato, non solo riceve all'atto dell'adesione l'esatta bibliografia, riferentesi al soggetto prescelto, ma, successivamente e a mano a mano, nuovi volumi ed articoli appaiono, anche copia delle corrispondenti schede che entrano nello schedario. Il servizio è concepito sopra un piano grandioso ed effettuato con scrupolo e coscienza». Umberto Cappelli era anche responsabile commerciale di riviste mediche pubblicate dalla casa editrice Cappelli come, ad esempio, «Archivio di patologia e clinica medica», «Archivio di scienze biologiche», «Archivio italiano di anatomia e istologia patologica», «Archivio italiano di chirurgia», «Archivio italiano di dermatologia, sifilografia e venereologia», «Archivio italiano di pediatria e puericoltura», «Archivio italiano di urologia»: si veda in proposito «Annuario della stampa italiana», 1937-1938, p. 705-706. Sulle pubblicazioni di ambito medico si veda anche LORETTA DE FRANCESCHI, *Le pubblicazioni di area medica dell'editore Cappelli*, «Paratesto», XII, 2015, p. 169-185.

¹⁸ *La Mostra del libro antico di Medicina all'Archiginnasio*, «L'Archiginnasio», XXX, 1935, p. 375-379 e *Mostra del libro antico di medicina nella Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, ottobre 1935. Catalogo*, Bologna, per cura del Comune, 1935.

¹⁹ ALFREDO BARBACCI, *Il restauro del teatro anatomico dell'Archiginnasio di Bologna*, «Bollettino d'Arte», XL, 1955, p. 269-274 e IDEM, *Il restauro dell'Archiginnasio in Bologna*, «Bollettino d'Arte», XLII, 1957, p. 341-344. Documenti conservati nell'archivio della Biblioteca riguardanti i drammatici eventi di quei mesi (la distruzione del Palazzo, l'allestimento di sedi provvisorie per ospitare i libri e i servizi di lettura, le disposizioni per il riutilizzo delle macerie, il bombardamento della colonia estiva di Casaglia che costò la vita al direttore Lodovico Barbieri, i primi interventi per la ricostruzione) sono visibili nella biblioteca digitale dell'Archiginnasio *Archiveb: Bologna bombardata 1943-1945*, <http://badigit.comune.bologna.it/bolognabombardata/documenti.htm#10>.

²⁰ Sulle Biennali si veda ANDREA EMILIANI, *Dalle Biennali di arte antica alle esposizioni nella Pinacoteca*, in *Andrea Emiliani presente e futuro, Scritti e interviste*, a cura di Pier Luigi Cervellati, Faenza, Carta Bianca, 2021, p. 101-114, intervento già pubblicato in IDEM, *Incontri con il pubblico. Proposte di lettura per le mostre della Pinacoteca nazionale 1983-1998*, Argelato, Minerva, 2011, p. 9-22.

originali del Palazzo. Il successo di pubblico – la gente aderiva in massa a tutte le occasioni che davano la possibilità di lasciarsi alle spalle gli orrori della guerra – fu enorme: 70.000 visitatori per la mostra di Guido Reni del 1954 (fig. 3), 80.000 per i Carracci nella seconda Biennale del 1956.²¹ Da ricordare poi la grande mostra dedicata nel 1966 all'opera pittorica e all'intera opera incisoria di Giorgio Morandi, scomparso poco più di due anni prima, allestita con gli stessi criteri negli spazi del Palazzo utilizzati per le *Biennali d'Arte* (fig. 4).²² L'allestimento di esposizioni in questo periodo fu anche favorito dalla decisione di liberare la Sala dello *Stabat Mater* dagli armadi centrali con libri (fig. 1) e disporre così di uno spazio ampio e di grande fascino per incontri, convegni e presentazioni librerie, a partire dai cicli de *I Sabati dell'Archiginnasio*, dal novembre 1961.²³

La consapevolezza dell'importanza di dare vita a progetti espositivi finalizzati principalmente alla valorizzazione del patrimonio della Biblioteca emerse con l'assunzione di una nuova generazione di bibliotecari, che si impegnarono soprattutto in attività di studio e ricerca sui materiali iconografici e librari conservati nelle raccolte dell'Archiginnasio. I risultati furono alcune mostre realizzate negli anni Ottanta e Novanta. Fra queste, la mostra *L'immagine dell'antico fra Settecento e Ottocento. Libri di archeologia nella Biblioteca comunale dell'Archiginnasio*, allestita fra novembre 1983 e gennaio 1984 nella Sala dello *Stabat Mater* da poco restaurata.²⁴

Iniziò poi una serie di grandi mostre bibliografiche, alcune anche con rilievo internazionale come *Alma Mater Librorum*, allestita nella Sala dello *Stabat Mater* dal 6 dicembre 1988 al 31 gennaio 1989, in occasione delle celebrazioni del IX centenario dell'Università, dedicata alla produzione libraria a Bologna fra XI e XX secolo. Questa mostra, inaugurata nel suo primo allestimento nell'ambito della Fiera di Francoforte, ebbe successive edizioni a Barcellona, Leningrado e Tokyo.²⁵

²¹ GIOVANNA DELCORNO, *Come eravamo. Le Edizioni Alfa di Bologna (1954-1984)*, «L'Archiginnasio», CXIV, 2019, p. 619-661, in particolare 627-639.

²² La mostra fu curata da Roberto Longhi, Lamberto Vitali e Gian Alberto Dell'Acqua, che ne avevano curato anche un'edizione più ridotta allestita alla Biennale di Venezia nel giugno 1966. Fu accompagnata da un importante catalogo: *L'opera di Giorgio Morandi. Catalogo della mostra. Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 30 ottobre - 15 dicembre 1966*, Bologna, Edizioni Alfa, 1966, con scritti di Lamberto Vitali e Riccardo Bacchelli.

²³ PIERANGELO BELLETTINI, *Momenti di una storia lunga due secoli*, in *Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna*, a cura di P. Bellettini, Firenze, Nardini, 2001, p. 9-49, in particolare p. 39.

²⁴ Nel catalogo *L'immagine dell'antico fra Settecento e Ottocento. Libri di archeologia nella Biblioteca comunale dell'Archiginnasio. Sala Stabat Mater, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, novembre 1983 - gennaio 1984*, Casalecchio di Reno, Grafis, 1983, si veda in particolare la premessa del direttore reggente Franco Bergonzoni alle p. V-VI. Si vedano anche CRISTINA BERSANI, *Dal progetto alla realizzazione*, «L'Archiginnasio», LXXVIII, 1983, p. 31-38 e VALERIA RONCUZZI ROVERSI MONACO, *Significato di una mostra libraria in una biblioteca di conservazione*, ivi, p. 29-31.

²⁵ Il Comitato scientifico della mostra era composto da Franca Arduini, Luigi Balsamo, Valerio Montanari, Renzo Cremante, Gianfranco Orlandelli, Isabella Zanni Rosiello. Fra i promotori anche la Provincia di Bologna e il suo assessore alla cultura Learco Andalò. Il catalogo, con testi anche in inglese e tedesco, corredato da indice dei nomi, delle provenienze e dei titoli di opere anonime, è *Alma mater librorum. Nove secoli di editoria bolognese per l'università*, Bologna, Clueb, Il Mulino, Nuova Alfa Editoriale, Zanichelli, 1988.

Dal 2000 – anno nel quale Bologna fu capitale europea della cultura – fino ad oggi, si sono susseguite grandi mostre e mostre *dossier* che hanno visto direttori esperti nelle discipline bibliografiche e personale specializzato (bibliotecari preparati non solo nel settore della catalogazione ma anche in quello delle nuove tecnologie informatiche e digitali, insieme ad archivisti e restauratori) impegnati nel definire progressivamente una nuova politica espositiva.

Fra le grandi mostre – in genere curate insieme all'allora Soprintendenza bibliografica della Regione Emilia-Romagna – vanno senz'altro ricordate: *Una città in piazza. Comunicazione e vita quotidiana a Bologna tra Cinque e Seicento* (dal 24 maggio al 31 agosto 2000), mostra dedicata alla comunicazione in età rinascimentale e barocca, attraverso fonti a stampa scarsamente note e valorizzate in questa esposizione, come bandi, avvisi e letteratura popolare (fig. 5); poi, con allestimenti progettati con criteri moderni dall'architetto Cesare Mari (Panstudio Architetti Associati) le due mostre *Carducci e i miti della bellezza* (dal 1° dicembre 2007 al 1° marzo 2008), in occasione del centenario della morte di Giosue Carducci (fig. 6-7), e *Le stagioni di un cantimbanco. Vita quotidiana a Bologna nelle opere di Giulio Cesare Croce* (dal 28 ottobre 2009 al 30 gennaio 2010), in concomitanza con il IV centenario della morte del principale autore bolognese di letteratura popolare (fig. 8-9).²⁶ Esposizioni incentrate in gran parte su materiale bibliografico proveniente dalle raccolte dell'Archiginnasio, della Biblioteca e Archivio di Casa Carducci e della Biblioteca Universitaria, che hanno rappresentato occasioni per rileggere fenomeni culturali e valorizzare il patrimonio bibliografico, così come si è verificato anche nel 2006 per la ricorrenza dell'anniversario dei 500 anni della cacciata dei Bentivoglio da Bologna con la mostra *Le testimonianze librerie* (dal 21 ottobre 2006 al 7 gennaio 2007) nella quale sono stati esposti alcuni eccezionali prodotti librari bolognesi, veri e propri testimoni del contesto socio-culturale negli anni della signoria di Giovanni II Bentivoglio (1463-1506), periodo che coincise con l'introduzione in Italia della stampa a caratteri mobili (fig. 10).²⁷

Infine, tra 2013 e 2017, la sala dello *Stabat Mater* ha visto tre mostre molto particolari, nelle quali si è voluto mettere in dialogo fra loro patrimonio librario antico, produzione artistica e letteraria e le peculiarità storico artistiche del Palazzo, che in questa sala raggiungono una concentrazione eccezionale. Si è

²⁶ I cataloghi sono: *Una città in piazza. Comunicazione e vita quotidiana a Bologna tra Cinque e Seicento. Biblioteca dell'Archiginnasio, Sala dello Stabat Mater, 24 maggio - 31 agosto 2000*, a cura di P. Bellettini, Rosaria Campioni e Zita Zanardi, Bologna, Compositori, 2000; *Carducci e i miti della bellezza*, a cura di Marco Antonio Bazzocchi e Simonetta Santucci, Bologna, Bononia university press, 2007; *Le stagioni di un cantimbanco. Vita quotidiana a Bologna nelle opere di Giulio Cesare Croce*, cura redazionale e apparati di Z. Zanardi, Bologna, Compositori, 2009.

²⁷ La mostra realizzata dalla Biblioteca dell'Archiginnasio era uno dei tre percorsi espositivi complessivamente denominati *La Stagione dei Bentivoglio*, ideati da Learco Andalò: *La stagione dei Bentivoglio nella Bologna rinascimentale. Bologna 21 ottobre 2006 - 7 gennaio 2007. La famiglia, Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna; 1506. La cacciata dei Bentivoglio, Museo civico medievale; Le testimonianze librerie, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna, Minerva, 2006. Il catalogo della mostra dell'Archiginnasio è A. MANFRON - ANNA MARIA SCARDOVI, *La stagione dei Bentivoglio nella Bologna rinascimentale. Le testimonianze librerie*, «L'Archiginnasio», CI, 2006, p. 516-579.*

trattato di iniziative espositive organizzate in collaborazione con altre istituzioni partner e coincidenti con eventi particolari.

Nel 2013, in occasione di *Art City* – programma di mostre, eventi e iniziative promosso in collegamento con *Artefiera Bologna* – fu organizzata insieme al MAMbo (Museo d'Arte Moderna di Bologna) la mostra *Giorgio De Chirico e i libri* (dal 19 gennaio al 10 febbraio) con otto dipinti di De Chirico ai quali sono stati affiancati alcuni volumi – conservati nelle raccolte dell'Archiginnasio – di antiche edizioni a stampa, rievocative delle suggestioni antiquarie dell'artista (fig. 11). Tra questi il *Polifilo* stampato da Aldo Manuzio nel 1499, le *Imprese* di Andrea Alciati del 1551, i cinque libri delle *Symbolicarum quaestionum* di Achille Bocchi del 1555, le *Antichità romane* di Giambattista Piranesi del 1756.

Nel 2014, durante un altro importante appuntamento cittadino, l'undicesima edizione di *Artelibro. Festival del libro e della storia dell'arte*, un allestimento rarefatto ma altamente scenografico, curato dall'architetto Cesare Mari (Panstudio architetti associati), ospitò la mostra *La scrittura splendente. Tesori manoscritti dalle biblioteche italiane* (dal 18 al 25 settembre) nella quale furono esposti tre manoscritti estremamente importanti: uno dei due volumi originali della *Bibbia* di Borso D'Este conservati presso la Biblioteca Estense di Modena, vero e proprio capolavoro della miniatura italiana del Rinascimento, con la possibilità di sfoglio virtuale, in un grande visore a tavolo, della riproduzione digitale integrale; la cosiddetta *Bibbia* di Marco Polo, realizzata in Francia nella prima metà del Duecento e usata per la predicazione da missionari francescani che raggiunsero la Cina nella seconda metà del XIII secolo, entrata nelle collezioni medicee e ora conservata presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze; infine un prezioso manoscritto miniato dell'Archiginnasio, la *Vita Christi* di Ludolfo di Sassonia, realizzato a metà Quattrocento per la corte dei Gonzaga di Mantova dal celebre miniatore Cristoforo Cortese e dall'amanuense Michele Salvatico. L'allestimento prevedeva anche la presenza di un'area riservata a incontri e conferenze che hanno accompagnato l'esposizione (fig. 12-13).

La mostra *L'infinito. Gli autografi di Giacomo Leopardi da Visso a Bologna* (dal 22 dicembre 2016 al 28 febbraio 2017) è l'occasione più recente nel corso della quale la sala dello *Stabat Mater* è stata riconvertita in sala espositiva (fig. 14). L'iniziativa fu pensata per accogliere gli autografi di Leopardi scampati ai danni del terremoto che nel 2016-2017 ha colpito un'ampia zona dell'Italia centrale, in particolare le cittadine di Amatrice, Norcia e Visso. Luogo di conservazione era infatti il Museo di Visso, comune marchigiano al centro dei gravi eventi sismici. Il consistente gruppo di autografi leopardiani, fra i quali sei Idilli (*L'Infinito*, *La sera del giorno festivo*, *Lo spavento notturno*, *La Ricordanza*, *Alla Luna*, *Il Sogno*, *La Vita Solitaria*) erano stati venduti al Sindaco della cittadina marchigiana fra 1868 e 1869 da Prospero Viani, che fu preside del Liceo Galvani di Bologna e che aveva pubblicato per primo nel 1849 l'*Epistolario* leopardiano presso l'editore fiorentino Le Monnier, occasione nella quale probabilmente entrò in possesso dei preziosi manoscritti. Anche in questo caso, l'allestimento – curato da Cesare Mari di Panstudio architetti associati e posizionato al centro della sala, in linea

con il portale di ingresso, per sottolineare l'eccezionalità dei documenti esposti – comprendeva un visore multimediale grazie al quale i visitatori potevano sfogliare virtualmente le riproduzioni integrali dei manoscritti oggetto della mostra, poi integrata da una versione digitale.²⁸

Nella consapevolezza che le mostre possono rappresentare per una biblioteca storica e di conservazione uno strumento adatto per raggiungere il grande pubblico, negli anni più recenti ho avuto modo di tornare alcune volte sul concetto che le esposizioni bibliografiche sono un mezzo per dare conto pubblicamente della vita e dell'attività della biblioteca, soprattutto quando sono organizzate al termine di lavori di riordino e catalogazione di fondi, tanto da poter essere considerate una voce significativa di un mai troppo considerato bilancio di attrattività della biblioteca.²⁹

Penso poi che le opportunità offerte dall'edizione virtuale delle mostre siano diverse e destinate a moltiplicarsi con lo sviluppo della tecnologia informatica, del *web* e anche della comunicazione *social*. In Archiginnasio abbiamo iniziato a proporre la versione *web* di alcune esposizioni bibliografiche nel 2005, per poi passare ad arricchire la versione *online* con la digitalizzazione integrale dei documenti esposti e il rinvio alle catalogazioni in SBN, il *link* a basi di dati o pagine con le descrizioni dei fondi, alla visualizzazione di visite guidate registrate dai curatori, etc. In tutto, a oggi, le mostre virtuali sono 57 e offrono al pubblico la possibilità di una fruizione diversa e amplificata, oltre che permanente nel tempo.³⁰

È sicuramente indispensabile un impegno organizzativo complesso per riuscire a trasformare i vincoli architettonici e conservativi di un palazzo come l'Archiginnasio in opportunità e risorse, ma i bibliotecari possono vincere questa sfida facendo tesoro di alcune delle abilità peculiari della loro professione, come saper gestire un servizio incentrato sul contatto diretto col pubblico e quindi tarato sulle sue esigenze, con l'obiettivo di valorizzare manufatti – come libri e

²⁸ *L'infinito. Gli autografi di Giacomo Leopardi da Visso a Bologna*, <http://badigit.comune.bologna.it/mostre/leopardi/index.html>.

²⁹ Per ragioni e scelte relative alle mostre in biblioteca mi permetto di rinviare a A. MANFRON, *La biblioteca si mostra: problemi dell'esibire libri*, «Bollettino AIB», XXXIV, 1994, n. 3, p. 291-300 e A. MANFRON, *In studium non in spectaculum. Perché fare mostre in biblioteca*, in *Conservare il Novecento: carte e libri in vetrina. Convegno, Ferrara, Salone internazionale dell'arte del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali, 1 aprile 2011. Atti*, a cura di Giuliana Zagra, Roma, Associazione italiana biblioteche, 2012, p. 37-46.

³⁰ La prima mostra della Biblioteca dell'Archiginnasio che ha avuto una versione *web* è stata *Una passione balcanica. Politica coloniale, affari e botanica tra la dissoluzione dell'Impero Ottomano e la Seconda Guerra Mondiale. Il fondo Antonio Baldacci in mostra all'Archiginnasio*, <http://badigit.comune.bologna.it/mostre/baldacci/index.html>. L'esposizione (tenutasi dal 3 marzo al 27 aprile 2005) fu realizzata per dare conto dell'acquisizione del fondo *Antonio Baldacci*, libri e archivio, e della sua catalogazione bibliografica e inventariazione archivistica. Si vedano, in *Fondi nel web*, le schede relative al fondo archivistico *Antonio Baldacci*, <http://badigit.comune.bologna.it/fondi/dettaglio.asp?lettera=84>, e al fondo librario *BALDACCI*, <http://badigit.comune.bologna.it/fondi/dettaglio.asp?lettera=296>. L'inventario a stampa dell'archivio personale e di lavoro di Baldacci è *Una passione balcanica tra affari, botanica e politica coloniale. Il fondo Antonio Baldacci nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (1884-1950)*, a cura di Maria Grazia Bollini, Bologna, Comune di Bologna, 2005. Le mostre *online* sono consultabili nel sito della biblioteca digitale dell'Archiginnasio *Archiveb*, sezione *Mostre in rete*, <http://www.archiginnasio.it/mostre.htm>.

documenti – sicuramente più difficili da comunicare che le opere d'arte figurativa o i reperti archeologici esposti nei musei.³¹ Il primo passo per vincere la sfida è un radicale cambiamento di prospettiva, basato su forme di valorizzazione del patrimonio che producano una crescita della partecipazione da parte dei cittadini e dei visitatori, il loro coinvolgimento nei risultati della ricerca e nell'impegno per la conservazione della memoria individuale e collettiva rappresentata dai documenti conservati dalle biblioteche storiche. Abbiamo quindi considerato indispensabile il passaggio da una logica di pura conservazione del patrimonio ed esposizione di cimeli o, peggio ancora, di «mostre di cassetta, culturalmente irrilevanti e pericolose per le opere»,³² a una centrata sulla proposta di servizi di qualità ed esperienze culturali rivolte a pubblici diversi, senza escludere il grande pubblico.

Alla domanda 'Perché fare mostre in biblioteca?' tempo fa ho proposto di rispondere che

Chi vede nel patrimonio culturale uno strumento di conoscenza ed elevazione civile e ritiene che una buona valorizzazione sia comunicazione del patrimonio per sviluppare la conoscenza, ma anche accrescimento del suo valore attraverso la ricerca, troverà molto probabilmente una risposta affermativa alla domanda se fare o non fare mostre in biblioteca.³³

Sono ancora convinta di questo, intendendo le esposizioni documentarie organizzate direttamente dall'istituto conservatore come un ulteriore strumento per l'accesso al proprio patrimonio. Per dare conto con efficacia del lavoro compiuto sui beni 'mostrati', per comunicare il valore di materiali che, entrati nelle raccolte, hanno assunto una vocazione speciale e, infine, per raggiungere l'obiettivo di metterli a disposizione di tutti attraverso occasioni di comunicazione narrativa (attività, incontri, ma anche mostre reali e virtuali) che più facilmente innescano processi di nuova conoscenza, rispondendo così pienamente al compito principale di un servizio bibliotecario pubblico.³⁴

³¹ Ho sviluppato questi concetti in A. MANFRON, *L'Archiginnasio: una biblioteca con vocazione museale* cit.

³² Interessanti le tesi del saggio T. MONTANARI - V. TRIONE, *Contro le mostre* cit., in particolare il capitolo primo *Business Art*. La citazione dalla sintesi in copertina.

³³ A. MANFRON, *In studium non in spectaculum* cit., p. 37.

³⁴ Si vedano anche A. MANFRON, *Catalogare per esporre*, in *IBC dossier. In primo piano. Libri, spartiti, documenti, lettere nei musei di scrittori e musicisti*, a cura di Micaela Guarino e Isabella Fabbri, Bologna, Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia Romagna, 2017, p. 6-10 e A. MANFRON, *Valorizzare i fondi d'autore*, in *Oltre le mostre*, a cura di Mauro Brunello, Valentina De Martino e Maria Speranza Storace, Venezia, Ca' Foscari-Digital Publishing, 2020, p. 51-60.



Fig. 1. La Sala dello *Stabat Mater* prima del 1944 (foto Bruno Stefani, CCBBo, Album fot. 76, n. 19, copyr. Bruno Stefani/CSAC/Cineteca di Bologna). Si ringrazia la Fondazione Cineteca di Bologna per avere fornito l'immagine.



Fig. 2. Mostra di materiale sanitario e di specialità farmaceutiche nel quadriportico dell'Archiginnasio, ottobre 1935 («Il Comune di Bologna», XXII, 1935, n. 10, p. 5).



Fig. 3. La Sala dello *Stabat Mater* durante i lavori di allestimento della mostra di Guido Reni, 1954 (BCABo, GDS, Fotografie Bologna, n. 1604/6).



Fig. 4. Riccardo Bacchelli e le sorelle Morandi all'inaugurazione della mostra *L'opera di Giorgio Morandi*, 30 ottobre 1966 (foto Gnani, BCABo, fondo speciale *Riccardo Bacchelli*, b. 74 fasc. 13, n.23).



Fig. 5. Mostra *Una città in piazza. Comunicazione e vita quotidiana a Bologna tra Cinque e Seicento* allestita nella Sala dello *Stabat Mater* dal 24 maggio al 31 agosto 2000 (foto Riccardo Vlahov, P. BELLETTINI, *Relazione del Direttore sull'attività svolta nel biennio 1999-2000*, «L'Archiginnasio», XCIV-XCV, 1999-2000, p. VII-XLVIII: tav. 4).

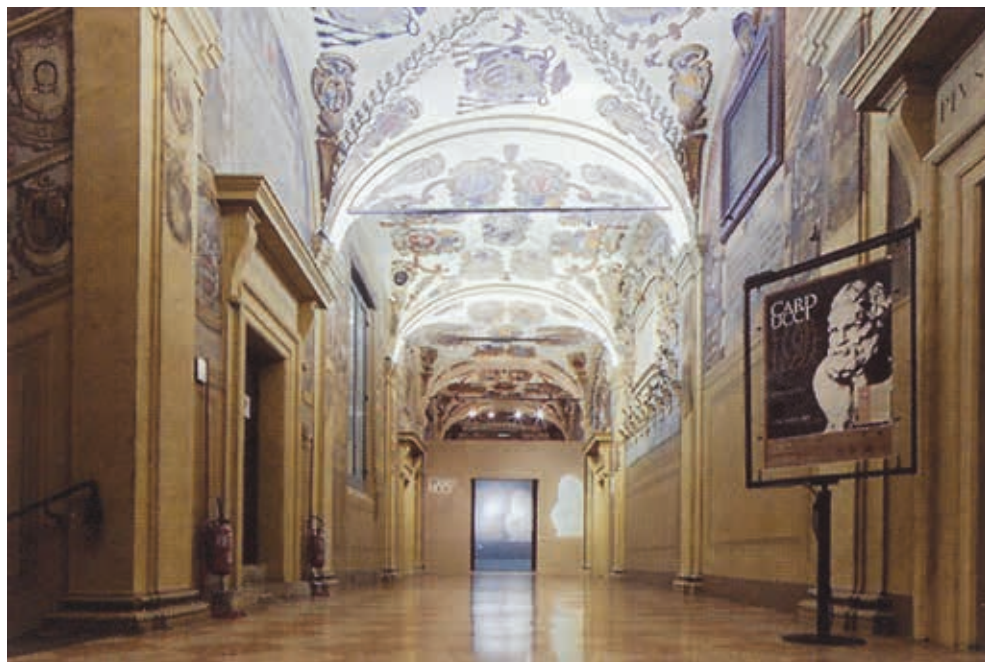


Fig. 6 Mostra *Carducci e i miti della bellezza*, allestita nella Sala dello *Stabat Mater* dal 1° dicembre 2007 al 1° marzo 2008 (foto Pierluigi Siena, «L'Archiginnasio», CII, 2007, p. 12).



Fig. 7. Mostra *Carducci e i miti della bellezza*, allestita nella Sala dello *Stabat Mater* dal 1° dicembre 2007 al 1° marzo 2008 (foto Pierluigi Siena, «L'Archiginnasio», CII, 2007, p. 20).



Fig. 8. Mostra *Le stagioni di un cantimbanco. Vita quotidiana a Bologna nelle opere di Giulio Cesare Croce*, allestita nella Sala dello *Stabat Mater* dal 28 ottobre 2009 al 30 gennaio 2010 (foto Riccardo Vlahov, «L'Archiginnasio», CIV, 2009, p. XL).



Fig. 9. Mostra *Le stagioni di un cantimbanco. Vita quotidiana a Bologna nelle opere di Giulio Cesare Croce*, allestita nella Sala dello *Stabat Mater* dal 28 ottobre 2009 al 30 gennaio 2010 (foto Riccardo Vlahov).



Fig. 10. Mostra *La stagione dei Bentivoglio nella Bologna rinascimentale. Le testimonianze librarie*, allestita nella Sala dello Stabat Mater dal 21 ottobre 2006 al 7 gennaio 2007 (foto Ruggero Ruggeri).



Fig. 11. Mostra *Giorgio De Chirico e i libri*, a cura di Gianfranco Maraniello e Anna Manfron, allestita nella Sala dello *Stabat Mater* dal 19 gennaio al 10 febbraio 2013, in occasione di *Art City Bologna 2013* (foto Marilena Buscarini).



Fig. 12. Mostra *La scrittura splendente. Tesori manoscritti dalle biblioteche italiane*, allestita nella Sala dello Stabat Mater dal 18 al 25 settembre 2014, in occasione di *Artelibro. Festival del Libro e della Storia dell'Arte* 11ª edizione (foto Anna Manfron).



Fig. 13. Mostra *La scrittura splendente. Tesori manoscritti dalle biblioteche italiane*, allestita nella Sala dello *Stabat Mater* dal 18 al 25 settembre 2014, in occasione di *Artelibro. Festival del Libro e della Storia dell'Arte* 11ª edizione (foto Anna Manfron).



Fig. 14. Mostra *L'infinito*. Gli autografi di Giacomo Leopardi da Visso a Bologna, allestita nella Sala dello Stabat Mater dal 22 dicembre 2016 al 28 febbraio 2017 (foto Marilena Buscarini).

*1921-2021: il centenario
di Casa Carducci*

Scritti di

ALESSANDRA CURTI, SIMONETTA SANTUCCI, ASSOCIAZIONE HAMELIN

ALESSANDRA CURTI

1921-2021: le iniziative per il centenario di Casa Carducci

I contributi di seguito pubblicati illustrano due iniziative di successo promosse da Casa Carducci nel 2021, in occasione del centenario di fondazione della Biblioteca-museo (1921-2021), ricordato dal logo realizzato per la circostanza.

La celebrazione dell'anniversario, pur condizionata dal protrarsi dell'emergenza Covid, è stata fortemente voluta da Simonetta Santucci e dai colleghi della Biblioteca, che l'hanno considerata un'occasione privilegiata di riflessione sull'unicità di Casa Carducci e sul ruolo centrale dell'Istituto nel tessuto culturale cittadino e nazionale, in un'ottica di rilancio. Vale la pena ricordare come Casa Carducci sia stata la prima casa di un illustre scrittore ad essere inaugurata al pubblico, il 6 novembre 1921, con solenne cerimonia alla presenza di Margherita di Savoia: alla Regina Madre si dovettero l'acquisto dell'intero villino, nonché della biblioteca e dell'archivio ivi conservati, poi donati nel 1907 alla città di Bologna, alla quale fu affidata la conservazione del patrimonio di testimonianze materiali e documentarie della vita dello scrittore, nella sua integrità, per la fruizione pubblica. Nel corso del tempo Casa Carducci ha sviluppato la vocazione a divenire polo per la letteratura otto-novecentesca, acquisendo e conservando, accanto alle testimonianze carducciane, i fondi librari e archivistici di illustri italianisti dell'Università di Bologna, colleghi e successori del Carducci; è inoltre sede storica, dal 1911, della Commissione per i Testi di Lingua in Bologna, di cui, dal 2000, conserva l'archivio. Dal 1987 è sede dell'Edizione Nazionale delle opere di Giosue Carducci, promossa con Decreto del Presidente della Repubblica il 25 giugno 1987, su proposta del Ministro per i Beni culturali e ambientali.

L'anniversario di fondazione di Casa Carducci è coinciso con le celebrazioni nazionali per i 700 anni dalla morte di Dante Alighieri. Non a caso, un secolo prima, la solenne cerimonia di chiusura delle celebrazioni dantesche¹ era culminata, il 6 novembre 1921, alla presenza della Regina Madre, con l'inaugurazione della Casa e della Biblioteca di colui che, per l'intero corso della vita, aveva coltivato

¹ BCABo, *Comitato Bolognese per la celebrazione del sesto centenario dantesco*, cart. 2, "Adesioni alla Commemorazione dantesca del 6 novembre, Università e Accademie italiane e straniere". A tali celebrazioni del 1921 Francesca Roversi Monaco ha dedicato il recente contributo *I centenari e la metamorfosi della memoria: Bologna 1921*, in *Dante e Bologna. Istituzioni, convergenze e saperi*, a cura di Armando Antonelli e Franziska Meier, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2022, p. 321-338.

e maturato la devozione verso il Sommo Poeta. La mostra *da lui cominciai, con lui finisco. Giosue Carducci e Dante*, di cui viene pubblicato il catalogo redatto da Simonetta Santucci, ha celebrato la doppia ricorrenza indagando la familiarità di Carducci con l'opera di Dante nella sua evoluzione nel tempo e in rapporto alle esperienze politiche dello scrittore, attraverso testimonianze tratte dalla biblioteca-archivio. Inaugurata il 16 ottobre e aperta fino al 30 dicembre 2021, la mostra ha ottenuto il patrocinio di *Dante 2021. Comitato nazionale per le celebrazioni dei 700 anni*, nonché quello del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Ateneo bolognese, che ne curerà la versione *online*.

L'accurata indagine critico-documentaria sottesa alla mostra evidenzia e celebra la vocazione primaria di Casa Carducci, che oltre a conservare e a valorizzare la biblioteca e le carte carducciane, si propone quale centro di studi per la letteratura otto-novecentesca, promuovendo incontri, convegni, pubblicazioni e letture, anche in collaborazione con la Commissione per i Testi di Lingua e con il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna.²

Enciclopedia. Un giro a piedi di Casa Carducci è il titolo dell'altra significativa iniziativa promossa nel 2021 in occasione di *BOOM! Crescere nei libri 2021*, rivolta soprattutto al pubblico delle bambine e dei bambini. Il contributo dell'Associazione Hamelin illustra gli obiettivi e l'articolazione del progetto, che ha preso le mosse dal coinvolgimento dell'illustratrice francese Marion Bataille e dal suo riuscito tentativo di lavorare sui versi di Carducci, pur senza conoscerne la lingua, per trasformarne lo schema metrico in una partitura musicale, divenuta visibile grazie a colori e forme geometriche recitabili con il corpo. La mostra e i laboratori hanno reso presente la parola poetica di Carducci nella sua casa, tra i suoi libri, tra i bambini e i futuri studenti. Il progetto è stato accolto e condiviso con entusiasmo da Casa Carducci, come ulteriore efficace occasione per coinvolgere, in modo inedito, il pubblico dei più giovani, cui l'istituto rivolge abitualmente proposte didattiche, e come occasione di promozione del proprio patrimonio indirizzata ad un pubblico non accademico.

Se, come scrive Francesca Roversi Monaco, «i centenari, rappresentando il passato, sono un osservatorio di primo piano per cogliere le istanze culturali, politiche, economiche e sociali di uno specifico contesto in uno specifico segmento cronologico»,³ il primo centenario celebrato da Casa Carducci ne rimarca l'unicità e il valore: la ricchezza del patrimonio carducciano conservato nella sua integrità e in continuo accrescimento (la casa, la biblioteca e l'archivio sono integrati da acquisizioni successive di documenti carducciani e di fondi di storici della letteratura) consente di elaborare iniziative rivolte a pubblici diversi: tali proposte non devono sembrare in contraddizione, bensì rimarcano l'originalità di Casa Carducci e le molteplici potenzialità in rapporto a pubblici diversi di fruitori.

² Il partenariato con il FICLIT per il progetto di eccellenza 2018-2022 nel 2020 ha previsto la digitalizzazione di significativi nuclei di carte carducciane, includendo il nucleo dantesco, in vista delle iniziative per il centenario.

³ F. ROVERSI MONACO, *I centenari e le metamorfosi della memoria: Bologna 1921* cit., p. 322.

SIMONETTA SANTUCCI

*da lui cominciai, con lui finisco. Giosue Carducci e Dante*¹

Sono oggimai quarant'anni, o Cesare, ch'io col discorso delle *Rime di Dante* posi il piè fermo nel campo dello scrivere italiano; e ora stanco ne lo ritraggo con questo saggio su la più nobile canzone di Dante: da lui cominciai, con lui finisco.²

Sono parole di Giosue Carducci premesse al commento della canzone *Tre donne intorno al cor mi son venute*, ultimo lavoro dantesco stampato il 21 agosto 1904 nella *plaque* per le nozze della figlia di Cesare Zanichelli, Luisa, con Francesco Mazzoni. Se l'arco temporale indicato in questa lettera di dedica prende avvio dal 1865, l'anno del sesto centenario in onore del *pater patriae*, il «campo dello scrivere italiano», nel quale Carducci, alla maniera di Dante, aveva posto il «piè fermo», chiama in causa lo storico della letteratura, il critico e l'erudito, il filologo e il professore all'Università di Bologna, nondimeno l'officina del poeta, dove l'Alighieri, profeta dell'Unità d'Italia, è il protagonista di alcuni versi che il Carducci giovanissimo, ancora studente nella sua Toscana, aveva composto in linea con quella tradizione romantico-risorgimentale alla quale, già nei primi anni Sessanta, non sarebbe stato più fedele, perché desideroso in verità, bandita ogni idolatria, di studiare meglio i tempi, l'uomo, il poema. La mostra illustra, per campioni significativi, tratti dalla biblioteca-archivio di Casa Carducci e qui consultabili, la lunga consuetudine di Carducci con la figura e l'opera del sommo poeta, mostrando, sulla scorta di recenti contributi critici,³

¹ Catalogo della rassegna espositiva, Casa Carducci, 16 ottobre-30 dicembre 2021. L'allestimento della mostra è stato ideato e realizzato da Matteo Rossini e Marco Petrolli con la supervisione di Alessandra Curti. Progetto grafico di Manuela Marchesan, comunicazione a cura di Marcello Fini, Anna Maria Cava e Cristian Maccaferri, amministrazione di Christian Zuin e Olga Formato. L'iniziativa si è svolta nell'ambito del primo centenario della nascita di Casa Carducci (1921-2021), con il patrocinio di *Dante 2021. Comitato nazionale per la celebrazione dei 700 anni* e di Alma Mater Studiorum. Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica (FICLIT).

² GIOSUE CARDUCCI, *A Cesare Zanichelli*, lettera introduttiva a *La canzone di Dante «Tre donne intorno al cor mi son venute»*, in *Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci* (d'ora in poi OEN), Bologna, Zanichelli, 1936, vol. X, p. 205.

³ Si tratta di: CHIARA TOGNARELLI, *Il mito di Dante nell'opera del Carducci giovane*, «La rassegna della letteratura italiana», CXVI, 2012, n. 2, p. 513-525; WILLIAM SPAGGIARI, *Dante e Carducci*, 11 maggio 2021, evento online in seno alla rassegna *Dante nella coscienza letteraria della nuova Italia*, a cura di Gino Tellini per il Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, <https://www.youtube.com/watch?v=gQik4Jd3vCE>, riproposto con integrazioni nel saggio *«Il vicino mio grande»: Carducci e Dante*, in IDEM, *Dante nel Sette-*

come il complesso percorso del dantismo carducciano, nei suoi diversi momenti ed atteggiamenti, sia saldamente connesso con le vicende e le esperienze politiche dello scrittore negli anni cruciali della formazione dello Stato unitario italiano. Il percorso espositivo si articola in quattro sezioni:

1. *Il mito di Dante nei versi carducciani*, 1850-1897
2. *All'Alma Mater con Dante*, 1862-1904
3. *La ricerca storica e critica su Dante*, 1865-1895
4. *Dante nella biblioteca di Giosue Carducci*

1. *Il mito di Dante nei versi carducciani, 1850-1897*

La devozione di Giosue Carducci per Dante si manifesta fin dal 1850, quando frequenta a Firenze il secondo anno della scuola di Umanità nel collegio di San Giovannino dei Padri Scolopi, e si rivelerà ancor più fervida negli anni di studio alla Normale di Pisa alla quale era stato ammesso svolgendo, il 1° giugno 1853, nell'esame di concorso, il tema *Dante e il suo secolo*.⁴ Esperimenti poetici come il poemetto in ottave *Dante al monastero del Corvo* (1853) e la canzone *Dante* (1854), quest'ultima accolta nel primo libro di versi, *Le rime* di San Miniato (1857), mostrano come Carducci professi un vero e proprio culto per il "Divino", icona delle aspirazioni identitarie risorgimentali in quanto padre fondatore della nazione italiana sia in senso linguistico che politico. Le prove critiche coeve sono dello stesso tono. Nella dissertazione *L'epopea e la Divina Commedia*, Carducci celebra il poema dantesco, capolavoro universale, come espressione dell'epopea primitiva, «fatale e necessaria» (Omero, Dante, Shakespeare) di contro a quella «letteraria, d'imitazione» (Virgilio, Tasso, Milton): Dante, erede della civiltà romana e nel contempo primo poeta della civiltà cristiana, è il creatore di un'età nuova.⁵ Anni dopo, in una lezione tenuta al Liceo Forteguerri di Pistoia, il 9 maggio 1860, dichiarerà ancora che: «Dante [...] è per noi dopo 600 anni ancor giovane, Dante in cui troviamo la nostra fede religiosa e politica, in cui abbiamo la nostra filosofia e la nostra storia».⁶

Ma già nei primi anni Sessanta il mito di Dante è destinato a illanguidirsi nella visione del letterato. Giunto nel novembre 1860 all'Università di Bologna, sulla cattedra di Eloquenza, Carducci si cimenta subito, nell'Ateneo rinnovato grazie all'«Italia e l'unità», in un'intensa attività di ricerca storica e critica orientata a ricostruire il percorso della tradizione nostrana attraverso l'indagine dei documenti dei suoi grandi padri. Agire nella nuova città, d'ora in poi seconda patria, significa per lo scrittore aprirsi a nuove idee. È risaputo infatti come la lettura degli storici francesi moderni di orientamento repubblicano, la

Ottocento. Note e ricerche, Milano, LED, 2022, p. 97-125; FLORIANA TEDESCO, *Carducci dantista dantesco: la fortuna di Dante nella vita e nell'opera di Giosue Carducci*, tesi di Laurea in Letteratura Medievale, Università di Bologna. Scuola di Lettere e Beni culturali, a. a. 2017-2018.

⁴ G. CARDUCCI, *Dante e il suo secolo*, OEN, vol. V, p. 348-356.

⁵ IDEM, *L'epopea e la Divina Commedia. Temi 6*, ivi, p. 362-447.

⁶ IDEM, *Introduzione a un breve corso di letteratura e lingua latina – Virgilio*, ivi, p. 484-489: 486.

frequentazione di colleghi militanti in campo radicale (Piazza, Ellero, Ceneri) insieme con la delusione nei confronti dell'azione politica del governo autoritario della Destra incapace di dare compimento al processo di unificazione nazionale, sollecitano in lui atteggiamenti apertamente antimonarchici e anticlericali per i quali sarà perseguitato.

A insidiare il primato dantesco, in questo nuovo clima culturale, contribuisce senza dubbio l'esplorazione sistematica condotta dal critico sull'opera di Petrarca, già nel 1862 considerato «gran pensatore e un gran cittadino, superiore a Dante pel concetto politico»⁷ e sei anni dopo eletto a nuova divinità con il ricordo della canzone *Spirto gentil* nel verso finale «Apre al grido ribelle: Italia e Roma» del sonetto *Commentando il Petrarca*, scritto nell'aprile 1868, proprio quando Carducci o meglio Enotrio Romano, sdegnato dalla “questione romana” e dai provvedimenti ministeriali contro di lui, si dividerà fra poesia giambica e commento al *Canzoniere*.⁸ I versi intitolati a Dante composti nel decennio 1860-1870 riflettono questo mutato sentire.

Nella corona di sonetti presentata, il 28 maggio 1865, a Faenza, per i festeggiamenti del sesto centenario della nascita dell'Alighieri, Dante, ora sorto «su l'avello iscoverchiato»,⁹ contempla con sgomento l'Italia che non ha ancora ritrovato la sua unità (primo sonetto), ora prorompe contro di lei in un'aspra invettiva (nelle terzine del secondo sonetto).

Lo spirito anticlericale si manifesta quindi in tutta la sua forza sia alla luce di precisi eventi storici, sia in base alla convinzione che siano ormai tramontati, a causa del loro declino ideologico e morale, quelli che erano stati i cardini del pensiero dantesco: Chiesa e Impero. Nel sonetto *Dante* (1867), naturale conclusione degli studi pubblicati nella «Nuova Antologia» (1866-1867), scriverà: «Son chiesa e impero una ruina mesta» (v. 12), sebbene la poesia di chi ha cantato i due sommi poteri del passato s'innalzi sopra il tempo («Muor Giove, e l'inno del poeta resta», così recita il verso finale del sonetto), dove, come ha scritto William Spaggiari, è rimarcato il «tema centrale della riflessione di Carducci intorno all'autore della *Commedia*: l'ammirazione per l'altissimo poeta e, insieme, l'avversione per la prevalenza dell'elemento religioso del “monarchista arrabbiato e furioso teologo ad un tempo”».¹⁰

Gli ultimi ritratti poetici di Dante appartengono a ben altra temperie storica. Siamo nella metà degli anni Novanta: Carducci nella monarchia dei Savoia ormai vede l'istituzione che ha unificato l'Italia, conquistato Roma e che concorre al progresso del paese attraverso forme democratiche.

Dante ritorna in versi che confluiranno nell'ultima raccolta poetica carducciana, *Rime e ritmi* (1899): dalla rievocazione nostalgica, nell'ode saffica

⁷ Lettera di G. Carducci a Narciso Feliciano Pelosini, Bologna, 28 maggio 1862, in *Edizione Nazionale delle Lettere di Giosue Carducci* (d'ora in poi LEN), Bologna, Zanichelli, 1939, vol. III, p. 150.

⁸ Vedi il sonetto ora in IDEM, *Rime nuove*, ed. critica a cura di Emilio Torchio, Modena, Mucchi, 2016 (Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci. Opere, IX, 2), p. 53.

⁹ Così nell'*incipit* del primo sonetto del trittico *Nel sesto centenario di Dante* (vedi documento n. 7).

¹⁰ Vedi introduzione a *Dante*, in IDEM, *Poesie*, a cura di W. Spaggiari, Milano, Feltrinelli, 2020, p. 109.

La chiesa di Polenta (1897), di Francesca da Rimini e del poeta esule che, come vuole la leggenda, sostarono presso la piccola Chiesa di San Donato (in vista di Bertinoro e del Cesenate), all'immagine, più energica e capace di fissarsi nella memoria collettiva, del nume tutelare della patria nelle terzine *Per il monumento di Dante a Trento* (1896), incalzate da istanze irredentiste e nutrite di precisi richiami alla *Commedia*.

1.

G. CARDUCCI, *A Firenze. Frammento della Piccarda*, Firenze luglio 1850 (fig. 3). Casa Carducci, Mss., cart. I, 16

Ms., 3 c. Si tratta della prima prova poetica dantesca di Carducci. La copia è di mano di Dante Carducci, fratello di Giosue. Il poema in endecasillabi sciolti, ispirato a Piccarda Donati (*Paradiso*, canto III) non è mai stato concluso. Fa parte di un piccolo *corpus* di poesie composte da Carducci fra il 1850 e il 1853, sia a Firenze, dove frequentava le Scuole Pie di San Giovannino (1849-1853), sia a Celle, il paese ai piedi del Monte Amiata in cui il padre, il dottor Michele, avuta la condotta, si era trasferito con la famiglia nella primavera del 1851.

2.

G. CARDUCCI, *Dante al monastero del Corvo*, Celle, 1853. Casa Carducci, Mss., cart. I, 93

Ms. autografo, foglio doppio scritto su entrambe le facciate. Poemetto in ottave «finito il 6 settembre 1853, in Celle» che trae estro da un episodio reso celebre dalla fascinosa memoria di Boccaccio: l'arrivo di Dante esule, in cerca di pace, al Monastero di Santa Croce del Corvo (a Bocca di Magra, in Lunigiana) e il suo incontro con il monaco Ilario. Editto in IDEM, *Primi versi*, OEN, vol. I, p. 178-189.

[...]

Mesto era e grave e di severo aspetto,
d'onesto volto e signoril presenza.
Vestia le membra e 'l crin tenea costretto
ne la semplice foggia di Fiorenza.
Ne l'arida sua guancia avresti letto:
questi è persona che di gioia è senza.
Ma gli splendea ne 'l grande occhio severo
tutto il valor de l'italo pensiero.

3.

G. CARDUCCI, *Dante*, luglio 1857. Casa Carducci, Mss., cart. I, 111

Ms. autografo, fogli doppi e foglio singolo scritti su tutte le facciate, 9 c. Canzone composta fra agosto e settembre 1854, un anno dopo l'ingresso alla Scuola Normale di Pisa, e recitata l'8 settembre a Firenze nell'Accademia dei «Risoluti e Fecondi», detta anche dei «Filomusi», presso le Scuole Pie di San Giovannino.

Bella copia per le *Rime di Giosuè Carducci*, San Miniato, Tipografia Ristori, 1857, dove la lirica è dedicata all'amico pisano, l'avvocato e letterato Francesco Buonamici. Rielaborata e con diversi tagli, sarà ripubblicata in *Poesie di Giosuè Carducci (Enotrio Romano)*, Firenze, Barbèra, 1871, dove è suddivisa, nella sezione *Juvenilia*, in due blocchi: *Prometeo* (p. 275-276) e *Dante* (p. 283-288). Vedi infine IDEM, *Juvenilia*, edizione critica a cura di Claudio Mariotti, Modena, Mucchi, 2019 (Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci. Opere, VI.1), p. 182-194.

4.

G. CARDUCCI, *Dante*, in *Rime di Giosuè Carducci*, San Miniato, Tipografia Ristori, 1857.

Casa Carducci, 5. a. III. 6

Alle p. 33-42. Copia della *plaque* offerta all'amico fraterno Giuseppe Chiarini con correzioni di mano dell'autore. È il primo libro di versi carducciani (25 sonetti e 13 canti). Nella prefazione, lasciata in bozze, Carducci dichiarava di aver coltivato in esso le tre letterature «sole degne di un'Italia italiana»: quella che «discorrendo come fiume divino da Omero fu derivata nella patria romana da Lucrezio Virgilio Orazio: quella che creata da Dante padre nostro, e da' figliuoli suoi degni raccolta, bastò indigena nell'Italia cristiana quanto bastò a lei la libertà, vale a dire fino al Tasso: quella che fiorita con Alfieri Parini Monti Foscolo Leopardi Mamiani» ha contemperato la «forma grecolatina» con la «forma italica indigena» e che può considerarsi la «sola poesia nazionale dell'Italia presente» (IDEM, *Dedica e prefazione delle «Rime» di San Miniato*, OEN, vol. V, p. 206).

5.

G. CARDUCCI, *La bellezza ideale*, in *Rime di Giosuè Carducci*, San Miniato, tipografia Ristori, 1857.

Casa Carducci, 5. a. III. 6

Alle p. 55-58. Canzone dedicata al padre scolio Geremia Barsottini, insegnante di retorica di Carducci nel collegio di San Giovannino, con l'epigrafe «Ogni intelletto di lassù la mira; | E quella gente che qui s'innamora | Ne' lor pensieri la trovano ancora. | Dante: canz. XV. v. 22». Annotando la poesia l'autore scrive: «La maniera poetica del canto presente e del IX del XI come de' sonetti III e IV ho desunta dalle preziosissime rime toscane dei secoli XIII e XIV; da quelle dell'Allighieri su tutto e poi del Cavalcanti di Lapo Gianni del Frescobaldi di Cino: vi ho mischiato alcuna stilla della meditata squisitezza petrarchesca e qualche cosa del tizianesco colorire del Poliziano [...]».

6.

G. CARDUCCI, *Dante a Ravenna. Schizzo*, giugno 1860 (fig. 4).

Casa Carducci, Mss., cart. I, 190

Ms. autografo su carta di secondo uso. «Frammento su Dante» raccolto in IDEM, *Primizie e reliquie. Dalle carte inedite*, per cura di Giuseppe Albini e Albano Sorbelli, Bologna, Zanichelli, 1928, p. 233.

7.

G. CARDUCCI, *XIV maggio MDCCLXV*, Faenza, Tip. Marabini, 1865.
Casa Carducci, Mss., cart. I, 224

Estratto da *Prose e versi letti nella festa solenne celebratasi in onore di Dante Alighieri dalla Società Scientifica e Letteraria di Faenza*, Faenza, Tip. di Angelo Marabini, 1865. I tre sonetti furono letti nella solenne tornata accademica svoltasi il 28 maggio 1865 a Faenza, nella sala del Consiglio Comunale, per celebrare il sesto centenario dantesco. Nell'esemplare custodito il sonetto II presenta nella prima quartina varianti di mano di Carducci accolte in *Poesie di Giosuè Carducci (Enotrio Romano)* cit., dove i tre componimenti sono ristampati con il titolo *Nel sesto centenario di Dante* (p. 46-48).

8.

G. CARDUCCI, *A Dante*, in *Levia gravia di Enotrio Romano*, Pistoia, Tipografia Niccolai e Quarteroni, 1868.
Casa Carducci, 5. c. III. 23

Il sonetto composto nel 1867 fu pubblicato prima nella «Rivista bolognese di scienze, lettere, arti e scuole», I, 1867, 15 febbraio, vol. I, fasc. II. Edito infine, con il titolo *Dante*, in IDEM, *Rime nuove*, Bologna, Zanichelli, 1887 (e ora in IDEM, *Rime nuove*, ed. critica a cura di E. Torchio, cit., p. 51) e tradotto in tedesco dal filologo Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf.

9.

G. CARDUCCI, *Giustizia di poeta*.
Casa Carducci, Mss., cart. II, 4

Ritaglio da «Gazzetta delle Università. Giornale degli studenti italiani», 28 marzo 1871, in cartellina con dicitura di Carducci «Dante, il vicin mio grande | marzo 1871». Versi, composti nel 1870, editi quindi in *Poesie di Giosuè Carducci* cit., infine in IDEM, *Rime nuove* cit. (e ora in IDEM, *Rime nuove*, ed. critica a cura di E. Torchio, cit., p. 52).

10.

G. Carducci, *Bologna 23 dec. 1870, a Giuseppe Chiarini*.
Casa Carducci, Mss., Fondo Chiarini, cart. LXXXVII, 1

Lettera autografa, tre fogli doppi e due fogli singoli scritti su tutte le facciate, 8 c. Nelle c. 6v-7r sono trascritti per l'amico i sonetti *Giustizia di poeta* (inc. «Dante, il vicin mio grande, allor che errava») e *Il sonetto* (inc. «Dante il mover gli diè del cherubino»). In quest'ultimo (pure edito in IDEM, *Rime nuove* cit. e ora in IDEM, *Rime nuove*, ed. critica a cura di E. Torchio, cit., p. 38), Carducci, ripercorrendo la storia del sonetto attraverso l'enumerazione dei grandi che avevano adottato tale forma metrica, incominciava proprio con l'Alighieri che aveva saputo infondervi singolari movenze angeliche: «Dante il mover gli diè del cherubino | E d'aere azzurro e d'òr lo confuse» (LEN, vol. VI, p. 263-264).

11.

XI ottobre MDCCCXCVI. Il Trentino a Dante Alighieri. Ricordo dell'inaugurazione del monumento nazionale a Trento. Trento, Giovanni Zippel, [1896] (fig. 5). Casa Carducci, Busta 339.19

Contiene in premessa, con il titolo *XIII sett. MDCCCXXI. Per il monumento di Dante a Trento*, le terzine di Carducci dedicate al gruppo scultoreo in bronzo, opera del fiorentino Cesare Zocchi, inaugurato l'11 ottobre 1896, nel piazzale della stazione ferroviaria, come simbolo dell'italianità della città, mentre il Trentino era ancora territorio della Contea del Tirolo nell'Impero austro-ungarico. L'opera fu fortemente voluta dai trentini non appena a Bolzano, nella piazza maggiore, veniva eretta nel 1889 la statua di H. Natter in onore del *Minnesinger* tirolese Walther von der Vogelweide (1170 circa-1230 circa). La vicenda complessa della scultura di Zocchi si inserisce nella storia dell'irredentismo trentino narrata in questo volume da Guglielmo Ranzi, vero promotore del monumento, deputato del Partito Liberale, fiduciario nel Trentino della Società Dante Alighieri, di cui Carducci fu tra i soci fondatori nel 1889. Per parte sua, il poeta ne aveva caldeggiato la realizzazione già il 12 marzo 1890 nel corso di un'adunanza del Comitato bolognese della Società dantesca, da lui presieduto: «La immagine del maggior rappresentante della razza nostra, che sorgerà in Trento, ammonisca il vicino tedesco, che intanto ha innalzato in prossima terra tedesca la statua del primo *Minnesinger*, Vogelweide, che i termini delle nazioni sono segnati» (G. CARDUCCI, *Ceneri e faville. Serie terza*, OEN, vol. XXVIII, p. 278).

12.

G. CARDUCCI, *Trento a Dante. III sett. MDCCCXXI.*
Casa Carducci, Mss., cart. III, 82.5

Ritaglio da «Gazzetta dell'Emilia», 12 ottobre 1896. I versi carducciani sul monumento a Dante, apparsi su molti quotidiani, furono infine pubblicati in IDEM, *Rime e ritmi*, Bologna, Zanichelli 1899 e ora in IDEM, *Rime e ritmi*, ed. critica a cura di Giovanni Biancardi, Modena, Mucchi, 2020 (Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci. Opere, XVII.2), p. 84-85.

13.

CAMILLO BERNARDI, *Gratulatoria degli studenti trentini per i 40 anni di insegnamento di Giosue Carducci*, 1901
Casa Carducci, Pergamene, 4.1

Sotto gli stemmi araldici dei comuni trentini (Trento, Rovereto, Riva del Garda, Arco, Ala e Levico) campeggia il monumento a Dante realizzato per Trento da Cesare Zocchi. La pergamena è illustrata da DANIELE GUERNELLI, *Le pergamene miniate di Casa Carducci. Esempi di miniature fra Otto e Novecento*, «Il Carrobbio», XXXVII, 2011, p. 171-190: 182.

14.

Il monumento a Dante in Trento.
Casa Carducci, Archivio fotografico, F3

Fotografia albumina, [1896].

15.

Enotrio a braccetto con Dante.

Casa Carducci, Mss., cart. III, 82.14

Caricatura nella prima pagina di «Bologna che ride», 16 ottobre 1896.

16.

G. CARDUCCI, *La chiesa di Polenta*, luglio-agosto 1897.

Casa Carducci, Mss., cart. III, 84

Dal ms. autografo «Chiesa di Polenta. | Madesimo. 15 l.[uglio] 1 agosto | 1897», 3 c., numerate dall'autore su cui i v. 1-40 della poesia. L'ode intitolata alla chiesa di San Donato in Polenta (sec. VIII), dove, secondo la leggenda, avrebbero sostato Francesca da Rimini (*Inferno*, canto V) e Dante esule a Ravenna, fu iniziata da Carducci nella seconda metà di luglio e corretta il 2 e 3 agosto 1897. Prima di confluire in *Rime e ritmi* (e ora in IDEM, *Rime e ritmi*, ed. critica a cura di G. Biancardi, cit. p. 87-92), la poesia apparve sull'«Italia» di Domenico Gnoli, agosto-settembre 1897, «a beneficio dei restauri» della chiesa sostenuti dal Ministero dell'Istruzione e da quello dei Culti, dietro pressioni dello stesso Carducci, e svoltisi negli anni 1897-1898.

Agile e solo vien di colle in colle
quasi accennando l'ardüo cipresso.
Forse Francesca temprò qui li ardenti
occhi al sorriso?

[...]

Ecco la chiesa. E surse ella che ignoti
servi morian tra la romana plebe
quei che fûr poscia i Polentani e Dante
fecegli eterni

Forse qui Dante inginocchiossi? L'alta
fronte che Dio mirò da presso chiusa
entro le palme, ei lacrimava il suo
del San Giovanni

[...]

17.

Carducci a Polenta, 1897 e 1898.

Casa Carducci, Archivio fotografico, A. 159

Riproduzioni di alcune fotografie contenute nell'albo donato a Casa Carducci dal Ministero della Pubblica Istruzione nel 1961. Le foto, realizzate dal cesenate Augusto Casalbani, documentano le visite di Carducci alla chiesa di San Donato, la prima, il 6 giugno 1897, quando fu attuato il recupero dell'edificio; la seconda, il 26 ottobre 1898, dopo i restauri del campanile. Nell'ordine: 1) l'«ardüo

cipresso» sul colle di Conzano, dove la tradizione vuole che spesso Francesca da Polenta salisse in romantica contemplazione; 2) Carducci a Polenta, durante la prima visita, osserva, insieme ai numerosi accompagnatori e amici, il restauro dell'edificio; 3) l'edificio della chiesa restaurato (1897); 4) Carducci sull'uscio della Chiesa di Polenta (1897); 5) ancora sull'uscio della Chiesa (1897); 6) Carducci in procinto di ripiantare il cipresso di Francesca distrutto da un fulmine il 21 luglio 1898.

2. *All'Alma Mater con Dante, 1862-1904*

Il magistero quarantennale di Giosue Carducci all'Università di Bologna, titolare della cattedra di Letteratura italiana (1860-1904), presso la Facoltà filologica, e professore incaricato di Storia comparata delle letterature neolatine (1875-1904), è testimoniato nell'archivio dello scrittore da una folta messe di carte autografe e fascicoli originali con appunti di varia tipologia relativi alle lezioni, laddove queste non siano state distese in forma discorsiva dal professore.

I corsi del primo decennio, rivolti a ben pochi studenti e uditori, sono tutti nel segno della letteratura italiana delle origini, della *Vita nuova* e delle *Rime* di Petrarca, considerati come «centro a tutta la poesia italiana del Duecento e del Trecento». ¹¹ In merito a Dante, Carducci si orienta verso la produzione giovanile, ritenendo urgente ristabilirne il testo, a suo giudizio, «nulla sicuro e poco buono», come confida a Giuseppe Chiarini. ¹² Della *Vita nuova* e delle *Rime* Carducci si occuperà in molte lezioni negli anni accademici 1864-1865, 1865-1866, 1866-1867, ancora negli anni Settanta (1872-1873, 1874-1875, 1879) e, più incidentalmente, dal 1880 al 1892.

Le lezioni del 1864, in particolare, sono state il punto di partenza e hanno fornito molti materiali al saggio *Delle rime di Dante*, edito nella miscellanea *Dante e il suo secolo* (1865, si veda il documento n. 42), a conferma di quanto sia stretto nell'opera di Carducci il rapporto fra attività didattica e lavoro di ricerca, specialmente nell'ambito della celebrazione di importanti anniversari come il sesto centenario della nascita dell'Alighieri.

Per quanto riguarda la *Commedia*, nel 1864-1865, insieme con alcuni canti scelti del *Paradiso*, Carducci incomincia ad analizzare la cantica a lui più cara, il *Purgatorio*, d'ora in poi oggetto di numerose lezioni (1866-1867, 1869-1870, 1882-1883, 1891-1892, fino al 1902). Invece l'esegesi e l'illustrazione dei canti dell'*Inferno*, iniziata nel 1872-1873, proseguirà negli anni 1875-1876, 1883-1884, 1885-1886, 1891-1892.

Ben tre corsi (1883-1884, 1884-1885, 1887-1888) sono dedicati alle indagini bibliografiche, critiche e storiche intraprese nei secoli sulla *Commedia*. Delle undici lezioni svolte fra novembre 1887 e marzo 1888 l'archivio conserva un sostanzioso *corpus* di appunti dai quali si evince come Carducci ebbe a occuparsi

¹¹ Lettera di G. Carducci a Giuseppe Chiarini, Bologna 25 ottobre 1862, in LEN, vol. III, p. 221.

¹² Lettera di G. Carducci a Giuseppe Chiarini, Bologna 21 maggio 1863, ivi, p. 344.

dell'influenza del poema dantesco sia sulla letteratura (Immanuel Romano, Petrarca, Boccaccio, Fazio degli Uberti, Giovanni Boccassi, Zenone Zenoni, ecc.), sia sulle arti figurative del Tre e Quattrocento, trattando, in particolare, di Giotto, considerato, al pari di Dante, costruttore della rinascita civile e culturale della nazione italiana.

Negli anni 1902-1903, prima di congedarsi dall'insegnamento, Carducci riprende gli argomenti con cui aveva iniziato l'insegnamento nell'ateneo bolognese, esaminando la *Vita nuova* e la genesi della *Commedia*. Le ultime lezioni, quelle svolte nell'inverno 1903-1904, sono consacrate al commento della canzone *Tre donne intorno al cor mi son venute* subito dato alle stampe dalla Ditta Zanichelli.

18.

G. CARDUCCI, *Appunti per comento alle rime di Dante in scuola*, [Bologna], 1864-1865.

Casa Carducci, Mss., cart. XXVII.4

Ms. autografo in inserto confezionato da Carducci. Le note, vergate su fogli di secondo uso (12 c.), riguardano l'esegesi delle canzoni *O patria degna*; *Tre donne intorno al cor*; *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*; *Io son venuto al punto*; *Così nel mio parlar voglio esser aspro*.

19.

G. CARDUCCI, *Su le poesie liriche di Dante*, [Bologna, 1865-1866] (fig. 8).

Casa Carducci, Mss., cart. XXIX.9

Lezione III | Secondo periodo della lirica di Dante. Beatrice mistica, c. 15-20. Estratta dagli appunti di otto lezioni tenute dal professor Carducci nell'a.a. 1865-66 distesi su fogli doppi scritti su tutte le facciate. Carducci distingue nell'opera giovanile di Dante quattro diversi periodi: il primo di *imitazione toscana*, il secondo *mistico*, il terzo *allegorico-dottrinale*, il quarto *sensuale*.

20.

REGIA UNIVERSITÀ DI BOLOGNA, *Anno scolastico 1865-66, Temi per gli esami speciali del secondo biennio di letteratura [del] prof. Giosuè Carducci*.

Casa Carducci, Mss., cart. XXI. 3.1

I temi riferibili all'opera lirica di Dante sono elencati in maniera conforme alla periodizzazione definita da Carducci durante le lezioni svolte nell'anno accademico: «Secondo periodo della lirica di Dante – Dante novatore – L'amore mistico – Ragioni di questo e nella natura del poeta e più ne' tempi – Il sentimento religioso rinfuocato dagli ordini de' predicatori e de' minori – Svolgimento di questo periodo nella seconda parte della *Vita nuova*».

21.

G. CARDUCCI, *L'Inferno*, [1872-1873].

Casa Carducci, Mss., cart. XXVII. 18

Quaderno ms. autografo, 36 c. scritte su tutte le facciate (bianche le ultime quattro carte). Gli appunti riguardano la descrizione del paesaggio infernale secondo la dottrina esposta nel canto XI: Antinferno e «prima classe intermedia», «regione dell'incontinenza», «regione della violenza», «regione della malizia», «*lo profondo inferno*», «Lucifero», «Del tempo messo dal poeta a percorrere l'inferno».

22.

REGIA UNIVERSITÀ DI BOLOGNA, Anno scolastico 1872-73, *Temi per gli esami speciali di letteratura italiana [dati dal] prof. Giosuè Carducci.*

Casa Carducci, Mss., cart. XXI. 3.2

L'elenco ripartisce i temi per gli alunni in tre sezioni: la storia letteraria, la descrizione dell'*Inferno*, l'interpretazione e l'illustrazione dei canti XI-XV della cantica.

23.

G. CARDUCCI, *Età seconda. La stampa – il rinascimento – Il Cinquecento.*

Casa Carducci, Mss., cart. XXVII.9

Da *I commentatori di Dante, 22-27-29 maggio 3 giugno 1885*, ms. autografo, 23 c. solo in parte numerate dall'autore, scritte perlopiù su tutte le facciate, in inserto confezionato da Carducci. Appunti per lezioni svolte nel maggio-giugno 1885 sui commentatori di Dante distinti in tre età: la prima, trecentesca (le note relative a questo periodo non sono conservate nell'archivio); «Età seconda» (1400-1500); «Terza età» (1700-1800).

24.

G. CARDUCCI, *Letteratura dantesca | influenza della D[ivina] C[ommedia] nell'arte | sec. XIV, 9 dicembre 1887-18 gennaio 1888.*

Casa Carducci, Mss., cart. XXVII.1 (VII)

Ms. autografo, 30 c. numerate dall'autore, scritte perlopiù su tutte le facciate, in inserto confezionato da Carducci. Appunti per le lezioni svolte nell'anno 1887-1888 dove Carducci esamina l'influsso dell'opera dantesca su vari artisti. In primo luogo su Giotto, di cui si ricordano gli affreschi presso la Basilica di S. Francesco di Assisi e alla Cappella degli Scrovegni di Padova, dove in «certe figure allegoriche potentemente poetiche può vedersi un che di dantesco». Quindi su Buonamico Buffalmacco e, fra gli altri, su Ambrogio Lorenzetti, Giovanni Pisano, Andrea e Bernardo Orcagna, Taddeo Bartoli e Giovanni da Modena.

25.

GIOTTO DI BONDONE, Affreschi, Cappella degli Scrovegni, Padova.

Casa Carducci, Archivio fotografico, C. 24-27

Fotografie all'albumina, s.d., raccolte da Carducci: 1. Santi, beati con il presunto ritratto di Giotto (*Giudizio universale. Paradiso, dettaglio*); 2. *Allegoria della speranza* (Cappella dell'Arena); 3. *Allegoria della Fedeltà e della Infedeltà* (Cappella dell'Arena); 4. *Allegoria della Disperazione* (Cappella dell'Arena).

26.

G. CARDUCCI, *Appunti per le lezioni su Dante e sulla «Divina Commedia», 14 genn. 1903 | 21 genn. | 20 genn. | 6 febr.*

Casa Carducci, Mss., cart. LXII.3

Ms. autografo, 39 c., fogli di recupero, numerate dall'autore e scritte a lapis ora su entrambe le facciate, ora su una sola. Conservate in camicia priva di titolo, su cui sono indicate, per mano di Carducci, le date di quattro lezioni. Il fascicolo ne raccoglie gli appunti. Il professore si occupa dei poeti coetanei di Dante, dell'annuncio della *Commedia*, nel cap. XIX della *Vita nuova*, con considerazioni sull'amore, sul matrimonio nel Medioevo, sulla biografia di Beatrice e i suoi rapporti con Dante (1° lezione); del personaggio di Beatrice (2° lezione); della malattia di Dante e dell'incontro con la donna pietosa (3° lezione); del confronto fra Dante e Petrarca, nella 4° lezione, dove si indagano gli elementi preromantici della poesia dantesca e stilnovista e si conclude il commento della *Vita nuova*, discutendo sulla datazione dell'opera.

27.

G. CARDUCCI, *La canzone di Dante «Tre donne intorno al cor mi son venute», [1904] (fig. 9).*

Casa Carducci, Mss., cart. V, 17

Ms. autografo, 8 c. numerate dall'autore, scritte a matita su fogli di recupero. Si tratta di appunti delle ultime lezioni tenute su Dante all'Università nella primavera del 1904. Sono state conservate insieme con le bozze di stampa segnate da correzioni a lapis di Carducci per l'edizione del saggio *La canzone di Dante «Tre donne intorno al cor mi son venute»* nell'anticipazione destinata al vol. XVI delle *Opere di Giosue Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1905, pp. 1-16. *L'editio princeps* del saggio in carta di lusso uscì nel 1904 per i tipi di Nicola Zanichelli, nel giorno delle nozze di Luisa Zanichelli con Francesco Mazzoni.

3. *La ricerca storica e critica su Dante, 1865-1895*

1865

Dal 14 al 16 maggio 1865, a Firenze, da pochi mesi nuova capitale, si svolse la prima grande festa nazionale del Regno d'Italia: le celebrazioni del sesto centenario del "divino Poeta". Carducci vi prese parte con due contributi. Il discorso *Dei principi informatori dell'antica letteratura italiana* letto presso l'Università di Firenze e il saggio sulle *Rime di Dante* accolto in *Dante e il suo secolo*, vero e proprio monumento all'«italica divinità», come recita l'epigrafe di Luigi Muzzi, contenente ben quarantaquattro interventi di intellettuali illustri (nel novero Tommaseo, Cantù, Carcano, Cibrario, Mamiani, in compagnia di molti toscani: Lambruschini, Puccianti, Guerrazzi, Capponi, etc.), edito da Mariano Cellini e promosso dal Municipio di Firenze con più di settecento sottoscrittori, fra i quali Karl Witte, il filologo e dantista tedesco assai apprezzato da Carducci (si veda il documento n. 42). Nel saggio per la miscellanea fiorentina (p. 715-

759), prodotto di anni dedicati a indagini rigorose sulla letteratura italiana delle origini propedeutiche delle lezioni universitarie, l'obiettivo principale di Carducci, «dati giù gli entusiasmi ufficiali e dismesso il vezzo di crearci a nostra posta un cotal Dante che reputiamo il solo vero e il solo grande», è quello di metter a fuoco il poeta nel suo preciso *milieu* culturale e storico, perché solo così «questo grande portato del secolo decimo terzo, la critica la storia e la persona stessa di Dante ci guadagnerà tanto».¹³

1866-1867

I lavori critici ed eruditi degli anni 1865-1867, così densi di chiose e incontenibili digressioni polemiche, testimoniano l'insofferenza di Carducci nei confronti della retorica dei riti ufficiali, riconducibile senz'altro alle focose battaglie politiche di Enotrio Romano che, appena concluso l'anno dantesco, nel dicembre 1865, non a caso aveva dato alle stampe l'*Inno a Satana* scritto due anni prima.

Sull'«Ateneo italiano», dove, nelle vesti di recensore, esamina gli studi sull'Alighieri usciti per il centenario, il 21 gennaio 1866, Carducci fa propri i dubbi espressi da Stefano Bissolati in alcune letture pubbliche tenute a Cremona. Ne condivide infatti tanto la convinzione che il popolo fosse del tutto impreparato a cogliere il significato del centenario («ma una festa, a esser utile, bisogna che per mezzo del sentimento faccia passare un'idea nelle teste dei più con tanta efficacia che la vi permanga divenendo cognizione e concetto»),¹⁴ quanto l'idea che l'Italia sia indegna di onorare Dante non avendo fatto nulla, con parole di Bissolati, per placare lo sdegno espresso dal creatore della *Commedia*, e neppure aver mosso guerra «alla meretrice che nostro ben merca sedendo in Vaticano».¹⁵

Della varia fortuna di Dante è una storia, mai completata, della ricezione della *Commedia* dalla morte del poeta al 1789 stampata da Carducci, a puntate, nella «Nuova Antologia» tra 1866 e 1867. I tre discorsi scritti compongono un quadro assai ricco della fortuna di Dante nel Trecento. Nella premessa al primo, incentrato sui primi «amici e gli ammiratori di lui»,¹⁶ il critico auspica come imprescindibile punto di partenza a beneficio dei nuovi studi su Dante, di contro al «tanto sfarfallato entusiasmo» delle celebrazioni, la messa a punto di una bibliografia redatta secondo criteri scientifici insieme con un'edizione critica di tutte le opere del poeta.¹⁷ Nel terzo capitolo dedicato ai *Poeti ammiratori e imitatori di Dante*, contrappone la grandezza di Petrarca agli eccessi declamatori di certa critica romantica filodantesca. Dichiarando al lettore di non volere sacrificare il Petrarca «su l'ara di Dante» e professando, in fatto di letteratura, il proprio «politeismo», afferma: «Io non ho potuto e non potrò mai condurmi

¹³ G. CARDUCCI, *Delle rime di Dante*, OEN, vol. X, p. 109.

¹⁴ IDEM, *Sunto di tre letture pubbliche in preparazione della festa del centenario di Dante fatte da Stefano Bissolati per incarico del Municipio di Cremona* (Estr. dal «Corriere Cremonese», maggio 1865), «L'Ateneo italiano. Giornale di scienze, lettere ed arti», I, 1866, 14 gennaio, n. 2, p. 35.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ IDEM, *Della varia fortuna di Dante*, OEN, vol. X, p. 263.

¹⁷ *Ivi*, p. 259.

a considerare la letteratura italiana come una specie di Siberia su 'l cui gran deserto regni solitario autocrate l'Allighieri». ¹⁸

1887-1888

Carducci tornerà nuovamente a Dante, con contributi specificamente dedicati, solo negli anni Ottanta, nel ruolo di scrittore ufficiale della nuova Italia e organizzatore di eventi culturali destinati a formare il nuovo Stato uscito dal processo risorgimentale con il trasferimento ufficiale della capitale del Regno da Firenze a Roma nel luglio 1871.

Dopo aver rifiutato, nel 1887, di ricoprire la cattedra di Letteratura dantesca appena istituita a Roma e offerta a lui dal ministro Coppino, non senza pressioni di Adriano Lemmi, allora gran maestro del Grande Oriente d'Italia, Carducci, nella solenne orazione su *L'opera di Dante*, tenuta all'Università di Roma nel gennaio 1888, evitando una lettura in chiave politica di Dante, rivisita i vari momenti della vicenda biografica e poetica di chi «pur rimanendo il sommo poeta del medio evo, è più largamente il poeta per eccellenza della gente latina e del cristianesimo, è, più ancora, il poeta, nel sovrano senso della parola, di tutt'i tempi». ¹⁹

1895

Eppure l'antica *vis* battagliera non si era affatto sopita. Nell'ultimo scritto *A proposito di un Codice Diplomatico Dantesco* (1895), Carducci avrebbe criticato invero, in nome di uno studio critico fondato sui documenti e sul metodo, il solo a non dar adito a letture antistoriche del poeta, i vari «dantisti o danteschi o dantofili» ²⁰ e sarebbe ritornato sulla questione della cattedra dantesca istituita a Roma per «servire ad esercizi balistici contro il Vaticano», cosicché «oltre il vezzo della coartazione e falsificazione di Dante, cattolico anche nelle ribellioni, si provocava la strategia degli avversari [...]» e «avremmo avuto tra l'università pontificia e l'università regia uno scambio, non dirò di tiri, ma di prediche, dal pubblico ortodosso all'eterodosso» a svantaggio dell'«educazione del popolo italiano». ²¹

28.

G. CARDUCCI, *Delle rime di Dante Alighieri*, [1865] (fig. 10).

Casa Carducci, Mss., cart. XXIX.8

Ms. autografo, 40 c. scritte su entrambe le facciate con correzioni. Come Carducci annota sulla camicia, sono le lezioni sulle rime di Dante (1865) che poi furono «rifuse» nel discorso *Delle rime* pubblicato nella miscellanea *Dante e il suo secolo*, a cura di Gaetano Ghivizzani (vedi il documento n. 42). Lo studio sarà quindi pubblicato, con aggiunte e revisioni, in *Studi letterari di Giosuè Carducci*, Livorno, Vigo, 1874, p. 139-237, di seguito a *Dello svolgimento della letteratura nazionale*.

¹⁸ Ivi, p. 355.

¹⁹ IDEM, *L'opera di Dante*, OEN, vol. VII, p. 319-320.

²⁰ IDEM, *A proposito di un codice diplomatico dantesco*, OEN, vol. X, p. 429.

²¹ Ivi, p. 430-431.

29.

Guida ufficiale per le feste del centenario di Dante Alighieri nei giorni 14, 15, 16 maggio 1865 in Firenze, Firenze, coi tipi di M. Cellini e C. alla Galileiana, 1865. Casa Carducci, Buste 239.36

Nella guida è segnalato il discorso tenuto da Carducci all'Ateneo di Firenze, *Dei principi informatori dell'antica letteratura italiana*, stampato poi nel periodico diretto da Giuseppe Chiarini, «Rivista di scienze, lettere ed arti colle effemeridi della pubblica istruzione», VI, 1865, 16 ottobre, n. 248. Le feste avevano avuto inizio domenica 14 con il saluto del Gonfaloniere della Città per proseguire con lo “scoprimento” in Piazza Santa Croce del monumento nazionale a Dante, la statua di Enrico Pazzi, e con il discorso ufficiale di Giambattista Giuliani, allora titolare della cattedra di Letteratura dantesca all'Istituto di Studi Superiori di Firenze.

30.

G. CARDUCCI, *Letteratura dantesca*, «L'Ateneo italiano», I, 1866, 21 gennaio, n. 3. Casa Carducci, 2. i. 35

In «L'Ateneo italiano. Giornale di scienze, lettere ed arti con le effemeridi del pubblico insegnamento», diretto da Giuseppe Chiarini, Carducci illustra alcune pubblicazioni del centenario dantesco. In questo numero figurano le recensioni del *Sunto di tre letture pubbliche in preparazione della festa del centenario di Dante*, fatte da Stefano Bissolati (Cremona, maggio 1865) e di *Per il sesto centenario di Dante, ricordo al popolo* (Firenze, 1865). Il 4 febbraio, nel sesto numero del periodico, sono al vaglio: *Vita di Dante Alighieri* scritta da Francesco Gregoretti (Venezia, 1864), *Rapporto della Commissione istituita dalla Società senese di storia patria municipale su tutto che in Siena si riferisce a Dante Alighieri e alla Divina Commedia* (Siena, 1865), *Opere dantesche appartenenti alla Biblioteca Franchetti in Firenze, pubblicate in occasione del VI centenario di Dante* (Firenze, 1865).

31.

G. CARDUCCI, *Della varia fortuna di Dante*, in *Studi letterari di Giosuè Carducci*, In Livorno, coi tipi di Franc. Vigo, 1874. Casa Carducci, 5. c. III. 4

I tre *Discorsi* erano prima usciti nella «Nuova Antologia» (nei fascicoli dell'ottobre 1866, di marzo e maggio 1867). Sollecitato dall'amico Alessandro D'Ancona, docente di Letteratura italiana all'Università di Pisa, a «prendere in disamina il meglio dei molti scritti e studi pubblicati nell'occasione del centenario dantesco» per un contributo intitolato *Dante e il secolo XIX*, Carducci aveva ritenuto più opportuno e «onesto» conoscendo «allora poco o niente i concetti e i lavori dei dotti tedeschi, che pur sono gran parte della critica dantesca di questi ultimi quaranta anni», incominciare «a dar brevemente, con l'aiuto delle recenti pubblicazioni, la storia della Divina Commedia dalla morte del poeta fino al 1789». I tre *Discorsi* in verità «giungevano a pena alla metà del secolo decimoquarto; minacciando

così una serie di continuazioni da spaventare ogni lettore di opera periodica, e anche, a dir vero, la pazienza e coscienza mia. Per ciò non ne feci altro» (OEN, vol., X, p. 255)

32.

G. CARDUCCI, *Note alla Vita nuova*, 1870-1871.

Casa Carducci, Mss., cart. LXXXI.1

Ms. autografo di nove fascicoli numerati dall'autore. Nella busta che li raccoglie, di mano di Carducci: «(un primo corso su la V. N. lo feci nel 1864-65) | Il meglio di queste annotazioni, con molte giunte ed emendamenti, lo diedi al D'Ancona per la sua edizione della V. N. (1872): ma riman pure qualche piccola cosa qui, specialmente su la distribuzione e l'intendimento delle ultime visioni». Deluso dall'edizione della *Vita Nuova e il Canzoniere* di Giambattista Giuliani pubblicata nel 1863 dal Barbèra nella «collezione Diamante» (vedi il documento n. 34), Carducci manifesterà in più occasioni l'intenzione di procurare l'edizione critica dell'opera che sarebbe stata infine intrapresa da Alessandro D'Ancona al quale Carducci fornì peraltro tutta la sua collaborazione.

33.

La Vita nuova di Dante Alighieri riscontrata su codici e stampe preceduta da uno studio su Beatrice e seguita da illustrazioni per cura di Alessandro D'Ancona, Pisa, Tipografia dei fratelli Nistri, 1872 (fig. 11).

Casa Carducci, 3. h. 22

Nella *Avvertenza* D'Ancona ringrazia Carducci per il suo prezioso contributo, avvertendo che le numerose «illustrazioni» dovute «all'amicizia e alla dottrina del Prof. Giosuè Carducci» sono distinte con asterisco (p. XVII).

34.

La Vita nuova e il Canzoniere di Dante Alighieri commentati da G.-B. Giuliani, Firenze, G. Barbèra, 1863.

Casa Carducci, 3. m. 173

«Aspetto la V. N. come la pubblicherà il Giuliani (il quale, mi dicono di molti errori dei suoi antecessori s'è accorto), e poi vi scriverò sopra un articolo che credo non inopportuno. Ma che noi Italiani siamo condannati a non avere corretto né pure il testo di Dante, mentre si grida sempre Dante, Dante, Dante a piena gola, è una cosa oscena esecrabile. - Hai visto il magnifico lavoro di Witte su la D. Commedia, sul testo, intendo, stampato divinamente a Berlino? Hai vista la regale ristampa delle prime quattro edizioni della D[ivina] C[ommedia] fatta a Londra da Lord Vernon? A Londra, intendi, e a Berlino: in Italia ci gingilliamo col Dante di quel Brunone [Bianchi]: e ci paiono un gran che le digressioni del Tommaseo» (Lettera di G. Carducci a Giuseppe Chiarini, Bologna, 21 maggio 1863, LEN, vol. III, p. 344-345).

35.

Adriano Lemmi, Roma, 11 luglio 1887, a Giosuè Carducci.

Casa Carducci, Epistolari, cart. LXVII, 41. 7

Il gran maestro del Grande Oriente d'Italia (dal gennaio 1887) sprona caldamente Carducci a ricoprire la cattedra di Letteratura dantesca nell'Ateneo romano: «Chi potrebbe parlare all'Italia ed al mondo da Roma e di Dante meglio di voi? Vedete tutto crolla sotto i colpi dello scetticismo; e qualche volta, davvero, pare anche a me che l'Italia nostra sia vile! Forse l'Idea Dantesca bandita da questa Città fatale darà vita, fra le rime del vecchio, ad un nuovo mondo morale, ad una religione di civiltà che abbia per suo Dio il vero ed il Bello eterni: venite e siatene voi apostolo e Sacerdote. In nome di migliaia e migliaia di Liberi Muratori ve ne prego: accettate il glorioso Ministero [...]. Il Poema cui pose mano e cielo e terra insegnerà, per Voi, nuova via di civiltà e di grandezza alla Patria: la Cattedra sulla quale voi siederete Commentatore di un'opera veramente divina rovescerà quella bugiarda e parlata da cui, per tanti secoli, si gridò al mondo santa la guerra al pensiero umano assetato di verità: Dante vale assai più del Vangelo: Cittadino, Massone e Poeta, voi, interprete di quel sommo intelletto, vi ergerete qui, in Roma, in faccia del Papato giudice e flagellatore delle sue usurpazioni e delle sue oscene ribalderie: compirete l'opera di redenzione del Popolo italiano: bandirete l'idea che Mazzini vagheggiò irradiarsi dalla terza Roma sull'Italia e sul mondo civile».

36.

Giosuè Carducci e la cattedra di letteratura dantesca a Roma.

Casa Carducci, Mss., cart. XIII, 45

Ritaglio da «Gazzetta dell'Emilia», 25 settembre 1887, dove è pubblicata la lettera di Carducci ad Adriano Lemmi di rinuncia alla cattedra dantesca. Già nel 1884, interpellato dall'amico D'Ancona, Carducci si era dichiarato contrario all'istituzione di cattedre di letteratura dantesca nelle università italiane secondo il disegno di legge di cui Giovanni Bovio era stato relatore alla Camera dei Deputati il 24 aprile 1883. «Ma salire io su quella cattedra, no [...]. Ancora. Gl'intendimenti coi quali e pei quali fu dettata la legge appaiono dai discorsi che la proposero e la sostennero; e sono tali che a qual sia per accettare l'insegnamento dantesco in Roma richiedono intorno alle opinioni e alle dottrine politiche e religiose di Dante una persuasione che io non ho. Per me la grandezza di Dante non esce dal cerchio del medio-evo e dello stretto cattolicesimo: la riforma che Ugo Foscolo immaginò tendesse egli a fare o volere nella Chiesa, non toccava, se mai, i dogmi; mirava a un cattolicesimo più rigido, più ascetico, più prepotente. Nessuno più dell'Allighieri idealmente vagheggiò, nessuno più dell'Allighieri avrebbe politicamente approvato una conciliazione tra il papa e l'imperatore [...]» (G. CARDUCCI, *Confessioni e battaglie. Serie seconda*, OEN, vol. XXV, p. 276).

37.

L'opera di Dante. Discorso di Giosuè Carducci, 2^a ed., Bologna, Nicola Zanichelli, 1888.

Casa Carducci, 5. a. II. 1.4

La prima edizione del *Discorso* su carta a mano grande fu stampata da Zanichelli in 30 esemplari. Il discorso fu tenuto da Carducci l'8 gennaio 1888 nell'aula magna dell'Università di Roma come una sorta di risarcimento al "gran rifiuto" di occupare, secondo il desiderio del ministro dell'Istruzione Pubblica Michele Coppino, la cattedra di Letteratura dantesca istituita presso l'Ateneo di Roma con legge del 3 luglio 1887.

38.

A proposito di un Codice Diplomatico Dantesco.

Casa Carducci, Busta 336.15

Estratto dalla «Nuova Antologia», LVIII, 15 agosto 1895. Studio scritto in occasione della pubblicazione in Firenze, sotto gli auspici della Società dantesca italiana, nel 1895, del primo fascicolo del *Codice diplomatico dantesco. I documenti della vita e della famiglia di Dante Alighieri*, a cura di Guido Biagi e Giuseppe Lando Passerini.

4. Dante nella biblioteca di Giosue Carducci

Nella biblioteca carducciana, dove i libri sono stati acquisiti e organizzati non già per il loro pregio artistico, ma per il loro rilievo testuale e culturale, il ricco nucleo di testi danteschi trova luogo specialmente nel grande studio dello scrittore dedicato alla letteratura italiana dalle origini al secolo XVI. La grande libreria in stile Secondo Impero custodisce invero preziose cinquecentine, di cui questa rassegna ha esposto, fra gli altri volumi, i commenti quattrocenteschi (Landino) e cinquecenteschi (Vellutello, Bernardino Daniello, Giovan Battista Gelli) della *Commedia*, l'opera senz'altro più rappresentata nel lotto dantesco carducciano, acquistati (e più raramente a lui donati) quasi tutti presso la Libreria Romagnoli-Dall'Acqua durante gli anni Ottanta. Insieme con questi è pure esposto un frammento pergameneo del sec. XV recante versi tratti dal *Paradiso*, attinto alla collezione dei *rariora* serbata anch'essa nello studio del professore. Che i libri siano per Carducci strumenti indispensabili per svolgere il proprio lavoro di ricerca storico-filologica lo prova nondimeno la presenza di copie personali divenute esemplari di collazione, avendo accolto nel corso del tempo note di vario genere e appunti di servizio per mano dello studioso. Per quanto riguarda l'Alighieri, è emblematico il caso del cosiddetto 'Dante interfogliato'. La mostra espone la cantica dell'*Inferno*, di cui Stefania Martini ha pubblicato l'edizione critica nell'Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci.²² Merita peraltro attenzione la copia postillata ed interfogliata della *Vita nuova* a cura di Alessandro Torri per i tipi del Vannini (1843), specie se si considera il proposito a lungo coltivato da Carducci, fino al 1871, di approntare l'edizione critica del prosimetro dantesco a lui assai caro²³ e

²² IDEM, *Chiose e annotazioni inedite all'«Inferno» di Dante*, ed. critica a cura di Stefania Martini, Modena, Mucchi, 2013 (Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci, Opere).

²³ Insoddisfatto dell'edizione Giuliani (vedi i documenti n. 32, 34), Carducci, tramite l'amico Pietro Dazzi,

argomento di molte lezioni universitarie, del quale il 3 marzo 1871 il professore aveva acquistato l'*editio princeps*, corredata di quindici canzoni e della *Vita di Dante* di Giovanni Boccaccio, uscita dai torchi del Sermartelli nel 1576. La mostra fornisce infine un discreto assaggio delle edizioni filologicamente accertate e commentate dei testi danteschi curate nel Settecento e nell'Ottocento. Sono queste, insieme con gli studi di varia natura, le biografie, i numerosi repertori bibliografici e lessicali, a comporre la sezione più cospicua della libreria dedicata all'Alighieri messa insieme da Carducci fra i primi anni Sessanta e le soglie del Novecento. Nel numero dei dantisti e dantofili illustri, fra gli ospiti di Casa Carducci: Carlo Noci, Francesco Saverio Quadrio, Giosafatte Biagioli, Julien-J. Montonnet de Clairfons, Antoine-Frédéric Ozanam, Antonio Catellacci, Alessandro Torri, Antonio Cesari, Ugo Foscolo, Gabriele Rossetti, Cesare Balbo, Fortunato Cavazzoni Pederzini, Luciano Scarabelli, Niccolò Tommaseo, Mauro Ferranti, Baldassare Lombardi, Ludwig Gottfried Blanc, Francesco Selmi, Giambattista Giuliani, Karl Forster, Antonio Lubin, Karl Witte, Karl Ludwig Kannegiesser, Piero Fraticelli, Giuseppe Picci, Panfilo Serafini, Isidoro Del Lungo, Adolfo Borgognoni, Tommaso Casini e Giovanni Andrea Scartazzini.

39.

La Commedia di Dante Alighieri fiorentino nuovamente riveduta nel testo e dichiarata da Brunone Bianchi. Inferno, 4^a ed. corredata del rimario, Firenze, Felice Le Monnier, 1854.

Casa Carducci, 3. a. 109

Il volume è fittamente postillato da Carducci. Le chiose e annotazioni si sono depositate, composite e frammentarie, nell'arco di un trentennio (dagli anni Sessanta), sia sulle carte con le quali il letterato fece interfogliare il volume, sia, in margine e in interlinea, sulle pagine del commento a cura di Bianchi. Gli interventi vergati a penna, rivelano come il "testo" sia la prima preoccupazione di Carducci commentatore dei classici. Peraltro in una lettera all'amante Carolina Cristofori, 'Lidia', del 9 febbraio 1874, lo stesso professore aveva illustrato il proprio *modus operandi*: «Mia cara, delle mie lezioni su' classici non scrivo che la sola parte filologica, i raffronti, le citazioni, le opinioni dei vari commentatori, le interpretazioni nuove e varie lezioni ecc.: per la parte estetica e per la critica superiore, mi lascio andare a dire cose improvvisate. Io credo che le mie lezioni su i testi o del Petrarca o di Dante, sarebbero, se raccolte, le cose mie migliori [...]» (LEN, vol. IX, p. 37-38).

40.

Vita Nuova di Dante Alighieri, 16^a ed. a corretta lezione ridotta mediante il riscontro di codici inediti e con illustrazioni e note di diversi per cura di Alessandro

aveva proposto all'editore Le Monnier «un'edizione critica della Vita nuova e delle Rime di Dante che si attengono ad amori di donne, femmine, con le varianti e le illustrazioni variorum e mie» (Lettera a Pietro Dazzi, Bologna, [25 dicembre 1864], LEN, vol. IV, p. 145), ma questo tentativo era destinato a non avere seguito, così come quello presso l'editore Vigo di Livorno.

Torri, Livorno, Paolo Vannini, 1843 (fig. 12).

Casa Carducci, 3. h. 38.2

Volume acquistato da Carducci, come fa fede la chiosa di sua mano nella carta di guardia, il 14 ottobre 1862, e rilegato (insieme con la *Vita nova [...] secondo la lezione di un codice inedito del secolo XV*, Pesaro, Nobili, 1829) il 28 maggio 1864. L'esemplare è parzialmente interfogliato e annotato da Carducci. Gli interventi autografi, databili verosimilmente negli anni 1862-1865, si riferiscono al testo dell'opera e al suo commento.

41.

Frammento della *Divina Commedia* (fig. 13).

Casa Carducci, Mss., 40

Manoscritto su pergamena del secolo XV, 2 c. non numerate, in cartella. Posseduto (attesta il timbro) da Silvio Bernicoli, vice-bibliotecario della Classense, quindi responsabile dell'archivio storico di Ravenna, il frammento fu acquistato da Carducci nel 1889 presso Corrado Ricci, come riferisce il foglio unito contenente la descrizione del pezzo di mano di Carducci. Registrato in A. SORBELLI, *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia. Vol. LXII: Bologna*, Firenze, Olschki, 1936, p. 54.

42.

Dante e il suo secolo. XIV maggio 1865, Firenze, coi tipi di M. Cellini e C. nella Galileiana, 1865.

Casa Carducci, 3. h. 17

A cura di Gaetano Ghivizzani. Copie speciali per gli Autori del volume, n. XII. A Giosuè Carducci.

43.

Opere del divino poeta Danthe con suoi comenti: recorrecti et con ogni diligentia nuovamente in littera cursiva impresse, [Venezia], in bibliotheca S. Bernardini (Impressa in Venetia, per miser Bernardino Stagnino da Trino de Monferra, 1512 adi XXIII novembrio).

Casa Carducci, 3. g. 22

Contiene solo la *Divina Commedia*. Il nome del commentatore, Cristoforo Landino, e quello del curatore, Pietro da Figino, si ricavano dal *colophon*.

44.

Comedia del divino poeta Danthe Alighieri, con la dotta & leggiadra spositione di Christophoro Landino: con somma diligentia & accuratissimo studio nuovamente corretta, & emendata: da infiniti errori purgata, ac etianodio di utilissime postille ornata. Aggiuntavi di nuovo una copiosissima tavola ..., In Vinegia, ad instantia di m. Giovanni Giolitto da Trino, 1536 (In Vinegia, per m. Bernardino Stagnino, 1536).

Casa Carducci, 3. g. 23

Dono di Antonio Nardozi a Carducci, come si evince dal biglietto da visita intestato e ms. dal donatore, datato 2 dicembre 1889, in origine inserito fra le prime carte.

45.

La comedia di Dante Alighieri [sic] con la nova esposizione di Alessandro Vellutello, (Impressa in Vinegia, per Francesco Marcolini ad instantia di Alessandro Vellutello, del mese di gugno [sic] 1544).

Casa Carducci, 3. g. 12

46.

Dante con nuove, et utili ispositioni. Aggiuntovi di più una tavola di tutti i vocaboli piu degni d'osservatione, che a i luoghi loro sono dichiarati, In Lyone, appresso Guglielmo Rovillio, 1551.

Casa Carducci, 3. g. 228

Sulla controguardia anteriore: «dono di C.[arla] Gargioli Verona 1883», nota sottoscritta da Giosue Carducci.

47.

Lettura di Giovanbatista Gelli sopra lo Inferno di Dante. Letta nella Accademia fiorentina, nel consolato di m. Guido Guidi. Et di Agnolo Borghini, In Firenze, 1554 (Impresse in Firenze, appresso Bartolomeo S. Martelli, 1554).

Casa Carducci, 3. g. 85

Legato con: *Lettura seconda sopra lo inferno di Dante* di Giambattista Gelli, In Fiorenza, [Lorenzo Torrentino], 1555; *Lettura terza [...]*, In Fiorenza, [Lorenzo Torrentino], 1556. Esemplare già posseduto dall'abate Luigi Razzolini e acquistato da Carducci presso la libreria Romagnoli Dall'Acqua il 5 settembre 1891, come si evince dalla nota alla carta di guardia Ir.

48.

Lettura settima di Gio. Batista Gelli, sopra lo Inferno di Dante, In Fiorenza, appresso Lorenzo Torrentino, 1561.

Casa Carducci, 3. g. 99

49.

Dante con l'espositione di m. Bernardino Daniello da Lucca, sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso, Nuovamente stampato & posto in luce, In Venetia, appresso Pietro da Fino, 1568.

Casa Carducci, 3. g. 44

50.

Dante con l'espositioni di Christoforo Landino, et d'Alessandro Vellutello. Sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso. Con tavole, argomenti, & allegorie, & riformato, riveduto, ridotto alla sua vera lettura, per Francesco Sansovino fiorentino, In Venetia, appresso Giovambattista, Marchio Sessa, & fratelli, 1578 (In Venetia, appresso gli heredi di Francesco Rampazetto

instantia di Giovambattista, Marchio Sessa, & fratelli, 1578).

Casa Carducci, 3. h. 21

51.

La divina commedia di Dante Alighieri nobile fiorentino ridotta a miglior lezione dagli accademici della Crusca, In Firenze, per Domenico Manzani, 1595.

Casa Carducci, 3. g. 116

Sulla carta di guardia Iv nota di acquisto ms. «Bol. 22 dec. 1886 da Romagnoli D.A. lire 15» firmata da Carducci.

52.

La divina commedia di Dante Alighieri, già ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca; ed ora accresciuta di un doppio rimario, e di tre indici copiosissimi, per opera del signor Gio. Antonio Volpi ... Il tutto distribuito in tre volumi, In Padova, presso Giuseppe Comino, 1726-1727.

Casa Carducci, 3. a. 134

Ritratto di Dante inciso a bulino da Michael Heylbroeck su disegno di Michelangelo Cornale.

53.

La Divine Comédie de Dante Alighieri, l'Enfer; traduction française. Accompagnée du texte, de notes historiques, critiques et de la vie du poète par [Julien Jacques] Moutonnet de Clairfons, À Florence, et se trouve à Paris, chez Le Clerc, chez Le Boucher libraires, quai des Augustins, 1776.

Casa Carducci, 3. c. 147.

Sulla carta di guardia IIr la nota di acquisto ms. da Carducci: «Bol. 25 maggio 1897, ln. 7.50 dal Brugnoli, Giosue Carducci».

54.

La Divina commedia di Dante Allighieri, [a cura di Giovanni Jacopo Dionisi], Parma, nel regal palazzo co' tipi bodoniani, 1796.

Casa Carducci, 3. k. 1-3

55.

La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata da Gustavo Doré e dichiarata con note tratte dai migliori commenti per cura di Eugenio Camerini, Milano, Sonzogno, 1868.

Casa Carducci, 3. h. 1

56.

Le terze rime di Dante, (Venetij, in aedib. Aldi accuratissime, men. Aug. 1502).

Casa Carducci, 3. g. 61

Sulla carta di guardia IIr la nota ms. di acquisto «Bologna 1 genn. 1887 dal Romagnoli Dall'Acqua ln. 150 Giosuè Carducci».

57.

Vita Nuova di Dante Alighieri. Con 15. canzoni del medesimo. E la vita di esso Dante scritta da Giovanni Boccaccio, In Firenze, nella stamperia di Bartolomeo Sermartelli, 1576.

Casa Carducci, 3. g. 75

Sul *recto* della carta di guardia anteriore nota ms. di acquisto «Bol. 3 marzo 1871 ln. 1.50 Giosue Carducci».

58.

Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte. Di Dante Alaghieri libri quattro. Di M. Cino da Pistoia libro uno. Di Guido Cavalcanti libro uno. Di Dante da Maiano libro uno. Di fra Guittone d'Arezzo libro uno. Di diverse canzoni e sonetti senza nome d'autore. Libro uno, [Firenze, Giunta] (Impresso in Firenze, per li heredi di Filippo di Giunta, 1527 a di VI del mese di Luglio).

Casa Carducci, 3. g. 68

59.

Rime di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte. Di Dante Alaghieri lib. 4. Di m. Cino da Pistoia libro 1. Di Guido Cavalcanti libro 1. Di Dante da Maiano libro 1. Di fra Guittone d'Arezzo lib 1. Di diverse canzoni e sonetti senza nome d'autore libro 1, (Stampata in Vinegia, per Io. Antonio, e fratelli da Sabio, 1532).

Casa Carducci, 4. b. 344

Sul *recto* della carta di guardia anteriore nota a matita di Carducci: «1860 nella leg. £ 2».

60.

Ragionamenti accademici di Cosimo Bartoli gentil'huomo et accademico fiorentino, sopra alcuni luoghi difficili di Dante. Con alcune inventioni & significati, & la tavola di piu cose notabili, In Venetia, appresso Francesco de Franceschi Senese, 1567.

Casa Carducci, 3. f. 44

61.

I sette salmi penitenziali trasportati alla volgar poesia da Dante Alighieri ed altre sue rime spirituali illustrate con annotazioni dall'abate Francesco Saverio Quadrio, Bologna a Colle Ameno, per Giovanni Gottardi, 1753.

Casa Carducci, 3. h. 46

ASSOCIAZIONE HAMELIN

Enciclopedia. Un giro a piedi di Casa Carducci

Se si potesse fare il giro a piedi di una lingua, sarebbe una “enciclopedia”.

Enciclopedia. Un giro a piedi di Casa Carducci è proprio il titolo del progetto che ha coinvolto l'illustratrice e *designer* francese Marion Bataille¹ nell'allestimento di una mostra a Casa Carducci, in occasione di *BOOM! Crescere nei libri 2021*, la manifestazione dedicata all'illustrazione e all'editoria per l'infanzia che si svolge dal 2019 durante i giorni di Bologna Children's Book Fair.² Considerata la carenza di proposte culturali per i giovanissimi in seguito al primo anno di pandemia, l'edizione 2021 di *BOOM!* ha deciso di sviluppare progetti artistici che avessero l'obiettivo di far tornare bambine e bambini nei luoghi della cultura bolognesi. Dal momento che la manifestazione aveva, tra i *focus* principali, il rapporto tra parola poetica e infanzia, Casa Carducci è stata scelta subito come luogo d'elezione per ospitare il progetto elaborato da Bataille, lieta peraltro di festeggiare il centenario della nascita di Casa Carducci (1921-2021).

Il legame tra l'artista e Casa Carducci è stato immediato: da sempre, infatti, uno dei temi di ricerca che caratterizzano la produzione di Marion Bataille (che nel corso della sua carriera ha realizzato libri-gioco, animazioni, sculture e installazioni di carta, progetti di grafica e illustrazione) è proprio la ricerca sulla lingua e, in particolare, sull'alfabeto. In questo senso, la sfida di *Enciclopedia* è stata non solo artistica ma soprattutto linguistica: Bataille ha scelto di lavorare sui versi di Giosue Carducci, pur senza conoscerne la lingua.

Il processo che ha portato dalle poesie all'installazione è stato simile a una traduzione. Con il supporto del personale esperto di Casa Carducci e di Biblioteca

¹ Marion Bataille è nata nel 1963 a Parigi, dove ha frequentato l'École Supérieure d'Arts Graphiques. Ha lavorato come grafica per numerose testate e case editrici francesi, fra cui «Le Monde», Téléràma, Gallimard, Le Centre Pompidou e molte altre.

² *Enciclopedia. Un giro a piedi di Casa Carducci*, Casa Carducci, 12 giugno-12 settembre 2021. Progetto ideato da Marion Bataille, a cura di Hamelin, Bologna Biblioteche - Casa Carducci, Biblioteca Salaborsa Ragazzi, in collaborazione con Fabriano. *BOOM! Crescere nei libri 2021* è promosso dal Comune di Bologna e Bologna Fiera, a cura di Bologna Biblioteche e Hamelin, in occasione di Bologna Children's Book Fair e nell'ambito del Patto per la Lettura Bologna.

Salaborsa, l'autrice ha lavorato su alcuni testi carducciani famosi (e ancora presenti nelle antologie scolastiche) – *San Martino, A Satana, Alla signorina Maria A.* – trasformandone la struttura metrica in una vera e propria partitura musicale.

Se si desidera comprendere la riflessione che è alla base di questo processo, occorre fare un passo indietro, con un'affermazione che suonerà banale: le lettere che usiamo ogni giorno per scrivere e leggere sono segni grafici. Sembra un'ovvietà. Eppure Bataille ne ha fatto un marchio di fabbrica e, da anni, inventa alfabeti costruiti su combinazioni innovative, su forme geometriche e colori per comporre il proprio linguaggio. Gli esiti della sua ricerca incontrano il gioco più puro, come accade nei volumi *ABC3D* e *10* (entrambi pubblicati in Italia nelle edizioni Corraini),³ oppure nel volume *AOZ*,⁴ in cui le lettere si sganciano dal loro significato canonico e diventano forma pura. Ma Bataille si è spinta fino alla ricerca di un alfabeto universale che possa permettere forme di comunicazione tra bambine e bambini che non condividono la stessa lingua madre. È il caso di *Le Jacques*, un alfabeto tipografico modulare che, a partire da una base semplicissima di forme diverse per dimensione e colori, consente di scrivere parole in ogni lingua, ma anche di comporre immagini e figure, o addirittura di inventare da zero un nuovo alfabeto.

Lo stesso procedimento è stato applicato ai versi poetici. Una volta individuata e isolata la trama ritmica delle poesie scelte, Bataille l'ha resa visibile attraverso un codice composto da tre forme geometriche (triangolo, cerchio, quadrato) e tre colori (giallo, nero e rosso). È nato così un piccolo alfabeto, che ha preso corpo grazie a una serie di sculture in carta posizionate nelle diverse stanze di Casa Carducci in modo da "riscrivere" sulle pareti, sui mobili e sugli scaffali delle librerie alcuni versi tratti dai componimenti scelti (fig. 16-18). Appoggiate ai gradini della scala a chiocciola che conduce all'appartamento in cui Giosue ha vissuto dal 1890 al 1907, inserite tra i libri conservati nella biblioteca del poeta, nascoste tra gli armadi della sua camera da letto, le lettere giustapposte, e i versi che esse costruivano, hanno permesso a visitatori e visitatrici di percorrere la casa scandendo con il ritmo di quegli stessi versi il proprio movimento, e dando alla voce che legge la possibilità di abitare lo spazio.

Il primo obiettivo di questo lavoro di traduzione era proprio quello di rendere visibile la parola poetica nel luogo della sua creazione. Visitare Casa Carducci vuol dire attraversare le stanze in cui lo scrittore ha abitato e composto i suoi versi ma, tra libri e cimeli, oggetti di uso quotidiano, fotografie e ritratti, ciò che resta invisibile sono proprio le parole. L'installazione di Bataille è riuscita a dare una forma tangibile a questa assenza, trasformando la scrittura poetica in materia.

Il secondo obiettivo era di natura pedagogica, ovvero si è voluto proporre ai nostri utenti le poesie carducciane, e in particolar modo quelle che si studiano ancora a scuola, in una veste inedita. Così, grazie anche alla partecipazione del

³ M. BATAILLE, *ABC3D*, Mantova, Corraini, [2008]; EADEM, *10*, Mantova, Corraini, 2010.

⁴ EADEM, *AOZ*, Paris, Les Trois Ourses, 2016.

gruppo di ragazze e ragazzi di *LXL – Leggere per leggere Bologna* (il progetto di Hamelin rivolto a formare la figura professionale dell'esperto di educazione alla lettura), l'installazione si è arricchita di un ciclo di laboratori basati sulla combinazione di tre elementi: la lettura, il movimento e la musica. Bambine e bambini hanno camminato per le stanze di Casa Carducci secondo un percorso a tappe, e a ogni tappa è stato chiesto loro di recitare i versi con tutto il corpo: battendo i piedi e le mani, cantando, sussurrando, modulando la voce in modi sempre diversi per studiare l'effetto del suono sul significato.

I laboratori (fig. 19) sono stati infine incentrati su altri due tipi di attività. La prima si è ispirata al libro *AOZ* di Marion Bataille e al suo progetto *Écrire son nom*, riflessione in forma di gioco sul concetto di scrittura. Si è partiti da una delle azioni più naturali che si compiono quando ci si avvicina per la prima volta alla scrittura: scrivere il proprio nome. Per farlo, bambine e bambini avevano a disposizione soltanto tre forme (un cerchio, un triangolo e un quadrato) da ritagliare e incollare nel maggior numero possibile di combinazioni per comporre il proprio nome. Un esercizio di espressione di sé, ma anche un invito a prestare attenzione alle forme della scrittura, oltre che a utilizzare le lettere in modo creativo. Ogni nome, poi, è stato trasformato in un piccolo leporello e in questo modo i piccoli partecipanti hanno potuto sperimentare la tipologia del libro-oggetto.

La seconda attività, realizzata di concerto con *Schermi e lavagne*, il dipartimento educativo della Fondazione Cineteca di Bologna, è consistito nella realizzazione di una breve animazione⁵ in *stop-motion* ispirata alla poesia *San Martino*. Oltre a giocare con le sagome in carta dando corpo alle scene della poesia, la composizione della colonna sonora si è avvalsa delle registrazioni delle letture ritmiche fatte dai piccoli che hanno preso parte alle visite guidate.

Si potrebbe a questo punto individuare un ulteriore obiettivo, sotteso a tutte queste attività, ovvero quello di decostruire le modalità classiche di lettura della poesia. Quando diciamo 'lettura' pensiamo immediatamente all'atto di decodificare una parola dopo l'altra per arrivare alla comprensione del significato. Spesso ci dimentichiamo, però, che la lingua è fatta anche di altri elementi: il suono, l'intonazione della voce, il respiro, gli spazi bianchi sulla pagina, le pause, i segni grafici delle parole tracciate sul foglio. E che leggere, soprattutto se a farlo sono bambini molto piccoli, è molto simile a un gioco. Questo è tanto più vero quando si lavora sul linguaggio poetico, vicino all'infanzia proprio perché capace di scardinare alcuni degli automatismi con cui di solito ci avviciniamo ai testi, e di mettere in gioco il corpo. *Enciclopedia* ha voluto andare oltre: giocando sul 'rispecchiamento' continuo tra la poesia e le stanze della casa (non a caso in poesia si parla di 'stanze'...), trasformando i versi in uno spazio in cui muoversi. Il risultato finale è stato il ribaltamento dell'opinione secondo cui il linguaggio poetico è qualcosa di nobile e intoccabile, a cui occorre avvicinarsi con riverenza, perché la poesia è fatta di parole e con le parole si può giocare.

⁵ *San Martino - Campi estivi in Cineteca 2021*, <https://www.youtube.com/watch?v=tNxJB-CTR-U>.



Fig. 1. Veduta generale della mostra *da lui cominciai, con lui finisco. Giosue Carducci e Dante*, Casa Carducci, Sala polivalente, 16 ottobre-30 dicembre 2021 (foto Giorgio Bianchi).



Fig. 2. La prima sezione della mostra documentaria: *Il mito di Dante nei versi carducciani, 1850-1897*. La bacheca accoglie i pezzi n. 1-7 (foto Giorgio Bianchi).



Fig. 3. La prima sezione della mostra documentaria: *Il mito di Dante nei versi carducciani, 1850-1897*, pezzo n. 1, G. CARDUCCI, A Firenze. *Frammento della Piccarda*, Firenze luglio 1850 (foto Giorgio Bianchi).



Fig. 4. La prima sezione della mostra documentaria: *Il mito di Dante nei versi carducciani, 1850-1897*, pezzo n. 6, G. CARDUCCI, *Dante a Ravenna. Schizzo*, giugno 1860 (foto Giorgio Bianchi).



Fig. 5. La prima sezione della mostra documentaria: *Il mito di Dante nei versi carducciani, 1850-1897*, pezzo n. 11, copertina del volume *XI ottobre MDCCCXCVI. Il Trentino a Dante Alighieri. Ricordo dell'inaugurazione del monumento nazionale a Trento*, Trento, Giovanni Zippel, [1896] (foto Giorgio Bianchi).



Fig. 6. La prima sezione della mostra documentaria: *Il mito di Dante nei versi carducciani, 1850-1897*. La bacheca accoglie i pezzi n. 10, 11, 12, 14, 16. Sui pannelli le riproduzioni dei pezzi n. 15 e 17 (foto Giorgio Bianchi).



Fig. 7. La seconda sezione della mostra documentaria: *All'Alma Mater con Dante, 1862-1904*. La bacheca accoglie i pezzi n. 18-24, 26, 27 (foto Giorgio Bianchi).

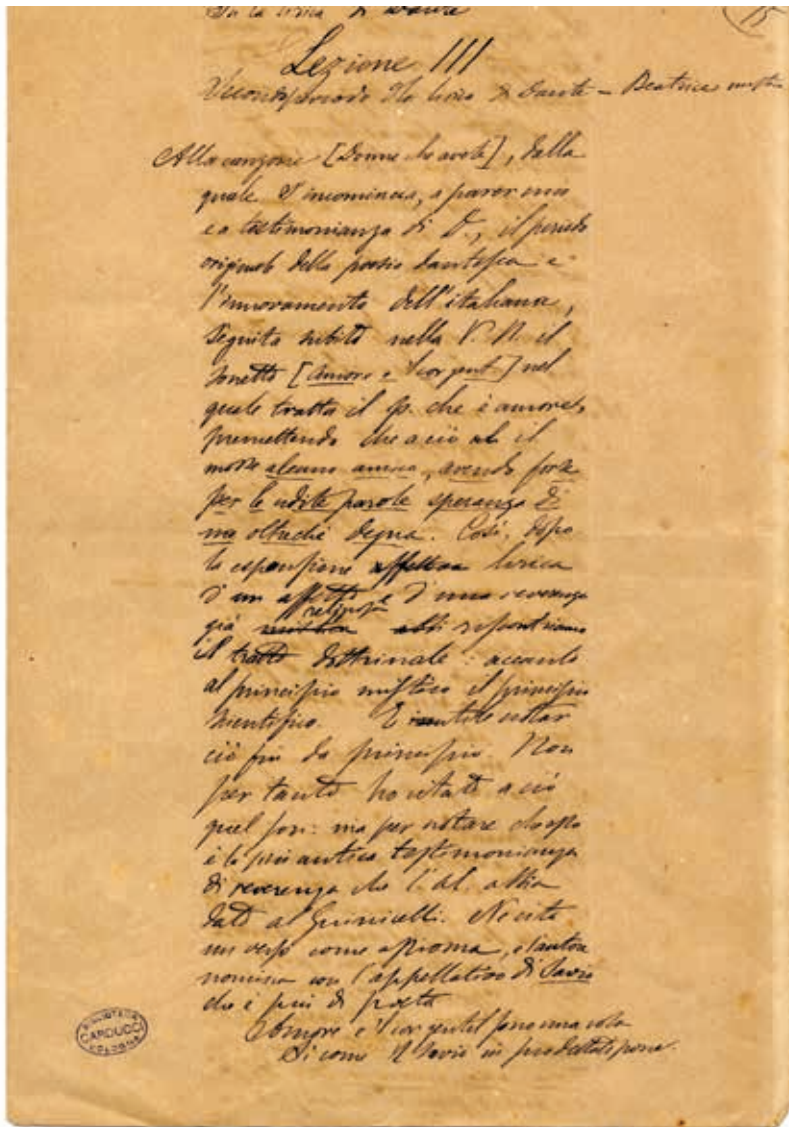


Fig. 8. La seconda sezione della mostra documentaria: *All'Alma Mater con Dante, 1862-1904*, pezzo n. 19, G. CARDUCCI, *Su le poesie liriche di Dante*, [Bologna, 1865-1866] (foto Giorgio Bianchi).

La canzone delle Tre
 donne è delle canzoni di
 D., se non la più bella, che
 tal punto si vorrà ^{per} vedere a
 sono piuttosto certo la
 più ^{preziosamente} forte e magra
 veramente ispirata, la
 più attenta e largamente
 intesa, la più ^{delicata}
 e lepidamente costruita.
 Ha più i rapporti esteriori
 e labrotta un po' più della
 Va, né, racchiomanti, e
 e labrotta un po' più del Com;
 non più le ^{leggerie} ^{magre}
 e largamente delle canzoni ^{di}
 di, né le ^{quinte} e le
^{quinte} ^{quinte}

Fig. 9. La seconda sezione della mostra documentaria: *All'Alma Mater con Dante, 1862-1904*, pezzo n. 27, G. CARDUCCI, *La canzone di Dante «Tre donne intorno al cor mi son venute»*, [1904].

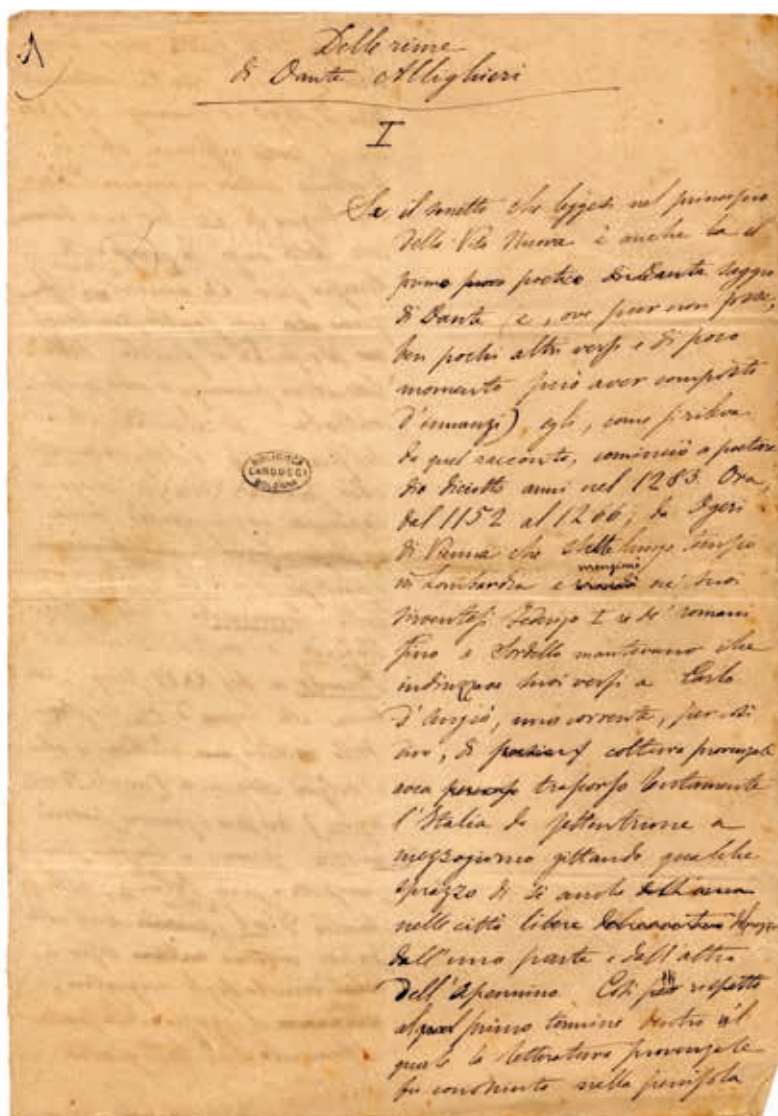


Fig. 10. La terza sezione della mostra documentaria: *La ricerca storica e critica su Dante, 1865-1895*, pezzo n. 28, G. CARDUCCI, *Delle rime di Dante Alighieri*, [1865].



Fig. 11. La terza sezione della mostra documentaria: *La ricerca storica e critica su Dante, 1865-1895*, pezzo n. 33, *La Vita nuova di Dante Alighieri riscontrata su codici e stampe preceduta da uno studio su Beatrice e seguita da illustrazioni per cura di Alessandro D'Ancona*, Pisa, Tipografia dei fratelli Nistri, 1872 (foto Giorgio Bianchi).

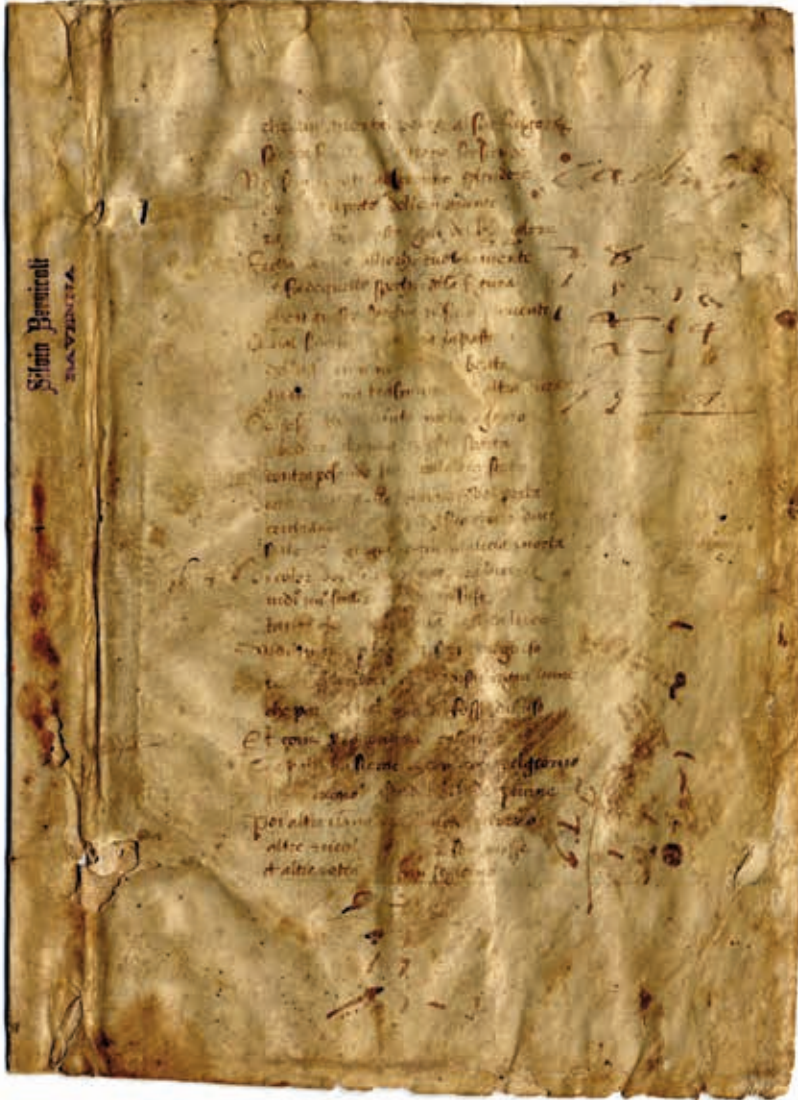


Fig. 13. La quarta sezione della mostra documentaria: Dante nella biblioteca di Giosue Carducci, pezzo n. 41, Frammento della *Divina Commedia*, manoscritto su pergamena del secolo XV.



Fig. 14. La quarta sezione della mostra documentaria: *Dante nella biblioteca di Giosue Carducci*. L'espositore accoglie i libri danteschi antichi, pezzi n. 43-61 (foto Giorgio Bianchi).



Fig. 15. La quarta sezione della mostra documentaria: *Dante nella biblioteca di Giosue Carducci*. L'espositore accoglie i libri danteschi dell'Ottocento (foto Giorgio Bianchi).



Fig. 16. Allestimento di Casa Carducci durante l'iniziativa *Enciclopedia. Un giro a piedi di Casa Carducci*. L'alfabeto di Marion Bataille "riscrive" i versi carducciani sulle pareti e sugli scaffali.



Fig. 17. Allestimento di Casa Carducci durante l'iniziativa *Enciclopedia. Un giro a piedi di Casa Carducci*. L'alfabeto di Marion Bataille "riscrive" i versi carducciani sulle pareti e sugli scaffali.

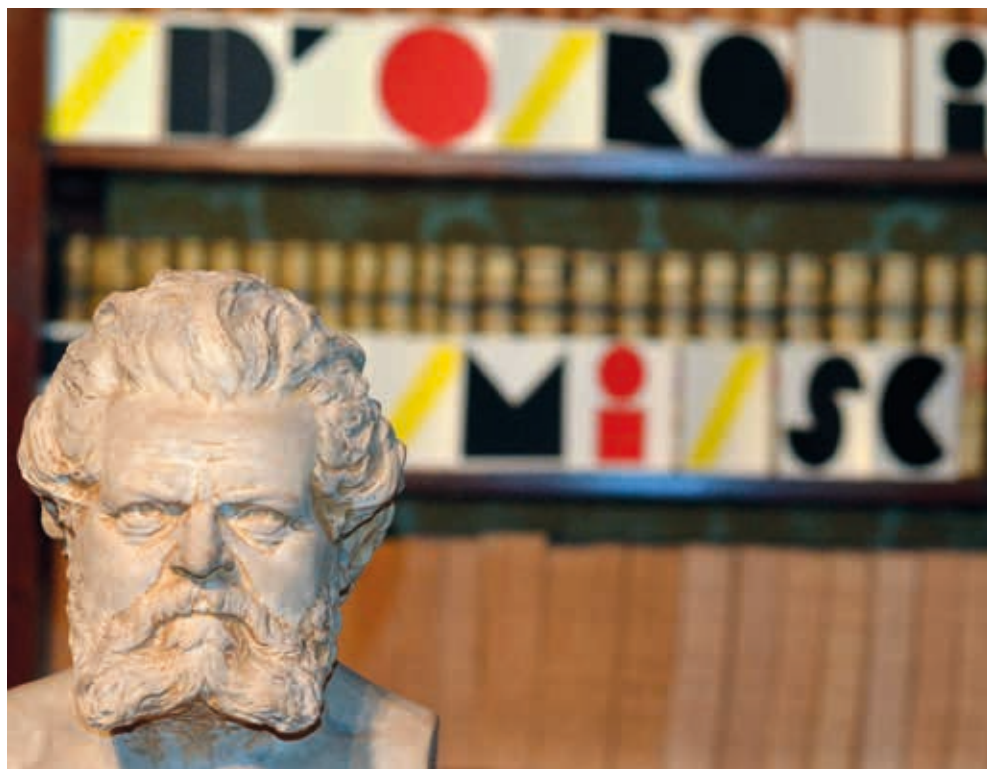


Fig. 18 Allestimento di Casa Carducci durante l'iniziativa *Enciclopedia. Un giro a piedi di Casa Carducci*. L'alfabeto di Marion Bataille "riscrive" i versi carducciani sulle pareti e sugli scaffali.



Fig. 19. Laboratori tenutisi durante l'iniziativa *Enciclopedia. Un giro a piedi di Casa Carducci*.

ROSARIA CAMPIONI

La mite forza evocativa dell'Archiginnasio

Il 21 ottobre 2023 l'Archiginnasio ha compiuto 460 anni, il compleanno è un invito a riflettere sulle varie funzioni svolte nel palazzo, costruito celermente anche per rispondere al nuovo clima postridentino, e dunque a riandare con la fantasia a Bologna tra gli ultimi decenni del secolo XVI e il primo decennio del XVII ricuperando lo sguardo dei benestanti, che avevano i titoli per l'insegnamento o l'apprendimento nelle scuole dei Legisti e degli Artisti, e quello dei poveri sempre più numerosi nelle vie del centro per i lunghi anni di carestia e di pandemia. Il palazzo riveste tuttora, insieme alla sua funzione culturale, un notevole valore simbolico: la Cappella di Santa Maria dei Bulgari è riservata alle esequie dei docenti illustri dell'Alma Mater Studiorum, la Sala dello Stabat Mater ospita, oltre a numerosi eventi, alcune cerimonie solenni dell'Amministrazione comunale, le sale di lettura sono frequentate da studenti, docenti e lettori. La vista del cortile, col doppio ordine di logge, desta ogni giorno lo stupore di molte persone provenienti da altri paesi prima di proseguire la visita alle esposizioni e al celebre Teatro anatomico.¹ Non sorprende che le prenotazioni delle visite guidate gratuite per festeggiare «Archiginnasio dal 1563 nel cuore di Bologna» siano state chiuse in anticipo.

Accennerò al contesto urbano, senza alcuna pretesa di ricostruzione storica, ricorrendo soltanto alla produzione editoriale dell'epoca e in particolare a un libro di modelli del 1591² – una sorta di galleria dell'aristocrazia felsinea, a testimonianza della moda dei blasoni e delle decorazioni già esibita con l'inaugurazione delle «nuove scuole» del prestigioso Studio – e alla poliedrica opera del principale cantastorie bolognese; avendo come bussola il catalogo della mostra *Una città in piazza*,³ realizzata nell'ambito delle manifestazioni di

¹ *Biblioteca comunale dell'Archiginnasio Bologna*, a cura di Pierangelo Bellettini, Firenze, Nardini editore, 2001. Su Archiweb si può inoltre accedere a *La storia sui muri*: progetto di gestione informatizzata della decorazione parietale araldica del palazzo dell'Archiginnasio.

² AURELIO PASSAROTTI, *Libro di lavorieri, alla Serenissima Sig.^{na} Margarita Gonzaga da Este duchessa di Ferrara, patrona colendissima*, In Bologna, Appresso Fausto Bonardi, 1591.

³ La mostra (24 maggio - 31 agosto 2000) fu visitata da circa 40.000 persone, corredata del video di Lisa

Bologna 2000 città europea della cultura, anche per valutarne la tenuta alla luce della recente monografia su Giulio dalla Lira di Monique Rouch.⁴

Il libro di lavorieri

Il libro antico di modelli, dato alla luce da Fausto Bonardi nel 1591 (fig. 1), mi riporta alla mente uno dei primi incontri con il responsabile del settore Manoscritti e rari, per avere informazioni sulle raccolte librerie dell'Archiginnasio, e la mia incredulità di fronte all'assenza nel catalogo storico della scheda relativa al *Libro di lavorieri* posseduto a Bologna dalla famiglia Malvezzi. La mia pressante richiesta nel 1980 si fondava su una duplice premessa: da un canto Mario Fanti aveva esplorato l'intera Raccolta Malvezzi de' Medici per portare a compimento l'ordinamento e l'inventariazione,⁵ d'altro canto Elisa Ricci nell'introdurre *Merletti e ricami della Aemilia Ars* aveva precisato che conosceva soltanto due esemplari del *Libro di lavorieri* «uno in casa Malvezzi, a Bologna, e un altro nella Biblioteca Municipale di Forlì; quest'ultimo, completo, ha, oltre il frontispizio e la dedica, 44 tavole».⁶ D'altronde la produzione dei merletti e dei ricami rappresentava l'unico settore sopravvissuto allo scioglimento nel 1903 della Società per azioni Aemilia Ars, sorta un lustro prima per promuovere «la buona produzione e la commercialità delle arti decorative e industrie artistiche nella Regione Emiliana». La contessa Lina Cavazza Bianconcini utilizzò proprio l'album del Passarotti di Casa Malvezzi per fornire i disegni alle ricamatrici, come emerge anche dalla lettera del senatore Nerio Malvezzi inviata al conte Francesco Cavazza, marito di Lina Bianconcini tenace sostenitrice della produzione femminile,⁷

Bellocchi (con la partecipazione di Agostino Sassi) e del catalogo, nella collana "Immagini e Documenti" della Soprintendenza per i beni librari e documentari della Regione Emilia-Romagna, *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. Sulla mostra si veda PIERANGELO BELLETTINI, *Relazione del Direttore sull'attività svolta nel biennio 1999-2000*, «L'Archiginnasio», XCIV-XCV, 1999-2000, p. VII-XLVIII con alcune fotografie di Riccardo Vlahov dell'allestimento progettato da Sergio Vezzali (tav. 2-4). A San Giovanni in Persiceto il 4 marzo si era tenuto il convegno per celebrare i 450 anni dalla nascita del suo illustre cittadino e colsi l'occasione per comunicare le linee di lavoro dell'esposizione bolognese; mi sia consentito il rinvio a ROSARIA CAMPIONI, *Un cantimbanco tra chiacchieramenti, bandi e avvisi*, in *La festa del mondo rovesciato. Giulio Cesare Croce e il carnevalesco*, a cura di Elide Casali e Bruno Capaci, Bologna, Società editrice il Mulino, 2002, p. 35-49.

⁴ MONIQUE ROUCH, *Giulio dalla Lira, il villano e il contadino. Bilinguismo e dislivello culturale nell'opera di Giulio Cesare Croce (1550-1609)*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2023. Si veda la recensione di LISA BELLOCCHI, *Giulio Cesare Croce e il realismo del dialetto*, «Omnis Magazine», 15 ottobre 2023, n. 82.

⁵ *Inventari dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, vol. XCII, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Raccolta Malvezzi de' Medici, parte II, a cura di Mario Fanti, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1979. La parte I era stata pubblicata (IMBI, XC) dal medesimo editore nel 1977. Si veda l'*Elenco delle pubblicazioni di Mario Fanti dal 1954 al 2017*, «L'Archiginnasio», CV-CXII, 2010-2017, p. 339-459: 396.

⁶ *Merletti e ricami della Aemilia Ars. Con introduzione di Elisa Ricci*, Milano-Roma, Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli, 1929, p. 4. Le cinquecento copie dell'edizione in grande formato – con i tipi di Achille Comi, gli zinchi de La Foto Incisione e la rilegatura in tela di Luigi Degli Esposti, Bologna – nel 1980 risultavano esaurite; l'editore imolese Gian Franco Fontana, che intendeva farne una riproduzione in formato ridotto, mi chiese di redigere una breve presentazione; ero perciò molto interessata a consultare l'esemplare di casa Malvezzi.

⁷ «Non è forse un caso che i libri cinquecenteschi di modelli per pizzi e ricami ricompaiano in numerose

divenuta poi Patronessa e Direttrice della Società anonima cooperativa Aemilia Ars: «Il libro di disegni cinquecenteschi, che probabilmente per ragioni domestiche, si conservava nella mia libreria, sarebbe rimasto un documento, sia pure interessante, ma sterile, se la genialità della contessa Lina Cavazza non l'avesse, per così dire, reso vivo e fattivo».⁸ La Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli aveva impresso i *Merletti e ricami della Aemilia Ars* in grande formato, le cinquecento copie numerate pubblicate nel 1929 (fig. 2-3) erano rese più preziose dalla legatura in tela di canapa bolognese dello Stabilimento Luigi Degli Esposti.⁹ Fanti mi rispose serenamente che l'album non figurava nelle donazioni del marchese Aldobrandino Malvezzi de' Medici (negli anni 1931, 1956 e 1958) e allora cominciai a temere che fosse andato disperso, semmai a seguito del bombardamento del 29 gennaio 1944.¹⁰ L'ipotesi si rivelò fortunatamente infondata grazie all'uscita del catalogo *Merletti a Palazzo Davanzati* in cui il *Libro di lavorieri* era descritto nella scheda numero 1.¹¹ L'album di Casa Malvezzi era pervenuto al Museo di Palazzo Davanzati tramite l'acquisizione operata nel 1980 dal Ministero per i beni culturali e ambientali di alcune trine «di proprietà delle sig.^{re} Giacomina Malvezzi ved. Incontri e Livia Malvezzi Medici ved. Duse».¹² Fra le trine spicca il centro da tavola con il fregio per l'Orsini Malvezzi, così descritto nei *Merletti e ricami della Aemilia Ars* alla nota ORSINI MALVEZZI (tav. I. 2) relativa a «Beatrice della nobilissima famiglia romana degli Orsini» andata

ristampe alla fine del secolo XIX e all'inizio del XX, quando in Italia nobili signore dilettanti riscoprirono (nello spirito degli Arts and Crafts e in polemica con i merletti meccanici) il gusto di organizzare piccoli laboratori artigiani femminili» annota ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, *Nobili, sagge e virtuose donne. Libri di modelli per merletti e organizzazione del lavoro femminile tra Cinquecento e Seicento*, in *La famiglia e la vita quotidiana in Europa dal '400 al '600. Fonti e problemi*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1986, p. 277-293: 293.

⁸ R. CAMPIONI, "Il libro di disegni cinquecenteschi... reso vivo e fattivo", in *Aemilia Ars 1898-1903 Arts&Crafts a Bologna*, a cura di Carla Bernardini, Doretta Davanzo Poli, Orsola Ghetti Baldi, Milano, A+G edizioni, 2001, p. 117-124: 117. Nel 2007 la Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna acquistò il fondo proveniente dalla chiusura del negozio Aemilia Ars che «presenta quasi duemila oggetti tra merletti, documenti, disegni e mobili»; il notevole fondo, conservato nella Biblioteca di San Giorgio in Poggiale, è in gran parte fruibile grazie al progetto *Digital Humanities* avviato nella seconda metà del 2019 in collaborazione con Genus Bononiae e l'Università degli studi di Bologna.

⁹ Nel prestigioso volume del 1929 i lavori dell'Aemilia Ars erano ripresi pure da un altro libro antico di modelli: *Vari disegni di merletto* di Bartolomeo Danieli (Bologna, Agostino Parisini e Giovanni Battista Negroponte, 1639); vi figuravano altresì i lavori su disegno di Alfonso Rubbiani, di Achille Casanova e di artigiani che avevano promosso la rinascita delle arti decorative. Sulla produzione della legatoria si vedano i saggi di ANNA MANFRON, *Una mostra all'Archiginnasio di Bologna: spunti per nuove (e future) indagini sulla storia della legatoria "Luigi degli Esposti"*, «L'Archiginnasio», CXIV, 2019, p. 451-470, e di MARILENA PASQUALI, *Un'esemplare applicazione dello 'stile floreale' alla legatoria d'arte: lo "Stabilimento Luigi Degli Esposti" di Bologna*, ivi, p. 471-486.

¹⁰ VALERIA RONCUZZI ROVERSI-MONACO, *Il bombardamento sull'Archiginnasio: vicissitudini dell'edificio storico e del patrimonio librario*, in *Delenda Bononia. Immagini dei bombardamenti 1943-1945*, a cura di Cristina Bersani e V. Roncuzzi Roversi-Monaco, Bologna, Patron, 1995, p. 119-144.

¹¹ *Merletti a Palazzo Davanzati. Manifatture europee dal XVI al XX secolo. Catalogo*, a cura di Marina Carmignani, Firenze, Centro Di, 1981, n. 1 e n. 32 per il centro da tavola dell'Aemilia Ars. Si veda anche BENEDETTA MATUCCI, *La produzione di modellari per ricami e merletti tra Cinquecento e Seicento*, in *Bellezza e nobili ornamenti nella moda e nell'arredo del Seicento*, a cura di B. Matucci e Daniele Rapino, Firenze, Edifir, 2019, p. 22-31.

¹² R. CAMPIONI, "Il libro di disegni cinquecenteschi... reso vivo e fattivo" cit., p. 119.

sposa in seconde nozze con Piriteo di Marcantonio Malvezzi:

Il fregio, composto di rami, fronde, bocci e spini, porta nel mezzo, sorgente da un vaso elegante, la rosa degli Orsini; sopra è lo stemma Malvezzi: una banda d'oro in campo azzurro, congiunta con quella dei Medici, e l'aquila in alto. Qui le aquile con elegantissima mossa sostengono lo stemma che poggia su uno stelo di rosa fiorita e coronata, unendo così genialmente gli emblemi delle due famiglie.¹³

Il disegno di Donna Orsini Malvezzi (fig. 4) è preceduto soltanto da quello di Margherita Gonzaga d'Este duchessa di Ferrara alla quale è dedicata la raccolta di «varij disegni di lavori da me fatti in più volte, parte per compiacere ad alcuna di queste Signore Bolognesi...». La dedica del *Libro di lavorieri* alla Serenissima Signora, sottoscritta da A. P., reca la data «Di Bologna il dì 17 Agosto. 1591».¹⁴ Lina Cavazza, presentando le 19 tavole dei modelli riprodotti a punto ad ago dall'Aemilia Ars, esprime la sua ammirazione per l'«antico concittadino»:

Secondando l'ambizione nobiliare e insieme la moda del tempo che vide le sale dell'Archiginnasio e di altri pubblici edifici tutte adorne di innumerevoli blasoni, il Passerotti dagli stemmi e dalle Imprese delle dame bolognesi cui voleva gradire seppe trarre i principali elementi a comporre invenzioni di indiscutibile pregio artistico, spiegando tutta la maestria della sua mano e la ferace vivezza della sua immaginazione.¹⁵

L'operosa contessa ci riporta qualche notizia di ciascuna signora vissuta nel XVI secolo anche attingendo a «una raccolta anonima di madrigali», già in voga, in cui abbondano i miti per compiacere le diverse famiglie, che si mostrano unite negli eventi pubblici (quali le onoranze funebri e i matrimoni), ma che non di rado sono in competizione tra loro con alleanze mutevoli per il predominio sulla città e il contado. La caratteristica principale che connota Beatrice Orsina è quella di portatrice di luce e sapienza nei diversi contesti in cui si trova a vivere da Roma a Bologna e a Mantova:

Presso al Artico Polo
mostra l'Orsa maggiore
ad onta di Giunon vago splendore
e voi Orsa novella
di lei più casta, e bella
quasi in sereno Cielo
splendete al pari del gran^{de} S. di Delo
e pria col raggio santo
Roma honorate, e poi Bologna e Manto.¹⁶

¹³ Merletti e ricami della Aemilia Ars cit., p. 13.

¹⁴ Per le date di nascita dei sei figli di Bartolomeo Passarotti, sulla base dei Libri Battesimali dell'Archivio Arcivescovile di Bologna si veda ADRIANA ARFELLI, *Per la cronologia dei Procaccini (e dei figli di Bartolomeo Passarotti)*, «Arte antica e moderna», 1959, n. 8 (ott.-dic.), p. 457-461 e in particolare la nota 18, a p. 460, da cui risulta che Tiburzio fu battezzato l'8 giugno 1553 e Aurelio, figlio di Imperia, il 6 agosto 1567.

¹⁵ Merletti e ricami della Aemilia Ars cit., p. 11.

¹⁶ Bologna, Biblioteca di San Giorgio in Poggiale, ms. Ambrosini 48, c. [44]. Il ms. 48 della raccolta

L'ampliamento del prestigio sociale dei Malvezzi tramite l'imparentamento con gli Orsini e le relazioni contratte da Beatrice nel precedente matrimonio con Federico Sforza «dal quale ebbe quattro figli, tra cui Ersilia, maritata a Francesco Colonna, e Francesca moglie di Alessandro Pallavicino e madre del celebre Cardinale Sforza Pallavicino» è rilevante; tant'è che lo zio di Piriteo, Pirro Malvezzi, artefice dell'ascesa sociale della famiglia, intese onorare gli sposi novelli con feste da ballo, giochi e conviti a cui parteciparono la classe senatoria bolognese e la nobiltà di varie città. Tra i festeggiamenti promossi per l'occasione Lina Cavazza ricorda il torneo del 18 novembre 1584 con la rappresentazione del mito di Andromeda e Perseo 'trasmesso in diretta' da Giulio Cesare Croce (fig. 5) con le *Stanze nel nobilissimo torneo, fatto per le felicissime Nozze de gli illustrissimi signori, il signor Piriteo Malvezzi, et sig. Donna Beatrice Orsini*.¹⁷

Alberto Trauzzi, prima di fornire lo schema dei cavalieri coinvolti (fig. 6), sottolinea:

Anche delle feste per *le felicissime nozze degl'illustrissimi signori il signor Piriteo Malvezzi e signora donna Beatrice Orsina* ci dà una descrizione così minuta in tutti i suoi particolari, che bisogna credere che il poeta vi assistesse proprio di persona. Queste feste furono tanto sontuose che fecero meravigliare tutta Bologna e ne rimase il ricordo per lunghissimo tempo.¹⁸

Il componimento di carattere encomiastico ben rappresenta il primo periodo della produzione crocesca a stampa, affidata alla ricercata resa tipografica del bolognese Giovanni Rossi. Alla naturale vena poetica Croce associava uno sguardo 'fotografico' e un'abilità enumerativa già testimoniate nella *Descrizione del nobil palazzo posto nel contà di Bologna detto Tusculano, del molto illustre et reverendiss. Monsignore, il sig. Gio. Battista Campeggi, Vescovo di Maiorica digniss.* con la dettagliata descrizione dell'arredo, camera per camera, della sontuosa villa ideata da un amante delle belle arti qual era Giovanni Battista Campeggi, il quale venne a mancare sfortunatamente nel 1583.¹⁹ Roberto Bruni,

Ambrosini in lode delle gentildonne bolognesi, dedicato a Ludovica Campeggi, comprende lo stesso madrigale a Beatrice Orsina Malvezzi riportato da Lina Bianconcini Cavazza tranne l'aggettivo al sesto verso: «sereno» anziché «terreno».

¹⁷ GIULIO CESARE CROCE, *Stanze nel nobilissimo torneo, fatto per le felicissime Nozze de gli illustrissimi signori, il signor Piriteo Malvezzi, et sig. Donna Beatrice Orsini*, In Bologna, Per Gio. Rossi, 1585. La descrizione dell'aspirante bibliotecario Olindo Guerrini nel *Saggio bibliografico delle opere di Giulio Cesare Croce* (n. 235) contiene riferimenti storici: «Tre quaderni di otto carte ciascuno, segnati A B C e pagine numerate fino alla 45. Precede una dedica o lettera in prosa ad Antonio Macchiavelli in data 17 febbraio 1585, quindi 138 ottave nelle quali il torneo è descritto minutamente fino al colore delle calze de' combattenti. Per questo torneo si veggano gli Annali mss. del Ghiselli nella Bib. Univ. di Bologna al vol. XVII pag. 798 e segg. fu tenuto il 14 novembre 1584 in giorno di domenica. Vi presero parte 24 cavalieri delle principali famiglie bolognesi, descritti e lodati ad uno ad uno dal Croce. Piriteo Malvezzi, turbolento soldato e partigiano, fu mischiato in molte imprese in Bologna e fuori. Era giunto a Bologna colla sposa il 6 novembre 1584». OLINDO GUERRINI, *La vita e le opere di Giulio Cesare Croce*, Bologna, Zanichelli, 1879, p. 467-468.

¹⁸ ALBERTO TRAUZZI, *Bologna nelle opere di G. C. Croce*, Bologna, Zanichelli, 1905, p. 5; lo schema dei cavalieri della giostra è riportato a p. 68. Si veda anche la scheda n. 174 nel catalogo *Una città in piazza* cit., p. 230-231.

¹⁹ L'epistola dedicatoria a Giacomo Campeggi della *Descrizione del nobil palazzo* è datata 21 dicembre

riflettendo sull'esordio a stampa di Croce nel decennio 1580-1590, notava come la sua produzione

si muova in maniera parallela lungo le due strade da tempo identificate dalla critica: quella degli scritti di tono popolareggiante e quella che si rifà a modelli di tono più elevato. Nel primo filone il Croce rivisita motivi tradizionali come il 'maridazzo' [...] o il 'testamento ridicoloso' [...], ripropone canzonette in voga [...], si fa cantore di periodici eventi della vita cittadina [...], oppure risponde alla contingenza dell'inizio di un lungo periodo di carestia simpatizzando con gli artigiani [...] o si rende, infine, interprete della devozione popolare [...]. Si tratta di operette che si affidano per lo più a una metrica basata su versi di quantità inferiore all'endecasillabo e nelle quali già si nota accanto all'uso dell'italiano il ricorso ai dialetti (il *Maridazzo* e i *Chiachiaramenti*) e a registri linguistici con intenti parodici (il *Testamento*). [...] Ben diverse le caratteristiche di quel gruppetto di opere mirate a procurare al Croce negli anni Ottanta un'entrata in qualche potente famiglia bolognese. L'unico tipo di verso impiegato è l'endecasillabo, in terzine o in ottave, e la lingua è quella sostanzialmente modellata sulla tradizione letteraria. Si tratta di cinque edizioni tutte uscite dai torchi di Giovanni Rossi in una dignitosa veste tipografica, ingentilita da fregi e capilettera, solitamente con un formato in quarto e con un frontespizio per lo più adornato con uno stemma gentilizio. Sarà questa la formula tipografica a cui faranno ricorso non solo il Rossi ma anche altri stampatori bolognesi negli anni a venire ogni qual volta pubblicheranno simili rime occasionali del Croce.²⁰

Riservandomi di tornare poco oltre sulla «varietà caleidoscopica del *corpus* crocesco»,²¹ mi preme riprendere il discorso sull'autore dei disegni del *Libro di lavorieri*, per il quale vi sono alcuni indizi che fosse alla ricerca di un mecenate. Anzitutto la dedica di Passarotti alla duchessa di Ferrara lo toglie probabilmente dall'imbarazzo di scegliere una famiglia bolognese. L'ordinamento non fisso dei disegni con gli stemmi intrecciati della signora e della famiglia bolognese nei tre esemplari dell'antico album (che esaminai tanti anni fa) si presta a diverse ipotesi. All'opportunità di disporre di carte sciolte per la finalità pratica dell'esecuzione dei ricami potrebbe accompagnarsi quella di compiacere un possibile mecenate collocando gli stemmi della famiglia al primo posto dopo quelli di Margherita Gonzaga. Nell'esemplare della Biblioteca municipale di Forlì, per esempio, il disegno Orsini Malvezzi segue quelli di Poggi Gerri e di Monsignor Marsiglio.²² Mi pare che l'ipotesi del travaglio della ricerca di un mecenate nella società bolognese, caratterizzata dalle lotte intestine negli anni 1560-1580, trovi una conferma nel manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana, già appartenuto al conte ferrarese Leopoldo Cicognara, che presenta la prima carta miniata ove

1582; Giovanni Battista Campeggi morì nel 1583 e Croce prontamente compose una *Condoglianza*, indirizzandola a Sulpitia Pepoli Isolani. Croce aveva già pubblicato presso il tipografo Giovanni Rossi il *Pianto sopra l'immaturo morte dell'illustre, et strenuo colonnello il sig. conte Fabio Pepoli*, dedicato il 22 ottobre 1580 al conte Nicolò Calderini.

²⁰ ROBERTO L. BRUNI, *Le rime funebri di Giulio Cesare Croce*, «L'Archiginnasio», C, 2005, p. 369-397: 371-373.

²¹ MARTINO CAPUCCI, *Una cerchia comune*, in *Una città in piazza* cit., p. 33-48: 36.

²² Si veda la riproduzione dell'esemplare: A. PASSAROTTI, *Libro di Lavorieri*, a cura di Bianca Rosa Bellomo, Bologna, Casa Editrice Nuova S1, 2016, p. 6.

è una *devise* con un girasole e in alto la targa «Non san questi occhi miei volgersi altroue», la seconda carta col titolo *Libro primo di lavorieri* e l'epistola dedicatoria «Alle molto illustri et virtuosissime Gentildonne Bolognesi» di «Aurelio Pass.²³», la terza carta col titolo *Secondo libro di lavorieri* e una epistola dedicatoria più breve «Alla molto magnifica et virtuosissima Signora» con infine le iniziali A. P.²³

Il sontuoso abbigliamento dell'epoca era impreziosito da merletti e ricami come è testimoniato dai numerosi provvedimenti delle autorità cittadine volti a limitare il lusso e dai ritratti con diverse tecniche su vari supporti. I bandi bolognesi, riflettendo il cosiddetto 'governo misto', quasi sempre recano la sottoscrizione del cardinal legato o del vicelegato (detto anche governatore) e del gonfaloniere di giustizia alla guida del reggimento cittadino. «Si prohibiscano totalmente tutti li ricami et profili fatti o in telaro o con agocchia in disegni di qualunque sorte, così in vestimenti, cossali, giupponi, coperte et fornimenti di cocchi et carrette come generalmente in ogn'altra cosa» recita la *Provisione sopra le pompe* del Legato pubblicata il 29 e reiterata il 30 d'aprile 1559.²⁴ Elisa Ricci rimarca che Bologna – nonostante la sorveglianza del governo pontificio: nelle provvisioni del 12 e del 29 aprile 1568 compaiono lo stemma e la sottoscrizione del vescovo, Gabriele Paleotti²⁵ – fu un luogo propizio «per le arti della tessitura, del ricamo, delle trine [...] molti fra gli incisori, scultori, pittori, si attardarono a riprodurre trine e ricami; più spesso, naturalmente, le pittrici, come Lavinia Fontana ed Elisabetta Sirani, bolognesi ambedue».²⁶ La figlia del pittore Prospero Fontana era abile nel ritrarre i dettagli dell'abbigliamento e delle acconciature e dunque contesa dall'aristocrazia, non solo bolognese; ebbene la «alta pittrice»²⁷ eseguì un

²³ R. CAMPIONI, *Libri di merletti e disposizioni suntuarie nel XVI secolo: alcune indicazioni per l'Emilia Romagna*, in *Le trame della moda*, a cura di Anna Giulia Cavagna e Grazietta Butazzi, Roma, Bulzoni editore, 1995, p. 125-152. Tra i vari spunti stimolanti di Anna Giulia Cavagna, nella *Presentazione* degli atti del Seminario internazionale svoltosi a Urbino il 7-8 ottobre 1992, segnalo la rappresentatività: «L'abito rinvia ad un potere (politico, professionale, economico) ambito, ostacolato o esercitato» (p. 15) e le implicazioni di storia libraria: «i nessi tra libro e vestito, tra regole di lettura e regole dell'apparire sono meno peregrini di quanto sembri a prima vista» (p. 21).

²⁴ Si veda il testo della *Provisione* – sottoscritta dal governatore Girolamo Melchiori e dal gonfaloniere Giacomo Orsi, stampata a Bologna da Alessandro Benacci, e conservata in duplice copia all'Archivio di Stato di Bologna nella raccolta 'Legato. Bandi speciali' – in *La legislazione suntuaria secoli XIII-XVI Emilia-Romagna*, a cura di Maria Giuseppina Muzzarelli, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali. Direzione Generale per gli archivi, 2002, p. 199-202: 200. Per avere un'idea del numero di provvisioni, con relative modifiche, dedicate alle Pompe si veda *Bononia manifesta. Supplemento al Catalogo dei bandi, editti, costituzioni e provvedimenti diversi, stampati nel XVI secolo per Bologna e il suo territorio*, a cura di Zita Zanardi, Firenze, Olschki editore, 2014, p. 143.

²⁵ Le due provisioni sono sottoscritte dal governatore Giovanni Battista Doria e dal gonfaloniere Vincenzo Campeggi; si veda *Bononia manifesta. Catalogo dei bandi, editti, costituzioni e provvedimenti diversi, stampati nel XVI secolo per Bologna e il suo territorio*, a cura di Z. Zanardi, Firenze, Olschki editore, 1996, p. 90, n. 581 e p. 91, n. 583. Il cardinale Gabriele Paleotti pubblicò nel 1582 il *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*; sull'importanza del suo episcopato per l'ambito territoriale e le istituzioni sono fondamentali gli studi di Paolo Prodi. Si veda anche PAOLA GORETTI, *La regolamentazione delle apparenze: vesti e ornamenti nella legislazione suntuaria bolognese nel XVI secolo*, «Schede umanistiche», X, 1996, 2, p. 117-137.

²⁶ *Merletti e ricami della Aemilia Ars* cit., p. 3.

²⁷ G. C. CROCE, *La gloria delle donne di Giulio Cesare dalla Croce. Alla ill.^{ma} et ecc.^{ma} Sig.^{ra} Marchesa di Massa*, In Bologna, per Alessandro Benacci, 1590. Nella carta che segue il frontespizio inizia la dedica:

ritratto anche di Giulio Cesare Croce, che «fù portato in Polonia ad habitare»²⁸ e ha lasciato altresì, con vasti dipinti, una significativa rappresentazione della campagna bolognese.²⁹ Angelo Mazza, oltre «alla rappresentazione fortemente caratterizzata dalle predilezioni estetiche del gusto tardo-manierista» mette in rilievo la testimonianza dei ritmi della produzione agraria: «La regolarità geometrica della prospettiva ordina il lavoro dell'uomo, definisce percorsi e individua tempi e mansioni in relazione al trascorrere delle stagioni».³⁰ I visitatori della mostra *Le stagioni di un cantimbanco*, inaugurata il 28 ottobre 2009, non si potevano sottrarre al fascino delle tre vedute della campagna bolognese della «stupendissima Pittrice»³¹ che introducevano il percorso espositivo, forse immaginando il godimento dei signori bolognesi quando si recavano in carrozza in villa per soggiornarvi con «bei trattenimenti da spasso» (fig. 7).³²

Giulio Cesare Croce: «E ben spesso non so s'io vado, o vengo»

Martino Capucci ci orienta nella prospettiva di ricerca urbana: «A fine Cinquecento una cerchia comune [...] è senza dubbio quella delle mura che delimitano la città, delle porte che regolano l'accesso: non si vede altro dato di fatto che tutti – poveri e ricchi, privilegiati e diseredati – abbiano veramente in comune come la città».³³ Croce, come è noto, anche grazie alle ricerche archivistiche di Franco Bacchelli,³⁴ visse coi figli, avuti da Elisabetta Furgeri e da Alessandra Lucchini, nell'area delle Lame ove vi era una concentrazione di monasteri femminili (presso quello delle monache Convertite fu sepolta nel 1593 la prima moglie) e di chiese, tra le quali la Chiesa del Santissimo Crocefisso

«Alla illustriss. et eccel.^{ma} Sig.^{ra} Donna Marfisa d'Este Cibò Marchesa di Massa», datata infine: «Di Bologna il 15. di Luglio. 1590». Si veda anche BEATRICE COLLINA, *La gloria delle donne in «rozzi accenti»*, in *La festa del mondo rovesciato* cit., p. 157-175.

²⁸ G. C. CROCE, *Descrizione della vita del Croce; con una esortatione fatta ad esso, da varij animali ne' lor linguaggi, à douer lasciare da parte la Poesia. Et dui Indici, l'uno dell'opere fatte stampare da lui fin' ad hora; l'altro di quelle che vi sono da stampare. Et altre Opere curiose, e belle*, In Bologna, Appresso Bortolomeo Cocchi, 1608, p. 20, v. 324. Sulla predilezione del Croce per la «stupendissima Pittrice» si veda ANGELO MAZZA, «Trascendendo in facie, in motti, in rime, e in ridicolosi passaggi». «Pitture ridicole» a Bologna al tempo 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. 97-125 e scheda 1, in particolare a p. 282. A conferma della persistente fortuna internazionale della pittrice bolognese si ricorda la recente mostra alla National Gallery of Ireland: 'Lavinia Fontana: Trailblazer, Rule Breaker' (Dublino, 6 maggio - 27 agosto 2023). Sul ruolo delle pittrici «da Bologna all'Europa» si vedano i saggi e le conferenze di Vera Fortunati e della sua 'scuola'.

²⁹ Nel catalogo *Le stagioni di un cantimbanco* si vedano i saggi di FRANCO FARINELLI, *La perfetta imperfezione*, p. 127-131 e di A. MAZZA, «Trascendendo in facie, in motti, in rime, e in ridicolosi passaggi» cit., p. 99-102, e la scheda 1 a p. 279-282.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Si vedano le fotografie a colori delle tre *Vedute della campagna bolognese* a p. 193-197.

³² G. C. CROCE, *Lotto festevole, fatto in villa fra una nobil schiera di Cavalieri, & di Dame, con i Trionfi de' Tarrochi, esplicati in lode delle dette Dame, & altri bei trattenimenti da spasso*, In Bologna, Per Vittorio Benacci, 1602. La dedica, al signor conte Rodolfo Campeggi, è datata «Di Bologna il 17. d'Agosto 1602».

³³ M. CAPUCCI, *Una cerchia comune* cit., p. 33.

³⁴ FRANCO BACCHELLI, *Alcuni documenti sulla vita di Giulio Cesare Croce*, in *Le stagioni di un cantimbanco* cit., p. 11-33.

del Porto Naviglio, detta anche della Madonna del Porto.³⁵ Il fabbro-poeta viveva dunque entro la 'circla', in un'area strategica per le attività produttive e le relazioni grazie al canale Reno e al porto, nel Cavadizzo, che consentiva il trasporto delle merci verso Venezia.³⁶ In alcuni componimenti del 'poeta campestre', che viveva in un ambiente «del basso artigiano»,³⁷ oltre al lamento per l'umidità delle case, risuona la voce delle lavandaie, delle caldirane nei filatoi da seta e dei trasportatori.³⁸

Nel catalogo della mostra *Una città in piazza* Alberto Guenzi, dopo aver descritto lo sviluppo della città nel Cinquecento «contrassegnato da un forte aumento della popolazione, delle attività economiche e delle relazioni commerciali», osserva che tale processo «richiese una grande operazione di regolazione dei comportamenti, dell'accesso e della distribuzione delle risorse materiali, energetiche, finanziarie. In tale contesto il bando può essere considerato il segno e insieme uno degli strumenti di tale regolazione».³⁹ Zita Zanardi prosegue il discorso sulla comunicazione del Palazzo del Comune e, dopo aver delineato la varietà della struttura fisica dei bandi e l'impostazione del testo, corredato degli stemmi, fornisce alcuni esempi tratti soprattutto dalla raccolta dei 'Bandi Merlani'⁴⁰ per trasmettere non solo le modalità di controllo sociale esercitato dalle autorità civili e religiose, ma anche le forme di comunicazione rivolte agli abitanti della città e del contado, in maggioranza analfabeti. Molte disposizioni e divieti riguardano: biade, frumenti e farine, grascia e marzadelli, pane, fornari e scaffieri, peste, armi, meretrici e vagabondi, uva e vino. L'autrice di *Bononia manifesta*,⁴¹ prediligendo i bandi sulla coltivazione della canapa e

³⁵ La Chiesa della Madonna del Porto, vicino a Porta delle Lame, fu distrutta con l'abbattimento della terza cerchia. Nel dibattito cittadino, scaturito dall'entrata in vigore nell'estate 1901 della nuova cinta daziaria, Alfonso Rubbiani denunciò la ragione speculativa della proposta ed espresse la sua contrarietà all'abbattimento, ma rimase isolato. Si veda il quaderno (stampato da Bertocchi) della mostra recentemente allestita nella Manica lunga di Palazzo d'Accursio: *Le mura di Bologna. Un grande patrimonio da conoscere, recuperare e valorizzare*, a cura di Pietro Maria Alemagna, in particolare le p. 18-19 e p. 36-37.

³⁶ FRANCO BERGONZONI, *Storie bolognesi di acque e di mura. Torrenti, canali e opere di difesa della città nei suoi ventidue secoli di vita*, «L'Archiginnasio», C, 2005, p. 31-126, e in particolare p. 105.

³⁷ F. BACCHELLI, *Alcuni documenti sulla vita di Giulio Cesare Croce* cit., p. 30. «A Croce piace il ruolo di mediatore, favorito forse dal suo mestiere originario di fabbro, un artigiano che forniva gli arnesi ai contadini ma che al tempo stesso veniva in contatto, in quanto maniscalco, con nobili e cavalieri» afferma ANDREA BATTISTINI, *Il nostro bolognese arguto*, in *Le stagioni di un cantimbanco* cit., p. 35-51: 41.

³⁸ R. CAMPIONI, *Le voci di Bologna*, in *Una città in piazza* cit., p. 49-59. Ogni anno a ottobre il Consorzio Canale Reno esegue la 'secca ordinaria' per avviare i lavori di manutenzione necessari per la sicurezza idraulica della città. Nella newsletter «Canali di Bologna» di ottobre 2023 figurava l'invito al «nuovo tour alla scoperta dell'ex Porto di Bologna [...] per vedere quello che resta del glorioso porto demolito quasi completamente nel 1934. Dopo aver esplorato la parte a cielo aperto in cui è ancora visibile la Salara, l'antico magazzino dei Sali e dei grani, si potrà entrare nel Canale Cavaticcio sotterraneo dove riappariranno gli antichi attracchi per le imbarcazioni e l'antico Ponte del Ranuzzino».

³⁹ ALBERTO GUENZI, *La vita economica e sociale a Bologna attraverso le disposizioni delle autorità*, in *Una città in piazza* cit., p. 15-25: 18.

⁴⁰ La raccolta, dono dei fratelli Gustavo e Pantaleone Merlani, comprende l'insieme dei bandi, leggi e decreti pubblicati dalla Stamperia Camerale di Bologna dal 1560 fino al 1869. Si veda ZITA ZANARDI, *La comunicazione di Palazzo*, in *Una città in piazza* cit., p. 26-32: 32, ed anche il contributo di PATRIZIA BUSI, *Non solo libri nella Biblioteca dell'Archiginnasio*, in *Bononia manifesta. Supplemento* cit., p. IX-XVII.

⁴¹ Armando Petrucci, negli *Appunti per una premessa a Bononia manifesta. Catalogo* cit., affermava:

sulla produzione della seta,⁴² col caratteristico mercato del Pavaglione, nella piazza antistante la facciata dell'Archiginnasio, in cui si vendevano i "folicelli", osserva: «Tanta ricchezza di produzione provocò l'abbondanza di consumo e [...] si moltiplicarono i provvedimenti tesi alla limitazione del lusso, legato alla copiosità di stoffe pregiate, e di gioielli preziosi, frutto dell'abile arte orafa».⁴³ Balza alla mente per contrasto l'aspetto animalesco del villano Bertoldo,⁴⁴ che tuttavia è secondo il re Alboino «un sacco di grossa tela fodrato di dentro di seta e d'oro». Il foglio volante d'altronde si presta anche ad usi privati come il poeta stesso testimonia con l'*Indice di tutte l'opere di Giulio Cesare dalla Croce, date da lui alla Stampa fin à quest'anno 1608. Appresentato all'illustrissima città di Bologna*, con la richiesta di aiuto per «porre alla stampa» tante opere che non hanno ancora visto la luce.⁴⁵ La vignetta xilografica di Bologna turrita, circondata dalle mura e dal fossato, simile a quella che adorna nel 1606 il frontespizio del *Breve compendio de' casi piu notabili occorsi nella città di Bologna*,⁴⁶ campeggia sotto la dedica e sopra la colonna centrale dell'indice. La forza sostanziale delle «gustose vignette di frontespizio» era affermata nel 1966 da Andrea Emiliani:

i piccoli frontespizi in legno, logorati dall'uso del torchio, oggi per una poesia, domani per un calendario o una cabala, sono immagini segniche che, intersecandosi con tanti e forse più importanti livelli, contribuiscono alla ricostruzione di un ambiente storico e positivamente. [...] Nel momento in cui Annibale disegna, con la tavoletta alla mano, i suoi ritratti «di piazza», Giulio Cesare Croce nelle Pescherie o nelle Clavature mescola le dizioni burlesche dei dialetti italiani a uso delle comari o degli sfaccendati al suo sospirato desiderio di essere, anch'egli, un poeta illustre.

«Una caratteristica che differenzia fortemente questo tipo di produzione testuale tipografica su supporto cartaceo dal vero e proprio prodotto epigrafico tradizionale è quella di avere breve durata nel tempo, di essere, cioè, "effimera"; il che ben si accompagna alla natura amministrativa e immediata dei testi documentari pubblici e parapubblici esposti, costituiti in genere da disposizioni temporanee [...] dirette a regolare nell'immediato attività e pratiche del vivere quotidiano degli abitanti», p. V. Si veda anche l'aggiornamento del catalogo con una serie di indici tra i quali si segnala quello delle cose notevoli: *Bononia manifesta. Supplemento* cit., p. 121-152.

⁴² Si veda, ad esempio, la scheda n. 77 in *Una città in piazza* cit., p. 184-185.

⁴³ Z. ZANARDI, *La comunicazione di Palazzo* cit., p. 26-32: 29.

⁴⁴ «Croce sembra accogliere le suggestioni della ritrattistica grottesca dei Carracci, delineando con la penna le caricature non solo di Bertoldo e di Marcolfa, ma anche di Madonna Ruvidazza, del carnevalesco Giandiluvio da Trippaldo e dell'uomo piccinin» nota ELIDE CASALI, *La piazza. Poeti, ciarlatani, gazzettieri*, in *Storia di Bologna. Bologna nell'età moderna (secoli XVI-XVIII)*, vol. II. *Cultura, istituzioni culturali, Chiesa e vita religiosa*, a cura di Adriano Prosperi, Bologna, Bononia University Press, 2008, p. 771-814: 779.

⁴⁵ G. C. 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. Si veda la riproduzione del manifesto, conservato alla Biblioteca Universitaria di Bologna, in *Le stagioni di un cantimbanco* cit., p. 264 e la relativa scheda di Patrizia Moscatelli a p. 284, n. 5.

⁴⁶ G. C. CROCE, *Breve compendio de' casi piu notabili occorsi nella città di Bologna dal tempo, ch'ella fù creata colonia, fino all'anno M.DC.VI. Con i suoi numeri di tempo in tempo, secondo che sono seguiti*, In Bologna, Per Bartolomeo Cocchi, 1606. La xilografia appare anche sul frontespizio del *Parentado del Ponte di Reno, nella Torre de gl'Asinelli; dove s'invitano alla Festa tutte le cose più famose d'Italia, con tutte le strade di Bologna, & si fanno Banchetti, trattenimenti, Giostre, & mille cose piacevoli, & ridicolese*, In Bologna, Per Bartolomeo Cocchi, 1609; si veda l'edizione critica curata da Diego Zancani in R. L. BRUNI, R. CAMPIONI, D. ZANCANI, *Giulio Cesare Croce dall'Emilia all'Inghilterra. Cataloghi, Biblioteche e Testi*, Firenze, Olschki editore, 1991, p. 309-324.

[...] Per di più ambedue si servono di mezzi simili, un'espressione di «genere» che coglie ed intende la vita nella sua altalena di miseria e di umana nobiltà.⁴⁷

Ezio Raimondi, presidente del Comitato delle celebrazioni del IV centenario della morte di Giulio Cesare Croce, dopo aver «evocata la polarità di un universo, tra Manierismo e Barocco», si chiedeva:

In questi ultimi decenni gli studiosi hanno fortunatamente esplorato il mondo di Giulio Cesare Croce: 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, ci hanno permesso di cominciare a verificare questo universo, quantitativamente ricco e complesso: sono più di cinquecento titoli quelli elencati dalla Rouch nella sua bibliografia, e uno scrittore per essere conosciuto deve essere letto per intero. [...] Potremmo aggiungere una 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?⁴⁸

Monique Rouch, assidua studiosa di Giulio Cesare Croce fin dalla sua tesi di dottorato, non ha mai smesso di indagare sull'insieme della sua opera letteraria, fornendo edizioni moderne di vari suoi scritti poetici e in prosa, e «avendolo letto per intero» ha più volte indicato le fratture del suo pensiero in relazione ai diversi pubblici. Oltre alla fondamentale distinzione tra diffusione orale e scritta, Rouch rileva la bipartizione nell'opera a stampa tra componimenti riservati alla classe dominante e quelli rivolti a tutti con opuscoli «per quattro quattrin» e ventarole;⁴⁹ in quest'ultimo circuito si manifesta un'altra linea di frattura:

l'antagonismo tra città e campagna che si rivela nelle difficili relazioni di una città egemonica – qual era Bologna – con il suo contado. Per di più nelle classi popolari si aggiungono conflitti, ereditati dai secoli passati, tra artigiani e lavoratori di città con i contadini che periodicamente arrivano in città a causa della miseria e delle frequenti carestie. [...] Contraddittoria l'opera del Croce si dimostra soprattutto nell'immagine che ha dato del contadino negativa e a volte astiosa nei componimenti in italiano e realistica in quelli in lingua bolognese, grazie al dialetto che apre uno spazio di libertà nella rappresentazione. In particolare le commedie

⁴⁷ ANDREA EMILIANI, *Il disegno "in piazza"*, in *Affanni e canzoni del padre di Bertoldo. La poesia popolare di Giulio Cesare Croce*, a cura di Massimo Dursi, Bologna, Edizioni Alfa, 1966, p. 53-58: 53 e 57. Il libro, con sedici disegni di Annibale Carracci, contiene anche scritti di Pietro Cazzani, Luigi Emery, Enzo Schiavina e Adone Zecchi; il curatore nella presentazione, a p. 1, dichiara di essere stato ispirato dalla lettura della monografia di Olindo Guerrini. Sulla mostra, tenuta all'Archiginnasio nell'autunno 2017, si veda GIOVANNA DELCORNO, *Come eravamo. Le Edizioni Alfa di Bologna (1954-1984)*, «L'Archiginnasio», CXIV, 2019, p. 619-661: 654, n. 7.10. Sul volume n. 8 della collana 'Il servitor di piazza' si veda la recensione di Franco Croce, che, dopo aver preliminarmente criticato la scarsa cura filologica, riconosce che il repertorio dei problemi presentato «trova anche un fondamento [...] nel progressivo depauperamento di quel mondo artigianale cui il Croce apparteneva» (FRANCO CROCE, *Giulio Cesare Croce e la realtà popolare*, «La Rassegna della letteratura italiana», 73, serie VII, 1969, p. 181-205: 184).

⁴⁸ EZIO RAIMONDI, *L'operosa giornata di Giulio Cesare Croce*, in *Le stagioni di un cantimbanco* cit., p. 7-9: 8.
⁴⁹ M. ROUCH, *Diffusion orale, feuilles volantes, écrits populaires au XVI^e siècle: le cas de G. C. Croce à Bologne*, in *Autres Italies. La culture intermédiaire en Italie: les auteurs et leur public*, Bordeaux, Editions de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1994, p. 31-53.

offrono un quadro comico con un realismo che riveste valore documentario – su attrezzi, tecniche agricole, comportamenti – circa la vita delle comunità rurali del bolognese.⁵⁰

Giulio dalla Lira, il villano e il contadino, pubblicato dalla studiosa francese nell'estate 2023 (fig. 8), risponde significativamente alla domanda di natura antropologica, che poneva tre lustri fa Ezio Raimondi, approfondendo l'interpretazione del

fabbro autodidatta e cantastorie, la sua vita esuberante, le gioie, le pene, le ambizioni sociali presto deluse, gli sforzi verso una cultura che lo respinge, tali sono gli elementi di una situazione originale di marginalità che ci accompagna in un viaggio in cui il bilinguismo – Croce è il primo a scrivere il dialetto e a dargli statuto di lingua letteraria – dà senso alla sua opera.⁵¹

Rouch – ripercorrendo gli scritti autobiografici (manoscritti e a stampa) di Croce – afferma fin dal primo capitolo, intitolato *Una vita sotto il segno della contraddizione*, che «la relazione di Croce col mondo della campagna è complessa e ambivalente e si riferisce non tanto all'intelletto, anche quando si tratta di cultura e di sapere, quanto all'affettività in una dialettica di amore/odio, di distacco e di ritorno». ⁵² Costretto da ragazzo a interrompere gli studi, il fabbro diciottenne dalla fucina nella tenuta dei Fantuzzi, nel Medesano, si trasferisce in città, ove in seguito abbandonerà il mestiere di famiglia. «Ma a Bologna, malgrado il successo dei suoi inizi e benché si lusinghi delle sue relazioni coi grandi personaggi della città, non riesce ad integrarsi». ⁵³ La maggior parte delle dediche, sulle edizioni finora rinvenute, sono rivolte a membri delle grandi famiglie bolognesi, ⁵⁴ «ma il mecenatismo d'occasione non permette di vivere» e Croce sceglie un altro pubblico: «Diventa famoso nelle strade e le piazze di Bologna e ben presto viene conosciuto sotto il nome di Giulio dalla lira. [...] La sua lira è la chiave della felicità: alloggio e coperto, viaggio e libertà, simpatia e calore umano nel rifugio fraterno dell'osteria». ⁵⁵ «In questo circuito largo, in

⁵⁰ *Una fedeltà di lunga durata: Monique Rouch studiosa di Giulio Cesare Croce*, «Schede umanistiche», XXXIII, 2019, 1, p. 205-222: 218. L'intervista di R. Campioni alla professoressa emerita dell'Université Bordeaux Montaigne comprende altresì, a p. 220-222, l'elenco delle sue pubblicazioni relative a Croce dal 1969 al 2017.

⁵¹ M. ROUCH, *Giulio dalla Lira, il villano e il contadino* cit., p. 10.

⁵² Ivi, p. 19. Sugli scritti autobiografici di Croce si veda anche: *Storie di vita popolare nelle canzoni di piazza di G. C. Croce. Fame fatica e mascherate nel '500. Opere poetiche in italiano*, con introduzione e note a cura di Monique Rouch, Bologna, Editrice CLUEB, 1982, in particolare p. 6-99.

⁵³ M. ROUCH, *Giulio dalla Lira, il villano e il contadino* cit., p. 29. Sulla vita notturna allegra e spensierata di Croce nei primi anni trascorsi in città, in compagnia di coetanei anche di ceto più elevato, rimanendo coinvolto in un caso che comportò nel maggio 1575 l'esperienza della prigione, si veda RITA DE TATA, *Ancora su Giulio Cesare Croce e la sua biografia*, «L'Archiginnasio», CIV, 2009, p. 145-194.

⁵⁴ M. ROUCH, *Giulio dalla Lira, il villano e il contadino* cit., p. 30. Sull'importanza di una *recensio* delle dediche, si veda: D. ZANCANI, *Una «imperfettissima perfezione»: scelta di testi di G. C. Croce conservati nella British Library*, in R. L. BRUNI, R. CAMPIONI, D. ZANCANI, *Giulio Cesare Croce dall'Emilia all'Inghilterra* cit., p. 209-250: 215-216. Si veda anche PIERO CAMPORESI, *Il palazzo e il cantimbanco Giulio Cesare Croce*, Milano, Garzanti, 1994, p. 45-46.

⁵⁵ M. ROUCH, *Giulio dalla Lira, il villano e il contadino* cit., p. 34-35. GIANMARIO MERIZZI, *La lira di Giulio Cesare*, «L'Archiginnasio», C, 2005, p. 435-459, giunge alla conclusione: «che lo strumento utilizzato dal

cui si compenetrano diffusione orale e diffusione scritta, Croce vuole interessare l'insieme dei ceti sociali. Ma voler rivolgersi a tutti gli strati della società è una scommessa rischiosa che non può non avere conseguenze contraddittorie sull'opera stessa». ⁵⁶

Nella seconda parte la studiosa francese tratta del 'cattivo villano' come immagine del contadino nell'opera poetica in italiano, il cui stereotipo è rappresentato ne *Il contrasto del pane di formento, e quello di fava per la precedenza. Con un sonetto in dialogo frà un Mastro, & un Garzone, sopra il pane alloiato*,⁵⁷ e ancor più ne *La cantina fallita, nella quale, come in atto di Comedia s'odono tutti gl'instromenti di essa esclamare sopra il prezzo dell'Uva, il quale, per essere ascaso tant'alto quest'anno, ha causato, ch'ella è restata senza bere* (fig. 9) in cui «Croce ci descrive un contadino bugiardo, ladro e speculatore» a difesa della «intangibilità della struttura gerarchica della società e i privilegi della società dominante». ⁵⁸ D'altronde Massimo Montanari, richiamando la pesantezza delle clausole dei contratti mezzadrili, sosteneva:

La "malizia" del contadino, furbo e ladro per definizione, non è solo uno stereotipo culturale (quale ci viene consegnato dalla "satira del villano", vero genere letterario in voga tra XIV e XVI secolo) ma rivela un fronte di resistenza reale, che si pone oggettivamente in contrasto con gli interessi della città. ⁵⁹

Rouch interpreta anche le due opere meno municipalistiche di Croce, con l'astuto Bertoldo e suo figlio Bertoldino, come due racconti di contadini alla corte del re, e dietro Marcolfa, che affianca il figlio balordo,

si profila lo stereotipo del "bon paysan", sobrio, duro al lavoro, rispettoso e soddisfatto della sposa sottomessa e amorevole. Contadina e donna sostiene i meriti della schiavitù delle due categorie più "serve" e più sfruttate [...] Marcolfa tiene lo stesso discorso del Pane di fava e del Pane di fromento riconciliati dopo la

Croce fosse una lira da braccio morfologicamente e, in parte, funzionalmente evoluta verso il violino» (p. 456). Baldacchini, trattando del mondo «dei cantastorie o dei poeti a braccio, che nel Seicento ha avuto in Giulio Cesare Croce il massimo rappresentante», rilevò il ruolo degli 'intellettuali artigiani'; si veda il saggio *Un vademecum spirituale del tardo Seicento*, pubblicato nel 1986 in «La Bibliofilia», riproposto in LORENZO BALDACCHINI, *Il mio lungo viaggio tra libro antico e biblioteche*, Manziana, Vecchiarelli editore, 2021, p. 233-244: 238. Si vedano anche i saggi di A. BATTISTINI, *Spunti intertestuali in Giulio Cesare Croce*, in *La festa del mondo rovesciato* cit., p. 51-67, e *Un amabile e «ben creato» verseggiatore*, in G. C. CROCE, *Opere dialettali e italiane. Il mondo visto dal basso*, a cura di Vladimir Fava e Ilaria Chia, Roma, Carocci, 2009, p. 11-24.

⁵⁶ M. ROUCH, *Giulio dalla Lira, il villano e il contadino* cit., p. 41.

⁵⁷ Ivi, p. 65-66 e p. 114.

⁵⁸ Ivi, p. 66-67. Nel Fondo Sassoli della Biblioteca di San Giorgio in Poggiale si conserva l'edizione bolognese stampata dagli Eredi di Giovanni Rossi nel 1605, con una xilografia sul frontespizio che mostra con precisione gli attrezzi e la strumentazione della cantina per fare il vino. Si veda anche Elisa Rebellato in *Le stagioni di un cantimbanco* cit., p. 331, scheda n. 97. La vignetta sarà riproposta in seguito sul frontespizio di altre opere, ad esempio nel *Vanto di dui villani cioè Sandron, e Burtlin sopra l'astutie tenute da essi nel vender le castellate quest'anno*, stampata nel 1607 da Bartolomeo Cochi. Le operette sull'uva, sul mosto e sui sughi avevano un enorme circolazione nel tempo della vendemmia, come attestano i luoghi di stampa in anni diversi, anche dopo la morte di Croce. Si veda R. CAMPIONI, *Giulio Cesare Croce tra sughi e porchetta*, in *La cucina degli scrittori. Letteratura e cibo in Emilia-Romagna*, a cura di Alberto Calciolari e Isabella Fabri, Bologna, Regione Emilia-Romagna, 2019, p. 23-30.

⁵⁹ MASSIMO MONTANARI, *La città grassa*, in *Una città in piazza* cit., p. 110-118: 111.

loro *Disputa*: ognuno deve stare al suo posto ed essere contento della propria sorte. Un assoluto conformismo è così affermato e Marcolfa appare come l'antitesi del "paysan parvenu" così violentemente condannato nell'opera in italiano.⁶⁰

L'analisi complessiva di Croce, che esercita il mestiere del poeta, è lacerante:

i compromessi portano verso il conservatorismo e l'acculturazione, ma le tensioni tendono a cacciar via i compromessi favorendo in modo contraddittorio l'emergere dei valori e della cultura delle classi subalterne. La situazione di Croce, in confronto con il suo pubblico, manifesta il problema fondamentale del suo inserimento nella società: Croce è un marginale e perché in quanto tale, per via delle sue stesse contraddizioni, uno "scopritore".⁶¹

Non intendo togliere il piacere della lettura del libro che, nella terza parte, relativa ai contadini e alle comunità rurali nella campagna bolognese,⁶² presenta insieme alla loro situazione precaria (derivante da fattori diversi: contratti mezzadrili, calamità naturali, carestie, banditismo, pandemie e guerre) e al modo di affrontarla (miseria, casa, fame e ingordigia, lavoro, feste e cultura) varie scene delle commedie in dialetto di Croce, un teatro particolarmente vivace in occasione dei grandi lavori collettivi: la stigliatura della canapa,⁶³ la trebbiatura,⁶⁴ la vendemmia dell'uva e il trasporto del mosto a Bologna.⁶⁵ La «visione del mondo dei contadini bolognesi tra Cinque e Seicento»⁶⁶ ritratta dal poeta consente a Rouch di valutare positivamente il suo lascito esistenziale in lingua nativa bolognese:

Croce ha saputo dar vita al mondo contadino nella sua peculiarità; il suo realismo è sorridente più che tetro nonostante aspetti tragici non edulcorati o momenti di tensione, e pare quasi una prodezza che si sia così avvicinato alla storia in opere comiche di divertimento dandoci un raro documento sulla società rurale tra '500 e '600, che ha lasciato ben poche tracce.⁶⁷

⁶⁰ M. ROUCH, *Giulio dalla Lira, il villano e il contadino* cit., p. 88-89.

⁶¹ Ivi, p. 46. Il libro è articolato in tre parti e nella quarta di copertina ritorna il numero ternario: «Realtà, ideologia e lingua viste nelle loro interazioni, ecco i tre poli intorno ai quali vengono a convergere interrogativi e risposte possibili [...] analizzando il caso Croce nel quadro della letteratura popolare e della rappresentazione "lacerata" che ci ha lasciato del mondo rurale, facendo della sua opera un punto di osservazione privilegiato sulle aree di mediazione culturale».

⁶² M. ROUCH, *Giulio dalla Lira, il villano e il contadino* cit., p. 93-159. Della stessa autrice si vedano anche: *Mondo agrario e letteratura popolare: Giulio Cesare Croce (1550-1609)*, «Schede umanistiche», XXI, 2007, p. 141-180; *I contadini tra Cinque e Seicento nella letteratura popolare a Bologna: storia e rappresentazione*, in *Storia di Bologna. Bologna nell'età moderna (secoli XVI-XVIII)*, vol. II. *Cultura, istituzioni culturali, Chiesa e vita religiosa* cit., p. 815-881, e *La ruota delle stagioni e i percorsi di lavoro nel mondo contadino di Giulio Cesare Croce*, in *Le stagioni di un cantimbanco* cit., p. 63-83.

⁶³ M. ROUCH, *Letture de La scavezzeria della caneva del Barba Plin da Luvolè di Giulio Cesare Croce*, «L'Archiginnasio», CV-CXII, 2010-2017, p. 237-260; EADEM, *Giulio dalla Lira, il villano e il contadino* cit., p. 128 e p. 134-136.

⁶⁴ Ivi, p. 127-134.

⁶⁵ Ivi, p. 136-137; EADEM, *Tradizione carnevalesca e mondo contadino nel teatro in dialetto di Giulio Cesare Croce*, in *La festa del mondo rovesciato* cit., p. 89-107.

⁶⁶ M. ROUCH, *La ruota delle stagioni e i percorsi di lavoro nel mondo contadino di Giulio Cesare Croce* cit., p. 83.

⁶⁷ EADEM, *Giulio dalla Lira, il villano e il contadino* cit., p. 161.

La fragile resistenza della memoria scritta

Tornando all'Archiginnasio «realizzato in tempo record dal fermo decisionismo del governo pontificio che volle concentrare tutte le attività didattiche in un solo luogo»⁶⁸ Gian Paolo Brizzi nota la specializzazione dell'area «compresa fra i conventi di San Procolo, San Francesco e San Domenico» in funzione delle strutture sussidiarie connesse alle esigenze didattiche.⁶⁹ L'impennata delle presenze di giovani di estrazione diversa nei decenni a cavallo fra Cinquecento e Seicento acuisce, oltre ai problemi degli alloggi e del vettovagliamento, questioni disciplinari «dando spesso vita a contrasti che non trovavano una composizione nel tradizionale equilibrio tra le varie componenti della vita cittadina e accademica».⁷⁰ Croce non si lascia sfuggire l'occasione di dileggiare i paludati professori parodiando la solennità delle dispute sostenute dagli studenti per acquisire il titolo dottorale in varie operine, tra le quali *X.Y.Z. Conclusiones Mathematicae, Medicinae, ars Poeticae, & Musicae, vulgariter, & grossolaniter disputatae dal molto goffo, e tutto ignorante M. Boccale Tracannanti Montefiasconensis. A D. Grugno Porcello corcocta dicata*,⁷¹ ambientata nell'osteria del Chiù anziché nell'aula degli Artisti dell'Archiginnasio. La *universitas artistarum* nella seconda metà del Cinquecento era caratterizzata da una maggiore vitalità rispetto alla *universitas iuristarum*, che godeva ancora di notevoli privilegi, e tale disparità era fonte di contese tra le rispettive *nationes* con l'interruzione di lezioni. Lo sviluppo dell'indirizzo naturalistico è testimoniato dal prestigio di docenti quali Luca Ghini e Ulisse Aldrovandi, che formò una enorme collezione di *naturalia* e di *artificialia*, visibile in piccola parte nel Museo di Palazzo Poggi dell'Università, e in qualità di protomedico del collegio di medicina compose l'*Antidotario*, edito da Giovanni Rossi nel 1574. Maria Cristina Bacchi, a seguito di un sistematico lavoro di ricostruzione e catalogazione della biblioteca (3900 volumi), conservata alla Biblioteca Universitaria di Bologna, afferma: «La straordinaria presenza, nello stesso luogo, della raccolta libraria, dell'antica documentazione ad essa relativa e dei cataloghi fatti compilare e usati dallo studioso, colloca la biblioteca aldrovandiana fra le più significative del Cinquecento».⁷² Il grande Aldrovandi

⁶⁸ GIAN PAOLO BRIZZI, *Gli studenti e la città*, in *Una città in piazza cit.*, p. 101-109: 107.

⁶⁹ Ivi, p. 106. La concentrazione di librai e stampatori intorno al monastero di San Procolo è rilevata da R. DE TATA, *Il commercio librario a Bologna tra '500 e '600: i librai di Ulisse Aldrovandi*, «Bibliothecae.it», VI, 2017, 1, p. 39-91; si veda in particolare la Tavola VI a p. 80. Non lontano si trova il medievale Collegio di Spagna; Croce dedica al Rettore Pietro Nieva de Rozas, il 6 giugno 1605, il componimento encomiastico *Canto di Tirsi pastor del picciol Reno sopra la felicissima nascita del sereniss. Gran Principe di Spagna; et le Feste fatte in Bologna per tale occasione dall'illustriss. Collegio de' Signori Spagnoli*, In Bologna, Presso gli Heredi di Giouanni Rossi, 1605.

⁷⁰ G. P. BRIZZI, *Gli studenti e la città cit.*, p. 105.

⁷¹ *Una città in piazza cit.*, p. 214-216, scheda n. 147; si veda anche la scheda n. 76, sempre di P. Bellettini, nel catalogo della mostra *Alma mater librorum. Nove secoli di editoria bolognese per l'Università*, Bologna, Editrice Clueb Bologna – Il Mulino – Nuova Alfa editoriale – Zanichelli, 1988, p. 162. Per avere un'idea del pubblico d'eccezione che assisteva talvolta alle dispute, si veda la scheda di Z. Zanardi relativa alla tesi di diritto civile disputata nel 1543 da Gabriele Paleotti, in *Una città in piazza cit.*, p. 214, n. 145.

⁷² MARIA CRISTINA BACCHI, *Ulisse Aldrovandi e i suoi libri*, «L'Archiginnasio», C, 2005, p. 255-366: 366. In occasione del V centenario della nascita di Ulisse Aldrovandi (2022), sono stati organizzati vari eventi

fu tra i primi a cogliere ed apprezzare il recitativo comico de «Il nostro bolognese arguto». ⁷³ Ai docenti di filosofia naturale, medici astronomi e astrologi spettava anche il compito di compilare il *Taccuino* o *Iudicio* in cui erano «riportati gli aspetti planetari di un intero anno con i riferimenti alle configurazioni favorevoli o sfavorevoli all'esercizio della medicina, alla pratica dell'agricoltura, e della navigazione, e agli eventi del mondo». ⁷⁴ Croce, a differenza del divinatore Giuseppe Rosaccio, secondo Elide Casali «prende le distanze in senso carnevalesco sia dall'astrologia dotta che da quella ciarlatanesca, esercitandosi in pronostici burleschi». ⁷⁵

Nonostante l'espansione del commercio librario a Bologna «legata ad un pubblico cittadino ampio e variegato, che spazia dai docenti dello Studio ai membri delle Accademie, dall'aristocrazia più colta agli ecclesiastici e ai membri degli ordini religiosi» ⁷⁶ e «capace di attirare numerosi operatori da diverse località sia italiane che straniere, grazie anche alla mancanza di una specifica corporazione professionale», ⁷⁷ il prolifico cantastorie ci racconta che non è riuscito ad ottenere le risorse utili per mantenere bene la famiglia. Ormai vecchio e provato, Croce pubblica nel 1608, presso il suo stampatore di fiducia Bartolomeo Cochi, la sua autobiografia con l'elenco delle opere già stampate e di quelle che attendono la stampa, rendendo pubblico il suo tormento; l'appello che il poeta, già artigiano, lancia infine al 'cortese lettore' di recuperare il testo delle opere ormai irreperibili può rappresentare secondo Rouch: «un modo elegante di chiedere anche un aiuto finanziario dando più peso ai suoi lettori che ai potenti e ricchi suoi padroni che lo lasciano nella sua posizione subalterna». ⁷⁸ A differenza di qualche decennio prima «Non era il mondo all'ora, anzi uno specchio / di largità, splendeva frà le genti, / e liberale il giovan, quanto il veglio» ⁷⁹ la mancanza di generosità dei bolognesi all'inizio del Seicento è totale: «Mà hoggi tanto all'avaritia in gremio / posti si sono, e tanto d'Oro han sete, / che sopra un soldo (ahime) si fà un proemio». ⁸⁰

dedicati a diversi aspetti della sua complessa figura e alle collezioni librarie e museali.

⁷³ A. BATTISTINI, «*Il nostro bolognese arguto*» cit., p. 36.

⁷⁴ E. CASALI, *Il poeta e il ciarlatano. L'astrologia tra parodia e ciarlataneria nell'età di Giulio Cesare Croce*, in *La festa del mondo rovesciato* cit., p. 197-229: 199.

⁷⁵ Ivi, p. 225.

⁷⁶ R. DE TATA, *Il commercio librario a Bologna* cit., p. 43. Si vedano anche, nel catalogo *Una città in piazza*, i saggi di: MARIO INFELISE, *I giornali prima del giornalismo*, p. 60-67, e in particolare p. 67 in cui rileva l'origine «bolognese di vari gazzettieri italiani delle origini. Da decenni Bologna aveva notevole dimestichezza con il consumo di notizie. È un caso unico nell'Europa del tempo la richiesta di autorizzazione del 1596 ad aprire una sorta di gabinetto di lettura pubblica dei fogli di notizie che pervenivano da Roma e da Venezia al costo di un bolognino per ogni lettura e previa una revisione preliminare dei testi effettuata dal Gonfaloniere di Giustizia»; di P. BELLETTINI, *Pietro Vecchi e il suo progetto di lettura pubblica, con ascolto a pagamento, delle notizie periodiche di attualità (Bologna 1596)*, p. 68-76; e di CARLOS H. CARACCILO, *L'informazione a Bologna tra Cinquecento e Seicento: il caso degli avvisi a stampa*, p. 77-90.

⁷⁷ R. DE TATA, *Il commercio librario a Bologna* cit., p. 41.

⁷⁸ M. ROUCH, *Giulio dalla Lira, il villano e il contadino* cit., p. 38.

⁷⁹ G. C. CROCE, *Descrizione della vita del Croce* cit., p. 17, v. 244 e seguenti. Rouch ha pubblicato il testo, con le varianti dei manoscritti autografi, in *Storie di vita popolare nelle canzoni di piazza di G. C. Croce* cit.

⁸⁰ G. C. CROCE, *Descrizione della vita del Croce* cit., p. 17, v. 250 e seguenti.

Due mostre nella Sala dello Stabat Mater – *Una città in piazza* (fig. 10) e *Le stagioni di un cantimbanco* (fig. 11) – hanno offerto l'opportunità a un largo pubblico di vedere le stampe dei suoi componimenti insieme a bandi e provvedimenti di natura amministrativa, avvisi, gazzette, pronostici e altri scritti troppo a lungo considerati 'minori', ma nondimeno significativi per cogliere qualche briciola, o cocchio, o spicciolo della vita multiforme della città e del suo contado. La rappresentazione della quotidianità è intrisa di modi di dire, proverbi e indovinelli come hanno messo in rilievo Massimo Montanari e Francesca Pucci riguardo all'imprescindibile tema della cultura alimentare.⁸¹

Presentando, presso la Biblioteca Giuseppe Guglielmi, i due tomi di *Bononia manifesta*, l'autorevole storica delle istituzioni Isabella Zanni Rosiello citava dall'*Apologia della storia* di Marc Bloch: «è uno dei compiti più difficili per lo storico quello di raccogliere i documenti di cui ritiene di avere bisogno. Non potrebbe riuscirci senza l'aiuto di diverse guide: inventari di archivi o di biblioteche, cataloghi di musei, repertori bibliografici di ogni genere».⁸²

La collaborazione con la Biblioteca Universitaria di Bologna, consolidata in occasione delle celebrazioni del IV centenario della morte di Croce, favorì la creazione di unico database degli opuscoli antichi; la lettura di chi accede ai siti delle due biblioteche bolognesi può risultare più proficua se è contestualizzata nell'ambito della formazione delle raccolte. Le segnature di collocazione consentono di individuare le raccolte principali; mi limito a segnalare per la BUB la segnatura «Raro B. 94» relativa alla raccolta del medico e fisico Jacopo Bartolomeo Beccari e «ms. 3878» sui manoscritti e gli opuscoli a stampa acquistati dall'Istituto delle Scienze nel 1780 dallo speciale Ubaldo Zanetti.⁸³ Per l'Archiginnasio ritornano frequenti la segnatura «17- Scrittori bolognesi. Filologia, Poesie italiane, Cartoni IX e X», che in gran parte provengono dall'acquisizione nel 1877 della collezione di Philipp Leonhard Marius Lotich, già precettore del principe Federico Baciocchi a Bologna,⁸⁴ e «A.V. G. IX. 1» relativa alla collezione del conte Giovanni Gozzadini pervenuta al Comune nel 1902 dopo la morte della figlia Gozzadina. Nel sito dell'Archiginnasio le raccolte digitali sono in aumento con un'attenzione specifica alla memoria documentaria della

⁸¹ M. MONTANARI e FRANCESCA PUCCI, *Fra oralità e scrittura. Frammenti di cultura alimentare nei proverbi di Giulio Cesare Croce*, in *Le stagioni di un cantimbanco* cit., p. 133-175. Nel medesimo catalogo, sul tema alimentare, si veda anche: D. ZANCANI, «*Qui salami, presciutti, ove e butiro*»: cibi e bevande in Giulio Cesare Croce, p. 177-191.

⁸² I. ZANNI ROSIELLO, *Bononia manifesta*, «IBC», XXII, 2014, numero unico, p. 28-30: 30. Si veda inoltre DIANA TURA, *I bandi nella documentazione dell'Archivio di Stato di Bologna*, in *Bononia manifesta. Supplemento* cit., p. XXIX-XXXIII.

⁸³ R. DE TATA, *Dal cantastorie al farmacista: il lungo cammino degli autografi di Giulio Cesare Croce*, in *Le stagioni di un cantimbanco* cit., p. 257-263, e le schede a p. 371-375, n. 171-180. Si veda anche LAURA MIANI e M. C. BACCHI, *I fondi manoscritti e le raccolte di incunaboli e cinquecentine della Biblioteca Universitaria come fonti per la storia della cultura rinascimentale*, «Schede umanistiche», III, 1989, p. 5-45.

⁸⁴ R. CAMPIONI, *Il ritorno a Bologna degli opuscoli di Giulio Cesare Croce appartenuti a Philipp Leonhard Marius Lotich*, «L'Archiginnasio», CV-CXII, 2010-2017, p. 261-280 ed EADEM, «*Sono giunte le operette del Croce...*». *Cartoline postali di Nicola e di Cesare Zanichelli a Olindo Guerrini*, «Antichi e Moderni», V, 2018, p. 227-237.

città, in particolare nella risorsa *Fondi nel web* figura un elenco generale di fondi speciali, sia librari sia documentari. La base dati *Archivio dei possessori*, che raccoglie le riproduzioni dei segni di possesso (note manoscritte, timbri, ex libris, ex dono, super libros, e segnature di collocazione) sui volumi è d'aiuto anche per scoprire raccolte minori.

L'apporto del collezionismo è rilevante per il patrimonio della Biblioteca d'arte e di storia in San Giorgio in Poggiale, che conserva un notevole nucleo crocesco nella raccolta appartenuta all'avvocato Raimondo Ambrosini, acquistata nel 1948 dalla Cassa di Risparmio in Bologna dal figlio Lorenzo,⁸⁵ e uno meno consistente formato dal collezionista di memorie bolognesi Tommaso Sassoli, ma degno di nota per la rarità di alcune edizioni antiche.⁸⁶ Ebbene, nonostante la notevole presenza in città di opuscoli del cantastorie nelle biblioteche pubbliche e private, mancano le prime edizioni del *Bertoldo* e del *Bertoldino* e di alcuni componimenti, che talvolta sono conservate fuori dalla nostra penisola.⁸⁷ L'accrescimento delle antiche stampe italiane del British Museum, ad esempio, è merito dell'esule reggiano Antonio Panizzi;⁸⁸ in quanto «per rivitalizzare le ricchezze librerie d'Inghilterra, ci volevano degli spiriti padani» come concludeva Andrea Battistini presentando nel 1992 il libro sulle edizioni presettecentesche conservate in Inghilterra:

specialmente quando ci si deve misurare con Giulio Cesare Croce, che assomiglia un po' a un Anteo contadino che trae forza dagli umori grassi e lussureggianti della sua terra ma che tuttavia, per attingere a un patrimonio che spesso si estende alle latitudini dell'eredità indoeuropea, ha potuto godere di una diffusione continentale o quanto meno, visto il raccolto bibliografico dell'inventario di Bruni, di una presenza tutt'altro che marginale in Inghilterra, sia pure a livello di raffinato collezionismo.⁸⁹

In un mondo sempre più interconnesso gli studiosi possono accedere ai siti delle biblioteche anche di altri paesi o a basi di dati internazionali (ad esempio l'Hand Press Book del CERL) e sovente alla visione da remoto dei testi riprodotti. Sulle riviste, non solo professionali, si paventa la crescente marginalità delle biblioteche e il rischio di desertificazione; connessi anche alla disponibilità di

⁸⁵ Sul fondo Raimondo Ambrosini si veda DANIELA SCHIAVINA, *I bandi del XVI secolo nei fondi della Biblioteca d'arte e di storia San Giorgio in Poggiale*, in *Bononia manifesta. Supplemento cit.*, p. XXIII-XXVII.

⁸⁶ R. CAMPIONI, *Il cimento di «appresentare» ai lettori le opere di Giulio Cesare Croce*, in *Itinerari del libro nella storia. Per Anna Giulia Cavagna a trent'anni dalla prima lezione*, a cura di Francesca Nepori, Fiammetta Sabba e Paolo Tinti, Bologna, Patron editore, 2017, p. 97-104.

⁸⁷ VLADIMIR FAVA, *Saggio di una bibliografia delle opere di Giulio Cesare Croce*, «Strada maestra», 68-71, 2010-2013, 1, p. 39-47. Nella bibliografia pubblicata online nel 2014 (disponibile sul sito dell'editore Maglio) Fava registra ben novantasette biblioteche e archivi che conservano edizioni anteriori al 1800 e più della metà degli istituti non sono italiani.

⁸⁸ Si veda R. L. BRUNI, *Giulio Cesare Croce nelle biblioteche inglesi*, in *Giulio Cesare Croce dall'Emilia all'Inghilterra cit.*, p. 11-55 e in particolare p. 22-38. Il libro fu presentato il 7 marzo 1992 all'Archiginnasio, nella Sala dello Stabat Mater.

⁸⁹ A. BATTISTINI, *La cornucopia letteraria di Giulio Cesare Croce*, «Strada maestra», n. 33, II semestre 1992, p. 47-67. Nel medesimo numero dei Quaderni della Biblioteca comunale «G. C. Croce» di San Giovanni in Persiceto si veda anche la recensione di M. ROUCH, a p. 245-252.

volumi riprodotti digitalmente e alla scarsa propensione alla lettura ‘cartacea’ dei ‘nativi digitali’; negli ultimi tempi il pericolo è apparso maggiore con il veloce incalzare di alcuni programmi dell’intelligenza artificiale generativa. Il migliore antidoto al breve respiro di campagne di digitalizzazione, non accompagnate da adeguati sistemi di conservazione, e alla passiva sudditanza degli algoritmi potrebbe essere il rafforzamento dello spirito critico e del contesto professionale con l’etica, che connota l’universo bibliotecario, mirata a dare risposte affidabili agli studiosi e ai lettori – tramite la catalogazione partecipata, l’aggiornamento continuo e la cooperazione internazionale – e a favorire la crescita culturale. Il recupero catalografico retrospettivo, comunicato con la newsletter e con attività seminariali ed espositive,⁹⁰ può contribuire alla sobrietà digitale, a far rivivere i fondi e le memorie della città, e a intrattenere un dialogo coi lettori e i visitatori. La consultazione dei libri e delle carte, senza distinzioni pregiudiziali nei luoghi in cui sono stati prodotti o conservati, si presta a una lettura più attenta e duratura nella nostra mente e una sede storica, qual è l’Archiginnasio, che continua a caratterizzare il nostro movimento quotidiano, rappresenta un luogo di crescita e mantiene, in un certo senso, il compito di *trasformare il tempo in spazio*.⁹¹

La centralità, diremmo oggi ‘iconica’ e ‘mediatica’, dell’Archiginnasio fu d’altronde confermata in occasione della commemorazione dell’ottavo centenario delle origini dello Studio, sostenuta dagli studi del direttore dell’Archivio Carlo Malagola e dai saggi di Corrado Ricci,⁹² allorché il 12 giugno 1888 Giosue Carducci,⁹³ affiancato dai sovrani Umberto I e Margherita di Savoia nel cortile dell’Archiginnasio, pronunciò il suo discorso: *Lo Studio bolognese*, che Benedetto Croce definì «un’ampia, armoniosissima ode barbara».⁹⁴ È noto nondimeno il suo interesse per i testi popolari delle antiche stampe, inclusi quelli di Giulio Cesare Croce,⁹⁵ che aveva innescato una ricaduta significativa proprio per la riscoperta

⁹⁰ Nell’Ambulacro dei Legisti, dal 20 marzo al 24 novembre 2008, la Biblioteca comunale, con il progetto espositivo coordinato da Pierangelo Bellettini e Giuseppina Succi, informava la cittadinanza del notevole lavoro svolto: *Tesori in soffitta. Dieci anni di catalogazione informatizzata dei «fondi progressi»*, oltre al sito, si veda «L’Archiginnasio», CIII, 2008, p. 1-70.

⁹¹ LUISA AVELLINI, *Tradizione erudita e riviste di cultura lungo la via Emilia*, «Schede umanistiche», X, 1996, 2, p. 109-116. Colgo la suggestione di Avellini, a p. 110, che accostava le dichiarazioni di Marc Fumaroli (pronunciate a Bologna nel 1996 presentando un suo lavoro) alla via Emilia, un’arteria in cui «ci muoviamo in una storia determinata e determinante, che sembra trovare il suo senso più proprio nella continuità di intercomunicazione».

⁹² LEONARDO QUAQUARELLI, *Nell’archivio dei carteggi in entrata: temi del sodalizio fra Olindo Guerrini e Corrado Ricci*, «Antichi e Moderni», IV, 2017, 1, p. 107-143, in particolare p. 111-118.

⁹³ Il Comitato nazionale per il centenario della morte di Giosue Carducci promosse nel 2007 diverse iniziative in città, nella Sala dello Stabat Mater si tennero le sessioni del 24 e del 25 maggio del convegno *Carducci nel suo e nel nostro tempo* e il 30 novembre 2007 fu inaugurata la mostra *Carducci e i miti della bellezza*, a cura di Marco A. Bazzocchi e Simonetta Santucci, allestita su progetto di Cesare Mari. Nella raccolta di vari contributi intitolata *Bologna ricorda Carducci* in «L’Archiginnasio», CII, 2007, p. 1-384, si vedano sulla mostra le p. 7-28.

⁹⁴ MARCO BORTOLOTTI, *L’Ottavo Centenario dello Studio – 1888. Genesi ed effetti di un anno tipografico universitario*, in *Alma mater librorum* cit., p. 299-302 e la scheda n. 198 a p. 316-317.

⁹⁵ R. CAMPIONI, *Una fatica improba: la bibliografia delle opere di Giulio Cesare Croce*, in *Libri tipografi biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, vol. II, a cura dell’Istituto di Biblioteconomia e

dell'importante fondo crocesco della Biblioteca della R. Università di Bologna tramite l'aspirante bibliotecario romagnolo Olindo Guerrini.⁹⁶

Isabella Zanni Rosiello, nella *Storia di Bologna* diretta da Renato Zangheri, ripercorreva così la storia dell'istituzione che ha diretto a lungo:

Negli anni Settanta dell'Ottocento Carlo Malagola, con lo sguardo rivolto alla "cronologia" e alla "historia" delle magistrature via via succedutesi in ambito cittadino, elaborò un disegno conservativo che caratterizzò [...] la trasmissione alla posterità di molti archivi bolognesi. [...] Con l'apertura al pubblico dell'Archivio di Stato, un'altra istituzione conservativa veniva ad aggiungersi a quelle già esistenti: l'antica e prestigiosa Biblioteca dell'Archiginnasio e il più recente Museo Civico. Si era andata infatti sempre più affermando l'idea che il passato cittadino non era testimoniato soltanto da tracce e segni immediatamente visibili, come le piazze, le strade, i portici, le torri, i cortili, i complessi architettonici o i singoli monumenti, le mura di città con le relative porte, i palazzi, le chiese, con i loro "tesori" almeno in parte esposti [...]. Esso era connesso anche ad altri segni, tra i quali quella memoria documentaria che era stata per lungo tempo custodita dentro luoghi nascosti, difficilmente accessibili e, ad eccezione di atti di notai che erano a disposizione dei cittadini interessati a vederli, quasi sempre sottratta allo sguardo dei più.⁹⁷

Mi avvio alla conclusione della nota, riallacciandomi al lontano dialogo con Mario Fanti, che mi invitò a non dare per scontata la presenza dei libri pubblicati in città anche nella principale biblioteca storica comunale.⁹⁸ E tale ammonimento mi è stato utile in seguito, allorché constatai che numerose 'prime' edizioni di libri illustrati e di opuscoli di largo consumo emiliani erano conservate negli istituti culturali di altri paesi e a tal proposito giova ricordare:

Il concetto di "tesoro" applicato alla suppellettile che costituisce una biblioteca, evoca per lo più l'immagine di smaglianti pagine miniate, di libri antichi ricchi di incisioni, di esemplari "unici", di preziosi autografi di famosi personaggi [...]. Ma applicare soltanto un'ottica di questo tipo sarebbe riduttivo e inaccettabile sul piano scientifico: molto spesso i tesori più preziosi di una biblioteca non sono i codici miniati o i libri rari, ma le raccolte più o meno organiche di manoscritti e di stampati create da studiosi, bibliofili e bibliotecari con intento tematico, frutto

Paleografia Università degli Studi, Parma, Firenze, Olschki editore, 1997, p. 399-420.

⁹⁶ L. QUARELLI, *Per vocazione bibliotecario: Olindo Guerrini contro «burocrazia feroce e regolamentarismo cieco»*, «Antichi e Moderni», V, 2018, p. 45-94.

⁹⁷ I. ZANNI ROSIELLO, *L'Archivio, memoria della città*, in *Storia di Bologna. Bologna nell'età moderna (secoli XVI-XVIII)*, vol. I. *Istituzioni, forme del potere, economia e società*, a cura di Adriano Prosperi, Bologna, Bononia University Press, 2008, p. 413-445: 413-414.

⁹⁸ Va tuttavia ricordato che la Biblioteca dell'Archiginnasio è stata individuata (a seguito della deliberazione della Giunta regionale 7 maggio 2007, n. 619, e del Decreto 28 dicembre 2007 del Ministero per i Beni e le Attività Culturali) come sede dell'archivio della produzione editoriale regionale dell'Emilia-Romagna e, per una corretta conservazione degli stampati e degli altri tipi di documenti, ha allestito nuovi depositi librari nella zona industriale Roveri alla periferia di Bologna. Si veda, oltre alla *Relazione del Direttore sull'attività svolta nell'anno 2008*, «L'Archiginnasio», CIII, 2008, p. VII-XLVI, ALESSANDRA CURTI, *ARPE 2008-2017: i primi dieci anni dell'Archivio regionale della produzione editoriale all'Archiginnasio*, «L'Archiginnasio», CXIII, 2018, p. 327-341.

sovente di un'intera vita di studi, di ricerche e di instancabile assiduità.⁹⁹

Questa affermazione di Fanti, ampiamente condivisa in ambito non solo bibliotecario, invita a una attenzione ad ampio raggio della produzione editoriale del territorio, alla descrizione scrupolosa degli esemplari,¹⁰⁰ alla relativa conservazione, a un dialogo con i lettori e gli storici locali, e rende meno stravagante la mia scelta di festeggiare il compleanno dell'Archiginnasio accomunando il 'nobile' *Libro di lavorieri*, che non figura nelle sue raccolte «per ragioni domestiche», e i 'miseri' opuscoli del «nostro bolognese arguto». Nell'evocare forme di vita della 'parola scritta' ricordo la voce di Ezio Raimondi:

la tradizione dialoga con il nuovo e il libro non è un'alternativa all'immagine o al suo folgorante mito tecnologico, ma un luogo dell'esperienza, uno spazio attivo del dialogo e del confronto critico, accanto ad altre forme di percezione e di rapporto vicario con il reale. 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

e auguro all'Archiginnasio di rimanere «un fervido centro di vita e d'incontro».¹⁰¹

⁹⁹ MARIO FANTI, *I "tesori" dell'Archiginnasio*, in *Le grandi biblioteche dell'Emilia-Romagna e del Montefeltro. I tesori di carta*, a cura di Giancarlo Roversi e Valerio Montanari, Milano, Banca Popolare di Milano, 1991, p. 53-65: 53.

¹⁰⁰ *Linee guida adottate in Archiginnasio per la descrizione degli esemplari*, a cura di Laura Tita Farinella, «L'Archiginnasio», CXIII, 2018, p. 343-392.

¹⁰¹ Si veda l'editoriale *Amare le biblioteche?*, «IBC», VII, 1999, n. 3, p. 3-4: 4.

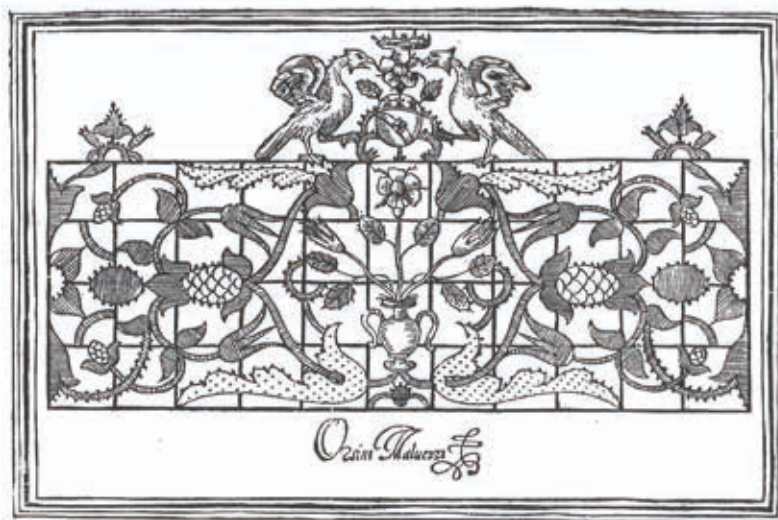


Fig. 1. AURELIO PASSAROTTI, *Libro di lavorieri, alla Serenissima Sig.^{ta} Margarita Gonzaga da Este Duchessa di Ferrara, Patrona colendissima*, In Bologna, appresso Fausto Bonardi, 1591. L'epistola dedicatoria di A. P., nella carta che segue il frontespizio, è datata: Di Bologna il dì 17. Agosto. 1591. (Biblioteca Aurelio Saffi di Forlì, Armadio 17, frontespizio e fregio Orsini Malvezzi).



Fig. 2. *Merletti e ricami della Aemilia Ars*. Con Introduzione di Elisa Ricci, Milano-Roma, Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli, 1929. L'insegna della Società Aemilia Ars, che ha sede a Bologna in via Farini 3, è il focolare. L'opera, in grande formato, fu stampata in cinquecento copie numerate per i tipi di Achille Comi e gli zinchi de "La Foto Incisione" e la rilegatura in tela dello "Stabilimento Luigi Degli Esposti" (BCABo, 18.CC.I bis.24, esemplare n. 3).

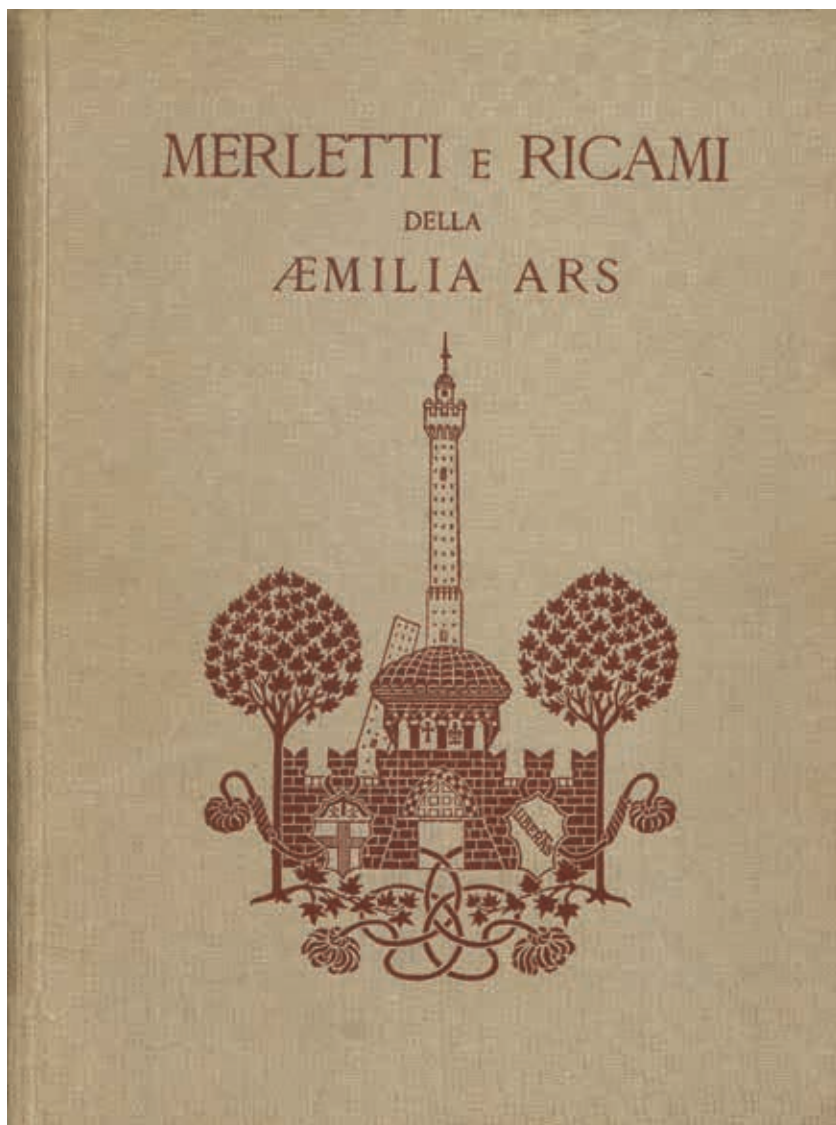


Fig. 3. *Merletti e ricami della Aemilia Ars*. Con Introduzione di Elisa Ricci, Milano-Roma, Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli, 1929. Legatura in tela di canapa bolognese realizzata dallo Stabilimento Luigi Degli Esposti a Bologna (BCABo, 18.CC.I bis.24, esemplare n. 3).



Fig. 4. Merletti e ricami della Aemilia Ars. Con Introduzione di Elisa Ricci, Milano-Roma, Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli, 1929, Tav. I. Il fregio di Orsini Malvezzi, disegnato da A. Passarotti, realizzato in merletto dall'Aemilia Ars, è preceduto soltanto da quello della duchessa di Ferrara Margarita Gonzaga da Este alla quale fu dedicato il *Libro di lavorieri* nel 1591 (BCABo, 18.CC.I bis.24, esemplare n. 3).



Fig. 5. GIULIO CESARE CROCE, *Stanze nel nobilissimo torneo, fatto per le felicissime Nozze de gli illustrissimi signori, il signor Piriteo Malvezzi, et sig. Donna Beatrice Orsini*, In Bologna, Per Gio. Rossi, 1585. Croce dedica ad Antonio Macchiavelli, in data 17 febbraio 1585, il componimento poetico sul torneo del novembre 1584, con la rappresentazione del mito di Andromeda e Perseo. Il torneo fu promosso da Pirro Malvezzi (zio di Piriteo) per onorare gli sposi novelli giunti a Bologna il 6 novembre 1584 (BCABO, 17-Scrittori bolognesi, Filologia, Poesie italiane, IX, 3, frontespizio).

- 68 -

I.	{	Prot. Malvezzi — cavaliere G. Leoni — Fineso	
II.	{	? — figlio di Perseo R. Manzoli — Perseo	
III.	{	E. Barbieri } gentiluomini che A. Paleotti } stanno sul campo H. Lodovici } ed accolgono Fineso G. Grassi } ed il suo compagno	
IV.	{	Pir. Malvezzi } maestri C. Lambertini } di R. Isolani } campo	
V.	{	C. Orsi — Corindo } cavalieri A. Bovi — Andemio } di Etiopia	
VI.	{	G. Poggi } cavalieri H. Monsignorì } della Idra	
VII.	{	H. Malvezzi } cavalieri della G. P. Vitale } Testugine	
VIII.	{	O. Allodol } cavalieri del L. Bianchini } Carro marino	
IX.	{	G. B. Castelli } cavalieri del H. Lolani } Carro della Notte	
X.	{	V. M. Sampieri } cavalieri G. F. Duglioli } della St. Alamanni } Gigantesca	
XI.	{	A. Malchiavelli } paladini C. Chiari } di C. Ratta } loro	
XII.	{	M. Sampieri } cavalieri F. Manzoli } di St. Malvasia } Or. Bovi } Astrea	
XIII.	{	G. Malvezzi } V. Marsili } Amazoni A. Bovi } C. Orsi }	

Fig. 6. ALBERTO TRAUZZI, *Bologna nelle opere di G. C. Croce*, Bologna, Zanichelli, 1905. Trauzzi ricostruisce, sulla base del componimento encomiastico di Croce, lo schema dei cavalieri in ordine di apparizione nel celebre torneo del novembre 1584 (BCABo, 17.Y.V.61).

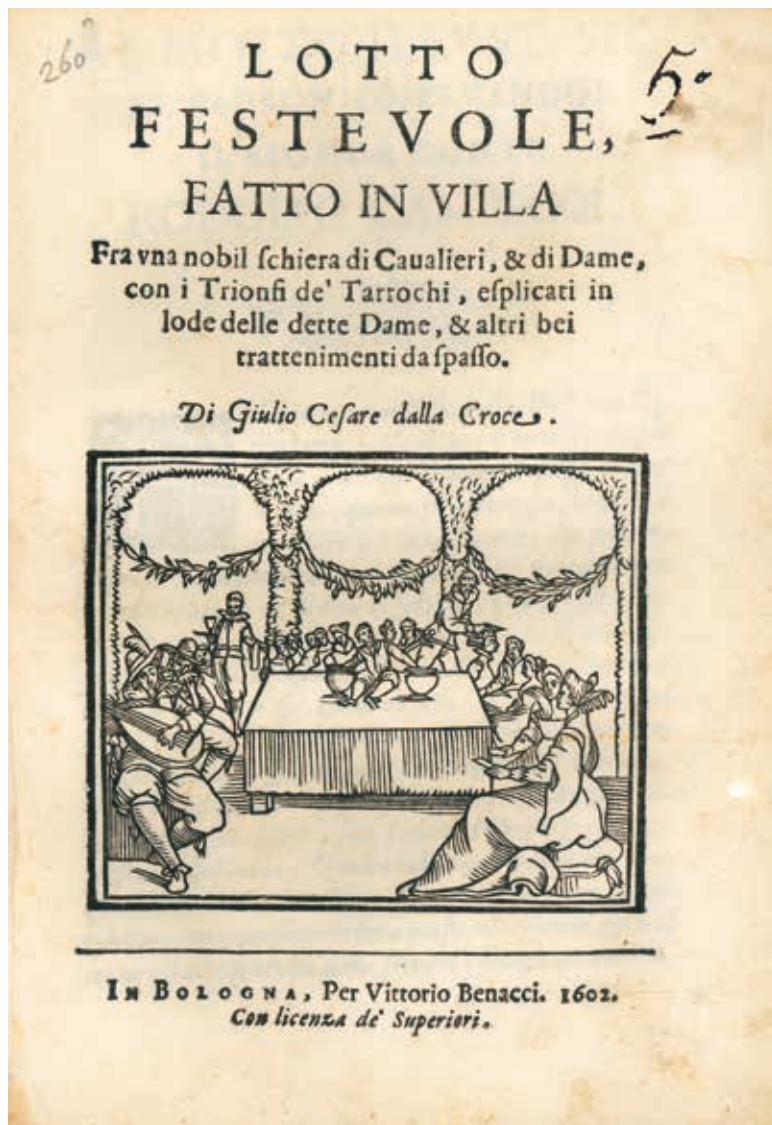


Fig. 7. GIULIO CESARE CROCE, *Lotto festevole, fatto in villa fra una nobil schiera di Cavalieri, & di Dame, con i Trionfi de' Tarrochi, esplicati in lode delle dette Dame, & altri bei trattenimenti da spasso*, In Bologna, Per Vittorio Benacci, 1602 (BCABo, 17-Scrittori bolognesi, Filologia, Poesie italiane, X, 26, frontespizio).

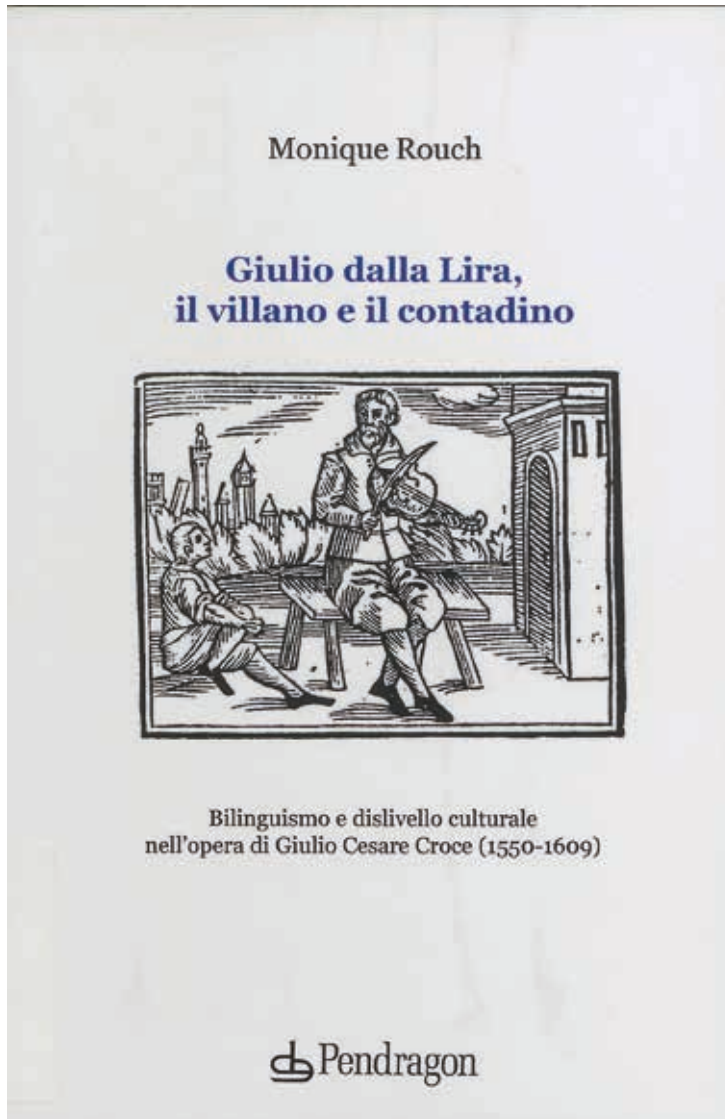


Fig. 8. MONIQUE ROUCH, *Giulio dalla Lira, il villano e il contadino. Bilinguismo e dislivello culturale nell'opera di Giulio Cesare Croce (1550-1609)*, Bologna, Pendragon, 2023. Copertina con la vignetta di un cantastorie con la lira da braccio, seduto su una panca, e un ragazzo che lo ascolta attentamente; sullo sfondo la turrata Bologna. La xilografia appare sul frontespizio di diverse opere di Croce (BCABO, ARPE-BO. B.15292).



Fig. 9. GIULIO CESARE CROCE, *La cantina fallita*, nella quale, come in atto di Comedia s'odono tutti gl'instrumenti di essa esclamare sopra il prezzo dell'Uva, il quale, per essere asceso tant'alto quest'anno, ha causato, ch'ella è restata senza bere, In Bologna, presso gli Heredi di Gio. Rossi, 1605 (Bologna, Biblioteca San Giorgio in Poggiale, Fondo Sassoli 200 1450 3, frontespizio).

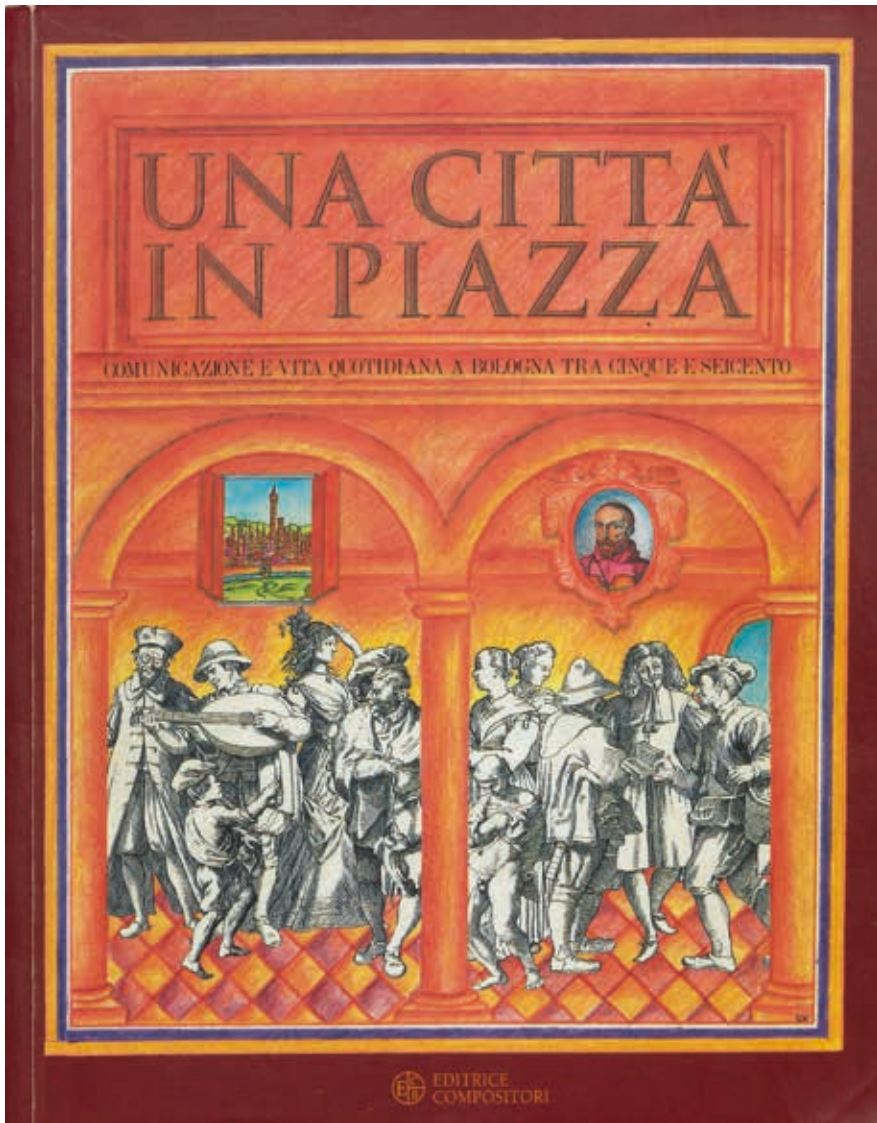


Fig. 10. *Una città in piazza. Comunicazione e vita quotidiana a Bologna tra Cinquecento e Seicento*, a cura di Pierangelo Bellettini, Rosaria Campioni, Zita Zanardi, Bologna, Compositori, 2000 (BCABo, 20.C. 1654, copertina di Sergio Vezzali).

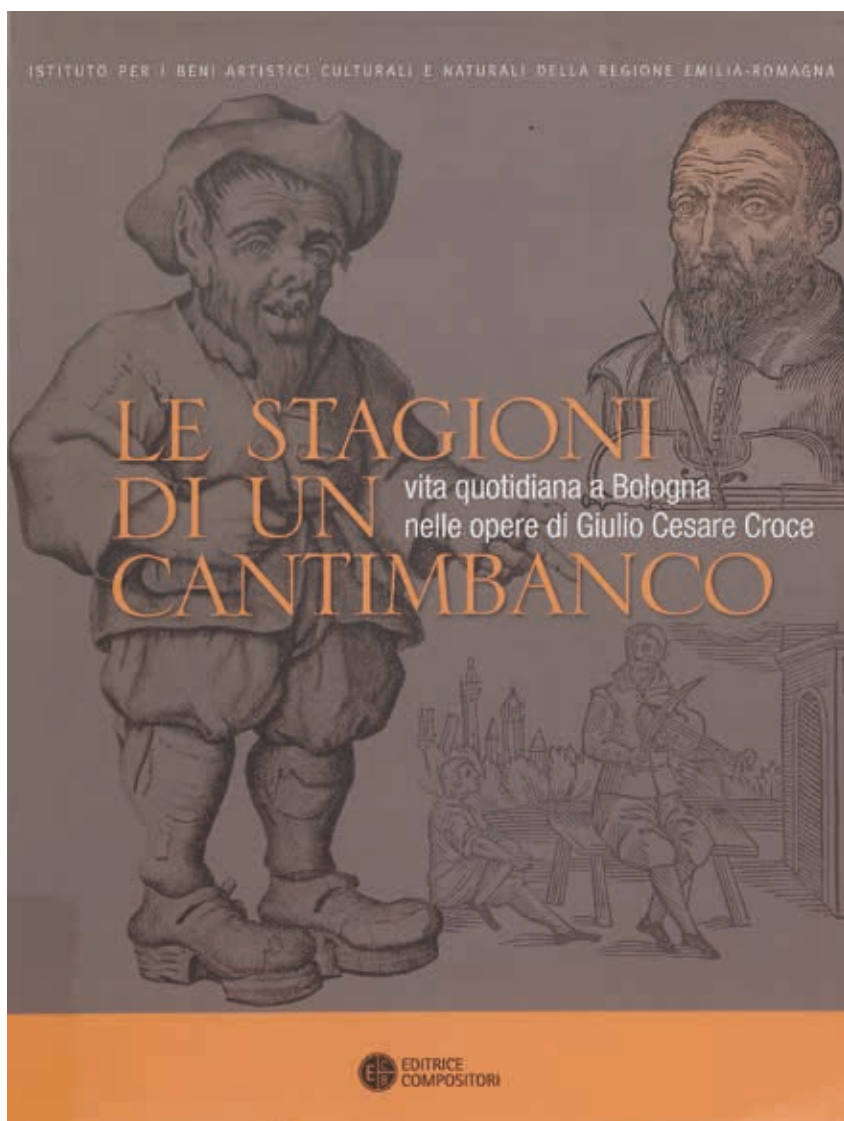


Fig. 11. *Le stagioni di un cantimbanco. Vita quotidiana a Bologna nelle opere di Giulio Cesare Croce*, Bologna, Editrice Compositori, 2009 (BCABo, 17*.CC.991, copertina di Enzo Grassi - Colpo d'occhio, Rimini).

