

Collana di studi

55



ACCADEMIA NAZIONALE DI SCIENZE LETTERE E ARTI
DI MODENA

IN COLLABORAZIONE CON



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO
DI FILOLOGIA CLASSICA E
ITALIANISTICA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA CLASSICA E ITALIANISTICA
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

VOLUME PUBBLICATO CON IL CONTRIBUTO DI



MINISTERO
DELLA
CULTURA

MINISTERO DELLA CULTURA
DIREZIONE GENERALE BIBLIOTECHE E DIRITTO D'AUTORE



Regione Emilia-Romagna

ASSESSORATO CULTURA E PAESAGGIO - SERVIZIO PATRI-
MONIO CULTURALE



COMUNE DI MODENA



UNIMORE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI
MODENA E REGGIO EMILIA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MODENA E REGGIO EMILIA



FONDAZIONE
ARCHITETTI
PROVINCIA DI MODENA

FONDAZIONE ARCHITETTI MODENA

L'ATTIVITÀ DELL'ACCADEMIA È SOSTENUTA DA



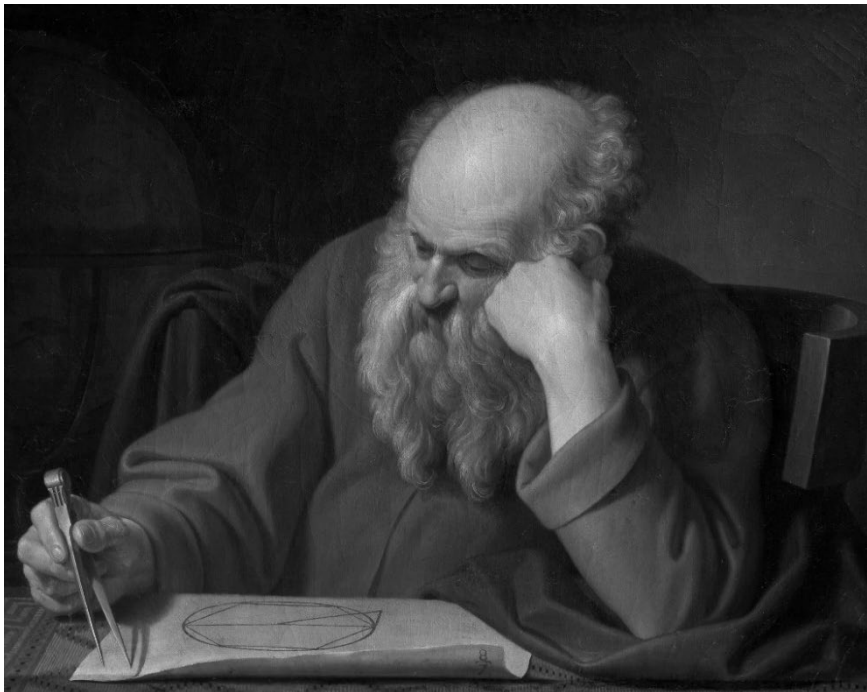
FONDAZIONE
DI MODENA

FONDAZIONE DI MODENA

**Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti
MODENA**

**GIUSEPPE MARIA SOLI
(1747-1822)
UN ARCHITETTO MODENESE
TRA ANTICO REGIME E RESTAURAZIONE**

a cura di Sonia Cavicchioli e Vincenzo Vandelli
con la collaborazione di Giulia Brusori



**MODENA 2024
ArteStampa
Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti**

Tutti i contributi pubblicati sono stati sottoposti a *double-blind peer review*.

Gli Editori si dichiarano disponibili ad adempiere agli obblighi di legge verso gli eventuali aventi diritto delle immagini pubblicate, di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

In copertina e sul frontespizio:
Giuseppe Maria Soli, *Archimede*, 1779. Modena, Museo Civico

ISBN 979-12-5576-192-1

INDICE

Ringraziamenti	»	9
Presentazioni		
<i>Salvatore Puliatti</i>	»	13
<i>Sofia Cattinari</i>	»	15
Introduzione		
<i>Sonia Cavicchioli, Vincenzo Vandelli</i>	»	17
IL CONTESTO		
La Roma cosmopolita del secondo Settecento		
<i>Liliana Barroero</i>	»	23
L'architettura neoclassica a Vienna e nei domini asburgici ai tempi di Soli		
<i>Richard Bösel</i>	»	39
Milano capitale napoleonica e gli architetti emiliano-romagnoli		
<i>Giovanna D'Amia</i>	»	55
Invito a corte: Soli e il fenomeno degli architetti e artisti italiani nell'Impero russo al tramonto dell'epoca dei lumi		
<i>Federica Rossi</i>	»	71
Classicismi a Bologna: Cesare Alberto Malvasia, Carlo Bianconi e l'Accademia Clementina negli anni della formazione di Soli		
<i>Francesca Lui</i>	»	89
Nel cantiere di Palazzo Ducale, poi Nazionale, Reale ed infine Arciducale		
<i>Vincenzo Vandelli</i>	»	105

L'ACCADEMIA ATESTINA E LA RIFLESSIONE SULLE ARTI

Il “pittore filosofo”. Soli e le arti del disegno a Modena nell'età dei Lumi

Luciano Rivi » 125

«[...] alla studiosa gioventù sia di stimolo ed allettamento [...]». L'Accademia Atestina di Belle Arti, la docenza e la direzione di Soli nell'obiettivo promozionale dei giovani artisti

Lidia Righi Guerzoni » 145

Soli e le strategie di promozione nelle committenze di Francesco IV d'Austria-Este

Sonia Cavicchioli » 165

I legami esteri degli Austria-Este al tempo di Soli: i viaggi europei degli Arciduchi

Riccardo Pallotti » 181

LA CARRIERA

La formazione dell'architetto. Soli a Roma: modelli di narrazione biografica e nuovi percorsi di ricerca

Susanna Pasquali » 199

Soli pittore a Roma: ipotesi attributive per le opere qui eseguite

Giulia Conte » 209

Ercole III e il professor Soli. Le grandi opere pubbliche della Modena riformata

Matteo Agnoletto » 221

Tra Giovanni Antonio Antolini e Luigi Canonica: il ruolo di Soli nella definizione di Palazzo Reale a Venezia

Martina Frank » 237

Soli e l'architettura religiosa, da Carbognano al Duomo di Modena: alcuni contributi di ricerca		
<i>Simona Roversi</i>	»	253
L'eredità di Soli: un affare di stato		
<i>Alberto Palladini</i>	»	269
Appendice documentaria		
<i>a cura di Alberto Palladini</i>	»	293
Indice dei nomi	»	331

RINGRAZIAMENTI

Gli eventi del bicentenario della morte dell'architetto Soli, da cui ha preso forma anche questo importante volume, hanno visto la composizione di un Comitato Scientifico formato dalle presidenze e dalle direzioni dell'Accademia Nazionale Scienze Lettere e Arti, del Museo Civico d'Arte, dell'Archivio di Stato di Modena, della Fondazione Architetti della Provincia di Modena, dell'Istituto d'Istruzione Superiore d'Arte Adolfo Venturi con il coordinamento di Sonia Cavicchioli, Carlo Mambriani e Vincenzo Vandelli.

Hanno inoltre partecipato al progetto il Laboratorio "Ricerca Emilia" del Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna coordinato dal prof. arch. Matteo Agnoletto (modello in scala del Ponte di Sant'Ambrogio sul fiume Panaro) e i docenti e gli allievi dell'IISA (grafica promozionale eventi e modello in scala del piazzale di Sant'Agostino), nonché l'architetto Giovanni Cerfoli del Comune di Modena.

Il complesso lavoro di ricerca non sarebbe stato possibile senza il sostegno delle Ceramiche Marca Corona di Sassuolo e la fattiva collaborazione del Comando dell'Accademia Militare di Modena, della Direzione della Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini e Galleria Corsini di Roma, in particolare di Clarissa Garofalo e di Paola Nicita, della Presidenza e della Direzione dell'Accademia Nazionale di San Luca di Roma, di Martina Bagnoli già Direttrice delle Gallerie Estensi, della Presidente degli Amici delle Gallerie Estensi Edvige Rangoni Macchiavelli, dell'architetto Ferruccio Canali.

Desideriamo inoltre ringraziare: Antonella Donatucci, Gabriella Morico, Fabio Massimo Pozzi, Angelo Varni, Paola Vincenzi.

Ci è caro infine, in chiusura di un progetto e di un volume che devono molto alle ricerche svolte presso l'Archivio di Stato di Modena, ricordare il prof. Angelo Spaggiari, Socio emerito dell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti e, per lunghi anni, Direttore dell'Archivio.

CREDITI FOTOGRAFICI

- Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprententnkabinett, image free RP-t-002053: figura 1
- Bergamo, Fondazione Accademia Carrara: figura 7
- Bologna, Accademia di Belle Arti, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe: figura 29, 71
- Bologna, ph-Antonio Cesari: figure 28, 33, 34, 35
- Bologna, Archivio Malvasia, foto Francesca Lui: figura 30
- Bologna, Collezione privata, autorizzazione del 15/05/2024: figure 20, 26
- Bologna, Francesca Lui: figure 30, 32
- Bösel Richard: figure 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17
- Carbognano (Viterbo), Chiesa di San Pietro Apostolo, Sagrestia, Foto Simona Roversi: figura 93
- Cavicchioli Sonia, *Dipingere pensieri. Francesco IV d'Austria-Este e la decorazione del Palazzo Ducale di Modena (1814-1846)*, Trieste, EUT, 2022: figura 60
- London, Tate Gallery, image free n.T03544: figura 2
- Milano, Archivio di Stato, autorizzazione prot.2420 del 07/05/2024: figure 19, 21, 23, 25
- Milano, Archivio Storico Gardella, autorizzazione del 13/05/2024: figura 24
- Milano, Civiche Raccolte d'Arte, Castello Sforzesco, foto Saporetto 2008: figura 53
- Modena, Accademia Nazionale Scienze Lettere e Arti, foto Zona Cinque di Giancarlo Pradelli: figure 38, 48, 49, 54, 78,80, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92; foto Simona Roversi: figura 95, 97
- Modena, Anna Chiara Bertolazzi: figure 39, 40, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66
- Modena, Archivio fotografico del Museo Civico, foto Carlo Vannini: figure 36, 44, 46, 52, 58
- Modena, Archivio Storico Diocesano, foto Simona Roversi: figure 94, 96
- Modena, Archivio di Stato, autorizzazione prot. 2613 del 22/10/2023, foto Zona Cinque di Giancarlo Padrelli: figure 27, 41, 43, 45, 47, 77; foto Vincenzo Vandelli: figura 50; autorizzazione prot. 1267 del 14/05/2024: figure 67, 68, 69, 70
- Modena, Archivio Storico Comunale, autorizzazione prot. 493095-01.06/22 del 21/12/2023, foto Carlo Vannini: figura 37
- Modena, Biblioteca civica d'arte e architettura Luigi Poletti: figure 55, 56, 57,81, 82
- Modena, Zona Cinque di Giancarlo Pradelli: figura 79
- Oleggio (Novara), Archivio Storico Gardella, autorizzazione del 13/05/2024: figura 25

Parigi, ©Archives Nationales, CP/F/14/10250/3/9: figura 22

Rivi Luciano: figura 51

Roma, Accademia di San Luca, foto Mauro Coen: figure 3; foto Giordano Bufo: figura 72

Roma, Collezione Fondazione Roma: figura 4

Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini e Galleria Corsini: figure 73, 74, 75, 76

Rohrau, Graf Harrach'sches Familiensammlung: figura 18

Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe: figura 31

Vienna, Museum: figura 16

ABBREVIAZIONI

ANF	Parigi, Archives Nationales de France
ASCMo	Modena, Archivio Storico Comunale
ASCMi	Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana
ASDMN	Modena, Archivio Storico Diocesano di Modena e Nonantola
ASLA	Modena, Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti
ASMi	Milano, Archivio di Stato
ASMo	Modena, Archivio di Stato
AN	Modena, Archivio di Stato, Archivio Napoleonico
ASE	Modena, Archivio di Stato, Archivio Segreto Estense
SM	Modena, Archivio di Stato, Supremo Ministro
ASPVe	Venezia, Archivio Storico del Patriarcato
ASVe	Venezia, Archivio di Stato
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana
BCMF	Faenza, Biblioteca Comunale Manfrediana
BEUMo	Modena, Biblioteca Estense e Universitaria

All'interno dei preziosi fondi che compongono parte del patrimonio della biblioteca dell'Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti un posto di primo piano è occupato dal fondo Gusmano Soli, contenente un cospicuo numero di volumi e un Archivio costituito da carte manoscritte, lettere, schizzi, disegni e appunti tecnici concernenti gli studi architettonici relativi all'attività svolta con particolare riguardo agli Stati Estensi, tra fine XVIII e inizio XIX secolo, dal padre Giuseppe Maria Soli, architetto della corte estense, tra i più illustri esponenti del neoclassicismo italiano. Artefice del rinnovamento artistico e urbanistico modenese, elogiato da Canova e insignito di onorificenze dallo stesso Napoleone, Giuseppe Maria Soli rivestì un ruolo di tutto rilievo nella vita artistica del Ducato, condizionando con la sua attività e i suoi orientamenti, maturati durante gli anni della formazione a Bologna e a Roma, la cultura e le arti modenesi.

Il suo insegnamento presso l'Istituto di Belle Arti contribuì alla formazione di nuove leve di pittori e architetti, accreditandolo come figura di spicco nella formazione tecnica e artistica delle nuove generazioni prima dell'Italia napoleonica poi del restaurato regime ducale. Il valore e la fama ne fanno uno dei protagonisti della cultura neoclassica non solo nella città ducale, ma in Italia ed Europa nel periodo tra Antico Regime e Restaurazione.

A duecento anni dalla morte l'Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti di Modena ne ha celebrato la figura con un apposito convegno internazionale e una mostra con l'intento di ripercorrerne la vicenda umana e professionale, dando così rilievo al ruolo di spicco da lui assolto nel campo della formazione tecnica e artistica.

Delle giornate di studio così promosse il gruppo di testi che qui si raccolgono costituiscono testimonianza e documentano la ricchezza del dibattito svoltosi e la diversità di profili sotto i quali la personalità del Soli è stata indagata al fine di ricostruirne le tendenze, la portata dell'opera, l'influenza esercitata sulla cultura artistica di un'epoca ponte fra due secoli, l'incidenza sul tessuto urbanistico e architetto-

S. Puliatti

nico della città estense, non senza peraltro riservare specifica attenzione al contesto storico e culturale che ne ha accompagnato le vicende.

Questa pubblicazione e gli studi in essa inseriti non costituiscono peraltro che un tassello di un più ampio disegno teso a valorizzare la figura del Soli. Di questo costituirà ulteriore sviluppo il progetto di diffusione della documentazione custodita nel Fondo conservato presso l'Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti, che ci si propone di mettere a disposizione di studiosi e ricercatori interessati alla figura dell'illustre architetto attraverso un'attività di digitalizzazione e inserimento nelle principali piattaforme web.

Salvatore Puliatti

Presidente

Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti

Modena non ha una vera tradizione di studi sugli architetti nati o operanti in città nei secoli scorsi. Se si dovesse infatti indicare un'opera di riferimento senza alcun dubbio saremmo costretti a far riferimento ad un volume del XIX secolo e cioè al noto *Artisti italiani e stranieri negli Stati estensi* di Giuseppe Campori stampato a Modena nel 1855. Anche se va detto che negli ultimi decenni l'interesse è molto cresciuto, l'iniziativa del convegno internazionale di studio e della pubblicazione di studi inediti dedicati all'architetto Giuseppe Maria Soli fondatore e primo direttore dell'Accademia di Belle Arti di Modena, e cioè il luogo dove si insegnerà architettura a Modena fino alla riforma Gentile, ha trovato l'immediata ed entusiasta adesione della Fondazione Architetti di Modena.

Questo perché non solo è un episodio particolarmente affascinante della storia della trasformazione della città, ma soprattutto perché dà lustro ad una figura così determinante per la nostra professione e il ruolo sociale che ha avuto. Il vignolese Soli che secondo gli usi del tempo ha trovato un mecenate per imparare prima pittura e poi architettura è cresciuto negli ambienti illuministici di Bologna e di Roma, richiesto dall'ultimo duca di Modena a ripensare il curriculum formativo dei giovani artisti, sensibile alle idee massoniche e giacobine, forma architetti, decoratori, stuccatori, ebanisti, pittori che operarono attivamente fino ad oltre l'unificazione.

Soli grazie infatti ad una serie di fortunate coincidenze divenne il perno della città per un quarto di secolo; quindi, è fondamentale conoscerne l'opera per capire la città in una fase cruciale per l'intera nazione.

Modena o, meglio, l'ex residenza ducale poi palazzo nazionale, era stata scelta con decreto costituzionale per diventare una delle principali residenze di rappresentanza di Napoleone, Re d'Italia. Ma contemporaneamente lo stesso edificio veniva scelto per essere la sede della più prestigiosa Scuola Militare di alta formazione del Regno d'Italia. Dall'Accademia di Belle Arti e dalla Scuola Militare uscì-

S. Cattinari

ranno figure a cui Modena deve moltissimo. Professionisti ma anche capomastri, colti e abili artigiani che grazie proprio all'insegnamento del Soli verranno a costituire un gruppo straordinario.

Pubblicare gli esiti di quel ricco programma di studi nati dalle celebrazioni per il centenario della morte è quindi atto dovuto visto l'interesse suscitato dallo stesso convegno.

La sua vicenda umana e professionale, ricostruita grazie ai ricchi fondi dell'Archivio di Stato di Modena e dell'Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti a cui si deve, con il Museo Civico d'Arte di Modena, l'ideazione dell'iniziativa, finalmente permettono di conoscere meglio un'epoca che ha visto due duchi ed un re ri-disegnare Modena.

Un accenno infine al valore di scala urbana dei progetti del Soli, al rapporto tra architettura, città e spazio pubblico che, partendo dalla sua opera per Largo Sant'Agostino, abbiamo inteso ricordare nella conferenza dedicata all'interno delle celebrazioni.

L'interesse per queste iniziative conferma la fondamentale e necessaria attività di formazione degli architetti modenesi per la conoscenza, la conservazione e la trasformazione consapevole dell'opera dei nostri predecessori.

L'assenza in città di una Facoltà, demanda infatti agli Istituti culturali e di formazione, ai Centri studi, alle Associazioni, la trasmissione della conoscenza dell'architettura; a questi si unisce la Fondazione Architetti di Modena a sostegno alla formazione dei Professionisti, per la progettazione consapevole dei valori storici della città e delle sue architetture.

Sofia Cattinari

Presidente Fondazione Architetti di Modena

INTRODUZIONE

Giuseppe Maria Soli nasce a Vignola nel 1747 e muore a Modena nel 1822, dopo un'intensa carriera che per oltre un quarto di secolo lo vede, fra l'altro, assoluto protagonista della vita artistica della città in un periodo tra i più complessi della storia europea. La ricorrenza del bicentenario della morte è stata l'occasione dell'ideazione e realizzazione di un progetto che vede in questo libro il proprio compimento e che ha coinvolto importanti istituti di cultura e di formazione di Modena, tra i quali l'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti che conserva l'archivio Soli.

L'intensa e fortunata carriera di Soli prende avvio con un lungo periodo di formazione trascorso prima a Bologna presso l'Accademia Clementina (1761-1770), poi a Roma, dove egli può soggiornare fino al 1784 grazie al sostegno della Comunità modenese e del duca Ercole III d'Este. Lo stesso Ercole III, richiamandolo in patria al termine di questo periodo, gli affida compiti cruciali quali la fondazione di una Scuola di pittura, presto elevata al rango di Accademia di belle arti, e la costruzione di infrastrutture fondamentali come il ponte sul fiume Panaro al confine fra il ducato e lo Stato pontificio e la Casa di lavoro/porta urbana di Modena posta sulla via Emilia ad ovest, in direzione di Reggio. Con l'arrivo e l'occupazione di Modena da parte dell'esercito di Bonaparte, Soli sembra aderire al credo giacobino con convinzione e al servizio dei francesi mantiene la direzione tanto dell'Accademia di belle arti, quanto dei lavori nel Palazzo Ducale di Modena, di cui si va studiando la trasformazione in Scuola Militare del Genio e dell'Artiglieria della Repubblica, poi del Regno d'Italia, e contemporaneamente in residenza napoleonica. Nel 1810 è chiamato a condurre il complesso cantiere del Palazzo Reale a Venezia, che Napoleone vuole affacciato su piazza San Marco. Nonostante tale coinvolgimento, nel 1814, Soli è di nuovo richiesto a Modena, dove il duca Francesco IV, figlio dell'arciduca Ferdinando d'Asburgo e dell'ultima discendente di casa d'Este Maria Beatrice Ricciarda, restaura il ducato per disposizione del Congresso di Vienna. Anche questa fase estrema della sua vita vede Soli protagonista: fino alla morte è l'uomo di fiducia del duca della Restaurazione, ancora nella doppia veste di

direttore della ripristinata Accademia Atestina di belle arti e degli ingenti lavori in Palazzo Ducale, di cui disegna e costruisce le tre facce ancora mancanti, definendo l'aspetto finale di questa straordinaria residenza, che dura ancora oggi.

Della lunga e complessa vicenda professionale e artistica qui tratteggiata, i contemporanei riconobbero il rilievo: Soli viene elogiato in vita da Antonio Canova, e a cinque anni dalla morte Francesco Milizia lo inserisce tra i principali architetti del proprio tempo. È poi Giovanni Brignoli di Brünnhoff, intellettuale di spicco della corte austro-estense, a ricostruirne la brillante carriera, redigendone nel 1833 una ricca biografia sulla quale si fondano i successivi ritratti del Campori (1855) e di Adolfo Venturi, che nella *Regia Galleria Estense* (1883) ne sottolinea il ruolo avuto nel campo formativo e nella tutela del patrimonio artistico modenese.

A questa fase è seguito il silenzio, fino alla riscoperta critica di Gabriele Moroli e al convegno *Architettura in Emilia-Romagna dall'Illuminismo alla Restaurazione* tenuto a Faenza nel 1974, a cui hanno fatto seguito alcuni importanti studi.

Il bicentenario della morte è stato dunque l'occasione per affrontare una riflessione organica sulla figura e l'opera di Giuseppe Maria Soli e sul suo tempo, dapprima con il convegno celebrato il 20 e 21 ottobre 2022 (curato da Sonia Cavicchioli, Carlo Mambriani, Vincenzo Vandelli) e ora con il volume che presentiamo, in cui sono stati coinvolti i massimi esperti delle questioni ora accennate, che con nuove ricerche gettano luce su di esse e aprono nuove prospettive di lavoro. Nell'insieme, il libro va a costituire una monografia a più voci sull'artista e al tempo stesso offre importanti aggiornamenti scientifici e critici sul contesto culturale non solo italiano nel quale Soli fu attivo.

Il volume è articolato in tre sezioni: *Il contesto*, *L'Accademia atestina e la riflessione sulle arti*, *La carriera*.

Nella prima sezione, *Il contesto*, sono raccolti saggi che vanno a comporre un quadro aggiornato della cultura, delle presenze e dunque degli scambi possibili a Soli nei luoghi della sua formazione, ossia Roma (Liliana Barroero) e Bologna (Francesca Lui); e altre che mettono a fuoco la situazione artistica e specificamente architettonica nell'Europa asburgica (Richard Bösel), in Russia (Federica Rossi) e a Milano

(Giovanna D'Amia). Si presentano inoltre i risultati di un'indagine sui progetti e le trasformazioni previste per il Palazzo Ducale di Modena negli anni turbolenti fra Sette e Ottocento (Vincenzo Vandelli).

La seconda sezione, *L'Accademia atestina e la riflessione sulle arti*, fa luce sull'importante ruolo intellettuale svolto a Modena da Soli, figura di riferimento della cultura locale per decenni, in particolare in qualità di fondatore e autore del programma di studi dell'Accademia di belle arti. Ne vengono messi a fuoco l'accorto studio e la riflessione sui trattati messo a frutto nel magistero (Luciano Rivi), l'opera di fondazione dell'Accademia (Lidia Righi Guerzoni), e l'impronta sostanziale impressa tanto all'architettura quanto alla decorazione d'interni frutto delle committenze del duca Francesco IV d'Austria-Este (Sonia Cavicchioli). Agli orizzonti europei della cultura dei duchi è dedicato il saggio di Riccardo Pallotti.

La terza sezione, *La carriera*, segue il percorso di Soli con mirati approfondimenti dedicati alla sua formazione romana (Susanna Pasquali) e a una possibile, finora ignota, attività pittorica nella città pontificia (Giulia Conte). Seguono lo studio delle importanti opere pubbliche progettate per la Modena di Ercole III d'Este (Matteo Agnoletto), del ruolo avuto nella definizione del Palazzo Reale a Venezia al servizio di Napoleone (Martina Frank), dei progetti di architettura religiosa (Simona Roversi). Chiude il libro una ricerca documentaria con appendice di trascrizioni di inediti, che testimonia le gravi difficoltà finanziarie in cui Soli si dibattè negli ultimi anni, nonostante gli aiuti del duca (Alberto Palladini).

Il libro, corredato da un importante apparato di immagini, è dunque un percorso costruito su nuovi documenti d'archivio, su progetti e materiali grafici inediti o fino ad oggi sfuggiti all'attenzione degli studi, e su ricerche e interpretazioni critiche aggiornate. Nel ringraziare gli autori per lo straordinario lavoro, siamo lieti di licenziare un'opera che restituisce centralità a una figura ingiustamente trascurata e che sarà certamente di stimolo a studi futuri; studi che potranno avvalersi anche delle ricche e preziose raccolte dell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena.

Sonia Cavicchioli

Vincenzo Vandelli



Adeodato Malatesta, *Ritratto di Giuseppe Maria Soli*, 1840 ca. Modena, Istituto d'Istruzione Superiore "Adolfo Venturi"

IL CONTESTO

Liliana Barroero

LA ROMA COSMOPOLITA DEL SECONDO SETTECENTO

Tra il 1770 e il 1784 Giuseppe Maria Soli è presente a Roma. Sono gli ultimi anni del pontificato di Clemente XIV (m. 1774) e del primo decennio di governo di papa Pio VI. Dei due pontefici, il primo è passato alla storia per la sua apertura internazionale – era noto per le sue simpatie inglesi –; il secondo, eletto nel febbraio 1775, fu acclamato dai contemporanei come protettore delle arti. Un periodo artisticamente ricco e fecondo per la città, anche se non dei più felici in campo politico e sociale. Come ebbe a scrivere Marc Fumaroli, «La Roma papale del Settecento sarebbe dovuta perire sotto gli strali critici congiunti dei filosofi e dei giansenisti [...]». Intimidatrice depositaria dell'Antico e Museo d'Europa» seppa invece dimostrarsi vitale e fu «con Parigi una delle due grandi capitali incontestate dell'arte europea».¹

Vi giocavano un ruolo catalizzatore le accademie di San Luca e quella di Francia, verso cui convergevano giovani artisti di varie nazionalità. Concorsi ed esposizioni stimolavano un clima di emulazione, così come il vivace mercato artistico animato dalle committenze delle grandi famiglie, dei cardinali e dei papi. La presenza, numericamente rilevante, di viaggiatori aristocratici e di eruditi era motivata dal desiderio di conoscere le grandi collezioni pubbliche e private e le testimonianze dell'antichità, in gran parte accessibili (figura 1). Un'attiva politica di scavi (figura 2) portava alla luce altre antichità oltre a quelle già note, stimolando lo sviluppo della disciplina archeologica. Nel campo delle arti figurative, erano ancora vivi e operanti i principi della pittura europea, Anton Raphael Mengs (m. 1779) e Pompeo Battoni (m. 1787); altri artisti, come i francesi Laurent Pecheux e Hubert Robert, gli inglesi Gavin Hamilton, il danese Nicolai Abildgaard e gli

¹ MARC FUMAROLI, *Retour à l'Antique: la guerre des goûts dans l'Europe des Lumières*, in *L'antiquité rêvée: innovations et résistances au 18. Siècle*. Catalogo della mostra (Paris, Museo del Louvre, 2 dicembre 2010 - 14 febbraio 2011), Paris, Gallimard-Musée du Louvre, 2010, pp. 23-55. Per uno sguardo d'insieme sul periodo si veda LILIANA BARROERO, *Le Arti e i Lumi. Pittura e scultura da Piranesi a Canova*, Torino, Einaudi, 2011.

scultori Joseph Nollekens, Alexander Trippel e l'esordiente Canova, oltre a trarre linfa dall'ambiente romano, lo arricchirono con nuove sensibilità che fecero della città dei papi un contesto unico, che sarebbe entrato in crisi solo a fine secolo per via delle turbolenze politiche.

Lasciando agli studiosi di architettura l'arduo compito di delineare i momenti salienti della politica edilizia dei pontefici nella Roma della seconda metà del secolo XVIII, è in ogni caso necessario ribadire che il carattere cosmopolita di Roma non è una prerogativa di questi anni e risale assai addietro nel tempo. Da Roma, come scrisse André Chastel, «discende tutta l'Europa dei Lumi» e proprio nel secolo dei Lumi vi

s'incrociano, s'interrogano e si osservano con occhio guardingo gruppi rivali di italiani e di stranieri: gli Inglesi con la loro infaticabile curiosità archeologica [...], i Tedeschi dottrinari, preoccupati di formulare elevati precetti di cultura [...].²

Winckelmann di sé diceva: «Ho vissuto otto anni, quelli trascorsi a Roma»³ e il suo conterraneo Goethe, ricordando il suo soggiorno nella città eterna, scriveva «Anch'io sono finalmente giunto in Arcadia», indicando con questo termine la patria spirituale di ogni uomo di cultura. Diderot annotava in uno dei suoi Salons:

Se Mengs fa prodigi è perché è espatriato giovane, è perché è a Roma e vi è rimasto. Chiudetelo a Breslavia e vedrete che cosa diventerà... Io vedo tutti i giorni i nostri maestri e i nostri allievi smarrire qui, nella capitale, il *grand goût* che avevano portato con sé da Roma.⁴

Negli ultimi decenni gli studi hanno portato alla luce personalità rimaste a lungo semisconosciute, scavato nella storia e nel funzionamento delle Accademie, considerato il ruolo delle fonti secondo un'ottica diversa, non più finalizzata al puro recupero di nomi, di opere, di dati e di

² ANDRÉ CHASTEL, *Préface*, in *Piranèse et les Français 1740-1790*. Catalogo della mostra (Roma, Villa Medici - Dijon, Palais des Etats de Bourgogne - Paris, Hotel de Sully, maggio-novembre 1976), Roma, Edizioni dell'Elefante, 1976, pp. 11-12.

³ Lettera a Friedrich Wilhelm Marburg, 8 dicembre 1762, in JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Il Bello nell'Arte*, a cura di K. Pfister, Milano, SE, 2008, p. 13.

⁴ MARC FUMAROLI, cit., p. 26.

date. La complessità di alcune figure centrali nella schiera di artisti attivi a Roma, i loro percorsi di formazione e il rapporto con la committenza internazionale; il ruolo dei pontefici da Benedetto XIV a Pio VI e quello delle corti europee; l'apporto degli intellettuali; il mercato artistico e le prime misure di tutela del patrimonio culturale delle nazioni... tutto rimanda a Roma e da lì s'irradia per l'Europa (e, se concordiamo con Robert Rosenblum, anche nell'America del Nord attraverso la figura e l'attività di Benjamin West e di John Singleton Copley).

Al punto di vista di chi individua, nella cultura del secondo Settecento, uno sguardo rinnovato nei confronti della classicità, con forti ricadute anche sullo stile (da cui il termine "neoclassicismo") si contrappone quello di chi sostiene che almeno a Roma, custode di quel patrimonio così appassionatamente indagato, il legame con l'antico non era mai morto e, oltre che sull'insegnamento accademico, si fondeva su solide radici teoriche risalenti al maturo Seicento, quali gli scritti di Giovan Pietro Bellori e di André Félibien – il rapporto con la Francia era stato, nel Seicento, particolarmente vitale e fruttuoso –, e su modelli sempre presenti agli occhi degli artisti dal Cinquecento in poi (Raffaello, Annibale Carracci, Guido Reni, Domenichino ma, per il pieno secolo XVII, soprattutto Nicolas Poussin). Per contro si è voluto sottolineare, al fine di distinguere le tensioni che animano il classicismo della seconda metà del secolo XVIII, che a differenza delle epoche precedenti la ricerca formale si accompagnava a un'aspirazione etica e alla convinzione della necessità di una "moralità" dell'arte fino ad allora sconosciute alla maggioranza dei teorici e degli artisti, che anche quando portatori di nuovi modi espressivi erano sempre però radicati nella tradizione e, ciò che più importa, estranei, salvo sporadiche eccezioni, ai temi filosofici e morali culminati nella pratica dell'*Exemplum virtutis*.

Quest'ultima locuzione, ormai entrata nell'uso corrente, indica «l'opera d'arte intesa come lezione di virtù», secondo la definizione stessa di Robert Rosenblum, il quale a questa specifica categoria ha dedicato il capitolo forse più rilevante di un suo volume.⁵

Questo carattere internazionale sembrava confliggere con il concetto di "scuola", tanto che Luigi Lanzi (1732-1810) così rispondeva a chi obiettava contro la definizione di "Scuola romana": «È questa [...]

⁵ ROBERT ROSENBLUM, *Trasformazioni nell'arte*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, pp. 85-130.

una lite di vocabolo più che di cosa, e simile a quelle che movean già i sofisti peripatetici contro la moderna filosofia», perché era «perduta opera tenzonare su le parole e non curare le cose». ⁶ E forse è ancora Lanzi stesso a soccorrerci, quando nel trattare dell'epoca a lui contemporanea ne tentava una sorta di caratterizzazione:

[...] dopo che i cortoneschi [gli artisti che oggi definiamo barocchi, n.d.r.] han cominciato a perdere il regno, che sotto nomi e sette diverse tenevano in tanta parte d'Italia, succede a' di nostri come una crisi, che per ora è piuttosto *un tentativo di nuovi stili, che uno stile dominante da caratterizzar questo nuovo secolo* (il corsivo è nostro, n.d.r.)

e individuando la radice del mutamento nel nuovo clima “filosofico”: «veggendo deferirsi ora alla ragione quanto prima si deferiva alla pratica». Si deve ancora a Luigi Lanzi la notissima definizione di Roma come «università delle arti»: il «suffragio di Roma» era ritenuto indispensabile non soltanto per gli artisti, ma anche per ogni «valentuomo» che volesse «parer tale al mondo». ⁷

Intorno al 1787, Alois Hirt (1759-1837), “corrispondente” da Roma per il periodico tedesco *Der Teutsche Merkur* e “cicerone” che durante il suo periodo di residenza nella città eterna, dal 1782 al 1796, accompagnò i suoi compatrioti nella visita dei palazzi, delle chiese e degli studi degli artisti, compilò un *Elenco dei più noti artisti viventi a Roma*. ⁸ Nonostante fosse rimasta allo stato di manoscritto, la lista fu conosciuta e, a quanto sembra, utilizzata da Goethe nel suo soggiorno romano. Nell'elenco di Hirt gli artisti sono suddivisi per nazionalità e per specializzazioni: vi sono indicati perciò i tedeschi distinti tra pittori di storia e di paesaggio, scultori, intagliatori di gemme, architetti e incisori e, distribuiti all'incirca nelle medesime categorie, gli italiani e gli inglesi. I francesi sono presenti solo come pittori; vengono poi citati i danesi, gli spagnoli, i russi, i polacchi e gli svedesi. L'elenco di Hirt rappresenta una scelta tra i circa seicento artisti – soltanto «i più noti» come precisa lui stesso – dei quali era a conoscenza; a quella data

⁶ LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di M. Capucci, Firenze, Sansoni, 1968, II, p. 2.

⁷ LUIGI LANZI, cit., II, p. 259.

⁸ SUSANNE ADINA MEYER, SERENELLA ROLFI, L'“elenco dei più noti artisti viventi a Roma” di Alois Hirt, “Roma moderna e contemporanea” 1/2 (2002), pp. 241-261.

alcuni di loro avevano già fatto ritorno alla terra d'origine, altri erano morti da qualche tempo. Per quanto parziale – come parziali ed estremamente soggettivi sono in molti casi i giudizi espressi da Hirt –, la lista consente di disegnare una sorta di geografia artistica dell'Europa di quegli anni che è facile integrare con i nomi mancanti. La riflessione suggerita da questo elenco è abbastanza scontata: bastava guardare a Roma per avere uno spaccato della cultura europea. Nelle sue *Lettres sur l'Italie*, scritte intorno al 1785,⁹ il magistrato francese Charles Dupaty (1744-1788) riferiva che l'ambasciatore del suo paese presso la Santa Sede, il cardinale François-Joachim de Bernis (1715-1794), stabilmente a Roma dal 1769 alla morte, definiva la sua residenza di Palazzo De Carolis al Corso a due passi da Palazzo Mancini, sede dell'Accademia di Francia prima del suo trasferimento a Villa Medici, che egli teneva aperta «a tutti i viaggiatori di tutte le parti del mondo», «l'albergo di Francia nel crocevia d'Europa».

Molti artisti europei furono accomunati dall'esperienza romana, studiando e lavorando in questo “crocevia del mondo”, per usare l'espressione del cardinale de Bernis. Infatti – al di là di rivendicazioni di primato, che non avrebbero molto senso – è innegabile che visto da qualunque altro centro il panorama risulterebbe più parziale, certamente non così cosmopolita. A Londra erano attivi prevalentemente gli artisti inglesi, a Parigi i francesi, nelle capitali degli stati tedeschi, i tedeschi: le presenze forestiere non mancavano, ma erano in numero molto minore rispetto a quelle autoctone e per lo più risultavano circoscrivibili ai direttori delle Accademie, ai pittori e agli scultori chiamati dalle corti o a soggiorni più o meno sporadici di personalità di passaggio. Tutto questo faceva sì che, nonostante la situazione economica arretrata, spesso denunciata con sconcerto dai viaggiatori stranieri, e le chiusure dottrinarie conseguenti alla politica pontificia ostile ai Lumi, Roma fosse davvero una città “aperta”: la rassegna delle presenze, quali che siano le scansioni temporali prescelte, offre sulle Arti uno sguardo d'insieme impossibile anche solo da immaginare altrove.

Non necessariamente tuttavia la pittura di storia e la scultura monumentale, che pure rappresentarono i campi più fecondi dell'arte di quei decenni, egemonizzarono l'intera vita artistica. Se ne discuteva

⁹ CHARLES-MARGUERITE-JEAN-BAPTISTE MERCIER DUPATY, *Lettres sur l'Italie écrites en 1785*, Paris, Verdière, 1824.

certamente moltissimo nelle accademie e sui primi periodici specializzati; ma a fianco di quei temi privilegiati, pittura religiosa e ritratto, natura morta e paesaggio – con la specializzazione della veduta –, insieme alle diverse categorie del disegno furono presenti a tutti i livelli della produzione. La circolazione delle stampe di traduzione, i viaggi – se non degli artisti, delle opere –, le esposizioni, i nuovi musei e la maggiore accessibilità delle gallerie, i periodici e le corrispondenze degli agenti misero a disposizione del mondo colto di allora, nel quale gli artisti rivendicavano un ruolo di protagonisti, un insieme di saperi che andava «oltre a quanto poteano sperare, non che vedere» quelli che Lanzi indicava come «i nostri antichi».

Per l’Inghilterra, furono i membri della “Society of Dilettanti”,¹⁰ accomunati dall’esperienza del Grand Tour, a finanziare spesso, prima dell’istituzione della Royal Academy, i viaggi in Italia e i soggiorni a Roma degli artisti. Eredi di quella consapevolezza espressa da John Richardson, il quale sosteneva che solo la società inglese contemporanea rispecchiava le virtù romane repubblicane, ritenevano fondamentale il soggiorno italiano per pittori e scultori oltre che per il proprio *accomplishment*. Con la vistosa eccezione di Joshua Reynolds, il cui stile non risentì né del disegno rinascimentale né della severità delle forme antiche – il suo viaggio in Italia rafforzò il suo apprezzamento per la pittura veneziana, e Michelangelo fu per lui un esempio di sentire sublime più che una fonte di modi stilistici – dal soggiorno romano gli artisti britannici restarono fortemente condizionati. Tra di loro furono soprattutto gli scultori – Joseph Nollekens, Christopher Hewetson, Joseph Wilton, Thomas Banks, John Flaxman, John Deare – ad adottare un linguaggio pienamente classico. Per gli scultori infatti, in assenza di una riconoscibile tradizione inglese nel campo, era pressoché obbligatorio spostarsi nel continente, a Parigi o a Roma, dove la scultura monumentale era praticata su scala grandiosa da più di due secoli, per apprendere l’arte sotto la guida di maestri affermati e per disporre di una varietà sufficiente di modelli.

A Roma, gli artisti di ogni nazionalità ambivano a conseguire quella grande maniera che l’esempio dell’antico e della pittura monumentale del Cinquecento e del primo Seicento aveva posto ai vertici

¹⁰ BRUCE REDFORD, *Dilettanti. The Antic and the Antique in Eighteenth-Century England*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum - The Getty Research Institute, 2008.

dell'apprezzamento artistico. Gli stessi viaggiatori che al ritorno in Inghilterra avrebbero rinnovato le proprie residenze – *country houses* e palazzi di città – secondo il nuovo gusto antiquario, desideravano poi arrearle con sculture e dipinti appropriati ed era tutt'altro che infrequente che si rivolgessero a tale scopo ai loro compatrioti che spesso avevano incontrato per la prima volta a Roma. Di conseguenza, l'apprezzamento per il ritratto scolpito all'antica ebbe un seguito considerevole nell'intera produzione di Hewetson e di Nollekens, insieme a Flaxman e a Banks tra i maggiori scultori del secondo Settecento, non solo britannico. La perizia in questo genere da parte di Christopher Hewetson (1737-1798) si rivelò nei busti di aristocratici (*Sir Watkin Williams-Wynn*, 1769, Dublino, National Gallery of Ireland; *Thomas Brereton Westfaling*, 1785, Louvre) nei quali lo scultore adottò una formula originale, che tentava di conciliare le esigenze della somiglianza con la voga antiquaria: la parrucca è sostituita da una chioma naturale più o meno folta, in genere esemplata su quella dei ritratti conservati al Museo Capitolino, mentre il petto appare nudo o togato. Più convenzionali per necessità di cose i suoi ritratti di *Papa Clemente XIV* (Londra, Victoria and Albert Museum) e di *Lord Bristol come vescovo* (1774, Londra, National Portrait Gallery). Per i suoi colleghi artisti Hewetson scelse invece la soluzione 'filosofica' o all'antica. Era stato prescelto per eseguire il busto di Mengs da porre nel Pantheon, prototipo di una lunga serie di bronzi diffusi in tutta Europa e realizzò la severa erma di Gavin Hamilton (1784, Glasgow, Hunterian Museum and Art Gallery) vivente ancora l'artista, la stessa che egli appare impegnato a scolpire nel ritratto che gli fece Stefano Tofanelli (Colonia, Wallraf-Richartz Museum).

Anche Joseph Nollekens (1737-1823) aveva esordito a Roma con un ritratto d'artista, quello magnifico di *Giovambattista Piranesi* (figura 3); il credito acquisito nell'Urbe lo rese in patria assai richiesto. Nell'ambizioso monumento funebre di Elizabeth, contessa di Gainsborough (Exton, St. Peter and Paul Church) conserva evidente nella figura femminile il ricordo, quasi una citazione, dell'*Arianna* vaticana, e nel 1777 in quello di Sir Thomas e Lady Salisbury (Great Offley Church, Hertfordshire) i protagonisti sono abbigliati alla romana con toga e peplo. Accanto a sculture di soggetto mitologico (*Minerva*, *Giunone* e *Venere*, 1773-76, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum; *Diana*, 1778, Londra, Victoria and Albert Museum) nelle quali

trattava il marmo con la delicatezza di un biscuit di Volpato, o mostrava di considerare anche la scultura di Giambologna (del quale era fiero di possedere alcune terrecotte), come la *Venere che rimprovera Amore*, del 1778 (Lincoln, Usher Gallery), continuò a praticare fin oltre la fine del secolo il ritratto all'antica (*James Maitland, William Pitt*, Edimburgo, National Gallery of Scotland). Thomas Banks (1735-1805) e John Deare (1759-1798), entrambi dotati di eccezionale talento, trovarono nei soggetti mitologici i motivi della loro ispirazione, ma forse sotto l'influsso delle prime opere romane di Canova e delle sinuosità della pittura tardocinquecentesca predilessero l'eleganza all'austerità.

Nel suo già ricordato *Elenco dei più noti artisti viventi a Roma*, Alois Hirt cita con entusiasmo – ponendolo però tra i tedeschi – lo scultore svizzero Alexander Trippel (1744-1793), originario di Sciaffusa e allora residente a Roma dove sarebbe morto ancor giovane:

Le sue figure in marmo, gesso e terracotta sono prove del suo talento,
della sua scienza e del suo gusto antico in cui probabilmente nessuno
ha raggiunto una tale perfezione nell'arte,

scriveva, e paragonava due statue allora esposte nel suo studio – il *Lutto* e la *Ragione* eseguite su incarico del conte russo Sachar Černyšev – alle “cose migliori” di tutta la tradizione scultorea italiana da Michelangelo a Bernini, passando per Lorenzetto e Duquesnoy e concludendo con un paragone con il monumento di Clemente XIV di Canova. Seppur eccessivo, come notò Johann Heinrich Meyer (1760-1832) che possedette il manoscritto e lo postillò, il parere di Hirt individua correttamente nel «gusto antico» il carattere prevalente dell'attività di Trippel.

Dopo la formazione a Copenhagen con Johannes Wiedewelt (1731-1802) dove ebbe modo di incontrare Abildgaard, un soggiorno a Parigi durante il quale frequentò gli studi di Houdon, Pigalle e Clodion e dopo un viaggio a Zurigo che lo mise in contatto con Salomon Gessner, Lavater e Füssli, Trippel riuscì finalmente a giungere a Roma alla fine del 1776. A differenza quindi di altri egli era già uno scultore maturo che aveva condotto esperienze di segno diverso; le sue relazioni nella città inclusero indubbiamente gli artisti cui lo accomunava la lingua tedesca – Hackert e Fügler tra tutti e anche Friedrich Wilhelm Eugen Doell, – ma si estesero al più inquieto Abildgaard che aveva ritrovato

a Roma e del quale scolpì il ritratto (Copenhagen, Thorvaldsen Museum), e allo svedese Sergel. I suoi rapporti con Bartolomeo Cavaceppi, probabilmente conosciuto durante il viaggio in Germania che il romano fece in compagnia di Winckelmann, si spiegano anche con il fatto che lo studio di Cavaceppi era uno straordinario centro di restauro dell'antico, emporio di sculture di tutte le epoche e di tutte le tecniche e luogo obbligato di transito per artisti di ogni provenienza oltre che per committenti e collezionisti,¹¹ così come quello di Vincenzo Pacetti¹² che con lui fu ugualmente in stretto contatto. Trippel tuttavia lavorò prevalentemente per la Svizzera e per le città della Germania: il suo intermediario-agente era il consigliere Johann Friedrich Reiffenstein che gli procurò anche commissioni per la Russia, ma fondamentalmente le sue opere erano destinate all'area tedesca (ritratti di Goethe, di Herder e di Federico II) e come tali sono recensite e spesso lodate sulla pubblicistica romana.

Benché nel Settecento il mercato dell'arte avesse definitivamente scardinato le gerarchie dei generi, nella seconda metà del secolo la mai sopita fortuna della pittura di Storia conobbe una nuova fioritura, sia per motivi ideologici – in questo caso Diderot, Reynolds e Mengs furono sostanzialmente concordi nel giudicarla il campo privilegiato nel quale gli artisti si dovessero provare – sia per la richiesta originata da una classe di committenti che intendevano ambientare adeguatamente le proprie collezioni di sculture, originali antichi e produzioni moderne. È stato osservato che paradossalmente in questo periodo la cultura nuova rimette in auge i modelli antichi, prendendo le distanze da forme realmente innovative quali il barocco e il rococò.

Dipingere una *historia* poteva comportare significative diversificazioni all'interno di una medesima categoria. Fondamentalmente, per *historia* si intendeva un soggetto complesso, a più figure e tratto dalla mitologia, dalla storia – più spesso antica che moderna – o dalla religione; anche le allegorie erano comprese in questa classe, considerata la più nobile perché comportava erudizione antiquaria, conoscenza

¹¹ SUSANNE ADINA MEYER, CHIARA PIVA, *L'arte di ben restaurare. La Raccolta d'antiche statue (1768-1772) di Bartolomeo Cavaceppi*, Firenze, Nardini, 2011.

¹² *Roma 1771-1819. I Giornali di Vincenzo Pacetti*, a cura di A. Cipriani, G. Fusconi, [et al.], Pozzuoli, Naus, 2011; *Vincenzo Pacetti, Roma, l'Europa all'epoca del Grand Tour*, Atti del Convegno Internazionale a cura di A. Cipriani, G. Fusconi, [et al.] (Roma, 28-30 novembre 2013), "Bollettino d'Arte" (2017), vol. speciale.

delle teorie e della letteratura, capacità di rappresentare i sentimenti secondo la secentesca categoria degli “affetti”. In più, nei confronti di alcune espressioni del gusto arcadico si potevano verificare reazioni analoghe a quelle che avevano originato la condanna del rococò:

Quando ne' paesi possono dipingersi figure che rappresentino qualche fatto istruttivo, perché introdurvi continuamente le solite scene insignificanti di pastori che suonano, di Ninfe che colgon fiori, di fanciulli che scherzano con gli armenti?

L'osservazione era di Giovanni Gherardo De Rossi, che sulle *Memorie per le Belle Arti* del mese di aprile del 1785 commentava un paesaggio ‘istoriato’ di Abraham Ducros – *Cicerone fa liberare dagli sterpi la tomba di Archimede* – e suonava come un invito rivolto anche ai paesaggisti perché inserissero nei loro quadri soggetti storici e di contenuto elevato.

Pittori di storia furono pressoché tutti gli artisti del secondo Settecento, tranne i paesaggisti e i vedutisti che risposero però alle nuove esigenze del mercato con un'ottica – è il caso di dire – rinnovata. La mitologia, i poemi classici e moderni, la storia antica e quella contemporanea dalla quale scaturivano gli esempi di virtù da porre a modello di etica, trovarono interpreti a tutti i livelli e nell'intera Europa.

L'affermazione che talvolta affiora, che l'Italia e Roma non parteciparono significativamente a questo specifico campo della pittura, non ha molto senso. Si è detto che qui l'exemplum ebbe valore esclusivamente “antiquario” e che non era possibile per gli Italiani celebrare le storie patrie in assenza di una patria effettiva. In realtà, caratteristica peculiare della penisola erano le tante patrie rappresentate dai singoli stati, tra le quali una sopra tutte, Roma, assurgeva a patria universale nella quale era possibile riconoscersi. «*Roma communis patria*» era l'espressione che ne sanciva il carattere sovranazionale. La pittura di storia che celebrava il sacrificio dei filosofi da Socrate a Seneca (si vedano soprattutto le opere di Domenico Corvi, figura 4) e le virtù dei primi repubblicani, o che con il racconto delle atrocità di Nerone e di Caracalla ammoniva sugli abusi commessi dai tiranni, costituiva un'alternativa laica e civile ai temi religiosi e ai modelli delle virtù cristiane. Era un invito a riscoprire nel passato di quell'Italia di cui Gerolamo Tiraboschi elaborava in quegli anni la storia letteraria e

Luigi Lanzi quella pittorica, motivazioni etiche in luogo (o anche a fianco, perché no?) dei comportamenti determinati dalla fede e dall'obbedienza alle gerarchie ecclesiastiche.

Gli episodi della storia contemporanea erano più raramente rappresentati in pittura. Le cerimonie pontificie costituivano un'eccezione perché ambientazione e apparati erano avvolti da un'aura sacrale che li sollevava dal registro della cronaca, mentre dipinti quali le "vedute" di Giovan Paolo Panini (*Benedetto XIV riceve Carlo III di Napoli nella Caffèaus del Quirinale*, Napoli, Capodimonte; *Benedetto XIV si reca a Santa Maria Maggiore*, Roma, Quirinale) rientrano piuttosto nella pittura celebrativa delle imprese urbanistiche promosse dal pontefice. A suo tempo, Pierre Subleyras aveva inserito in uno straordinario contesto di allegorie un fatto storico preciso, *Il duca di Saint-Aignan consegna il cordone dell'ordine dello Spirito Santo al principe Vaini* (1740 circa; coll. priv.), dove i soli personaggi reali sono il duca e il principe nei loro fastosi abiti da cerimonia. Altrettanto fece nel 1757 Batoni quando rappresentò la *Consegna dell'Enciclica 'Ex omnibus' al conte di Choiseul* (Minneapolis Institute of Arts), esattissimo nel circostanziare i paramenti pontificali di Benedetto XIV e l'abbigliamento del conte, dalle onorificenze fino ai tacchi rossi degli scarpini, ma anch'egli collocando l'episodio più nella sfera dell'allegoria – in questo caso religiosa – che in quella della storia contemporanea.

Reynolds raccomandava ai giovani artisti inviati a Roma dalla Royal Academy di non perdere tempo nel fare copie da vendere ai loro compatrioti – le "borse di studio" elargite dall'Accademia non sempre erano sufficienti ed era necessario integrarle – ma di studiare soprattutto Michelangelo, perché solo con la riflessione su «quella meravigliosa grandezza di stile» sarebbero stati in grado di produrre qualcosa di proprio. Sosteneva infatti che la conoscenza dei maestri e l'esercizio del disegno dal vero avrebbero messo in grado l'artista di «tentare senza paura il potere dell'immaginazione», fino «ad avventurarsi ai confini della più folle stravaganza».¹³ Era stato lui a incoraggiare Johann Heinrich Füssli (1741-1825), giunto a Londra dalla Svizzera nel 1764, a dedicarsi alla pittura e a convincerlo della necessità del viaggio

¹³ MARIA GRAZIA MESSINA, *Shakespeare e i pittori del sublime*, in *Shakespeare nell'arte*. Catalogo della mostra a cura di J. Martineau e M.G. Messina (Ferrara, Palazzo dei Diamanti 16 febbraio-15 giugno 2003; Londra, Dulwich Picture Gallery 16 luglio-19 ottobre 2003), Ferrara, Ferrara arte, 2003, p. 123.

in Italia e certamente lo aveva fornito di consigli di questo genere. Füssli restò a Roma dalla primavera del 1770 all'autunno del 1778; qui gli amici scultori Sergel e Banks lo instradarono nello studio della statuaria antica, e l'esercizio su Michelangelo e su "irregolari" quali Luca Cambiaso, Parmigianino e Rosso Fiorentino, normalmente non previsti nel tirocinio artistico, lo avviò lungo un percorso che lo portò a indagare i risvolti drammatici e visionari insiti in quei grandi modelli, sintetizzando il suo sentimento in un celebre disegno immediatamente successivo al soggiorno romano (figura 5). Insieme ad Alexander Runciman (1736-1785) e a Nicolai Abildgaard (1743-1809) disegnava l'antico ma secondo criteri di scelta ispirati a quel concetto di *Sublime* che egli conosceva bene per averne scritto la voce nel 1764 per il dizionario *Allgemeine Theorie der schönen Künste* di Georg Sulzer (1720-1779): visitava il museo Clementino e la cappella Sistina di sera, alla luce delle torce, considerava i giganteschi frammenti superstiti del colosso di Costantino nel cortile del Palazzo dei Conservatori e dedicava molto tempo (e molti disegni) ai *Dioscuri* del Quirinale, che dovevano averlo particolarmente colpito per la collocazione che li faceva giganteggiare isolati al centro di un grande slargo aperto sulla città. A Roma produsse anche una notevole quantità di disegni i cui soggetti erano spesso tratti da Shakespeare. Quando ancora risiedeva in Svizzera ne aveva letto e tradotto l'intera opera, che al ritorno in Inghilterra divenne uno dei suoi temi privilegiati. Al "sublime" secondo Winckelmann, percepito attraverso la contemplazione della bellezza classica e inteso come sentimento pacificatore e rasserenante (va ricordato che Füssli aveva tradotto in inglese i suoi scritti, dei quali aveva perciò una conoscenza decisamente superiore rispetto ad altri), si andava sostituendo in lui quello teorizzato da Burke, indotto dal terrore e dalla commozione scatenata da profonde tensioni (il celeberrimo *Incubo* nelle sue diverse redazioni ne è forse l'esito più famoso) e che trovava nella varietà dei drammi shakespeariani infiniti spunti e stimoli compositivi. Anche il danese Abildgaard, che nel 1775 aveva offerto con il suo *Filottete* (figura 6), inviato in patria come prova dei progressi conseguiti, un'interpretazione drammatica del mito dell'eroe omerico, condivideva questo sentire sublime.

Nel 1780 Giovan Ludovico Bianconi pubblicava il lungo e particolareggiato *Elogio storico di Anton Raffaele Mengs*, nel quale oltre a elencare in modo pressoché completo le opere dell'artista scomparso

l'anno precedente, ne riferiva alcune considerazioni sulla pittura del tempo.¹⁴ Circa i suoi contemporanei, «[Mengs] grandissima stima avea – scrive Bianconi – del signor Pompeo Battoni e del signor Domenico Corvi, dopo i quali nomi amava tre o quattro altri pittori romani viventi». Bianconi tace maliziosamente i nomi di questi «altri» e perciò è inutile tentare qui di ipotizzare chi fossero i fortunati. Ciò che conta è che il difficile Mengs riconosceva le grandi qualità dei due colleghi. Entrambi più anziani di lui (Battoni era nato nel 1708, Corvi nel 1721 e Mengs nel 1728) gli sopravvissero e praticarono gli stessi campi, spesso condividendo la medesima clientela; tutti loro furono Accademici di San Luca (Corvi e Mengs vennero inoltre accolti in Arcadia), tennero una scuola privata per insegnare il disegno dal modello vivente e si cimentarono nella trattatistica. Solo Mengs però pubblicò realmente le sue idee sull'arte, grazie anche al suo protettore, l'ambasciatore di Spagna José Nicolas de Azara (figura 7): il trattato di Corvi sull'anatomia, presentato all'Accademia di San Luca, non fu stampato ed è andato disperso; quello di Battoni, di cui parlano i suoi allievi, rimase probabilmente allo stato di progetto. La vicenda di Mengs si distingue per un'ulteriore caratteristica: fu il solo che divenne pittore di corte (a Dresda, a Napoli e a Madrid) mentre Battoni e Corvi non lasciarono mai Roma, Battoni per consapevole scelta. Riconosciuti ai loro giorni come “principi dei pittori”, nonostante critiche e polemiche, vennero praticamente dimenticati pochissimo tempo dopo la loro morte e la loro riscoperta moderna si deve a studi recenti.¹⁵

Battoni era giunto giovanissimo a Roma dalla sua città natale, Lucca, e come tutti fin dall'inizio si era applicato allo studio di Raffaello e delle antichità, che disegnava anche per i viaggiatori. I suoi disegni di questo genere sono tuttora ritenuti quelli di maggiore qualità tra i tanti di varia mano che ancora si conservano; non solo costituiscono per lui fonte di sostentamento ma gli consentirono di costruirsi un repertorio di motivi di cui si sarebbe avvalso fino alla fine. Praticò tutti gli ambiti della pittura – gli inserti di paesaggio e di natura morta nei suoi ritratti e nei dipinti di storia e di religione ne dimostrano la

¹⁴ GIOVANNA PERINI, *Giovanni Ludovico Bianconi. Scritti tedeschi*, Bologna, Minerva, 1998, p. 290.

¹⁵ Ai tre artisti sono state dedicate recentemente importanti mostre e monografie; gli iniziatori degli studi sulle loro personalità sono stati Anthony Clark per Battoni (la cui prima monografia è stata curata da E.P. Bowron), Stella Rudolph e Italo Faldi per Corvi e Steffi Roettgen per Mengs. A Battoni ha dedicato una imponente monografia Edgar Peters Bowron.

grande perizia anche in questi campi - e la sua intelligenza della tradizione lo rese in grado di adottare i registri più adatti per ogni soggetto. Fu grande maestro anche nei molti dipinti di tema religioso che continuò a realizzare per diversi luoghi (la sua ultima e discussa commissione fu quella per la basilica del Sacro Cuore all'Estrela presso Lisbona) a fianco di quelli di argomento storico e mitologico (figura 8). Le sue idee sull'arte, che rispecchiano pienamente quanto si evince dal suo stile - ammirazione per "il divino Raffaello", per Correggio e Annibale Carracci e studio delle antichità - si ricavano dalle lettere inviate ai suoi committenti lucchesi e fiorentini e dalle relazioni che gli agenti romani di sovrani e aristocratici europei inviavano per informare i committenti circa lo stato di avanzamento delle opere. «Comparve poeta nel carattere grandioso, e più nel leggiadro» scrisse di lui Luigi Lanzi, mentre a Onofrio Boni è dovuta la celebre definizione di Batoni «nato pittore» cui «toccarono in sorte i doni delle Grazie». ¹⁶ Anthony Clark, il principale artefice della "riscoperta" di Batoni dopo il lungo oblio e la sostanziale ignoranza della sua grandezza che lo relegò ingiustamente in un ruolo marginale, con un conseguente giudizio riduttivo dell'intera sua opera, ne ha offerto una lettura tuttora valida e, in un momento nel quale la categoria del "neoclassicismo" non era messa in discussione, riteneva difficile se non impossibile costringervi Batoni, tanto libera è la sua posizione nei confronti di qualunque schema dottrinario, che seppe via via piegare ai motivi della sua formidabile individualità.

Spento l'astro di Mengs e avviata alla conclusione la vicenda di Batoni, a Roma nel 1784 Jacques-Louis David esponeva *Il giuramento degli Orazi*, il grande dipinto che celebrava le virtù della Repubblica. Per questo motivo venne successivamente a rivestire una valenza rivoluzionaria, benché si trattasse di una commissione regia, che attraverso il conte d'Angiviller risaliva a Luigi XVI. David, che era tornato a Roma perché riteneva che soltanto nell'Urbe avrebbe trovato il clima adatto per realizzare una simile opera, ottenne dall'Accademia di San Luca l'ambiente che era già stato lo studio di Placido Costanzi: un maestro ai suoi tempi stimato ma ritenuto superato nell'epoca dei Lumi, in quanto profondamente ancorato nella tradizione di Carlo

¹⁶ ONOFRIO BONI, *Elogio di Pompeo Girolamo Batoni*, In Roma, nella stamperia Pagliarini, 1787, pp. 18-19.

Maratti e dei suoi allievi. Paradossalmente, il suo studio – che aveva lasciato in eredità all'Accademia di San Luca – divenne la fucina di uno dei testi più innovatori della cultura di fine Settecento. È possibile che Giuseppe Maria Soli, che proprio nel 1784 sarebbe tornato in patria, abbia potuto vedere il grande quadro, se non terminato almeno in lavorazione: gli atelier erano aperti al concorso degli artisti e del pubblico, e forse il Soli lasciò Roma portando con sé il ricordo di uno dei testi capitali della pittura dell'ultimo Settecento.

Richard Bösel

L'ARCHITETTURA NEOCLASSICA
A VIENNA E NEI DOMINI ASBURGICI AI TEMPI DI SOLI

Il barocco mitteleuropeo, fiorito in modo rigoglioso ma piuttosto tardivo, ha condizionato il gusto architettonico nei territori asburgici in modo profondo e persistente.¹ Questa circostanza, associata ad altre ragioni, avrebbe a lungo ostacolato l'affermarsi in Austria e negli estesi domini di stilemi rigorosamente neoclassici.² L'incremento della produzione edile avvenuto nel corso del primo Settecento, aveva determinato una certa saturazione del patrimonio architettonico: con un'infinità di abbazie e chiese rinnovate o costruite ex novo, con palazzi nobiliari eretti a Vienna, a Praga e negli altri capoluoghi delle province, e non per ultimo con edifici dal grazioso barocco vernacolare nei più remoti borghi del vasto territorio. Tale vivacità edilizia avrebbe in seguito sensibilmente sminuito la necessità di erigere delle nuove costruzioni: sia in ambito aristocratico che in quello ecclesiastico. Un certo rilancio delle attività persisteva solo nel territorio del Regno d'Ungheria ove, dopo le distruzioni da parte

¹ Una relativa monografia in lingua italiana deve ancora essere scritta; si rimanda pertanto ai seguenti testi in tedesco: HELLMUT LORENZ, *Architektur*, in *Die Kunst des Barock in Österreich*, a cura di Günter Brucher, Salzburg-Wien, Residenz Verlag, 1994; *Barock (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 4)*, a cura di H. Lorenz, München-London-New York, Prestel, 1999.

² Per una rassegna generale: RENATE WAGNER RIEGER, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien, ÖBV, 1970; RENATE WAGNER RIEGER, *Vom Klassizismus bis zur Secession*, in GERHART EGGER, RENATE WAGNER RIEGER, *Architektur in Wien*, Wien, Verein für Geschichte der Stadt Wien, 1973, pp. 79-262; *Klassizismus in Wien. Architektur und Plastik*, Wien, Historisches Museum der Stadt Wien, 1978; ANNA ZÁDOR, *Die Architektur des Klassizismus und der Romantik in Ungarn*, Budapest, Helikon, 1981; JÓZSEF SISA, *Neoclassicism and the Age of Reform: 1800-1848*, in *The architecture of historic Hungary*, a cura di Dora Wiebenson, József Sisa, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press 1998, pp. 145-72; JIŘÍ KUTHAN, *Aristokratická sídla v období klasicismu*, Praha, Akropolis, 1999; *19. Jahrhundert (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 5)*, a cura di G. Frodl, München-London-New York, Prestel, 2002; JÓZSEF SISA, *A magyar klasszicizmus*, Budapest, Corvina, 2006; *Motherland and progress: Hungarian architecture and design 1800-1900*, a cura di J. Sisa, Basel, Birkhäuser, 2016; JOHANN KRÄFTNER, *Klassizismus und Biedermeier in Mitteleuropa: der Beitrag Österreichs und seiner Kronländer*, 2 voll., Wien, Brandstätter, 2016.

dei turchi, occorreva ricostruire nuovamente su vasta scala.³

Le guerre che tormentarono l'Austria nei primi anni del governo di Maria Teresa resero impossibile qualsivoglia dispendiosa attività architettonica da parte della corte. I cantieri nondimeno avviati – a Schönbrunn, Laxenburg e Praga, a Innsbruck, Milano e Monza – risentivano di una sobria eleganza tutt'altro che esuberante, espressione di quell'illuminismo moderatamente riformista e 'burocratico' che distinse il buon funzionamento dello stato sotto il regno della sovrana.

Negli stessi anni arrivò a Vienna il lorenese Nicolas Jadot (1710-61), architetto di fiducia dell'imperatore Francesco I consorte di Maria Teresa d'Austria.⁴ Gli si deve la costruzione dell'Aula Universitaria (oggi: sede dell'Accademia Austriaca delle Scienze): l'edificio che nella capitale imperiale contrassegnò in modo decisivo una prima svolta stilistica verso una tendenza decisamente più classicista.⁵

Ma il gusto rococò ancora non desisteva. Anzi, negli interni degli edifici più prestigiosi della corte – spesso affidati a Nicolò Pacassi (1716-90),⁶ l'architetto preferito dalla sovrana – prevaleva fino agli anni '80 una particolare maniera, composta di mistilinee ornamentazioni in bianco e oro:⁷ una decorazione che cercava un elegante equilibrio tra la

³ PÁL VOIT, *Der Barock in Ungarn*, Budapest, Corvina, 1970; MÁRTA VELLADICS, *Magyar Építészet. Barokk, rokokó és copf*, Budapest, Kossuth Kiadó, 2002; GYÖRGY KELÉNY, *Hungarian Architecture in the Eighteenth Century*, in *The architecture of historic Hungary*, cit., pp. 101-44.

⁴ JÖRG GARMS, *Jean-Nicolas Jadot: au service de l'internationale habsbourgeoise*, "Monuments historiques" 180 (1992), pp. 69-71; BERTRAND JESTAZ, *Jean-Nicolas Jadot: architecte de l'Europe des Lumières*, "Bulletin monumental" 158 (2000), 163; JÖRG GARMS, *Gesamtplanungen zur Wiener Hofburg von Jean-Nicolas Jadot*, in *Die Wiener Hofburg 1705-1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, a cura di H. Lorenz, Anna Mader-Kratky, Wien, ÖAW, 2016, pp. 151-56.

⁵ JUSTUS SCHMIDT, *Die alte Universität in Wien und ihr Erbauer Jean Nicolas Jadot* (Wiener Forschungen zur Kunstgeschichte 1), Wien, Epstein, 1929; RENATE WAGNER-RIEGER, *Das Haus der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: Festgabe zur 125-Jahrfeier der Akademie*, Wien-Köln, Böhlau 1972.

⁶ Pacassi discende da una famiglia goriziana, i cui membri hanno per generazioni operato come marmorari e scultori; GIUSEPPINA PERUSINI, *Rapporti di Nicolò Pacassi con l'architettura europea del XVIII secolo*, "Arte in Friuli, arte a Trieste" 4 (1980), pp. 57-75; ANNA MADER-KRATKY, "Gesamtplanungen zur Wiener Hofburg von Nikolaus Pacassi", in *Die Wiener Hofburg*, pp. 163-168.

⁷ ELFRIEDE IBY, *Schönbrunn und die Kunst des maria-theresianischen Rokoko*, in *Maria Theresia 1717-1780*, a cura di Eadem et.al., Wien, Amalthea, 2017, pp. 122-36. Le ornamentazioni a *rocaille* venivano usate prevalentemente negli interni dei palazzi, vi sono però alcuni interessanti esempi di architettura sacra, tra cui la Gardekirche a Vienna (Nicolò Pacassi, 1755-63); RICHARD BÖSEL, "Nach romanischer Art angetragen": *die Wiener Gardekirche von Nikolaus Pacassi. Vorbildrezeption zwischen Zitat und Paraphrase*, "Römische Historische Mitteilungen" 41 (1999), pp. 71-94; LORENZ, *Kunst des Barock*, cit., p. 67; HELLMUT LORENZ, *Geschichte*, cit., p. 299.

nitida razionalità articolatoria dei volumi e una fluida linearità à rocaille: uno stile, che con la sua inconfondibile aura avrebbe improntato a lungo la *corporate identity* ufficiale dello stato austriaco.

Ancora sotto il regno di Maria Teresa, le sinuose decorazioni iniziarono – grazie all'influenza dello stile Luigi XVI – a raggelarsi, per ubbidire a un sistema compositivo più rigido e razionale: uno degli esempi più convincenti di questo *zopfstil* è costituito dalla Waisenhauskirche a Vienna (Thaddäus Karner, 1768-83), non a caso un edificio, che apparteneva ad una istituzione legata per eccellenza alla ragione di stato dell'epoca illuminista (figura 9).⁸

Nel mezzo secolo tra 1740 e 1790 si avviarono, infatti, importanti riforme delle infrastrutture dello stato, del suo sistema giuridico, economico, dell'assistenza sociale, e tra il 1781 e il 1785 Giuseppe II emanò tre «patenti di tolleranza» che, garantendo la libertà religiosa a calvinisti, luterani ed ebrei, favorivano lo sviluppo di interessanti innovazioni nell'edilizia di culto.⁹

L'attuazione pratica del pensiero illuminista (cauto e pragmatico in Maria Teresa, radicale e ideologico in Giuseppe II)¹⁰ esigeva dall'edilizia pubblica la realizzazione di grandi opere utilitarie e con esse la concezione di nuove tipologie architettoniche: sorsero ora non solo grandi ospedali, alberghi dei poveri e orfanotrofi, ma anche convitti e scuole tecniche (come quella mineraria di Banská Štiavnica in Alta Ungheria – oggi: Slovacchia – prima al mondo nel suo genere). Occorre inoltre menzionare le due illustri accademie d'arte, sistemate ambedue negli edifici della soppressa Compagnia di Gesù. Quella di Vienna, già fondata privatamente nel 1692, che venne promossa a istituzione pub-

⁸ GÉZA HAJÓS, *Die Kirche Mariae Geburt am Rennweg und der k. k. Schloss- und Bauinspektor Thaddäus Adam Karner*, "Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege" 24 (1970) 1/2, 49-61. Si trattava di un orfanotrofio diretto con metodi paramilitari dal gesuita Ignaz Parhamer. Per la posa della prima pietra, il giovane Mozart compose una celebre messa solenne, cantata nell'occasione dai ragazzi dell'istituto.

⁹ L'architettura sacra neoclassica delle chiese protestanti conobbe una particolare fioritura in Ungheria. Gli esempi più monumentali sono il cosiddetto Deák Téri templom a Budapest (Michael Pollack, 1799-1808), la grandiosa chiesa calvinista di Debrecen (Mihály Péchy, 1805-24) e quella di Szilvásvárad (Ferenc Povolni, 1829); ISTVÁN BIBÓ, *Der protestantische Kirchenbau in Ungarn um 1800*, "Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien" 36 (1984), n. 3, pp. 1-4, e 37 (1985), nn. 1/2, pp. 1-5; JOHANN KRÄFTNER, *Klassizismus*, cit., 2, pp. 601 e 617-19.

¹⁰ *Österreich im Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II.*, a cura di R.G. Plaschka et al., 2 voll., Vienna, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1985; DEREK E.D. BEALES, *Joseph II*, 2 voll., Cambridge, Cambridge University Press, 2008-09.

blica e trovò comodi locali nell'ex-noviziato di Sant'Anna. A Milano, governata dall'arciduca Ferdinando, venne istituita nel 1776, l'Accademia di Brera, nel maestoso complesso architettonico del ex-collegio Braidense.¹¹ I lavori di adattamento furono affidati all'imperial-regio architetto Giuseppe Piermarini (1734-1808), che negli stessi anni avrebbe costruito il nuovo palazzo dell'Università di Pavia, quello dell'Accademia Virgiliana di Mantova e il teatro alla Scala di Milano, nonché quelli di Monza, Mantova e Crema.¹²

Il personaggio più influente alla corte austriaca riguardo alle politiche culturali e le relative attività edili era il conte Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (1711-94).¹³ Nell'ambito di tali incombenze si occupò intensamente della ricerca di soluzioni ideali per l'architettura dei teatri: a volte con risultati davvero sorprendenti, come nel caso della progettazione (mai portata a termine per la crisi economica dovuta alla guerra dei sette anni) di un "teatro doppio" per Vienna (1761), che doveva riunire – con notevoli vantaggi di sinergia organizzativa e finanziaria – in un unico grandioso complesso architettonico di forte impatto urbanistico le due istituzioni teatrali più importanti della capitale: il Burgtheater (teatro di corte di lingua prevalentemente francese) e il Kärntnertheater (la scena nazionale tedesca).¹⁴

Negli stessi decenni nascevano *ex novo* alcuni notevoli insediamenti rurali e industriali, che si annoveravano tra i più innovativi d'Europa, paragonabili addirittura con le più rivoluzionarie concezioni urbanistiche realizzate nello stesso periodo in Francia. Va rilevato soprattutto il complesso industriale di Nadelburg in Bassa Austria: una

¹¹ AURORA SCOTTI, *Brera 1776-1815: nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*, Firenze, Centro Di, 1979; SANDRA SICOLI, *La soppressione degli Enti ecclesiastici nella Lombardia austriaca dal 1768 al 1797: il primo nucleo di una pinacoteca nella formazione dell'Accademia di Brera*, "Ricerche di storia dell'arte" 34 (1988), pp. 90-99.

¹² MARISA TABARRINI, *Piermarini in Lombardia tra memorie della formazione e scambi con le accademie romane*, in *Giuseppe Piermarini: Roma, Napoli, Caserta, Foligno: tra Barocco e Neoclassicismo*, a cura di M. Fagiolo, Perugia, Fabbri, 2010, pp. 249-263; *La corte asburgica a Milano: protagonisti, istituzioni e cultura artistica*, a cura di P. Cordera, Monza 2022.

¹³ 1753-92 ricopriva la carica di cancelliere di stato e fu pertanto responsabile per la politica estera della monarchia, nonché per l'amministrazione della Lombardia e dei Paesi Bassi austriaci. Precedentemente era stato ambasciatore a Torino e Parigi; ALBERTO GRIMOLDI, *Anton Wenzel von Kaunitz: un mentore per l'architettura dell'Illuminismo lombardo*, "Anankê", n.s. 79 (2016), pp. 69-79; GERNOT MAYER, *Kulturpolitik der Aufklärung. Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (1711-1794) und die Künste*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2021.

¹⁴ I progetti, elaborati in due varianti (Vienna, Albertina, Az. 8279-8284), sono stati presentati per la prima volta da GERNOT MAYER, *Kulturpolitik der Aufklärung*, cit.

colonia di operai pianificata regolarmente intorno a una manifattura di aghi da cucito, fondata da un imprenditore privato nel 1747, ma presto passata sotto il controllo dell'erario.¹⁵ Un ulteriore caso di grande interesse è il villaggio di Charlottenburg (oggi Șarlota, Romania), situato nel Banato di Timișoara, un territorio di ripopolazione direttamente sottoposto alle autorità amministrative della Corona.¹⁶ Si trattava di uno dei numerosi insediamenti agricoli fondati dopo le guerre austro-turche, abitati da coloni reclutati nella Germania sudoccidentale. Venne pianificato, a partire dal 1771, secondo il concetto ideale di una pianta perfettamente circolare. Nel 1785 fu costruito a Óbuda (oggi un sobborgo di Budapest) un setificio fondato con privilegio imperiale dall'imprenditore trevigiano Agostino Mazzonato (figura 10).¹⁷ La forma anulare dell'edificio, progettato da Josef Thalherr (1730-1807), ubbidisce a un concetto radicalmente funzionale e al contempo iconico: l'organizzazione intorno a uno stretto cortile pseudo-ovale permetteva la sorveglianza del lavoro secondo un principio panottico, mentre – seguendo gli stimoli dell'*architecture parlante* – allude implicitamente ai bozzoli di seta che vi venivano depanati.

Fu proprio in uno degli edifici destinati all'assistenza pubblica (e precisamente nell'Ospedale Generale di Vienna, costruito di sana pianta su ordine di Giuseppe II), che l'illuminismo di stato avrebbe realizzato l'opera stilisticamente e concettualmente più emblematica per la nuova era dell'architettura austriaca. Il reparto psichiatrico dell'ospedale (figura 11), costruito nel 1784 su disegno dell'architetto Isidore Canevale (1730-86),¹⁸ si orienta in modo sorprendente sui modelli radicalmente stereometrici dell'avanguardia francese. L'estrema semplicità tridimensionale della sua mole cilindrica e il suo aspetto disadorno, quasi astratto, hanno in effetti poco da invidiare

¹⁵ MONIKA J. KNOFLER, *Die Nadelburg: Beispiel einer frühindustriellen Siedlung*, in *Maria Theresia und ihre Zeit*, cit., pp. 159-164.

¹⁶ TONI MILLER, *Die Siedlungen des 18. Jahrhunderts im mittleren Donautal: siedlungsgeschichtliche Grundlagen*, Weimar, Univ.-Verl., 1947; SWANTJE VOLKMANN, *Die Architektur des 18. Jahrhunderts im Temescher Banat*, tesi di dottorato, Univ. Heidelberg 2001; inoltre: <<https://sarlotade.de/>>, ultima consultazione: 6 novembre 2023.

¹⁷ MÁRTA NEMES, *Magyarország első panoptikonja: a budapest-óbudai selyemgombolytós manufaktúra*, "Művészettörténeti Értesítő" 33 (1984), n. 4, pp. 261-270.

¹⁸ RENATE WAGNER RIEGER, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien, ÖBV, 1970, p. 52, tav. 23; PAUL P. BERNARD, *The Limits of Absolutism: Joseph II and the Allgemeines Krankenhaus*, "Eighteenth-Century Studies" 9 (1975-76), n. 2, pp. 193-215; ISTVÁN BIBÓ, *Études sur Ganneval*, "Acta historiae artium" 42 (2001), pp. 169-186.

alle soluzioni più radicali di un Ledoux o un Boullée.

Già 20 anni prima, chiamato da Parigi e nominato architetto di corte, Canevale aveva fornito i disegni per la Cattedrale di Vác¹⁹ in Ungheria, un edificio sacro di sorprendente progressismo stilistico (che non teme un confronto con una delle opere del Soli, la parrocchiale di Carbognano nel Lazio, realizzata ben 19 anni più tardi durante il periodo della sua formazione accademica romana). La chiesa di Vác può definirsi una delle prime realizzazioni puramente neoclassiche in territorio asburgico. Ciò vale però solamente per il suo esterno: internamente rivela essere ancorata ad una tipologia prettamente barocca.

Per incontrare edifici sacri che siano esternamente e internamente schiettamente neoclassici, dobbiamo attendere addirittura l'anno 1786. Li troviamo nella chiesa evangelica²⁰ di Vienna, eretta su disegno dell'ancora giovane Gottlieb Nigelli (1746-1812), reduce da pluriennali apprendistati a Parigi e Roma. Un ulteriore esempio è rappresentato dalla chiesa di Austerlitz/Slàvkov u Brně,²¹ fatta costruire come proprio mausoleo sepolcrale da Kaunitz-Rietberg. L'architetto fu Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg (1733-1816), una delle personalità centrali dello scenario architettonico tra tardobarocco e neoclassico.²² A partire dal 1769 insegnò all'Accademia viennese, per la quale per quattro decenni ricoprì la carica di direttore. Si tratta di un artista di solida formazione, estremamente versatile e di grande rilievo per la cultura architettonica viennese. L'insieme delle sue opere risulta essere poliedrico per non dire disomogeneo dal punto stilistico – ovviamente anche a causa della sua lunghissima attività professionale. Le sue scelte formali spaziano dalle opulenti decorazioni di un classicismo ancora baroccheggiante (come la sala del Teatro di Schönbrunn) fino alla rigida purificazione neogotica di due chiese viennesi (Augustiner- e Minoritenkirche) nelle quali volle omologare la stessa architettura storica in una quasi gelida ed artificiosa

¹⁹ ULRICH NEFZGER, *Die Romidee des Frühklassizismus und die Kathedrale in Waitzen*, "Alte und moderne Kunst" 28 (1983) 190/91, pp. 15-22. È suo pure l'arco di trionfo eretto nel 1764 in occasione di una visita della coppia regnante; HELLMUT LORENZ, *Geschichte*, p. 296.

²⁰ RENATE WAGNER-RIEGER, *Wiens Architektur*, cit., p. 16 e tav. 2b.

²¹ HELLMUT LORENZ, *Architektur*, cit., p. 69, fig. 65.

²² L'unica monografia è tuttora: ERWIN HAINISCH, *Der Architekt Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg*, Innsbruck, Rohrer, 1949; ANNA MADER-KRATKY, *Ausbaupläne für die Wiener Hofburg von Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg*, in *Die Wiener Hofburg*, cit., pp. 209-13.

uniformità formale. Verso la fine della sua carriera non disdegnò neppure certe precoci tendenze affini alla poetica visionaria del romanticismo (penso al *Picturesque Movement* inglese e soprattutto a Friedrich Schinkel). I più noti capolavori di Hetzendorf sono la Gloriette sulla collina del parco di Schönbrunn (1775), dove realizzò anche la Cascata dell'Obelisco e la cosiddetta Römische Ruine, un raffinato assemblamento di spoglie prese da una residenza cinquecentesca di Massimiliano II, nonché diverse *follies* nel parco di Laxenburg.²³

Sempre a Hetzendorf è legato un episodio particolarmente rivelatore per l'ambiguità del gusto architettonico regnante in quegli anni nella capitale imperiale: una pubblica diatriba che si era accesa tra il progettista e il suo concorrente, il già menzionato Nigelli, intorno alla facciata del palazzo, che il ricco banchiere conte Fries stava costruendo sulla Josephsplatz (1784) di fronte alla Biblioteca Aulica. Al suo sobrio disegno di gusto quasi neo-cinquecentesco si era rimproverata un'esagerata scarsità di membrature e decorazioni parietali e soprattutto l'ostentata rinuncia a qualsiasi tradizionale accentuazione ritmica del centro-facciata. Alla fine, Hetzendorf fu costretto ad arricchire le incorniciature delle finestre e soprattutto il portale centrale con una composizione con coppie di cariatidi.²⁴ Eppure va detto, che l'architetto direttore dell'Accademia viennese non poteva certo definirsi un radicale battistrada del neoclassicismo purista.

Una tale etichetta caso mai si può attribuire più giustificatamente ad alcuni altri maestri, attivi per castelli e parchi dell'alta aristocrazia prevalentemente fuori Vienna.²⁵ Il più monumentale di questi allestimenti paesaggistici neoclassici è indubbiamente il parco che si estende su quasi 300 km² tra le varie residenze (Lednice e Valtice) dei principi Liechtenstein nella Moravia meridionale (figura 12).²⁶

²³ RENATE WAGNER RIEGER, *Wiens Architektur*, cit., pp. 24-25, tav. 5; GÉZA HAJÓS, *Der malerische Landschaftspark in Laxenburg bei Wien*, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2006; LUIGI ZANGHERI, *Il parco di Laxenburg tra rivoluzione e restaurazione*, in *La parola e l'immagine (studi in onore di Gianni Venturi)*, a cura di M. Ariani, Firenze, Olschki, 2011, 1, pp. 453-62; JOHANN KRÄFTNER, *Klassizismus*, 2, pp. 444-93; ELFRIEDE IBY, ANNA MADER-KRATKY, *Schloss Schönbrunn. Die kaiserliche Sommerresidenz*, Wien, Kral, 2023.

²⁴ HAINISCH, *Hetzendorf von Hohenberg*, cit., p. 58; RENATE WAGNER RIEGER, *Wiens Architektur*, cit., pp. 24-25, tav. 8a e b.

²⁵ GÉZA HAJÓS, *Romantische Gärten der Aufklärung. Englische Landschaftskultur des 18. Jahrhunderts in und um Wien*, Wien-Köln, Böhlau, 1989.

²⁶ JOHANN KRÄFTNER, *Klassizismus*, cit., 2, pp. 445-93.

Gli architetti attivi nel parco erano Joseph Hardtmuth (1758-1816), Joseph Franz Engel (1776-1827) e Joseph Kornhäusel (1782-1860).²⁷ Il primo rinnovò, nel 1792, la Benifiziatenhaus dei Liechtenstein, con il suo esteso fronte monumentale lungo la Herrengasse di Vienna (figura 13). Kornhäusel, in seguito al servizio dei Liechtenstein, dove, nel 1818, fu nominato direttore generale dei lavori edili del principe, si sarebbe profilato come uno dei protagonisti dello scenario locale, influenzando in maniera incisiva lo sviluppo di uno stile *biedermeier* tipicamente viennese. Fu responsabile per alcune importanti realizzazioni monumentali a Vienna e dintorni: diversi edifici balneari, ville e palazzine nella stazione termale di Baden bei Wien, dove sorse con suo disegno anche il castello di Weilburg (1820), costruito per l'arciduca Carlo d'Austria, per il quale progettò anche il rifacimento interno dell'odierna Albertina (1822). Fu autore della Sinagoga centrale di Vienna (1825):²⁸ una rotonda ovale nascosta dietro la facciata di un edificio amministrativo della comunità israelitica (alla quale non era ancora stato concesso di apparire pubblicamente con un edificio di culto); fu inoltre responsabile del totale rifacimento dello Schottenkloster (1826) con la sua monumentale biblioteca.

Il merito principale di Kornhäusel risiede però indubbiamente nell'abilità di concepire delle dignitose e comode case d'affitto – spesso con un'ingegnosa organizzazione interna e quasi sempre integrando nelle facciate raffinati bassorilievi ornamentali o figurativi (figura 14).²⁹ In tal modo Kornhäusel avrebbe determinato quella sobria tipologia di architettura residenziale borghese che caratterizzò per tutta la prima metà dell'Ottocento il paesaggio urbano non solo a Vienna, ma anche a Praga, Brno, Graz, Trieste, Zagabria, Budapest e Leopoli. Gran parte di tale edilizia era affidata ora a capomastri imprenditori che non avevano frequentato l'Accademia di Belle Arti, bensì i corsi presso il nuovo Politecnico di Vienna, fondato nel 1815, che perseguiavano un indirizzo più pratico e utilitarista, consono alle esigenze di una moderna nazione in forte crescita economica e sociale. In quei

²⁷ JOHANN KRÄFTNER, *Joseph Kornhäusel (1782-1860), un architecte oublié de l'époque biedermeier*, "Archives d'architecture moderne" 37 (1988), pp. 17-67.

²⁸ PHILIPP P. FEHL, *The Stadttempel of the Jews of Vienna: childhood recollections and history*, "Artibus et historiae" 9 (1988), n. 17, pp. 89-126; JOHANN KRÄFTNER, *Klassizismus*, cit., 2, pp. 650-53.

²⁹ RENATE WAGNER-RIEGER, *Das Wiener Bürgerhaus des Barock und Klassizismus*, Wien, Holinek, 1957; WILHELM GEORG RIZZI, *Die Zinshäuser im Spätwerk Josef Kornhäusels*, Wien, Verein für Geschichte der Stadt Wien, 1979; JOHANN KRÄFTNER, *Klassizismus*, cit., 1, pp. 215-300.

decenni, infatti, Vienna raddoppiò il numero dei suoi abitanti.

L'edilizia della grande nobiltà dell'Impero (spiccatamente cosmopolita grazie alle loro relazioni diplomatiche o di parentela) era invece in gran parte dominata da architetti provenienti dall'estero, a volte anche da paesi molto lontani: architetti appositamente chiamati a Vienna, oppure emigrati durante la Rivoluzione francese e le guerre napoleoniche.

Il primo di tali committenti fu il principe Prospero di Sinzendorf (uomo di cultura poliedrica e collezionista d'arte) nella sua residenza di campagna di Ernstbrunn: per l'ampliamento del suo palazzo impiegò dapprima Emanuel José de Herigoyen (1746-1817),³⁰ un architetto che si era formato nell'ambito della ricostruzione di Lisbona sotto il marchese di Pombal, nonché all'Académie Royale a Parigi. Frequentava anche l'accademia viennese, e infatti qualche particolare della facciata fa pensare al linguaggio formale del suo insegnante, Hetzendorf. Nel 1813, Sinzendorf fece costruire una sala per la sua ricca collezione di minerali e fossili e incaricò per questo Johann Gottfried Klinsky (1765-1828), uno dei più radicali rappresentanti del neoclassico tedesco.³¹

Già antecedentemente a questa data, anche il conte Chotek si era orientato verso il sobrio gusto neoclassico di Dresda, chiedendo a Christian Friedrich Schuricht (1753-1832) il progetto per il suo immenso castello di campagna a Kačina (1802-22), in Boemia centrale (figura 15). L'edificio contiene in uno dei suoi due corpi laterali una delle più belle biblioteche del neoclassico mitteleuropeo: una specie di pantheon per i libri.³²

Un episodio particolare di importazione culturale fu quello della progettazione del palazzo viennese costruito a partire dal 1796 sui bastioni della porta Carinzia per il Duca Alberto di Sassonia-Teschen, consorte dell'arciduchessa Maria Cristina.³³ In questo caso furono sia il committente che il progettista dell'edificio a cercare riparo a Vienna, a causa degli eventi bellici e dell'avvenuta conquista di Bruxelles da parte delle truppe rivoluzionarie francesi: l'uno era stato, fino al 1795,

³⁰ HERMANN REIDEL, *Emanuel Joseph von Herigoyen: kgl. bayer. Oberbaukommissar (1746-1817)*, München, Schnell & Steiner, 1982, pp. 21-22.

³¹ JOHANN KRÁFTNER, *Klassizismus*, cit., pp. 310-17.

³² PAVEL VLČEK, *Zámek Kačina*, Praha, Artefactum, 2019.

³³ CHRISTIAN BENEDIK, *Das herzogliche Palais*, in *Die Gründung der Albertina. Herzog Albert und seine Zeit*, a cura di C. Benedik, K. A. Schröder, Ostfildern, Hatje Cantz, 2014, pp. 133-46.

il governatore dei Paesi Bassi Austriaci e l'altro, Louis de Montoyer (1747-1811), il suo architetto di corte, costruendo il famoso castello di Laeken. Montoyer era abile nel combinare un moderato orientamento neoclassico con un'eleganza fortemente rappresentativa, consona alle aspettative dell'*ancien régime*. E, infatti, la sua architettura ebbe un notevole successo anche nella sua nuova patria d'esilio. Nel 1804 ricevette l'unico incarico di una certa importanza impartito in quegli anni dalla corte imperiale: la costruzione di un grande salone delle cerimonie, aggiunto alla seicentesca Ala Leopoldina della Hofburg.³⁴ Nel 1806 seguì la realizzazione del palazzo del principe Razumovsky nel sobborgo Landstraße vicino ad un'ansa del Danubio, la sua opera più complessa, maestosa ed elegante.³⁵

Due grandi architetti provenienti da Parigi, Thomas de Thomon (1760-1813) e Charles de Moreau (1758-1840) furono chiamati da Nikolaus Eszterházy. Il principe voleva abbellire in forma grandiosa e quasi alla maniera di Ledoux la sua residenza di Eisenstadt e il vasto parco retrostante.³⁶ Il ricco magnate ungherese era abituato a mirare sempre molto in alto. Ad esempio: nel 1809, quando morì il suo maestro di cappella, Joseph Haydn, volle sostituirlo con Luigi Cherubini, allora niente meno che direttore del Conservatoire di Parigi: il compositore venne effettivamente a Eisenstadt, ma alla fine rinunciò al ben remunerato posto, e il principe dovette contentarsi di Johann Nepomuk Hummel. Neppure De Thomon sarebbe rimasto a lungo a Eisenstadt, dove progettò giusto una casina dei bagni per il parco; proseguì invece per San Pietroburgo, dove avrebbe realizzato alcuni dei più prestigiosi edifici della città. Moreau invece rimase fedele all'Eszterházy e avrebbe creato molte belle opere tra Vienna e varie località nel regno d'Ungheria.

³⁴ RENATE WAGNER-RIEGER, *Wiens Architektur*, cit., pp. 30-31 e 66, tav. 11; JOHANN KRÄFTNER, *Klassizismus*, cit., pp. 132, 140-41.

³⁵ GÉZA HAJÓS, *Das Palais Rasumofsky in Wien: zur stilistischen Ableitung des Bauwerkes*, "Alte und moderne Kunst" 117 (1971), pp. 15-18; JOHANN KRÄFTNER, *Klassizismus*, cit., pp. 166-75.

³⁶ BORIS LOSSKY, *Formation artistique et premières étapes de la carrière de l'architecte Jean-François Thomas, dit de Thomon (1759-1813)*, "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français" (1986), pp. 81-86; GOTTFRIED HOLZSCHUH, *Zur Baugeschichte des Fürstlich Esterházy'schen Schlosses in Eisenstadt*, in *Die Fürsten Esterházy, Magnaten, Diplomaten & Mäzene*, a cura di J. Perschy, Eisenstadt, Landesarchiv und -bibliothek, 1995, pp. 144-55; "Der Natur und Kunst gewidmet": *der Esterházy'sche Schlosspark in Eisenstadt*, a cura di F. Prost, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2001; STEFAN KALAMÁR, *Daten zu Leben und Werk des Pariser Architekten Charles Moreau zwischen 1760 und 1803*, "Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege" 55 (2001), pp. 459-485; JOHANN KRÄFTNER, *Klassizismus*, cit., pp. 318-21.

Più influenti dei francesi sullo scenario viennese furono gli architetti provenienti dalle province italiane dell'impero, soprattutto quelli provenienti dall'Accademia milanese di Brera.³⁷ Questo vale sia per architetti austriaci formati e attivi a Milano ma costretti a rimpatriare al momento dell'occupazione francese – come Michael Pollack (1773-1855) e Luigi Pichl (1782-1856) –, sia, a partire dal 1815, anche per alcuni artisti di nazionalità italiana, nonostante avessero abbondantemente collaborato con il regime napoleonico. E questa volta era la corte imperiale stessa a ricorrere al loro operato creativo. In tal modo, la gloria delle arti avrebbe sopravanzato ogni risentimento della politica. L'esempio più eclatante fu il tempio di Teseo costruito da Pietro Nobile (1776-1854) nel giardino pubblico davanti al castello imperiale.³⁸ Il celebre gruppo scultoreo del Canova, originariamente commissionato per essere dedicato a Napoleone e intriso di un forte significato politico, fu acquisito da Francesco I e fatto trasportare a Vienna dove, nel 1820, venne esaltato con la costruzione di un tempio dorico, inteso come sacrario della sublimità dell'opera d'arte. Non lontano da qui si andava costruendo negli stessi anni – la Äußeres Burgtor (1819)³⁹ – una nuova porta della città intesa come memoriale per le vittime delle guerre napoleoniche: alla sua progettazione parteciparono esclusivamente architetti di formazione italiana: Luigi Cagnola (1762-1833)⁴⁰, Luigi Pichl⁴¹ e Pietro Nobile⁴², quest'ultimo ticinese ma triestino d'adozione, vincitore del concorso e sin dal 1819 direttore

³⁷ GIULIANA RICCI, *L'Accademia di Vienna e l'Accademia di Brera: due istituti per il rinnovamento del gusto artistico*, in *L'architetto Pietro Nobile (1776 - 1854) e il suo tempo* (atti del convegno internazionale di studio, Trieste, 7-8 maggio 1999), Trieste, Archeografo triestino, 1999, pp. 257-68.

³⁸ *Monumente. Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession*, a cura di R. Bösel e S. Krasa, Wien, Kulturkreis Loos-Haus / Graphische Sammlung Albertina, 1994, pp. 164-77.

³⁹ GINO PAVAN, *La Burgtor di Nobile e di Cagnola a Vienna*, "Archeografo triestino" ser. 4, 65 (2005), pp. 183-214.

⁴⁰ STEFANO BOSI, *Luigi Cagnola (1762-1833)*, in *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia, 1780-1820*, a cura di A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali, Roma, Campisano, 2007, pp. 420-423.

⁴¹ JÓZSEF SISA, *Alois Pichl in Ungarn: die Tätigkeit eines Wiener Architekten in Ungarn während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, "Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae" 28 (1982), pp. 67-116; WILHELM GEORG RIZZI, *Pichl und der Wettbewerb zum Gebäude der Nationalbank: eine seltsame Geschichte*, in *Bauforschung und Denkmalpflege, Festschrift für Mario Schwarz*, a cura di G. Buchinger, F. Hueber, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2015, pp. 423-37.

⁴² ROSSELLA FABIANI, *Pietro Nobile (1776-1854)*, in *Contro il Barocco*, cit., pp. 447-452; *Pietro Nobile 1776-1854: Neoclassicism between technique and beauty*, a cura di T. Petrasová, Berlin-Boston, De Gruyter, 2021.

della scuola d'architettura all'Accademia di Belle Arti di Vienna.⁴³

Luigi Pichl dominava – accanto a Kornhäusel e Nobile – lo scenario del *biedermeier* viennese, ma la sua attività si estese su gran parte dell'Impero Austriaco con la costruzione di alcuni capolavori del neoclassico mitteleuropeo: nel regno d'Ungheria il castello di Topolčianky/Kistopolcsány (1818-25), la chiesa di Jelšava/Jolsva (1831) e il castello neogotico di Velké Uherce/Nagyugróc (1844), tutti e tre oggi in Slovacchia; in Moravia il monumento alla Pace a Brno (1818), in Galizia il teatro Skarbek (oggi: Teatr Sankovetska) con annesso albergo a Leopoli (1838), a Vienna i palazzi della Cassa di Risparmio (1836) e del Governo della Bassa Austria (1837) nonché due progetti per una grandiosa piazza davanti alla porta Carinzia (figura 16), comprendente un arco trionfale, un monumento a Francesco I, un teatro, sale da concerto, da ballo e da gioco, per il celebre impresario Domenico Barbaja (1835). Pichl era strettamente legato alla committenza degli Austro-Estensi, quando questi si trovavano in esilio presso la corte imperiale.⁴⁴

Dapprima, nel 1803, Maria Beatrice⁴⁵ e Ferdinando, si erano stabiliti in un palazzo acquisito sulla Minoritenplatz. Tre anni più tardi comprarono alcuni immobili nel sobborgo chiamato Landstraße per erigervi un palazzo estivo con un annesso parco all'inglese (figura 17).⁴⁶ Di questi lavori venne incaricato appunto Luigi Pichl, a loro ben noto dai tempi nei quali ancora governavano la Lombardia, in quanto figlio del loro maestro di cappella, Wenzel Pichl. Con disegno dello

⁴³ KATHARINA SCHOELLER, *Pietro Nobile direttore dell'Accademia di Architettura di Vienna (1818-49)*, Trieste, Società di Minerva, 2008.

⁴⁴ RICCARDO PALLOTTI, *I «Palais Modena» di Vienna: gli Asburgo d'Este nella capitale imperiale*, “Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi” s. 11, 43 (2021), pp. 185-230, Idem, *Gli Austria-Este tra la corte di Vienna e l'Ungheria. Alcuni spunti di ricerca*, “Verbum-Analecta Neolatina”, 23 (2022), 2, <<https://ojs.ppke.hu/index.php/verbum/article/view/193/182>>.

⁴⁵ GERNOT MAYER, *Maria Beatrice d'Este (1750–1829) als Auftraggeberin zwischen Italien und Österreich*, tesi di laurea magistrale, Università di Vienna, Istituto di Storia dell'Arte, Vienna 2012, <https://www.academia.edu/51585019/Maria_Beatrice_dEste_1750_1829_als_Auftraggeberin_zwischen_Italien_und_%C3%96sterreich>; GERNOT MAYER, *Portare Milano al di là delle Alpi: la committenza artistica di Maria Beatrice d'Este tra l'Italia e l'Austria*, in *La corte asburgica a Milano. Protagonisti, istituzioni e cultura artistica*, a cura di P. Cordera, Monza, CdRR, 2022, pp. 39-53.

⁴⁶ WILHELM GEORG RIZZI, *Vom Gartenhaus Stockhammer zur Residenz des Herzogs von Modena*, in *Fabrica et ratiocinatio in Architektur, Bauforschung und Denkmalpflege: Festschrift für Friedmund Hueber zum 70. Geburtstag*, a cura di C. Jäger-Klein, A. Kolbitsch, Wien-Graz, NWV, 2011, pp. 255-271.

stesso progettista e su un terreno direttamente confinante sarebbe sorto, circa 20 anni più tardi, un palazzo per l'arciduca Massimiliano. Ambedue gli edifici vennero venduti in seguito all'assassinio a Sarajevo dell'arciduca Francesco Ferdinando e demoliti nel 1916.

Già nel 1806, anno della morte del suo consorte, Maria Beatrice aveva preso possesso anche di un palazzo nel centro della città, nella prestigiosa Herrengasse,⁴⁷ che venne completamente ristrutturato a partire dal 1810. In un primo momento la progettazione era stata affidata a Giacomo Quarenghi (1744-1817), che in quell'anno passava a Vienna in occasione di uno dei suoi viaggi tra San Pietroburgo e l'Italia.⁴⁸ Ma infine, anche qui i lavori passarono al Pichl. E questi sarebbe rimasto architetto di fiducia fino alla morte della duchessa, avvenuta nel 1829, supervisionando persino le opere architettoniche che Maria Beatrice intraprese in Italia. E di sua mano sono anche quattro disegni progettuali del 1816, conservati presso la Kunstbibliothek di Berlino.⁴⁹ Con ogni probabilità si riferiscono al salone principale del palazzo ducale di Massa.

Nel 1808, l'imperatore Francesco I d'Austria, sposò in terze nozze la diciannovenne Maria Ludovica, ultimogenita di Ferdinando e Maria Beatrice. La giovane, appassionata della letteratura e delle arti, persuase l'imperatore di farle allestire un comodo appartamento al secondo piano dell'Ala Leopoldina della Hofburg. Su espresso suo desiderio se ne dovette occupare un dilettante di talento e gusto raffinato, il conte Franz Anton Harrach (1768-1852), camerlengo presso il fratello Francesco a Sárvár in Ungheria (dove Pichl edificò, nel 1814, un padiglione nel parco). Gli Harrach erano imparentati con la famiglia ducale modenese attraverso Maria Renata Harrach, che nel 1768 aveva sposato Francesco III d'Este. Nel 1811, Harrach presentò all'imperatrice una grande quantità di disegni rilegati in tre eleganti codici.⁵⁰ Si tratta di proposte per la decorazione di pareti e soffitti,

⁴⁷ RICHARD PERGER, WILHELM GEORG RIZZI, *Das Palais Modena in der Herrengasse zu Wien: Sitz des Bundesministeriums für Inneres*, Wien, Deuticke, 1997; MARKUS KRISTAN, CHRISTOPH SCHULCZ, *Das Palais Modena: Einblicke aus dem Inneren*, Salzburg, Artbook, 2017.

⁴⁸ Un relativo disegno progettuale viene custodito all'Ermitage di San Pietroburgo; *Giacomo Quarenghi. Architetture e Vedute* (catalogo della mostra, Bergamo 1994), a cura di Alessandro Bettagno et al., Milano, Electa, 1994, fig. 201; MEYER, *Maria Beatrice*, cit., pp. 38-42, fig. 86.

⁴⁹ Berlino, Kunstbibliothek (Hdz. 5237-5240); MEYER, *Maria Beatrice*, cit., pp. 47-55, figg. 107-113.

⁵⁰ RENATE GOEBL, *Die Codices des Franz Anton Graf Harrach. Ihre Stellung im Wiener Kunstschaffen der Zeit um 1800 zu Fragen der Innenraumgestaltung*, dattiloscritto: tesi di laurea, Univ.

nonché di fantasiosi progetti per l'arredamento che, nella loro sontuosa stravaganza sembrano prefigurare le più folli, benché più modeste invenzioni del *biedermeier* viennese, ad esempio quelle di un Josef Danhauser (1805-45).⁵¹

Uno di questi codici – intitolato *Fabrique e Monumenti proposta* [sic!] *in varie Occasioni e in parte eseguiti dall'Autore* – contiene progetti puramente architettonici, e vi si trova ad esempio un magnifico teatro che da fuori appare come un Pantheon concepito su pianta ovale.⁵² Ancora più sorprendente sono alcuni disegni progettuali che rappresentano diverse soluzioni per una chiesa da erigersi sulla pianta a forma di uovo di gallina (figura 18), ovvero di struzzo (considerando che il simbolo araldico degli Harrach sono proprio tre piume di struzzo).⁵³ Si tratta di un edificio di notevoli dimensioni (il diametro maggiore è di ben 43 m, quindi identico a quello della Rotonda romana). Se non abbiamo a che fare con una mera fantasia capricciosa, dobbiamo chiederci, per quale occasione fosse stato proposto questo progetto. In tempi di gravissima crisi finanziaria causata dalle guerre napoleoniche vengono in mente ben poche possibilità. L'unica plausibile spiegazione (benché puramente ipotetica) sembra conseguire dal fatto che, nel 1808 – e con il *terminus ante* del codice la data calzerebbe perfettamente – il figlio terzogenito di Maria Beatrice, il giovane arciduca Carlo Ambrogio (1785-1809), venne eletto arcivescovo di Esztergom, diocesi primaria del Regno d'Ungheria, la cui sede era stata quasi completamente distrutta dall'esercito turco e trasferita a Presburgo, l'odierna Bratislava. La sua ricostruzione sul luogo storicamente legittimato costituiva ovviamente un obiettivo di altissimo valore simbolico-nazionale. I primi tentativi (1762/64, sotto l'arcivescovo Ferenc Barkóczy) di ricostruirne sontuosamente la cattedrale non erano stati coronati da successo.⁵⁴ Niente di più probabile che –

di Vienna, Istituto di storia dell'arte, 1973; LIESELOTTE HANZL-WACHTER, *Das Appartement der Kaiserin Maria Ludovica in der Wiener Hofburg*, "Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege" 65 (2011), nn. 1-2, pp. 84-100.

⁵¹ JOHANN KRÄFTNER, *Klassizismus*, cit., 2, pp. 806-07 e 814-17.

⁵² Viene custodito al castello di Rohrau (Bassa Austria), Graf Harrach'sche Familiensammlung (senza numero d'inventario); RICHARD BÖSEL, *Franz Anton Graf Harrachs Straußenei: Pantheon-Paraphrasen eines Wiener Amateurarchitekten um 1800*, in *Dramaturgien von Bild und Raum. Festschrift für Hans Aurenhammer*, a cura di J. Saviello, K. Bedenbender, Berlin, Reimer, [2023] 2024, pp. 151-160, fig. 4.

⁵³ RICHARD BÖSEL, *Harrachs Straußenei*, figg. 1-3.

⁵⁴ ANNA ZÁDOR, *La Cathédrale d'Esztergom*, Budapest, Corvina, 1970.

con la nomina di un arciduca Austria-d'Este, quindi di un membro della dinastia regnante – simili ambizioni si fossero nuovamente potenziate. Carlo Ambrogio morì però appena un anno e mezzo dopo il suo insediamento, e l'imponente mole della cattedrale, situata in alto sul Danubio, sarebbe stata costruita soltanto a partire dal 1822, sotto un successore dell'arciduca austro-estense.

Giovanna D'Amia

MILANO CAPITALE NAPOLEONICA
E GLI ARCHITETTI EMILIANO-ROMAGNOLI

In età napoleonica la città di Milano – eletta a capitale della Repubblica Cisalpina (1797-1802), poi della Repubblica Italiana (1802-1805) e infine del Regno d'Italia (1805-1814) – costituì un polo di attrazione per intellettuali e professionisti provenienti da varie regioni della Penisola, a cominciare dall'ex Ducato di Modena e dalle ex Legazioni pontificie di Bologna, Ferrara e Ravenna che dal 1797 erano confluiti nella prima Cisalpina.¹ Un processo che era stato fortemente sostenuto da Giovanni Battista Costabili Containi, un ferrarese destinato a giocare un ruolo di primo piano anche negli anni del Regno d'Italia, quando ricoprì il ruolo di intendente generale dei Beni della Corona.²

Gli anni della prima stagione repubblicana sono segnati dalla presenza degli architetti romagnoli Giovanni Antonio Antolini e Giuseppe Pistocchi, che risultano attivi in città a partire dal 1798. Il primo, reduce da un lungo soggiorno romano dove era entrato in contatto con l'Accademia della Pace,³ acquistò notorietà partecipando al concorso

¹ Per una sintesi sulla stagione napoleonica a Milano, cfr. GIOVANNA D'AMIA, *Milano capitale 1797-1814. Architetture, monumenti e spazi urbani della città napoleonica*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2021.

² Cfr. GIANNI VENTURI, *Costabili Containi, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 264-266. Il monumento funebre di Costabili Containi al Cimitero della Certosa di Ferrara, opera di Pietro Tenerani, lo rappresenta tra le statue allegoriche della *Saviezza* e dell'*Amministrazione civile*, sopra di un bassorilievo che lo raffigura nell'atto di chiedere a Napoleone l'unificazione delle repubbliche Cispadana e Cisalpina.

³ L'Accademia della Pace era un cenacolo artistico-culturale animato da Felice Giani e da Vincenzo Balestra. Su Giovanni Antonio Antolini (Castel Bolognese 1753 - Bologna 1841) cfr. GIANNI MEZZANOTTE, *Architettura neoclassica in Lombardia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1966, pp. 231-279; GIANLUCA KANNÈS, *Giovanni Antonio Antolini e l'ambiente milanese. Appunti sul carteggio Diedo-Albertolli (1791-1803)*, "La Martinella di Milano" 33 (1979), n. 1-2, pp. 4-13; AURORA SCOTTI TOSINI, *Il Foro Bonaparte. Un'utopia giacobina a Milano*, Milano, Franco Maria Ricci, 1989 (in part. pp. 107-116); MARIA GIULIA MARZILIANO, *Giovanni Antonio Antolini: architetto e ingegnere (1753-1841)*, Faenza, Gruppo editoriale Faenza editrice, 2000, pp. 25-59; *Architettura e urbanistica in età neoclassica. Giovanni Antonio Antolini (1753-1841)*. Atti del convegno a cura di M.G. Marziliano, (Bologna - Faenza 2000), Faenza, Gruppo editoriale Faenza

bandito il 24 luglio 1798 per l'erezione di «otto piramidi» in onore dei soldati francesi e italiani caduti in battaglia, che avrebbero dovuto essere realizzate nel Campo della Federazione (ex Lazzaretto) di Porta Orientale. Il progetto antoliniano – con piramidi dotate di sacrario interno – risultò infatti vincitore nonostante gli equivoci del programma⁴ e valse al suo autore la nomina a far parte della commissione idraulica della città, istituita nel 1799.⁵ Giuseppe Pistocchi, un architetto di formazione romana che poteva vantare un'attività professionale nella natia Romagna, esordì invece a Milano come «architetto ingegnere sovra tutti i quartieri de' militari»⁶ e, fin dai primi anni repubblicani, risulta impegnato sul fronte di una nuova sistemazione monumentale per la piazza del Duomo. Le sue proposte – nate dalla convinzione che il foro civico, secondo la tradizione vitruviana, dovesse necessariamente collocarsi «nel mezzo della città, o ne' siti più comodi e più frequentati»⁷ – non sono datate, anche se sono riferibili a un orizzonte cronologico compreso tra il 1798 e il 1809. La corrispondenza tra la destinazione degli spazi interni e quanto prescritto dalla Costituzione del 1797 consente comun-

Editrice, 2003 e FRANCESCO CECCARELLI, *Giovanni Antonio Antolini*, in *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*. Catalogo della mostra a cura di A. Cipriani, G.P. Consoli, S. Pasquali, (Roma 2007), Roma, Campisano, 2007, pp. 351-356.

⁴ In una lettera a Ludovico Laderchi citata in GIANLUCA KANNÈS, *Un acquerello per il Foro Bonaparte in Milano ed altri inediti di Giovanni Antonio Antolini*, "Storia della città" 7 (1982), n. 22, pp. 81-88: 85, Antolini rivela che il programma di concorso con "piramidi" intendeva piuttosto l'erezione di obelischi. I disegni antoliniani per *Una delle Otto piramidi del Campo della Confederazione* sono conservati nel Gabinetto Disegni e Stampe dell'Accademia di Brera. Cfr. GIOVANNI ANTONIO ANTOLINI, *Biografia dell'architetto Giovanni Antonio Antolini scritta da sé medesimo*, "Giornale Arcadico di Scienze Lettere ed Arti" a. 91 (1842), pp. 342-349: 345-346, GIANLUCA KANNÈS, *Un acquerello per il Foro Bonaparte in Milano ed altri inediti di Giovanni Antonio Antolini*, cit., pp. 81-88, AURORA SCOTTI TOSINI, *Il Foro Bonaparte. Un'utopia giacobina a Milano*, cit., pp. 122-123 e MARIA GIULIA MARZILIANO, *Giovanni Antonio Antolini: architetto e ingegnere*, cit., p. 51, n. 32.

⁵ Cfr. AURORA SCOTTI TOSINI, *Il Foro Bonaparte*, cit., p. 113. L'attività di Antolini per la Commissione Idrostatica milanese resta ancora da approfondire.

⁶ ANTONIO MORRI, *Giuseppe Pistocchi*, in *Biografie e ritratti di uomini illustri romagnoli*, vol. IV, Forlì, Antonio Herculani editore, 1839, pp. 13-22. Su Giuseppe Pistocchi (Faenza, 1744-1814), cfr. GIANNI MEZZANOTTE, *Architettura neoclassica in Lombardia*, cit., pp. 231-279, EZIO GODOLI, *Giuseppe Pistocchi tra illuminismo ed eclettismo*, in *Giuseppe Pistocchi (1744-1814) architetto giacobino*. Catalogo della mostra a cura di E. Godoli (Faenza 1974), Firenze, Rotografica fiorentina, 1974, pp. 51-60, *Giuseppe Pistocchi: inventario dei disegni e annessioni al catalogo delle opere*, a cura di F. Bertoni, Faenza, Comune di Faenza, 1979, AURORA SCOTTI TOSINI, *Il Foro Bonaparte. Un'utopia giacobina a Milano*, cit., pp. 199-204 e DAVIDE RIGHINI, *Pistocchi, Giuseppe in Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 84, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2015.

⁷ [GIUSEPPE PISTOCCHI], *Lettera del cittadino N.N. ad un suo amico dove espone il suo sentimento sul Foro progettato dal Citt. Architetto Antolini*, Milano, dalla Tipografia Milanese in Contrada Nuova, anno IX (1801).

que di datare agli anni della prima Cisalpina la proposta di un palazzo per il Corpo Legislativo prospiciente la cattedrale, al cui interno sono due aule gradonate (per i Seniori e gli Juniori), decorate con emblemi di chiara impronta repubblicana.⁸ E sempre agli anni repubblicani è riconducibile anche la prima ipotesi di un progetto di *Foro* dove il nuovo edificio appare destinato ad ospitare i “Comizi” e gli uffici di sei ministeri, mentre i tre monumenti previsti per la piazza consistono in due archi trionfali e una colonna spiraliforme in forma di fusto di palma che costituisce la copia del progetto presentato da Pistocchi al concorso del 1800 per una colonna commemorativa della battaglia di Marengo.⁹

Antolini e Pistocchi furono infatti i due principali protagonisti del concorso bandito il 5 Messidoro anno VIII (24 giugno 1800) dalla Commissione straordinaria di governo della Repubblica Cisalpina per celebrare la vittoria di Marengo, che aveva posto fine ai tredici mesi di occupazione austro-russa e ristabilito il governo repubblicano. Il bando richiedeva il disegno di una colonna in granito da erigersi «nel sito più conveniente e frequentato di Milano», su cui doveva essere inciso il proclama del generale Bonaparte del 22 Brumaio anno VI (12 novembre 1797) per l'entrata in vigore della costituzione della Repubblica Cisalpina.¹⁰ Il concorso ebbe un vasto riscontro (52 concorrenti,

⁸ Il disegno è conservato presso la Biblioteca Comunale Manfrediana di Faenza. Cfr. *Giuseppe Pistocchi: inventario dei disegni e annessioni al catalogo delle opere*, a cura di F. Bertoni, cit. La corrispondenza con la Costituzione del 1797 è segnalata in *Giuseppe Pistocchi (1744-1814) architetto giacobino*. Catalogo della mostra a cura di E. Godoli, cit., pp. 115-118. Il progetto non ebbe seguito, in quanto il Corpo Legislativo fu sistemato in un edificio preesistente, l'ex convento di San Damiano alla Scala.

⁹ Cfr. *Giuseppe Pistocchi: inventario dei disegni e annessioni al catalogo delle opere*, a cura di F. Bertoni, cit., nn. 55-58 e *L'idea della magnificenza civile. Architettura a Milano 1770-1848*. Catalogo della mostra a cura di L. Patetta (Milano 1978), Milano, Electa, 1978, p. 49. I ministeri erano quelli dell'Interno, della Polizia, della Giustizia, della Guerra, della Finanza e della Marina. La presenza del ministero della Polizia separato da quello della Giustizia e di quello della Guerra separato da quello della Marina contribuisce a datare anche questa proposta agli anni della prima Cisalpina. Pistocchi ha però continuato a lavorare al progetto negli anni successivi, come dimostrano le correzioni alla legenda della pianta, di cui esiste anche una versione pubblicata in VIRGILIO VERCELLONI, *Le radici storiche di un (improbabile) manifesto per la architettura intesa come forma di comunicazione (e sei disegni inediti di Giuseppe Pistocchi per la piazza del duomo di Milano dell'inizio del XIX secolo)*, “Costruire per abitare” 20 (1984), pp. 118-126: 123 (n. 8 sup.), dove l'edificio risulta destinato a sede del Collegio Elettorale, del Senato, del Consiglio di Stato, nonché dei ministeri dell'Interno, dell'Esterio, della Giustizia, della Guerra, della Finanza e del Culto (quest'ultimo creato nel giugno 1802). I disegni in alzato, conservati in collezione privata, sono pubblicati in VIRGILIO VERCELLONI, *Le radici storiche di un (improbabile) manifesto per la architettura ...*, cit., p. 118 (n. 1) e p. 122 (n. 7).

¹⁰ *Collezione di proclami, avvisi, editti, ordini ec., sì civili che militari, Pubblicati dal giorno 13*

in gran parte destinati a restare anonimi) e vide la vittoria di Giovanni Antonio Antolini (che presentò due diverse soluzioni), in seguito al giudizio di una commissione dove – accanto all'architetto ticinese Simone Cantoni e ai pittori Andrea Appiani e Giuseppe Levati, residenti a Milano – troviamo due architetti emiliani: il bolognese Giovanni Battista Martinetti e il modenese Giuseppe Maria Soli.¹¹ Un incarico per cui entrambi ricevettero un rimborso spese e una «rimunerazione» di quindici zecchini «per merito dell'ispezione, esame e giudizio dei diversi disegni»¹² (figura 19).

La differenza tra le due colonne proposte da Antolini e Pistocchi (figura 20) risulta evidente nell'incisione di Giuseppe Caniani allegata alle *Riflessioni architettoniche sopra il premiato disegno della trionfale colonna da erigersi in Milano*, un opuscolo pubblicato in forma anonima (ma riconducibile allo stesso Pistocchi) che criticava «sotto i rapporti dell'architettura» il progetto antoliniano.¹³ Questo prevedeva

Pratile anno VIII (2 giugno 1800), epoca memorabile del fausto ingresso fatto in Milano dalle vittoriose armate francesi, 10 voll., Milano, Pirotta e Maspero, s.d. (ma 1800-1802), vol. I, pp. 313-314. Sul concorso del 1800 si vedano: GÉRARD HUBERT, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris, Ed. E de Boccard, 1964, pp. 226-229; GIANNI MEZZANOTTE, *Architettura neoclassica in Lombardia*, cit., pp. 240-243; *Giuseppe Pistocchi (1744-1814) architetto giacobino*. Catalogo della mostra a cura di E. Godoli, cit., pp. 124-127; GIANLUCA KANNÈS, *Un acquerello per il Foro Bonaparte in Milano ed altri inediti di Giovanni Antonio Antolini*, cit., p. 86; AURORA SCOTTI TOSINI, *Il Foro Bonaparte. Un'utopia giacobina a Milano*, cit., pp. 127-128; STEFANO BOSI, MARIA CANELLA, *La trasformazione del volto urbano di Milano tra concorsi e utopie*, in *Napoleone e la Repubblica Italiana (1802-1805)*. Catalogo della mostra a cura di C. Capra, F. Della Peruta, F. Mazzocca, (Milano 2002-2003), Milano, Skira, 2002, pp. 45-53; ADELE BURATTI MAZZOTTA, *Richiamo all'antico e memorie della tradizione nei disegni per la Milano napoleonica*, "Archivio Storico Lombardo" ser. 12, 129 (2003), pp. 143-165. I disegni superstiti sono conservati in Archivio di Stato di Milano (in seguito ASMi), *Studi*, p.m., 278 e *Potenze Sovrane post 1535*, 137, nella Raccolta Stampe Bertarelli di Milano e nel Gabinetto disegni e Stampe dell'Accademia di Brera, dove si conservano 5 progetti rimasti anonimi (GIANLUCA KANNÈS, *Un acquerello per il Foro Bonaparte in Milano ed altri inediti di Giovanni Antonio Antolini*, cit., p. 86).

¹¹ AURORA SCOTTI TOSINI, *Il Foro Bonaparte. Un'utopia giacobina a Milano*, cit., p. 127. La nomina dei commissari «incaricati del giudizio e scelta [sic] del miglior progetto» è sancita dalla Commissione di Governo nella seduta del 18 Termidoro anno VIII (6 agosto 1800). Al concorso del 1800 fa riferimento anche una nota di Cantoni del settembre 1800 pubblicata in GIUSEPPE MARTINOLA, *I taccuini dell'architetto Simone Cantoni*, "Bollettino Storico della Svizzera italiana" 19 (1944), n. 1.

¹² Si veda la lettera della Commissione straordinaria di Governo della Cisalpina alla Commissaria della Contabilità nazionale, datata 17 Fruttidoro anno VIII (4 settembre 1800), in ASMi, *Autografi*, 75.

¹³ Cfr. [GIUSEPPE PISTOCCHI], *Riflessioni architettoniche sopra il premiato disegno della trionfale colonna da erigersi in Milano*, Milano, nella Stamperia a San Zeno, s.d. [ma 1800]. La polemica coinvolse anche altri protagonisti: in difesa di Antolini intervennero Paolo Bargigli e Giorgio Ricchi, redattore dello "Spettatore Repubblicano", che definirono rispettivamente il progetto di Pistocchi «un bosco impietrito» (PAOLO BARGIGLI, *Lettera del cittadino Bargigli*

una colonna dal fusto liscio, posta su un basamento dorico con figure a bassorilievo e statue allegoriche, alla cui sommità era posta una statua del generale Bonaparte abbigliato all'antica. Mentre il progetto di Pistocchi presentava una colonna «figurante l'albero della Egizia palma, allusiva alla gloria ed al valore» (con riferimento alla campagna d'Egitto), coronata da un «Candelabro [...] vestito di varj ordini di foglie di Acanto» e resa praticabile da una scala esterna spirali-forme.¹⁴

La seconda proposta presentata di Antolini interpretava invece più liberamente le indicazioni del bando, suggerendo un monumento con un gruppo scultoreo raffigurante «l'Eroe Bonaparte coronato dalla Vittoria [...] come hanno costumato i Romani, e come si vede in uno dei Bassorilievi di Traiano che ornano l'Arco di Costantino Magno», posto al di sopra di un basamento cilindrico in forma di colonna tronca «come il celebre Monumento di Pozzuolo», dove erano raffigurati i dodici dipartimenti della Cisalpina.¹⁵ Tra le proposte inviate da altri architetti emiliano-romagnoli conosciamo infine quella del bolognese Vincenzo Magnani – una colonna scanalata con un capitello inconsueto, collocata su un alto basamento con figure allegoriche e coronata da una statua della Repubblica con fascio littorio, picca e berretto frigio¹⁶ (figura 21) – mentre risulta perduta quella inviata dall'architetto Domenico Marchelli (lombardo di nascita, ma reggiano di adozione) di

architetto del consolato romano al cittadino N.N. che serve di risposta all'opuscolo intitolato *Riflessioni architettoniche sopra il premiato disegno della trionfale colonna da erigersi in Milano*, Milano, dalla Stamperia Bolzani, Brumale anno IX Repub. [1800]) e un «ghiribizzo borrominresco» (GIORGIO RICCHI, *Osservazioni dello Spettatore Repubblicano sullo opuscolo intitolato "Riflessioni architettoniche sopra il premiato disegno della trionfale colonna da erigersi in Milano"*, Milano, Frimale anno IX Repub. [1800]).

¹⁴ [GIUSEPPE PISTOCCHI], *Riflessioni architettoniche sopra il premiato disegno della trionfale colonna*, cit. Le *Riflessioni* di Pistocchi sono ripubblicate in *Giuseppe Pistocchi (1744-1814) architetto giacobino*, cit., pp. 89-92.

¹⁵ Si veda la descrizione del progetto in ASMi, *Potenze Sovrane post 1535*, 137, trascritta in AURORA SCOTTI TOSINI, *Il Foro Bonaparte. Un'utopia giacobina a Milano*, cit., p. 127. Il disegno autografo per un *Monumento da erigersi in Milano alla Gloria dell'Eroe Bonaparte decretato dal governo della Repubblica Cisalpina dopo la battaglia di Marengo*, rinvenuto da chi scrive presso la Bibliothèque Thiers di Parigi (*Dessins Masson*, 248 bis), è pubblicato in GIOVANNA D'AMIA, *Il monumento celebrativo per la vittoria di Marengo. Un dispositivo retorico nel progetto antoliniano per Foro Bonaparte*, in *Architettura e urbanistica in età neoclassica. Giovanni Antonio Antolini (1753-1841)*, atti del convegno a cura di M.G. Marziliano, cit., pp. 249-266: 260.

¹⁶ Il disegno, in ASMi, *Potenze Sovrane*, 137, è segnalato in GIANLUCA KANNÈS, *Un acquerello per il Foro Bonaparte in Milano ed altri inediti di Giovanni Antonio Antolini*, cit., p. 86 e pubblicato in AURORA SCOTTI TOSINI, *Il Foro Bonaparte. Un'utopia giacobina a Milano*, cit., p. 133.

cui resta una testimonianza in una lettera dell'amico Luigi Rossi.¹⁷

Il concorso per la vittoria di Marengo non ebbe esiti concreti: la colonna non fu realizzata e in onore della battaglia fu affissa in corrispondenza del varco di Porta Ticinese una lapide in marmo ornata da cinque fasci bronzei «secondo il disegno dell'architetto Antolini», che venne inaugurata il 20 Ventoso anno IX (11 marzo 1801) con una cerimonia che comportò l'arredo effimero della barriera esistente.¹⁸ Una barriera che, in ottemperanza alla legge del 9 Pratile anno IX (29 maggio 1801), era stata ribattezzata «porta Marengo» e avrebbe dovuto essere «ricostruita in miglior forma» sollecitando varie ipotesi progettuali, tra cui si segnalano quattro archi trionfali irriducibili ai modelli canonici elaborati da Giuseppe Pistocchi.¹⁹ Ma i due «Disegni di una Colonna e di un Monumento premiato l'uno, e scelto l'altro»,²⁰ presentati da Antolini al concorso per la vittoria di Marengo, erano comunque destinati a ulteriori sviluppi.

Nella prima versione del suo progetto per il Foro Bonaparte, presentata il 25 Frimaio anno IX (16 dicembre 1800) al Comitato di governo della Repubblica Cisalpina (Giovanni Battista Sommariva, Sigismondo Ruga e Francesco Visconti), era infatti prevista la demolizione integrale del Castello di Porta Giovia e la sua sostituzione – al

¹⁷ Si veda la lettera da Milano, datata 19 luglio 1800, in Biblioteca Municipale di Reggio Emilia (in seguito BMRe), *Mss. Regg.* D 185: «Ho presentato il vostro progetto per la colonna e godo di assicurarvi che ha molto piaciuto [sic] al Presidente del Governo e agli altri. Il vostro è il secondo finora eseguito». Cfr. UMBERTO NOBILI, *Un secolo di architettura, in Gli architetti del pubblico a Reggio Emilia dal Bolognini ai Marchelli Architettura e urbanistica lungo la Via Emilia (1770-1870)*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, Grafis Edizioni, 1990, pp. 39-50 (p. 50, n. 19).

¹⁸ Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano (in seguito ASCMi), *Località milanesi*, 282. La lapide, con un'epigrafe dettata dal membro della Consulta legislativa Gregorio Fontana, è illustrata in un'incisione di Mantelli pubblicata in ACHILLE BERTARELLI, ANTONIO MONTI, *Tre secoli di vita milanese nei documenti iconografici 1630-1875*, Milano, U. Hoepli, 1927, p. 494.

¹⁹ Il *Progetto di Giuseppe Pistocchi per la rinnovazione di Porta Ticinese a Milano decretata l'anno IX Repub.*, databile al giugno 1801, è in Biblioteca Comunale Manfrediana di Faenza (in seguito BCMF), *Fondo Pistocchi*, IX (cfr. *Giuseppe Pistocchi: inventario dei disegni e annessioni al catalogo delle opere*, a cura di F. Bertoni, cit., nn. 96-99). Le due ipotesi di prospetto sono pubblicate in EZIO GODOLI, *Giuseppe Pistocchi tra illuminismo ed eclettismo*, cit., ill. 15-16. A queste soluzioni si aggiungono le due varianti che Ezio Godoli ha individuato tra i disegni della collezione Emiliani Zauli-Naldi, che risolvono il prospetto nelle forme di un arco bugnato di chiara impronta cinquecentesca ispirata alle opere veronesi di Michele Sanmicheli. Cfr. *Giuseppe Pistocchi (1744-1814) architetto giacobino*, cit., pp. 127-129 (e ill. 17-18) e *Giuseppe Pistocchi: inventario dei disegni e annessioni al catalogo delle opere*, a cura di F. Bertoni, cit., nn. 94-95.

²⁰ Si veda la lettera di Antolini a Giovanni Battista Venturi del 28 novembre 1800, in BMRe, *Mss. Regg.* A 13/22, da cui risulta che entrambi i disegni erano stati spediti dal governo cisalpino al Primo Console a Parigi.

centro della vasta spianata circolare delimitata da 12 colonnati (uno per ogni dipartimento della Cisalpina), da 8 sale per assemblee (una per ogni rione della città) e da altri 6 edifici pubblici (la cui destinazione, a questa data, non era ancora stabilita in via definitiva) – con un Monumento dedicato alla Nazione francese e all'Eroe Italico.²¹ E questo – come appare evidente nella *Coupe qui represente le Forum Bonaparte en supposant la totale démolition du bâtiment civil du Château*, ora alle Archives Nationales de France²² – era costituito da una colonna monumentale con la statua del generale Bonaparte, attornata da quattro gruppi scultorei su basamento cilindrico raffiguranti l'eroe di Marengo incoronato dalla Vittoria (figura 22).

In assenza del disegno relativo al piano di massima presentato da Antolini nel dicembre 1800, la *Coupe* parigina – unitamente all'*Elevation d'un des côtés du Forum Bonaparte dessinée sur une ligne recte*,

²¹ Il progetto, come è noto, prefigurava una vasta piazza polifunzionale destinata a sorgere sull'area resa disponibile dalla demolizione delle fortificazioni del Castello Sforzesco, che fu resa operativa con decreto del 23 giugno 1800. Sul progetto, assunto a emblema di una proposta urbana di grande modernità capace di scardinare il secolare monocentrismo della città di Milano, cfr: GIANNI MEZZANOTTE, *Architettura neoclassica in Lombardia*, cit., CARROLL WILLIAM WESTFALL, *Antolini's Foro Bonaparte in Milan*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institute" 32 (1969), pp. 366-385, ANNA MARIA BRIZIO, *Interventi urbanistici e architettonici a Milano durante il periodo napoleonico*, in *Napoleone e l'Italia*. Atti del convegno (Roma 1969), vol. I, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1973, pp. 413-427, ROBERTO FREGNA, EZIO GODOLI, *Una raccolta inedita di disegni del Foro Bonaparte*, "Parametro" 27 (1974), pp. 4-15, ORIETTA ROSSI PINELLI, *Il Foro Bonaparte a Milano: progetto e fallimento di una città degli eguali*, "Ricerche di storia dell'arte" 3 (1976), pp. 43-76, *L'idea della magnificenza civile. Architettura a Milano 1770-1848*. Catalogo della mostra a cura di L. Patetta, (Milano 1978), Milano, Electa, 1978, GIANLUCA KANNÈS, *Il Foro Bonaparte tra l'Antolini e il Canonica. Un progetto di concorso ma non di esecuzione*, in *Milano parco Sempione. Spazio pubblico, progetto, architettura (1796-1980)*. Catalogo della mostra a cura di M.G. Folli, D. Samsa, (Milano 1980), Milano, CLUP edizioni, 1980, pp. 106-113, GIANLUCA KANNÈS, *Un acquerello per il Foro Bonaparte in Milano ed altri inediti*, cit., JEAN SOLDINI, *Il Foro Bonaparte di Luigi Canonica*, in "Storia della città" 7 (1982), n. 22, pp. 89-94, TOTI CELONA, ELISA e LEONARDO MARIANI TRAVI, *Scrittori e architetti nella Milano napoleonica*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1983, AURORA SCOTTI TOSINI, *Il Foro Bonaparte. Un'utopia giacobina a Milano*, cit., EZIO GODOLI, *Una polemica tra giacobini sulla sistemazione di Milano capitale*, "Rivista napoleonica" (2003), n. 7-8, pp. 43-53 e GIAN PAOLO CONSOLI, *La "nuova architettura del nuovo secolo": temi e tipi*, in *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*. Catalogo della mostra a cura di A. Cipriani, G.P. Consoli, S. Pasquali, cit., pp. 151-230.

²² *Coupe qui represente le Forum Bonaparte en supposant la totale démolition du bâtiment civil du Château, au lieu du quel on pourroit ériger un grand monument à la Nation Franç[aise] et au Héros Italique*, in Archives Nationales de France (in seguito ANF), *Cartes et Plans*, F14 10250/3/9. Il disegno – pubblicato in GIANLUCA KANNÈS, *Un acquerello per il Foro Bonaparte in Milano ed altri inediti*, cit., p. 82 (con datazione al marzo-maggio 1801) e in AURORA SCOTTI TOSINI, *Il Foro Bonaparte. Un'utopia giacobina a Milano*, cit., p. 48 (con riferimento al febbraio 1801) – è stato acquistato nel 1980, ma non se ne conosce la collocazione originaria.

anch'essa conservata alle Archives Nationales de France²³ – costituisce una «fra le prime immagini complessive del Foro»²⁴ ed è plausibile corrisponda alla proposta che il Comitato di governo trasmise alla Consulta legislativa il 17 gennaio 1801, con la richiesta di uno stanziamento di seimila lire per poter avviare il progetto.²⁵ Sulla base di questa proposta il 30 Nevoso anno IX (20 gennaio 1801) la Consulta deliberò infatti che l'area del «demolito Castello e del suo spalto» fosse «nominata Foro Bonaparte» e destinata a «Stabilimenti per le Assemblée del Popolo, per le Arti, per le Scienze, pel Commercio, pel Soldato emerito», mentre «nel luogo più insigne» (il suo centro geometrico) avrebbe dovuto essere eretto «un grandioso Monumento, che tramandi alla Posterità le gloriose gesta delle armate Francesi in Italia». Com'è noto, la Consulta legislativa non approvò infatti direttamente il progetto antoliniano, ma incaricò il Comitato di governo di farlo esaminare «nel più corto periodo di tempo» da «tre de' più celebri Architetti»,²⁶ tra i quali – accanto al ticinese Gian Giacomo Albertolli²⁷ e al genovese Carlo Barabino²⁸ – troviamo il modenese Giuseppe Maria Soli.²⁹

Alcune tracce documentarie consentono di ricostruire i motivi di questa scelta, dettata dalla volontà di rafforzare l'autorità della commissione associando ad Albertolli e Soli – «prescelti tra i Cisalpini» in qualità di professori di architettura delle accademie di Milano e

²³ *Elevation d'un des côtés du Forum Bonaparte dessinée sur une ligne recte*, in ANF, *Cartes et Plans*, F14 10250/3/10, pubblicata in AURORA SCOTTI TOSINI, *Il Foro Bonaparte. Un'utopia giacobina a Milano*, cit., p. 48 e sgg., con una datazione al febbraio 1801. Il prospetto, sviluppato su linea retta, presenta un'estensione pari a 620 braccia (ca 368 m) e il complesso appare qui meno esteso delle versioni successive.

²⁴ AURORA SCOTTI TOSINI, *Il Foro Bonaparte. Un'utopia giacobina a Milano*, cit.

²⁵ Il documento, in ASMi, *Fondi Camerali*, p.m., cart. 38, è segnalato in AURORA SCOTTI TOSINI, *Il Foro Bonaparte. Un'utopia giacobina a Milano*, cit., p. 52, nota 4.

²⁶ Legge del 30 Nevoso anno IX Repubblicano, in ASMi, *Fondi Camerali*, p.m., cart. 38. Lo stesso «Corriere milanese» annunciava la decisione della Consulta senza far riferimento ad Antolini e invitava a presentare progetti per il nuovo Foro.

²⁷ Su Gian Giacomo Albertolli (Manno? 1761 - Milano 1805), nipote di Giocondo, cfr. ALESSANDRA FERRIGHI, *Gianguicomo Albertolli*, in *Professori e scienziati a Padova nel Settecento*, a cura di S. Casellato, L. Sitran Rea, Padova, Antilia, 2002, pp. 67-78 (Contributi alla Storia dell'Università di Padova Profili biografici 3).

²⁸ Su Carlo Barabino (Genova 1768-1835), che dal 1795 era socio di merito dell'Accademia Ligure dove insegnava Architettura e Ornato, cfr. STEFANO FERA, MARCO SPESSO, *Carlo Francesco Barabino (1768-1835) architettura per Genova*, Genova, COEDIT, 2010.

²⁹ Su Giuseppe Maria Soli (Vignola 1747 - Modena 1822), legato all'Accademia Atestina di Modena, cfr. VINCENZO VANDELLI, *Soli, Giuseppe Maria* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 93, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2018 e i contributi nel presente volume.

Modena – «un de' più famosi fra gli [architetti] Esteri»³⁰ affiliato all'Accademia Ligustica di Genova: la scelta di Barabino poteva infatti «dare anche maggior credito a questa Deputazione, e al giudizio, che ne emanerà in proposito».³¹ Il diverso peso attribuito ai tre componenti della commissione appare evidente nella lettera inviata a Barabino con l'invito a trasferirsi a Milano per l'esame del progetto, che richiama apertamente la sua fama «troppo diffusa e accreditata», mentre quelle recapitate ad Albertolli e Soli si limitano a ricordare le loro «cognizioni teoriche, e pratiche nell'arte architettonica»,³² e si riflette sulle gratificazioni, al netto del rimborso spese, riconosciute ai tre professionisti: 900 lire per Barabino, contro le 450 lire a testa di Albertolli e Soli³³ (figura 23).

Com'è noto, la commissione per l'esame del progetto del Foro Bonaparte assolse il proprio compito con una lunga relazione inviata al Comitato di governo il 20 piovoso anno IX (9 febbraio 1801), precisando di aver «voluto invitare ad assistere ad alcune sue conferenze» anche «l'architetto nazionale Luigi Canonica e Paolo Bargigli già architetto del Consolato Romano, i quali hanno intieramente [sic] convenuto sopra l'esposto».³⁴ E un'attenta analisi di questa relazione consente di avanzare l'ipotesi che la *Coupe* delle Archives Nationales de France corrisponda alla versione del progetto antoliniano sottoposta al giudizio della commissione.

Diversamente dall'ipotesi iniziale di Antolini (ancora riportata nel disegno), la commissione assume come presupposto che «nella demolizione di tutte le fortificazioni del Castello, il caseggiato vecchio *per ordine superiore* debba rimanere illeso, e che una sola decorazione esterna sia il programma convenuto»,³⁵ e per questo non si esprime sull'opportunità di un suo mantenimento pur riconoscendo che il fabbricato

³⁰ Minuta della lettera del 22 Piovoso anno IX (11 febbraio 1801) con cui il Comitato di governo informò la Consulta del giudizio della commissione, in ASMi, *Fondi Camerali*, p.m., cart. 38.

³¹ Appunto del Comitato di Governo, databile al 1 Piovoso anno IX, ibidem.

³² Minute delle lettere di invito, datate 1 Piovoso anno IX (21 gennaio 1801), ibidem.

³³ Cfr. la lettera del ministro dell'Interno alla commissaria della Contabilità nazionale del 2 Ventoso anno IX, ibidem.

³⁴ Relazione della commissione Albertolli-Barabino-Soli, in ASMi, *Fondi Camerali*, p.m., 38, p. 4 (il documento è pubblicato in AURORA SCOTTI TOSINI, *Il Foro Bonaparte. Un'utopia giacobina a Milano*, cit., pp. 144-147). Tra le carte di Giuseppe Maria Soli conservate presso l'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Modena non è stato invece reperito nessun documento relativo a questa consulenza.

³⁵ Ivi, p. 1 (il corsivo è nostro).

«ingombrerà sempre colla sua mole, e renderà divisa la piazza del Foro». ³⁶ Per quanto riguarda invece il disegno della nuova piazza, ritiene che la forma circolare sia «la più conveniente» all'uso e alla località, giudicando il progetto antoliniano come il «prodotto felice di un ingegno non comune», seppur suscettibile di miglioramenti. ³⁷

In considerazione della «imponente grandezza» del progetto (che nel disegno ha un diametro interno pari a circa 950 braccia), la commissione crede innanzitutto «che sia necessario d'ingrandire sì il porticato quanto tutte le altre fabbriche che da questo prendono una certa tal qual norma», portando il diametro delle colonne del Peristilio, da cui dipendono tutte le proporzioni del progetto, a 15 once, con la conseguenza di un aumento dell'altezza complessiva dei porticati – compresi i «sottoposti magazzini» e le abitazioni superiori, ma «senza il tetto» – pari a 28 braccia, ovvero 6 braccia in più di quanto previsto da Antolini³⁸ (e nella *Coupe* i porticati hanno effettivamente un'altezza alla linea di gronda di circa 22 braccia). In secondo luogo, per «maggior comodo delle abitazioni particolari», la commissione propone di «innalzare sul colonnato un Attico con finestre terminato da una leggiera cornice»³⁹ (dando maggior sviluppo a quello già ipotizzato), di «dare al piano della piazza la forma di un catino rialzato alquanto ai labbri» anche per favorirne una destinazione spettacolare, mentre non si pronuncia sulla decorazione delle «fabbriche pubbliche» intervallate dai porticati, in mancanza dei loro «dettagli particolari». ⁴⁰ Si sofferma invece sul «disegno dell'Antolini fatto per ornare il caseggiato civile del Castello» (un disegno oggi perduto, redatto presumibilmente dopo la decisione governativa di conservare il «caseggiato vecchio»), proponendo di regolarizzarne la pianta e di inserire due torrioni angolari anche sul fronte posteriore: torrioni che andrebbero risolti con «peripteri rotondi» di ordine dorico, in analogia con quello della loggia centrale. ⁴¹ Anche se per dare maggior «dignità, e

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ivi, p. 2. Ricordiamo che il braccio milanese (0,594936481 m) era diviso in 12 once (ciascuna pari a 0,04957804 m).

³⁹ Ibidem. Anche se la commissione ritiene che «la maniera fissata nel progetto Antolini sarebbe la più bella, la più conveniente, e la più analoga alla pratica degli antichi: giacché in tal guisa le colonne sarebbero nel loro puro e semplice uffizio di sostenere la Trabeazione».

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ivi, p. 3. Nel progetto preliminare di Antolini erano dunque previsti «peripteri rotondi» ma di diverso ordine.

grandiosità» all'edificio – facendolo «divenire quel grandioso Monumento che tramandi alla posterità le gloriose gesta delle Armate Francesi in Italia» – la commissione avanza la proposta di posizionare sui «corpi circolari delle cantonate» (invece dei 'peripteri rotondi') quattro «gruppi di parlanti allegorie»,⁴² come risulta da un disegno di Carlo Barabino conservato presso l'Archivio Storico Gardella⁴³ (figura 24). Per quanto riguarda l'ingresso al Foro «dalla parte della campagna» la commissione suggerisce di sostituire «la porta proposta dall'Antolini» (che nel disegno presenta due caselli bugnati con pronao dorico) con «due corpi di fabbriche inservienti alla Polizia, ed alla Finanza», collocando «in luogo della mura progettata» (ben evidente nel disegno) «una semplice fossa con delle palizzate» in modo da non ostruire la «tanto piacevole veduta della vicina campagna».⁴⁴ Mentre la relazione si conclude con un ricalcolo del preventivo antoliniano «dopo le maggiori dimensioni assegnate alle diverse parti dei Fabbricati», che risulta pari a 5.150.509 lire⁴⁵ (figura 25).

La commissione Albertolli-Barabino-Soli cessò le sue funzioni nel febbraio 1801, quando Antolini fu nominato «architetto e direttore delle opere», anche se gli furono affiancati Luigi Canonica e una commissione esecutiva di cinque membri, in questo caso tutti milanesi.⁴⁶ Ma il progetto definitivo del Foro Bonaparte terrà conto delle modifiche suggerite dalla commissione – come del resto aveva prescritto la Consulta Legislativa il 27 Piovoso anno IX (16 febbraio 1801), approvando

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem. Il disegno è pubblicato in *L'idea della magnificenza civile. Architettura a Milano 1770-1848*. Catalogo della mostra a cura di L. Patetta, cit., p. 57 (con erronea datazione al 1803) e in *Milano parco Sempione. Spazio pubblico, progetto, architettura (1796-1980)*. Catalogo della mostra a cura di M.G. Folli, D. Samsa, (Milano 1980), Milano, CLUP edizioni, 1980, p. 29. Ringrazio la direzione dell'Archivio Storico Gardella per averne autorizzato la pubblicazione.

⁴⁴ Relazione della commissione Albertolli-Barabino-Soli, cit., p. 4. L'ingresso del Foro «dalla parte della Campagna» corrisponde all'imbocco della strada del Sempione, che era stata decretata da Napoleone il 7 settembre 1800.

⁴⁵ Ivi, p. 5.

⁴⁶ Si veda la lettera a Sommariva del 29 Piovoso anno IX (18 febbraio 1801) in ASMi, *Fondi Camerali*, p.m., 38, con cui Antolini contesta l'affiancamento di Canonica «dopo tanti studi e fatiche fatti da me solo». Quella che è generalmente nota come Prima commissione per il Foro Bonaparte era costituita da Antonio Litta Visconti (presidente), Gaetano Elli (membro della Consulta), Sisto Canzoli (ispettore generale della Pubblica istruzione), Annibale Beccaria (commissario ordinatore) ed Ercole Silva (architetto e paesaggista). La commissione fu attiva fino al giugno 1802, quando fu nominata una nuova commissione costituita da Luigi Canonica, dal generale Antonio Bonfanti e dall'ingegnere Giovanni Battista Giussani (ASMi, *Fondi Camerali*, p.m., 38).

l'esecuzione del progetto e mettendo a disposizione un fondo di cinque milioni in beni nazionali⁴⁷ – al punto che l'autorialità del progetto andrebbe ripensata in una dimensione più 'condivisa' di quanto finora abbia considerato la storiografia. Il progetto illustrato nelle tavole poste a corredo della *Descrizione del Foro Bonaparte* pubblicata con i tipi di Giovanni Battista Bodoni a Parma nel 1806⁴⁸ (figura 26) presenta infatti un maggior sviluppo in altezza dei porticati, con conseguente riduzione degli intercolumni e delle botteghe ad essi corrispondenti, un prospetto del castello risolto con torrioni angolari in forma di tempietti peripteri dorici e una soluzione 'aperta' per la barriera del Sempione con due casselli daziari in forma di propilei.⁴⁹

Ma abbandoniamo le vicende del Foro Bonaparte per tornare ad occuparci dell'attività degli architetti emiliano-romagnoli nella Milano napoleonica.

Nel gennaio 1801 Giovanni Antonio Antolini era stato nominato architetto della Veneranda Fabbrica del Duomo in sostituzione di Carlo Felice Soave che ricopriva l'incarico dal 1795, ma la sua presenza sul cantiere milanese durò poco più di un anno: nel giugno del 1802, su istanza dei Fabbricieri, fu infatti richiamato il Soave, che morì l'anno successivo lasciando il posto a Leopoldo Pollack. L'opposizione del capitolo del Duomo emerge con evidenza dagli *Annali* della Veneranda Fabbrica⁵⁰ e dal *Diario politico-ecclesiastico* del 'canonico' Luigi Man-

⁴⁷ Legge del 27 Piovoso anno IX, in ASMi, *Fondi Camerali*, p.m., 38. A questa fece seguito una nuova deliberazione della Consulta del 23 Ventoso (14 marzo 1801) che concedeva un milione di lire sull'affrancazione dei livelli in conto dei cinque milioni in beni nazionali già assegnati.

⁴⁸ Le prime tavole a stampa, pubblicate presso l'editore Agnelli, datano al febbraio-marzo 1801 e precedono l'invio a Parigi di un gruppo di disegni in marzo e il viaggio di Antolini a Parigi del marzo-giugno 1801. Alla data della pubblicazione del *Piano economico-politico del Foro Bonaparte*, nel novembre 1801, il progetto editoriale era già stato lanciato con un manifesto di associazione datato 28 luglio, che prevedeva un totale di 30 tavole. Le 24 incisioni che furono effettivamente realizzate – con il contributo di Ferdinando Albertolli, Domenico Aspari, Alessandro Sanquirico, Giuseppe Caniani e Luigi Rados – uscirono a fascicoli tra il novembre 1801 e il settembre 1804.

⁴⁹ Cfr. SUSANNA PASQUALI, *Alla ricerca dei propilei romani: Piranesi e Newdigate, Asprucci, Antolini e Percier*, in Charles Percier e Pierre Fontaine, *dal soggiorno romano alla trasformazione di Parigi*. Atti del convegno a cura di S. Frommel, J.-Ph. Garric, E. Kieven, (Roma 2008), "Studi della Bibliotheca Hertziana" 9 (2014), pp. 15-23, che interpreta le strutture architravate come tempietti monopteri a pianta quadrata ispirati al monumento funebre che Milizia aveva disegnato nel 1789 per Carlo III di Spagna.

⁵⁰ Cfr. *Annali della fabbrica del Duomo di Milano: dall'origine fino al presente*, vol. VI, Milano, Tipografia sociale E. Reggiani e C., 1885, p. 253, alla data 18 luglio 1801 («letto il ricorso del cittadino Gio. Antolini architetto, accompagnato da una lettera del commissario governativo

tovani, che ci descrive l'architetto romagnolo come incompetente e assenteista,⁵¹ anche se la fonte non può certo ritenersi imparziale in quanto il suo autore era ostile a ogni ingerenza del governo negli affari della Chiesa. Nel 1803 Antolini fu chiamato anche a far parte della Commissione permanente di architettura a Brera, accanto a Giocondo e Giacomo Albertolli, Giuseppe Levati, Luigi Canonica, Paolo Landriani e Paolo Bargigli, anche se, come quest'ultimo, fu presto sostituito da Luigi Cagnola. Con la trasformazione della Repubblica Cisalpina in Repubblica Italiana ai Comizi di Lione – e con la svolta moderata impressa dal vicepresidente Francesco Melzi d'Eril – gli architetti giacobini cominciarono infatti ad essere emarginati dalla committenza pubblica e dagli incarichi istituzionali nella capitale.

Al pari di Bargigli, Antolini ritenne dunque opportuno lasciare Milano e nel 1803 accettò l'incarico di professore di architettura presso l'Accademia nazionale di Belle Arti di Bologna e la cattedra di architettura civile e militare presso la locale università.⁵² Incarichi che gli permisero di mantenere un profilo istituzionale e di avere rapporti con la capitale, presenziando all'incoronazione di Napoleone a re d'Italia nel 1805⁵³ e partecipando alla commissione nazionale incaricata di redigere un progetto per un monumento sul Moncenisio nel 1813.⁵⁴

Il trasferimento a Bologna, che Antolini visse come un esilio forzato,

Staurenghi in data 19 gennaio prossimo passato, colla quale partecipa d'essere stato nominato dal governo architetto della Fabbrica, e chiede d'essere posto in attività del detto impiego» nonostante «la rimostranza inoltrata dall'amministrazione, quando venne informata della dimissione dell'architetto Soave») e p. 254, alla data 30 giugno 1802 («è comunicata la lettera del 23 corrente del prefetto del Dipartimento d'Olona, portante la ripristinazione dell'architetto Soave, e la cessazione dalla carica di architetto, stata conferita al cittadino Antolini»). Per il suo periodo di attività il 3 settembre 1802 Antolini riceverà un compenso di 30 "gigliati" (ivi, p. 255).

⁵¹ LUIGI MANTOVANI, *Quando Milano era capitale. Cronache milanesi dal 1796 al 1824 dal "Diario politico-ecclesiastico"*, ed. a cura di Matteo Noja, Milano, La vita felice, 2014, p. 64, alla data 18 settembre 1801 («con decreto del governo fu tolta la carica di architetto della Fabbrica del Duomo al Soave e data al romano brigante rifugiato Antolini») e pp. 86-87, alla data 15 maggio 1802 («questi [Antolini] già da un anno e mezzo percepisce l'emolumento di architetto della Fabbrica del Duomo, né tampoco sia stato una volta a vedere sul Duomo le opere, che giornalmente si compiscono da scultori»).

⁵² Si vedano la nomina del 28 settembre 1803, in ASMi, *Studi*, p.m., 330 e il dispaccio del ministero dell'Interno del 17 novembre 1804. Dal novembre dello stesso anno Antolini risulta impegnato presso l'Accademia di Bologna e presso le Università di Pavia e Bologna, dove insegnava anche geodesia (MARIA GIULIA MARZILIANO, *Giovanni Antonio Antolini*, cit., p. 53, n. 44).

⁵³ Si veda l'invito del ministro Luigi Vaccari in Biblioteca Comunale di Forlì, *Romagna Carte, Autografi*, 25/139.

⁵⁴ ANNA FINOCCHI, *Un progetto a più mani per il monumento sul Moncenisio*, "Il disegno di architettura" 33 (2007), pp. 59-62.

si rivelò un'opportunità negli anni del Regno d'Italia, quando la riorganizzazione del sistema delle residenze di corte rese necessario coinvolgere progettisti qualificati nei diversi contesti locali. Il 30 agosto 1805 Antolini fu infatti nominato «Regio architetto e ispettore de' Reali Palazzi di Mantova e del Tè» e negli anni successivi il suo incarico fu esteso ai palazzi ex Caprara di Bologna (il palazzo di città e la villa «alle Budrie» acquisiti nel 1806),⁵⁵ al Palazzo Reale di Venezia e alla Villa già Pisani di Stra (dove intervenne tra 1807 e 1810) e al Palazzo Reale di Modena, dove nel 1810 sostituì Giuseppe Maria Soli.⁵⁶

Nell'organizzazione dell'Intendenza dei Beni della Corona fu coinvolto anche Giuseppe Pistocchi, che era rientrato in Romagna nel 1802 e che nel 1806 – alla partenza di Antolini da Mantova per Bologna – lo sostituì come architetto-ispettore nei due palazzi di corte presenti in città. Mentre anche lui, dalla sua posizione provinciale, non mancò di intervenire in molte delle vicende progettuali che animavano il dibattito architettonico della capitale, dal ridisegno in forma monumentale delle porte urbane (per cui tra il 1808 e il 1811 elaborò i disegni per la Porta del Sempione e per la Porta Orientale) alla risistemazione di piazza del Duomo, per cui sviluppò in questi anni diverse soluzioni alternative.⁵⁷

Non sappiamo molto delle procedure con cui venivano selezionati questi *ispettori* della Corona che, a partire dal decreto del 22 agosto 1810, dovevano necessariamente essere architetti. L'Intendenza era infatti una struttura ramificata con un ufficio centrale a Milano – diretto dall'*intendente generale* Giovanni Battista Costabili Containi – e diverse agenzie periferiche guidate da *intendenti* o *agenti*, che è credibile ipotizzare avessero un ruolo propositivo nella scelta dei profes-

⁵⁵ Cfr. GIOVANNI ANTONIO ANTOLINI, *Biografia dell'architetto Giovanni Antonio Antolini scritta da sé medesimo*, cit.: «Essendo indi i palazzi Caprara in Bologna divenuti per compra proprietà della Corona, l'Antolini pregò e ottenne di essere traslocato a Bologna [da Mantova] nella medesima qualità, onde con minore disagio poter adempiere il doppio incarico di professore dell'università ed accademia, e di architetto ispettore della corona». Cfr. anche AURORA SCOTTI TOSINI, *Il Foro Bonaparte. Un'utopia giacobina a Milano*, cit., p. 244 e MARIA GIULIA MARZILIANO, *Giovanni Antonio Antolini*, cit., pp. 36-37.

⁵⁶ Per questi aspetti dell'attività di Antolini si vedano i contributi di Francesco Ceccarelli, Martina Frank, Stefano Zaggia e Vincenzo Vandelli in *Le residenze di corte del Regno d'Italia (1805-1814). Architettura ed etichetta in età napoleonica*, a cura di G. D'Amia, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2022 (Anelli del CdRR, 10).

⁵⁷ Cfr. *Giuseppe Pistocchi (1744-1814) architetto giacobino*. Catalogo della mostra a cura di E. Godoli, cit.

sionisti a livello locale. È quanto emerge, se non altro, nel caso di Giuseppe Maria Soli che il 27 aprile 1806 fu nominato «Ispettore dei Reali Fabbricati di Modena ed Architetto col soldo di annue milanesi £3/m.»⁵⁸ e che negli anni successivi fu impiegato come architetto della Corona anche nel Palazzo Reale di Venezia⁵⁹. In un documento conservato in copia presso la Bibliothèque Paul Marmottan di Boulogne-Billancourt – non datato, ma riferibile alla campagna di rilievo dei fabbricati reali richiesta dall'intendente generale nel giugno 1808⁶⁰ – l'agente della Corona a Modena Vincenzo Gabrielli scrive infatti che

fu uno dei [suoi] primi pensieri quando fu istallato in questa agenzia di far disegnare tanto la Pianta Generale di questa Regg. Fabbrica, quanto la Pianta del piano nobile, e del piano terreno di questo R. Palazzo, come pur di far tirar copia di un antico disegno della facciata principale di questo Palazzo Reale

disegni che comunica di aver inviato a Milano il 23 ottobre 1805. E conclude:

Le Pianta furono disegnate dal S. Architetto Soli nel tempo che non era ancora al R. Servizio, ed in conseguenza sono secondo l'arte e secondo le dimensioni giuste, formate per una pronta intelligenza per conoscere i Fabbricati.⁶¹

Soli era dunque attivo per Gabrielli anche precedentemente alla sua nomina ufficiale, in virtù di una competenza che risaliva agli anni dell'Ancien Régime.

⁵⁸ Cfr. ASMo, AN, *Intendenza Generale dei Beni della Corona*, serie 61, b.1604. La nomina è comunicata dall'intendente Vincenzo Gabrielli al prefetto del Panaro il 29 aprile 1806: «O' l'onore, sig. Prefetto, di principarle, che il S. Prof.e Soli, è stato nominato da S.A.I. il Viceré Ispettore dei Reali Fabbricati di Modena col soldo di annue milanesi £3/m. Incaricato come sono di darvene parte, risento il maggior giubilo nel vedere premiati gli uomini di merito, e di talento, per suaso che egual sentimento ne nascerà in Lei».

⁵⁹ Per questo aspetto dell'attività di Soli, si rinvia ai contributi di Martina Frank e Vincenzo Vandelli in questo volume.

⁶⁰ Cfr. Bibliothèque Paul Marmottan di Boulogne-Billancourt, *Archives* 52/6. Nella circolare n. 1747 del 23 giugno 1808, Costabili aveva richiesto le piante dei fabbricati reali dipendenti da ogni Agenzia, ivi compreso un disegno della facciata principale in prospettiva.

⁶¹ Ibidem.

Federica Rossi

INVITO A CORTE: SOLI
E IL FENOMENO DEGLI ARCHITETTI E ARTISTI ITALIANI
NELL'IMPERO RUSSO AL TRAMONTO
DELL'EPOCA DEI LUMI*

La politica artistica dell'Impero russo

Ghe dirò. Xè vero, che ho una lettera de Moscovia, che là i me chiama a esercitarme in tel mio mestier. Xè vero, che la proposizion me convien; xè vero anca, che l'ho accettada [...].

Così si esprime il disegnatore di stoffe Anzoletto, personaggio di *Una delle ultime sere di Carnevale* di Carlo Goldoni. Quest'opera del 1761, incentrata sulla chiamata a lavorare per l'Impero russo, tratta di immigrazione, del partire dall'Italia per motivi di lavoro e per cercare fortuna.¹ L'ambientazione della Moscovia come meta che offriva buone opportunità ad artefici italiani ed europei di disparate discipline rispecchiava l'attualità di quegli anni. Introdurre, e quindi radicare, tradizioni artistiche occidentali era parte integrante della politica di europeizzazione dello stato russo, quasi una sorta di auto-colonialismo, iniziato per volere di Pietro I (1672-1725) e proseguito nel corso del Settecento.² Proprio da Venezia erano partiti diversi artisti alla volta dell'Impero russo. Nel 1742, ad esempio, si trovava a Venezia il compositore Francesco Araja, rappresentante plenipotenziario dell'imperatrice Elisabetta, da tempo attivo a quella corte, con il compito di ingaggiare una compagnia di musicisti, attori e personale tecnico capace di dare

*Sono grata a Letizia Tedeschi e Carlo Mambriani per questa occasione di studio.

¹ Lo stesso Goldoni, come ben noto, spiegò questa scelta tematica con il fatto che stava lasciando l'Italia per andare a lavorare in Francia. Su quest'opera: CARLO GOLDONI, *Una delle ultime sere di carnevale*, a cura di G. Pizzamiglio, Venezia, Marsilio, 2001.

² Tra altro: *The Europeanized Elite in Russia 1762-1825. Public role and subjective self*, a cura di A. Schönle, A. Zorin, A. Evstratov, DeKalb, NIU Press, 2016.

alla Russia un nuovo repertorio teatrale consono a un'emergente potenza politica e militare che voleva essere parte dello scacchiere europeo.³ Ciò era valido per vari ambiti, tra cui l'alto artigianato, l'architettura e la musica. Sia i disegnatori, come l'Anzoletto di Goldoni, che gli architetti e gli artisti provenienti dall'Europa occidentale attivi alla corte russa crebbero di numero dall'inizio del Settecento: come ben noto, soprattutto per rendere San Pietroburgo, fondata nel 1703, una città degna di rappresentare un impero in rapida ascesa, si attinse al meglio dell'esperienza di tutti gli stati europei. Questa scelta fece dire a Francesco Algarotti, in Russia nel 1739, che la nuova capitale presentava una «architettura bastarda», una strana commistione di differenti convenzioni costruttive di vari paesi.⁴ Le motivazioni della migrazione da vari luoghi d'Europa erano molteplici: ad esempio, dal 1783 giunse nell'Impero russo un nutrito numero di tedeschi e olandesi mennoniti, in fuga per le persecuzioni religiose in atto nei loro paesi. Questo fatto avvenne già all'epoca di Caterina II, salita al trono nel 1762 e proprio sotto questa regnante il fenomeno degli ingaggi dall'Europa occidentale non fece che consolidarsi. Per incoraggiare un rinnovamento delle arti la sovrana non invitava solo artisti famosi, ma anche artigiani; ad esempio a fine Settecento giunsero alla corte russa 150 artigiani inglesi, alcuni dei quali si stabilirono vicino alla residenza imperiale di Carskoe Selo nei pressi di San Pietroburgo, che venne rinnovata completamente dall'imperatrice con un gusto che guardava all'antico. Data la passione per il mondo classico, Caterina nutriva particolare interesse per l'Italia e per Roma. La sovrana, nata nel principato di Anhalt-Zerbst, era particolarmente attenta alle Belle Arti e fin da giovane aveva coltivato una

³ ROBERT-ALOYS MOOSER, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle*, Ginevra, Mont-Blanc, 1949, tomo II, pp. 34-42; *Italia-Russia: quattro secoli di musica*, a cura di M. De Michiel, N. Vlasova, Ambasciata d'Italia a Mosca, ABCdesign, 2017. Sugli architetti italiani nell'Impero russo, tra altro: ETTORE LO GATTO, *Gli artisti italiani in Russia*, a cura di A. Lo Gatto, Milano-Roma, Libri Scheiwiller-Finmeccanica, 1990-1994, tomi I-IV; NICOLA NAVONE, LETIZIA TEDESCHI, *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica*. Catalogo della mostra, Accademia di Architettura, Università della Svizzera Italiana, Mendrisio, 2003, tomi I-II; NICOLA NAVONE, LETIZIA TEDESCHI, PIER-VALERIANO ANGELINI, *La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II ad Alessandro I*, Mendrisio, Mendrisio Academy Press, 2008; NICOLA NAVONE, *Costruire per gli zar. Architetti ticinesi in Russia, 1700-1850*, Bellinzona, Casagrande, 2010; *Mille anni di architettura italiana in Russia*, a cura di D. Švidkovskij, Torino, Allemandi, 2013.

⁴ La definizione di Francesco Algarotti divenne molto nota, anche perché fu ripresa da Aleksandr Puškin. Per il viaggio avvenuto sotto Anna Ioannovna: FRANCESCO ALGAROTTI *Viaggio in Russia*, a cura di W. Spaggiari, Parma, Guanda, 1991.

vera e propria passione per i libri d'arte e l'architettura romana. A riprova basterà ricordare che nel 1744, quando era arrivata in Russia dall'Anhalt-Zerbst, all'età di quindici anni, aveva portato con sé il volume di Carlo Fontana dedicato al Tempio Vaticano. E nel tempo l'imperatrice non aveva fatto che aumentare la sua conoscenza dell'architettura romana e antica.⁵ Caterina era ossessionata dal far conoscere favorevolmente il suo operato in Europa occidentale, dove era ben nota per la sua azione politica che incideva sullo scacchiere europeo e su quello ottomano. L'imperatrice cercava prestigio politico, voleva apparire progressista. La sua corrispondenza con gli illuministi francesi serviva a darle fama in Europa occidentale. E allo stesso tempo la aiutava ad accrescere il suo prestigio in quanto committente di architettura e di arte: con i *philosophes*, come risaputo, disquisiva anche di arte, di progetti di politica architettonica. Sulla scena francese Caterina II era ben nota anche per fatti molto concreti come il salvataggio dalla chiusura della famosa fabbrica di Sèvres, grazie alla commissione di un servizio con motivi all'antica.⁶ Per lei si procedette all'acquisto di collezioni d'arte prestigiosissime: quattromila sono i dipinti comprati fra gli anni Sessanta ed Ottanta del Settecento, tra cui quelli della collezione Crozat (1772) e Walpole (1779).⁷ Ma le vere passioni di Caterina II erano il teatro e l'architettura; era molto attenta agli architetti di corte, metteva a loro disposizione la raccolta dell'Ermitage. La sovrana infatti voleva che i suoi architetti fossero il più possibile aggiornati, e proprio la consultazione di opere e libri può essere vista come un ponte fra architetto e committente, come un utile strumento di dialogo sia per la definizione delle richieste, dei *desiderata* dell'imperatrice, che per le proposte da parte degli architetti. La stessa Caterina II era ben cosciente della sua attività di protettrice delle arti ed in particolare della sua passione per l'architettura:

⁵ Sulla biblioteca di Caterina: DMITRIJ OZERKOV, *La bibliothèque architecturale de Catherine II*, in *Bibliothèques d'architecture. Architectural libraries*, a cura di O. Medvedkova, Parigi, Alain Baudry, 2009, pp. 183-210. Tra i recenti contributi su Caterina II: FRANCINE DOMINIQUE LICHTENHAN, AGNIESZKA PUFELSKA, JAN KUSBER, KERSTIN S. JOBST, GUILLAUME NICAUD, *L'empire de Catherine La Grande, nouvelles approches*. Atti del convegno del maggio 2019, serie "Inédits russes" n.5, SPM, Parigi 2022.

⁶ *Porcellane imperiali dalle collezioni dell'Ermitage*. Catalogo della mostra di Torino, a cura di T. Rappe, S. Castronovo, C. Maritano, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010.

⁷ Ancora importante: VLADIMIR LEVINSON-LESSING, *Istorija kartinnoj galerej Ermitaža*, Leningrad, Iskusstvo, 1985, GUILLAUME NICAUD, *Une galerie issue des Lumières. L'Ermitage et la France de Catherine II à Alexandre Ier*, 4 vol., EPHE, Parigi, 2016.

*Or, vous savez en passant que la fureur de bâtir chez nous est plus forte que jamais, et guère tremblement de terre n'a plus renversé de bâtiments que nous en élevons; das Bauen ist eine verteufelte Sache; das frisst Geld, und je mehr man bauet je mehr will man bauen; das ist eine Krankheit, so wie das saufen, oder auch eine Art von Gewohnheit.*⁸

Giuseppe Maria Soli e gli inviti alle corti europee

Potrebbe essere stata proprio Caterina II (1729-1796) ad invitare a corte il pittore ed architetto Giuseppe Maria Soli (1747-1822). Giovanni Brignoli di Brunnhoff nella sua biografia su Soli tramanda, infatti, di un invito da parte del «Monarca delle Russie ad essere suo Architetto in Pietroburgo», invito tuttavia rifiutato.⁹ Brignoli di Brunnhoff, amico e ammiratore di Soli,¹⁰ asserisce che le informazioni da lui pubblicate nel 1833 derivano dal figlio di Soli, anche lui architetto: si tratta quindi di una fonte che dovrebbe assicurare un certo grado di attendibilità.¹¹ A oggi, tuttavia, nonostante nuovi sondaggi

⁸ Lettera di Caterina II a Grimm del 23 agosto 1779, vedi documento 8 in *Appendice documentaria sul viaggio in Russia di Giacomo Quarenghi e Giacomo Trombara nell'anno 1779*, a cura di C. Frank, in NICOLA NAVONE, LETIZIA TEDESCHI, *Dal Mito al progetto*, cit., I, p. 83. Si veda anche *Sbornik imperatorskogo russkogo istoričeskogo obščestva. Pis'ma Imperatricy Ekateriny II baronu Mel'chioru Grimmu (gody s 1774 po 1796)*, vol. 23; *Catherine II de Russie. Friedrich Melchior Grimm. Une correspondance privée, artistique et politique au siècle des Lumières, 1764-1778*, a cura di S. Karp et al., Mosca, Société Diderot, 2018, vol. 1.

⁹ Giuseppe Maria Soli è presente in FRANCESCO MILIZIA, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Bologna, Tipografia Cardinali e Frulli, 1827 pp. 488-493. Nondimeno le notizie più estese su Soli si trovano nella biografia del 1833 di Giovanni De Brignoli di Brunnhoff, biografia aggiunta alla Biblioteca modenese di Girolamo Tiraboschi. Vedi *Del cavaliere Giuseppe Maria Soli modenese, Notizie biografiche, architettoniche e pittoriche* nella raccolta *Di Luigi Cerretti modenese, Notizie biografiche e letterarie con prose e versi mancanti nell'edizioni dell'autore*, Reggio, Tipografia Torreggiani e compagno, 1833, pp. 3-24, cit. da p. 16; VINCENZO VANDELLI, *Verso una biografia di Giuseppe Maria Soli, pittore e architetto*, in *Tracce dei luoghi, tracce della storia. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Roma, Donzelli, 2008, pp. 263-284; e i diversi contributi nel presente volume e gli interventi al convegno *Giuseppe Maria Soli. Un architetto modenese tra Antico Regime e Restaurazione* del 20 e 21 ottobre 2022 all'Accademia Nazionale di Scienze, Lettere ed Arti di Modena, a cura di Sonia Cavicchioli, Carlo Mambriani e Vincenzo Vandelli.

¹⁰ «[...] avvinto a lui [Soli] di amicizia e venerazione», *Del cavaliere Giuseppe Maria Soli*, cit., p. 18.

¹¹ «[...] ebbe un figlio per nome Gusmano, il quale era stato da lui ottimamente istruito all'Architettura, e divenne poscia Architetto del R. Palazzo dopo di lui, a cui debbo tutte le notizie quivi raccolte. Ora è desso pure fra gli estinti, ma sventuratamente troppo presto furono troncati i suoi giorni, che nulla ebbe tempo di produrre del proprio». *Del cavaliere Giuseppe Maria Soli*, cit., p. 17.

archivistici,¹² non sono stati trovati riscontri documentari di questo episodio: non si sa quindi con certezza se la proposta russa sia stata effettivamente avanzata o sia frutto di fantasia.

In questa sede proveremo a formulare alcune considerazioni sull'argomento, cercando di indagare anche le ragioni della menzione di tale invito a Pietroburgo (vero o falso che sia) nella biografia di Soli. Proveremo inoltre ad ipotizzare in che momento e attraverso quali modalità poteva essere stata avanzata tale offerta di lavoro.

Brignoli di Brunnhoff lega la chiamata di Soli in Russia e il conseguente rifiuto ai pregi caratteriali e alla modestia del maestro. Nella narrativa l'episodio serve a spiegarne il carattere:

Egual alla umiltà e alla modestia fu in lui il disinteresse. E, di vero, chi'l vide mai strisciare nelle anticamere de' grandi, impegnare amici o protettori a procurargli impieghi o commissioni? Chi anzi nol vide procurare a'suoi allievi, comechè non ancora ben dotti nell'arte, allogazioni di opere, dalle quali derivasse utilità e rinomanza? Invitato dal Monarca delle Russie ad essere suo Architetto in Pietroburgo, non fu egli medesimo che cedé quel posto ad un amico? I larghi stipendj, le pensioni, i doni, le straordinarie rimunerazioni, tutto eragli indifferente, né mai fu egli perciò sollecito o più operoso. Adempiere alle sue incumbenze con pari zelo che rettitudine era la invariabile massima sua sì nella prospera che nell'avversa fortuna, e non mai seppe, o volle allontanarsene. Il desiderio di accumulare ricchezze, straniero affatto al suo modo di pensare, egli lo lasciava alle anime vili prive di merito e di virtù pago e soddisfatto mai sempre di non ritenere con rimorso ciò ch'era frutto de' lunghi suoi studj e delle sue fatiche.¹³

Come si è ricordato in apertura citando Goldoni, «I larghi stipendj, le pensioni, i doni, le straordinarie rimunerazioni» da parte dell'Impero russo erano effettivamente parte della narrativa e della realtà dell'epoca. Va aggiunto che la portata del fenomeno dell'immigrazione di artisti italiani nell'Impero russo era di proporzioni assai rilevanti. Inoltre per

¹² Sono grata a Vincenzo Vandelli, Marco Dugoni e Luciano Rivi per avermi aiutato con segnalazioni e per aver condotto ricerche presso gli archivi modenesi e di Parma. Non c'è stata purtroppo la possibilità di compiere ricerche negli archivi della Federazione Russa, che potrebbero contenere documenti sull'episodio.

¹³ *Del cavaliere Giuseppe Maria Soli*, cit., pp. 16-17.

la committenza russa lavoravano i più prestigiosi artisti del momento, anche se non vi si trasferirono mai, come dimostra il caso di Antonio Canova.¹⁴ A mio avviso, tra gli italiani attivi nell'Impero russo fu Giacomo Quarenghi (1744-1817) quello a contribuire più di tutti i suoi contemporanei a rendere noto in Italia il grande fermento in campo architettonico che si ebbe nell'Impero russo fra XVIII e XIX secolo. Egli promosse anche l'immagine dei committenti per i quali lavorò, Caterina II *in primis*, ma anche Paolo I e Alessandro I. Quarenghi usava regalare i disegni dei suoi progetti spedendoli per lettera a illustri colleghi e intellettuali del momento, proprio per renderli edotti del suo operato.¹⁵ Sia con pubblicazioni, le quali illustravano le sue opere,¹⁶ che con una fitta corrispondenza con grandi personalità del panorama culturale italiano, fra cui anche Canova, Quarenghi rafforza quindi il *topos* dell'invito e del prestigio di lavorare alla corte russa.¹⁷ La politica di auto-narrazione dell'architetto bergamasco aveva lo scopo di non farsi dimenticare in patria. L'episodio forse più notevole che attesta la riuscita di tale politica, la fama di Quarenghi, e per estensione delle opere che gli italiani stavano costruendo nell'Impero russo, è l'uso dei disegni dell'architetto bergamasco conservati all'Accademia di Belle Arti di Venezia: le vedute, i capricci e i progetti architettonici di Quarenghi, dopo l'arrivo nel 1824, servirono alla didattica in Accademia. Erano presentati agli allievi quali modello del buon gusto; in altre parole le nuove generazioni venivano educate con modelli di edifici di Quarenghi principalmente progettati per l'Impero russo.¹⁸ È tenendo conto di questo clima

¹⁴ Cfr. i lavori di Sergej Androsov, tra cui: SERGEJ ANDROSOV, *Canova alla Corte Degli Zar. Capolavori Dall'Ermitage di San Pietroburgo*. Catalogo della mostra di Milano, Milano, Motta, 2008. Si veda anche: *Canova. Studi e ricerche 1. Quaderni degli Atti 2021-2022*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2023.

¹⁵ Tra i recenti contributi su Quarenghi e il disegno: ELISABETTA MOLTENI, *Nello studio dell'architetto. La prassi del disegno nell'attività professionale di Giacomo Quarenghi*, in *Disegni di Giacomo Quarenghi. Progetti architettonici, catalogo del Fondo del Gabinetto dei disegni e delle stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, a cura di A. Perissa Torrini, V. Poletto, Venezia, Lineadacqua, 2018, pp. 53-64.

¹⁶ Vedi VANNI ZANELLA, *Giacomo Quarenghi architetto a Pietroburgo, Lettere e altri scritti (1761-1817)*, Venezia, Albrizzi editore, 1988, dove si dà conto anche dei volumi scritti da Quarenghi.

¹⁷ Proprio Canova, secondo Brignoli di Brunnhoff, era colui che aveva apprezzato il talento di Soli: «Io stesso commendare lo uddì con una specie di venerazione dal massimo fra gli artisti do ogni secolo, da un Antonio Canova, il quale giudizio, pronunziato da quell'anima libera nelle opinioni sull'arte, è quello che certamente più onore gli arreca, siccome da uomo tale dettato cui né bassa invidia, né bisogno di fama, né umani riguardi, non seppero mai rendere il labbro discorde dal cuore» (*Del cavaliere Giuseppe Maria Soli*, p. 9).

¹⁸ I disegni di Quarenghi all'Accademia comprendono anche progetti per altri luoghi, oltre la

che a mio avviso dobbiamo contestualizzare la decisione di Giovanni Brignoli di Brunnhoff di menzionare nella biografia di Soli l'aneddoto della proposta di lavorare a Pietroburgo. Credo quindi che la ragione principale dell'inserimento di questo fatto sia quella del prestigio che tale invito aveva all'epoca. La chiamata a Pietroburgo, ma in generale tutti gli inviti, servivano ad esaltare la figura di Soli facendo ricorso a un *topos* della letteratura artistica: quello del prestigioso invito rifiutato è infatti un motivo usato dai biografi tra cui Vasari. Ad esempio, nel 1568, variando Condivi, Vasari narra del rifiuto di Michelangelo di andare a lavorare per il sultano: anche in questo caso pur così distante nel tempo, si trattava di un sovrano lontano geograficamente, ma rinomato in Italia come grande committente. Nel caso di Michelangelo è verosimile che le circostanze della narrazione dell'invito sia state leggermente manipolate.¹⁹ Non si può escludere un caso analogo per Soli, ossia che ci sia una qualche discrepanza rispetto al vero e che, per esempio, sia stato Soli stesso a proporre i propri servigi, ma che Giovanni Brignoli di Brunnhoff si serva del *topos* dell'invito rifiutato, a cui il biografo di Soli ricorre non solo per Pietroburgo:

Il merito vero procurò al Soli fama sì grande, che chi bramava impiegare un artista che fra i migliori di Roma venisse considerato, solleva ricorrere a lui; e già Principi e grandi signori d'ogni maniera ambivano ch'ei lor facesse il ritratto, onde parecchi ne fece, che molto furono pregiati, fra' quali contasi quello della R. Principessa di Francia Madama la Duchessa di Orléans. Questa fece al Soli amplissime proposizioni, invitandolo al suo servizio, ma egli tutte le ricusò, avvinco com'era dalla gratitudine e dal sentimento verso del suo Mecenate e Signore il Serenissimo di Modena, e del Conte Malvasia suo primo benefattore, col sussidio de' quali egli mantenevasi in Roma.²⁰

Anche questa citazione credo rafforzi l'idea che sia soprattutto con intento celebrativo che Brignoli di Brunnhoff ricordi che Soli aveva

Russia. *Giacomo Quarenghi e l'Accademia di Belle Arti di Venezia*, a cura di A.G. Cassani, catalogo della mostra di Venezia, Cisanello Balsamo, Silvana, 2018; *Disegni di Giacomo Quarenghi. Progetti architettonici, catalogo del Fondo*, cit..

¹⁹ ALESSANDRO NOVA, *Il Levante nell'opera di Vasari*, in *Synergies in visual culture / Bildkulturen im Dialog Festschrift für Gerhard Wolf*, a cura di M. De Giorgi, A. Hoffmann, N. Suthor, München, Brill, 2013, pp. 243-256.

²⁰ *Del cavaliere Giuseppe Maria Soli*, cit., p. 11.

rifiutato più proposte menzionando nello specifico le due qui riportate. Sull'argomento, a livello di riscontri documentari, sappiamo dalla corrispondenza fra il duca Ercole III e Soli che quest'ultimo era effettivamente ricercato da altri committenti, oltre agli Estensi per i quali lavorò.²¹ Anche se dalla corrispondenza non si evince altro, siamo sicuri che si tratta di un artefice richiesto e dobbiamo pensare a un biografo che si spinge a descrivere eventi concreti seguendo una tradizione della letteratura artistica. Infine per accrescere la fama di Soli menzionare Pietroburgo era logico, in quanto all'epoca gli imperatori russi erano considerati committenti importanti e prestigiosi.

Le caratteristiche degli artefici invitati nell'Impero russo

Ritornando nello specifico al caso russo, cercherò di valutare quanto sia verosimile l'aneddoto, ossia indagherò in quali occasioni poteva essere stato invitato Giuseppe Maria Soli. A questo proposito va ricordato che gli imperatori russi davano corpo ai loro desideri di rendere più occidentali e anticheggianti l'arte e l'architettura dell'Impero russo principalmente seguendo due direzioni: da una parte inviavano artisti locali a studiare in Europa occidentale, dall'altra invitavano stranieri alla propria corte. All'epoca di Caterina una fitta rete di agenti lavorava per questo scopo: l'agente a Parigi era Friedrich Melchior Grimm, un amico di Denis Diderot, l'illuminista in corrispondenza con la sovrana. Nel 1779, a proposito di possibili ingaggi di architetti, Grimm aveva scritto all'imperatrice: «*Me semble qu'il serait bien mieux avoir un Italien et un Français, le premier pour la pureté du style, le second pour l'intelligence et l'agrément de la distribution intérieure*»²². Tuttavia Caterina II aveva risposto di avere già architetti francesi al suo servizio e di volere maestri italiani: «*J'ai voulu deux Italiens, parce que nous avons des Français qui en savent trop et font de vilaines maisons intérieurement et extérieurement, parce qu'ils en savent trop [...]*»²³. Poco tempo dopo Caterina II

²¹ Si veda più avanti nel testo e nota 45.

²² Lettera di Friedrich Melchior Grimm a Caterina II, Parigi 6 (17) luglio 1779, documento 5 in MARTINA FRANK, *Appendice*, cit., p. 82.

²³ Lettera di Caterina II a Friedrich Melchior Grimm del 23 agosto 1779, documento 8 in

precisava ancora:

Ma il signor marchese del Grimmo volio mi fare un plaisir, il aura la bonté d'écrire au divin Reiffenstein de me chercher deux bons architectes, italiens de nation et habiles de profession, qu'il engagera au service de S.M.I. de toutes les Russies par contrat pour tant d'années et qu'il expédiera de Rome à Pétersbourg comme un paquet d'outils. Il ne leur donnera pas des millions, ma un salaire honnête et raisonnable, et il choisira des gens honnêtes et raisonnables, point de têtes à la Falconet, marchant sur terre [...].²⁴

Per rispondere a questa richiesta a Roma si era cercato di vedere chi potessero essere gli architetti idonei. Come è stato messo a punto da Christoph Frank, il ruolo di Johann Friedrich Reiffenstein (1719-1793), consigliere della corte imperiale russa dal 1778 e agente per le questioni artistiche romane, in questa fase fu fondamentale. Grazie a Reiffenstein, un personaggio che Winckelmann non esitava a ritenere suo amico,²⁵ poco dopo, arrivarono a Pietroburgo Charles Cameron, scozzese, ma romano di adozione, Giacomo Quarenghi e Giacomo Trombara.²⁶ Forse proprio in quest'occasione venne invitato Giuseppe Maria Soli. Per certi versi Soli può ritenersi una candidatura ideale: partecipava alle competizioni accademiche ottenendo diversi premi (1766, 1768, 1769, 1770: premio di frequenza Fiori nella sezione di figura, Accademia Clementina di Belle Arti di Bologna; 1767: medaglia di prima classe, premio Marsili Aldovrandi, nella sezione di figure in disegno).²⁷ Proprio ai vincitori dei premi accademici guardavano con particolare interesse gli agenti che suggerivano chi scritturare. Ne dà conferma la lettera di Reiffenstein a Grimm, scritta a Roma il 16 giugno 1779 riguardo a Giacomo Trombara, un architetto che, come si è detto, effettivamente partì per la Russia nel

MARTINA FRANK, *Appendice*, cit., p. 83.

²⁴ *Sbornik imperatorskogo*, cit., vol. 23, p. 135.

²⁵ *Lettres familières de M. Winckelmann. Avec les Oeuvres de M. le chevalier Mengs*, I-III, Yverdon, s.n., 1784, vol. 2, p. 234.

²⁶ CHRISTOPH FRANK, *L'arte e l'architettura romane nella corrispondenza di Caterina II di Russia*, in NICOLA NAVONE, LETIZIA TEDESCHI, *Dal Mito al progetto*, I, pp. 61-91.

²⁷ GABRIELE MOROLLI, *Giuseppe Maria Soli, architetto modenese (1745-1822)*, in *Architettura in Emilia-Romagna dall'Illuminismo alla Restaurazione*. Atti del convegno di Faenza del 1974, Firenze, Ciro Luigi Anzivino, 1977, pp. 103-124.

1779 e lavorò nella terra degli Zar:

je me souvenais d'abord d'un Architecte Parmesan Giacomo Trombara, élève de M. Petitot [...] lequel après avoir gagné le grand prix à l'Académie de Parme, se transporta à Rome pour y continuer ses études, ce qu'il continue de faire depuis cinq ans, pendant lequel temps il a mérité un autre prix ici au Capitole [...].²⁸

Giacomo Quarenghi, l'altro architetto partito nel 1779, aveva avuto successo per la classe di architettura al concorso clementino del 1771, quando aveva potuto avere l'appoggio di Anton Raphael Mengs, in quel momento principe dell'Accademia di San Luca. In quello stesso 1771 aveva partecipato al concorso clementino per la classe di pittura Giuseppe Maria Soli, che dobbiamo quindi immaginarci familiare all'ambiente dell'Accademia.²⁹ Attraverso il legame con Mengs, l'ambiente di San Luca era ben noto anche all'agente di Caterina, Johann Friedrich Reiffenstein: l'agente promuoveva infatti lo stesso gusto portato avanti da Mengs, come lui era un ammiratore di Raffaello e Winckelmann.³⁰

Soli era sia pittore che architetto: questo aspetto poteva piacere alla corte russa che apprezzava una formazione ampia e conseguentemente una certa flessibilità nell'agire a seconda dei bisogni più pressanti. Nel 1779 Reiffenstein per soddisfare la richiesta di inviare architetti italiani, scriveva:

²⁸ Vedi documento 1 in MARTINA FRANK, *Appendice*, cit., p. 80.

²⁹ Al Concorso Clementino del 1771 il primo premio non venne attribuito, il secondo fu assegnato a Nicolas Lejeune. Su Soli a Roma si veda il contributo di Susanna Pasquali con relativa bibliografia e nota 9.

³⁰ Il consigliere di Caterina II, come Mengs, vedeva in Raffaello Sanzio il grande modello da seguire per gli artefici contemporanei. Non a caso, quindi, su incarico dell'imperatrice e grazie all'intermediazione di Reiffenstein, venne richiesta negli anni 1778-1787 a Christoph Unterberger (1732-1798) e altri artisti operanti a Roma una copia a grandezza naturale delle Logge di Raffaello: si trattava di «una delle commissioni più imponenti e spettacolari nella Roma di allora», vedi MARTINA FRANK, *L'arte e l'architettura romane*, cit., pp. 68-69. Sulla corte russa e l'Italia, tra altro, FEDERICA ROSSI, *Il taccuino italiano di Nikolaj L'vov*, Pisa, Edizioni Della Normale, 2012; FEDERICA ROSSI, *Un dialogo a distanza. Piranesi e Caterina II, tra Vasi, candelabri, cippi e Diverse Maniere d'adornare i cammini*, "Studi sul Settecento Romano" 36 (2020), pp. 223-235. VITTORIA MARKOVA, *Rafael' v russkoj kul'ture / Raffaello nella cultura russa*, in *Rafael' poezija obraza / Raffaello e la poesia del volto. Opere dalle Gallerie degli Uffizi e da altre collezioni italiane / Произведения из Галерей Уффици и других собраний Италии*. Catalogo della mostra di Mosca a cura di V. Markova, M. Faietti, Mosca, Art-Volchonka, 2016, pp. 72-121.

*L'un et l'autre de ces architectes [Trombara e Quarenghi] étant de bons dessinateurs perspectivistes et figuristes et gravant avec netteté en eau forte, il sauront perpétuer par des estampes les ouvrages les plus importants qu'on leur confiera.*³¹

Generalmente veniva inoltre valutata la vocazione pedagogica e in questo senso veniva messa in luce l'esperienza di Quarenghi: «[...] *très capable d'enseigner son art avec succès et de faire là ou il sera employé, des élèves capable de lui succéder*». ³² Solo in seguito Soli avrebbe dato vera prova di questa sua vocazione, ma l'interesse per questo aspetto era già palese ai contemporanei. ³³ Come ricorda Brignoli di Brunnhoff, durante il soggiorno romano protrattosi fino al 1784, Soli perfezionò la propria versatilità pittorica e architettonica attraverso l'attento studio delle rovine degli edifici antichi: questo aspetto doveva incontrare il gusto di Caterina II e dei successivi sovrani Paolo I e Alessandro I, che collezionavano Piranesi, Clerisseau, Hubert Robert, solo per citarne alcuni.

La conoscenza dell'antico, come già detto, era una caratteristica imprescindibile, molto più importante della nazionalità dell'architetto. Charles Cameron era infatti arrivato a Pietroburgo nel 1779 grazie alla sua conoscenza di Roma e al suo volume sulle terme degli antichi. ³⁴ Nel 1779 Reiffenstein, per convincere della validità della candidatura, scrisse su Quarenghi: «*a étudié ici pendant une quinzaine d'années les chefs d'oeuvres d'antiquités [...]*». ³⁵ Quarenghi, come ben noto era anche un grande palladiano, tanto che scherzosamente veniva chiamato

³¹ Lettera di Reiffenstein a Grimm, Roma 15 novembre 1779, documento 17 in MARTINA FRANK, *Appendice*, cit., p. 86.

³² Lettera di Reiffenstein a Grimm, Roma 15 novembre 1779, documento 17 in MARTINA FRANK, *Appendice*, cit., p. 86.

³³ Per continuare a percepire uno stipendio che gli permettesse di vivere a Roma, Soli coltivava i rapporti con la comunità modenese: propose, con Mussatti, di avviare a Modena una scuola di disegno. Vedi nota 9.

³⁴ *The Baths of the Romans explained and illustrated. With the restorations of Palladio corrected and improved. To which is prefixed, an introductory preface, pointing out the nature of the work. And a dissertation upon the state of the arts during the different periods of the Roman empire. By Charles Cameron, Architect.* London, George Scott, 1772. Alla edizione inglese seguiva la versione francese. Vedi DMITRY SHVIDKOVSKY, *The Empress and the Architect. British Architecture and Gardens at the Court of Catherine the Great*, New Haven & London, Yale University Press, 1996, pp. 70-96.

³⁵ Lettera di Reiffenstein a Grimm, Roma 16 giugno 1779, documento 1, MARTINA FRANK, *Appendice*, cit., p. 80.

«l'ombra di Palladio». Ovviamente anche Soli conosceva le opere del grande maestro veneto e vi aveva riflettuto sopra, come attestano alcuni disegni del fondo Soli all'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena. Proprio la conoscenza dei modelli palladiani era quanto richiesto agli architetti arrivati in Russia dalla fine degli anni Settanta-Ottanta del Settecento.³⁶ Durante il corso della sua carriera Soli diede prova di saper lavorare secondo i dettami del classicismo internazionale, che accomunarono il gusto di committenti lontani nello spazio, come i dignitari dell'Impero russo e la committenza per la quale lavorò Soli. In questo senso, anche successivamente, si possono vedere assonanze e parallelismi negli stilemi tra i progetti di interni di Carlo Rossi per Palazzo Elagin a Pietroburgo e quanto proposto da Soli per il riammodernamento del Palazzo Ducale di Modena.³⁷ Se fosse stato attivo in Russia anche opere tarde come il progetto per il monumento funerario a Ercole III d'Este, eseguito dallo scultore Giuseppe Pisani su disegno di Soli (1820),³⁸ avrebbero incontrato il gusto dell'élite russa. Proprio alla stessa tipologia di monumento funebre adottata da Soli possiamo infatti ascrivere decine di monumenti funebri russi.³⁹

Emerge dunque che Soli, proprio per gli ambienti che frequentava e per il gusto che proponeva, era certamente un candidato appetibile per la corte russa, e dunque un invito a lui rivolto appare verosimile.

³⁶ Sul palladianesimo nell'Impero russo: FEDERICA ROSSI, *Palladio in Russia. Nikolaj L'vov architetto e intellettuale al tramonto dei Lumi*, Venezia, Marsilio, 2010. Va ricordato che l'ambiente e il gusto "britannico" di Roma erano particolarmente vicini a quanto venne preso a modello e il palladianesimo britannico fu un modello per l'Impero russo. Non a caso uno dei primi lavori di Quarenghi in Russia fu il Palazzo Inglese. Si veda: *Giacomo Quarenghi e la cultura architettonica britannica. Da Roma a Pietroburgo* a cura di P. Angelini, I. Giustina, T. Manfredi, F. Moschini. Atti del convegno internazionale, Roma, Accademia di San Luca, 2017.

³⁷ Assonanze si riscontrano ad esempio fra il progetto di decorazione della stanza ionica a palazzo Ducale a Modena e il progetto di decorazione per la sala da pranzo di Palazzo Elagin (ANNA MARIA MATTEUCCI ARMANDI, *Il trionfo dell'antico nella decorazione degli interni*, in *Dal mito al progetto*, II, p. 784). MASSIMO BULGARELLI, *1798-1830. Rivoluzione e Restaurazione*, in *Il palazzo ducale di Modena. Sette secoli di uno spazio cittadino*, a cura di A. Biondi, Modena, Edizione Panini, 1987, pp. 279-317. Si vedano anche i contributi su palazzo Ducale in questo volume e relativa bibliografia.

³⁸ Il monumento fu trasferito nel 1898 dal Duomo alla chiesa di San Vincenzo.

³⁹ Tra i possibili esempi della tipologia: progetto per la tomba di A.A. Nariškina, primo quarto dell'Ottocento, Museo Russo, San Pietroburgo o ancora il monumento funerario di Belosel'skij-Belozerskij, del 1810, della Necropoli della Lavra di Aleksandr Nevskij a San Pietroburgo. Per una panoramica sull'argomento: I. RJAANCEV, *Skulptura vi Rossii XVIII-načalo XIX veka*, Moskva, Izdatel'stvo Žiraf, 2003.

Possibili occasioni di ingaggio di Soli presso l'Impero russo

Tornando alle possibili occasioni di ingaggio, esiste la possibilità che Soli sia entrato in contatto con rappresentanti del mondo culturale dell'Impero russo grazie alla sua frequentazione dell'Accademia Clementina di Bologna. L'Accademia Imperiale di San Pietroburgo e quella di Bologna avevano infatti messo in campo una serie di scambi, di cui danno vivace testimonianza i carteggi intercorsi tra il 1765 e il 1775. Ad esempio, Domenico Pio, quadraturista, ornatista, vedutista di scuola bolognese, nonché segretario dell'Accademia Clementina, ricevette nel 1765 da Aleksandr Saltykov, segretario dell'Accademia russa, il regolamento dell'Accademia di San Pietroburgo e una serie di medaglie coniate per l'inaugurazione. Nel gennaio 1766 la Clementina decise di ricambiare mandando medaglie in oro e in argento per i migliori allievi russi di composizione e disegno dal vero.⁴⁰ Se anche l'ingaggio non avvenne in questo periodo, Soli potrebbe essere stato notato a Pietroburgo e invitato in seguito.

Rispetto a Bologna, credo tuttavia più probabile che, se arrivò, l'invito sia avvenuto nella cornice cosmopolita di Roma, città dove la presenza dei sudditi dell'Impero russo e degli agenti imperiali era particolarmente significativa. Va ricordato che Giuseppe Maria Soli si era trasferito a Roma nel 1770, dove si fece strada come pittore e architetto. Come già ricordato, nel 1779, tramite Grimm e Reiffenstein si cercano due architetti a Roma: la data e l'ambiente culturale frequentato dagli agenti di Caterina farebbero propendere per quest'occasione. È nel 1779 infatti che a Soli fu concessa un'ulteriore proroga del soggiorno romano. Tra il 1778-79 è verosimile che cercasse occasioni di lavoro, ma che potesse rifiutare di partire per Pietroburgo appena avuta rassicurazione da Modena di una proroga del suo stipendio a Roma. Il suo principale biografo ricorda che rifiutò le occasioni offertagli

avvinto com'era dalla gratitudine e dal sentimento verso del suo Mecenate e Signore il Serenissimo di Modena, e del Conte Malvasia suo primo benefattore, col sussidio de' quali egli mantenevasi in Roma.

⁴⁰ Piranesi. *Do i posle. Italija-Rossija. XVIII-XXI veka. / Piranesi. Prima e dopo. Italia-Russia. XVIII-XXI secolo*. Catalogo della mostra di Mosca a cura di F. Rossi, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, 2016, vol. I, pp. 190-191.

Sappiamo che Soli aveva puntato sul supporto di Modena, inviando opere, proponendo servigi. Non possiamo stringere ulteriormente il cerchio, in ogni caso è verosimile, dato il circolo e gli ambienti culturali internazionali che frequentava Soli a Roma, che nel 1778 o 1779 sia venuto in contatto con Reiffenstein e abbia ricevuto un invito. Qui aveva potuto interagire anche con gli architetti poi effettivamente partiti ed arrivati in Russia nel 1779 (Cameron) e nel 1780 (Quarenghi e Trombara). Se si vuole credere alla lettera a Brignoli di Brunnhoff, Giacomo Quarenghi o il parmense Giacomo Trombara potrebbero essere l'amico al quale Soli cedette il posto; Quarenghi, in particolare, vantava fra le sue conoscenze Carlo Bianconi, che fu maestro di Soli. Non si può però escludere che «l'amico» sia stato Cameron, partito poco prima dei due architetti italiani.

Va inoltre menzionata la possibilità che l'invito a recarsi in Russia partisse proprio da Quarenghi nel 1782-83. Quarenghi fu uno degli architetti più colti ed eruditi della corte russa, nonché quello che più di ogni altro segnò l'architettura cateriniana e quella successiva; il suo palladianesimo lucido e funzionale fece scuola anche per il cosiddetto «stile *ampir*» dell'epoca di Alessandro I. A Giacomo Quarenghi si deve l'elaborazione delle principali tipologie edilizie del periodo e la creazione di una grammatica architettonica funzionale ed elegante impiegata nella capitale e in tutto l'impero. Conseguentemente era oberato di lavoro e aveva bisogno di aiuti esperti. Quando Quarenghi è già a servizio della corte russa, chiede infatti che gli siano inviati collaboratori dall'Italia:

Né crediate che, fra le tante occupazioni, io abbia avuto finora un qualcheduno che abbia saputo sollevarmi almeno dalle cose più manuali, poiché anzi quei medesimi che ho fatto venire d'Italia, e nei quali confidavo moltissimo, in vece di aiutarmi e di assistermi, non hanno fatto altro che cagionarmi dei disgusti e delle inquietudini: cosa invero che mi è riuscita sommamente sensibile, e che m'ha obbligato a disfarmi di due di essi.⁴¹

Così si esprime Quarenghi a giugno del 1783 e ritorna sull'argo-

⁴¹ Lettera di Quarenghi a Giovanni Volpato, Roma, da Carskoe Selo, 23 giugno 1783 in VANNI ZANELLA, *Giacomo Quarenghi*, cit., pp. 46-47.

mento qualche mese dopo:

La prelodata Imperatrice vuole che io abbia a mia disposizione diversi artisti, i quali eseguiscano nelle diverse fabbriche, che Ella mi fa costruire, tutte le cose che si richiedono negli Imperiali Palazzi. Fra questi [...] avrei bisogno [...] di un buon pittore che dipingesse di architettura e di ornamenti, e passabilmente di figure a fresco, a olio e a tempera. Ma questi S.M. desidererebbe che, oltre all'esser bravi nel mestiere, fossero di buona condotta. Perciò supponendo che in una città come codesta non sia difficile di trovare i tre accennati soggetti [...] nessuno ha prestato mai dei servizi invano, e senza che questi gli siano riusciti utili a tempo e luogo. In quanto al pittore io so che non sarà possibile avere un uomo totalmente di sfera, ma per lo meno vorrei che fosse tale da potermi eseguire con delicatezza e buon gusto tutte quelle cose che sono di una portata mediocre e ragionevole [...]. Sento dire che a Serocca vicino a Lugano vi sia un certo Giacomo Rusca pittore molto ben conosciuto da codesti SS.ri Bianconi⁴² e Albertolli.⁴³ Perciò se egli fosse di quella abilità che qui viene asserito, e che i detti signori lo conoscessero effettivamente per tale, ella potrebbe farmi la finezza di fargli scrivere, e proporre per qualche suo paesano di venir qui. Ed affinché i soggetti che qui si dediderano non abbiano motivo di concepire alcuno inutile timore Ella ogniqualevolta li trovi, potrà assicurarli che portandosi bene, facendo il loro dovere, e dimostrando la loro abilità, avranno tutto il luogo di sperare di quelle ricompense, che qui non mancano agli uomini di merito.⁴⁴

Da questa seconda lettera emerge la ricerca di specialisti dall'ambiente ticinese, ma viene fatto anche il nome di Carlo Bianconi, personalità che avrebbe potuto segnalare il suo allievo Soli. Sappiamo infatti che in altre occasioni Bianconi tentò di agevolare Soli, come ricorda Brignoli di Brunnhoff nella sua biografia.

Altri documenti, e per la precisione la corrispondenza fra il duca Ercole III e Giuseppe Maria Soli fanno intendere che Soli ebbe la possibilità di scegliere un altro incarico presso altre sedi. Il 9 dicembre 1793

⁴² Carlo Bianconi.

⁴³ Giocondo Albertolli.

⁴⁴ Lettera di Quarenghi a Giuseppe Franchi, Milano, da Pietroburgo il 6 ottobre 1783, in VANNI ZANELLA, *Giacomo Quarenghi*, cit., pp. 50-51.

F. Rossi

il Duca scriveva:

Onde S. A. da ciò ha determinato che qualora il Soli non ricordandosi di tutte queste beneficenze da lui ricevute, credesse di trovar maggior fortuna altrove, possa abbracciarla, mentre non mancherà a S. A. soggetto da rimpiazzarlo.

Soli, sollecito, risponde il giorno dopo, il 10 dicembre, di non voler lavorare altrove:

Questi benefici uniti ai precedenti, siccome accrescono la mia ossequiosa riconoscenza, così mi animano ad adoperarmi con tutto l'ardore nel servizio di così benefico Principe, da cui non ho mai avuto il pensiero di allontanarmi, e che mi farà un pregio e un dovere di continuare a servire finché a lui piaccia di gradire la debole mia opera [...] (figura 27).⁴⁵

Non è detto che si alluda a un invito a Pietroburgo, ma va rilevato che nel 1793 Soli aveva terminato il ponte di S. Ambrogio dimostrando, con il suo sistema di centinature, di saper lavorare nell'ambito dell'ingegneria idraulica. Ora proprio di queste capacità avevano un gran bisogno a Pietroburgo, città nota per il suo suolo melmoso. Soli progettò in contesti dove le conoscenze di ingegneria idraulica erano imprescindibili, come Venezia, dove lavorò al progetto di ricostruzione delle Procuratie Nuovissime in piazza S. Marco, dopo essere arrivato in città nel 1810 all'età di 63 anni.⁴⁶

Pare più probabile, proprio per età, che Soli sia stato invitato nell'Impero russo durante il regno di Caterina. Ma, proprio per le sue capacità nell'ambito dell'ingegneria idraulica, non si può escludere un interesse da parte di Paolo I (1796-1801) o Alessandro I (1801-1825).

⁴⁵ ASMo, ASE, Archivio per Materie, Architetti, b. 9/1. Queste lettere mi sono state segnalate da Vincenzo Vandelli e sono state trascritte da Luciano Rivi, che ringrazio sentitamente.

⁴⁶ ALESSANDRA PFISTER, *La vicenda della reggia napoleonica veneziana e i progetti per il palazzo conservati nel fondo Luigi Canonica*, in *Architettura e urbanistica in età neoclassica. Giovanni Antonio Antolini (1753-1841). Atti del primo convegno di studi antoliniani*, a cura di M.G. Marziliano, Faenza, Gruppo editoriale Faenza editrice, 2003, pp. 209-247; MARTINA FRANK, *Atti mancati o progetti falliti? Attorno al Palazzo Reale di Venezia*, "Rivista Napoleonica" 10-11 (2004-2005), pp. 101-122 e il contributo di Martina Frank in questo volume.

Gli intermediari possibili, oltre a Quarenghi, non mancavano. All'epoca di Paolo I erano attivi diversi artefici italiani, tra cui Vincenzo Brenna, artista ed architetto che aveva lavorato a Roma e frequentato ambienti conosciuti anche da Soli proprio negli stessi anni. In realtà i momenti di contatto e le possibilità di un invito in Russia erano molti. A prescindere dalla specifica collocazione temporale, la verosimiglianza della chiamata di Soli in Russia dimostra un periodo di grande permeabilità tra l'Impero russo e l'Europa occidentale: da quel momento un susseguirsi di periodi di aperture e chiusure verso l'Occidente caratterizzarono civiltà, storia, architettura, arte e storiografia russa.

Francesca Lui

CLASSICISMI A BOLOGNA: CESARE ALBERTO MALVASIA,
CARLO BIANCONI E L'ACCADEMIA CLEMENTINA
NEGLI ANNI DELLA FORMAZIONE DI SOLI

La prima *Memoria* biografica di Giuseppe Maria Soli (1747-1822), redatta dal botanico Giovanni de Brignoli di Brunnhoff e pubblicata nel 1827, riporta che il vignolese aveva lasciato la città natale per dare inizio al suo apprendistato bolognese nel 1758:¹ data che, se si tiene conto della rettifica apparsa tre anni più tardi nella *Storia della letteratura italiana del secolo XVIII* ad opera del primo bibliotecario del Duca di Modena Antonio Lombardi, andrebbe posticipata al 1761, quando il giovinetto era quattordicenne:

Raccomandato poi il Soli dallo stesso protettore alla nobile famiglia Malvasia di Bologna, colà portossi nel 1761, e non nel 1758, altro anacronismo dell'indicato articolo, ed ivi provveduto di alloggio e vitto la mercé della generosità di que' Signori, studiò il disegno nell'Accademia Clementina [...].²

Il giovane talento vignolese, com'è noto, era stato raccomandato dal governatore della sua città, l'avvocato Giulio De Nobili, al conte bolognese Cesare Alberto Malvasia, che deteneva nel territorio mode-

¹ GIOVANNI DE BRIGNOLI DI BRUNNHOF, in *Memorie degli architetti antichi e moderni, Opere complete di Francesco Milizia riguardanti le belle Arti*, vol. II, Bologna, Cardinali e Frulli, 1827, p. 488; la data 1758 è ribadita dallo stesso autore nella successiva biografia *Del cavaliere Giuseppe Maria Soli*, in *Notizie biografiche e letterarie in continuazione della Biblioteca modenese del Tiraboschi*, I, Reggio Emilia, Torreggiani, 1833, pp. 155-176: 157.

² Il bibliotecario dichiara di voler rettificare «vari errori» riscontrati nella biografia di Brignoli Di Brunnhoff pubblicata nell'edizione bolognese del *Milizia*, dichiarando di esser stato «favorito di più sicure ed estese notizie da uno de' suoi allievi, il Sig. Dottor Sante Cavani Professor d'architettura pratica nella nostra Università»; a questo proposito, oltre al presunto anno del trasferimento a Bologna nel 1761, riporta l'esatta data di nascita dell'artista, 23 giugno 1747 «e non 1745, come nel citato articolo si dice», ANTONIO LOMBARDI, *Storia della letteratura italiana del secolo XVIII*, Modena, Tip. Camerale, 1830, vol. III, pp. 345-346.

nese vari feudi.³ Il conte l'avrebbe generosamente «provveduto di alloggio e vitto» e presentato all'Accademia Clementina, con la quale intratteneva rapporti non solo in virtù delle sue mansioni politiche nel governo della città.⁴

Per meglio comprendere le fasi della prima formazione bolognese di Giuseppe Maria Soli, dopo il breve apprendistato nella bottega del frate cappuccino Stefano da Carpi, vale la pena di indagare più da vicino l'ambiente felsineo con il quale egli venne a contatto, in quella fase culturale tra il sesto e il settimo decennio in cui si andava definendo un progressivo cambiamento del gusto in direzione classicista.⁵ Un ambiente controverso, che ebbe nella figura del conte senatore Malvasia un punto di riferimento fondamentale,⁶ non soltanto per l'autorevole *patronage* che aveva riservato al giovane, ma anche e soprattutto per i suoi specifici interessi in campo architettonico. Come è noto, la sua netta presa di posizione antibarocca, con la ridefinizione in chiave neo-cinquecentesca del proprio palazzo di Strada San Donato, gli era valsa la dedica-elogio di Francesco Algarotti nel celebre *Saggio sopra l'Architettura*, edito a Venezia nel 1757.⁷ Fondamentale ancora, nel *cursus studiorum* del vignolese, la frequentazione dell'Accademia Clementina, improntata a quell'ideale classico che era profondamente radicato nella storia artistica di Bologna; altrettanto

³ GIOVANNI DE BRIGNOLI DI BRUNNHOF, cit., 1833, p. 157.

⁴ Vedi *infra*.

⁵ Sulle tendenze neo-cinquecentiste che si manifestano a Bologna, cfr. ANNA MARIA MATTEUCCI, *Nel segno di Palladio*, in *Nel segno di Palladio. Angelo Venturoli e l'architettura di villa nel Bolognese tra Sette e Ottocento*, a cura di A.M. Matteucci e F. Ceccarelli, con la collaborazione di S. Medde, Bologna, Bononia University Press, 2008, pp. 21-70: 28-30; SILVIA MEDDE, *Aspetti della cultura architettonica a Bologna negli anni di Venturoli fra neocinquecentismo, recupero dell'antico e classicismo purista*, in *Nel segno di Palladio*, cit., pp. 77-91; inoltre, EUGENIO RICCOMINI, *Vaghezza e furore. La scultura in Emilia Romagna*, Bologna, Zanichelli, 1977, p. 4; RENATO ROLI, *Classicismo e barocchetto all'interno della situazione bolognese 'clementina'*, in *La pittura. L'Accademia Clementina*, catalogo della mostra (Bologna, 8 settembre - 25 novembre 1979), a cura di A. Emiliani et al., Bologna, Alfa, 1979, pp. 42-46; ANTON WILLEM ADRIAAN BOSCHLOO, *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, Bologna, Nuova Alfa, 1989, pp. 33-34; WANDA BERGAMINI, *La ricerca della tradizione. Bologna nella metà del Settecento*, in *Architetture dell'inganno*, a cura di A.M. Matteucci, A. Stanzani, Bologna, Arts & Co, 1991, pp. 113-128.

⁶ VINCENZO VANDELLI, *Verso una biografia di Giuseppe Maria Soli, pittore e architetto*, in *Tracce dei luoghi. Tracce della storia*, Roma, Donzelli, 2008, pp. 263-284: 264-267.

⁷ *Opere varie del conte Francesco Algarotti*, Venezia, Pasquali 1757, vol. 2, pp. 183-185; sul *Saggio* cfr. SUSANNA PASQUALI, *Francesco Algarotti, Andrea Palladio e un frammento di marmo di Pola*, "Annali di Architettura: rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", 9 (1997), pp. 159-166.

decisiva si rivelerà la lezione dell'eclettico Carlo Bianconi, di cui fu discepolo, che l'avrebbe avviato alle nuove istanze neoclassiche.

Cesare Alberto Malvasia (1713-1767) e Francesco Algarotti (1712-1764)

Discendente di Carlo Cesare Malvasia, il celebre storiografo seicentesco, il conte Cesare Alberto era nato a Bologna nel 1713. Quale esponente di spicco del Senato cittadino, tra il 1757 e il 1760 è presente nelle Assunterie di Camera, di Magistrati e di Studio,⁸ mentre nel 1758 assume la massima carica senatoria di Gonfaloniere di Giustizia. Nel 1745 aveva sposato la nobildonna Ginevra Gozzadini, anch'essa di antica famiglia senatoria. Fonti settecentesche riportate da Giuseppe Guidicini lo descrivono come uomo «di carattere atrabile, ma giusto, distintissimo cavaliere, gentile con tutti, religioso, amico sviscerato verso l'amico».⁹ Agli impegni di governo univa competenze di dilettante di architettura e un non comune interesse per il teatro.¹⁰ Nel palazzo di strada Maggiore, dove la sua illustre famiglia risiedeva fin dal XVI secolo, aveva fatto realizzare tra il 1745 e il 1746 lo scenografico scalone su disegno di Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena.¹¹ Nel decennio successivo il conte Malvasia si era invece impegnato in prima persona nel progetto di ricostruzione del palazzo Manzoli di strada San Donato, che aveva acquistato nel 1756 per farne la nuova residenza di famiglia e che intendeva riformulare secondo principi classicisti¹² (figura 28).

Le istanze che guidavano questo progetto, affidato all'architetto clementino Francesco Tadolini, sono rese note dallo stesso Malvasia

⁸ MARIA TERESA GUERRINI, *Collegi dottorali in conflitto. I togati bolognesi e la Costituzione di Benedetto XIV (1744)*, Bologna, Clueb, 2012, pp. 184, 186-187.

⁹ GIUSEPPE GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna ossia Storia cronologica dei suoi stabili sacri, pubblici e privati*, Bologna, 1869, vol. II, pp. 50-52.

¹⁰ GIUSEPPINA RAGGI, G. *Carlo Sicinio Bibiena e il conte Cesare A. Malvasia: un progetto per il Nuovo Teatro Pubblico di Bologna*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di D. Lenzi, Bologna, Compositori, 2004, pp. 295-303.

¹¹ ISABEL MAYER GODINHO MENDONÇA, *Precisazioni sullo scalone di palazzo Malvasia in Strada Maggiore*, in *Arti a confronto*, cit., pp. 289-294.

¹² Si veda ANNA MARIA MATTEUCCI, *Nel segno di Palladio*, cit., pp. 27-30 e, per quanto riguarda il ciclo di affreschi commissionati nell'ala al piano terreno del palazzo, FRANCESCA LUI, *Novità sul ciclo decorativo di palazzo Malvasia a Bologna*, "Paragone. Arte" ser. 3, 172 (nov. 2023), pp. 3-23.

nella bozza autografa di un manoscritto dedicato agli ordini architettonici, dove afferma:

In occasione di dover dar mano a riattare [con nuovo Ornamento, *biffato*] una Casa per mia Abitazione in Bologna, considerando, che per lodevolmente ciò fare non mi bastavano le materiali regole delli Ordini della Architettura [*sic*], mentre trattavasi di dovere nello stesso tempo ubbidire a varj accidenti della situazione, e della distribuzione della fabrica poste già in essere credetti necessario di investigare di tali Regole li Principj per scoprire dove era lecito, e dove non potevasi da esse scostare.¹³

Grazie anche all'azione progettuale del Malvasia, nella Bologna del sesto decennio del Settecento prende avvio quella svolta classicista che porterà in ambito architettonico alla presa di distanza dalla cultura tardobarocca e dal barocchetto d'Arcadia.¹⁴ Una svolta non priva di battaglie, animata dalle riflessioni dell'erudito veneziano Francesco Algarotti, presente nella città felsinea in lunghi soggiorni tra il 1756 e il 1762 e in costante dialogo con l'élite intellettuale che gravitava attorno all'Istituto delle Scienze. Per Bologna sono anni di apertura al circuito dei viaggiatori e degli artisti stranieri diretti o provenienti da Roma. Il 9 giugno 1757 l'Algarotti era stato eletto accademico d'onore della Clementina insieme all'architetto francese Charles-Louis Clérisseau, disegnatore di vedute archeologiche nell'Italia del Grand Tour, e al rinomato ritrattista scozzese Allan Ramsay;¹⁵ mentre, nel giugno dell'anno precedente, era stato acclamato al medesimo rango il veronese Girolamo dal Pozzo, studioso di antichi teatri e «grande intendente di architettura».¹⁶ Altre sollecitazioni della nascente cultura dell'antico erano giunte nello stesso 1757 con l'arrivo in Accademia dei calchi della statuaria romana tratti dagli originali vaticani, fatti realizzare dal colle-

¹³ Il manoscritto, intitolato *Delli Ordini dell'Architettura*, reca nell'intestazione l'indirizzo «all'Accademia dell'Istituto delle Scienze di Bologna», Archivio Malvasia, Passo Segni, *Miscellanea Manoscritti*, I, c. I; si veda F. LUI, *ibidem*, pp. 4-6.

¹⁴ RENATO ROLI, *Classicismo e barocchetto*, cit., pp. 42-46.

¹⁵ *Atti dell'Accademia Clementina 1710-1764. Verbalì consiliari*, a cura di S. Questioli, Bologna, Minerva Edizioni, 2005, vol. I, p. 217; cfr. FRANCESCA LUI, *Bologna neoclassica. Per una definizione del neoclassicismo felsineo*, in *Antonio Canova e Bologna. Alle origini della Pinacoteca*, catalogo della mostra (Bologna, 4 dicembre 2021 - 20 febbraio 2022), a cura di A. Costarelli, Milano, Electa, 2021, pp. 18-25; 15.

¹⁶ *Atti dell'Accademia Clementina 1710-1764*, cit., p. 211.

zionista e mecenate veneziano Filippo Farsetti per l'accademia veneziana, una copia dei quali era pervenuta all'istituzione bolognese grazie all'intervento del pontefice Benedetto XIV.¹⁷

Erano gli stessi anni in cui l'Algarotti partecipava attivamente al dibattito architettonico riguardante il progetto del nuovo teatro pubblico.¹⁸ L'erudito figura tra i detrattori del modello con pianta 'a campana' proposto dall'architetto Antonio Galli Bibiena, figlio del celebre Ferdinando, espressione di un ormai declinante «meraviglioso barocco», al quale avrebbe preferito il rigore di un teatro a pianta ellittica, in linea con la «logica razionale» dei tempi nuovi.¹⁹

Voce influente e scrittore di successo, *journaliste d'art* noto in tutta Europa, autore del best seller *Newtonianismo per le dame* tradotto in varie lingue, dopo i viaggi nella Russia di Pietro il Grande e i soggiorni in Inghilterra, dove aveva ammirato la ripresa del palladianesimo d'oltremania, dopo i periodi trascorsi presso le raffinate corti di Dresda e di Potsdam, l'Algarotti si divide tra Venezia e Bologna, dove verrà accolto con tutti gli onori dai luminari dell'Istituto delle Scienze. Un ambiente che aveva conosciuto in gioventù, avendo frequentato dal 1726 i corsi dell'astronomo Eustachio Manfredi, del filosofo letterato Francesco Maria Zanotti, del medico anatomista Jacopo Bartolomeo Beccari e di tutto il coté artistico della Clementina, rappresentato dal Segretario Giampietro Zanotti.²⁰ Negli anni maturi, Algarotti si dedicherà alla revisione dei suoi scritti sulle arti, segnalandosi tra i «più precoci protagonisti della ripresa del classicismo e dell'interesse per l'antichità».²¹

¹⁷ Sulla vicenda MARIA LUIGIA PAGLIANI, *L'Orma del Bello. I calchi di statue antiche nell'Accademia di Belle Arti di Bologna*, Argelato, Minerva, 2003, pp. 23-29; 27.

¹⁸ Nel dibattito sono coinvolti gli stessi professori dell'Accademia Clementina chiamati ad esprimere un parere sul progetto del Bibiena; cfr. WANDA BERGAMINI, *La fabbrica del Nuovo Teatro Pubblico in Bologna. Querelle civica, dibattito architettonico*, in *I Galli Bibiena: una dinastia di architetti e scenografi*, atti del convegno (Bibbiena, 26-27 maggio 1995), a cura di D. Lenzi, Bibbiena, Accademia Galli Bibiena, 1997, pp. 99-116; ANDREA EMILIANI, *Architettura pittorica. Trent'anni di potere nell'Accademia Clementina*, in *I Bibiena. Una famiglia europea*, catalogo della mostra (Bologna, 23 settembre 2000 - 7 gennaio 2001), a cura di D. Lenzi, J. Bentini, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 84-85.

¹⁹ ANDREA EMILIANI, *Architettura pittorica*, cit., pp. 84-85.

²⁰ Per gli anni della giovanile formazione bolognese, cfr. FRANCO ARATO, *Il secolo delle cose. Scienza e storia in Francesco Algarotti*, Genova, Marietti, 1991, pp. 19-21.

²¹ Cfr. MINA GREGORI, *Riconsiderando Francesco Algarotti: un quadro ritrovato di Mauro Tesi*, in *Il Settecento e le arti: dall'Arcadia all'Illuminismo, nuove proposte tra le corti, l'aristocrazia e la borghesia*, atti del convegno (Roma, 23-24 novembre 2005), Roma, Bardi, 2009, pp. 157-202; 175.

In questa delicata fase di cambiamento del gusto e della sensibilità, lo «spirito filosofico» dei Lumi «divenuto in certa maniera censore delle belle Arti, e segnatamente dell'Architettura», come scriveva acutamente l'Algarotti nel suo *Saggio*, si manifesta a Bologna nel nuovo progetto di palazzo Malvasia, riformulato sul preesistente palazzo Manzoli, di origini cinquecentesche.

L'edificio, di cui Giuseppe Maria Soli conoscerà l'elaborazione progettuale durante i suoi primi anni bolognesi, testimonia gli orientamenti espressi dall'erudito nel citato *Saggio sopra l'architettura*: nella lettera dedicatoria datata «Bologna 24 dicembre 1756», l'Algarotti affidava al nobile bolognese la responsabilità di un ritorno ai canoni classicisti, che fosse l'«esempio correttissimo della Italiana severità», a dimostrare che, nel «totale scadimento» in cui versava l'architettura in Italia, «l'antico gusto non *era* ancor morto». ²²

La magniloquente facciata del palazzo Malvasia rivolta verso la piazzetta San Donato, provvista di timpano e balcone, portico bugnato al piano terreno e ordine gigante ai piani superiori, mostra il puntuale recupero dei modelli tardo-cinquecenteschi di palazzo Ranzuzzi e del confinante palazzo Magnani, progettato da Domenico Tibaldi. ²³

Sulla base di queste premesse, è evidente che Giuseppe Soli ebbe modo di conoscere assai presto, anche fuori dalle aule accademiche, i principi del classicismo cinquecentesco messi in pratica dal Tadolini attraverso la mediazione del Malvasia e dell'Algarotti. Come sottolineato in più occasioni da Vincenzo Vandelli, fu il Malvasia stesso ad orientare precocemente il gusto e gli interessi del giovane vignolese. ²⁴ E ad affidargli, tra le altre, la decorazione di un «ornato dipinto alla porta» nell'atrio al piano nobile del proprio palazzo, come menzionato nella guida bolognese del 1776, ²⁵ intervento di cui purtroppo non è

²² L'esemplare consultato del *Saggio* è una tiratura a parte conservata nell'Archivio Malvasia, che il conte ricevette con ogni probabilità dall'Algarotti stesso; la lettera dedicatoria è alle pp. 3-5. Per le modifiche introdotte nel *Saggio* nella successiva edizione livornese del 1764 e per la promozione dell'opera di Palladio in Italia, SUSANNA PASQUALI, *Francesco Algarotti*, cit., pp. 162-163. Pubblicato in FRANCESCO ALGAROTTI, *Opere varie del conte Francesco Algarotti*, in Venezia, per Giambattista Pasquali, 1757, vol. II, pp. 181-224.

²³ ANNA MARIA MATTEUCCI, *Nel segno di Palladio*, cit., p. 29 e FRANCESCA LUI, *Novità sul ciclo decorativo*, cit., p. 5.

²⁴ VINCENZO VANDELLI, *Verso una biografia di Giuseppe Maria Soli*, cit., pp. 266-267.

²⁵ *Pitture, sculture ed architetture delle chiese luoghi pubblici, palazzi, e case della città di Bologna*, e

rimasta traccia. Dalla stessa guida, si apprende inoltre che Soli aveva studiato con Carlo Bianconi (1732-1802), figura di spicco dell'ambiente bolognese, e con Domenico Maria Fratta (1696-1763), abile disegnatore della generazione precedente.²⁶

Nel 1762, Soli è registrato nel *Catalogo degli Scolari che ha avuto l'Accademia Clementina nelle sue Scuole di Figura, e di Architettura*:²⁷ negli anni successivi in cui frequenta l'Accademia, il giovane mette subito in luce il suo multiforme talento: dal 1766, ottiene per quattro anni il premio di frequenza Fiori per il disegno di figura e, nel 1767, il premio Marsili Aldrovandi di prima classe con il disegno di soggetto storico *La fondazione di Bologna da parte di Felsino re degli Etruschi*²⁸ (figura 29).

Le fonti di questo episodio storico, legato alle leggendarie origini etrusche della città, possono essere rintracciate in uno dei cartigli che ornano la celebre pianta di Bologna del 1581 incisa da Agostino Carracci, un testo che Carlo Cesare Malvasia aveva trascritto e riportato nella sua *Felsina Pittrice*.²⁹

Il disegno presentato da Soli, realizzato a matita e acquerello su carta di grande formato (490 × 610 mm), si rivela una prova eccellente sul piano compositivo e della qualità grafica: la commissione, formata dai pittori Ubaldo Gandolfi, Giuseppe Pedretti, Antonio Beccadelli e

suoi sobborghi. Con un copioso indice degli autori delle medesime corredato di una compendiosa serie di notizie storiche di ciascheduno, in Bologna, nella stamperia del Longhi, 1776, p. 55; mentre nella biografia di GIOVANNI DE BRIGNOLI DI BRUNNHOF, *Del cavaliere Giuseppe Maria Soli*, cit., p. 157, n. 2, si menzionano in maniera più generica «diversi lavori per la Casa Malvasia».

²⁶ Ibidem, p. 481: «P. Bol. Studiò di fig. sotto Domenico Fratta, poi sotto Carlo Bianconi, e dipinse alcun poco, indi invaghissi dell'orn. e della quadr. Passò a Roma ove trovai presentemente, studiando, e rendendosi vieppiù capace, ed abile [...]»: questa edizione della guida ebbe il principale contributo di Carlo Bianconi; nel breve profilo biografico Soli è ricordato come pittore bolognese, la notizia verrà corretta nella successiva edizione del 1782, p. 567. Sull'attività di Domenico Maria Fratta, si veda ANGELO MAZZA, *Domenico Maria Fratta accademico arguto. Due nuovi fogli del Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, "Aperto", 1 (maggio 2008), <https://aperto.pinacotecabologna.beniculturali.it/domenico-maria-fratta-accademico-arguto-due-nuovi-fogli-del-gabinetto-disegni-e-stampe-della-pinacoteca-nazionale-di-bologna>.

²⁷ Il registro manoscritto si conserva presso l'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Bologna.

²⁸ VINCENZO VANDELLI, *Verso una biografia di Giuseppe Maria Soli*, cit., p. 266; e, inoltre, MARINELLA PIGOZZI, *Giuseppe Maria Soli fra Ancien Régime e Restaurazione*, in *La cultura architettonica nell'età della Restaurazione*, a cura di G. Ricci, G. D'Amia, Milano, Mimesis, 2002, pp. 263-275; 263-264, oltre a MICHELANGELO L. GIUMANINI, *Competere in arte. I concorsi Fiori e Marsili Aldrovandi dell'Accademia Clementina*, Bologna, Clueb, 2003, passim.

²⁹ CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de Pittori bolognesi*, Bologna, Eredi Domenico Barbieri, 1678, p. 90: «Fu Bologna da Toscani, edificata, et da i loro Re nominata prima da Felsino Felsina, [...]».

dallo scultore Filippo Scandellari, non esita ad assegnare all'artista il primato, come risulta dai verbali accademici («tutti dissero di conoscere abbastanza quanto valeva»).³⁰

L'opera del giovane pittore mostra l'avvenuta acquisizione dei principi classicisti che dominavano allora nella Clementina: le puntuali riprese dal repertorio della tradizione carraccesca, evidenti nelle figure che compongono il gruppo centrale, così come la chiarezza del racconto e l'equilibrata distribuzione delle parti; si registra inoltre l'aggiornamento alla cultura dell'antico nella figura giacente in primo piano, personificazione del fiume Reno: figura barbata, con gli attributi dell'urna e del remo (qui ornato da una palmetta di stile etrusco), ispirata all'iconografia delle antiche divinità fluviali; a ciò si aggiunge l'attenzione storica ai dettagli architettonici che contestualizzano la scena, quali il rimando all'ordine tuscanico della porta urbana sullo sfondo, che reca l'iscrizione latina «COMMODO ET SECVRITATI FELSINVS REX». ³¹ Quanto alla tematica di storia antica proposta dal concorso, nel richiamo alle origini etrusche della città, l'Accademia bolognese dimostrava di essere attenta alle emergenti tendenze neoclassiche, in questo forse sollecitata dall'attività della vicina, più giovane e dinamica Accademia Reale di Parma, che Giorgio Cusatelli ha definito «vetrina d'ogni novità, laboratorio d'ogni sperimentazione» nel suo essere «*trait d'union* tra Roma e Parigi». ³²

I. Soli Vineolensis inven. et incid. 1767

A questi primi importanti riconoscimenti in ambito accademico si aggiunge un'altra interessante testimonianza degli anni bolognesi, che qui si rende nota per la prima volta. Si tratta di un'incisione all'ac-

³⁰ *Atti dell'Accademia Clementina 1764-1782*, cit., pp. 133-134.

³¹ Premio Marsili Aldrovandi, Disegno di figura di Prima classe; cfr. *Atti dell'Accademia Clementina 1764-1782. Verbalia consiliari*, Bologna Minerva Edizioni, 2004, vol. II, pp. 127, 133-134; GIULIA CONTE, *Giuseppe Maria Soli in palazzo Barberini*, "Paragone. Arte", ser. 3, 138-817, (mar. 2018), pp. 54-65: 58-59.

³² Per i rapporti diplomatici tra l'Accademia Clementina di Bologna e l'Accademia Reale di Parma, si veda FRANCESCA LUI, *Un disegno e due lettere inedite di Gaetano Gandolfi per il Concorso di Pittura dell'Accademia di Belle Arti di Parma (1763)*, in *Studi in onore di Stefano Tumidei*, Venezia, Bologna, Fondazione Giorgio Cini, Fondazione Federico Zeri, 2016, pp. 435-445.

quaforte, firmata e datata «I. Soli Vineolensis inven. et incid. 1767»,³³ raffigurante lo stemma araldico della famiglia Boncompagni Ludovisi, che appare ornato ai lati da un elegante fregio a girali d'acanto, mentre nella parte superiore un galero, il classico cappello cardinalizio, domina come sospeso sopra una testa di cherubino (figura 30).

L'immagine è da riferire al prelato romano Ignazio Boncompagni Ludovisi (1743-1790), che nel 1766 aveva ricevuto la nomina di Vicelegato di Bologna da papa Clemente XIII Rezzonico. Questa incisione affidata al vignolese, all'epoca appena ventenne, può spiegarsi alla luce dei legami storici che univano il marchesato di Vignola alla famiglia bolognese e romana Boncompagni Ludovisi, che fin dai tempi del pontefice Gregorio XIII Boncompagni aveva acquisito il dominio di quella città.³⁴ In essa spicca il dettaglio ornamentale del girale d'acanto ad ampie volute che si diparte dallo scudo bipartito (le tre bande, scorciate ritirate in capo, Ludovisi e il drago d'oro, reciso e sanguinante, Boncompagni), mentre un piccolo mascherone grottesco chiude la parte inferiore.³⁵

Così concepita, l'invenzione rivela da parte di Soli la prossimità con il repertorio d'ispirazione neorinascimentale del pittore architetto ornatista Carlo Bianconi, come testimoniano alcuni studi d'ornato di quest'ultimo già appartenuti alla collezione Certani, oggi a Venezia presso la Fondazione Giorgio Cini³⁶ (figura 31). Si può quindi ipotizzare che nel 1767 il vignolese fosse già in contatto con il Bianconi, che teneva una scuola privata a Bologna, aperta a giovani artisti e a diletanti, non essendo stato ancora nominato a quelle date professore dell'Accademia Clementina.³⁷

³³ Collezione privata.

³⁴ ACHILLE LODOVISI, *Palazzo Contrari Boncompagni (detto Palazzo Barozzi) a Vignola*, "Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le antiche province modenesi", s. 11, 41 (2019), p. 156.

³⁵ Per un confronto sul repertorio ornamentale, si veda, tra gli altri, lo *Studio per decorazione*, in coll. Certani, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, inv. 2643; cfr. CHIARA BASALTI, *Nuove proposte sul fondo Antonio Certani: disegni di ornato di Mauro Tesi, Carlo Bianconi e Giacomo Rossi*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 34 (2010), pp. 113-131:119-120.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Vedi *infra*; per la scuola frequentata tra gli altri da giovani aristocratici, tra cui Giuseppe Maria Pallavicini, Carlo Maria Aldrovandi, LUIGIA BINDA, *Carlo Bianconi: opere, studi e relazioni nell'Italia dei Lumi. Per una biografia ragionata alla luce di nuovi documenti*, "Annali di critica d'arte", n.s., 1 (2017), pp. 175-207: 189-190.

Carlo Bianconi (1732-1802), l'operato e il magistero bolognese

Carlo Bianconi è la figura centrale che porta avanti nella Bologna del settimo e ottavo decennio del secolo la battaglia antibarocca in nome del ritorno all'antico,³⁸ proseguendo sulla via aperta da Mauro Tesi, detto il Maurino, scomparso prematuramente nel 1766, che era stato il principale interprete della dottrina neo-cinquecentista propugnata dall'Algarotti.³⁹ Anche per Bianconi, la frequentazione dell'erudito veneziano, avvenuta forse grazie alla comune amicizia con il pittore e "notomista" Ercole Lelli, rappresenta uno stimolo determinante al cambiamento del gusto al quale egli contribuisce in maniera decisiva, operando su vari fronti.⁴⁰

Tra i primi progetti realizzati a Bologna va ricordata per l'appunto la *Memoria a Mauro Tesi* nella Basilica di San Petronio (1767), dove l'artista riaggiorna in chiave erudita la tipologia della stele funeraria, firmando in lettere greche ΑΕΥΚΟΝΟΣ (traduzione del proprio cognome) il disegno preparatorio.⁴¹ Di poco successivo è il progetto del sepolcro di Francesco Algarotti nel Camposanto di Pisa, già abbozzato dallo stesso Tesi, commissionato dall'imperatore Federico II di Prussia: opera che, nella sobria monumentalità della sua concezione formale, così come nella complessa definizione del programma iconografico, anticipa le tendenze del neoclassicismo internazionale.⁴² In patria, tuttavia, la reputazione di

³⁸ Per l'operato del Bianconi nell'ambito della decorazione plastica, con bibl. precedente, cfr. ANNA MARIA MATTEUCCI, *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento. Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Milano, Mondadori Electa, 2002, pp. 35-45 e, più di recente, LUIGIA BINDA, *Carlo Bianconi: opere, studi e relazioni*, cit., pp. 175-207; ANTONELLA MAMPIERI, *Giacomino De Maria (1760-1838)*, Bologna, Pàtron, 2020, vol. I, pp. 30-33; FRANCESCA LUI, *Bologna neoclassica*, cit., pp. 19-23.

³⁹ MINA GREGORI, *Riconsiderando Francesco Algarotti*, cit.,

⁴⁰ Su questo punto cfr. LUIGIA BINDA, *Carlo Bianconi: opere, studi e relazioni*, cit., pp. 184-186.

⁴¹ Cfr. MARIA TERESA FERNANI, *Preludi neoclassici a Bologna: la «memoria» a Mauro Tesi in S. Petronio*, "Il Carrobbio", 11 (1985), p. 109, con bibliografia; oltre a EUGENIO RICCÒMINI, *Vaghezza e furore*, cit., pp. 121-122 e più di recente, LUIGIA BINDA, *Carlo Bianconi: opere, studi e relazioni*, cit., pp. 183-184.

⁴² Per gli apporti di Bianconi al disegno, cfr. ROBERTO PAOLO CIARDI, "Non omnis". *Il monumento Algarotti nel Camposanto pisano e la tipologia illuminista della tomba*, "Artista. Critica dell'arte in Toscana", 1 (1989), pp. 52-63, da aggiornare ai contributi di TOBIAS GARST, *Il monumento Algarotti nel Camposanto di Pisa alla luce di nuovi documenti*, "Commentari d'arte", 7-8 [2005], nn. 20-23, pp. 91-102; DIANA CRISTANTE, *Il modello per il monumento funebre e i ritratti di Francesco Algarotti (1712-1764)*, "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", ser. 3, 8 (2013), pp. 127-136; LUIGIA BINDA, *Carlo Bianconi: opere, studi e relazioni*, cit., p. 183, n. 39; FRANCESCA LUI, *Bologna neoclassica*, cit., pp. 19-22.

Carlo Bianconi era alquanto discussa: in più occasioni l'artista verrà tacciato di disonestà e di plagio per aver firmato lavori altrui come opere di propria invenzione. Sarà l'erudito e biografo Marcello Oretti a scrivere che dai disegni ricevuti in eredità dal maestro Ercole Lelli e dal Tesi egli «spaccia le opere eseguite sulli medesimi per sue».⁴³

Nei primi anni Settanta, i nuovi progetti per le gallerie «all'antica» realizzate nei palazzi Malvezzi Lupari e de' Bianchi segnano il «momento rivelatore del suo classicismo archeologizzante»;⁴⁴ e presto susciteranno critiche e dissensi nell'ambiente felsineo, per l'impiego dello stucco su vasta scala e per il ricorso a tecniche seriali nella replica dei modelli, che assegnavano al rilievo plastico un primato fino allora spettante alla pittura (figura 33). L'idea che l'artista portava avanti, coinvolgendo i migliori plasticatori attivi a Bologna, era quella di far rivivere attraverso la tecnica dello stucco la «finezza ed eleganza del secolo d'Augusto e l'attica venustà», come scriveva il 20 febbraio 1775 al marchese Sardini di Lucca.⁴⁵

In quegli anni, Bianconi sperimentava la decorazione a rilievo anche negli ambienti ecclesiastici: nella sagrestia della chiesa di San Michele dei Leprosetti, con la collaborazione del suo discepolo Luigi Acquisti, riveste le pareti di piccoli fregi, ornati, *cartouches* in stucco e di finissimi medaglioni a guisa di sopraporte, con le figure allegoriche della *Letteratura*, della *Musica* e della *Storia* – immagini rivelatrici, come notava Eugenio Riccòmini, della mano «altrimenti introvabile dell'antiquario»⁴⁶ (figura 34).

Anche Carlo Bianconi si era formato come pittore di figura all'Accademia Clementina, studiando in seguito «da sé» (come scrive egli stesso nel 1766 nel suo breve profilo) la scultura, l'architettura, e l'ornato.⁴⁷ Fondamentale era stata l'educazione erudita ricevuta in famiglia, in

⁴³ MARCELLO ORETTI, *Notizie de' professori del disegno*, ms. B 134, c. 99, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio. Per la smentita di tali affermazioni, LUIGIA BINDA, *Carlo Bianconi: opere, studi e relazioni*, cit., p. 183 n. 39.

⁴⁴ STEFANO TUMIDEI, *Disegni di scultori bolognesi nella collezione Certani. Nuovi materiali su Giacomo Rossi*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 27 (2003), pp. 399-438; e, più di recente, LUIGIA BINDA, *Carlo Bianconi: opere, studi e relazioni*, cit..

⁴⁵ La citazione è in ANNA MARIA MATTEUCCI, *I decoratori di formazione bolognese*, cit., p. 35.

⁴⁶ EUGENIO RICCÒMINI, *Vaghezza e furore*, cit., 33-34.

⁴⁷ *Pitture, sculture ed architetture delle chiese luoghi pubblici*, cit., p. 369: «Studiò sotto Ercole Graziani la figura, e da sé la Scultura, e Architettura, e l'Ornato, ed in tutto si studia di tenere dietro ai migliori antichi; intaglia anche in rame; è Accademico Clementino. Vive in Patria».

primis dallo zio Giovanni Battista, lettore di greco ed ebraico nello Studio bolognese e Custode della Stanza delle Antichità dell'Istituto delle Scienze; mentre il fratello maggiore Giovanni Lodovico (1717-1781), influente consigliere, medico e letterato alla corte di Dresda del principe Augusto III di Sassonia, gli aveva favorito una serie di relazioni artistiche e diplomatiche in campo internazionale.⁴⁸ Già nel 1755, appena ventitreenne, Carlo aveva conosciuto colui che sarebbe divenuto il principale teorico del neoclassicismo, Johann Joachim Winckelmann, durante la tappa bolognese del viaggio che l'avrebbe portato a Roma per la prima volta.⁴⁹ E in più occasioni Bianconi avrebbe avuto modo di confrontarsi con le idee dell'Algarotti, che aveva mostrato di apprezzarne la «castità del gusto». ⁵⁰ Nel 1766 gli era stata affidata la cura della quinta edizione de *Le pitture di Bologna* di Carlo Cesare Malvasia, che provvedeva ad aggiornare «con nuova, e copiosa aggiunta». ⁵¹

Come rimarcato di recente, per la sua attività poliedrica e per la vastità dei suoi interessi – che spaziano nei diversi settori dell'arte, dalla pittura alla scultura, all'incisione, fino all'architettura e all'ornato, divenuto per lui un nuovo campo di approfondimento –, come anche per i suoi contributi alla storiografia, senza contare la passione per il collezionismo di disegni e stampe e le sue indiscusse doti di *connoisseur*, emerge in tutta la complessità una figura professionale che precorre le moderne istanze neoclassiche. ⁵²

Ancora prima di assumere, nel 1770, il ruolo di professore della Clementina, Bianconi, come si è detto, aveva organizzato una scuola di pittura dove, come scriveva l'Oretti, «faceva ottima comparsa di Maestro in sua fresca età». ⁵³

⁴⁸ GIOVANNA PERINI, *Scritti tedeschi. Giovanni Lodovico Bianconi*, Bologna, Minerva Edizioni, 2011, passim.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ ANTON WILLEM ADRIAAN BOSCHLOO, *L'Accademia Clementina*, cit., p. 91; e, per la frequentazione dell'Algarotti, LUIGIA BINDA, *Carlo Bianconi: opere, studi e relazioni*, cit., pp. 184-186.

⁵¹ CARLO CESARE MALVASIA, *Le pitture di Bologna che nella pretesa, e rimostrata sin'ora da altri maggiore antichità, e impareggiabile eccellenza nella pittura, con manifesta evidenza di fatto, rendono il passeggiere disingannato, ed istrutto*, quinta edizione con nuova, e copiosa aggiunta, in Bologna, nella stamperia del Longhi, 1766.

⁵² FRANCESCA LUI, *Bologna neoclassica*, cit., pp. 22-23; LUIGIA BINDA, *Carlo Bianconi: opere, studi e relazioni*, cit., pp. 177-180 e per quanto riguarda la sua *connoisseurship*, GIOVANNA PERINI, *Un breve trattato inedito per il conoscitore di stampe compilato da Carlo Bianconi*, in *Studi in onore di Rossana Bossaglia: artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento*, a cura di G.C. Sciolla, V. Terraroli, Bergamo, Edizioni Bolis, 1995, pp. 229-235.

⁵³ MARCELLO ORETTI, *Notizie de' professori del disegno*, cit., ms. B 134, c. 99.

La sua nomina di professore ebbe tuttavia forti resistenze, se nel verbale del 21 aprile 1770 si legge che la sua ammissione nella classe dei figuristi poteva esser presa in considerazione solo una volta «cessati i motivi per cui la di lui persona non pareva tanto gradita». ⁵⁴ Mentre già due anni prima, nel 1768, la romana Accademia di S. Luca l'aveva aggregato tra i suoi membri d'onore.

A questa prima fase d'insegnamento risale probabilmente la raccolta di stampe *Esemplare di alcuni ornati per la gioventù amante del disegno*, non datata, pubblicata da Giuseppe Longhi e incisa da Angelo Ferri. A cominciare dal suggestivo frontespizio, essa testimonia la conoscenza del repertorio piranesiano. ⁵⁵ Realizzata ad acquaforte e bulino, questa raccolta presenta un vasto campionario di motivi decorativi d'invenzione (mascheroni, cornici, trofei d'arme, tripodi, candelabri, vasi e altro ancora, figura 32) cui si aggiungono tavole tratte da disegni di altri maestri (Jean Lepautre, tav. 9, Antoine Desgodets, tavv. 13, 14). L'insieme delle tavole mostra la ricchezza di idee e il pensiero innovativo dell'artista bolognese che, affidandosi allo strumento grafico, intendeva potenziare e riqualificare il settore dell'ornato, fino allora considerato secondario e "servile" nella gerarchia dei generi artistici. E ciò sulla scia di Piranesi, il quale, come è noto, nel suo *Parere su l'Architettura* apparso a Roma nel 1765 (compreso nelle *Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la Lettre de m. Mariette ...*) aveva riaffermato in termini polemici l'importanza dell'ornato in architettura. ⁵⁶

Anche il più impegnativo progetto bolognese per la facciata di palazzo Zambeccari presso San Paolo, concluso nel 1775, si apre alla necessità di integrare l'architettura con l'ornamento. ⁵⁷ Per questo progetto Bianconi concepisce una sobria facciata priva di portico, ricorrendo alla canonica sovrapposizione degli ordini e inserendo eleganti bassorilievi in corrispondenza del portale e delle finestre. Modellati con

⁵⁴ *Atti dell'Accademia Clementina 1764-1782*, cit., p. 210.

⁵⁵ La serie si compone di almeno 24 tavole numerate; cfr. l'esemplare conservato a Parigi, Bibliothèque de l'Institut d'Histoire de l'Art, Coll. Doucet, inv. n. 8, Rés 61.

⁵⁶ Si veda quanto puntualizza Rykwert a proposito dell'ornato in Piranesi, JOSEPH RYKWERT, *I primi moderni. Dal classico al neoclassico*, Torino, Ed. di Comunità, 1988, p. 456.

⁵⁷ *Pitture, sculture ed architetture delle chiese luoghi pubblici, palazzi, e case della città di Bologna*, cit., p. 172 riporta che «la facciata nuovamente costrutta è di Carlo Bianconi sì per l'architettura che pe' bassi rilievi ornanti le finestre, e la porta, essendo questi fatti da esso, e da suoi scolari sotto la sua direzione», p. 172.

grande finezza, con il concorso dell'abile plastificatore Sebastiano Cavina, gli ornati in terracotta intendono recuperare e riaggiornare una pratica artistica presente nell'edilizia rinascimentale bolognese quale retaggio della tradizione tardogotica⁵⁸ (figura 35).

Le raffinate candelabre che ornano gli stipiti del portale di palazzo Zambeccari oscillano tra la citazione cinquecentesca e la libera combinazione di motivi d'ispirazione piranesiana, arricchendosi di erudizione con l'uso dei moniti «NOSCE TE IPSUM» e «RESPICE FINEM», inseriti all'interno di piccoli cartigli. Allo stesso modo, i battenti bronzei presenti sulla porta d'ingresso rivelano elementi derivati dalla stessa matrice dell'*accrochage* piranesiano.

Le potenzialità dell'ornato e la sua centralità nella visione architettonica saranno le novità di cui Bianconi si farà portatore anche a Milano, quando, nel 1778, verrà chiamato dall'amministrazione asburgica a organizzare gli insegnamenti della nascente Accademia di Belle Arti in qualità di Segretario. La cattedra di Ornato, da lui istituita, verrà affidata a Giocondo Albertolli, tra le figure più influenti del neoclassicismo ambrosiano nel campo delle arti decorative e decisiva per il rilancio delle manifatture lombarde di fine secolo.⁵⁹

Nello stesso ottavo decennio, dalla Roma cosmopolita capitale delle arti – dove Giuseppe Soli si era nel frattempo trasferito per perfezionare gli studi⁶⁰ –, questi si rivolgerà al maestro Carlo Bianconi, al fine di ottenere la sua autorevole intercessione presso la Comunità modenese per il prolungamento del pensionato romano.⁶¹

Il rapporto di stima che si era stabilito tra maestro e allievo negli anni bolognesi trova conferma nella lettera del 27 marzo 1779, resa nota dal suo principale biografo, dove Bianconi, scrivendo a Girolamo Tiraboschi, traccia un lusinghiero profilo del giovane («Giuseppino Soli da Vignola designator molto bravo di figura e d'ornato, ed ancora

⁵⁸ Sulla persistenza dell'eredità tardogotica nella tradizione rinascimentale bolognese, cfr. ANNA MARIA MATTEUCCI, *Originalità dell'architettura bolognese ed emiliana*, Bologna, BUP, 2008.

⁵⁹ GIUSEPPE PUCCI, *Antichità e manifatture: un itinerario*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Dalla tradizione all'Archeologia*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1986, vol. 3, pp. 252-292: 258-259.

⁶⁰ GIULIA CONTE, *Giuseppe Maria Soli in palazzo Barberini*, cit., pp. 54-65.

⁶¹ Lettera di Bianconi a Tiraboschi, Milano 27 marzo 1779, cit. in GIOVANNI DE BRIGNOLI DI BRUNNHOF, *Del cavaliere Giuseppe Maria Soli*, cit., p. 163; cfr. VINCENZO VANDELLI, *Verso una biografia di Giuseppe Maria Soli*, cit., pp. 266-267.

nella pittura molto bene incamminato»), perorandone la causa e facendosi garante («Io lo so che l'ho educato, ed io ne posso rispondere e ne rispondo»).⁶²

Su queste premesse, l'insegnamento di Carlo Bianconi e la sua concezione poliedrica dell'arte d'impronta neorinascimentale, da lui strenuamente portata avanti a Bologna negli anni Sessanta e Settanta, ebbe di certo un peso non indifferente nella formazione artistica e intellettuale di Giuseppe Maria Soli: è questo un significativo segmento della sua biografia che – se ripensato nella prospettiva multidisciplinare del suo futuro percorso, che si articolerà tra pittura, architettura, ornato, decorazione d'interni, fino a comprendere l'organizzazione accademica dell'insegnamento⁶³ – converrebbe oggi riconsiderare.

⁶² Ibidem.

⁶³ Richiamato a Modena, Soli riceverà l'incarico di istituire la Scuola di Disegno di Figura e di Nudo, di Scultura ed Ornato, aggregata alla locale Università di Architettura, inaugurata il 3 gennaio 1786, VITTORIO SALA, VINCENZO VANDELLI, *Giuseppe Maria Soli e l'Istituzione dell'Accademia*, in *La Virtù delle Arti. Adeodato Malatesta e l'Accademia Atestina*, catalogo della mostra (Vignola, 30 maggio - 11 ottobre 1998), Vignola, Vaccari, 1998, pp. 21-35: 22.

Vincenzo Vandelli

NEL CANTIERE DI PALAZZO DUCALE, POI NAZIONALE, REALE ED INFINE ARCIDUCALE*

Architetto ducale

Rientrato a Modena dove dal 1784 assume la carica di «Pubblico Ordinario Professore di Architettura Civile, di Disegno e di Pittura» presso la «pubblica Scuola di Disegno, Architettura e Pittura», elevata poi in Accademia di Belle Arti, Giuseppe Soli è prima nominato aiuto architetto ducale e poi, nel 1794, architetto ducale. Tutto ciò grazie al successo della ricostruzione del ponte di Sant'Ambrogio sul fiume Panaro e dell'innalzamento della scenografica Casa Lavoro di Porta Sant'Agostino.¹ Questo comporta l'immediata assunzione dell'incarico per il nuovo orto botanico universitario aperto nei Giardini Ducali, nonché della manutenzione della delizia/romitorio di Mugnano o Bell'Aria.² A quell'epoca Giuseppe Maria è un navigato trentasettenne con un consolidato bagaglio di eterogenee esperienze. Con questa nomina il Soli viene ad affiancarsi al gruppo di salariati ducali che comprendeva oltre che ai già anziani ingegneri Bolognini e Termanini, anche il conte mirandolese Angelo Scarabelli Pedocca e l'ingegnere militare Pietro de L'Abadie, francese d'origine ma per anni attivo nella capitale estense come stretto

* L'autore ringrazia la Direzione e il personale dell'Archivio di Stato, dell'Archivio Storico Comunale, del Museo Civico d'Arte, dell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena. Si ringraziano, inoltre, Giovanna D'Amia, Carlo Mambriani, Susanna Pasquali e Giancarlo Pradelli - Zona Cinque per i numerosi consigli, suggerimenti e disponibilità.

¹ La nomina a Direttore gli procura un appannaggio annuale pari a lire 4.500, più del doppio cioè dell'onorario medio di un docente dell'ateneo modenese. Ancora nel 1800 il Soli risultava il secondo docente più pagato. ASMo, Università di Modena, b.113. Inoltre a gratificazione del successo dell'intervento al ponte sul Panaro, ottenne un premio di 100 zecchini. BEUMo, Fondo Albano Sorbelli, Raccolta di autografi, n.1546, lettera datata 10 dicembre 1793. Si ringrazia per la segnalazione Luciano Rivi.

² Sul Romitorio di Mugnano del Termanini: VINCENZO VANDELLI, *Il "Martiniano Recessus"*, in *Inventario ristretto di Mugnano/Catalogo degli quadri di Mugnano*, a cura di Jadranka Bentini e Patrizia Curti, Modena, Franco Cosimo Panini, 1994, pp. XXVI-XXXIV. L'architetto Pietro Termanini, architetto ducale e accademico delle Scuole di Belle Arti dal 1786, morì nel 1795. Sulla serra dei Giardini ducali si vedano i disegni in ASLA, Carte Soli, Prospetto ed alzato indicante la ricostruzione della Serra nel Real Giardino, 1827.

collaboratore del generale Pietro Giardini nella manutenzione della strategica Strada per la Toscana e Mantova.³

Architetto giacobino

L'arrivo in città delle truppe francesi nell'agosto del 1796 vede il Soli in primissima fila ad accoglierli. La Cronaca del Rovatti, per noi riferimento fondamentale, lo descrive impegnato ad allestire eventi, azioni pubbliche e teatrali in loro onore.⁴ La stessa Municipalità non perse tempo ad affidargli, essendo stato eletto nel Comitato decurionale, la progettazione di tutti i monumenti celebrativi: dalla statua della Libertà in Largo Sant'Agostino al posto del monumento equestre di Francesco III, agli «alberi» di piazza Grande a Modena (figura 37) e di piazza dell'Orologio a Sassuolo; dal tempio per la Festa della Riconoscenza della Repubblica Cispadana alla Repubblica Francese allestito davanti all'ex Palazzo ducale poi Nazionale, agli archi di trionfo per l'arrivo di Napoleone a Modena (1805, figura 36). Il Rovatti riporta che fu attivo anche per il pranzo con oltre trecento persone allestito in occasione della «Festa della fraternità» voluto nella corte del Palazzo Nazionale, attorno ad un grande tavolo egitario a forma di triangolo (1796). Anche l'evento organizzato dagli Accademici Filarmonici sempre in onore di Bonaparte nel Teatro Rangoni di Rua Grande vede il Soli non solo organizzatore ma pure interprete. Oppure per il carnevale del 15 febbraio 1801, dove venti ufficiali cisalpini sotto la regia sempre del Soli vestirono all'antica e percorsero l'intero Corso Canal Grande fino a raggiungere il «Caffè dei Patrioti». ⁵ Oppure ancora, per l'inaugurazione del nuovo monumento

³ Lodovico Bolognini architetto del Pubblico di Reggio e Ingegnere Camerale di S.A.S. fu l'autore del primo progetto del ponte sul fiume Panaro inizialmente previsto ad una sola arcata ma crollato nel maggio del 1789 nel corso del disarmo. Dato lo scandalo suscitato, gli subentrò il Soli rientrato a Modena ormai da tre anni. Si rimanda anche al saggio di MATTEO AGNOLETTI in questo stesso volume. Scarabelli Pedocca, mirandolese e professore presso l'università modenese, fu prima nominato generale e comandante della legione cispadana, poi decorato della corona ferrea da Napoleone ed inviato come rappresentante del Regno d'Italia alla corte di Parma. FELICE CERETTI, *Scarabelli Pedocca, Angelo*, in *Biografie mirandolesi*, Mirandola, Tipografia di Grilli Candido, 1905, pp. 7-39.

⁴ Per una descrizione dettagliata degli eventi citati si rinvia a ASCMo, Biblioteca, Manoscritti letterari e storiografici, ANTONIO ROVATTI, *Cronaca Modenese*, ms., ad annum. I volumi sono disponibili anche all'indirizzo <https://lodovico.medialibrary.it/media/ricercadl.aspx?keywords=cronaca+rovatti>.

⁵ ASCMo, ANTONIO ROVATTI, *Cronaca Modenese*, cit., 9, 1801, c. 45. L'ubicazione del locale non

alla Libertà in Piazza Grande il 20 aprile 1801, il Soli curò anche gli «abbigliamenti necessari» alle stesse autorità e agli ufficiali presenti. Nello stesso anno viene chiamato a Milano per il concorso del Foro Napoleonico.⁶ Non solo. Tra il '98 e il 1805, vari furono gli incarichi ricevuti dal pubblico e da privati. Tra questi citiamo i lavori di adattamento alla chiesa di San Giovanni Battista lungo la via Emilia trasformata in sede del Circolo Costituzionale poi a Sala dell'Istruzione Pubblica;⁷ oppure l'incarico ricevuto nel 1803 dal Dipartimento del Panaro per il restauro e l'ampliamento del sistema idraulico del dosile sul Torrente Fossa e il Canale di Modena in territorio sassolese; o la perizia dei danni subiti da Palazzo Campori a causa dello scoppio di diversi sacchi di proiettili, depositati da un ufficiale polacco, che provocò morti e danneggiò parte dell'edificio. Quest'ultimo intervento gli permise poi di avere anche l'incarico della ricostruzione.⁸

Il patrimonio sequestrato

Con il crollo dell'antico regime il ricco patrimonio estense venne indiscriminatamente depredato o venduto e quanto rimase a Modena

è stata identificata.

⁶ Si rimanda a GIOVANNA D'AMIA in questo stesso volume. Riferimento fondamentale rimane GIOVANNI DI BRIGNOLI DE BRUNNHOF, *Del Cavaliere Giuseppe Maria Soli*, in *Notizie biografiche e pittoriche in continuazione della Biblioteca Modenese del Tiraboschi*, vol. 1, Reggio Emilia, Torreggiani, 1833, pp. 153-176.

⁷ Pare che fosse anche la sede del circolo massonico a cui il Soli apparteneva. ASMo, Archivio Napoleonico, Serie 12, f. 6355, fasc.1614. Documento datato 8 agosto 1798. Si ringrazia Alberto Palladini per le importanti segnalazioni.

⁸ Lo scoppio e l'incendio successivo danneggiarono la facciata nonché 29 camere ed un gabinetto posti tra il 1° e il 2° piano. L'intensa attività professionale di quegli anni vede il Soli impegnato in varie residenze in villa e in strutture pubbliche come il nuovo edificio ergastolano alla Cittadella capace di 800 detenuti e progettato da Leopoldo Pollack. Sull'argomento: MARINELLA PIGOZZI, *Giuseppe Maria Soli fra Ancien Régime e Restaurazione*, in *La cultura architettonica Nell'età della Restaurazione*, a cura di G. Ricci, G. D'Amia, Milano, Mimesis, 2002, p. 271; GIORGIO ROMAGNINI, VINCENZO VANDELLI, *La Restaurazione in villa. L'architetto Francesco Vandelli e la committenza pubblica e privata ai tempi di Francesco IV d'Austria d'Este*, in *Villa Gandini. Neoclassico modenese*, a cura di N. Brigati, Formigine, Litograf/Comune di Formigine, 2002, pp. 23-69; LUCA SILINGARDI, *Architettura e decorazione di villa nel modenese: dal Neoclassico di Giuseppe Maria Soli alla cultura della tarda restaurazione di Cesare Costa*, "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie modenesi" ser. 11, 28 (2006), pp. 253-304. Numerose anche le perizie come attestano i fogli in ASMo, Camera ducale, Mappe e Periti Agrimensori; BEUMo, Raccolta Ferrari Moreni. Famiglie modenesi, b.107.

lo si deve all'intervento degli amministratori del Patrimonio degli Studi, cioè al presidente Luigi Ceretti, noto professore di Eloquenza nonché lirico apprezzato anche dal Parini, e a Giuseppe Soli.⁹ È lo stesso Adolfo Venturi che ne descrive l'appassionato tentativo di formare una galleria pubblica all'interno dell'Accademia di Belle Arti. Sarà sempre il Soli a chiedere a Napoleone durante la sua visita a Modena con Giuseppina (febbraio 1797), accompagnati da Leopoldo Cicognara, di poter riunire in un unico luogo le opere presenti nei magazzini dell'amministrazione francese e nel Palazzo Nazionale. Questo avvenne nella stessa occasione in cui gli amministratori modenesi denunciarono a Bonaparte il saccheggio degli arredi della residenza ex ducale e che costrinse la stessa Municipalità ad intervenire per riacquistarne una parte.¹⁰ Dunque, se nello spazio di pochi mesi da una parte veniva stravolta la fisionomia del patrimonio di casa d'Este, dall'altra si assisteva al tentativo di salvaguardarne almeno una parte come Galleria dell'Accademia: pensata come istituzione autonoma ricca di mezzi e rinnovata nelle strutture affinché potesse competere con le nuove Accademie nazionali di Bologna e Milano. In tutto ciò si mosse con passione il Soli che tentò di costituire questa galleria con le opere raccolte nelle varie chiese e presso gli ordini religiosi modenesi soppressi, tra cui le sculture cinquecentesche in terracotta dell'ammiratosissimo Antonio Begarelli, unite alle raccolte ex ducali. Ma la situazione politica non ne permetterà la realizzazione e la conservazione del patrimonio presso l'Accademia, passerà nelle mani di Antonio Boccasini, figura centrale nella storia successiva della raccolta Estense.¹¹

⁹ Il Ceretti tenne la presidenza dell'Accademia dal novembre 1796 al settembre 1797.

¹⁰ La vicenda è descritta dal Rovatti e riportata in VINCENZO VANDELLI, "Del Palazzo del Re d'Italia in Modena e della Scuola del Genio e dell'Artiglieria", in *Le residenze di corte del Regno d'Italia (1805-1814). Architettura ed etichetta in età napoleonica*, a cura di G. D'Amia, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2022, pp. 84-85 (Anelli, 10).

¹¹ ADOLFO VENTURI, *La R. Galleria Estense in Modena*, ed. cons. Modena, Edizioni Panini, 1989, pp. 369-405; VINCENZO VANDELLI, Non ha originali, ha però i gessi delle più belle statue dell'antichità ... *La Galleria delle Statue dell'Istituto d'Arte "Adolfo Venturi" dal progetto Soli-Pagliani al recupero in corso*, in *Attualità e memoria in Adolfo Venturi*. Atti del convegno a cura di A. Battilani, N. Raimondi, E. Sponzilli, Modena, Artestampa, 2008, pp. 37-57. Sul progetto della nuova galleria, argomento che reclama altri approfondimenti, si veda anche *Paolo Piazza pittore cappuccino nell'età della Controriforma tra conventi e corti d'Europa*, a cura di S. Marinelli e A. Mazza, [Verona], Banca popolare di Verona e Novara, 2002, pp. 161 e 183, nn. 93-94.

Al lavoro in Palazzo Nazionale

Fin dal loro arrivo in città, le truppe francesi s'insediarono immediatamente nella residenza ex ducale che si offriva a molteplici usi, date le dimensioni e la fitta ripartizione interna in oltre 500 ambienti.¹² Ma la reggia modenese era famosa per le collezioni, i dipinti, le decorazioni e gli arredi che ornavano i suoi appartamenti.¹³ Così vi si sistemarono anche gli uffici del comando militare assieme, per un certo periodo, al personale già dipendente della Corte Estense determinando quindi danni e soprattutto una difficile promiscuità; come fu ripetutamente osservato dagli stessi ufficiali napoleonici. Il 5 dicembre 1796, a confermarne l'uso pubblico, proprio nella «Gran Sala» del Palazzo, si tenne il «solenne aprimento del Patrio Liceo». Aperto «dal Cittadino Luigi Ceretti Professore d'Eloquenza, Presidente dell'Istituto di Belle Arti», vide anche in questo caso il Soli impegnato a coordinare i lavori di allestimento della sala con il mascheramento dei busti in marmo dei duchi, posti su mensole alle pareti, nonché delle numerose targhe celebrative sempre in marmo presenti in quell'ambiente e nell'attigua cappella. Tutte poi rimosse e vendute.

Vari episodi avevano instillato nei modenesi la speranza che la città potesse diventare capitale della Repubblica; naufragata quando venne scelta Bologna. Modena, per decisione dello stesso Bonaparte, veniva invece ricompensata con la nuova Scuola Militare del Genio e dell'Artiglieria, cioè il primo istituto militare della Repubblica e successivamente del Regno d'Italia, nonché la promessa di riaprire una fonderia di cannoni e di garantire sia la produzione di polvere da sparo nel grande stabilimento di Spilamberto che di selle, copricapi e calzature per le truppe in città. Pensato non come i collegi militari d'antico regime ma come istituto d'alta formazione sull'esempio dell'École Polytechnique parigina, la nuova Scuola ha dovuto condividere gli

¹² Lungo questo fronte Ercole III aveva collocato i propri appartamenti realizzati su progetto del Termanini. Importanti per una corretta valutazione sullo stato precedente gli interventi del Soli sono i dipinti di Lodovico Bosellini nella sala centrale della Casino del Belvedere in San Michele, nonché le tele del Museo Civico e in collezione privata a Modena e le acquedotti del Silvestri pubblicate in *Il Palazzo Ducale di Modena. Sette secoli di uno spazio cittadino*, a cura di Albano Biondi, Modena, Edizioni Panini, 1987, pp. 68-69, 113 e 307.

¹³ Già erano stati tolti dalle pareti del Grande Nobile Appartamento i ventuno dipinti poi spediti a Parigi come prescritto dall'armistizio con l'ex duca. VINCENZO VANDELLI, *Del Palazzo del Re d'Italia*, cit., pp. 80-85.

alloggi, fin dai primi giorni del '98, anche con l'Amministrazione del Dipartimento e con la Guardia Nazionale.¹⁴ Fino a quando il Palazzo non venne dichiarato patrimonio della Corona (1805) si mantenne questa promiscuità e i lavori di manutenzione furono diretti soprattutto alla Scuola Militare, aperta il 23 settembre 1798, e dove il Soli vi ottenne nel 1799 la cattedra di Disegno e Figura Umana. Il problema della sede della Scuola, alla cui direzione venne chiamato il generale cisalpino Leonardo Salimbeni, suscitò un acceso dibattito che vide in primo piano il Soli. Difatti la scelta di ubicare l'unica scuola di istruzione superiore completamente gratuita della Repubblica poi del Regno, nel Palazzo Nazionale non fu affatto unanime.¹⁵ Il cruccio del suo mantenimento fu infatti un chiodo fisso in quegli anni. Per questo il generale Lespinasse il 29 gennaio del '98 accompagnato dal Soli, nel frattempo nominato architetto dipartimentale, e dal suo giovane allievo Francesco Vandelli, visitarono l'isolato attiguo allo stesso Palazzo Nazionale, l'ex monastero di San Domenico in parte già trasformato in sede dell'Accademia di Belle Arti.¹⁶ Il generale ne uscì con l'assoluta convinzione che quella fosse una valida alternativa al Palazzo Nazionale troppo grande, e troppo oneroso soprattutto da quando vi si erano insediati il Dipartimento del Panaro con l'ampia abitazione del Prefetto. La situazione era sempre più ingarbugliata se non addirittura caotica.¹⁷ Inoltre, a peggiorare il tutto, ci fu la constatazione della debolezza strutturale di alcune sue parti.

Gli ambienti dell'antica residenza interessati dal riadattamento funzionale alla Scuola furono, ricorda Giovanni Canevazzi, ben cinquanta e disposti tra il lato orientale del piano nobile ed i piani superiori. Gli allievi erano alloggiati al 3° piano dove un tempo era sistemata la servitù e i funzionari di minore importanza e ciò permise l'esecuzione con maggiore disinvoltura dei lavori di demolizione e di ricostruzione volti

¹⁴ La Prefettura occupava circa sedici ambienti del piano nobile e cioè la parte affacciata verso il Cortile d'onore e gli ambienti di Parata già di Francesco I fino a al Gabinetto d'oro e alle camere attigue.

¹⁵ MASSIMO BULGARELLI, *1798-1830. Rivoluzione e Restaurazione*, in BIONDI, *Il Palazzo Ducale*, cit., pp. 279-283; VINCENZO VANDELLI, *Del Palazzo del Re d'Italia*, cit., pp. 85-90.

¹⁶ Sulla formazione e l'attività del Vandelli: GIORGIO ROMAGNINI, VINCENZO VANDELLI, *La Restaurazione in villa*, cit., pp. 23-69.

¹⁷ Il Rovatti, cit., 1796, parte II, a p. 62, nel descrivere gli ambienti destinati alle nuove istituzioni, precisa che nella Camera del Magistrato di Sanità erano presenti vari ritratti di celebrità modenesi, nonché «sopra l'uscio, che introduce all'Archivio vi è un quadro rappresentante *Archimede* opera del Cittadino Giuseppe Soli attuale Direttore di questa Scuola delle Belle Arti».

ad accorpate o dividere gli spazi. Nella parte soprastante l'Appartamento Nobile vi erano stati sistemati, invece, gli Uffici dell'Agenzia dei Beni Nazionali.

La difficile convivenza tra le diverse amministrazioni e la Scuola porta il Salimbeni in aperta opposizione con il ministro Vignolle tanto da segnare le dimissioni del generale su ordine di Napoleone. Il tutto ha una svolta con il compromesso ottenuto dopo l'intervento del Ministro della Guerra. Ma la situazione era destinata a mutare ancora.

Napoleone si autoincorona Imperatore dei Francesi e subito dopo, il 17 marzo 1805, anche Re d'Italia. Il 5 giugno successivo con il Terzo Statuto Costituzionale si individuano le residenze di proprietà della Corona a disposizione della famiglia reale e imperiale, tra cui il Palazzo Nazionale di Modena ora Reale. Una scelta a tutti gli effetti strategica e simbolica vista la compresenza nello stesso complesso della migliore scuola militare del regno e della residenza reale (figura 38).

Il 25 e il 26 giugno 1805 Napoleone e Giuseppina giungono finalmente a Modena.¹⁸ In quella stessa occasione il Soli, che cura gli scenografici ingressi in città rovinati dall'acquazzone della notte precedente, è decorato da Napoleone della Legion d'Onore. Nel 1806 (27 aprile) è poi nominato «Ispettore de' Reali Fabbricati di Modena», cioè il massimo responsabile del cantiere; percependo quindi uno stipendio mensile di Lire italiane 2.302,56. In tale veste, nel 1810, raggiunge anche Venezia per sostituire Giovanni Antonio Antolini nel difficile compito della discussa ricostruzione dell'ala delle Procuratie nuovissime.¹⁹

Al Soli, nel frattempo, era stato affidato anche un altro importante progetto: il Consiglio Comunale di Modena nella seduta dell'8 maggio 1805 vota per elevare al centro di Piazza d'Armi un monumento che «additi ai posteriori l'avvenimento dell'accettazione della Corona d'Italia» da parte di Napoleone stabilendo «che esso debba consistere in una colonna di marmo adorna d'iscrizioni e di emblemis». L'inter-

¹⁸ Come rileva il Rovatti ma ancor più l'Inventario generale del 12 agosto 1805 precisano come l'uso improprio e i saccheggi dei mesi precedenti avessero provocato molti danni. Le sale dell'Appartamento Nobile Grande, destinate ad ospitare la coppia reale si presentavano talmente impoverite che per ritappezzate fu riutilizzato il «Damasco della Nazione lasciato alle Chiese; i Mobili vengono somministrati da parecchi SS.ri de' più ricchi Cristiani, ed Ebrei». ASCMo, Rovatti, cit., 1805, vol. 13, cc. 187-188 e 252-255.

¹⁹ Si rimanda all'articolo di MARTINA FRANK in questo stesso volume.

V. Vandelli

vento documentato da vari fogli venne a sostituire la cosiddetta Rotonda, ossia il belvedere/tempietto a sviluppo ottagonale che il duca Ercole III aveva voluto nel 1783 al centro della risistemata «passeggiata pubblica» di Piazza d'Armi.²⁰

Architetto Ispettore a Palazzo Reale

Come tutti i beni della Corona, anche il Palazzo Reale di Modena e i suoi giardini ricadevano nelle competenze della Casa del Re, strutturata sul modello della *Maison de l'Empereur* di Parigi, qui amministrata dall'Intendenza generale dei Beni della Corona a cui spettava il controllo e la programmazione dei lavori di manutenzione, di ristrutturazione ed ampliamento (figura 39).²¹ A dirigerla viene chiamato il conte ferrarese Giovanni Battista Costabili Containi, mentre alla direzione della sede di Modena è nominato Vincenzo Gabrielli:

Vicerè

Eugenio Beauharnais

Intendente generale dei Beni della Corona (con sede a Milano)

Giovanni Battista Costabili Containi

Agenzia dei Beni della Corona (con sede a Milano)

Agente della Corona (con sede a Modena)

Vincenzo Gabrielli alla morte (1811)

sostituito da Carlo Ferrarini

²⁰ Progettata da Angelo Scarabelli Pedocca, presentò fin dall'inizio gravi problemi strutturali accentuati poi dalla rimozione da parte dei francesi della cupola del piombo di copertura; nel 1808 fu poi danneggiata da un turbine. CLARA GHELFI, *Il verde pubblico dalla fine del Settecento alla fine dell'Ottocento*, in *Natura e Cultura urbana a Modena*, a cura di P.L. Cervellati, Modena, Edizioni Panini, 1983, pp. 254-255, 262-263, 312-313 e schede nn. 131-135. Presso poi l'ASLA, Fondo Soli, Cartella 3/6 – Monumenti-Archi-Colonne Trionfali – Disegni e Schizzi; Cartella 5/3-2 Rotonda in Piazza d'Armi Modena - Pianta con varie proposte alternative: con la Restaurazione subì poi varie modifiche soprattutto relative alle iscrizioni e agli emblemi per essere poi demolita con la costruzione del Foro Boario.

²¹ GIOVANNA D'AMIA, *Milano capitale 1797-1814. Architetture, monumenti e spazi urbani della città napoleonica*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2021, pp. 59-60. Poco prima di andare in stampa, dal fondo Disegni del Museo Civico di Modena è emersa la planimetria della sistemazione prevista per gli appartamenti imperiali e reali (figura 39). Si ringrazia Cristina Stefani.

Nel cantiere di Palazzo Ducale, poi Nazionale, Reale ed infine Arciducale

Ispettore dei Reali Fabbricati e Architetto (con sede a Modena)

Arch. prof. cav. Giuseppe Maria Soli (dal 27 aprile 1806)

sostituito dall'arch. prof. cav. Giovanni Antonio Antolini

(dal settembre 1813 al maggio 1814)

Aiuto architetto

Arch. prof. Gusmano Soli (dal 1806)

Arch. prof. Luigi Pagliani (dal 1810)

Arch. Francesco Vandelli

Maestranze varie e ditte appaltatrici.

Grazie alla circolare inviata a Modena dal Constabili Containi il 23 giugno 1808 con l'intento di fare chiarezza sul funzionamento dell'importante struttura burocratica volta a gestire il patrimonio reale nel rispetto del budget fissato ogni anno, abbiamo informazioni precise anche sulle mansioni:

[...] trovo con la presente opportuno comunicarvi le istruzioni, cui sarà bene che vi atteniate d'ora innanzi [...]:

Primo. Tutte le spese devono essere distinte e classificate per titoli: ammobigliamento, adattamento della Fabbrica, spese varie per il Palazzo Reale e sue dipendenze. Per il Giardino va tenuta la egual classificazione, includendovi le piantaggioni, la coltivazione.

Secondo. Andrà completato il modello che conterrà le spese divise per stati separati, da intestarsi cioè come Spese di ammobigliamento per il Palazzo Reale oppure Spese di adattamenti di fabbrica, Spese per il Giardino, Spese varie.

Terzo. I conti sono tutti da compilarsi in doppio e controfirmati dall'Ispettore Architetto che certifica l'esecuzione dell'opera, e quelle per i mobili dal Custode incaricato che dichiara che i mobili suddetti sono stati depositati nel Palazzo o nel Guardaroba.

Quarto. Le liste degli operai devono essere riconosciute e firmate

dall'Architetto Ispettore e aver pronto il conto che crederà potergli attribuire per inoltrarlo all'Intendenza ciò all'effetto di conseguirne il pagamento.

Quinto. È dovere dell'Ispettore Architetto di avere pronto le piante dei Fabbricati Reali, alle quali deve essere unite anche le facciate principali in prospettiva geometricamente levato per ogni occorrenza.

Sesto. In caso d'incendio, di pioggia diretta o di qualsivoglia straordinaria intemperia, l'Ispettore Architetto si porterà di concerto con l'Agente alla visita, ripari e provvedimenti intorno ai suddetti Fabbricati, sia per impedirne i maggiori inconvenienti, sia per rimediare ai guasti cagionati.

Settimo. Potrà l'Architetto Ispettore far sorvegliare i lavori sia dal Custode sia dagli Inservienti per maggiore sicurezza della buona esecuzione de' medesimi [...].²²

Uno dei primi passi del Gabrielli fu di aggiornare il Costabili Containi della complessa situazione modenese nonché dell'estrema urgenza di molti lavori da anni programmati dal Soli ma mai eseguiti per mancanza di fondi. Allarme che sortì in una visita al complesso modenese dello stesso Containi condotta assieme al Soli. Gli esiti verranno comunicati direttamente allo stesso Viceré Eugenio che da quel momento in poi avrebbe seguito in prima persona i lavori al Palazzo reale in particolare quelli dei tre appartamenti volti ad ospitare l'Imperatore, l'Imperatrice, il Viceré e la moglie, possibilmente secondo lo schema delle Tuileries.

È giusto a questo punto soffermarsi sulle nuove responsabilità assunte dal Soli, ora anche Cavaliere della Legion d'Onore. Senza alcun dubbio la novità più impattante fu la determinazione del 1808 relativa il trasferimento nell'ex monastero dei Domenicani della sede della Prefettura Dipartimentale.²³ Nonostante ciò il Gabrielli continuava a lamentarsi dei costi altissimi della Scuola:²⁴

²² ASMo, AN, Beni della Corona, Agenzia della Corona, s. 61, b.1604, lettera al Gabrielli.

²³ La nuova sede progettata e diretta dall'ingegnere Vincenzo Blosi fu inaugurata il 9 giugno 1809, giorno del battesimo del Re di Roma.

²⁴ Il provvedimento prevedeva l'aggiunta al primo stanziamento di altre 38.000 lire italiane.

finché questo regio palazzo non è interamente risarcito e sanato, non si potrà calcolare quale sia l'esatta annua manutenzione ordinaria, tanto più che la maggior parte di questo fabbricato, almeno quasi di 500 locali, è caserma della Scuola militare, che è composta da 60 giovani non compresi gli inserventi di ogni sorte, ne' i superiori, ne' professori.²⁵

La prima vera prova generale fu la visita a Modena dello stesso Viceré e del suo seguito, avvenuta il 26 ottobre del 1810: fu sistemato nell'appartamento di parata dove già aveva alloggiato Napoleone nel corso della sua visita a Modena del 1805. I lavori furono progettati e diretti fin dall'inizio dal Soli con l'aiuto del figlio Gusmano e di altri giovani allievi: questi provvidero innanzitutto alla riparazione dei danni riportati dal Palazzo fin dai primi mesi del 1797. Di fatto i veri e propri lavori presero avvio solo dopo la chiamata a Venezia dello stesso Soli nel 1810 e la sua sostituzione, almeno sulla carta, con Giovanni Antonio Antolini «Ispettore Architetto del Palazzo». Prima di partire il Soli provvide al puntuale riordino dei progetti come testimoniano i riferimenti ritrovati in vari fogli del fondo napoleonico e nelle mappe del genio dell'Archivio di Stato di Modena.²⁶ Nello stesso periodo Gusmano provvede a trasmettere all'Intendente generale a Milano due versioni, concordate con il padre, della nuova e definitiva organizzazione degli appartamenti reali.²⁷

Si entrava nel Salone, confermandone così il ruolo di spazio di rappresentanza; a destra, l'accesso alla Cappella Reale; a sinistra invece quello all'Appartamento dell'Imperatore che di fatto ricalcava il «Grande Nobile Appartamento» ducale. Vi si entrava anche direttamente dal loggiato esterno attraverso un nuovo vestibolo ellittico detto anche «Sala rotonda» dipinta «a tenda militare, giacché tal luogo servir deve per il corpo di Guardia agl'Appartamenti Reali ed Imperiali con trofei bandiere, armi ecc. ecc.», poi demolita per il completamento della corte (figure 39 e 42).²⁸ Entrati, seguivano la prima e la seconda anti-

²⁵ GIOVANNI CANEVAZZI, *La scuola militare di Modena (1756-1914)*, Modena, Ferraguti, 1914-1920, vol. 1, pp. 322-323.

²⁶ ASMo, AN, Beni della Corona, Agenzia della Corona, s. 61, b. 1604.

²⁷ ASMo, Mappario Estense, Mappe del Genio Militare, Fabbriche 395, 306, 307, 308 e 319; Idem, AN, Beni della Corona, Agenzia della Corona, Stati di spesa, s.61, b.1610, Elenco dei marmi provveduti a Carrara, 2 gennaio 1813 a firma del Pagliani.

²⁸ Idem, Elenco datato 20 febbraio 1813. La decorazione era stata progettata dal Pagliani.

camera, la «Sala del trono», la quarta camera «per ricevere particolarmente» o «Gabinetto di lavoro», il gabinetto dorato, la quinta camera o camera da letto, la sesta sala o Camera del torrione, tutte tappezzate di broccato d'oro. Queste ultime erano poi collegate ad una serie di ambienti di servizio posti verso il lato interno comprendenti un corridoio verso una nuova stanza a sviluppo ottagonale con volta dipinta, camino in marmo e nicchia per la vasca in marmo con rubinetti a forma di testa di cigno, specchi, una grande psiche con figure di mori, una caldaia in un piccolo ambiente di sottoservizio (figura 40). Locale, questo, che verrà indicato come «Bagno di marmo» dotato a sua volta di un «luogo per le acque» o «toppico all'inglese» o meglio, per non lasciare nulla d'intentato, «cesso».²⁹ Si provvide pure al restauro delle decorazioni delle varie sale o alla esecuzione di nuove come il soffitto della sala da pranzo decorata da Biagio Magnanini e Pietro Minghelli.

L'Appartamento dell'Imperatrice (figura 39) si collocava invece in quello che era stato l'Appartamento di Parata di Francesco I d'Este, poi occupato dalla Prefettura e a cui s'accedeva da due ambienti: dalla sala rotonda in promiscuità con l'accesso all'Appartamento Imperiale, oppure da settentrione assieme all'accesso all'appartamento del Viceré. Era composto da dieci ambienti, tra cui un «Gabinetto dorato detto Verde» o «Gabinetto con ritiro» tutti dotati di camini in marmo o di stufe rotonde in ceramica in gran parte realizzate a Sassuolo.

Quello del Viceré, invece, si collocava nella restante parte dello spazio occupato dalla Prefettura e poi in parte demolito con la Restaurazione quando venne completato il lato orientale del Cortile d'onore. Vi ci accedeva dallo stesso «Vestibolo» utilizzato dall'Imperatrice ed era composto da dieci ambienti tra cui un «Gabinetto dorato e stuccato» e un altro «con grotta».³⁰ Fra i tre appartamenti si poneva la «Camera della Tavola» o «Sala a manger», la già citata Sala ovale delle Colonne attribuita all'Antolini ma già presente, nei disegni dei Soli.³¹ Dallo stesso «Vestibolo» si entrava anche nell'Appartamento del Viceré e della Viceregina.

²⁹ VINCENZO VANDELLI, *Appendice documentaria. Gli arredi della reggia di Modena: un confronto tra gli inventari*, in *Le residenze di corte del Regno d'Italia*, cit., pp. 155-181.

³⁰ Le grotte dei bagni furono realizzate dallo stuccatore Giacomo Perini e dipinte con paesaggi da Pietro Leonardi. ASMo, AN, Beni della Corona, Agenzia della Corona, Stati di spesa, s. 61, b. 1610, fasc. Stati e Note di Spesa 1813 dal n.1 al n. 35.

³¹ ASMo, Mappario Estense, Genio Militare, Fabbriche 306, 311, 348.

Attenzione particolare viene riservata alla Biblioteca che occupava quattro ambienti del lato ovest del fronte principale (oggi sede Comando dell'Accademia Militare), con soffitti già dipinti ai tempi di Ercole III dal pittore di corte Lodovico Bosellini, uniti ad altri locali posti lungo il fronte ovest fino a collegarsi con lo sbarco dello scalone principale.³²

In vista di una nuova visita di Napoleone, che mai avverrà, i lavori presero una decisa accelerazione: nel 1812 vengono consegnati da Carrara tavole, mensole, camini con scolpite aquile ad ali aperte con fulmini tra gli artigli, vasche da bagno e i busti dell'Imperatore e dell'Imperatrice. Piace altresì ricordare che nel 1811 fu pubblicato da Giambattista Dall'Olio il fascicoletto a stampa *I pregi del Regio Palazzo di Modena* aperto da una grande acquaforte dedicata a Napoleone della facciata.³³ Un testo, questo, poco noto ma essenziale per conoscere lo stato dell'edificio all'epoca, data l'intenzione del suo autore, responsabile della conservazione, di magnificarne i pregi.

Giovanni Antonio Antolini fu nominato dallo stesso Napoleone «Imperiale e Reale Architetto dei Palazzi del Regno in Bologna, Modena e Mantova» e, secondo le sue memorie, trascorse molto tempo a Modena impegnato negli adattamenti eseguiti all'interno del Palazzo Reale.³⁴ Non è ben chiaro il ruolo di Antolini nei lavori a Modena di cui nelle Memorie se ne assume la totale paternità ignorando completamente il Soli. Rapporti e vuoti di memoria che necessitano di ulteriori approfondimenti e soprattutto di chiarimenti. Ne è esempio l'elegante «Sala elittica o sala a manger» (oggi Sacratio dell'Accademia Militare) che le fonti archivistiche di recente consultate assegnano senza alcun ombra al giovane Luigi Pagliani a cui Giuseppe Soli aveva lasciato tutti i disegni, e non all'Antolini.³⁵ Questo ambiente, strate-

³² SONIA CAVICCHIOLI, *Dipingere pensieri. Francesco IV d'Austria-Este e la decorazione del Palazzo Ducale di Modena (1818-1846)*, Trieste, EUT, 2022, pp. 32-75.

³³ GASPARE GAIANI (da Midari e Soletta), *Facciata del Palazzo del Re d'Italia Napoleone I in Modena*, acquaforte, rielaborazione della lastra originale incisa a Modena nel 1794 e dedicata al duca Ercole III modificata nel 1806. BPMo, Fondo Stampe, inv. 3468, in GIAMBATTISTA DALL'OLIO, *I pregi del Regio Palazzo di Modena*, Modena, Vincenzi e Comp., 1811, dedicata al conte Giambattista Costabili.

³⁴ Nel 1805 a Modena era stato decorato, assieme al Soli, della Legion d'Onore da Napoleone. FRANCESCO CECCARELLI, *Giovanni Antonio Antolini (1753-1841)*, in *Contro il Barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, catalogo della mostra (Roma, 19 aprile - 19 maggio 2007), a cura di A. Cipriani, G.P. Consoli, S. Pasquali, Roma, Campisano Editore, 2007, pp. 351-364.

³⁵ GIULIA SQUADRINI, *Luigi Pagliani (Modena, 1761-1845)*, in *Gli architetti del pubblico a Reggio*

gico nella nuova distribuzione, risulta infatti già abbozzato nei disegni dei Soli, rifacendosi alla sala ovale di Palazzo Marescalchi a Bologna del Martinetti e dipinta da Felice Giani.³⁶ Pensata in un primo momento con 12 colonne, venne poi eseguita con otto e tutta in stucco bianco con finiture in oro come attesta l'ordine scritto di Carlo Ferrarini che aveva sostituito nella carica il Gabrielli prematuramente deceduto:

non dovrebbe essere adobbata ma bensì conformata con inquadrature in legno, a vernice bianca, suoi filetti dorati ed i campi dipinti ed ornati di specchiere. Il soffitto dovrebbe essere dipinto elegantemente rappresentando per esempio il Trionfo di Bacco.³⁷

Lavori, questi, poi conclusi solo con il nuovo arciduca come si evince dall'elenco del 1814 relativo al preventivo di spese delle fabbriche indispensabili per l'anno 1814 e dall'Inventario del 1817.³⁸ Su tutto aveva inciso il disastroso esito della Campagna di Russia.

Di conseguenza all'inizio del '14 anche il rapporto dell'Antolini con Modena è in grave crisi. Nel febbraio scrive al Ferrarini per segnalare i ritardi dei pagamenti del proprio mensile.³⁹ Altre lettere seguiranno nei mesi successivi fino al licenziamento in maggio da parte della Reggenza provvisoria giunta in città dopo l'esilio di Napoleone all'Elba in quanto «non ha prestato, né presta alcun servizio», mentre «il professor Soli», come ricorda Alberto Palladini in questo volume, in una situazione economica e personale disastrosa, è reclamato a Modena dove nel settembre dello stesso anno è nominato «Architetto di Sua Altezza Reale Francesco d'Austria d'Este» con lo stesso emolumento che percepiva sotto il duca Ercole III d'Este.⁴⁰ La mutata situazione politica

Emilia dal Bolognini ai Marchelli. Architettura e urbanistica lungo la via Emilia (1770-1870), catalogo della mostra (Reggio Emilia, 12 maggio - 17 giugno 1990), a cura di M. Pigozzi, Reggio Emilia, Grafis Edizioni, 1970, p. 298; SONIA CAVICCHIOLI, *Dipingere pensieri*, cit., dove l'operato del Pugliani è segnalato in più pagine.

³⁶ FRANCESCO CECCARELLI, *L'intelligenza della città. Architettura a Bologna in età napoleonica*, Bologna, University Press, 2020, pp. 37-39.

³⁷ ASMo, AN, Agenzia dei Beni nazionali, serie 61, b.1606, lettera del 1° settembre 1811.

³⁸ SONIA CAVICCHIOLI, *Dipingere pensieri*, cit., pp. 42-44.

³⁹ ASMo, AN, Agenzia dei Beni nazionali, serie 61, b.1609, lettera del 18 febbraio 1814.

⁴⁰ È lo stesso Pagliani che scrive per precisare il proprio ruolo. Deluso perché si aspettava un avanzamento di carriera e di stipendio, nella lettera del 28 gennaio 1813 all'Intendente Generale scrive: «(egli ha) prestato al Sig. Architetto Sola la sua assistenza, fatti di disegni e perizie in

di quei mesi aveva costretto la sospensione di tutti i lavori ripresi solo per rifinire i pochi ambienti necessari per ospitare nel febbraio del 1814 la corte di Gioacchino Murat le cui truppe si sarebbero scontrate con gli Imperiali presso il ponte di Sant'Ambrogio.

L'avventura napoleonica era davvero finita. Nell'aprile del 1814 il Podestà di Modena viene informato dell'imminente arrivo in città del barone Roscetti «Organizzatore de' Servigi di S.A.R. Francesco IV Arciduca di Austria e Duca di Modena, Reggio ecc.» (figura 42).⁴¹ Da quel momento inizia una nuova fase. Importante per comprendere la portata di questo passaggio è il lungo elenco dei lavori da ultimare o migliorare che l'arciduca invierà a Modena nell'aprile del 1814.⁴²

Il 15 luglio 1814 Francesco IV d'Austria d'Este figlio di Maria Beatrice Ricciarda d'Este e Ferdinando d'Asburgo entra in Modena con la consorte Maria Beatrice Vittoria di Savoia. Dimostra di ben conoscere la città e specialmente la reggia.

Al lavoro per gli arciduchi d'Austria d'Este

Richiamato dunque da Venezia nell'estate del 1814, Giuseppe Soli rientra a Modena col figlio Gusmano e recupera parte del suo precedente alloggio presso l'Accademia di Belle Arti, la carica di architetto ducale, quella di direttore dell'Accademia di Belle Arti e di membro della Commissione d'ornato: ovvero tutte le cariche su cui si verrà ad appoggiare la politica culturale ed edilizia del nuovo sovrano. Riceve anche precisi ordini sull'imponente lavoro da farsi nel Palazzo, ora ritornato nella totale disponibilità della famiglia arciducale (figura 44, si confronti con la figura 43). E tutto ciò si trasforma in un progetto attuato, viste le dimensioni, per fasi e sempre alla ricerca di

serviggio alle fabbriche reali [...] Farò solo osservare che la Corona impiega un assegno di 200 zecchini per l'Architetto di Modena Sig. Sola, ma questo eccellente artista passato a Venezia non presta più alcuna assistenza e quello che dovrebbe Egli fare, lo fa il Pagliani». ASMo, AN, Intendenza della Corona, Palazzo Reale di Modena, Serie 61 b.1608, lettera del 28 gennaio 1813.

⁴¹ ASMo, AN, Intendenza della Corona, Palazzo Reale di Modena, Serie 61 b.1609, lettera del 15 aprile 1814.

⁴² Ibidem, 27 aprile 1814. Stato dimostrativo i lavori che si ritengono indispensabili per ridurre convenientemente abitabili gli appartamenti di questo Palazzo Ducale.

una nuova identità, come ha ricordato Sonia Cavicchioli. Non va dimenticato che, rispetto alla situazione prenapoleonica, Modena ora offriva un immenso patrimonio immobiliare pervenuto dalle soppressioni. Disponibilità utile alla riorganizzazione del sistema dei ministeri, delle caserme e dei servizi necessari ad una moderna capitale senza concentrare il tutto all'interno della reggia, come un tempo. Da ciò anche la stesura di un piano urbano di coordinamento, o meglio di un progetto «pel migliore ornato di questa città...» come lo definì lo stesso Soli (25 luglio 1817) che pur nei suoi limiti individua gli indirizzi del rilancio in senso centripeto del Palazzo Reale.⁴³ Così nella necessità di dare nuovi spazi ad una famiglia reale assai articolata, i due Soli predispongono una serie di progetti volti a comporre una sorta di indice così sintetizzabile: revisione generale del sistema dei collegamenti e degli accessi ai vari appartamenti; ultimazione e ampliamento di un piano dei tre fronti della corte d'onore; recupero dell'intero blocco a levante per il duca Francesco IV dove già si trovavano gli appartamenti di Ercole III affacciati sui giardini (figura 45); demolizione della massa di corpi irregolari posti a nord in aderenza al corpo loggiato del cortile avanziniano e la ricostruzione dell'intero blocco con un nuovo prospetto monumentale affacciato sul Canale Naviglio. Dunque, migliorare una situazione abbastanza caotica come documentano dipinti e incisioni (figura 46).⁴⁴ In particolare è la pianta «Perimetro del Palazzo Reale e le sue adiacenze» appartenente al nucleo di planimetrie, già citate, preparate da Gusmano, a fornirci le direttrici e la dimensione di questi nuovi ampliamenti che diedero alla reggia l'immagine che oggi osserviamo (figura 42).

Si partì dalla facciata orientale che si caratterizza per la parte centrale leggermente rientrante, loggiata al piano terra per l'orangerie, o giardino d'inverno, collegata al giardino rimodellato all'inglese, e terrazzata al piano nobile. Fabbrica, questa, messa in cantiere alla fine del 1814, terminata nel 1817 e subito utilizzata (11 dicembre):

⁴³ GIORDANO BERTUZZI, *Il rinnovamento edilizio a Modena nella prima metà dell'Ottocento*, Modena, Aedes Muratoriana, 1987, passim; EZIO GODOLI, *Architettura e città*, in pp. 1162-1163; VINCENZO VANDELLI, *L'ultimo volo dell'aquila bianca*, cit., pp. 156-162.

⁴⁴ Come già indicato alla nota 12 si vedano i dipinti conservati presso il Museo Civico di Modena e in collezione privata sempre a Modena e pubblicati in *Il Palazzo Ducale di Modena*, cit., pp. 63 (fig. 59), 68-69 (figg. 69-71), 214 (fig. 307), 284-285 (figg. 389-391).

Nell'Orangerie del portico chiuso con vetriate, e sottostante alla Terrazza eretta in questa Estate ha luogo una brillante Accademia Vocale, ed Istrumentale, onorata dalla presenza dell'augusta Famiglia, eccetto Sua Maestà Imperiale. Il Locale, illuminato con Lumini ad olio, e custodito con stufte, presenta un Giardino ornato oltre i vasi di Agrumi con Vasi preparati, e con verdeggianti Festoni.⁴⁵

Sono lavori, questi, che per necessità procedono con una certa celebrità.⁴⁶ Lo stesso accade per il corpo centrale nella parte di rappresentanza verso il fronte principale dove il Salone d'onore era stato danneggiato nel marzo 1815 da un incendio. I danni più gravi vengono registrati alla volta dipinta, già da anni segnata da lesioni e cadute, nonché agli stucchi e alla balconata perimetrale, oltre che ai dipinti appesi sopra la stessa. I provvedimenti adottati sono sempre coordinati da Giuseppe Soli che richiama a sé i suoi più stretti collaboratori: Pietro Minghelli, Luigi Pagliani e Geminiano Vincenzi («pittori di merito singolare») i quali eseguiranno non solo il restauro della volta dipinta, ma si applicheranno anche per una nuova decorazione delle pareti laterali.⁴⁷

Seguiranno i lavori al blocco settentrionale con la scenografica facciata arretrata a formare un'antecorte e, più tardi, il lato verso San Domenico. Nel '19 prende così avvio la realizzazione e sopraelevazione del lato orientale della non finita corte loggiata, dove vi si trovava l'appartamento del Viceré Beauharnais passato poi, per alcuni anni, all'arciduchessa madre Maria Beatrice Ricciarda d'Este (figure 47, 48, 49).⁴⁸ Le nuove responsabilità presso la corte riportano Giuseppe Soli nella sfera «dell'effimero» con la progettazione di feste e di allestimenti per la nuova Corte, come il «Listone» alla «chinese» realizzato in occasione dell'arrivo a Modena del Re di Sardegna e della consorte (giugno 1818), nonché, l'anno dopo, dell'apparato in Duomo in occasione del battesimo del principe ereditario, il futuro Francesco V.⁴⁹

⁴⁵ ANTONIO ROVATTI, cit., 1815, parte III, p. 22, pubblicato in MASSIMO BULGARELLI, *1798-1830. Rivoluzione e Restaurazione*, cit., p. 316, nota 69.

⁴⁶ Disegno del piano terra, dell'orangeria e di parte del giardino, a firma di Gusmano Soli, in ASLA, Archivio Soli, n.58, Progetto per la riduzione del Parter del R. Giardino.

⁴⁷ SONIA CAVICCHIOLI, *Dipingere pensieri*, cit., pp. 51-56; 70-75.

⁴⁸ Parte che verrà terminata nel 1827.

⁴⁹ Si rimanda al saggio di Simona Roversi in questo stesso volume.

Nel giugno del 1818 si fecero in Modena grandi divertimenti, per la dimora del Re di Torino, con la sua sposa e parte della Corte. La Duchessa di Lucca, Infanta di Spagna, venne anch'essa a Corte, e fu allora che si stipulò il contratto nuziale fra l'Infante, figlio della Duchessa di Lucca, e la figlia del Re di Torino, che era sorella della nostra Duchessa, e gemella di quella che sposò poi, poco dopo, l'Imperatore d'Austria. Allora vi fu in Modena un grande spettacolo: cantava Tacchinardi, la Pisaroni e l'Anti. Non vi era ballo, ma il teatro era sempre affollatissimo. Vi fu una specie di fiera, che durò 20 giorni. Il portico del Collegio fu addobbato con veli, e alla sera sempre illuminato, ed i Principi, che si trovavano allora a Modena, vi passeggiavano di frequente. Il Duca diede una gran festa mascherata.⁵⁰

Alla morte di Giuseppe, avvenuta il 20 ottobre 1822, il Palazzo era dunque un grande cantiere: Gusmano eredita la carica di Ispettore delle fabbriche di corte proseguendo l'attività del padre nel formare generazioni non solo di architetti e pittori ma anche di decoratori, stuccatori, ebanisti e falegnami, indoratori, tappezzieri, ecc. (figura 50) in larga parte usciti dall'Accademia di Belle Arti e destinati a formare quello straordinario ceto professionale che realizzerà il volto omogeneo della capitale austro-estense.

⁵⁰ *Memorie di Francesco Baggi edite da Corrado Ricci*, Bologna, Ditta Nicola Zanichelli, 1898, pp. 1-2.

L'ACCADEMIA ATESTINA
E LA RIFLESSIONE SULLE ARTI

Luciano Rivi

IL “PITTORE FILOSOFO”. SOLI E LE ARTI DEL DISEGNO
A MODENA NELL’ETÀ DEI LUMI

Seguendo il percorso professionale di Giuseppe Maria Soli, data per scontata la sua scelta ben presto in direzione soprattutto progettuale, occorre tenere in debito conto la qualità dei risultati da lui raggiunti contemporaneamente in ambito pittorico e in ambito architettonico. Sembrano poche, se si guarda alle vicende del Settecento, le situazioni analoghe; è facile d’altra parte ricordare come, almeno sul piano teorico, parte del secolo sarebbe andato indicando possibili e opportune connessioni tra le pure specifiche pratiche artistiche, nella ricerca di una comune grammatica da riconoscere come loro necessaria. Soli doveva avere meditato a lungo intorno agli scritti di Francesco Milizia, fermandosi sicuramente in particolare su quei passi a sostegno di un’idea del disegno come principio informatore delle diverse arti.¹ Anche nel caso dell’architetto di Vignola, volendone meglio comprendere la varietà di interessi e di attività, conviene pertanto guardare a quell’importante nodo della riflessione artistica in età di Lumi; cercando di precisare se possibile il senso che poteva assumere la pratica disegnativa nel contesto in cui l’architetto-pittore si sarebbe trovato ad operare (per queste pagine circoscritte al territorio modenese). Bisognerà provare a seguire tra ambiti conoscitivi differenti quelle possibili connessioni che sarebbero poi state cancellate col sopraggiungere delle partizioni specialistiche otto-novecentesche. A Modena, soprattutto in età napoleonica, si potrà così meglio valutare la presenza di Soli, riconoscendo la molteplicità dei suoi ruoli e dei suoi incarichi all’interno di diverse istituzioni, tra esercizio professionale, attività didattica e di tutela, proposto il

¹ Permette di ripercorrere il nodo settecentesco tra arte, razionalità, funzionalità e attenzione alla natura delle cose in senso sperimentale il classico FERDINANDO BOLOGNA, *Dalle arti minori all’industrial design. Storia di un’ideologia*, Bari, Laterza, 1972. Sulle stesse questioni di carattere generale, più recentemente, anche ORIETTA ROSSI PINELLI, *Le arti nel Settecento europeo*, Torino, Einaudi 2009 (in particolare, per il richiamo a Milizia, p. 171).

disegno quale importante comune strumento conoscitivo e operativo. Sarebbe forse stato anche per quelle finalità di interesse generale, strettamente legate a una visione di utilità pubblica, segnate da principi di ragione, che Brignoli de Brunhoff, biografo di Soli, avrebbe poi scritto di lui come di un «pittore filosofo».²

Considerando il numero limitato delle sue opere pittoriche,³ tenuto conto delle diverse questioni di attribuzione e di datazione ancora aperte, per una prima messa a fuoco di un modello visuale da ricon-

² GIOVANNI DE BRIGNOLI DI BRUNHOFF, *Del Cavaliere Giuseppe Maria Soli modonese. Notizie biografiche architettoniche e pittoriche*, in LUIGI CERRETTI, *Di Luigi Cerretti modonese notizie biografiche e letterarie con prose e versi mancanti nell'edizione dell'autore*, Reggio Emilia, Tip. Torreggiani e compagno, 1833, pp. 153-176, in *Notizie biografiche e letterarie in continuazione della Biblioteca modenese del Cavaliere Abate Girolamo Tiraboschi*, Reggio Emilia, Tip. Torreggiani e compagno, 1833-1837, tomo I, 1833, pp. 166-167. La formula del "pittore filosofo" utilizzata da Brignoli è debitrice probabilmente di quanto si scriveva di Anton Raphael Mengs, soprattutto per confronto con Pompeo Batoni, come già in ONOFRIO BONI, *Elogio di Pompeo Girolamo Batoni*, in Roma nella stamperia Pagliarini, 1787, in part. p. XVIII-XIX. Sul confronto tra i due importanti pittori della seconda metà del Settecento, certamente significativi per l'apprendistato romano di Soli, si veda STEFFI ROETTGEN, *Batoni e Mengs a paragone*, in *Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle corti e il Grand Tour*, a cura di L. Barroero e F. Mazzocca, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2008, pp. 126-139.

³ Queste pagine non intendono affrontare le diverse questioni ancora aperte in merito al *corpus* di opere pittoriche di Giuseppe Maria Soli. Un elenco delle opere documentate e a lui ascrivibili è in VINCENZO VANDELLI, *Verso una biografia di Giuseppe Maria Soli, pittore e architetto*, in *Tracce dei luoghi, tracce della storia. L'editore che inseguiva la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Roma, Donzelli Editore, 2008, pp. 262-284. Si veda inoltre dello stesso VINCENZO VANDELLI la voce dedicata a Soli in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 93, 2018. Per quanto riguarda le opere pittoriche di Soli, alla bibliografia proposta da Vandelli ora bisogna aggiungere: GIULIA CONTE, *Giuseppe Maria Soli in palazzo Barberini a Roma*, "Paragone", a. 69, s. 3, 138-817 (mar. 2018), pp. 54-65. Si segnala inoltre che alcuni anni fa è comparso in asta (Beaussant Lefèvre & Associés, 18/10/2017) un acquerello, in forma di trompe-l'oeil, riconducibile a Giuseppe Maria Soli perché firmato in un cartiglio raffigurato nella stessa composizione pittorica. Già nel 1823, GIUSEPPE RIVA, nelle pagine di complemento all'*Ode commemorativa* dedicata a Soli (*Cenni a schiarimento dell'Ode*, in *Nell'anniversario della morte di Giuseppe Soli, pittore ed architetto illustre*, Modena, per G. Vincenzi e Compagno, 1823, pp. XIII-XVI), segnalava i seguenti lavori: i non meglio precisati dipinti per la Casa Malvasia di Bologna; una *Madonna con S. Agata* e un *Tobia col figlio e l'Angelo*, il *Piazzale S. Agostino*, l'*Archimede*, *Apelle che dipinge Campaspe* (tutti eseguiti a Roma), *La Fede* e le *Virtù Cardinali* per la nuova Cappella di Palazzo Barberini («ove dipinse pure in un gabinetto i ritratti e le gesta di quell'illustre Famiglia»); la copia di due quadri, una delle quali dal Guercino. Nel periodo modenese Soli avrebbe inoltre realizzato il *Ritratto di Girolamo Tiraboschi* e il *Ritratto di Ercole III* (quest'ultimo, secondo Riva, lasciato allo stato di abbozzo e compiuto solo nel 1818). Nell'elenco proposto da Brignoli nel 1833 si aggiungerà indicazione della *B. Vergine con S. Anna* (per Casa Malvasia), della *B. Vergine con Bambino Gesù e S. Agata*, del dipinto *La fondazione di Bologna fatta da Felsino Re degli Etruschi*, del *Ritratto della duchessa d'Orléan*, e del dipinto non completato *Sofonisba dopo preso il veleno* (GIOVANNI DE BRIGNOLI DI BRUNHOFF, cit.). Sarebbe rimasto invariato l'elenco delle opere nel successivo testo di FRANCESCO SELMI, *Iconografia dei celebri vignolesi e Storia di Vignola*, fasc. VI, Modena, presso il libraio Giuseppe Luppi, 1839.

durre alla figura di Soli si potrebbe partire da un dipinto eseguito in collaborazione con l'allievo Pietro Minghelli: la pala dei *Santi Filippo e Giacomo*, realizzata per l'omonima chiesa di Panzano, a pochi chilometri da Modena (figura 51). Le fonti sono concordi nel ricondurre a Soli l'ideazione e almeno parte dell'esecuzione dell'opera, con opinioni differenti sull'esatta attività esecutiva svolta dall'allievo. Anche la datazione è purtroppo per ora incerta, non oltre comunque il 1806.⁴ Le pure significative approssimazioni attraverso le quali occorre considerare l'opera in questione non impediscono di cogliere l'affermazione con essa di un chiaro modello stilistico, a quelle data da dirsi già ben codificato, da retrodatare poi agli ultimi due decenni del Settecento per momento di prima definizione. Gli studi giovanili, bolognesi prima e romani poi, avevano garantito a Soli un aggiornamento che poteva tradursi in quel momento in proposte al passo con i tempi anche per la committenza emiliana.⁵ Stimatissimo direttore dell'Accademia Atestina, il maestro poteva già condividere quel modello con i suoi allievi.

C'entrava anche un particolare modo di intendere il disegno. Nella tela di Panzano le novità erano da leggere all'interno di un richiamo seicentesco, però secondo rinnovata tradizione classicista. Dalla scuola carraccesca c'era modo di risalire agli esempi raffaelleschi, con ulteriore aggiornamento sulle appassionanti scoperte dell'antico e sui tanti corrispondenti repertori presto in dotazione anche nell'Accademia modenese.⁶ Ne risultava una nuova esigenza di semplificazione degli ele-

⁴ Scrive GIOVANNI DE BRIGNOLI DI BRUNNHOF, cit., p. 166: «eseguita sul disegno e su invenzione di lui dal suo conterraneo e discepolo Sig. Professore Pietro Minghelli». E si aggiunge in nota: «Pare che di questo quadro il Soli facesse solo il disegno, imperocché il colorito non fu certamente diretto da lui, che non sarebbe così cattivo». Sul dipinto si vedano inoltre le considerazioni in GIAN LUCA SIMONINI, *Pietro Minghelli (1780-1822). L'accademico neoclassico*, "Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie modenesi" s. 11, 22 (2000), pp. 275-309; 294.

⁵ Sulla situazione bolognese nella sua stagione neoclassica, recentemente, FRANCESCA LUI, *Bologna neoclassica. Per una definizione del neoclassicismo felsineo*, in *Antonio Canova e Bologna. Alle origini della Pinacoteca*, Milano, Electa, 2021, pp. 12-37.

⁶ Nel 1780 è documentata l'acquisizione da parte del duca del *Libro delle Pitture di Ercolano*, mentre all'anno 1797 è dato registrare l'acquisto dell'ultima parte dell'opera con le tavole delle Logge Vaticane di Raffaello eseguite da Giovanni Volpato e Giovanni Ottaviani (ASMo, Archivi per materie Arti Belle/Cose d'arte, b. 19). Nell'aprile 1787 Soli aveva già indicato come necessaria dotazione per gli studi dell'Accademia una ricca serie di raccolte ad acquaforte, soprattutto dell'incisore Pietro Santi Bartoli: i libri dedicati alla Colonna Traiana, alla Colonna Aureliana, ai bassorilievi antichi di Roma, agli Archi trionfali antichi di Roma, ai Sepolcri antichi Romani ed Etruschi, alla raccolta di Lucerne antiche figurate, alle Gemme antiche figurate; il libro inoltre dei *Romanae Magnitudinis Monumenta* (ASCMo, Atti di Amministrazione del Patrimonio degli Studi, b. 15). Tra i tanti possibili riferimenti per l'impianto generale dell'ancona di Panzano può

menti da raffigurare, un nuovo atteggiamento guidato da volontà di chiarezza, in coincidenza con una ricercata evidenza di carattere spaziale, nella definizione in particolare dei piani d'appoggio e nella esaltazione dei valori plastico-volumetrici. La figura del santo inginocchiato, ad esempio, differentemente da quanto riscontrabile nei tanti possibili precedenti seicenteschi di riferimento, era proposta con una chiarezza e un effetto di stabilità volumetrica debitori anche di suggestione rinascimentale. La novità stilistica poteva assumere maggiore evidenza per via di confronto (intanto su una cronologia troppo estesa che occorrerà cercare di ridurre) con altra pala di analogo soggetto eseguita circa trent'anni prima dal pittore Giovanni Mussatti, allievo di Antonio Consetti, in questo caso per la Parrocchiale di Finale Emilia. L'opera di Mussatti era infatti caratterizzata da più accentuati effetti di dinamismo compositivo, da un più enfatico movimento di panneggio, e da una condizione di instabilità di figure e piani ancora dichiaratamente settecentesca.⁷

Dando credito nella pala di Panzano al particolare di quel santo inginocchiato, più in generale a quella propensione nella definizione dei volumi e a una loro chiara collocazione spaziale, occorrerà interrogarsi sulle ragioni di ordine culturale a sostegno di quel modello visuale. Sarebbe utile in questo senso ripartire dalle riflessioni che Adolfo Venturi proponeva in *Le Belle Arti a Modena* già nel 1878, con un preciso richiamo alla cultura scientifica che dava forza all'attività di Soli.

ad esempio valere il dipinto di Agostino Carracci raffigurante l'*Assunzione della Vergine* ora presso la Pinacoteca di Bologna (devo la segnalazione a Marco Dugoni, che ringrazio). In merito alle possibili suggestioni, vale la pena ricordare anche quelle francesi, dei pittori dell'Accademia di San Luca, da Jean François Pierre Peyron allo stesso Jacques Louis David. Per quest'ultimo Antonio Pinelli ricorda alcune caratteristiche a cui avrebbe potuto guardare anche il giovane Soli, come «l'incisività ottica nel mettere a fuoco l'immagine» e la «marmorea saldezza delle forme» (ANTONIO PINELLI, *Nel segno di Giano. Passato e futuro nell'arte europea tra Sette e Ottocento*, Roma, Carocci Editore, 2000, p. 135). Lo stesso autore ricorda anche l'importanza per David, a Roma, dello studio del Cinquecento e del Seicento romano («il pittore dovette meditare a lungo sulle opere di Caravaggio stesso, sulla plastica evidenza ottica della sua messa a fuoco dell'immagine, sull'efficacia drammatica dei contrasti esasperati di luce e d'ombra»). ANTONIO PINELLI, cit., p. 135).

⁷ Segnalazione dell'opera di GIOVANNI MUSSATTI (ma in alcuni documenti anche "Musatti" o "Mussati") in ETTORE ROVATTI, *Finale Emilia mille anni di storia*, Modena, Artioli, 1992, p. 126. Ha scritto del pittore con segnalazione di corrispondenti riferimenti documentari (in particolare gli Ex Actis dell'Archivio storico del Comune di Modena e l'Autografoteca Campori della Biblioteca Estense di Modena) ORIANNA BARACCHI, *L'Accademia di pittura nel Palazzo Comunale di Modena (Secc. XVII-XVIII)*, "Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie modenesi", s. 11, 3 (1981), pp. 63-90.

Venturi ricordava l'architetto nel momento in cui l'Accademia di Belle Arti muoveva i suoi primi passi, sotto Ercole III, alla fine degli anni Ottanta, in strettissima connessione con l'Università riformata da Francesco III, a fianco di personalità quali Giovan Battista Venturi professore di Fisica, Michele Araldi professore di Anatomia o Paolo Cassiani matematico. La sintesi proposta dallo storico dell'arte per un adeguato inquadramento della figura di Soli rinviava a una cultura coincidente con "una scienza tutta nuova, attinta nel genio dell'antichità", espressa per via di sobrietà, riflessione, intelligenza.⁸

Sulla scorta di tali indicazioni si può provare a scartare ulteriormente rispetto a vicende specificatamente artistiche, cercando di aggiungere un filo in più a quella rete di relazioni utile a intendere meglio anche certi aspetti della sensibilità artistica del tempo e insieme di Giuseppe Maria Soli. In particolare, si dovrà guardare all'istituzione, in età napoleonica, della Scuola militare del Genio e dell'artiglieria. Organizzata sul modello dell'*École Polytechnique*, istituita a Parigi solo pochi anni prima, la Scuola militare poteva contare a Modena su un precedente già in periodo ducale. Il 1790 sarebbe stato un anno importante: contemporaneamente (e non poteva essere un caso) prendevano il via i corsi dell'Accademia di Belle Arti, a quel punto ufficialmente denominata Atestina, sotto la direzione di Soli, e quelli delle "Scuole militari per l'artiglieria e le fortificazioni", sotto il controllo invece di Leonardo Salimbeni. In seguito, all'interno della Scuola militare, a partire dal febbraio 1798, Soli avrebbe

⁸ ADOLFO VENTURI, *Le Belle Arti a Modena*, Modena, Tip. di P. Toschi, 1878, pp. 19-24. Scriveva tra l'altro Venturi: «la scienza guidava l'abbandonata navicella della ragione umana; e fortuna fu per l'Accademia di crescere accanto alla università, e d'essere in sulle prime un istituto più scientifico che artistico. Toltone il Direttore, il Soli, che fu uno scienziato e un artista, gli altri furono quasi tutti scienziati, e rimasero celebri col Soli Gio. Battista Venturi professore di fisica, l'Araldi di anatomia, il Cassiani matematico, il Bolognini ingegnere» (pp. 19-20). E poco oltre, di nuovo a proposito dell'Accademia modenese: «Abbiamo già detto che i suoi principi furono più scientifici che artistici, e che l'architettura veniva più studiata d'ogni altra arte. Il direttore Giuseppe Maria Soli aveva studiato a Roma, dove pareva svegliato a nuova esistenza il sopito buon gusto dell'arte [...] V'era, nella scuola d'architettura soprattutto, un salutare ritorno verso la purezza, la grandezza, la nobiltà e il gusto dell'arte greca; ma questo ritorno non era né consuetudinario, né esclusivo, come si è veduto in certe epoche e in certe regioni; esso era sobrio, pensato, intelligente e riflessivo; era una scienza tutta nuova, attinta nel genio dell'antichità» (pp. 21-22). Infine: «Giuseppe Maria Soli portò da Roma quegli studi e quell'amore dell'antico, e dalla sua scuola dovevano poi escire il Poletti e il Costa, ingegni analitici e traduttori forse meschini dell'antico, ma coscienziosi» (p. 23). Ancora utile in merito alle possibilità illuministe nel Ducato estense di fine Settecento: UMBERTO CASARI, *Tiraboschi e la diffusione di idee nuove nella Modena di fine Settecento*, "Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie modenesi", s. 11, 21 (1999), pp. 341-353.

operato in qualità di insegnante di Architettura civile e Disegno.⁹ Il direttore dell'Accademia aveva le competenze e l'autorevolezza adeguate per svolgere una funzione di raccordo tra ambiti differenti.

Dei principi che anche grazie all'esercizio del disegno dovevano informare le modalità educative della Scuola militare, da intendere come espressione di modelli illuministici a favore di un rapporto tra teoria, sperimentazione e attività pratica, diceva lo stesso Salimbeni. Lo faceva a partire dalla raccomandazione perché gli insegnanti si impegnassero a proporre agli allievi

⁹ Scriveva Giovanni Canevazzi a proposito di Soli che «Il Salimbeni [a capo della Scuola Militare appena istituita] assai si giovò dell'opera sua, e tanto lo stimava che nel 1799 lo volle insegnante di architettura civile e disegno, in sostituzione di Gaetano Monti». La nomina, secondo Canevazzi, venne comunicata più specificamente il 26 febbraio 1799 (GIOVANNI CANEVAZZI, *La Scuola Militare di Modena (1756-1914)*, Modena, Giovanni Ferraguti e C., 1914, p. 373, e nota 4). Canevazzi ricordava tra l'altro come già Francesco III, riformando l'Università, avesse chiamato a Modena studiosi di notevole rilevanza, come Antonio Scarpa da Padova, Roberto Laugier da Vienna, Michele Rosa da Rimini, Agostino Paradisi, Luigi Cerretti, e come ad insegnare Scienza militare ponesse Angelo Scarabelli-Pedocca (ivi, pp. 81-85). Rovatti, ricorda nella sua Cronaca di età napoleonica come nell'ottobre 1801 si aprì ufficialmente la Scuola militare del Genio, con l'insegnamento dei seguenti professori: «Analisi Matematica sublime, Cagnoli Antonio; Geometria descrittiva, Cassiani Paolo; di Fortificazioni Maffei capitano del Genio, d'Artiglieria Bidasio capitano d'Artiglieria; del Disegno Tramontini; di Figura Soli Giuseppe; di Fisica sperimentale Benfeverì». (cfr. *Modena napoleonica nella Cronaca di Antonio Rovatti. Dall'aquila imperiale al ritorno dei Francesi 1799-1801*, a cura di G.P. Brizzi, Modena, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1997, p. 236). Da considerare in particolare la figura di Paolo Cassiani, con studi di giurisprudenza e in modo più significativo di Matematica, nel cui campo operò con significativi riconoscimenti. Da quella scuola, tra l'altro, sarebbe uscito anche Giuseppe Carandini, che grazie agli aggiornati studi francesi avrebbe coordinato il lavoro di realizzazione nel 1825 di una avanzatissima carta topografica di Modena. Sulle vicende della Scuola Militare, più recentemente: ELISABETTA FRASCAROLI, *La scuola dei cadetti matematici pionieri*, Modena, Archivio storico, Comune, Assessorato alla cultura e beni culturali, stampa 1998. Nel 1787 LEONARDO SALIMBENI avrebbe pubblicato, *Degli archi e delle volte. Libri sei di Leonardo Salimbeni, Professore di Matematica e delle fortificazioni nel Collegio Militare e de' Quaranta della Società Italiana*, in Verona, per Dionigi Ramanzini, 1787. Dello stesso LEONARDO SALIMBENI, *Discorso recitato nel giorno della solenne apertura delle scuole militari per l'artiglieria e le fortificazioni da Leonardo Salimbeni*, Modena, per gli eredi di Bartolomeo Soliani, 1790. Per seguire il filo delle iniziative estensi in qualche modo ispirate dal pensiero illuminista occorrerebbe naturalmente risalire alla decisiva lezione di LUDOVICO ANTONIO MURATORI, che nel 1713 scriveva i *Rudimenti di filosofia morale per il Principe ereditario*, e che nel 1749 pubblicava *Della pubblica felicità, oggetto de' buoni principi*. Già nel 1708, in *Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti*, subito dopo avere trattato degli ingegneri, non a caso all'interno di pagine dedicate alla matematica quale strumento necessario a ogni attività rivolta allo sviluppo del bene pubblico, Muratori scriveva: «Meriterebbe eziandio gran lode quel Principe, che istituisse una Scuola di Disegno, a cui concorressero i Pittori, Architetti, Argentieri, Gioiellieri, Muratori, Falegnami, ed altri, che abbisognano di quell'Arte pe' loro lavorieri» (LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Della pubblica felicità, oggetto de' buoni principi*, in Lucca, 1749, p. 150).

una serie di problemi da risolvere e di teoremi da dimostrare, perocché così l'abito s'acquista di valersi delle verità sopraddette, e si forma quello spirito inventore che tanto alla perfezione ed all'avanzamento delle scienze matematiche, e però anche dell'arti affini contribuisce.¹⁰

L'importante funzione che in quella direzione avrebbe dovuto ricoprire il disegno veniva di conseguenza:

andranno gli allievi a rilevare i terreni, ed eseguire livellamenti ed a misurare distanze ed altezze inaccessibili, ora di uno strumento ed ora di altro servendosi, e tutte queste cose mettendo diligentemente in disegno per cogliere nelle dette pratiche applicazioni il frutto di tanti ammaestramenti nelle matematiche e nel disegno ricevuti. Ma lo studio maggiore consisterà nel rilevare a vista diverse situazioni, e specialmente i posti militari ed in pianta figurarli con esatte proporzioni.¹¹

L'importanza della pratica del disegno, in particolare del disegno da modelli in gesso, troverà conferma attraverso le ripetute richieste da parte della Scuola militare di una opportuna dotazione di modelli in proposito, con riferimento sempre e comunque alle competenze di Soli, di cui si teneva a sottolineare la parallela attività, in Accademia e presso la Scuola militare.¹²

¹⁰ ELISABETTA FRASCAROLI, cit., p. 11.

¹¹ ELISABETTA FRASCAROLI, cit. p. 14.

¹² Così nella lettera del 1798 di Leonardo Salimbeni, Capo Brigata del Genio e Direttore della Scuola Militare alla Deputazione Municipale degli Studi: «L'avanzamento de' giovani allievi della Scuola Militare nello studio del Disegno rende infinitamente importante per loro di avere eccellenti modelli su i quali potersi esercitare. A tale effetto sarebbero molto opportuni diversi gessi esistenti nella Scuola di Disegno di questo Comune. Io vi prego in conseguenza, Cittadini, ad abilitare il Cittad.o Prof. Soli a somministrarli per uso di questa Scuola, assicurandovi che ne sarà fatta esattamente la restituzione tosto che la Scuola sarà provveduta di tutti i modelli che possono occorgerle» (ASMo, Patrimonio degli studi, b. 143). Pochi anni dopo, intorno al 1801 il capo brigata del Genio e direttore della Scuola Militare alla Deputazione degli studi avrebbe scritto altra lettera per la richiesta di modelli di gesso dall'Accademia utili agli studi di disegno degli studenti della stessa Scuola militare, con rinvio per la scelta al parere di Soli (evidentemente già consultato in proposito), allora appunto insegnante sia dell'Accademia di Belle Arti che dell'Accademia militare: «Essendo questa Scuola Militare del Disegno affatto priva di modelli di gesso, di disegni e di altri oggetti occorrenti all'istruzione ed al maggiore profitto degli allievi, io vi prego, Cittadini, a permettere che dalla vostra Scuola siano estratti a poco per volta quegli fra gli oggetti indicati che il Citt.no Professor Soli giudicherà di mano in mano esser utili all'istruzione degli allievi militari [...] Il nostro interesse d'altronde è assicurato dal Consiglio Amministrativo di questa Scuola, ed inoltre dalla circostanza che uno stesso individuo è

Viene facile immaginare che Salimbeni e Soli dovessero a più riprese confrontarsi direttamente su tali questioni, tanto sul piano teorico quanto su quello organizzativo: ragionando su una possibile se non necessaria connessione tra pratiche e arti differenti nel nome di una comune grammatica disegnativa. Soli non poteva nutrire dubbi in merito. In ambito artistico nel 1788 era ad esempio capitato che i suoi studenti Vincenzi e Fantaguzzi avanzassero un reclamo alle autorità ducali perché non era stato concesso loro, in quanto studenti della classe di Pittura, di partecipare a un Premio pensato per la classe di Scultura; Soli li avrebbe allora giustificati davanti alle autorità superiori ricordando che alla base di entrambe le classi era da riconoscere appunto la pratica del disegno: l'obiezione dei due studenti, spiegava il Direttore, era dunque tutto sommato da condividere «perché le due Scuole hanno fra di loro inseparabile correlazione ed hanno comuni li principii necessari e essendo allo scultore il sapere disegnare come è necessario al pittore».¹³

Si sta dunque provando a dire di una condivisa sensibilità a impronta matematica e scientifica, di stampo illuminista, che nel nome delle ridefinite ragioni del disegno poteva guidare anche l'operato di alcuni artisti nell'ultimo decennio del Settecento.¹⁴ Dei suoi interessi matematici, ovvi per un architetto, Soli rendeva del resto testimonianza già attraverso la sua prima attività pittorica, in particolare

Professore del Disegno nell'Accademia, e nella Scuola [...]» (ASMo, Patrimonio degli studi, b. 146).

¹³ ASMo, IAV, b. 1 (14 luglio 1788). In età napoleonica la pratica del disegno, riconosciuta quale parte essenziale del sistema di istruzione pubblica, verrà codificata e disciplinata con estrema attenzione e con sempre maggiore rigidità. Anche all'Accademia di Modena sarebbero ad esempio arrivate le indicazioni del Direttore Generale di P. Istruzione per le Scuole del Disegno dei Licei del Regno d'Italia in cui si precisava tra l'altro che «Gli scolari si ammaestreranno indispensabilmente nel disegno d'ornato come il più nobile ai mestieri, e necessario allo studio dell'Architettura, facendoli passare progressivamente dalle lezioni più facili alle più difficili e complicate, e dai disegni di pure contorno all'ombreggiamento», e che «Essendo destinata la Scuola di disegno ne' Licei all'istruzione degli artigiani ed ai primi elementi di chi voglia poscia proseguire lo studio nelle Accademie e Università, o ne Collegi militari, si limiteranno i Professori ad esercitare i loro scolari a tutta perfezione di meccanismo e di regole nelle operazioni su indicate [...] Siccome non è possibile che tutti gli studenti abbiano la stessa disposizione al progresso nelle arti, così non sarà limitabile il tempo al corso di questi studi, praticamente però si potranno dimettere quelli che per mancanza di genio, di disposizione e di fisica abilità non dessero speranza di una facile riescita» (ASMo, Archivio Boccolari, b. 6).

¹⁴ Si veda in proposito il classico studio di MARTIN KEMP, *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze-Milano, Giunti Editore, 2005 [ed. orig. 1990], in part. il cap. V (*Vedere, conoscere, creare*), con richiamo alle forme semplici descritte dal gioco direzionale delle luci nelle opere di Jacques Louis David, in sintonia culturalmente con «il mondo degli architetti fondamentalisti, degli scienziati rivoluzionari e degli ingegneri sociali» (pp. 354-355).

nell'*Archimede* eseguito a Roma nel 1779. Ricordata da Antonio Rovatti nella sua Cronaca di età napoleonica con rinvio alla collocazione presso il Palazzo Comunale di Modena, la tela era presentata al Duca con una significativa iscrizione sul retro che vedeva l'artista presentarsi quale «*Joseph Soli studenti picturae et architecturae inventor*»¹⁵ (figura 52). Il dipinto sembra costituire in fondo una vera e propria dichiarazione di intenti, tanto nell'iscrizione quanto nella scelta delle modalità figurative, con richiamo allo stretto rapporto che dovevano legare pittura e architettura. Nell'*Archimede* si propone già infatti una rappresentazione di chiarezza ed evidenza spaziale analoga a quella da riconoscersi poi nel dipinto eseguito con Minghelli per Panzano. È possibile notare in particolare come la rappresentazione del matematico greco passi attraverso un insieme di richiami visivi di ordine prospettico-geometrico, introdotti dall'efficace scorcio della mano che regge il compasso: a partire da quella riflessione disegnata sul cartiglio (l'esagono iscritto nel cerchio), dichiarazione visiva di chiarezza spaziale e sviluppo di volumi che da quel cerchio disegnato sembrano prendere origine, nella rappresentazione del globo terrestre alle spalle di Archimede, nella sedia a schienale ricurvo, nella stessa testa calva, inclinata in avanti, di notevole evidenza plastica, del filosofo-matematico.

All'interno delle esperienze di carattere artistico, quella richiesta di chiarezza avrebbe in parte coinciso con una bene attestata linea d'esercizio e di pensiero comunque di ispirazione classicista. La memoria degli insegnamenti bolognesi, espressi ad esempio nella trattatistica di Eustachio Zanotti, non avrebbe abbandonato Soli al momento della partenza per Roma;¹⁶ nella città eterna avrebbe anzi trovato rinforzo almeno attraverso l'esempio di Pompeo Batoni, soprattutto per la

¹⁵ Annotava Rovatti: «Nella detta Camera [del Magistrato di sanità], sopra l'uscio che introduce all'archivio, vi è un quadro rappresentante Archimede, opera del cittadino Giuseppe Soli, attuale direttore di questa Scuola delle Belle Arti; a retro di detto quadro si legge 'Joseph Soli studenti picturae et architecturae inventor, Romae 1779'». Il dipinto di Soli era collocato tra altri raffiguranti modenesi celebri (Carlo Sigonio letterato, Raimondo Montecuccoli uomo politico e militare, Francesco Maria Molza poeta, Francesco Torti medico, Giacomo Sadoleti cardinale, Gregorio Cortese cardinale, Alessandro Tassoni, letterato, Ludovico Antonio Muratori erudito, Lodovico Castelvetri). Cfr. *Modena napoleonica nella Cronaca di Antonio Rovatti. L'Albero della Libertà 1796-1797*, a cura di Gian Paolo Brizzi, Modena, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1995, p. 112. Scriveva Soli a Modena il 19 giugno 1779: «Sarà pervenuto da quest'ora nelle mani di V.ra Ec.a un Quadro rappresentante Archimede, tenue prodotto del mio debole pennello [...]» (ASMo, Archivio per Materie, Architetti, b. 9/1).

¹⁶ EUSTACHIO ZANOTTI, *Trattato teorico-pratico di prospettiva*, Bologna, nella stamperia di Lelio dalla Volpe impressore dell'Istituto delle scienze, 1776.

capacità di quest'ultimo di definire attraverso il disegno anche nei dipinti una «potente e vigorosa qualità scultorea».¹⁷ Di nuovo si trattava di allacciare tra loro opportune riflessioni sulle necessità del presente e insieme sulla trattatistica storica: valeva per certa illustre riflessione rinascimentale, sicuramente per il libro di Albrecht Dürer sulle proporzioni umane, letto e studiato da Soli prima nell'esemplare della Biblioteca ducale poi in quello della Biblioteca Universitaria.¹⁸

Contemporaneamente, altra questione meritevole di aggiornamenti risultava quella di una corretta restituzione di luci e ombre in ambito di rappresentazione. Di nuovo si trattava di rispondere a richieste a favore di procedure più formalizzate e meglio rispondenti a esigenze di misurabilità.

Anche Francesco Algarotti nel suo saggio sulla pittura del 1763 aveva dedicato alcune pagine all'argomento, con una sensibilità debitrice dei suoi interessi di tipo scientifico, in particolare alle teorie newtoniane di cui si farà divulgatore:

Dovendo la pratica, come abbiám detto, essere fondata in ogni cosa su' principj della scienza, comprenderà ognuno di leggieri come lo studio dell'Ottica, in quanto si appartiene a determinare la illuminazione, e le ombre degli oggetti, deve proceder del pari con quello della prospettiva. E ciò perché le ombre, che le figure gettano su' piani, camminino a dovere, perché gli sbattimenti siano quali hanno da

¹⁷ I disegni di Batoni sono ad esempio stati descritti in riferimento alla «bellezza della linea, nella precisione della definizione, nell'accurato controllo dei toni, nella vivezza delle luci e nella sensibile definizione degli sfondi scuri dai quali emergono le figure» (EDGAR PETERS BOWRON, *Pompeo Batoni disegnatore*, in *Pompeo Batoni 1708-1787*, cit., p. 101). Il rinvio a Batoni per Soli è già presente nella bibliografia ottocentesca. Conviene infatti tenere in giusto conto l'indicazione di Filippo de Boni, secondo il quale Soli, «Allievo di Batoni in pittura, si fa osservare per corretto disegno, fresco colorito, e grand'effetto di prospettiva lineare ed aerea» (FILIPPO DE BONI, *Biografia degli artisti*, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1840).

¹⁸ L'edizione del Trattato di Dürer consultata da Soli era quella tradotta nel Cinquecento da Gallucci: *Della simmetria de i corpi humani, libri quattro. Nuovamente tradotti dalla lingua latina nella italiana, da M. Gio. Paolo Gallucci salodiano et accresciuti del quinto libro, nel quale si tratta, con quai modi possano i pittori, & scoltori mostrare la diuersità della natura de gli huomini, & donne, & con quali le passioni, che sentono per li diuersi accidenti, che li occorrono*. Nella comunicazione ducale si precisava: «S. A. Ser.ma fa trasmettere al S. Professor Sola l'unito libro di Alberto Dürero, perché riscontrandolo consimile a quello ch'Egli ha ricevuto dalla Ducale Biblioteca ritenga questo che appartiene all'Università e retroceda l'altro alla sudd.a Biblioteca Estense» (ASMo Archivi per materie Arti Belle/Cose d'arte b. 19). Vale la pena sottolineare come gli studiosi di storia del disegno considerino Dürer tra i principali anticipatori della *Geometria descrittiva* di Garpard Monge.

essere né più né meno, perché i più belli effetti del chiaroscuro non vengano mai smentiti dalla verità, la quale tosto o tardi si manifesta agli occhi di ognuno.¹⁹

Soli doveva avere letto più volte quelle pagine, visto che gli scritti di Algarotti, per sua esplicita richiesta, erano stati tra i primi a entrare nella Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti. Non stupisce allora che tra la dotazione didattica richiesta per l'istituto artistico ducale, già nel 1787, ci fosse anche una “camera ottica per l'osservazione sopra il vero”, già oggetto di interesse da parte del letterato veneziano.²⁰

Per Soli, “pittore-filosofo”, teoria e pratica continuavano a procedere insieme; di nuovo, anche attraverso l'esercizio pittorico. Come sembra testimoniare il dipinto raffigurante *Piazzale Sant'Agostino*,²¹ inviato da Roma a Modena nel 1775.²² (figura 53) All'interno della scatola prospet-

¹⁹ FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggi sopra le Belle Arti* (in *Opere del Conte Algarotti*, in Livorno, per Marco Coltellini, 1765, t. VI) p. 132.

²⁰ ASCMo, Atti di Amministrazione del Patrimonio degli Studi, b. 15, (1787). Il documento è già stato ricordato in LIDIA RIGHI GUERZONI, *Ingenuarum Artium Studia: Giuseppe Maria Soli artefice a Modena della nuova Scuola e Accademia di Belle Arti*, in *Tracce dei luoghi*, cit., 2008, pp. 251-262: 262). Nella prima biblioteca dell'Accademia modenese erano presenti testi di Algarotti, che nei suoi *Saggi sopra la pittura* aveva dedicato appunto alcune pagine all'utilità della camera ottica in ambito artistico. L'attenzione per un esercizio pittorico che guardasse con attenzione alle condizioni di spazialità fisica reale trova conferma anche nella pratica di studio della composizione pittorica con modelli in creta o cera, come testimoniato nella lettera che nel 1797 Soli scrive a proposito dello studente Canopi (del quale oggi purtroppo possediamo solo poche notizie): «per eseguire tal pensiero in una tela di braccia sei di altezza e otto di larghezza, facendo li suoi modelli in creta, o in cera con fare gli studi dal vero dell'assieme delle figure, e le estremità delle medesime, e pieghe secondo porta l'arte, per far tutto ciò compreso la tela, e colori, vi vorrà una spesa circa di quindici zecchini, per eseguirlo ci vorranno almeno sette mesi [...]» (ASMo, Patrimonio degli studi, b. 142, 1797).

²¹ Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco, inv. 569.

²² Nel dispaccio spedito a Modena il 13 dicembre 1775 si dà notizia degli studi di Soli a Roma, e sui continui progressi, testimoniati anche dal Conte Filippo Carandini (ministro del Duca a Roma); della spedizione in particolare di un suo quadro a Modena rappresentante il Piazzale di Sant'Agostino: «Consiste questo in un quadro rappresentante il Piazzale di S. Agostino colla prospettiva della Porta che conduce a Reggio, delle due grandiose Fabbriche del Grand'Albergo, e Spedale, e col rilievo espresso al naturale della Statua Equestre ivi collocata. Per render poi più brillante il Quadro, vi ha aggiunte varie figure disposte in scherzosi atteggiamenti, fra delle quali ha effigiato anche se stesso in positura di disegnare il mentovato Piazzale. La diligenza colla quale son finite tutte le più minute cose espresse nel Quadro, la maestria nei coloriti, e la giudiziosa disposizione delle figure, il brio nel farvi risaltare gl'oggetti, e la giusta proporzione che vi si scuopre in tutte le parti, danno una più che sufficiente idea della capacità di esso Giovine». Nello stesso documento si presenta poi la richiesta di un ulteriore sussidio per Soli (si chiede di attribuire a suo vantaggio il sussidio già assegnato al pittore Giovanni Mussatti, che si appresta a tornare a Modena giunto a termine del suo periodo di pensionato). ASMo, Archivi per materie. Arti Belle/Architetti, b. 9/1.

tica, segnata dalle facciate scorciate dell'Albergo dei poveri a sinistra e dello Spedale a destra, in direzione della Porta per Reggio, aperta perché l'occhio potesse allungarsi sul paesaggio in lontananza, il partito delle ombre portate, quelle cioè prodotte dai corpi sulle superfici loro adiacenti, era proposto con rigore ed evidenza: così per le singole figure che dovevano animare la veduta; così per quella del monumento di Francesco III, di lì a poco distrutto dal furore rivoluzionario; così soprattutto per lo stesso Spedale, a sua volta in ombra, con proiezione sul selciato della piazza di un trapezio bruno, con taglio parziale del basamento della statua equestre per scrupolosa registrazione di precisa situazione luministica. Il momento della giornata chiamava poi a tracciare un'ulteriore ombra, triangolare, nello spigolo sinistro inferiore del quadro, per schermatura questa volta dell'edificio a fianco dell'Ospedale Estense, da immaginarsi lungo la via Maestra. L'ordinata rappresentazione urbana, espressione della presenza ducale e del suo corrispondente buon governo, veniva così calata in una condizione di naturalezza, e persino d'accidente del momento, per attento e rigoroso calcolo di luci ed ombre. Anche in questo caso, che Soli avesse in mente qualche implicita dichiarazione in merito a principi artistici a lui cari si può congetturare pensando al fatto che l'artista aveva deciso di rappresentare sulla tela pure sé stesso: si trattava certamente di un modo per esprimere la sua riconoscenza nei confronti del Duca; forse anche di una soluzione che gli permetteva di raccontare dell'importanza di quell'attività di rilievo dal vero che improntava il suo lavoro, lungo vie guidate da ragione. Soli applicava le regole del disegno architettonico, di rinnovato rigore geometrico, nell'esercizio pittorico (figura 54).

In età napoleonica gli interessi nei confronti di un modo preciso e codificabile di raffigurare ombre proprie e portate avrebbero poi trovato pieno riscontro nei diversi possibili momenti applicativi. A Modena, nel 1811, Giuseppe Tramontini pubblicava il suo trattato *Delle proiezioni grafiche e delle loro principali applicazioni. Trattato teorico pratico ad uso della reale Scuola militare del Genio e dell'Artiglieria*, con particolare attenzione proprio al problema della teoria delle ombre. La geometria descrittiva, spiegava Tramontini, presenta il vantaggio di «addestrare l'immaginazione», e ha la capacità, «educando le sue forze con ordinato esercizio», di «prepararla a qualunque siasi più complicato ed arduo concepimento». Tutto ciò, in contrapposizione con l'idea che l'immaginazione sia «indomabile facoltà della mente, atta solo agli

inspirati impeti della poesia, né capace di veruna disciplina, o di legge». ²³ Sempre in quelle pagine si ricordava come la prospettiva lineare coprisse solo una parte dei meccanismi di rappresentazione di un oggetto sul piano, di come occorresse dunque considerare anche la prospettiva aerea, e con essa la trattazione rigorosa di una teoria delle ombre ²⁴ (figura 55). L'intento di Tramontini era soprattutto di ordine applicativo, e voleva dare ulteriore sviluppo al metodo del francese Gaspard Monge, verso il quale dichiarava esplicitamente i propri debiti. Proprio Monge, a sua volta responsabile di una rigorosa teoria delle ombre in ambito di rappresentazione geometrica che potesse fare da complemento alla sua *Geometria descrittiva*, era passato da Modena, nel 1796, allora quale uomo della rivoluzione, incaricato in particolare della selezione di oggetti d'arte da inviare a Parigi. ²⁵

La questione intorno alla quale provare a ordinare le varie testimonianze sulla figura di Soli, per meglio dire della sua attività e dei suoi rapporti con l'ambiente modenese, rimane evidentemente quella della

²³ GIUSEPPE TRAMONTINI, *Delle proiezioni grafiche e delle loro principali applicazioni. Trattato teorico pratico ad uso della Reale Scuola militare del Genio e dell'Artiglieria*, Modena, presso la Società Tipografica, 1811, p. V.

²⁴ Quella rinnovata sensibilità a favore di una corretta rappresentazione di luci e ombre, secondo metodo, richiedeva in ambito didattico un'adeguata strumentazione. Così si giustificava dunque il pagamento di ornati in terracotta ad uso degli studenti dell'Accademia: «Sono stati dal petizionario fatti dodici pezzi d'ornato, e consegnati in questa Scuola di Belle Arti perché li studenti di Architettura ed Ornato possano vedere li effetti delle ombre onde potere accostarsi in quanto sia possibile ed ombreggiare nelle diverse posizioni cui possono essere anche in pratica li m.mi ornamenti. Li sovraccennati pezzi consistono in sei rosoni di diversa invenzione formati sullo stile antico, e li altri sui pezzi fragmenti d'ornato sul gusto dell'Accademia di Milano [...]». La nota con richiesta di pagamento di Giovanni Borsari, non datata, è controfirmata da Soli (ASMo, Patrimonio degli studi, b. 146, fasc. 1801).

²⁵ Gaspard Monge, responsabile designato da Napoleone per la selezione in Italia degli oggetti d'arte da inviare a Parigi, spedirà da Modena alla moglie una lettera nell'ottobre 1796 (cfr. la riproduzione della lettera nell'archivio on-line in: e-Man (<https://eman-archives.org/monge/items/show/116>). A Monge si riconosce un ruolo fondamentale nella codificazione in termini scientifici della Geometria descrittiva quale sistema formalizzato di rappresentazione della realtà. A seguito dei suoi studi, la Geometria descrittiva diventerà materia di insegnamento obbligatoria all'École Polytechnique di Parigi. Quali fossero gli scopi della nuova branca della matematica era subito precisato dallo stesso studioso francese (*Géométrie descriptive*, Paris, 1799): «La geometria descrittiva ha due oggetti: il primo, di fornire i metodi per rappresentare su di un foglio da disegno, che non ha che due dimensioni, la lunghezza e la larghezza, tutti i corpi esistenti in natura, che ne hanno tre, lunghezza, larghezza e profondità [...] Il secondo oggetto è quello di fornire la maniera di riconoscere a seguito di una descrizione esatta la forma dei corpi, e di dedurre tutte le verità che risultano sia dalla loro forma che dalla loro posizione reciproca» (per la traduzione del testo e un inquadramento generale del matematico si veda ANDREA GIORDANO, *Dal secolo dei Lumi all'epoca attuale*, in AGOSTINO DE ROSA, ANNA SGROSSO, ANDREA GIORDANO, *La Geometria nell'immagine. Storia dei metodi di rappresentazione*, Torino, Utet, 2002).

funzione civile assegnata alle arti nell'età dei Lumi, soprattutto per come tale questione sarebbe andata precisandosi attraverso le nuove ragioni politiche di età napoleonica. A Modena ne rendeva conto ad esempio nel dicembre 1802 l'ispettore degli studi Massimo Paolucci, rivolgendosi ai responsabili dell'Amministrazione Dipartimentale del Panaro:

L'epoca in cui le Belle Arti hanno ricevuto fra le Nazioni, e nei Popoli protezione e splendore è stata sempre quella della loro civilizzazione, coltura, prosperità, e potenza alla quale le B[elle] A[rti] medesime hanno sempre mai fortemente contribuito: cosicché si può dire con ragione che gli Stati e le Repubbliche hanno progredito nel corso della vita sociale e goduto di più grandi vantaggi nell'Agricoltura, nelle Manifatture e nel Commercio a misura che si è esteso il loro coltivamento.²⁶

Si trattava di coordinare adeguatamente nell'ambito delle diverse attività umane il momento di ordine teorico con quello applicativo; il che voleva anche dire garantire un'adeguata connessione, con attenzione ai rapporti tra i corrispondenti istituti, tra gli studi del disegno e di architettura impartite dall'Accademia, nella Scuola Militare del Genio e nelle varie arti meccaniche.²⁷

Proprio in quei mesi, anche a Modena, a seguito della proclamazione della Repubblica italiana (1802-1805), sulla base delle nuove leggi napoleoniche mirate a promuovere un nuovo sviluppo di carattere economico, si dava il via ai corsi di una "Società d'arti meccaniche". Il nuovo ente faceva capo all'Accademia di Scienze e Belle Lettere (poi Accademia di Scienze, di Lettere e di Arti), in una fase della sua atti-

²⁶ ASMo, AN, b. 5437. La Memoria di Paolucci è del 21 dicembre 1802.

²⁷ Lo stesso Paolucci, nella sua Memoria del dicembre 1802, poteva precisare: «la gioventù applicandosi a tali studi, si potrà in seguito ritrovare in istato da non avere mezzi convenienti di sussistenza; poiché [...] al dovuto riflesso che le principali fra le B. A. sono come il fondamento e la norma delle Meccaniche, è da considerarsi che per quelli eziandia tra quegli alunni, i quali non potessero dal loro esercizio ritrovare convenienti profitti, è aperto un libero campo in paesi più doviziosi e nelle città più vaste, e popolate della nostra Repubblica; senza che oltre i vantaggi generali che può portare un tale studio, ed una tale coltura tra di noi, v'ha quello speciale della Scuola Militare del Genio, che abbiamo tra le nostre Mura, per cui richiedonsi essenzialmente cognizioni d'architettura e di disegno, riesce poi più proficuo alla nostra gioventù l'Istituto delle Belle Arti e più agevole l'admissione [sic] alla Scuola medesima in confronto degli altri Dipartimenti» (ASMo, AN, b. 5437).

vità particolarmente vivace, con pronunciata disponibilità operativa. L'attività della Società d'arti meccaniche si risolveva nell'organizzazione di conferenze attinenti problematiche di ordine produttivo, con vario grado di approfondimento verso questioni di ordine teorico. Destinatari di quelle conferenze erano innanzitutto gli artigiani, per un miglioramento dell'operato in ogni ambito manifatturiero. Fondamentale, in ogni modo, risultava la decisa promozione dello studio del disegno, con chiaro auspicio che gli apprendisti artisti frequentassero i corsi di disegno dell'Accademia di Belle Arti.²⁸

Anche in questo caso la figura del direttore dell'Accademia di Belle Arti risulterà naturalmente centrale: al costituirsi della Società, nel maggio 1803, Soli sarà infatti nominato presidente. A quelle date, la sua autorevolezza era ormai fuori discussione, nel pieno riconoscimento che il direttore dell'Istituto

dopo il suo ritorno in Modena ha introdotto e diramato il buon gusto; e dirigendo al pubblico vantaggio le sue cure ed i suoi talenti ha inalzato nei nostri fiumi ponti solidi, e maestosi che destano le meraviglie dei passeggeri e che tante piene devastatrici, e particolarmente le ultime hanno sempre rispettati, come pure ispirando in altri il genio che lo anima ha saputo formare lo spirito dei nostri concittadini Vincenzi, e Pagliani, il primo Maestro di Figura, il secondo d'Architettura ai quali mancano soltanto più pochi, e vivi incitamenti per divenire eccellenti artisti.²⁹

All'interno di una riflessione che vedeva l'Accademia affrontare contemporaneamente questioni di ordine didattico e di ordine civico, non poteva nemmeno venire meno un impegno di gestione della memoria storica, per come questa si sostanziava nei materiali del patrimonio storico-artistico. Le scelte del presente avrebbero dovuto trovare conforto nella lezione degli antichi maestri. Dipinti e sculture del

²⁸ FERDINANDO TADDEI, *L'Archivio della Società d'Arti Meccaniche del Dipartimento del Panaro (1803-1813)*, con prefazione di M. Cattini, Modena, Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Modena, Mucchi Editore, 2010. Si veda inoltre la ricca documentazione in ASMo, AN, b. 5437. Secondo regolamento, i soci appartenevano all'Accademia di Scienze e Belle Lettere, i professori di materie scientifiche venivano dal Liceo (Università). Era inoltre parte della Società il direttore dell'Accademia di Belle Arti. L'attività della Società, così pensata, non avrebbe trovato facile svolgimento, ma avrebbe comunque potuto sviluppare un'apprezzabile attività di concorsi a premi.

²⁹ ASMo, AN, b. 5437.

passato dovevano pertanto costituire il necessario corredo dell'Istituto artistico. Anche a Modena veniva confermata quella funzione assegnata programmaticamente in tutta Italia alle accademie in età napoleonica per un'azione di stretto legame tra momento didattico e momento di tutela.³⁰ Di nuovo Soli avrebbe ricoperto all'interno di quel nodo culturale un ruolo di primo piano.

Più tardi sarebbe stato Antonio Peretti, segretario dell'Accademia modenese, a ricordare come quella coincidenza tra didattica e tutela fosse ben chiara a Soli. Questi, in una lettera a Luigi Cerretti di sostegno all'iniziativa per la formazione di una Pinacoteca in Accademia, avrebbe scritto:

Le collezioni in genere sono sempre utili, e particolarmente quelle dei quadri, perché in tal modo si collocano in lume vantaggioso per li studenti, acciocché li possano copiare con più profitto, e servono per istituire il parallelo fra un autore e l'altro, facendo rilevare agli studiosi quello che si trova di eccellente più in un autore che in un altro sì riguardo all'invenzione, che all'esecuzione: parallelo che difficilmente può farsi se i quadri non sono uniti, o almeno in poca distanza fra loro.³¹

L'esercizio conoscitivo basato sul fondamentale meccanismo del paragone andava di pari passo con basilari riflessioni di ordine museografico, alla ricerca di quelle condizioni di luce che avrebbero permesso una proficua interrogazione dell'opera d'arte da parte degli studenti e una loro reale esperienza di apprendimento. Il patrimonio storico artistico, nella sua specificità visiva e materiale, era da intendere come strumento di crescita culturale e civile.

Le iniziative e le attività di gestione delle testimonianze storiche e artistiche in età napoleonica, a Modena, sarebbero state promosse e seguite da personalità differenti, in avvicendamento a seguito dei continui cambiamenti politico-istituzionali. Luigi Cerretti, in qualità di presidente dell'Accademia, aveva svolto un ruolo di primo piano

³⁰ Per un inquadramento generale: *Il museo universale. Dal sogno di Napoleone a Canova*. Catalogo della mostra a cura di Valter Curzi, Carolina Brook, Claudio Parisi Presicce, (Roma, Scuderie del Quirinale, 16 dicembre 2016-12 marzo 2017), Milano, Skirà, 2016.

³¹ ANTONIO PERETTI, *La Reale Accademia Atestina di Belle Arti*, Modena, per gli eredi Soliani, 1859, pp. 11-12.

quando si era trattato, a fianco di Soli, di seguire l'azione di requisizione delle opere d'arte da parte dei francesi e di dare il via, per il restante patrimonio, alla formazione di un museo in Accademia di Belle Arti, con particolare attenzione alle statue di Begarelli provenienti da chiese cittadine.³² A Cerretti sarebbero succeduti Massimo Paolucci e l'abate Giuseppe Fabrizi. Poi, a partire da un primo riscontro in merito a necessità di restauro, avrebbe svolto un ruolo significativo in Accademia Antonio Boccolari. Nell'avvicinarsi di tutte queste figure, sarà comunque al direttore Soli che ci si rivolgerà per un qualificato parere.³³ Nel periodo della sua presenza a Modena, tutti avrebbero dovuto fare riferimento a lui per questioni più specificamente di merito riguardanti la qualità e il grado di interesse delle opere da alienare, restaurare o proteggere.³⁴

³² Ricco di puntuali riferimenti documentari anche in merito all'attività e all'importante ruolo di Luigi Cerretti in età napoleonica, nel periodo in cui era presidente dell'Accademia di Belle Arti a Modena: SERGIO MOMESSO, *La collezione di Antonio Scarpa (1752-1832)*, Cittadella, Bertinello, 2007.

³³ Anche nel caso dell'assunzione di Boccolari in Accademia in qualità di restauratore, nel 1801, dato il necessario riconoscimento della qualità del suo lavoro, sarebbe servito il giudizio di Soli. Questi scriveva: «In esecuzione di quanto mi avete commesso rapporto all'unita petizione del citt. Antonio Boccolari, che addimanda l'impiego di custode e restauratore perpetuo e stabile de' quadri di questa Accademia di B. Arti, vi significo, ed anche posso assicurarvi dell'abilità del suddetto Boccolari nel restaurar quadri, per averne veduti più d'uno accomodati molto bene. In vista di ciò mi pare che questi potesse essere al caso per restaurare i quadri di questa Accademia, avendo anche dato saggio di tale sua abilità nella città di Bologna». Nel 1806 Soli firmerà la relazione decisamente elogiativa in merito al metodo di trasporto dei dipinti su muro messo a punto da Boccolari.

³⁴ Partendo dalla ricca documentazione proposta da Sergio Momesso, cit., occorrerebbe ricostruire con attenzione il ruolo di Soli in ambito di tutela e gestione del patrimonio artistico, tra regime ducale e periodo Napoleonico. Sarebbe innanzitutto da chiarire meglio il rapporto con Luigi Cerretti, presidente dell'Accademia con l'arrivo dei francesi, certo scontata un'azione congiunta in occasione della selezione di opere del territorio estense che avrebbero dovuto raggiungere Parigi. Rilevante sarà certamente la vicenda di raccolta delle opere di Antonio Begarelli e delle Raccolte Estensi, rimaste dall'azione di requisizione napoleonica, nei locali dell'Accademia di Belle Arti. Nel 1798 Soli scriverà ad esempio alla Deputazione sopra il Patrimonio degli Studi: «Cittadini, Da questa Congregazione Municipale degli Alloggi sono stato invitato a far levare al Convento di S. Pietro le quattro grandi statue del celebre Bigarelli [sic], ed a farle trasportare in codesta Scuola di Belle Arti, per cui ve ne rendo inteso per quelle disposizioni che crederete opportune, ed in attenzione di vostro riscontro vi dichiaro, Salute e Fratellanza, G. Soli» (ASMo, Patrimonio degli studi, b. 142). Più tardi, nel 1801, Soli scriverà al Presidente dell'Accademia, Giuseppe Fabrizi: «Sarebbe necessario di far restaurare li quadri, che esistono in quest'Accademia di B. Arti, e che si trovano ancora in massa, poiché se vi devono stare anche più a lungo, si va a pericolo di rovinarli, ed anzi molti di quelli, che hanno sofferto, andrebbero a perire affatto. Sarà parimenti necessario di rimettere assieme le statue del ce. Plastico Begarelli, affinché possano essere utili a questi Scuoletti, unendovi ancora la famosa Deposizione dello stesso autore, che trovasi nella Chiesa di S. Margherita, ed altri pezzi, che si trovano nella Chiesa de' soppressi Serviti» (ASMo, Patrimonio degli studi b. 146). Si

Il pittore-filosofo, insegnante e direttore dell'Accademia Atestina, architetto di corte, già insegnante di disegno presso la Scuola militare come nella Scuola di Arti Meccaniche, responsabile pure con altri della gestione del patrimonio cittadino, per riconosciuta autorevolezza era chiamato a svolgere in qualche modo anche le funzioni di coordinamento dell'artista-funzionario.

La presenza di Soli a capo dell'Accademia di Modena aveva intanto portato alla costituzione di una scuola di giovani artisti. A fianco di Pietro Minghelli si erano formati e avrebbero operato, con esiti differenti, Giuseppe Fantaguzzi e Geminiano Vincenzi, quest'ultimo attivo con particolare assiduità e fortuna. Tra gli anni di Ercole III, quelli dell'età napoleonica e quelli della prima Restaurazione si sarebbero aperti diversi cantieri in alcuni edifici pubblici e soprattutto nei palazzi dell'aristocrazia modenese, si debba dire del Palazzo della Prefettura del Panaro, degli interventi in Palazzo Ducale, a Palazzo Comunale, a Palazzo Carandini o a Palazzo Munarini Montecuccoli.³⁵

Alla base dell'insegnamento di Soli rimaneva la pratica del disegno, a cui si chiedeva una chiara restituzione della consistenza volumetrica e spaziale delle cose.

Lo sapevano bene gli studenti dell'Accademia. Alcuni dei loro disegni sarebbero stati inviati a Milano, nel 1795, a dimostrazione dei loro progressi.³⁶ Tra quelle prove, possiamo ipotizzare, si trovava anche la raffigurazione dell'episodio biblico di *Giuseppe che presenta i suoi figli al Faraone* (figura 56). In quel caso la disposizione calibrata dei perso-

veda anche: ELENA CORRADINI, *Conquiste artistiche nelle collezioni estensi: le spoliazioni di Napoleone Bonaparte a Modena*, con schede di M. Dugoni, Modena, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, [2006].

³⁵ *Il Palazzo Carandini di Modena*, a cura di E. Monducci, Verona, Banca Popolare di Verona, 1999, in particolare il saggio di GRAZIELLA MARTINELLI BRAGLIA, *Valori d'arte nel Palazzo Carandini*, pp. 57-104. EADEM, *I cicli decorativi di Palazzo Munarini Montecuccoli a Modena*, "Bellissimo casamento da Signori", "Memorie Scientifiche, Giuridiche, Letterarie dell'Accademia Nazionale di Scienze, Lettere, Arti di Modena" s. 8, 17 (2014), fasc. II, pp. 591-615. Sui pittori che si formarono alla scuola di Soli, in particolare su Geminiano Vincenzi, si veda ora, anche per le ragioni della committenza ducale, SONIA CAVICCHIOLI, *Dipingere pensieri. Francesco IV d'Austria-Este e la decorazione del Palazzo Ducale di Modena (1814-1846)*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2022.

³⁶ LIDIA RIGHI GUERZONI, *Giuseppe Fantaguzzi*, in *La virtù delle arti. Adeodato Malatesta e l'Accademia Atestina*. Catalogo della Mostra tenuta a Vignola nel 1998 a cura di D. Ferriani, Vignola-Modena, Fondazione Cassa di Risparmio di Vignola, Galleria Estense, 1998, pp. 46-47; EADEM, *Il ritrovamento della pala di Santa Cecilia di Giuseppe Fantaguzzi*, "Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie modenese", s. 11, 12 (1990), pp. 157-170.

naggi, saldamente ancorati al piano d'appoggio, era resa più chiara dalla semplice prospettiva del vano architettonico di ispirazione classica, impostata sulle essenziali ortogonali della volta a lacunari e di due imponenti colonne ioniche. Di nuovo con attenta restituzione di ombre proprie e portate.

Pietro Minghelli, a sua volta, prima di cimentarsi insieme al maestro con la pala di Panzano, era stato chiamato ad un rigoroso esercizio grafico sui modelli dell'antico. Come nel caso di quella testa che guardava all'esempio della statuaria classica, definita nella chiarezza nella sua tornitura, tanto attraverso l'uso di una linea funzionale alla restituzione dei contorni nello sviluppo in profondità, quanto nel tratteggio modulato su diversi gradi di intensità³⁷ (figura 57).

L'esercizio sui volumi intesi a partire da modelli geometrici poteva trovare applicazione nella rappresentazione di figure umane quanto nelle rappresentazioni a carattere illusionistico-architettonico; come nel caso del tempietto eseguito da Vincenzi e Minghelli in Duomo, con il raccordo di memoria raffaellesca tra la trabeazione cilindrica sorretta da colonne ioniche e la volta a cassettonato classico, con rispettivo esercizio di restituzione delle ombre. Attraverso analoga nitidezza di forme Vincenzi poteva realizzare un'*Allegoria dell'Oreficeria*, con esemplare, nitida raffigurazione di un prezioso campionario di argenti (figura 58). E persino certi balletti di putti, come in Palazzo Carandini, sarebbero potuti tornare utili nel suo lavoro per meglio misurare lo spazio con illusionistica articolazione tridimensionale, mediante accorta definizione di scorci prospettici. Nell'attività di Minghelli, invece, anche i più semplici ornati, già codificati in repertorio da Giocondo Albertolli, a quel punto potevano essere interpretati con evidenza geometrica di volume.

Nel corso degli anni, per quanto gli sarebbe risultato possibile rispetto agli impegni progettuali e a quelli attinenti il suo ruolo all'interno di istituti culturali differenti, Soli avrebbe realizzato dipinti sempre apprezzati. Primo tra tutti quello raffigurante Apelle e Campaspe, portato a Parigi al momento delle spoliazioni napoleoniche, ricordato anche da Francesco Milizia, a tutt'oggi di collocazione ignota; poi il ritratto di Ercole III, a celebrazione del Duca, a ricordo della sua azione sul terri-

³⁷ Il disegno di Minghelli, insieme ad altri dello stesso autore e altri ancora di mano diversa, è conservato presso la Biblioteca civica d'arte e architettura Luigi Poletti di Modena.

torio, nel richiamo a quel Ponte di Sant'Ambrogio che nello stesso tempo costituiva il vanto delle qualità ingegneristiche di Soli.

Dopo la morte di Soli sarà Giovanni de Brignoli di Brunnhoff a elencare le doti del pittore, ormai secondo quei criteri di giudizio artistico che proprio l'Accademia dello stesso Soli aveva contribuito a imporre anche a Modena, certamente con l'intento di dare evidenza all'equilibrio e al controllo espresso nelle sue opere:

[...] l'invenzione in tutte le opere del Soli è vaghissima, semplice ed oltremodo graziosa; la composizione elegantemente distribuita, e con molta verità contrastata, senza cadere nel piramidante, o come altri dicono, nel torreggiante a mò di Pietro da Cortona e suoi seguaci: il disegno correttissimo, frutto di lunghissimo studio del nudo e del gesso: il colorito è quello della verità, caldo anzi che no, ma che per altro non ha quel trinciante e sfacciato che oggigiorno è di moda: l'espressione sì delle teste come delle mosse è sempre adattate al subbietto: il chiaroscuro profondamente inteso, e praticato per modo, che la prospettiva aerea ottiene il massimo suo effetto di staccare le figure dalla tela, e farne comparir praticabile il fondo: i panneggiamenti sono sempre trattati con garbo, e con pieghe larghe e piazzose: le masse di lume ben derivate, siccome anche gli sbattimenti e i riflessi: il pennello dolcissimamente condotto, sino ad ottenere nelle carnagioni quella fusione di tinte, che tanto viene ne' dipinti del Correggio ammirata: il costume infine è sempre severamente serbato; il perché, se male io non mi appongo, merita il nostro Soli d'esser collocato nell'ordine de' migliori pittori filosofi.³⁸

³⁸ GIOVANNI DE BRIGNOLI DI BRUNNHOF, cit., pp. 166-167.

Lidia Righi Guerzoni

«ALLA STUDIOSA GIOVENTÙ
SIA DI STIMOLO ED ALLETTAMENTO»

L'ACCADEMIA ATESTINA DI BELLE ARTI,
LA DOCENZA E LA DIREZIONE DI SOLI
NELL'OBIETTIVO PROMOZIONALE DEI GIOVANI ARTISTI

Consapevole il Serenissimo Ercole III felicemente Duca regnante che nulla più contribuisce all'ornamento, utilità e decoro delle colte Nazioni quanto lo studio ed esercizio delle Scienze ed Arti liberali è venuto nella benignissima determinazione di creare ed aprire a comune profitto una pubblica Scuola di Disegno, Architettura e Pittura unita e dipendente dalla Università degli Studi, la quale forma uno dei primarii oggetti delle provvnide Sovrane sue sollecitudini.

Con tale *incipit* nel chirografo del 3 gennaio 1786 la sovrana autorità afferma a chiare linee la valenza sociale del proprio progetto culturale e al contempo annuncia una rilevante novità rispetto al passato. È infatti noto che a Modena nel corso del Sei-Settecento erano spontaneamente fiorite accademie d'arte al seguito di rinomati maestri tra cui Bernardo Cervi, Lodovico Lana, Francesco Stringa, frequentate da allievi riuniti per lo più in un locale del Palazzo comunale. Nel 1763, in assonanza con la nuova temperie culturale, l'accademia diretta da Antonio Consetti e composta da una ventina di allievi tra pittori figuristi, architetti (tra questi i futuri professionisti Termanini e Bianchi) e scultori, era stata gestita dal Comune di Modena che li ospitava nel proprio palazzo, ne redigeva il regolamento e ne sosteneva le spese.

L'autentica novità si registra tuttavia poco più di vent'anni dopo con l'enunciato proclama: Ercole III d'Este, richiamandosi ai concetti di «comune profitto» e di «pubblica» istruzione, eleva la Scuola ad organo dello stato, in stretta connessione con l'università e sotto la propria protezione. Segue nel chirografo l'enunciazione delle scelte attua-

te, *in primis* la nomina di Giuseppe Soli a professore e direttore della Scuola, da parecchi anni a Roma per lo studio e il perfezionamento nelle Belle Arti, dove «guadagnatosi l'universal suffragio ed estimazione, ha saputo meritarsi in fine la compiacenza, ed il paterno amore del benefico Sovrano». ¹ In effetti, il suo alto prestigio si affermerà prontamente promuovendolo protagonista nel Ducato dell'arte neoclassica, tanto da conferire una *facies* di nobile dignità, sobria e al tempo stesso di eletta eleganza, a più edifici della capitale e del suo territorio. Nota a proposito Adolfo Venturi che Soli nella sua carriera sperimentò «[...] un salutare ritorno verso la purezza, la grandezza, la nobiltà e il gusto dell'arte greca [...] una scienza tutta nuova, attinta nel genio dell'antichità». ²

Nel ruolo di insegnante durante il complesso periodo dall'*ancien régime* alla Restaurazione, Soli saprà inoltre trasmettere agli allievi i canoni del dettato neoclassico potenziandone le potenzialità mediante le quali a loro volta promuoveranno la lezione del maestro e acquisiranno rinomanza. Peraltro la sua indole, come tramandano i contemporanei, rispecchiava la sobrietà dell'umile origine nel 1757 nella campagna vignolese. Nonostante i vari successi nel corso della carriera, anzitutto la nomina nel 1785 a socio onorario dell'Accademia Clementina di Bologna e vent'anni dopo l'onorificenza napoleonica della Croce della Legion d'Onore, l'artista appariva «vero modello di umiltà, di modestia, di disinteresse, di religione», come evidenziano pure il necrologio nel periodico "Il Messaggiere di Modena" elencando le «qualità virtuose dell'animo suo» e le iscrizioni lapidarie del monumento funerario composte da Celestino Cavedoni. Parimente era altamente apprezzato il suo sollecito sostegno nel percorso formativo dei giovani, come dichiara chi lo conobbe di persona: «Chi anzi nol vide procurare a' suoi allievi, comeché non ancora ben dotti nell'arte, allogazioni di opere dalle quali derivasse utilità e rimembranza?». ³

¹ Archivio di Stato di Modena (ASMo), ASE, Cancelleria, Chirografi ducali, gride, statuti.

² ADOLFO VENTURI, *Le Belle Arti a Modena*, Modena, Tip. di P. Toschi, 1878, p. 22. L'Autore aggiunge poco dopo: «Giuseppe Maria Soli portò da Roma quegli studi e quell'amore dell'antico e dalla sua scuola dovevano poi uscire il Poletti e il Costa».

³ GIOVANNI DE BRIGNOLI DI BRUNNHOF, *Del Cavaliere Giuseppe Maria Soli modonese. Notizie biografiche architettoniche pittoriche*, in *Notizie biografiche e letterarie in continuazione della Biblioteca Modenese del Tiraboschi*, v. I, Reggio Emilia, Tip. Torreggiani e compagno, 1833, pp. 153-176: 167-168. Di notevole importanza in merito alla diuturna operosità dell'artista l'aggiornamento di VINCENZO VANDELLI, *Verso una biografia di Giuseppe Maria Soli, pittore e architetto*,

Peraltro tempi e modi dell'istituzione a Modena dell'importante Scuola di Disegno, Architettura e Pittura sebbene in ritardo rispetto alle altre attive in Italia, apparivano all'epoca alquanto propizi, in assonanza con l'attività riformistica dell'Università, dotata tramite il Patrimonio degli Studi di cospicue rendite in seguito alla soppressione della Compagnia di Gesù. Tra i primi obiettivi s'impose la ricerca della sede idonea. Soli insieme con il capomastro Giulio Tavani esplorò vari siti urbani, escluse palazzo Molza di fronte alla chiesa di San Carlo, le chiese di San Rocco, di S. Antonio e altri luoghi minori. Scelse infine l'edificio del Tribunale dell'Inquisizione accorpato al convento di San Domenico, assegnato al Patrimonio degli Studi in seguito alla soppressione decretata da Ercole III. Si procedette subito ai lavori di adattamento «secondo l'idea presa e concepita dall'Illustrissimo Sig. Cav. Soli» e il ministro Munarini informò il Consiglio di Economia che la Cassa del Censimento avrebbe dovuto fornire al Patrimonio degli Studi le somme occorrenti.⁴

I lavori di trasformazione dell'edificio segnano pure il felice debutto a Modena dell'architetto Giuseppe Maria, nella «concezione dei grandi spazi destinati alle scuole, alle gallerie, al cortile ad esedra, quest'ultimo caratterizzato dalla grande nicchia posta al centro del fuoco prospettico su un piano sopraelevato con il Gigante Farnese. Un cortile per Modena rivoluzionario [...]».⁵ È inoltre compresa nel corso dei la-

in *Tracce di luoghi. Tracce della storia. L'Editore che inseguiva la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Roma, Donzelli, 2008, pp. 263-284. Peraltro la sua personalità e il suo alto ruolo nell'Accademia di Belle Arti vengono sottolineati anche nel necrologio de "Il Messaggiere di Modena" (24 ott. 1822), nonché in altri brani tra cui l'ode di Giuseppe Riva *Nell'anniversario della morte di Giuseppe Soli*, Modena, 1823: «Corron gli alunni fervidi / A lui che l'Arti han Duce / Ei li sorregge, e all'ardua / Meta i men fermi adduce. / Per essi ognor sorridegli / In su le labbra amore / E scopre in viso il core».

⁴ GIORDANO BERTUZZI, *La costruzione dell'edificio di Belle Arti*, in *Il rinnovamento edilizio a Modena nella seconda metà del Settecento*, III, Modena, Aedes Muratoriana, 1983, pp. 69-94; DANIELA GRANA, *L'Accademia modenese di Belle Arti*, "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi", s. 11, 8 (1996), pp. 313-337.

⁵ VINCENZO VANDELLI, "E poscia si attese alacremenente all'educazione dei giovani...", in *La virtù delle arti. Adeodato Malatesta e l'Accademia Atestina*. Catalogo della Mostra a cura di D. Ferriani (tenuta a Vignola nel 1998), [Vignola], Fondazione Cassa di risparmio di Vignola; [Modena], Galleria Estense; Vignola, Vaccari, 1998, pp. 21-25; VITTORIO SALA, *Dalla fondazione alla riforma postunitaria: l'iter costruttivo della "Fabbrica", fonte dell'ingegno e dell'arte*, Ibidem, pp. 25-33. VINCENZO VANDELLI, *L'ultimo volo dell'Aquila bianca: le riforme urbane e territoriali di Ercole Rinaldo III d'Este*, in *Gli architetti del pubblico a Reggio Emilia dal Bolognini ai Marchelli. Architettura e urbanistica lungo la Via Emilia (1770-1870)*, a cura di M. Pigozzi, Casalecchio di Reno, Grafis, 1990, pp. 151-162. Si vedano anche MARINELLA PIGOZZI, *L'architettura del Pubblico a Modena e a Reggio al tempo di Francesco III e di Ercole III*, in *Lo stato di Modena. Una*

vori la destinazione di alcuni ambienti al primo piano ad appartamento del direttore, come si evince dal relativo inventario. Le prime lezioni si tengono all'Università, per poi essere trasferite nella sede prescelta sebbene ancora in fase di ristrutturazione.

Che l'istituzione della nuova «Scuola di Belle Arti» riscuota un immediato successo lo comprovano i quasi cento iscritti nel primo trimestre, elencati in ordine alfabetico in una rubrica con l'indicazione del rispettivo domicilio, alcuni dei quali provenienti dall'Accademia Clementina di Bologna, tra cui Geminiano Vincenzi destinato ad una affermata carriera di docente e di pittore.⁶ Il loro numero va sensibilmente aumentando negli anni successivi fino al massimo di centoquarantuno allievi nel 1790 suddivisi nelle rispettive classi di frequenza. In effetti già pochi mesi dopo la sua istituzione, nel settembre 1786 la scuola presenta una propria peculiare identità, che va consolidandosi nel corso degli anni densi di iniziative.⁷ Il Piano stilato da Soli, approvato dal duca e dal Dicastero dei Riformatori degli Studi, fissa il calendario delle lezioni da novembre a luglio, con la possibilità di frequentare il corso delle statue antiche da aprile a maggio, quello di modellato con lo studio di pieghe e panneggi da giugno a luglio, nonché la scuola serale del nudo. Sull'esempio di analoghi istituti, per gli allievi più meritevoli sono programmate premiazioni di prima e seconda classe con medaglie d'oro da 24 zecchini e premi minori di «frequenza e di incoraggiamento» per ogni classe. Sul piano amministrativo inoltre vengono stabiliti gli stipendi per il direttore-professore, il più cospicuo in assoluto, per i coadiutori Giuseppe Bianchi per l'architettura e Giuseppe Mussati per la pittura,

capitale, una dinastia, una civiltà nel cuore dell'Europa, a cura di A. Spaggiari, G. Trenti, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, 2001, vol. I, pp. 253-304; LUCA SILINGARDI, *Architettura e decorazione di villa nel Modenese: dal neoclassicismo di Giuseppe Maria Soli alla cultura della tarda Restaurazione di Cesare Costa*, "Atti e Memorie della Depurazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi", s. 11, 28 (2006), pp. 253-304; MARCO DUGONI, LUCIANO RIVI, *L'Accademia di Belle Arti tra Settecento e Ottocento. L'antico tra didattica e tutela*, in *Mutina Splendidissima. La città romana e la sua eredità*, a cura di L. Malnati et al., Roma, De Luca editori d'arte, 2017, pp. 555-558.

⁶ ASMo, Università di Modena. Archivio Antico, b. 31, "Repertori degli Scolari matricolati in Belle Arti dal 1785 al 1799". Tra i primi iscritti alcuni – Gaetano Lei, Geminiano Vincenzi, Giuseppe Fantaguzzi, Samuel Molco e Giuseppe Grillenzoni – provenienti dall'Accademia Clementina contestano il fatto di non venire ammessi a Modena pure alla scuola di scultura come avviene a Bologna e a Ferrara.

⁷ ASCMo, Atti di Amministrazione del Patrimonio degli Studi (d'ora in poi Atti di Amministrazione) b. 15, 11 settembre 1786; Ibidem, bb. 13-14-21; LIDIA RIGHI GUERZONI, *Ingenuarum Artium Studia: Giuseppe Maria Soli artefice a Modena della nuova Scuola e Accademia di Belle Arti*, in *Tracce dei luoghi*, cit., pp. 251-262.

nonché per il pesarese Sebastiano Pantanelli maestro di scultura di più recente nomina.⁸ Nello stesso settembre 1786 Ercole III, soddisfatto del buon esito dell'iniziativa, informa pubblicamente la cittadinanza che a breve verranno ultimati i lavori in tutti gli ambienti della nuova scuola. In particolare cita con orgoglio l'allestimento della «Camera del Nudo», che «sì per la capacità, sì per la simmetria e disposizione può gareggiare colle più conte d'Italia», nonché quelle per le diverse classi «non meno comode e belle».⁹

Ben consapevole dell'importanza dei sussidi didattici basati sulla centralità del disegno e sulla tradizione classica, ossia sui modelli idonei a orientare ed esercitare il percorso formativo degli allievi, Soli appare da subito attivissimo e infaticabile ideatore e ricercatore. Peraltro ha a proprio vantaggio una solida esperienza maturata nel corso del curriculum dall'Accademia Clementina di Bologna all'Accademia di San Luca a Roma. Punta in particolare su disegni e stampe per lo studio e la copia dei modelli architettonici e dell'ornato in ossequio ai paradigmi neoclassici, facendo leva sull'antichità greca e romana, come rivela la richiesta del materiale bibliografico di specifica attinenza e dei calchi in gesso della statuaria antica.

Un lungo inventario a partire dal 18 maggio 1787 consente di esaminare lo *status quo* dei lavori edilizi in atto nella scuola, dal «cortile del Nicchione» all'appartamento nel primo piano del direttore in parte già completato, fino alla presenza di un maiale di proprietà di Soli in un cortiletto interno.¹⁰ Vi sono elencati alcuni arredi essenziali pertinenti sia alla scuola di Architettura che alla camera del Nudo e alla

⁸ ASCMo, Atti di Amministrazione...cit., b.15, fasc. 8. Sulla figura di Pantanelli e di Borghi: LUCA SILINGANGARDI, *Dall'ideale classico al "bello morale". L'Accademia Atestina di Belle Arti e la scultura a Modena dalla fine del Settecento alla metà dell'Ottocento*, "Memorie Scientifiche Giuridiche Letterarie dell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena" s. 8, 11 (2008), fasc.1, pp. 209-265.

⁹ "Il Messaggiere" 38 (20 sett. 1786). Il duca Ercole manifesta il proprio compiacimento per l'opera di Soli e di Mussati anche mediante un dono di denaro, rispettivamente di quaranta e di ventiquattro zecchini tramite un mandato del Consiglio di Economia (ASMo, Archivio per materie, Arti Belle, Architetti, b. 9/1, fasc. 31).

¹⁰ ASCMo, Atti di Amministrazione, cit., b.10, fasc.7. Curioso tra l'altro è il fatto che Soli allevasse un maiale, cui teneva particolarmente. Nel 1812 durante il suo soggiorno a Venezia, mediante un'elegante lettera con l'intestazione "Giuseppe Soli membro della Legion d'Onore" scrive ad Antonio Boccolari: «Il 20 aprile mi informava che all'arrivo del Prefetto sarei stato rimborsato dell'importo del maiale che di mia ragione esisteva ne l'orto dei soppressi Domenicani secondo la perizia dell'ing. Blosi della Prefettura». Prega di dirgli se tale stima ha avuto luogo. (ASMo, Archivio privato Boccolari, b.6, Venezia 25 agosto 1812).

scuola di Disegno. Di notevole interesse è la «Camera dipinta a bassirilievi abbitata dal suddetto Professore» con la libreria ricca di una quarantina di volumi debitamente elencati, in maggior parte di notevole valenza culturale e testimoni del suo iter formativo. In effetti vi compaiono i testi più rinomati di architettura, pittura, disegno, di storia romana con i monumenti più famosi, testi biblici, alcuni corredati da bellissime stampe con le opere di Winckelman e del Palladio, le Descrizioni dei bagni di Tito, le Esperienze sulle Passioni di Le Brun. Tra gli altri autori spiccano i nomi di Ripa, Algarotti, Mengs, Milizia, Leon Battista Alberti, Vertot, Zanotti, Serlio, Rolin, Lomazzo, Guidotti, Reynolds, Ciocchi. Sul piano didattico Soli si avvale prevalentemente del Manuale di Architettura di Giovanni Branca e lo farà ristampare a Modena presso i Soliani con alcuni arricchimenti personali e cinque stampe del bolognese Luigi Tadolini, dotandolo pure nel frontespizio della riproduzione grafica della medaglia con il ritratto del duca nel recto e la facciata della scuola di Belle Arti nel verso emblema dell'istituzione dell'Accademia Atestina. Alquanto ingente è anche il numero di stampe, ben 1876 come afferma lo stesso Soli, «in rame e qualche-duna in legno, parte sciolte e parte in libri» concesse dalla Ducal Galleria per ordine del sovrano. Oltre a «banchetti da pittore» nella stanza si trova una cassetta con il «Teschio del celebre Correggio» nume tutelare della scuola al quale verrà poi riservata un'onorevole collocazione nella stanza delle riunioni dei docenti, mentre nella saletta attigua spicca un disegno incorniciato raffigurante la Passione di Tintoretto donato dal sovrano.¹¹

Nel corso del 1787 Soli avanza più richieste di manuali di architettura e di pittura, tra cui i trattati di prospettiva di Pozzi e di Zanotti, alcuni dizionari degli uomini illustri, volumi di storia sacra e di storia profana i cui titoli non elenchiamo per economia espositiva. Notevole è il fatto che il patrimonio librario della Scuola alla vigilia della promozione in Accademia acquisirà un'ulteriore solida consistenza tramite l'acquisizione della rinomata raccolta di manuali di architettura dell'abate Pier Filippo Bozzoli. Tra i desiderata si trova inoltre un consistente elenco di stampe dell'antichità classica, veicoli ideali per le

¹¹ ASCMo, Atti di Amministrazione, cit., b.15, fasc. 8. Sui dettagli del patrimonio librario della scuola modenese: ANNA COCCIOLI MASTROVITI, *L'Accademia di Belle Arti a Modena*, in *L'architettura nelle Accademie riformate. Insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, a cura di G. Ricci, Roma, Guerini, 1992, pp. 353-361.

esercitazioni e l'apprendimento degli allievi. Tra queste, la Colonna Traiana «con tutta l'Istoria intagliata forte da Pietro Santi Bertoli in 28 fogli», la Colonna di Marco Aurelio dello stesso maestro incisore in 28 mezzi fogli, illustrazioni di bassorilievi, di archi di trionfo, sepolcri, monumenti, lucerne, gemme.¹²

Riguardo ai materiali plastici tuttavia la situazione appare piuttosto critica. Nello studio privato del direttore sono conservate, ancora da pagare come si specifica, «dodici teste di gesso levate dall'antico», una maschera, una mano, due puttini, due piedi, un crocifisso, statuette di anatomia, 47 cammei.¹³ Per promuovere l'attività della scuola di Scultura e sollecitato dal desiderio di dar vita a una degna gipsoteca, Soli compila un nutrito elenco di calchi di statue antiche. Mediante l'appoggio del ministro Rinaldo Boccolari si rivolge anzitutto a Venezia dov'è conservata la rinomata collezione Farsetti, ma viene informato che queste opere sono state sottoposte a sequestro dai creditori; gli si propone comunque di derivarne dei gessi tramite un formatore anonimo, il che non lo convince. Da Parma il professore Giuseppe Franchi gli comunica di avere a disposizione soltanto i modelli della Flora e dell'Ercole Farnesiano, tuttavia pochi mesi dopo gli trasmette l'elenco dei «modelli dei più celebri scultori» proposto dal noto statuario fiorentino Vincenzo Ciampi e corredato dai rispettivi prezzi. Il Consiglio di Economia, già preoccupato per le richieste ritenute eccessive del direttore, approva l'acquisto di cinque statue soltanto, non senza lesinare sui rispettivi prezzi e sul trasporto da Firenze a Modena concordato a carico di Ciampi. Inaugurano pertanto la gipsoteca modenese opere famose quali l'*Arrotino*, l'*Ermafrodito*, il gruppo di *Amore e Psiche*, la *Venere dello Spino*, il *Faunetto con capro*¹⁴ tuttora esistenti.

Soli commissiona inoltre sculture «in creta» a noti maestri dell'Accademia Clementina di Bologna, in particolare una statua di anatomia «al naturale» e una più piccola plasmata da Ercole Lelli; un modello plastico maschile, uno femminile, il busto di Ercole III e una «medaglia di Correggio» di Petronio Tadolini, opere che vengono riprodotte

¹² ASCMo, Atti di Amministrazione, cit., bb. 15 e 17.

¹³ Ibidem.

¹⁴ LIDIA RIGHI GUERZONI, *Ingenuarum Artium*, cit., allegati I e II, pp. 261-262. Sulla valenza estetica delle statue antiche: FRANCIS HASKELL, NICHOLAS PENNY, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica*, Torino, Einaudi, 1984.

a Modena dal maestro di scultura Sebastiano Pantanelli. Tra i sussidi didattici inserisce poi «modelletti di pezzi di Fabbriche e spaccati per le dimostrazioni da farsi agli scolari di Architettura. Altri di diverse costruzioni d'Armatura, come sarebbe per tetti, per armatura di volti grandi [...]».¹⁵ Più precisamente, l'inventario del 1788 reca tra vari esemplari lignei conservati nella terza camera della scuola di Architettura «[...] un modello di legno del Ponte di un occhio solo che dee costruirsi presso il Panaro a S. Ambrogio, con assa e due cavalletti alti di piella che lo sostengono [...] e due altri pezzi di legno intagliati che indicano le ripe del fiume [...]». Segue nella descrizione inventariale un «[...] altro modello di legno e creta che offre il disegno di un arco e mezzo del Ponte che si sta costruendo sopra il Fiume Secchia a Rubiera, con sua centinatura e due cavalletti alti di piella che lo sostengono». Com'è noto, ambedue i ponti, ritenuti indispensabili da Ercole III per la viabilità del Ducato, erano stati progettati dall'ingegnere Lodovico Bolognini, ma mentre quello sul Secchia era stato il primo ad essere avviato e terminato (1787), quello sul Panaro con l'ardita arcata unica di 48 metri e quattro alte torri per i servizi doganali unite da due archi trionfali era crollato rovinosamente in fase di costruzione nella primavera del 1789, apportando discredito e disonore a Bolognini. La ricostruzione, affidata pertanto al professore di architettura Giuseppe Soli, viene realizzata con tecnica magistrale a due arcate: ne tramanda la memoria l'aulico ritratto dell'illuminato sovrano con il braccio proteso sul modelletto ligneo.¹⁶

Nel ruolo di direttore deve però affrontare non poche difficoltà: terminati a fine 1787 gli interventi di ristrutturazione dell'edificio che hanno comportato una cifra superiore alle aspettative, il Consiglio di Economia tramite il ministro Munarini stigmatizza le continue richieste di materiale didattico, suggerendo di ridurle «al più semplice e al più economo conto». Anche Ercole III osserva in merito che «altrove le scuole non avranno incominciato con tutto ciò che hanno presentemente e così si farà qui». Soli s'impegna pertanto a comunicare ad ogni inizio d'anno scolastico l'elenco del materiale necessario, in parte lo

¹⁵ ASCMo, Atti di Amministrazione, cit., bb. 16 e 21. Inoltre nel 1787 Soli elenca una ragguardevole provvista di «capi di gesso» a Bologna mediante una «prima e seconda condotta». La raccolta comprende soprattutto busti, teste, mani, piedi, «tronchi e gambe di notomia», evidentemente a scopi di esercitazione didattica.

¹⁶ Ibidem; VINCENZO VANDELLI, *L'ultimo volo dell'Aquila bianca*, cit., pp. 152 e 163.

stesso già richiesto e non ancora ottenuto tra cui carta, colori, matite, pennelli, proposta quest'ultima accettata però soltanto per uso dei docenti, dovendo gli allievi stessi rendersi autonomi in tal senso.¹⁷

A coronamento del Piano didattico, come si è prima accennato, su modello delle altre accademie Soli istituisce una gamma di premi per stimolare negli allievi la frequenza alle lezioni, l'assiduità nello studio e la partecipazione alle prove annuali di concorso con l'esposizione delle opere premiate, preludi peraltro ad assicurare prospettive di carriera. Merito e onore, emulazione e incoraggiamento rappresentano i concetti basilari che percorrono immutati la sua longeva operosità didattica e verranno adottati pure dai suoi successori pur con adeguati aggiornamenti.¹⁸

Nell'agosto del 1788 si tiene la prima solenne funzione per la distribuzione dei premi agli studenti più meritevoli. Con toni magniloquenti viene esaltata l'eleganza dell'«insigne Fabbricato ridotto al suo termine», la presenza delle massime autorità dell'Università presiedute dal conte Francesco Magnani «Consigliere di Stato di Conferenza di SAS, Maggiordomo Maggiore, Riformatore degli Studi e Preside di tutte le funzioni scolastiche» e con tutta la Guardia degli Alabardieri. Il segretario dell'Università Paolo Baraldi tiene una dotta orazione «sui pregi della perfetta Architettura», mentre nelle premiazioni degli anni successivi si diffonderà sull'arte della Pittura e della Scultura. Vengono poi chiamati al suono delle trombe i giovani premiati tramite una medaglia d'argento di due onces con la raffigurazione nel recto dell'aquila estense coronata ad ali spiegate corredata dalla scritta PROXIMA SOLI e nel verso i simboli intrecciati delle arti con la scritta PRAEMIUM ET INCITAMENTUM LABORIS. I premi di concorso sono per ora riservati alla seconda classe della categoria di merito e vi primeggiano nel Disegno di figura Geminiano Vincenzi, in Scultura Giuseppe

¹⁷ ASCMo, Atti di Amministrazione, cit., b.16. La Ducal Camera dei Conti esprime in merito un giudizio alquanto severo: «[...] Se matite, carta e colori sono per uso degli scolari, perché non debbono ognuno provvedersi dell'occorrente per studiare? [...] Se fra gli studenti delle belle Arti vi sono persone così povere che non possino soffrire la spesa della provvista di questa piccola Capitale, a meno che qualcuno fra loro non dimostri un genio straordinario, sarà più prudente consiglio che si astenga di frequentare la Scuola di belle Arti e si portino ad apprendere qualche mestiere».

¹⁸ ASMo, Istituto d'Arte Venturi (IAV), b.1, Piano per la distribuzione delle sei medaglie d'argento dette di frequenza da farsi agli scolari di Belle Arti alla fine del corrente anno 1786-1787; LIDIA RIGHI GUERZONI, *I premi in età ducale*, in *La virtù delle arti*, cit., pp. 143-145; Idem, *Ingenuarum Artium Studia*, cit.

Grillenzoni e in Architettura Luigi Pagliani, tuttavia emergono pure nei premi di frequenza lo stesso Vincenzi, Giuseppe Fantaguzzi, Gaetano Lei, Samuel Monco, Giovanni Traeri.¹⁹ La cerimonia si ripete con la medesima aulica solennità pure negli anni successivi durante i quali si confermano oppure si promuovono i crediti dei premiati precedenti e le affermazioni di merito di nuovi allievi tra cui Francesco Buniotti, Giovanni Farini, Antonio Canopi.

È palese che la Scuola di Belle Arti può contare ormai all'attivo una salda preparazione tra gli allievi meritevoli dei premi maggiori, requisiti peraltro per la promozione in Accademia secondo le disposizioni del Dicastero degli studi. Come attesta il verbale n. 21 pubblicato nella Appendice Documentaria in questo volume, il 9 febbraio 1789 il direttore Soli e il commissario Bolognini avanzano richiesta in tal senso unitamente alla proposta di aggregazione con l'Accademia di Carrara attiva da tempo, strettamente connessa alla corte di Modena sul piano politico-famigliare, «a vantaggio della città, dello Stato e a maggiore profitto della scolaresca». Osservano inoltre che «la comunanza delle idee, de' pensieri, degli esperimenti, dei tentativi fra l'una e l'altra non può che influire al reciproco loro avanzamento e rendere gloria al nome de' sovrani che le ispirarono». Tuttavia l'allettante progetto si arena dietro la lapidea sentenza «Ciò non è approvato da Sua Altezza Serenissima».

A un anno di distanza, nel febbraio 1790 il direttore dispone l'assegnazione dei premi di prima classe per le scuole di Figura e di Architettura.²⁰ Pertanto, considerati in particolare gli ottimi esiti dell'operosità didattica, il duca Ercole III con apposito chirografo del 18 settembre dell'anno stesso eleva la scuola a Ducale Accademia Atestina di Belle

¹⁹ "Il Messaggiere di Modena" 33 (13 ago. 1788). Gli studenti premiati, sudditi del Ducato estense, provengono dall'Accademia Clementina come dichiarano loro stessi nella polemica tra Soli e Pantanelli in merito ai premi agli allievi di pittura-scultura. (ASMo, Istituto d'Arte Venturi (IAV), b. 1, fasc. 3, 15 luglio 1788).

²⁰ ASMo, IAV, b. 1, 13 febbraio 1790. Il programma, approvato dall'autorità, per la scuola di figura è incentrato su episodi biblici come il sacrificio di Noè uscito dall'arca dopo il diluvio, il sacrificio di Abramo in atto di uccidere il figlio, i sogni che Giuseppe ebreo spiega agli ufficiali del re d'Egitto. Riguardo alla scuola di Architettura viene proposto un disegno di una casa nobile d'ordine corinzio con portico situata nella Piazza Grande di fronte alla residenza dei Giudici alle Vettovaglie, con al centro un corpo di guardia e ai lati due portoni d'ingresso a due cortili, «con commodi necessari per due famiglie nobili», nonché «il disegno di un Caffehaus consistente in una Sala e due gabinetti da potersi costruire in fondo ad un Giardino d'ordine Ionico» (Ibidem, ms. firmato da Giuseppe Soli, 7 febbraio 1790). Sulle premiazioni ufficiali: "Il Messaggiere di Modena" 32 (11 ago. 1790). In vista dei premi sono state coniate ben 75 medaglie, sessanta delle quali restano a disposizione per gli anni successivi (ASMo, Atti di Amministrazione, cit., b.17, 29 gennaio 1789).

Arti.²¹ Il nuovo rango comporta un sensibile cambiamento gestionale, rappresentato da un collegio accademico i cui membri sono suddivisi in accademici attuali, aggregati e onorari. Compongono gli accademici attuali il direttore dell'Accademia e i quattro professori di matematica, fisica, anatomia e geometria dell'Università; gli aggregati sono destinati a supplire gli attuali, mentre il requisito per la nomina di un socio onorario consiste nell'essere «intelligente di belle arti». In breve, il controllo da parte dello stato si estende anche all'esercizio delle professioni artigiane. Lo evidenzia il Piano per l'istituzione dell'Accademia di Belle Arti apprestato dal ministro del Buon Governo Giambattista Munarini in tre punti fondamentali.²² L'insegnamento viene ripartito nei tre rami del Disegno di figura e del Nudo, dell'Architettura, della Scultura e Ornato, cui nel 1795 si aggiunge lo studio della Prospettiva. Chi vuole intraprendere la professione di capomastro muratore, falegname, fabbro ferraio e orefice è tenuto a frequentare per un anno i corsi dell'Accademia e sostenere un esame finale; ai fabbri ferrai in particolare è riservata la frequentazione all'Università della scuola di Meccanica nei giorni festivi. Non solo, ma un altro Regolamento del 1790 prescrive per la professione di Pubblico Perito Architetto l'iscrizione al relativo corso biennale, la premiazione con la medaglia d'oro e un buon esito dell'esame di abilitazione, mentre ai periti agrimensori è concesso periziare i fabbricati rurali e le ville annesse.²³ All'Accademia Atestina è inoltre affidato il compito di vigilanza sui fabbricati e sull'ornato dell'edilizia privata, con l'obbligo da parte dei proprietari di presentarne i progetti per l'approvazione.

Continuano comunque le consuete premiazioni annuali degli allievi in base a temi di concorso come brani di storia romana e dell'Antico Testamento nelle classi di pittura e scultura mentre per l'architettura prevalgono progetti di edifici di pubblica utilità, come un mercato bestiame nella piazza d'Armi. Si prediligono pure progetti relativi al restauro di illustri edifici come il duomo e il vescovado oppure di invenzione tipo un *caffehaus* di ordine ionico all'interno di un giardino, una fontana con colonna recante la statua del duca Ercole in Piazza

²¹ ASMo, ASE, Cancelleria, Chirografi ducali, gride, statuti, b. 21, chirografo del 18 settembre 1790. Si veda DANIELA GRANA, *L'Accademia modenese*, cit., pp. 315-316.

²² ASMo, IAV, b. 1, a.1790, «Piano per l'istituzione dell'Accademia di Belle Arti».

²³ ASMo, Università di Modena. Archivio Antico, b. 1, «Regolamento da osservarsi dall'Accademia di Belle Arti per gli Esami, sperimenti, prove ec. da farsi agli Aspiranti».

Grande, una casa nobile di ordine ionico a tre piani, un tempietto circolare dorico posto in un bivio stradale. L'ultima premiazione durante l'*ancien régime* si svolge il 7 luglio 1795 e tra i premiati con medaglia d'argento si connotano per il concorso di prima classe in Figura il modenese Giuseppe Fantaguzzi e in Architettura il reggiano Luigi Manzotti; per merito, in Architettura l'abate modenese Giuseppe Bergolli e per la seconda classe in Scultura il modenese Giuseppe Malavasi.²⁴

La caduta del governo ducale nel 1796 e l'avvicinarsi del dominio francese non sembrano ripercuotersi sull'attività didattica dell'Accademia, privata ovviamente del titolo di Atestina. Soppresso il collegio accademico, viene sottoposta a due nuovi uffici ispettivi, la «Presidenza degli Studi, delle Scienze e delle Belle Arti» affidata al conte abate Giuseppe Fabrizi e l'«Ispezione Generale di Pubblica Istruzione ed Educazione nei dipartimenti di qua dal Po» assegnata al poeta-letterato Luigi Cerretti, cui subentreranno nel 1802 Massimo Paolucci e Giuseppe Ramazzini nominati «Ispettori per la scuola di Belle Arti».

Tuttavia una lettera anonima e l'allegato Memoriale pubblicati con il n. 29-30 nella Appendice Documentaria di questo volume, inviati tra il 1796 e il 1797 al Comitato di Governo di Modena e Reggio da «un cittadino che si professa vero patriota e amante della giustizia» avanzano pesanti critiche sulla scuola del «governo trapassato», accusando in particolare il disinteresse di Giuseppe Soli nei confronti della Scuola del Disegno in figura, nonché dei rispettivi docenti, tanto che vi sono scolari che ne sanno più di loro. Nel Memoriale, più circostanziato, il direttore Soli è detto

uomo di merito, fornito di quei pregi necessari per la direzione di una Scuola di Belle Arti ed applaudito in varie Accademie estere. Ma questo professore sotto il passato governo godeva della protezione del ministro Munarini e l'ex duca qualche volta lo disturbava nelle ore di scuola ed in seguito si era reso tanto frequente questo disordine che la scuola di disegno era senza neppure uno scolaro e, trascurando questa, ne risultava che quella del nudo era ridotta a pochissimi scolari con disonore della città [...].

²⁴ «Il Messaggiere di Modena» 27 (8 lug. 1795).

Sotto accusa peraltro è il docente della Scuola di disegno, da ammovere perché durante le sue lezioni «non si perdesse in freddure ed in ragionare sopra le novità del giorno». Occorre inoltre obbligare Soli a dipingere alla presenza degli allievi a scopo didattico, attività che sarebbe tenuto a svolgere onde fornire ogni anno un nuovo dipinto a suo piacimento, altrimenti a Modena non ci sarà mai un buon pittore. Elogia tra i giovani di talento dell'Accademia Canopi e Vincenzi, mentre sul «professore in seconda» Mussati si afferma che «è nato al mondo per fare il tragattino da quadri, ma non mai per dipingerli e nemmeno per disegnarli», però «si può sopportare» Giuseppe Bianchi collaboratore di Soli «essendo uomo che ragiona».

Nonostante le varie critiche, Soli mantiene salda la direzione e, com'è noto, in virtù della sua brillante carriera di architetto andrà svolgendo prestigiosi incarichi a Modena, Milano e Venezia e nel 1805 verrà insignito da Napoleone dell'onorificenza della Croce della Legion d'Onore. In prima istanza, a partire dal 1797, insieme con il presidente Cerretti si adopera per la tutela e la conservazione del patrimonio artistico modenese eroso dalle spoliazioni francesi e trasferisce nei locali dell'Accademia appositamente da lui apprestati il patrimonio d'arte della Galleria ducale, di chiese, conventi e confraternite sparsi nel territorio, le plastiche begarelliane, parte dell'armeria e fa trasferire nel liceo il museo delle medaglie estensi.

Quanto alla vita dell'istituto le fonti archivistiche si soffermano sui concorsi di merito riportandone annualmente i temi d'esame e l'assegnazione delle medaglie d'argento che incoraggiano il tirocinio degli allievi migliori, facendo leva anche sull'emulazione. Dalle numerose premiazioni si va profilando la carriera dei futuri maestri nei singoli rami scolastici. Tra i primi emerge Luigi Pagliani che nel 1797 ottiene la nomina di coadiutore della scuola di Architettura in sostituzione di Giuseppe Bianchi.²⁵ Nell'anno medesimo anche il patrimonio didattico dell'Accademia si consolida ulteriormente poiché Soli con l'appoggio di Cerretti effettua un consistente acquisto di stampe del defunto frate domenicano Rossi, ritenute «in generale tutte buone [...] e di molto vantaggio per la scuola di Belle Arti».²⁶ Durante il breve intervallo della

²⁵ ASMo, IAV, b.1, 1° febbraio 1797.

²⁶ Ibidem, 24 marzo e 1° aprile 1797. Il 16 giugno il Comitato di governo chiede a Soli di mettere in vendita mediante subasta le cornici ritenute inutili dell'Accademia per le spese a «riduzione degli atrij di S. Domenico per ingrandire il locale dell'istituto».

reazione politica (1799), la «Regio-Imperiale Reggenza Provvisoria de' Ducati di Modena, Reggio, Mirandola, ec.» ordina il ripristino «come nel passato» dell'Accademia Atestina e viene pubblicato il calendario delle lezioni con i nomi dei maestri Vincenzi di Pittura, Pagliani di Architettura e Borghi di Scultura. Nel contempo il direttore Soli provvede ad un'ulteriore custodia per i dipinti delle confraternite di S. Rocco, delle Stigmatate e delle monache Salesiane.²⁷

Inoltre Giuseppe Fabrizi «Presidente dell'Accademia e Ispettore onorario di Pubblica Istruzione» approva le sue proposte tra cui l'acquisto a Bologna di due statue di Ercole Lelli, nel 1802 procede alla nomina di nuovi maestri coadiutori nelle persone di Giuseppe Fantaguzzi, Pietro Minghelli e Francesco Buniotti e decide l'aumento di stipendio a Pagliani e a Vincenzi.²⁸ È evidente che la piccola schiera dei nuovi docenti rappresenta un esito rimarchevole nell'iter formativo della prima generazione degli allievi, promossi al lusinghiero incarico che gratifica pure la carriera individuale tramite commesse pubbliche e private. Inoltre con provvedimento autonomo la sezione di Arti Meccaniche dell'ateneo modenese riserva un'ulteriore sprone allo studio del disegno riservato agli artefici-meccanici, già contraddistinti come esponenti delle arti minori. Lo pubblicizza la «Società di Arti Meccaniche del Dipartimento del Panaro» che si dichiara fornita di mezzi al fine di stimolare lo spirito di emulazione tra i concorrenti e fissa quattro premi, ciascuno per la prima e per la seconda classe e otto premi detti di diligenza ai giovani artisti-meccanici che danno saggio di profitto e stila un elenco interessante dei premiati che introduce alla conoscenza di tale settore.²⁹

²⁷ Ibidem, 18 e 23 novembre 1799.

²⁸ Ibidem, gennaio 1802. Ai neo-nominati maestri coadiutori è assegnato l'incarico di dipingere i nuovi locali dell'Accademia, mentre Buniotti dovrà assumere la custodia della libreria. Ma nel 1805 gli ispettori Fabrizi e Paolucci informano Soli di aver ricevuto più proteste nei confronti dei coadiutori Vincenzi e Fantaguzzi «[...] come poco assidui alla scuola, e trascurati a segno del disimpegno delle loro funzioni, che parecchi allievi sonosi di già allontanati dall'Accademia ed altri hanno già in pensiero di abbandonarla, si è pure allontanato dalla scuola l'altro maestro Borghi, cosa vietata». Per il momento gli ispettori si limitano a scrivere al direttore prima di rivolgersi alle autorità superiori. Non è dato sapere se la situazione fosse reale o frutto di critiche invidiose. Non è stata rinvenuta da chi scrive la risposta di Soli, tuttavia un suo eventuale intervento dovette rasserenare la situazione, visto che i «colpevoli» continuarono l'attività didattica. Nel 1802 pure l'ispettore Paolucci avanza un modesto progetto di riforma dell'istituto (DANIELA GRANA, *L'Accademia modenese*, cit., p. 320).

²⁹ BEUMo, Miscellanea varia Ferrari Moreni, cass. 53, «Regno d'Italia. Società d'Arti Meccaniche del Dipartimento del Panaro», 12 aprile 1810. Non si è rinvenuta la cifra di denaro

Nel secondo decennio del secolo la gestione dell'istituto passa in via provvisoria al vicedirettore Antonio Boccolari, esperto d'arte e noto restauratore di dipinti.³⁰ Giuseppe Maria Soli, nominato nel 1810 «Ispettore dei Reali Fabbricati di Modena», dopo l'incarico a Milano per ordine del governo in merito al progetto di Antolini del nuovo Foro Bonaparte, risiede a Venezia insieme con il figlio architetto Gusmano per la ricostruzione dell'ala delle Procuratie Nuovissime in piazza San Marco. Boccolari s'impegna a controllare il materiale didattico dell'istituto, spedisce a Milano previo lungo elenco i disegni incorniciati degli allievi premiati tra il 1788 e il 1795. Cura inoltre il calendario scolastico per l'anno scolastico 1811-1812 e in particolare la lista dei gessi nella «Sala delle Statue» con l'intento di aumentarne il numero tramite nuove acquisizioni.³¹ L'elenco, che ora trascriviamo con piccole correzioni ortografiche, si contraddistingue per notevole interesse in quanto accerta lo *status quo* di tale patrimonio complessivo nel primo decennio dell'Ottocento: 1) Apollo di Belvedere; 2) Il gladiatore combattente; 3) Venere dei Medici; 4) Antinoo; 5) Il fauno che batte i piatti; 6) Altro simile che porta un agnello in spalla; 7) Apollino che si appoggia ad un tronco con un braccio in testa; 8) L'arrotino; 9) Venere seduta che si sovrappone una gamba sul ginocchio destro; 10) Un ermafrodito dormiente sopra una pelle di leone; 11) Amore e Psiche che si baciano; 12) Bacco che alza un grappolo d'uva; 13) Statua detta il Pitocco; 14) Statua di un giovine che tiene una piccola urnetta in mano; 15) Due statue anatomiche sostenenti la cattedra anatomica di Bologna; 16) Il torso del Belvedere; 17) La musica dei putti in bassorilievo sopra un pallio da altare; 18) Un amorino piccolo in atto d'aver scoccato una freccia. Al punto 19 è notato: «Esistono diversi pezzi di gambe, mani, piedi, braccia che servono per gli scolari principianti dei

assegnata ai vincitori, bensì un loro elenco: «Domenico Mattioli armarolo, Giuseppe Sgarbi macchinista nel laboratorio del professor Giambattista Amici; nel "Disegno di Figura" Luigi Girotti studente di incisione, Giovanni Reggiani doratore, Silvestro Reggiani orefice e per diligenza Giuseppe Zoboli e Geminiano Gaddi; per "Disegno di Architettura" Antonio Piccinini falegname e in diligenza Giuseppe Manzini pure falegname; n "Disegno d'Ornato" Antonio Apparuti e alcuni altri, con ornato di fogliame, capitello corinzio, candelabro, tutti ricopiati da Albertolli».

³⁰ Sull'attività nel settore artistico di Boccolari: ASMo, Archivio privato Boccolari, b.6, mazzo 38; per l'attività di restauratore: ORIANA BARACCHI GIOVANARDI, *Il modenese Antonio Boccolari e l'arte di "strappare" gli affreschi dal muro*, "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi", s. 11, 6 (1984), pp. 319-340.

³¹ ASMo, Archivio privato Boccolari, b.6, mazzo 38.

quali non se ne dà il numero per essere soggetti a rottura». ³²

Nel 1812 Boccolari contatta inoltre il professore Ernesto Mori di Carrara per l'acquisto di altri quattro importanti gessi, ossia Il gruppo del Laocoonte, il gruppo di Castore e Polluce, l'Achille, il Germanico. ³³ Il prefetto del Dipartimento del Panaro ne approva la spesa, da sostenere comunque tramite la vendita delle armi di scarto e si adopera per l'esenzione dal dazio per il trasporto delle cinque casse da Pistoia a Modena. Come si evince dal carteggio, Mori assicura che il loro prezzo è di gran lunga inferiore al consueto e sottolinea che sono a suo carico le spese d'imballaggio e del trasporto su muli da Carrara a Pistoia presso lo spedizioniere Cassioli. Come si constata al loro arrivo a Modena, Mori ha unito alle grandi statue esemplari di dimensioni minori: Tre bellissime figure antiche ben panneggiate, la Minerva Giustiniani, la Cleopatra, quattro Bellissime con arcolaio, quattro Bellissime teste antiche e quattro frammenti antichi. ³⁴

Inoltre Boccolari propone al prefetto l'assunzione di Biagio Magnanini come maestro coadiutore in sostituzione di Borghi deceduto, nonché un aumento di stipendio a Pietro Minghelli, che «con indefesso zelo e premura sostiene la scuola d'ornato da anni a questa parte» e le cui lezioni sono frequentate da più di cento allievi, ³⁵ tra cui intagliatori, indoratori, stuccatori, orefici, fabbri.

Malgrado il rapido susseguirsi dei cambiamenti politici e sociali con la Restaurazione l'Accademia, che assume il titolo di Reale Atestina e viene posta alle dipendenze del Ministero della Pubblica Economia ed Istruzione, prosegue sulla medesima linea il dettato magistrale di Giuseppe Soli mediante la copia e le esercitazioni sul materiale didattico di classica eredità e svolge i consueti concorsi annuali. L'illustre direttore, nominato al suo ritorno a Modena da Francesco IV architetto di

³² Ibidem e mazzo 36. L'elenco, datato 10 marzo 1811, reca a lato di ogni esemplare la precisazione «grande come l'originale» e «di antico» ed è controfirmato dall'ispettore Fabrizi. I piccoli gessi al n.19 sono evidentemente superstiti a quelli trasferiti da Bologna in due spedizioni dietro commissione di Giuseppe Soli nel 1787 (si veda nota 15). In merito al patrimonio di gessi di Bologna: MARIA LUIGIA PAGLIANI, *L'orma del bello. I calchi di statue antiche nell'Accademia di Belle Arti di Bologna*, Argelato, Minerva, 2003.

³³ Ibidem, mazzo 36, fasc. "Mori Ernesto".

³⁴ Ibidem. Il prezzo complessivo, «da metà di quello che realmente costerebbero le nostre statue condotte fino a Pistoia e ben imballate» come osserva Mori, ammonta a 1077 lire italiane.

³⁵ Ibidem, mazzo 38-39, 26 novembre 1813.

corte al posto dell'anziano Termanini, prosegue la realizzazione in ambito territoriale del proprio lessico misurato, rigoroso e armonioso, evidenziato dal nitore degli edifici e degli ornati, in coerenza con il suo Piano generale per il miglioramento dell'Ornato (1818). Ne saranno eredi diretti oltre il figlio Gusmano i professori e i maestri coadiutori dell'istituto, a loro volta protagonisti e divulgatori della cifra neoclassica attraverso il ventaglio delle specifiche professionalità.³⁶

Nell'anno accademico 1815-1816 si registra un'importante novità, la nomina ducale a docente dello scultore di corte Giuseppe Pisani che conferirà un notevole incremento alla scuola di scultura e alla gipsoteca. Non tutto però a livello direttivo funziona a puntino: da alcuni indizi si intuisce l'insofferenza di Soli nei confronti del vicedirettore Boccolari, tanto che chiede al ministro quali siano le sue pertinenze, visto che afferma «[...] sposta oggetti della scuola ove più gli piace senza farmi conoscere da chi abbia ricevuto tali ordini».³⁷ S'impone comunque con netta decisione: all'inizio di ogni anno scolastico comunica al ministero il calendario delle lezioni con i nomi dei docenti e propone alcune variazioni in merito ai corsi scolastici. Riguardo al 1816-1817, per esempio, specifica al ministero che a Geminiano Vincenzi spettano le scuole di Figura, Dipinto, Anatomia, a Giuseppe Fantaguzzi gli elementi di Figura, a Giuseppe Pisani la Scultura, a Biagio Magnanini la Plastica, a Luigi Pagliani l'Architettura e la Prospettiva, mentre gli elementi di Architettura e di Ornato spettano rispettivamente a Buniotti e a Minghelli e a Gaiani l'Incisione.³⁸ Alquanto severe inoltre, probabilmente motivate da irregolarità gestionali, sono le sue Disposizioni Generali in pendenza del Piano disciplinare per l'Accademia Atestina di Belle Arti: i docenti hanno l'obbligo di tenere un registro con i nomi di tutti i loro allievi e con note su profitto e condotta, devono impedire lo spostamento di oggetti dalle aule e la presenza di insegnanti estranei, nonché rispettare la puntualità; qualunque allievo non si comporti con il dovuto rispetto o rechi distur-

³⁶ Sul contesto urbano in età di Restaurazione e l'opera di Soli: LORENZO LORENZINI, *La città di Francesco IV "ramo vigorosissimo che germogliò dall'immortal pianta d'Ateste"*, in *Mutina Splendidissima*, cit., pp. 547-551.

³⁷ ASMo, IAV, b.1, 5 novembre 1816. Lettera di Giuseppe Soli al marchese Luigi Rangoni ministro di Pubblica Economia ed Istruzione.

³⁸ ASMo, Ministero di Pubblica Economia e Istruzione, b.30. Nel giugno 1817 Pisani dona all'Accademia il suo busto in marmo di Francesco IV sul cui basamento farà apporre l'iscrizione dedicatoria (Ibidem, 22 aprile 1818).

bo agli altri sarà espulso previo rapporto al direttore che ne informerà il ministro. Inoltre per le lezioni serali chiede l'intervento dei dragoni all'esterno dell'istituto al fine di proibire agli allievi di portare «qualsiasi sorte di bastoni».³⁹

Certo è che la Reale Accademia Atestina di Belle Arti, in particolare le sale delle statue rappresentano un fiore all'occhiello per il duca Francesco IV, che invita a visitarle gli illustri ospiti presenti a Modena. Approva inoltre di persona le nuove acquisizioni tra cui nel 1816 il bassorilievo dell'Antinoo Albani e due anni dopo incarica l'architetto a costruire una «lanterna» nella prima sala per accrescerne la luminosità. Come scrive Giuseppe Maria Soli al ministro Rangoni, il duca gli ha fatto sapere che la Real Corte di Torino e altri sovrani durante il soggiorno a Modena potrebbero chiedere di visitare il «Regio Stabilimento», pertanto occorre intervenire per apportarvi le migliorie necessarie. Ed enumera gli interventi riguardanti la prima sala, quali la chiusura delle tre finestre diventate inutili, il tinteggio delle pareti e dei piedistalli delle statue, la riduzione delle aule attigue, la riparazione del tetto.⁴⁰ L'interesse personale del sovrano per l'abbellimento della struttura espositiva e la politica di acquisizione dei calchi, oltre la consueta funzionalità didattica acquisiscono una chiara valenza museale assai apprezzata dai visitatori come riferiscono le cronache e la stampa locali. Vi contribuisce in somma misura l'acquisizione del celebre Gruppo di Niobe o delle Niobidi formato da quattordici statue sistemate nella prima sala appositamente ristrutturata. Ne dà comunicazione Soli al ministro in ordine alle spese: «Dietro ordine verbale tanto di Sua Altezza Reale come dell'Eccellenza Vostra sono stati eseguiti i lavori occorsi pel collocamento delle Niobidi per cui io trasmetto all'E.V. l'elenco delle note presentate dai diversi artisti».⁴¹ Tra le varie spese, la maggiore riguarda l'allargamento delle dimensioni della sala atta ad ospitare anche il busto di Sua Altezza scolpito da Pisani; seguono quelle per i piedistalli forniti dal falegname, del pittore «per colorirli», del fabbro per i feramenti necessari e infine del tappezziere.

Ancora nel 1818 Soli redige un vasto programma didattico con una interessante novità: rende obbligatorio il «Corso elementare ossia

³⁹ ASMo, IAV, b.2, 3 novembre 1817; Ibidem, 14 dicembre 1819.

⁴⁰ ASMo, Ministero di Pubblica Economia ed Istruzione, b.55, 26 marzo e 4 giugno 1818.

⁴¹ ASMo, Ibidem, b.65, 13 ottobre 1819 «Spese fatte all'Accademia di Belle Arti per il collocamento delle Niobidi».

biennio d'Alunnato da farsi da tutti gli studenti prima di decidersi a quelle Classi essi si dedicano», corso che comprende elementi d'Architettura, di Figura e d'Ornato, dopo il quale gli studenti dovranno «subire un esame di avanzamento». Stila di seguito l'elenco delle otto classi con le rispettive scuole suddivise in «Architettura, Pittori, Scultori, Paesisti, Ornatisti, Incisori, Arti Meccaniche, Dilettanti». Aggiunge che non «si può prescrivere un determinato tempo agli alunni per ciascuna scuola della loro classe, dipendendo questo da rispettivo talento e profitto». ⁴²

Ormai alle soglie del pensionamento, presenta la «Distinta degli scolari dell'Accademia di Belle Arti» per l'anno 1820-1821 con i nomi dei rispettivi docenti. Tra gli allievi del biennio obbligatorio si trovano Adeodato Malatesta e Cesare Costa destinati com'è noto a una fulgida carriera. ⁴³ Il 3 ottobre 1821 Francesco IV sostituisce nella carica direttiva Giuseppe Pisani a Soli che morirà un anno dopo, il 20 ottobre 1822.

⁴² ASMo, IAV, «Distribuzione dei corsi scolastici da farsi agli alunni ad allievi della Reale Accademia Atestina di Belle Arti secondo le diverse classi a cui dedicarsi vogliano». Il programma è approvato dal ministro Rangoni.

⁴³ Sull'eredità culturale trasmessa dalla docenza di Soli a questi artisti: L. SILINGARDI, *Architettura e decorazione di villa*, cit.; MARIA GIULIA MONTESSORI, MANUELA PANINI FIORENZI, *Cesare Costa Ingegnere-Architetto*, Modena, Panini, 1989.

Sonia Cavicchioli

SOLI E LE STRATEGIE DI PROMOZIONE
NELLE COMMITTENZE DI FRANCESCO IV D'AUSTRIA-ESTE

Da tempo gli studi relativi alla storia e cultura estense, e specificamente quelli dedicati alle committenze artistiche del XVII secolo, hanno fatto emergere gli stretti, e prevedibili, legami coltivati dai duchi di Modena con i precedenti ferraresi. Prevedibili perché, come si ricorderà, gli Estensi avevano perso il feudo di Ferrara, ottenuto per secoli in concessione dalla Chiesa, al momento della morte senza figli del duca Alfonso II, nel 1597. Il mancato riconoscimento della legittimità del successore Cesare, cugino del duca appartenente al ramo cadetto dei Montecchio-Este, aveva portato all'incameramento alla Santa Sede.¹ Che lo stesso Cesare (1562-1628), diventato così primo duca di Modena e Reggio, o il fratello Alessandro (1568-1624), nominato cardinale nel 1599, non potessero sfuggire al ricordo della capitale lasciata in circostanze tanto infelici non può sorprendere, né che la ricerca di relativa continuità in ambito residenziale e mecenatesco, dimensioni per eccellenza di rappresentanza, assumesse per loro una fondamentale valenza di autopromozione. I modi di questa continuità sono tuttavia particolarmente interessanti. Nei primi anni di ducato i documenti contabili della corte di Modena rimandano di frequente all'allestimento di alcuni «camerini alla foggia di Ferrara», il cui studio ha portato a circoscrivere il significato di questa espressione.² Si

¹ MARIA ANTONIETTA VISCEGLIA, *Il contesto internazionale della incorporazione di Ferrara nello Stato ecclesiastico (1597-1598)*, "Schifanoia", 38/39, 2011, pp. 113-130. Non va dimenticato che il ramo dei Montecchio-Este era definito «bastardo» nei documenti coevi, in quanto nato dall'unione del duca Alfonso I con Laura Dianti, il cui matrimonio non era stato accertato.

² Chi scrive ne parlò nella relazione *Diana e altri temi decorativi nelle residenze estensi del Seicento*, convegno internazionale *Il mito di Diana. Arte letteratura musica*, Reggia di Venaria Reale, 29 novembre-1° dicembre 2010 (da cui è tratto il saggio *Diana assente. Miti letterari nella decorazione delle residenze estensi del Seicento*, nel relativo volume a cura di G. Barberi Squarotti, A. Colturato, C. Gorla, Firenze, Olschki, 2018, pp. 123-140: 126-133). Ne tratta approfonditamente inoltre in SONIA CAVICCHIOLI, "L'Aquila e 'l Pardo". *Rinaldo I e il mecenatismo di casa d'Este nel Seicento*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2015, pp. 36-45.

trattava di una serie di piccoli ambienti che per tipo di decorazione, maestranze coinvolte e per la collocazione nel castello modenese (che a fatica, e a costo di secoli di cantieri, i duchi avrebbero trasformato in una residenza all'altezza delle ambizioni), richiamavano esplicitamente la realtà ferrarese. La dimensione di queste primissime committenze di Cesare fu sostanzialmente privata e coerente con quella che potremmo definire la cultura rinascimentale, richiamando infatti i camerini d'alabastro o d'oro, ossia gli studioli, quei luoghi del vivere appartato che avevano reso celebre la corte di Ferrara di Alfonso I.³

I successori di Cesare attingeranno al passato ferrarese per motivi non più personali ma prettamente politici, alla ricerca delle ascendenze dinastiche e della genealogia: una genealogia ideale di cui si sottolineerà costantemente l'importanza culturale, come si vedrà anche in questo caso.

Rifar Ferrara a Modena nell'Ottocento: una discendenza ideale

Questa prospettiva di indagine⁴ si rivela utile per affrontare la riflessione sugli anni che segnano l'inizio della Restaurazione a Modena con l'arrivo del duca Francesco IV, dopo la conclusione dell'occupazione francese. È il 1814. Mentre l'arciduca Francesco d'Asburgo-Este viene riconosciuto dal Congresso di Vienna come legittimo sovrano del ducato di Modena, che eredita dalla madre Maria Beatrice Ricciarda d'Este,⁵ Giuseppe Maria Soli deve lasciare il cantiere della residenza che stava realizzando a Venezia per Napoleone e il viceré Eugenio di Beauharnais nell'ala delle Procuratie novissime in piazza San Marco.⁶ L'entrata solenne del nuovo duca in città il 15 luglio 1814 è per lui l'arrivo in un luogo sconosciuto: a 35 anni (1779-1846), egli porta con sé l'esperienza

³ *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di A. Ballarin, Cittadella, Bertinello, 2002-2007, tt. 1-6.

⁴ Il titolo del paragrafo fa riferimento a BARBARA GHELFI, *Tra Modena e Roma. Il mecenatismo artistico nell'età di Cesare d'Este (1598-1628)*, Firenze, Edifir, 2012, p. 25.

⁵ MARINA ROMANELLO, *Francesco IV d'Austria-Este, duca di Modena e Reggio*, in *DBI (Dizionario Biografico degli Italiani)*, vol. 49, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997 <[⁶ Si veda il saggio di Martina Frank in questo stesso volume e la bibliografia lì citata.](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-iv-d-austria-este-duca-di-modena-e-reggio_(Dizionario-Biografico)/>, ultima consultazione: 10 luglio 2023.</p></div><div data-bbox=)

dei primi diciassette anni di vita a Milano, capitale della Lombardia austriaca di cui il padre Ferdinando era governatore, e dei successivi trascorsi principalmente fra Wiener Neustadt e Vienna, dopo la fuga provocata dall'arrivo delle truppe francesi comandate dal generale Bonaparte e la successiva occupazione.⁷ Capostipite della dinastia degli Austria-Este che regnerà sul ducato di Modena fino all'Unità d'Italia, è in definitiva un Asburgo, un arciduca d'Austria. Questo fa sì che il suo approdo al ducato corrisponda a un'esperienza politica piuttosto interessante, e si configuri come una sorta di laboratorio, dal momento che fin da subito spiccano la sua intenzione di porsi in continuità con gli Estensi del passato, e – come si può immaginare – la ricerca di strategie a questo finalizzate, a partire dalla scelta del nome Francesco IV. Seguire i primi passi della sua signoria, verificando in che modo egli imposti e per così dire metta a regime le proprie committenze, offre un punto di vista che si rivela importante e privilegiato per intenderne le intenzioni e la linea in termini di autorappresentazione. La chiamata di Giuseppe Maria Soli è certamente funzionale a questo progetto. Già nel settembre 1814 egli è assunto con la carica di «architetto di Sua Altezza Reale», con accanto il figlio Gusmano, dovendo però accettare lo stesso «emolumento che percepiva a suo tempo quando sostituì il fu signor Pietro Termanini nel 1784».⁸ L'esperienza al servizio dei francesi e di Napoleone in particolare, che gli aveva conferito la Legion d'onore proprio durante una visita a Modena, viene archiviata quasi riavvolgendo il filo degli anni: la Restaurazione è completa, o almeno l'illusione di essa. Il contratto qui citato si riferisce infatti al periodo che Soli aveva trascorso al servizio del duca Ercole III, nonno per parte di madre di Francesco IV, che lo aveva richiesto in patria per fondare nel 1785 quella Scuola di Disegno, Architettura e Pittura, presto elevata dal duca a Accademia di Belle Arti con il nome di Atestina, la cui assenza proprio Soli aveva indicato come grave lacuna e motivo di ritardo culturale del ducato rispetto a realtà vicine come Parma e Bologna, per non dire di Milano.⁹ Soli viene

⁷ Riferimenti agli anni austriaci soprattutto in HANS A. FABER, *Modena-Austria. Das Herzogtum und das Kaiserreich von 1814 bis 1867*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1996.

⁸ VINCENZO VANDELLI, *Soli, Giuseppe Maria*, in *DBI*, vol. 93, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2018 < www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-maria-soli_Dizionario-Biografico/ >, ultima consultazione: 20 luglio 2023. A proposito di Soli si rimanda evidentemente ai saggi del volume.

⁹ Un quadro di sintesi efficace sulla situazione culturale del ducato ai tempi di Francesco III e Ercole III in SANDRA PINTO, *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle Riforme all'Unità* (Torino, 1982), Torino, Einaudi, 2022, pp. 46-50. Il punto di vista encomiastico e solidale col progetto di Francesco IV si legge in CESARE GALVANI, *Memorie storiche intorno la vita di S.A.R.*

chiamato da Francesco IV a dirigere di nuovo l'Accademia e spetta a lui, in modo diretto e attraverso i docenti scelti per le diverse cattedre, la formazione degli artisti che accompagnano gli anni di regno del duca. Si tratta di un tassello cruciale per il regnante, che esercita un controllo ferreo su tutte le espressioni culturali,¹⁰ ma esso non esaurisce i compiti assegnati a Soli, perché, come è ben noto, altrettanto importante per il disegno perseguito da Francesco è la sua competenza di architetto, subito incaricato di porre mano al Palazzo Ducale di Modena.

Si può anche riflettere sul fatto che Soli, nato nel 1747, agli occhi di Francesco IV possa apparire depositario di un patrimonio di memoria sul ducato piuttosto straordinario. Più che per l'infanzia vissuta nella natia Vignola e poi – dai dodici anni – a Bologna, sono i tredici anni vissuti alla corte di Ercole III a fine Settecento (e anche i più odiosi anni seguenti, trascorsi al servizio dei francesi – molto solerte, va detto)¹¹ a offrire una riserva di conoscenze che può rivelarsi preziosa. La stessa madre, Maria Beatrice Ricciarda, nata nel 1750 e quasi coetanea di Soli, dal 1771 aveva vissuto a Milano, necessariamente estraniandosi dall'ambiente. Sono dunque lo stesso Soli, Antonio Boccolari, Luigi Rangoni fra gli altri (tutti appartenenti alla generazione precedente quella di Francesco IV) a potersi offrire come custodi dell'erudizione locale e come conoscitori della storia estense, anche nei suoi aspetti collezionistici e di mecenatismo. Il piglio con cui il duca intraprende i lavori nel Palazzo sembra frutto di tre fattori almeno: la sua determinazione e chiarezza di idee; il proficuo legame col fratello Massimiliano, come lui appassionato di storia e di archeologia e attento mecenate, che lo affianca nelle scelte e ne è consigliere; e infine la possibilità di fare riferimento alle personalità citate sopra, su cui il duca può contare. È molto probabile che egli abbia tratto conoscenze dalle discussioni con ciascuno di loro.

Fra i diversi aspetti della committenza ducale che si potrebbero indagare si rivela particolarmente interessante la dimensione pubblica

Francesco IV Duca di Modena ecc., Modena, Tipografia Cappelli, 1847-1855, 4 voll., vol. II, pp. 66-70.

¹⁰ A questo proposito mi permetto di rinviare a SONIA CAVICCHIOLI, *Dipingere pensieri. Francesco IV d'Austria-Este e la decorazione del Palazzo Ducale di Modena (1814-1846)*, Trieste, EUT, 2022, p. 55 e nota 113.

¹¹ Sugli anni francesi si veda VINCENZO VANDELLI, "Del Palazzo del Re d'Italia in Modena" e della Scuola del Genio e dell'Artiglieria, in *Le residenze di corte del Regno d'Italia (1805-1814)*, a cura di G. D'Amia, Milano, Mimesis, 2022, pp. 79-104.

del salone d'Onore in Palazzo Ducale, a cui il duca dedica particolari attenzioni fin dal 1815 (figura 59). Situato al piano nobile, il Salone si affaccia proprio dal centro della facciata del Palazzo sul grande piazzale che si apre davanti all'edificio e lo collega tramite l'allora rua Grande (ora via Farini) alla città. A doppio volume, esso è stato definito nel 1696 come fulcro del percorso di rappresentanza dal duca Rinaldo (1655-1737), che ha portato a termine il cantiere che era stato iniziato dal padre Francesco I e proseguito in coerenza dai successori.¹² Avendo cura di concludere la pavimentazione del loggiato del piano nobile, Rinaldo salda il portale centrale del Palazzo e lo scalone monumentale con il salone stesso, di cui promuove anche la decorazione a opera di Marcantonio Franceschini, all'epoca fra i decoratori maggiormente stimati e ambìti in Europa.¹³

Il 1° settembre 1815, in qualità di «Direttore e Architetto del Regio Palazzo» (l'attuale Palazzo Ducale), Soli riceve la richiesta di un pagamento da parte di Antonio Boccolari, che ha «terminato [...] il lavoro della pulitura della soffitta della Gran Sala [e ne ha asportato la] patina vecchia, e la crosta del fumo».¹⁴ Boccolari, come si legge nello stesso documento, è vicedirettore dell'Accademia di Belle Arti che Soli dirige, ed essendo pittore esperto è ingaggiato per iniziare il ripristino del salone d'onore, danneggiato da un incendio scoppiato nel marzo precedente. Si tratta di una circostanza singolare. Come si evince dai documenti, le prime consistenti iniziative di Francesco IV riguardanti il Palazzo Ducale hanno a che fare con il completamento delle facciate mancanti dell'edificio e con ambienti e appartamenti privati per sé e la famiglia. Si ha l'impressione che le sale pubbliche e di rappresentanza, su cui negli anni immediatamente precedenti si erano concentrati i francesi, intenti ad allestire spazi cerimoniali soddisfacenti per l'Imperatore, siano apparse all'altezza, una volta emendate dai simboli del nemico. Ma l'incendio obbliga il duca a occuparsi della «Gran

¹² Cfr. i saggi in *Il Palazzo Ducale di Modena*, a cura di A. Biondi, Modena, Panini, 1987 (a proposito del Salone JADRANKA BENTINI, *La grande decorazione*, pp. 123-141; 135); indicazioni sulle vicende seicentesche anche in *Il Palazzo Ducale di Modena. Regia mole maior animus*, a cura di E. Corradini, Modena, Fondazione Cassa di Risparmio, 1999.

¹³ Sul cantiere e la decorazione spettanti a Rinaldo cfr. SONIA CAVICCHIOLI, «L'Aquila e 'l Pardo», cit., pp. 45-63, con bibliografia precedente relativa a Franceschini.

¹⁴ L'accurata relazione della pulitura si trova in ASMò, ERC (Economato della Real Casa), b. 5, n. 343 (reperito e trascritto da chi scrive in SONIA CAVICCHIOLI, *Dipingere pensieri*, cit., p. 181, n. 4).

Sala», e la decorazione che ne nasce – trascurata dagli studi – è decisamente programmatica e strategica, rivelatrice della consapevolezza con cui Francesco si è da subito calato nell'alveo della storia della famiglia da cui deriva la sua signoria su Modena. La decorazione riguarda le pareti: l'affresco che orna la volta, su cui si tornerà, sebbene colpito, è stato fortunatamente risparmiato dalle fiamme. Ripulito da Boccolari, viene restaurato nel 1817 da Geminiano Vincenzi, Pietro Minghelli, Luigi Pagliani, pittori e professori dell'Accademia riconducibili all'influenza di Soli,¹⁵ ai quali in seguito è affidata la decorazione delle ampie pareti. I documenti rinvenuti danno conto di un cambiamento di programma: se inizialmente si richiese a Vincenzi e Minghelli l'esecuzione di sei riquadri a colori al di sopra della ringhiera in marmo, che nel frattempo veniva realizzata e montata, l'impegno seguente porta alla richiesta di dipinti esclusivamente a monocromo, raffiguranti trofei che presentano motivi simbolici alternati.

Va osservato che l'elemento mai messo in discussione nel corso delle trattative fra i rappresentanti del duca e gli artisti sono i «bassi rilievi a chiaro scuro da dipingersi nei fregi sotto la ringhiera rappresentanti diversi *scudi con ritratti dei Principi Estensi* framezzati da genj e trofei analoghi alli medesimi», come si legge in un documento del 3 giugno 1818: ritratti che evidentemente sono l'elemento centrale del progetto.¹⁶ Si tratta di una scelta prevedibile e coerente con l'idea di ricostruzione della memoria del casato, perseguita da subito e in modo chiaro da Francesco IV. La decorazione presenta dunque una serie di quaranta medaglioni con ritratti di antenati, identificabili attraverso i nomi. Prende avvio con i marchesi di Toscana Bonifacio I e II, per passare, attraverso alcune figure assimilate alla storia estense proprio come i Canossa ora citati, ai marchesi, e successivamente duchi, che regnarono su Ferrara e Modena, fino a concludersi con Ercole III, ultimo Estense, da cui Francesco IV eredita la signoria tramite la madre. Si tratta di una genealogia ideale, messa a punto anche a costo di forzature che puntano fra l'altro a negare le cesure e le discontinuità che di fatto avevano interessato la storia estense,¹⁷ attraverso la quale Francesco afferma

¹⁵ Il relativo documento è stato rinvenuto in ASMo, ERC, b. 14, n. 163 (pubblicato in SONIA CAVICCHIOLI, *Dipingere pensieri*, cit., p. 187, n. 20).

¹⁶ ASMo, ERC, b. 18, n. 272/1 (Ibidem, p. 190, n. 29). Il corsivo è mio.

¹⁷ La genealogia si ricostruisce attraverso le *XII Tavole de i principali Personaggi di Casa d'Este*, poste in conclusione del II volume delle *Antichità estensi* di Muratori: LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Delle Antichità estensi ed italiane*, Modena, Stamperia Ducale, 1717-1740.

indirettamente il proprio diritto a regnare su Modena, in quanto appartenente alla schiatta che vi aveva esercitato il potere da secoli. Se questo aspetto della decorazione è naturalmente interessante, e indica quanto cosciente sia la volontà di inserirsi nella secolare storia del casato, l'elemento più intrigante a parere di chi scrive è la scelta di presentare gli avi non singolarmente ma a coppie. Intrigante in quanto questa modalità è caratteristica tipicamente estense, e rispecchia un uso che risale al secondo Cinquecento. L'ancoraggio alla tradizione e al passato estense non è semplicemente giocato con intelligenza, ma rivela una conoscenza storica dei precedenti a cui difficilmente Francesco sarebbe giunto senza la guida di qualcuno dei suoi consiglieri.

È improbabile che all'epoca si avesse conoscenza dell'origine di questa tradizione specificamente estense, che aveva avuto una realizzazione monumentale con l'invenzione da parte di Pirro Ligorio, al servizio di Alfonso II, di una serie di ritratti a figura intera destinata a comporre la galleria dei principi estensi sui muri della corte interna del Castello di Ferrara, eseguita nel 1577-1578 e ormai appena percepibile nel Settecento, ai tempi dello storico Girolamo Baruffaldi.¹⁸ Questa presentazione paradigmatica, che tende a sottolineare proprio quel tramando di padre in figlio che al duca allora regnante, sterile, sarebbe mancato, viene però in una certa misura trasferita nella nuova capitale Modena grazie a Cesare, il primo duca. Egli è infatti committente di una serie di tredici *Doppi ritratti ideali* (ne sopravvivono sei) che vengono eseguiti nel 1627-1628 da Bernardino Cervi, Lucio Massari e da un pittore non identificato, che i documenti ricordano come «don Lorenzo» di Massenzatico (figura 60). La composizione dei dipinti e l'aspetto degli effigiati, abbigliati all'antica e ripresi su uno sfondo di rovine classiche, sono un chiaro rimando ai modelli ferraresi, che oggi sono noti grazie ai disegni preparatori di Ligorio. Alla capitale perduta riportano pure le epigrafi che accompagnano i ritratti, desunte dalla *Historia de principi di Este* di Giovanni Battista Pigna, pubblicata a Ferrara nel 1570.¹⁹ Il carattere dei dipinti sembra dunque esplicita-

¹⁸ ALESSANDRA PATTANARO, *Pirro Ligorio e la genealogia estense*, "Horti Hesperidum" I (2011), n. 1, pp. 213-257, con bibliografia precedente, dà conto della complessa gestazione, degli studi che avevano preceduto l'ideazione del ciclo da parte di Ligorio e anche dell'articolata genealogia che si intendeva esibire, arricchita dal ramo tedesco della schiatta.

¹⁹ L'altezza media dei dipinti è di 130 cm. ANGELO MAZZA, *Schede nn. 41, 42*, in *Sovrane passioni*, catalogo della mostra (Modena, 3 ottobre-13 dicembre 1998), a cura di J. Bentini, Milano, Federico Motta, 1998, pp. 226-227; FEDERICO FISCHETTI, *Scheda n. 1a e 1b*, in *Gli Este. Rinascimento*

mente politico e propagandistico. Come si è detto, Cesare, membro del ramo cadetto dei Montecchio-Este, pur essendo stato designato quale erede del duca Alfonso aveva subito l'umiliazione del mancato riconoscimento da parte del pontefice del diritto a regnare su un feudo parte dello Stato della Chiesa, con la conseguente perdita di Ferrara. Tramite questa committenza, egli esplicita in effetti una simbolica continuità con l'antica capitale e con il suo luogo più identitario, il Castello, oltre che la riaffermazione orgogliosa dell'antichità della dinastia, affidata anche a figure del tutto leggendarie del mondo romano, a promessa di una sua significativa durata in futuro. Nel corso dei decenni seguenti, i *Doppi ritratti* sono documentati come sovrapposta ed è ragionevole pensare che sia la loro conoscenza da parte di Francesco IV a ispirare la genealogia sulle pareti del salone d'onore.²⁰ Grazie alla puntuale ricognizione dei dipinti della collezione da lui subito intrapresa, e ancor più alla conoscenza che ne hanno gli artisti e intellettuali di sua fiducia, a partire dallo stesso Soli e da Boccolari, deve essere nata la scelta della decorazione, che avrebbe permesso al duca di anodare a sé il filo della stirpe estense, e di illustrarne agli ospiti i protagonisti mostrandone i volti e i nomi.²¹

La protezione delle arti, una seconda genealogia

Come si è ricordato, dai documenti si comprende che il programma della decorazione del salone, che dovette risarcire le pitture distrutte o irrimediabilmente danneggiate dal fuoco divampato nel marzo 1815, prevedeva in un primo tempo la presenza di sei dipinti al di sopra della

e barocco a Ferrara e Modena, catalogo della mostra (Torino, 8 marzo-6 luglio 2014), Modena, Franco Cosimo Panini, 2014, pp. 92-93, con bibliografia.

²⁰ Compaiono in alcune incisioni dell'*Idea di un Principe et Eroe Cristiano* di Domenico Gamberti, ambientate a corte. Cfr. SONIA CAVICCHIOLI, "L'Aquila e 'l Pardo", cit., pp. 105-106. È improbabile che la conoscenza di Francesco IV dipenda dalla raccolta di tredici incisioni con coppie di principi estensi che il veneto Catarin Doyno dedica nel 1641 a Francesco I d'Este ispirandosi esplicitamente alla serie ligoriana (v. Ibidem e MARIA SFRAMELI, *Doyno, Caterino*, in *DBI*, vol. 40, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1991 <[https://www.treccani.it/enciclopedia/catarino-doyno_\(Dizionario-Biografico\)/<](https://www.treccani.it/enciclopedia/catarino-doyno_(Dizionario-Biografico)/<); ultima consultazione: 20 giugno 2023).

²¹ L'interesse non deve essersi spento visto che, verosimilmente alla metà degli anni trenta, il duca commissionerà ad alcuni pittori dell'Accademia Atestina una serie di ritratti ideali a figura intera di *Estensi del Medioevo*, di altezza analoga alla serie seicentesca (130 cm in media). Cfr. SONIA CAVICCHIOLI, *Dipingere pensieri*, cit., p. 34.

ringhiera in marmo, assegnati a Pietro Minghelli e Geminiano Vincenzi. Essi sarebbero andati a sostituire la decorazione distrutta che, stando alla testimonianza settecentesca di Pietro Ercole Gherardi, era costituita da *Storie di Bradamante* dipinte da Francesco Stringa entro un apparato di stucchi di Antonio Traeri.²² È dunque possibile che inizialmente si sia pensato a dipinti che, come quelli appena perduti, potessero costituire un completamento del tema affrescato sulla volta, dove l'opera di Marcantonio Franceschini e dello specialista di quadratura Johann Heinrich Haffner celebra gli Estensi attraverso le loro glorie letterarie. Nel grandioso affresco Bradamante, leggendaria capostipite del casato estense e eroina dei poemi di Boiardo e Ariosto fioriti alla corte di Ferrara fra XV e XVI secolo, è infatti assunta in Olimpo e circondata, oltre che dalle divinità antiche, dai busti dei principali poeti estensi e dalle Muse.²³ Ma, come si è visto, ai tempi di Francesco IV il progetto subì un cambiamento, forse per diminuire i costi, a fronte dei preventivi presentati dai pittori, e si optò per motivi decorativi a grisaglia sia nella parte più bassa delle pareti, sia al di sopra della ringhiera. A ben vedere, tuttavia, non mutò la sostanza, o il fine ultimo, del programma.

In basso, tra le finestre e le porte Pietro Minghelli eseguì a grisaglia grandi pannelli su tela, fiancheggiati da candelabre dipinte a muro, raffiguranti trionfi di armi alla cui base figurano alternativamente un'aquila e un ippogrifo. Al di sopra della ringhiera, in corrispondenza di queste stesse panoplie, Pagliani dipinse altri riquadri a grisaglia, anch'essi su tela, che recano emblemi delle arti e delle scienze (figura 61). Sotto la ringhiera, poi, a coronamento delle panoplie corre una sorta di fregio costituito dai riquadri alternativamente incassati e aggettanti sulla superficie della parete, in cui Geminiano Vincenzi, come già si è detto, dipinse, sempre a monocromo e giocando finemente con le sfumature del grigio, geni che reggono due medaglioni di foggia ovale o ottagonale, recanti il profilo e il nome in maiuscola capitale di un marchese o duca estense, o presunto tale (figura 62). Il risultato d'insieme è emblematico della volontà di

²² PIETRO ERCOLE GHERARDI, *Descrizione delle pitture esistenti in Modena nell'Estense Ducal Galleria* (ms., 1744), Modena, Panini, 1986. Per una ricostruzione della situazione preesistente cfr. SONIA CAVICCHIOLI, "L'Aquila e 'l Pardo", cit., pp. 54-55.

²³ Per lo studio del programma iconografico e la lettura delle iscrizioni, non prese in considerazione in precedenza, Ibidem, pp. 53-63.

Francesco IV di esaltare la continuità rispetto al passato dinastico e dell'attenzione con cui i progetti vengono messi a punto in questa logica. In basso, infatti, la presenza delle panoplie sormontate dal fregio con la genealogia estense allude al valore guerriero e alla longevità del potere esercitato da coloro che il duca celebra come propri predecessori; nella parte alta delle pareti gli emblemi di arti e scienze dipinti da Pagliani sono un rimando diretto, o per meglio dire una prosecuzione, della celebrazione letteraria del casato estense svolta da Franceschini sulla volta. L'estrema linearità del programma non ne nasconde la grande consequenzialità, che è difficile non fare risalire all'erudizione storica e artistica dei possibili consulenti del duca, fra i primi certamente Soli, la cui formazione accademica lo aveva preparato anche dal punto di vista strettamente culturale, come era richiesto agli artisti e decoratori del tempo. Si può ipotizzare che sia stato Soli, o altri dell'*entourage*, a decifrare con il duca il significato dell'affresco di Franceschini sulla volta, a cui qualche decennio prima Gherardi, al servizio del bisnonno Francesco III, aveva dedicato la propria «descrizione», e a mettere a disposizione la genealogia dei regnanti, suggerendone la presentazione a coppie.

Ci si chiede se Francesco IV, probabilmente con l'aiuto dello stesso Soli o di altri, nel commissionare la decorazione non abbia avuto in mente il palazzo di villeggiatura di Sassuolo, gioiello che Francesco I aveva portato a termine entro il 1652, e che durante l'occupazione francese era stato venduto all'asta a un privato, sottraendolo così agli Estensi.²⁴ Il conservatorismo dell'Austria-Este e il suo culto per il passato, condiviso con il fratello Massimiliano, rendono l'idea plausibile, anche perché egli aveva avuto modo di visitarlo il 24 agosto 1815, e dunque gli interni non gli erano sconosciuti.²⁵ Negli anni sarebbe riuscito a rientrare in possesso, acquistandola da chi l'aveva comprata all'asta durante il dominio francese, solamente della più piccola Pentetorri, preziosa delizia suburbana appena fuori le mura a nord della città, anch'essa risalente all'iniziativa di Francesco I e terminata dal figlio Alfonso IV.²⁶ Ne avrebbe fatto la cornice idilliaca di feste che

²⁴ *Ducale Palazzo di Sassuolo*, a cura di M. Pirondini, Genova, Spiga, 1982; *Il Palazzo di Sassuolo*, a cura di F. Trevisani, Parma, Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza, 2004.

²⁵ Cfr. TULLIO SORRENTINO E VINCENZO VANDELLI, *Cronologia*, in *1741 1991. Duecentocinquanti anni di ceramica a Sassuolo*, Modena, Marca Corona, 1991, vol.1, p. 144.

²⁶ Per il Palazzo Ducale di Sassuolo e le Pentetorri si rimanda a SIMONE SIROCCHI, *Parigi e Modena nel Grand Siècle. Gli artisti francesi alla corte di Francesco I e Alfonso IV d'Este*, Trieste,

amava allestire con grande cura, oltre che di tornei cavallereschi, come quello che ebbe luogo per festeggiare la nascita dell'atteso figlio maschio nel 1819, che fu corso da lui stesso e dai fratelli Ferdinando e Massimiliano. La motivazione alla base di questa iniziativa viene riferita da Cesare Galvani, autore di una biografia del duca (in realtà una sorta di documentatissimo panegirico), che dà l'impressione di riprendere parole usate dallo stesso Francesco, ricordando che «questo principesco spettacolo fu il primo di tal genere che Modena rivedesse dall'epoca di Rinaldo I». ²⁷ Il passaggio rivela che si trattò di una ripresa intenzionale, che verosimilmente si basò sul resoconto del torneo organizzato da Rinaldo nel 1700 per il battesimo del primogenito, battezzato col nome di Francesco, fatto da Muratori nel medaglione biografico del duca nelle *Antichità estensi*. ²⁸

Tornando a Sassuolo, nella villeggiatura concepita da Francesco I come una delizia, la volontà di riallacciarsi ai predecessori ferraresi è particolarmente evidente e sistematica, e la decorazione si ispira a un programma eruditissimo, che coniuga mito, storia classica, letteratura cavalleresca e cultura allegorica. Fra le decorazioni principali vi è quella del grandioso salone delle Guardie al piano nobile (1647-1648), punto di arrivo dello scalone e ambiente di snodo dei tre appartamenti in cui è organizzato il piano nobile del palazzo. Francesco I ne affidò la decorazione ai quadraturisti Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli, con un programma che esalta il mecenatismo estense. Alle pareti sono dipinte in trompe-l'oeil, fra altri motivi, statue raffiguranti le *Arti liberali*, mentre la volta è dedicata alla raffigurazione del *Parnaso*: un Parnaso domestico, si direbbe, in cui Apollo è circondato dalle Muse, ognuna delle quali presenta un libro che spetta a un letterato o scienziato protetto dagli Este o nato nel loro ducato (figura 63). ²⁹ La raffigurazione è poco brillante dal punto

EUT, 2018, capp. III e IV.

²⁷ CESARE GALVANI, *Memorie storiche intorno la vita di S.A.R. Francesco IV Duca di Modena ecc.*, Modena, Tipografia Cappelli, 1847-1855, 4 voll., v. vol. II, p. 171.

²⁸ LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Delle Antichità estensi*, cit., t. II, p. 617.

²⁹ Sul soffitto si glorificano le «Storie del Pigna», i «Madrigali del Pocaterra», le «Comedie dell'Ariosto», il «Torrismo del Tasso», la «Rettorica del Castelvetro», «Antonio Montecatino De Caelo», le «Opera del Cav. Guarino», la «Teorica di Lodo[vi]co Fogliani», e naturalmente il «Furioso» e il «Goffredo» (ovvio riferimento ai poemi di Ariosto e Tasso), uniti in un solo cartiglio affidato a Calliope (GUGLIELMO CODEBÒ, *Descrizione del sontuoso Palazzo di Sassuolo*, 1670 circa, BEUMo, ms. alfa.M.7.7, cc. 7r e 7v). Per il Salone cfr. ANGELO MAZZA, «In questa bella compagnia d'Amore», in *Il Palazzo di Sassuolo*, cit..

di vista stilistico e compositivo, perché non narrativa e fondamentalmente didattica, funzionale alla volontà di Francesco I di definire il proprio potere in rapporto a Ferrara e al patrocinio delle arti. In sintesi, come scrive acutamente il gentiluomo di corte Guglielmo Codebò nella pianta allegata alla descrizione del Palazzo di qualche anno successiva, l'ambiente si può definire la «Sala maggiore | che è de virtuosi scrittori di casa d'Este».³⁰

La decorazione di un soffitto nel Palazzo Ducale di Modena eseguita per volontà di Francesco IV d'Austria-Este rivela un'affinità con questi motivi ispiratori che potrebbe essere semplice frutto dei comuni obiettivi, ma che non si può escludere derivi invece dalla conoscenza, sebbene indiretta, del Salone a Sassuolo. L'ambiente in oggetto (figura 64) si trova nell'ala orientale del palazzo, la prima a essere interessata ai lavori promossi da Francesco IV. In quest'area, che vede Soli impegnato da subito a progettare la facciata e a sorvegliare i lavori negli interni, vengono allestiti gli appartamenti privati della famiglia del duca, in analogia con quanto aveva fatto Cesare all'arrivo a Modena nel 1598. Negli anni di Francesco IV vi si succederanno molti cambiamenti ed è al momento impossibile, non essendo stati rinvenuti documenti al riguardo, stabilire con certezza a chi fosse destinato questo ambiente. La pittura della volta si presenta in condizioni mediocri, e sembra avere subito ridipinture, ma resta in buona parte leggibile. La raffigurazione inserita nel medaglione centrale può essere attribuita a Luigi Manzini (figura 65), mentre la cornice a monocromo, di bella qualità sia per l'invenzione sia dal punto di vista esecutivo, potrebbe spettare a Camillo Crespolini, esperto ornatista. Si potrebbe ipotizzare una datazione fra gli anni Venti e Trenta. Pur non essendo nota la funzione della stanza, data l'incertezza dell'insieme, vale la pena ricordare che nell'«Inventario del Mobiliare del Real Palazzo in Modena 1842»,³¹ documento fondamentale per la conoscenza del Palazzo, per via del criterio topografico con cui gli ambienti sono registrati, questa parte del palazzo è ricordata come «Appartamento già abitato dai reali Principi [...] verso il Giardino», di cui questa potrebbe essere stata la «stanza da letto grande».³² Di certo la decorazione della volta ha un valore programmatico che si addice a un ambiente dalla

³⁰ GUGLIELMO CODEBÒ, *Descrizione del sontuoso Palazzo*, cit., c. 7r.

³¹ ASMò, ERC, 463, 10-A e 10-B.

³² *Ibidem*, c. 223.

funzione almeno in parte pubblica, e destinato ai figli maschi della coppia ducale, ricordati non accidentalmente nei documenti anche come «principi ereditari».

La cornice ornamentale monocroma presenta agli angoli emblemi militari composti in eleganti panoplie, mentre al centro dei quattro lati coppie di geni o di fanciulle, circondati da oggetti che alludono alle arti (pittura, musica...) e alle scienze, incoronano con rami oppure con ghirlande di alloro un medaglione. Protagonista dello sfondato centrale è Minerva, raffigurata accanto a un Genio che tiene una torcia accesa, attributo della Sapienza. Esso è attorniato non a caso da alcuni libri e dagli emblemi delle tre arti (tavolozza, martello, squadra), e svolge davanti all'osservatore un cartiglio su cui si leggono i nomi di alcuni fra i maggiori artisti, o intellettuali, nati nel ducato estense: «Ariosto | Correggio [sic] | Tasso | Barocci [ossia Barozzi, il Vignola] | Begarelli | Muratori» (figura 66). Minerva è presentata come dea sapiente e pacifica, e come protettrice delle arti nel ducato: pur avendo scudo e elmo, tiene in mano un ramo d'olivo che ne ricorda la vittoria nella contesa con Poseidone / Nettuno per l'Attica, mentre la cornucopia ai suoi piedi è il tributo all'abbondanza che deriva dalla sua tutela, in questo caso diretta alla casa regnante. Infatti, protetti da un arcobaleno su cui si intravede Iride, appaiono gli stemmi Asburgo e Este,³³ onorati con la corona arciducale da due genietti che agiscono su impulso della dea, come indica il suo gesto. La comune ispirazione erudita sembra assimilare quest'affresco all'immagine del *Parnaso* del salone delle Guardie di Sassuolo: entrambe le decorazioni, celebrando quale prerogativa della dinastia la protezione dei 'virtuosi', come si sarebbe detto nel Seicento, danno di essa una connotazione prettamente politica. Citando nomi del passato (artisti e scrittori del Cinquecento, e il Muratori, vissuto fra XVII e XVIII secolo), il *plafond* commissionato da Francesco IV fa riferimento al mecenatismo dei predecessori e connette questa prospettiva storica al presente, poiché Minerva dà la propria benedizione agli stemmi della famiglia regnante, facendo intendere che essa è erede di quel passato. Ma non è tutto. Come si è ricordato, le tracce documentarie fanno pensare che questo ambiente fosse appunto inserito nell'appartamento dei giovani principi. A questa funzione non risponde

³³ Lo stemma presenta la versione più antica dell'arma estense, l'aquila argento in campo azzurro (ora lievemente virato verso il verde).

solamente l'immagine principale ora discussa, ma anche la cornice monocroma, nella quale sono dipinte piccole scene che sembrano a loro volta fare parte di un disegno molto preciso, ma non del tutto scontato. Al centro dei lati lunghi due fanciulle incoronano con una ghirlanda di alloro un medaglione, come si è detto. Su uno dei lati, le giovani sono affiancate da due ovali con effigi maschili di profilo di cui si riesce a decifrare il nome, che corre a caratteri capitali lungo il margine alto: si tratta di «Alfonso I» e «Alfonso II», ossia di due duchi importanti che nel Cinquecento avevano regnato su Ferrara. Nel medaglione al centro si riconosce, grazie all'elmo, Minerva seduta, che riceve l'omaggio di una figura maschile inginocchiata, che si direbbe in procinto di offrirle un libro. La scena rimanda all'iconografia consolidata dell'offerta di un'opera da parte dell'autore al committente o a una figura illustre, un'immagine che talvolta è miniata a impreziosire l'*incipit* di manoscritti o il frontespizio delle opere a stampa. Considerando che i due duchi di nome Alfonso furono dedicatari dei massimi poemi del Cinquecento italiano, l'*Orlando furioso* e la *Gerusalemme liberata* (come noto fioriti alla corte di Ferrara), si potrebbe pensare che il monocromo sia un rimando ad essi, tanto più che Ariosto e Tasso fanno parte dell'elenco di nomi presentato nel cartiglio che affianca Minerva. Purtroppo, la superficie del secondo lato lungo è danneggiata e non permette di riconoscere il soggetto dei medaglioni retti dalla coppia di fanciulle, mentre sono fortunatamente leggibili, pur con la prudenza dovuta alla scarsa visibilità di immagini piccole e imperfettamente conservate, i medaglioni affrescati sui lati brevi. Nei due monocromi, coronati di alloro da genietti, da una parte sembra di riconoscere la *Lotta di Minerva e Encelado* (Minerva vi atterra una figura ibrida, caratterizzata da zampe da rapace, che si potrebbe identificare con uno dei Giganti); dall'altra *Ercole incerto fra Minerva che gli indica la via della Virtù e Venere*: in altre parole la scena di *Ercole al bivio*. Se l'interpretazione di queste scene fosse corretta, la decorazione abbinerebbe dunque l'esaltazione del costante sostegno dato dagli Estensi all'arte e alla scienza, all'invito ai giovani principi a farsi guidare da Minerva, e a seguire l'esempio di Ercole scegliendo la virtù e il bene.

Nel Salone d'onore e nella sala di Minerva, due ambienti molto diversi fra loro per dimensione e funzione, emerge in modo esemplare l'impianto erudito delle decorazioni commissionate da Francesco IV, fra richiami all'antico – motivo dominante per temi e modelli visivi –

e programmatici riferimenti al passato estense. Il gusto che si esprime nell'impresa del Palazzo Ducale, che Francesco IV trasforma dando all'edificio l'assetto monumentale definitivo che oggi conosciamo, è estremamente sobrio. Le stesse decorazioni d'interni, chiamate a ornare un numero considerevole di ambienti e appartamenti via via allestiti, sono all'insegna della misura tanto dal punto di vista compositivo quanto da quello cromatico,³⁴ e appaiono un autentico corrispettivo pittorico del gusto architettonico e progettuale di Giuseppe Maria Soli, che impronterà il ducato di Francesco IV anche dopo la morte dell'architetto, nel quale dominano l'attenzione alla funzionalità e una retorica visiva ispirata all'antico nella sua forma più rigorosa.

Emerge poi un ulteriore aspetto, coerente con i precedenti, all'attenzione di chi studi la committenza del duca della Restaurazione a Modena. Il suo eccezionale attivismo (grazie al quale il Palazzo entro gli anni Trenta del secolo vedrà definito il profilo esterno con la realizzazione delle facciate mancanti, concluso il cortile d'onore e innumerevoli appartamenti pienamente definiti) si combina con la conservazione delle principali *suite* di ambienti preesistenti e con la loro rifunzionalizzazione. Si tratta dell'ala destra degli ambienti di facciata, spettanti all'iniziativa di Rinaldo I fra XVII e XVIII secolo, e delle Camere di Parata dovute a Francesco I e terminate dal figlio Alfonso IV nel quinto decennio del Seicento, entrambe al piano nobile. La volontà di adattamento alle preesistenze e la ricerca di un dialogo con esse sono prerogative dell'azione di Soli nel corso della carriera, che in questo caso si coniugano con il conservatorismo e l'interesse per la storia propri del duca. Anche nella città di Modena, la loro iniziativa comune tratterà una linea e darà un'impronta urbanistica che sarà mantenuta da Francesco IV anche dopo la morte dell'architetto, con l'incarico di succedergli conferito al figlio Gusmano.

³⁴ Lo studio d'insieme in SONIA CAVICCHIOLI, *Dipingere pensieri*, cit., *passim*.

Riccardo Pallotti

I LEGAMI ESTERI DEGLI AUSTRIA-D'ESTE
AL TEMPO DI SOLI: I VIAGGI EUROPEI DEGLI ARCIDUCHI

La biografia e l'opera di Giuseppe Maria Soli si collocano nel contesto dell'ultimo *Ancien Régime*, caratterizzato dai legami internazionali di un'aristocrazia cosmopolita che, sebbene in declino sul piano politico, fu indiscussa protagonista di una vivace stagione culturale. Significative, in tale contesto, appaiono le solide relazioni internazionali di Casa d'Este, notevolmente rafforzate dalla politica matrimoniale di Francesco III, che portò alle nozze di Maria Beatrice Ricciarda d'Este, nipote del duca, con l'arciduca Ferdinando d'Asburgo-Lorena, figlio dell'imperatrice Maria Teresa (1771).

Negli stessi anni fu il medesimo Francesco III a promuovere gli studi e la carriera del giovane Soli in quel di Roma, dove egli era giunto come allievo dell'Accademia Clementina. Il duca infatti ordinò alla Comunità di Modena di provvedere al mantenimento del giovane artista viognolese, sostenendone così il percorso formativo e professionale nella città eterna. In questo Francesco III era stato indirizzato dallo stesso Girolamo Tiraboschi e da monsignor Filippo Carandini, plenipotenziario del duca presso la Santa Sede.¹ Chiamato a rappresentare gli interessi del duca in anni difficili, segnati da tensioni tra Roma e Modena dovute alle politiche giurisdizionaliste degli Este, Carandini passò poi al servizio diretto della Curia romana, ottenendo la nomina cardinalizia da Pio VI nel 1787.

Il sostegno ducale e della Comunità modenese permise così al Soli di completare la propria formazione a Roma. Qui egli lavorò non soltanto per l'aristocrazia dell'Urbe, ovvero per Barberini e Colonna, ma anche per gli stessi Estensi e per i loro parenti di Casa Orléans. Risalgono probabilmente alla fine degli anni Settanta sia la copia del Guercino

¹ Per le notizie biografiche del Soli si fa riferimento a VINCENZO VANDELLI, *Soli, Giuseppe Maria*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, v. 93, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2018. Questa voce biografica riprende, in buona parte, la biografia storica di Giuseppe Maria Soli a cura di G. de Brignoli di Brunnhof.

realizzata per la galleria dei duchi d'Orléans, sia il ritratto di Luisa Maria Adelaide di Borbone-Penthièvre, moglie di Filippo d'Orléans nonché nipote di Francesco III d'Este². Del ritratto di Luisa Maria Adelaide, al tempo ancora duchessa di Chartres, non sappiamo praticamente nulla; tuttavia si possono avanzare alcune ipotesi al riguardo. Dalla corrispondenza di Luisa Adelaide con il nonno Francesco III apprendiamo che nel 1776 la duchessa visitò Roma, accompagnata dal cardinale de Bernis, in quegli anni la massima personalità dell'*establishment* politico-ecclesiastico francese nell'Urbe.³ Dai carteggi del de Bernis sappiamo che la futura duchessa d'Orléans visitò anche i principi Doria e Palestrina. È plausibile ritenere che a Roma la duchessa abbia incontrato anche Giuseppe Soli, il quale potrebbe averla ritratta dal vivo su richiesta di Francesco III. In alternativa il Soli potrebbe aver eseguito un ritratto di Luisa Adelaide basandosi su stampe o incisioni circolanti al tempo, a loro volta tratte dai dipinti di Charles Lepeintre, ritrattista della principessa. Sempre dalla corrispondenza tra nonno e nipote apprendiamo che Luisa Maria nel 1777 inviò al duca un proprio ritratto con i figli, di cui però non viene menzionato l'autore.⁴

A Roma il Soli lavorò anche per un'altra nipote di Francesco III, naturalmente ben più importante per le vicende modenesi ed estensi, ovvero Maria Beatrice Ricciarda; nel 1781 infatti Maria Beatrice e il marito Ferdinando giunsero in visita a Roma e in quell'occasione fu proprio il Soli a curare gli allestimenti dei loro alloggi, a palazzo Gentili, nei pressi del Quirinale, come ci ricorda il Brignoli di Brunnhof.⁵

Le nozze tra Maria Beatrice e Ferdinando avevano certificato definitivamente il legame tra Modena e l'Austria, dando vita al ramo austro-estense. L'alleanza con Maria Teresa d'Austria offriva numerosi vantaggi a Francesco III, che con le nozze della nipote garantiva al piccolo Ducato estense la sopravvivenza e la formale autonomia. In precedenza però lo stesso duca, sposato con la discussa Carlotta Aglae d'Orléans,

² Luisa Maria Adelaide di Borbone era figlia del principe Luigi di Borbone-Penthièvre e di Maria Teresa Felicità d'Este. A seguito delle sue nozze con Filippo d'Orléans divenne dapprima duchessa di Chartres e, dal 1785, duchessa d'Orléans.

³ ASMo, ASE, Cancelleria, Carteggi con principi esteri - Francia, b. 1572/18, fasc. 21. Si ringrazia per gli spunti la studiosa Jessica Dalli Cardillo.

⁴ *Ibid.*

⁵ GIOVANNI DE BRIGNOLI DI BRUNNHOF, *Del cavaliere G.M. Soli*, in *Notizie biografiche e letterarie in continuazione della Biblioteca modenese del cavalier abate Girolamo Tiraboschi*, Reggio Emilia, Tipografia Torreggiani e compagno, 1833-1837, vol. I, 1833, pp. 163-164.

aveva altresì rafforzato il legame dinastico tra Estensi e Borboni, dando in sposa due delle proprie figlie a principi della Casa reale di Francia.

Sul piano politico furono le nozze di Maria Beatrice Ricciarda, già stabilite nel 1753, a rivestire un ruolo centrale e a segnare una profonda svolta nelle vicende estensi, siglando definitivamente quell'indirizzo politico e dinastico marcatamente filo-austriaco che caratterizzerà la storia del casato e del Ducato fino alla seconda metà dell'Ottocento.⁶ Governatori della Lombardia austriaca in nome dell'imperatrice Maria Teresa, Maria Beatrice e il marito Ferdinando viaggiarono molto. Abbiamo già ricordato il soggiorno romano del 1781. Nel 1786 la coppia arciducale intraprese un lungo viaggio attraverso l'Europa, visitando le corti di Parigi, Londra e Vienna. L'arciduca Ferdinando d'Austria-Este descrisse il lungo viaggio in un diario che ci è pervenuto quasi interamente. Il manoscritto di Ferdinando è conservato in un fascicolo denominato *Descrizione di un viaggio nel 1786*, articolato al proprio interno in 11 sottounità; queste ultime conservano in tutto 100 bifolii, suddivisi, appunto, tra 11 sottofascicoli. Il fascicolo è a sua volta compreso in una parte, la quinta, dell'Archivio Austro-Estense, pervenuta a Modena, da Vienna, nel 1921, a seguito delle vicende del primo conflitto mondiale.⁷ Sono conservanti nella parte V (b. VI) an-

⁶ Le nozze si celebrarono a Milano nel 1771 ma gli accordi matrimoniali erano già stati siglati circa un ventennio prima. L'alleanza con l'Austria fu sancita dal contratto nuziale dell'11 maggio 1753, che prevedeva le nozze di Maria Beatrice con uno dei numerosi figli di Maria Teresa, inizialmente individuato in Pietro Leopoldo. Il matrimonio si sarebbe celebrato al compimento della maggiore età da parte dei due giovani. Alcuni anni più tardi, però, la sovrana austriaca destinò Leopoldo al trono toscano, designando invece quale sposo di Maria Beatrice il suo terzultimo figlio, l'arciduca Ferdinando.

⁷ Il diario di viaggio dell'arciduca Ferdinando, con il racconto dei soggiorni a Parigi, Londra e Vienna, è conservato in ASMo, Archivio Austro-Estense di Vienna, Parte V, b. VI, fasc. I *Descrizione di un viaggio nel 1786*. Il fasc. I si compone a sua volta di 11 sottofascicoli contenenti carte sciolte. Si conservano a Modena le Parti I, V e VI dell'Archivio dinastico austro-estense, mentre le restanti Parti si trovano a Vienna. Per la storia dell'Archivio Austro-Estense si rinvia ai seguenti contributi: GIOVANNI SFORZA, *L'archivio austro-estense in Vienna*, "Archivio storico italiano" ser. 5, 7 (1891), pp. 386-389; UMBERTO DALLARI, *Le carte modenese asportate all'estero nel 1859*, "Atti e Memorie dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Modena" s. 3, 14 (1922), pp. 3-9; UGO COVA, *Austria e Modena: archivi, rapporti dinastici, politica commerciale*, in *Lo Stato di Modena. Una capitale, una dinastia, una civiltà nella storia d'Europa*, a cura di A. Spaggiari, G. Trenti, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, 2001, vol. II, pp. 1241-1255. Per l'Archivio Habsburg-Este conservato a Vienna si rinvia a THOMAS JUST, IRMGARD PANGERL, *Die Habsburgisch-Lothringischen Hausarchive im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv*, "Scriinium. Zeitschrift des Verbandes Österreichischer Archivarinnen und Archivare" 71 (2017), pp. 75-87; 83-86; *Gesamtinventar des Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchivs*, a cura di L. Bittner, 5 voll., Vienna, Holzhausen (1936-1940), vol. 2: *Das habsburglothringische*

che i numerosi diari di viaggio di Francesco, primogenito di Ferdinando e Maria Beatrice, il futuro duca Francesco IV di Modena. Anch'egli, come il padre, fu un grande viaggiatore e un attento narratore, come meglio vedremo. Come sappiamo, i primi anni di regno di Francesco IV coincisero con la fine della carriera, nonché dell'esperienza terrena, di Giuseppe Maria Soli, il quale, a dispetto delle importanti committenze del periodo napoleonico, poté continuare a svolgere la propria opera anche per i sovrani della Restaurazione, in particolare per quel duca che era stato uno dei più acerrimi rivali del Bonaparte.

Attraverso i manoscritti di Ferdinando d'Austria-Este e del figlio Francesco IV possiamo cogliere il particolare rilievo che assumeva l'esperienza del viaggio per un casato dell'aristocrazia europea quale era quello austro-estense. Se viaggiare presso le corti straniere significava *in primis* consolidare e rafforzare legami politici e dinastici, al tempo stesso il viaggio rappresentava un importante momento di apprendimento, di confronto e di arricchimento non solo sul piano amministrativo ma anche e soprattutto su quello culturale e scientifico. Le annotazioni di viaggio di questi principi, unitamente ai loro carteggi di Stato e ai coevi dispacci della diplomazia, costituiscono le principali testimonianze dei legami esteri del casato austro-estense nei decenni posti a cavaliere tra la caduta dell'Antico regime e l'avvento della Restaurazione.

Ponendo a confronto i taccuini di viaggio di padre e figlio possiamo vedere come entrambi risentano del clima culturale del *Grand Tour*, sebbene i rispettivi testi siano riferiti a momenti storico-politici profondamente differenti. I diari dell'arciduca Ferdinando, infatti, narrano unicamente il viaggio che egli intraprese nel 1786 assieme alla moglie, Maria Beatrice Ricciarda d'Este; la coppia arciducale milanese visitò le corti di Parigi, Londra e Vienna, in un'Europa dove brillavano ancora i fasti dell'*Ancien Régime*. Non molti anni dopo, tuttavia in un contesto politico completamente mutato, l'arciduca Francesco, il futuro duca di Modena Francesco IV, volle annotare meticolosamente tutte le proprie esperienze di viaggio nei territori dell'Europa centrale ancora liberi dall'occupazione francese. Se quelli di suo padre

Hausarchiv, a cura di F. von Reinöhl, Vienna, Holzhausens, 1937, pp. 58-62. Sui rapporti tra l'Austria e Modena si segnala anche il seguente, importante, studio: HANNS A. FABER, *Modena-Austria. Das Herzogtum und das Kaiserreich von 1814 bis 1867*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien, Lang, 1996.

erano i *journaux de voyage* di un principe regnante in visita ai parenti sovrani, i diari di Francesco narrano i viaggi di un arciduca in esilio nel pieno delle guerre napoleoniche.

Analogo, tuttavia, è lo stile della narrazione. A dominare è l'oggettività della descrizione visiva, mentre non vi è spazio alcuno per soggettività e sentimenti personali. La descrizione, basata sull'osservazione diretta di cose e luoghi, è estremamente analitica e minuziosa, quasi scientifica, risentendo evidentemente della cultura razionalistica e tassonomica dei Lumi; talora pare al lettore di poter vedere i luoghi e i monumenti descritti, tale è l'analiticità della narrazione; in questo senso la parola assume un valore icastico, arrivando ad evocare il visivo. L'attenzione si focalizza principalmente su luoghi e paesaggi, su monumenti antichi ed opere moderne, lasciando le persone spesso sullo sfondo. La narrazione, infine, segue un ordine rigorosamente cronologico. Tutti questi elementi possono ricondurre i manoscritti ducali al genere letterario del *journal de voyage*, il giornale di viaggio del *Grand Tour*, tradizionalmente collegato alla scoperta dell'Italia da parte dell'aristocrazia nordeuropea.⁸

Descrizione di un viaggio nel 1786

Grazie al *journal* di Ferdinando possiamo ricostruire puntualmente l'itinerario di viaggio del 1786. Partiti da Milano nel dicembre 1785, l'arciduca e la consorte Maria Beatrice Ricciarda visitarono parti della Germania, della Svizzera e della Francia prima di giungere a Parigi nel maggio 1786. Oltre ai diari risultano fondamentali per la ricostruzione dell'itinerario i registri delle spese di viaggio, annotate giorno per giorno con estrema meticolosità. A Modena si conserva un piccolo taccuino rilegato, mentre a Vienna è presente un vero e proprio registro contabile del viaggio del 1786.⁹ Tale fonte riveste un indubbio interesse

⁸ La letteratura sul *Grand Tour* risulta assai vasta, come noto. Per quanto riguarda la corte estense si rinvia a SIMONE SIROCCHI, *Modenesi nell'Europa delle meraviglie: le Wunderkammern nel Grand Tour della nobiltà estense tra Sei e Settecento*, in *A 250 anni dal Codice Estense*, a cura di P. Bonacini, E. Tavilla, Roma, Historia et ius, 2023, pp. 361-94. Più in generale si rimanda alla bibliografia pubblicata al link seguente: <https://grandtour.bncf.firenze.sbn.it>.

⁹ Vienna, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-Hof-und Staatsarchiv, Estensisches Hausarchiv, Kt. 34.

per la storia economica e sociale; essa delinea concretamente la quotidianità del viaggio di una famiglia dell'alta aristocrazia europea, ci informa sul valore delle diverse valute e ci offre uno spaccato socio-economico, seppure parziale, dei luoghi visitati.¹⁰

Per esigenze di brevità in tale sede ci si limiterà a considerare unicamente il soggiorno parigino, da cui emerge assai chiaramente il legame diretto, familiare e personale tra gli arciduchi d'Austria-Este e quella che, sebbene sull'orlo del precipizio, costituiva ancora la corte più influente d'Europa. Ferdinando intitola questa sezione del diario, dedicata specificamente al soggiorno a Parigi e a Versailles, *Journal de Curiosité et chose à voir à Paris*. Gli arciduchi milanesi viaggiavano in incognito sotto il nome di conti di Nellenbourg, un *escamotage* cui ricorrevano quasi sempre i sovrani in visita presso altre corti. Le ragioni potevano essere numerose, *in primis* però vi era l'esigenza di evitare complicazioni e difficoltà connesse all'etichetta e al complesso cerimoniale di una corte come quella di Versailles. I testi dedicati alla Francia sono redatti prevalentemente in lingua francese, un francese tuttavia non certo perfetto sul piano ortografico e morfologico. Non mancano però parti in italiano. La lingua italiana risulta invece prevalente nella narrazione dei soggiorni di Londra e Vienna, nella seconda parte del viaggio.

Ferdinando e la moglie arrivarono a Parigi l'11 maggio 1786. L'arrivo della coppia arciducale è ricordato anche nei dispacci di Antonio Caccia di Bollmaert, agente di Ercole III d'Este a Parigi.¹¹ Lo stesso 11 maggio l'arciduca poté rivedere la propria sorella, la regina Maria Antonietta, la quale ricevette la coppia austro-estense alle Tuileries; scrive Ferdinando:

[...] *a 5 heure l'apresdine nous sommes allé ma femme et moi aux Thuilleries avec l'ambassadeur au petit appartement de la reine, ou elle nous a reçu avec bonte et manque de tendresse et sommes reste dans son petit appartement du Mezzanin qui donne sur le jardin jusqu'à 8 heure [...].*

¹⁰ Nel caso di Parigi è rilevante l'alto numero delle limosine ai poveri elargite quotidianamente dall'arciduca, oltre alle mance puntualmente offerte ai lavoratori, confermando la centralità economica e sociale di tali pratiche nel mondo dell'Antico regime. Emerge altresì l'elevato numero di istituzioni assistenziali ed opere pie, ecclesiastiche ma anche laiche, anch'esse oggetto della munificenza del principe.

¹¹ Antonio Caccia, banchiere titolare della Maison "Caccia et Bollmaert" di Parigi, era l'agente del duca Ercole nella capitale francese. Egli informò il duca su tutti gli sviluppi della Rivoluzione, mantenendo una corrispondenza regolare fino alla caduta della monarchia nell'agosto 1792.

Lo stesso 11 maggio Ferdinando e Maria Beatrice incontrarono anche le parenti estensi della corte di Francia, ovvero la principessa di Conti, Maria Fortunata d'Este, sorella del duca Ercole III, la duchessa d'Orleans, Luisa Maria Adelaide, già ritratta dal Soli, ed infine la principessa di Lamballe, nata Savoia-Carignano; la nuova duchessa d'Orleans e la Lamballe erano rispettivamente figlia e nuora della defunta Maria Teresa Felicita d'Este, la più anziana delle due figlie di Carlotta Aglae maritate a principi del sangue francesi. Ben noto è il tragico destino della principessa di Lamballe, vittima delle stragi di settembre del 1792. Il giorno successivo, 12 maggio, Ferdinando e Maria Beatrice furono condotti dalla regina Maria Antonietta a Versailles, viaggiando nella stessa carrozza della sovrana. A Versailles gli Asburgo d'Este furono immediatamente presentati, dalla regina, al re Luigi XVI, e successivamente fecero la conoscenza del delfino, dei *fils de France*, di Monsieur e del conte d'Artois e di M.me Élisabeth. Quella sera Ferdinando e Maria Beatrice cenarono assieme al re e alla regina («*nous avons puis diné avec le roi et la reine en quatre dans les cabinets de la reine [...]*») e dormirono alla reggia.

Il 13 maggio, dopo la visita alle zie del re (*Mesdames Tantes*) al castello di Bellevue, la coppia austro-estense fece ritorno a Parigi e si recò alla Comédie-Française, dove assistette allo spettacolo nel palco della regina assieme alla principessa di Lamballe. L'indomani, il giorno 14, ebbe inizio la vera e propria visita di Parigi, con una passeggiata sugli Champs Élysée fino alle Tuileries, attraverso piazza Luigi XV. La giornata del 15 maggio fu dedicata alla visita agli *Invalides* e all'*École militaire*. Il 19 maggio fu la volta del Palais Bourbon e, soprattutto, del Louvre,

ce vaste et superbe batiment que non seulement ont laisse tomber en ruine mais meme ont travaille a detruire [...] le Louvre renferme toutes les academies celle de Peinture, les batailles de Alexandre de Le brun superbe [...].

Il riferimento è naturalmente alle quattro tele commissionate da Luigi XIV a Charles Le Brun, composizioni che successivamente vennero tradotte nei noti arazzi della Manifattura dei Gobelins diretta dallo stesso Le Brun nella seconda metà del Seicento. L'arciduca

Ferdinando si recò ai Gobelins appena tre giorni più tardi, il 22 maggio, e lì poté contemplare nuovamente il soggetto della gloria militare di Alessandro. Lo stesso giorno visitò anche il Jardin du roy (Jardin des plantes). In seguito la coppia arciducale fece ritorno a Versailles, dove il 25 maggio visitò gli splendidi giardini e le fontane, di cui Ferdinando ci ha lasciato una descrizione assai dettagliata. Da queste carte emerge un grande interesse dell'arciduca Ferdinando per la botanica e la storia naturale, in linea con quella che era stata una delle maggiori passioni del padre, l'imperatore Francesco Stefano, noto collezionista. Dai giardini di Versailles Ferdinando e Maria Beatrice si spostarono a *Lucienne* (Louveciennes) per fare visita a M.me du Barry; nei pressi del castello della *maitresse* di Luigi XV si trovava la «Macchina di Marly», che alimentava le fontane di Versailles; Ferdinando, nei suoi appunti, volle segnalare il suo rumore continuo («[...] *la Machine de Marly, qui fait un bruit continuelle tres desagreable*»). L'attenzione per la Macchina di Marly conferma ancora una volta il grande interesse del figlio di Maria Teresa d'Austria per l'ingegneria idraulica, come si evince dalla descrizione, tecnicamente molto accurata e piena di meraviglia, della pompa a fuoco di Chaillot, dei fratelli Perier, che aveva avuto modo di ammirare il 20 maggio; tale opera, di recente realizzazione, era finalizzata a rifornire di acqua le abitazioni di Parigi («*doit servir a donner l'eaux dans toutes le Maisons de Paris qui en desirerait*»). Oltre alla botanica e all'architettura di chiese e castelli, emerge così l'altro grande interesse di Ferdinando, ovvero le grandi opere ingegneristiche, in particolare quelle di ambito idraulico.

La giornata del 26 maggio vide gli arciduchi nuovamente a Parigi, dove, oltre all'Osservatorio astronomico e alla Sorbona, visitarono, sempre sulla riva sinistra della Senna, la chiesa di Val-de-Grâce, legata alla memoria di Anna d'Austria, l'abbazia di Sainte-Geneviève e l'antica chiesa gotica dei Carmelitani. Il giorno seguente, 27 maggio, fu la volta di Saint-Denis; qui Ferdinando e la moglie poterono visitare l'antica abbazia di Suger, con i sepolcri dei re di Francia e il tesoro abbaziale; l'arciduca menzionò nelle sue annotazioni anche «la chiesetta quadra bellina, delle Monache scalze, fatta l'anno scorso dal architetto di Trianon M. Mick lorenese».

Il 30 e 31 maggio la coppia si recò in visita ai castelli dell'Île-de-France, a cominciare da Chantilly, sontuosa residenza dei principi di Condé. L'arciduca volle disegnare la pianta del maniero, evidenziandone

la singolare forma. Disegni ed accurate descrizioni delle architetture si ritrovano anche in relazione al castello reale di Compiègne; stesso discorso per il castello di Marly, quest'ultimo raffigurato, nel diario, con i suoi 12 magnifici padiglioni. Dei castelli l'arciduca era solito raffigurare una pianta del piano nobile, con indicazioni relative ai singoli ambienti corredate da una legenda posta a fianco. Gli schizzi dei castelli rappresentano le illustrazioni di maggior rilievo dei diari di viaggio di Ferdinando. Verso la fine del soggiorno parigino, il 12 giugno, la coppia asburgica visitò anche il castello reale di Choisy.

La visita ai castelli reali del 30-31 maggio ci consente di riflettere su un punto. Mentre Ferdinando e Maria Beatrice visitavano Chantilly, Compiègne, l'abbazia di Ermenonville e i giardini di Mortfontaine, per la regina Maria Antonietta si stava consumando un autentico dramma, che avrebbe spianato la via al crollo della monarchia. Il 31 maggio 1786 è il giorno della celeberrima assoluzione del cardinale di Rohan nell'ambito del noto «*Affaire du collier*». Ferdinando, nelle proprie annotazioni, non fece neppure il minimo accenno a tale vicenda. L'assenza di considerazioni personali sulla situazione politica caratterizza tutti gli scritti di questo genere e costituiva anzi un tratto tipico di questi *journaux*. Ciononostante potremmo anche supporre una precisa volontà da parte dell'arciduca, dettata da ragioni di prudenza e di opportunità politica. La notizia è invece presente, ovviamente, nei dispacci di Antonio Caccia al duca Ercole.

Poco prima di recarsi a Choisy gli arciduchi avevano visitato nuovamente luoghi del centro di Parigi. Reca infatti la data dell'11 giugno 1786 la visita dell'Hôtel de la Force e della Bastiglia. Va sottolineato l'interesse dell'arciduca sia per le istituzioni carcerarie sia per quelle ospedaliere, come si evince anche dalla descrizione della Salpetrière. Il noto dibattito sulla riforma del sistema giudiziario e sulle pene, tanto caro all'Illuminismo lombardo, era ben noto al Governatore della Lombardia austriaca e un'eco di tale dibattito è rinvenibile anche nei suoi scritti. In particolare merita di essere riportata integralmente la descrizione della Bastiglia:

Bastille vieux chateaux a 4 tour et un grand fosse allentour. C'est dans les tours que sont les logements des prisonniers, e la terrasse a donjon qui communique d'en haut leurs sont de promenade. C'est prison d'etat. Il y a un grand archive des tous le malheureux qui y ont ete, est un sorte de

dispotisme. Du donjon il y a une belle vue de un cote sur St. Antoine, de l'autre sur les boulevards, de la troisieme sur le jardin de l'arsenal.

Il lungo soggiorno tra Parigi e Versailles si concluse il 18 maggio, quando gli Austria-Este partirono dalla capitale per recarsi alla scoperta di altre città del regno. Verso la fine dell'estate la coppia si imbarcò per l'Inghilterra, dove effettuò, nel settembre 1786, un lungo soggiorno alla corte di re Giorgio III, meritevole di approfondimento in altra sede. Concludiamo questa parte accennando solo alla visita dell'arciduca Ferdinando ad un altro importantissimo membro della sua famiglia d'origine, ovvero l'imperatore Giuseppe II. Dopo la propria sorella, Ferdinando rivide così nel corso del viaggio anche il proprio fratello maggiore, impegnato, in quegli anni, in radicali riforme giurisdizionaliste a seguito della scomparsa dell'imperatrice Maria Teresa. Le carte del diario raccontano, in lingua italiana, l'arrivo a Vienna, sabato 21 ottobre 1786. La coppia arciducale fu accolta dall'imperatore Giuseppe II e prese alloggio nella Amalienburg, un'ala del palazzo imperiale. Il soggiorno si protrasse per un mese, fino al 21 novembre. L'arciduca descrive nel suo diario il soggiorno alla corte imperiale, lasciando intravedere quelle difficoltà che avevano segnato i suoi rapporti col fratello. Il racconto del soggiorno viennese risulta comunque incentrato in prevalenza su monumenti e istituzioni cittadine, menzionando i luoghi più noti di Vienna, dalla Hofburg alla Cripta dei Cappuccini, dalle chiese ai parchi, dalle caserme ai teatri cittadini (Burgtheater, Kärntnertortheater). Terminato anche il soggiorno viennese, la coppia austro-estense rientrò a Milano nel dicembre 1786.

I viaggi dell'arciduca Francesco

Veniamo dunque a Francesco IV, figura di rilievo per la carriera del Soli, nella sua parte conclusiva.

Lo scoppio della Rivoluzione francese e l'invasione dell'Italia da parte delle truppe napoleoniche costrinsero gli arciduchi d'Austria-Este ad abbandonare la Lombardia. L'arciduca Ferdinando e la moglie Maria Beatrice con i numerosi figli lasciarono le residenze di Milano e Monza per trovare rifugio a Vienna. La partenza e le successive tappe del viag-

gio vennero meticolosamente annotate dal giovanissimo arciduca Francesco, il primogenito della coppia, nel proprio diario: «Siamo partiti da Milano sabbato li 7 maggio 1796 alle ore 7 e $\frac{1}{2}$ e siamo arrivati: a Melegnano [...] Cremona [...] Bozolo [...]».¹² Si tratta del primo, in ordine cronologico, dei numerosi taccuini di viaggio redatti dal futuro Francesco IV, allora sedicenne. Sul modello paterno, infatti, il futuro duca di Modena redasse nel corso degli anni numerose memorie di viaggio, fornendoci racconti dettagliati di tutti i viaggi, più o meno lunghi, che egli compì negli anni viennesi, segnati dalle guerre napoleoniche.

Con il consolidarsi delle conquiste napoleoniche, l'arciduca Ferdinando d'Austria-Este si stabilì definitivamente a Vienna con la sua numerosa famiglia. A partire dal 1798 l'arciduca viaggiò spesso con i figli, specialmente col primogenito Francesco, compiendo frequenti escursioni nei dintorni della capitale asburgica. Un esempio è rappresentato dal viaggio che Francesco effettuò col padre e con il conte Guicciardi nell'ottobre del 1804 «per andar incontro ai fratelli che venivano da Linz».¹³ Da Vienna essi raggiunsero la località termale di Baden per poi recarsi a St. Pölten, sulla strada per Linz, passando anche da Melk, sede dell'antica abbazia benedettina. Queste gite di famiglia fuori Vienna, nella Bassa Austria e in altre regioni limitrofe, vengono ampiamente descritte nei diari di viaggio di Francesco d'Austria-Este, duca di Modena dal 1814. Come già negli scritti paterni, anche in Francesco la narrazione è finalizzata alla descrizione, analitica e minuziosa, di luoghi e monumenti osservati.

Alla morte del padre Ferdinando (24 dicembre 1806), Francesco assunse la guida del casato austro-estense. La posizione della famiglia alla corte viennese andò rafforzandosi enormemente grazie alle nozze di Maria Ludovica, sorella minore di Francesco, con lo stesso imperatore d'Austria (1808). Pochi mesi dopo però la situazione politica pre-

¹² ASMo, Archivio Austro-Estense di Vienna, Parte V, b. VI, fasc. IV, sottofasc. "Orario dei viaggi col nome delle poste" (1796). Nel maggio 1796 il sedicenne arciduca d'Austria-Este redasse il primo di una lunga serie di giornali di viaggio, narrando con dovizia di dettagli le travagliate peripezie che condussero gli Asburgo d'Este dalla Lombardia alla corte austriaca. Gli anni viennesi di Francesco lo videro quasi sempre in movimento all'interno dei territori della monarchia danubiana; numerosissime furono le gite che egli intraprese in questa fase, col padre e coi fratelli, per svago ma anche per studio, visitando le regioni attorno a Vienna, dall'Alta alla Bassa Austria, dal Burgenland alla Stiria, dalla Moravia all'Ungheria occidentale, dove gli Este avevano acquistato il castello di Sárvár.

¹³ ASMo, Archivio Austro-Estense di Vienna, Parte V, b. VI, fasc. II, sottofasc. "Annotazioni intorno al viaggio fatto col Pappà e con Guicciardi dal 1. ottobre fino al 3. ottobre 1804 da Vienna a Baden [...]".

cipitò e nel 1809 i Francesi occuparono la stessa Vienna, costringendo la corte asburgica a riparare a Buda. Francesco e la madre Maria Beatrice seguirono la corte in Ungheria.

Le vicende politiche e militari del 1809 ebbero dunque dirette ripercussioni sulla famiglia di Francesco, il quale viaggiò molto in quei mesi, all'interno delle province ungheresi, allo scopo di supportare la resistenza antifrancese. Se i fratelli Ferdinando e Massimiliano combatterono in prima persona ad Aspern e a Wagram, Francesco agì prevalentemente sul piano politico, salvaguardando il cospicuo patrimonio di famiglia. Le carte qui esposte raccontano uno dei viaggi effettuati in questo difficile periodo, con la partenza da Buda in direzione nord, verso località attualmente in territorio slovacco (es. Tyrnau è l'odierna Trnava), dove nel dicembre 1809 incontrò il fratello Ferdinando, generale dell'esercito austriaco.¹⁴

Se l'Ungheria aveva già ricoperto un ruolo importante nelle vicende estensi del Rinascimento, il legame con quel paese andò naturalmente rafforzandosi nell'Ottocento, essendo divenuti gli Este un ramo cadetto della Casa imperiale d'Austria. Abbiamo già visto come le guerre napoleoniche avessero condotto gli Austria-Este a Vienna. Nel 1803 l'arciduca Ferdinando aveva acquistato la signoria di Sárvár, nell'Ungheria occidentale, non lontano dalla capitale austriaca. L'arciduca si recò spesso nei suoi possedimenti ungheresi assieme al primogenito Francesco. Quest'ultimo descrisse i propri viaggi nell'Europa centrale in una serie di diari che costituiscono oggi una fonte preziosissima; centrale è sempre la descrizione fisica di luoghi e monumenti, in particolare di villaggi, castelli, pianure, montagne e boschi, sebbene non manchino informazioni sulla popolazione. Questi diari ci restituiscono uno spaccato della quotidianità familiare di un rampollo dell'aristocrazia europea ad inizio Ottocento.

Francesco si recò a Sárvár assieme al padre e al generale Guicciardi tra il 25 e il 31 luglio 1804.¹⁵ Essi raggiunsero la signoria dopo aver attraversato Sopron, e nei giorni seguenti si spostarono verso Pápa e Győr, per poi fare rientro a Vienna. Francesco e il padre arrivarono a

¹⁴ ASMo, Archivio Austro-Estense di Vienna, Parte V, b. VI, fasc. III, sottofasc. "Annotazioni sul mio viaggio da Buda a Tyrnau, e Nadast, ove ebbi rendez-vous con mio fratello Ferdinando e ritorno a Buda eseguito fra li 3. e li 11. Dec. 1809".

¹⁵ ASMo, Archivio Austro-Estense di Vienna, Parte V, b. VI, fasc. II, sottofasc. "Annotazioni del viaggio, che feci col Pappà, e con Guicciardi [...]".

Sárvár il pomeriggio del 26 luglio 1804; nel suo diario il giovane arciduca descrive dapprima il bosco, «assai esteso» sebbene gli alberi siano rari: «Sono gli alberi di quercia a sinistra, e a destra vi sono dei birkenbäumer [...]». Egli prosegue poi con la descrizione del villaggio e del castello:

Alle ore 4 ½ passammo dal villaggio di Sar prima, e dopo il quale sono già prati, e campagne, e 5 minuti dopo si entra in Sarwar, che dicono è una città; cioè è luogo più grosso a mezzo villaggio, a destra si va al castello. Noi vi abitiamo nel castello del Pappà, che è antico, circondato da mura, e da fossa, ma una fossa di palude non d'acqua corrente. Il cortile è pentagono. Vi è una sala, e 5 o 6 stanze dipinte pulite, con parquet. Vi sono forse altrettante e più camere rovinate da riparare, oltre le abitazioni di tutti gli impiegati, v'è qualche altra camera, che è affittata, v'è un bel granaro. Appresso v'è una stalla, che s'aggrandisce ora, una casa ove si fa birra affittata: il tetto è di tegole: la casa ha il pianterreno, e [un primo] piano: v'è una torre sull'ingresso. Alcune case nel villaggio, come pare l'osteria, appartengono alla signoria. Li 26. Luglio pranzammo avendo mandato il cuoco avanti, poi restammo in casa, e alle 9.ore s'andò a letto.

I viaggi del duca Francesco IV

Il 20 ottobre 1822 si spegneva a Modena Giuseppe Maria Soli. Negli stessi giorni il duca Francesco IV si trovava a Verona, dove si erano riuniti i rappresentanti delle potenze della Santa Alleanza. La fonte che ci conferma la presenza di Francesco IV nella città veneta in quei giorni è, ancora una volta, uno dei suoi diari di viaggio. Non sono più gli appunti di viaggio di un arciduca in esilio, bensì gli scritti di un sovrano nel pieno esercizio del proprio ruolo istituzionale, impegnato nella costruzione del nuovo Stato e nella lotta contro le sette liberali.¹⁶

¹⁶ Il 17 ottobre era stata eseguita, al forte di Rubiera, la condanna a morte di don Giuseppe Andreoli. Il duca, sempre da Verona, aveva respinto la supplica di grazia. Sull'operato di Francesco IV si segnala il recente lavoro di SONIA CAVICCHIOLI, *Dipingere pensieri: Francesco IV d'Austria-Este e la decorazione del Palazzo Ducale di Modena (1814-1846)*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2022.

I diari di viaggio del duca Francesco IV costituiscono una straordinaria testimonianza autobiografica di un sovrano tra i maggiori protagonisti dell'età della Restaurazione. Questi scritti ci restituiscono una chiara immagine della quotidianità del principe, della sua famiglia e della sua corte, ma ci offrono anche un suggestivo affresco di quel mondo aristocratico mitteleuropeo, protagonista del Congresso di Vienna, cui il casato austro-estense era indissolubilmente legato. I diari di Francesco IV, come già i suoi taccuini di viaggio giovanili, presentano uno stile semplice, sobrio, quasi militaresco; a dominare è l'oggettività, come abbiamo già visto, mentre la soggettività e i sentimenti risultano pressoché inesistenti, un elemento, quest'ultimo, che accomuna, in parte, i diari del duca ai *journaux de voyage* settecenteschi. Il tutto unito però ad una formazione militare e amministrativa, che può spiegare la sobrietà e il rigore dello stile. La narrazione è incentrata prevalentemente sulla descrizione di luoghi fisici e monumenti, una descrizione estremamente analitica, ricca di particolari, quasi scientifica. Nei diari vengono menzionate numerose persone, ma difficilmente emergono riflessioni su di esse; se ne indica soltanto la presenza, la partenza o l'arrivo. Gli spostamenti da un luogo ad un altro sono sempre annotati con grande accuratezza, gli orari di partenza e arrivo sono sempre estremamente precisi. L'ordine della narrazione è rigorosamente cronologico, giorno per giorno, quasi ora per ora.

Il nuovo duca era arrivato a Modena nel luglio 1814 da Vienna, dove aveva vissuto per circa un ventennio; là era morto suo padre nel 1806 e là era rimasta sua madre, l'arciduchessa Maria Beatrice Ricciarda, proprietaria di un palazzo cittadino e di uno splendido palazzo-giardino poco fuori città. Francesco IV continuò a recarsi spesso a Vienna, anche dopo il 1814, visti gli stretti legami che lo univano alla vivace capitale austriaca e alla sua potente corte. Gli stretti rapporti di ordine politico e dinastico con la corte viennese e le relazioni personali con l'imperatore d'Austria, suo cognato, e con tutta la famiglia imperiale emergono con grande chiarezza da questi diari di viaggio. Francesco IV viaggiò moltissimo durante la sua vita, in gioventù ma anche negli anni della maturità, visitando anche i luoghi più remoti degli Stati estensi e continuando, al tempo stesso, a recarsi periodicamente al Catajo e a Vienna. L'abitudine ai lunghi viaggi, trasmessagli dai genitori, risaliva alla sua adolescenza, quando le armate napoleoniche, nel maggio 1796, lo avevano costretto ad abbandonare Milano, come abbiamo già evidenziato.

La caduta del Bonaparte e il Congresso di Vienna posero Francesco sul trono di Modena e Reggio e con la Restaurazione ritornò la pace in Europa. Tuttavia le dinastie d'Europa restaurate sui loro antichi troni e unite ora nella Santa Alleanza erano chiamate a difendere il nuovo ordine sorto sulle ceneri dell'impero napoleonico. Sconfitto Napoleone, il nuovo pericolo era infatti rappresentato dalle sette liberali e dalla carboneria. Il Bonaparte era ancora in vita quando scoppiarono moti liberali prima a Napoli e poi a Torino. In tale contesto Francesco IV promosse nei propri Stati una dura repressione nei confronti dell'elemento liberale e delle sette carbonare, che portò ai processi di Rubiera del 1822. Si collocano in tale contesto anche i viaggi che il duca intraprese alla volta di Troppau e di Lubiana, dove, in due distinti consessi tenutisi tra il dicembre 1820 e il gennaio 1821, le potenze della Santa Alleanza deliberarono l'intervento contro gli insorti napoletani. Francesco IV intervenne di persona a tali consessi, al fine di perorare la causa dell'assolutismo e di sostenere la linea dell'intervento armato comune laddove scoppiassero moti liberali. I viaggi di Francesco ai congressi di Troppau e Lubiana sono naturalmente descritti nei suoi diari, così come il soggiorno veronese del 1822.¹⁷ Ad un anno e mezzo dal congresso di Lubiana, infatti, Francesco IV incontrò nuovamente, nella città veneta, tutti i maggiori sovrani europei, nuovamente riuniti dopo i fatti di Torino e di Spagna. Come narra nel proprio diario del 1822, il duca, dopo un soggiorno a Vienna durato dall'8 agosto all'11 settembre, raggiunse Verona il 15 ottobre 1822 con tutta la propria famiglia e lì rimase per due mesi esatti, ripartendo per Modena il 15 dicembre. A Verona erano presenti naturalmente i tre sovrani fondatori della Santa Alleanza, al vertice della loro potenza: l'imperatore Francesco I d'Austria assieme al principe di Metternich, lo zar di Russia Alessandro I e il re di Prussia Federico Guglielmo III. Fra i diplomatici al seguito dei sovrani figuravano per la Russia il conte di Nesselrode, per la Prussia il barone von Hardenberg e celebri figure quali il duca di Wellington e lo Chateaubriand, inviati rispettivamente da re Giorgio III di Inghilterra e Luigi XVIII di Francia. Si evince, dalle pagine di Francesco, una particolare vicinanza, quasi un rapporto di familiarità, tra il duca di Modena e Alessandro I, lo zar di tutte le Russie

¹⁷ ASMo, Archivio Austro-Estense di Vienna, Parte V, b. VII, fasc. III "Francesco IV. Suo viaggio nel 1822 al Congresso di Verona".

R. Pallotti

fresco vincitore di Napoleone. Emerge ancora una volta il legame diretto, non solo politico e diplomatico, ma anche familiare e personale tra gli Austria-Este, sovrani di un piccolo Stato padano, con i più importanti sovrani europei del loro tempo.

LA CARRIERA

Susanna Pasquali

LA FORMAZIONE DELL'ARCHITETTO. SOLI A ROMA:
MODELLI DI NARRAZIONE BIOGRAFICA
E NUOVI PERCORSI DI RICERCA

Negli anni in cui è vissuto a Roma, Soli ha significativamente mutato la direzione del suo percorso di formazione, trasformandosi da allievo pittore in architetto. Arrivò in città nel 1770 e ne ripartì nel 1784: fu quindi durante questo soggiorno durato oltre tredici anni, di cui sette a spese dalle casse ducali, che ebbe modo di imparare non solo le basi elementari di quest'arte, ma di impadronirsi anche del suo intero sistema teorico, nella misura tale da poter essere poi chiamato a Modena a fondare una scuola pubblica di architettura. Sulla base degli studi già pubblicati e delle nuove acquisizioni ottenute grazie alle ricerche intraprese in occasione del 200° Centenario,¹ c'è quindi da indagare su chi potevano essere stati i suoi maestri romani e quali sono state le opere di architettura che egli ebbe modo di eseguire in città.

Dopo gli anni passati nell'Accademia di Bologna, il soggiorno a Roma era per Soli il passo che lo inseriva in una lunga e più generale tradizione: prima di lui, a partire dal Rinascimento, tanti giovani provenienti dai vari Stati italiani e dall'Europa si erano recati nella capitale delle arti per completare la loro formazione. Percorsi che, descritti più e più volte, erano anche diventati, negli anni, formule narrative ricorrenti nelle biografie d'artista: solo un decennio prima, lo stesso percorso di chi arrivato come allievo pittore era diventato a Roma architetto era stato esperito e poi descritto dal più celebre Giacomo Quarenghi.² Il soggiorno romano capitava però, per Giuseppe Soli, in un momento straordinario, per più motivi. Per quanto riguarda l'architettura, gli anni 1775-85 sono stati un periodo di grandi cambiamenti

¹ Rimando qui all'insieme dei contributi in questo volume.

² Cfr. la celebre lettera da lui scritta da Pietroburgo il 1° marzo 1785, pubblicata in FRANCESCO MARIA TASSI, *Vite de' pittori scultori e architetti bergamaschi*, vol. 2, Bergamo, dalla stamperia Locatelli, 1793 (rist. anast. in *Giacomo Quarenghi*, a cura di S. Angelini, V. Piljavskij, Bergamo, Credito bergamasco, 1984, pp. 221-227).

nell'apprendistato: gli insegnamenti che allora venivano offerti dai maestri accademici, cominciavano ad essere giudicati insufficienti. L'attenzione portata al rilievo dell'antico da parte dei giovani stranieri e, con loro, da Giovan Battista Piranesi, rendeva evidente che tale attività non era mai stata prevista nei programmi dell'Accademia di San Luca; i libri pubblicati da Francesco Milizia, che mai fu accademico, mostravano altri percorsi.³

1. *Dalla riedizione bottariana delle Vite del Vasari, alle biografie degli architetti contemporanei*

In questo clima, in cui la cesura con la lunga stagione dell'architettura barocca si faceva evidente, due altri elementi propri di quel decennio contribuiscono a inquadrare il percorso di Soli e, in modo fino ad oggi inestricabile, anche il resoconto biografico dei suoi anni romani. Su modello della riedizione delle *Vite* di Vasari ad opera di Giovanni Gaetano Bottari, dopo la metà del Settecento si registra negli Stati Italiani una grande attenzione alla vita d'artista, come genere letterario. Per quanto riguarda in special modo l'architettura, Francesco Milizia ne aveva preso le mosse per pubblicare le sue *Memorie degli architetti antichi e moderni* (1768 e 1781): opera in cui erano presentati finanche gli architetti appena usciti di scena, se in questi il teorico vi aveva riconosciuto un inizio dei tempi nuovi. In più, le modalità stesse attraverso cui Bottari aveva compiuto la sua opera di revisione del Vasari, attraverso una vasta rete di corrispondenti – che Paola Barocchi ha felicemente definito officina epistolare⁴ – aveva incentivato anche i contemporanei a tenere conto delle loro lettere, spedite e ricevute, in previsione di una loro pubblicazione futura: la raccolta delle lettere di Francesco Algarotti e la *Raccolta* delle lettere di artisti e sugli artisti, curata da Bottari e proseguita da Stefano Ticozzi, ne sarebbero stati i modelli.⁵

³ Si rimanda, in generale, a *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia, 1780-1820*, catalogo della mostra (Roma, 19 aprile - 19 maggio 2007) a cura di A. Cipriani, G.P. Consoli e S. Pasquali, Roma, Campisano, 2007.

⁴ PAOLA BAROCCHI, *Fortuna dell'epistolografia artistica*, in EAD., *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 83-111.

⁵ Ibidem e SERENELLA ROLFI, *Lettere d'artista. Tipologie e linguaggi tra Settecento e Ottocento e invenzione della tradizione*, "Mélanges de l'Ecole Française de Rome" 132 (2020), n. 2, pp. 367-382.

Guardiamo ai tempi: Giuseppe Soli muore a Modena nel 1822 e già cinque anni dopo, nel 1827, una sua biografia compare, assieme a quelle di suoi scelti contemporanei, nella riedizione delle *Memorie degli architetti antichi e moderni* di Milizia: un libro concepito a Bologna⁶ che, proseguendo negli intenti del suo primo compilatore, intendeva esplicitamente documentare, oltre il primo 'Risorgimento delle arti', anche il 'secondo' che si percepiva allora in corso. Ultimo degli artisti citati era infatti Canova, in cui si celebrava l'artista capace di maneggiare, e influenzare, le tre arti.⁷ Se Roma, nelle note biografiche qui pubblicate, figurava come il generico luogo dove in Soli «si accrebbe l'ardore per le arti», la città avrebbe acquistato una maggiore importanza nella biografia, ben più lunga e documentata, inserita nelle *Notizie biografiche e letterarie degli scrittori dello Stato Estense*. Qui, nella versione della biografia di Soli che Giovanni de' Brignoli di Brünnhoff diede nel 1833,⁸ il modello delle *Vite* di Vasari è stato assunto – come ha già notato Gabriele Morolli⁹ – del tutto intenzionalmente. Così come nelle vite di ciascun artista presentate da Vasari, il suo testo s'apre con una lunga introduzione, in questo caso dedicata ai progressi dell'architettura, che sarebbero stati in grado nei tempi allora presenti di far abbandonare 'cartocci e curve d'ogni maniera' per distanziarsi definitivamente dai cattivi maestri come Bernini e Borromini (già maledetti, comunque, cinquanta anni prima da Milizia). Più avanti, il soggiorno di Soli a Roma permette all'autore di inserire una seconda e altrettanto lunga digressione, memore sia della letteratura artistica che si era nel frattempo accumulata su Roma città delle arti, che sui modelli di narrazione utilizzati per rendere conto degli anni di formazione di ogni artista. Nelle sue parole:

[il] giovinetto, attonito rimase in vedersi circondato da tanti sublimi monumenti, che ovunque volgevasi a lui si paravano innanzi, e da tan-

⁶ FRANCESCO MILIZIA, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Bologna, dalla tipografia Cardinali e Frulli, 1827, pp. 488-493.

⁷ Ibidem, pp. 496-497.

⁸ GIOVANNI DE BRIGNOLI DI BRÜNNHOFF, *Del cavaliere Giuseppe Maria Soli*, in *Notizie biografiche e letterarie in continuazione della Biblioteca modenese del cavalier abate Girolamo Tiraboschi*, vol. 1, Reggio Emilia, Tip. Torreggiani e compagno, 1833, pp. 155 ss.; una precedente versione era stata inserita nella riedizione postuma delle vite degli architetti di Milizia (cfr. nota 6 *supra*).

⁹ GABRIELE MOROLLI, *Giuseppe Maria Soli, architetto modenese (1745-1822)*, in *Architettura in Emilia Romagna dall'Illuminismo alla Restaurazione*, atti del convegno (Faenza, 6-8 dicembre 1974), Firenze, Università degli Studi, 1977, pp. 103-124.

S. Pasquali

ti non pur veduti, ma né tampoco immaginati modelli di perfezione pittorica e architettonica: onde l'anima sua sbalordita, quasi a disperare si fece di giungere per avventura giammai ad emulare quegli immortali maestri;

e via di seguito per molte altre righe, su questo tono. Ne emerge una Roma costituita solo dai più celebri edifici d'Età Imperiale, che Soli molto presumibilmente non ha mai misurato, né disegnato sistematicamente.

In questa biografia sono poi elencate le opere di architettura eseguite su commissione, a Roma e dintorni, senza tuttavia che ci si possa fare un'idea delle modalità effettive attraverso cui Soli era precedentemente diventato un architetto, in grado di essere impiegato a progettarle. Di più, nonostante le ricerche accurate condotte in tempi recenti,¹⁰ risulta difficile documentare per questo artista, come per molti altri, il percorso di formazione attraverso le fonti archivistiche romane. È, come vedremo, grazie all'altra metà della produzione di letteratura artistica, quella legata alla raccolta e alla pubblicazione delle lettere scambiate anche tra contemporanei, che siamo oggi in grado di presentare qualche nuova informazione.

Nell'orbita di Leonardo De Vegni

Al fine di migliorare la formazione degli architetti, Soli promosse nel 1789 a Modena una nuova edizione di un manuale che era già in uso da molto tempo, cui aggiunse – di suo – qualche pagina relativa ai solai in legno. Pubblicata per la prima volta ad Ascoli nel 1629 e più volte ampliata nelle edizioni romane, l'opera di Giovanni Branca presentava una sorta di *abrégé* di quanto doveva conoscere, di pratico e teorico, un architetto.¹¹ La scelta di Soli di promuoverne una riedizione, la prima fuori dallo Stato della Chiesa, è significativa, perché permette di accostare il suo nome a un maestro che negli anni '70

¹⁰ Su tutti, cfr. VINCENZO VANDELLI, *Soli Giuseppe Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 93, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2018.

¹¹ L'edizione più recente disponibile a Roma era stata pubblicata mentre Soli era a Roma: GIOVANNI BRANCA, *Manuale d'architettura di Giovanni Branca corretto ed accresciuto*, In Roma, per Paolo Giunchi a spese di Venanzio Monaldini, 1772.

aveva organizzato una informale scuola di architettura a Roma: Leonardo M. De Vegni (1731-1801).¹² Nella terza edizione (Roma 1772), pur contenuta in un agile volume, questo architetto dilettante aveva infatti ampliato notevolmente il testo originario e l'apparato illustrativo di Branca o, per meglio dire: era partito da quest'opera consolidata per inserirvi dentro quanto poteva trasmettere ai giovani praticanti la sua idea di architettura riformata e farne quindi uno strumento di sicura diffusione. La sua lettera indirizzata all'editore, pubblicata in luogo della introduzione, ne era il manifesto.¹³

Rimasto fuori dalle biografie citate, che hanno inquadrato la figura di Soli entro una Roma ridotta a un palcoscenico generico ove figurano le sole antichità, il rapporto del giovane Soli con De Vegni è documentabile almeno dal 1776. L'abate Angelo Comolli ebbe infatti modo di rievocare nel 1792 – in una nota entro la sua celebre *Bibliografia* – una serata allora organizzata in casa De Vegni, dove era convenuta una 'numerosa compagnia' per assistere alla lettura, da parte di un abate, di alcuni suoi componimenti scritti in risposta alle osservazioni di Francesco Milizia sul Mosè di Michelangelo.¹⁴ In questa occasione, fu presentato a questo autore «un ritratto delineato la sera precedente dal celebre sig. Giuseppe Soli [...], inciso dal sig. Ciro Santi bolognese con l'epigrafe del lodato sig. De Vegni».¹⁵ Vista questa così stretta partecipazione di Soli alla riuscita delle serate organizzate da De Vegni, è possibile quindi pensare che l'architetto frequentasse regolarmente anche quella sorta di accademia informale che De Vegni aveva organizzato a Roma fin dai primi anni '70.¹⁶

¹² In generale: *Leonardo De Vegni architetto (Chianciano, 1731-1801)*, atti delle giornate di studio (Chianciano Terme, 11-13 maggio 1984), Chianciano Terme, Comune, 1985; LORENZO FINOCCHI GHERSI, *De Vegni Leonardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 39, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991. Sulla sua scuola, riservata ad «alcune poche persone di qualità», cfr. anche: GIUSEPPE ADAMI, *In margine all'attività didattica dell'architetto chianciano Leonardo Massimo De Vegni*, in *Roma borghese. Case e palazzetti d'affitto*, a cura di E. Debenedetti, vol. I, Roma, Bonsignori, 1994, pp. 91-95 (Studi sul Settecento romano, 10).

¹³ Una sua lunga lettera del 15 dicembre 1769, nella quale illustra le correzioni apportate, è inserita dall'editore, alle pp. III-XV; MARIO MORETTI, *L'edizione del Manuale di Giovanni Branca a cura di Leonardo De Vegni*, in *Leonardo De Vegni*, cit., pp. 143-148.

¹⁴ ANGELO COMOLLI, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, vol. 4, Roma, appresso il Salvioni, 1792, p. 203, nota a.

¹⁵ L'appellativo di 'celebre' riflette il rango raggiunto dall'architetto Soli, «attual direttore dell'Accademia di Modena», negli anni in cui l'opera è uscita.

¹⁶ Sulla sua scuola, tenuta nella propria abitazione in via Quattro Fontane e riservata ad «alcune poche persone di qualità», cfr. GIUSEPPE ADAMI, *In margine*, cit. e bibl. precedente ivi cit.

Dopo la partenza di Soli da Roma, possono trovarsi ancora tracce di un rapporto tra i due. Assunto nel gennaio 1788 il compito di compilare la rubrica di architettura per il periodico romano “Memorie per le Belle Arti”, pubblicato per cura di Onofrio Boni, De Vegni ebbe infatti occasione di citare Soli in un suo testo dedicato alla basilica di Seregno, in Brianza.¹⁷ Discutendo di più casi riguardanti la perdita di qualità nelle variazioni intervenute tra il primo progetto e la ritardata costruzione di un edificio, ebbe occasione di scrivere:

A questi [esempi], nel tempo stesso in cui scriviamo, poteva forse aggiungersi uno nella fabbrica di un Tempio a Carbognano [...] rimasto da qualche tempo imperfetto, come quel di Seregno: ma per le giuste premure dell'inventore e suoi mecenati [...] non sarà permessa alterazione alcuna del pensiero del sig. Soli.

Prosegue poi aggiungendo: che, a garanzia della corretta esecuzione del progetto,

assisterà al proseguimento il sig. Giuseppe Angelo Santini, uno, benché occulto, de' più scienziati architetti d'Italia, amicissimo del Soli, che ha veduto nascere quell'invenzione, ci ha interloquito e dissertato, in quella stessa guisa, che per tanti anni questi due *Artisti Filosofi* si sono a Roma comunicate scambievolmente molte loro speculazioni.¹⁸

Anche l'abate Santini, oggi una figura minore pressoché dimenticata, faceva parte del circolo di De Vegni: in più di un'occasione, ne

¹⁷ Commento al testo di Agostino Gerli, *Ragionamento sopra fatto per ultimare grandiosamente la chiesa del Borgo di Seregno*, “Memorie per le belle arti” 4 (1788), pp. 253-161; su Soli in p. 256 (cit., in rapporto a Soli, anche da ANTONIO LOCATELLI, *Iconografia italiana degli uomini e delle donne celebri: dall'epoca del risorgimento delle scienze e belle arti fino ai nostri giorni*, Milano, A. Locatelli, 1836).

¹⁸ Aggiunge inoltre qualche breve nota sull'artista, specificando di essere in possesso di sue «varie invenzioni di eleganti Grotteschi, e di suppellettili, delle quali una serie politamente incise in rame, anni sono, il diligentissimo sig. Ciro Santi» (ibidem, p. 107). Di questo pittore e incisore è nota, tra le altre sue opere, una *Raccolta di ornati di ogni genere*, Montagnani-Mirabili, Roma 1800 (una copia è in BAV, Stampe I-4), in cui forse potrebbe essere trovata traccia di qualche invenzione di Soli o Santini. A riprova di un solido legame tra Soli e l'incisore, si ricorda che il figlio di quest'ultimo, Lorenzo (1783-1839), nel 1807-08 si trasferì a Venezia per lavorare con Soli (MICHELA GIANFRANCESCHI, *Santi Lorenzo*, in *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, cura e direzione scientifica di E. Debenedetti, vol. 3, Roma, Bonsignori, 2008, pp. 220-223 (Studi sul Settecento romano, 24).

sono lodate nelle “Memorie per le Belle Arti” le qualità che ne facevano – come De Vegni stesso – un fautore dell’uscita dal Barocco, dedito più alla ricerca di nuove regole che alla pratica, ma esplicitamente lontano dalle posizioni più radicali dell’altro maestro e riformatore allora presente a Roma, Francesco Milizia. Nel 1781 figurava tra quanti avevano presentato proposte per il recupero dell’obelisco rinvenuto secoli prima nei pressi del Mausoleo di Augusto:¹⁹ si tratta dell’obelisco che Giovanni Antonio Antolini avrebbe voluto erigere entro una fontana coerentemente egiziana, e che Giovanni Antinori, con l’approvazione di Pio VI eresse invece nel 1792 in piazza Montecitorio.²⁰ Nel 1788 Santini è definito da De Vegni uno dei pochi «che posseggono fondatamente la scienza delle proporzioni».²¹ Rilevante per noi è quindi il ritratto che attraverso l’amicizia con questo abate emerge di Soli: un artista definito «filosofo», che per tanti anni – quelli romani, dunque – «interloquiva e dissertava», non dentro l’Accademia di San Luca – da De Vegni mai citata – ma nel vivace mondo romano che ne era al di fuori. Ed è quindi una sfortuna che la chiesa di San Pietro Apostolo in Carbognano, che avrebbe dovuto rappresentare – attraverso l’impegno congiunto di Soli e di Santini e l’attenzione che teneva viva De Vegni attraverso la stampa dell’epoca – una sorta di manifesto della nuova architettura, così come si presenta oggi, sia assai deludente. Non è un buon testimone della rilevanza, anche teorica, che vi aveva investito Soli.

Il piccolo paese di Carbognano, a nord di Roma, era un feudo dei Colonna di Sciarra, il cui titolo era al tempo detenuto dal principe Giulio Cesare III (1702-1787). Demolendo alcune case, la nuova chiesa fu costruita a partire del 1779 su progetto di tal Venanzio Rubini.²² Dal 1782 fu invece affidata a Giuseppe Soli, che era da qualche tempo entrato in rapporto con il principe e la sua celebre consorte Cornelia

¹⁹ In “Antologia romana” 33 (feb. 1782), pp. 262-264, sotto il soggetto della *Statica*, si dà notizia di una invenzione di Santini, per tirar fuori dal terreno l’obelisco emerso da uno scavo effettuato per le fondazioni di un edificio dietro la chiesa di San Rocco.

²⁰ SUSANNA PASQUALI, *Un’architettura ideata secondo i principi di Milizia: Giovanni Antonio Antolini e i progetti per la sistemazione dell’obelisco di Psammetrico II, Roma 1786-87*, in *Collezionisti, disegnatori e pittori dall’Arcadia al Purismo*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Bonsignori, 2010, pp. 261-270 (Studi sul Settecento romano, 26).

²¹ GIUSEPPE ADAMI, *In margine*, cit., nota 19.

²² Per le vicende della chiesa e la loro documentazione si rimanda a RENZO INNOCENZI, *Carbognano*, Viterbo, CARIVIT, 2001 e al contributo di Simona Roversi in questo volume.

Costanza Barberini, per la loro residenza in Palazzo Barberini.²³ Quando ne scriveva De Vegni, tuttavia, l'architetto aveva lasciato Roma da quattro anni e, soprattutto, a causa di un complicato contenzioso legale, l'intero patrimonio riunito attraverso il matrimonio della coppia era stato affidato alla gestione di un magistrato:²⁴ era quest'ultimo, a quanto scriveva De Vegni, che aveva affidato l'incarico del completamento della chiesa di Carbognano all'abate Santini, garantendo così l'esecuzione del progetto. Le vicende successive della chiesa, oggetto di più interruzioni e riprese, non andarono però in questa direzione: chi osservi oggi l'edificio difficilmente potrà considerarlo una tappa rilevante nel rinnovamento dell'architettura romana proposto negli inizi degli anni '80 a Roma. L'interno ha un impianto molto tradizionale: la navata unica è coperta da una volta a botte lunettata; ai lati – dietro un partito di paraste joniche – si aprono le cappelle. Rispetto alla ben più celebre Santa Scolastica a Subiaco di Giacomo Quarenghi (1771), di cui riprende alcuni elementi, nessuna delle novità neo-palladiane proposte nel presbiterio è qui presente. La facciata, modellata invece su un semplice un antico tempio tetrastilo, sarebbe più riconoscibilmente neoclassica, se la sua esecuzione non ne avesse pesantemente alterato le forme: la trabeazione che poggia sulle colonne è fuori proporzione e priva del fregio; il frontespizio, posto curiosamente sopra una alta fascia piana, è più corto della facciata.²⁵ I materiali utilizzati, comprese le colonne, appaiono di semplice muratura intonacata.

Sulle altre attività di Soli a Roma in qualità di architetto, De Vegni non ha lasciato commenti. De Brunhoff, oltre a suggerire che era stato invitato a trasferirsi in Russia,²⁶ enumera: la «Decorazione dell'appar-

²³ Per l'appartamento di Cornelia Costanza, si rimanda al contributo di Giulia Conte in questo volume e alla bibliografia ivi citata.

²⁴ Il gestore del patrimonio era mons. Bernardino Ridolfi, cameriere segreto di Pio VI; nel 1788 affidò le perizie sullo stato dei lavori nelle proprietà della famiglia a Carbognano all'architetto Giuseppe Scaturzi (ALESSANDRO SPILA, *Scaturzi Giuseppe*, in *Architetti e ingegneri*, vol. 3, cit., *ad nomen*, nota 20).

²⁵ Sui due progetti conservati per la facciata, cfr. Simona Roversi, cit.

²⁶ La lista di quanti hanno dichiarato o si dice che abbiano rifiutato l'incarico offerto dagli agenti di Caterina II comprende più architetti: è possibile che qualcuno di loro abbia messo in giro la voce solo per vantarsi di aver ricevuto una proposta così rilevante. Nel caso di Soli, se questa offerta c'è stata, è probabile che, rifiutandola, egli abbia segnalato Giacomo Trombara (1741-1811) originario di Parma, piuttosto che – come suggerito in GABRIELE MOROLLI, *Giuseppe Maria*, cit., p. 114 – il ben più celebre Giacomo Quarenghi.

tamento di parata, o Gabinetto, nel Palazzo Falconieri» (1776);²⁷ la «Decorazione della sala nell'appartamento nobile del Palazzo Barberini» e una «cappella contigua al Palazzo Barberini, costrutta di nuovo» (1780); nonché, quale ultima opera eseguita in città, l'«adattamento del secondo cortile con altri locali, e del giardino a magnifiche sale da ballo nel Palazzo Gentili», in occasione della visita in città di Ferdinando d'Asburgo Lorena, allora governatore di Milano, e della moglie Beatrice d'Este (1782). Del primo incarico nessuno ha finora trovato traccia; così come degli allestimenti effimeri organizzati in occasione dell'arrivo a Roma della figlia del duca di Modena, presumibilmente organizzati dal futuro cardinale Filippo Carandini, che fino a poco tempo prima curava gli interessi della corte estense a Roma.²⁸ Più ampia è la bibliografia sull'appartamento allestito per la principessa Cornelia Costanza Barberini (1716-1797) nel palazzo di famiglia già dagli anni '60,²⁹ sebbene non ci sia alcuna certezza sulla esistenza di una cappella «contigua al palazzo» che sarebbe stata di nuova costruzione.

Certo è che il biografo modenese ha elencato tali committenze, presumibilmente riferitegli da Soli stesso o dai suoi eredi, allo scopo di mostrare il successo sociale del giovane architetto che, venuto a Roma per perfezionare la sua arte, ne diventò così padrone da essere chiamato anche dai committenti più blasonati della città. Tuttavia non è un successo che oggi regge allo scrutinio delle poche fonti a disposizione, riguardanti soprattutto la committenza Barberini e, di concerto, quella del marito di Cornelia Costanza, il principe Colonna di Carbognano: dalle carte dei processi intentati da uno dei figli della

²⁷ In PÉTER KLANICZAY, *Il Palazzo Falconieri dopo Borromini*, in *Il palazzo Falconieri e il palazzo barocco a Roma*, atti del convegno (Roma, 24-26 maggio 1995), a cura di G. Hajnoczi, L. Csorba, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009, pp. 311-326, esito delle ricerche documentarie nell'Archivio Falconieri a Carpegna, questi lavori di decorazione, e forse quindi di pittura, non sono documentati.

²⁸ Si tratta, presumibilmente, del palazzo Gentili Boccapaduli in via S. Nicola in Arcione alle falde del Quirinale, o della villa accanto a Porta San Lorenzo, all'epoca proprietà della nota contessa Margherita Sparapani Gentili Boccapaduli (1735-1820). Carandini è stato l'agente diplomatico degli Este a Roma dal 1774 alla fine degli anni '80, quando si dimise per entrare in prelatura (MIRELLA GIANSALE, *Carandini Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 19, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1976); Soli sarà, più tardi, l'architetto del Palazzo della famiglia in Modena.

²⁹ GIULIA CONTE, *Giuseppe Maria Soli in Palazzo Barberini a Roma*, "Paragone Arte" ser. 3, 138 (mar. 2018), pp. 54-65; cfr. il contributo della stessa autrice in questo volume.

coppia,³⁰ si evince che i due patrimoni, da tempo in via di erosione, nel corso degli anni '80 erano stati posti entrambi sotto tutela. Nonostante i loro nomi altisonanti, non erano quindi costoro i committenti allora più rilevanti della città; la stessa principessa, alla morte del marito, dovette finanche abbandonare il suo appartamento di Palazzo Barberini per andare a vivere dal 1786 altrove.³¹ Il soggiorno romano di Soli, individuato il suo maestro e riducendo alla giusta rilevanza le committenze ricevute, esce quindi dall'eccezionalità suggerita dai biografisti suoi contemporanei allo scopo di esaltare l'uscita, considerata allora eroica e del tutto individuale, dal Barocco. I suoi anni romani rientrano invece a far parte di quel grande percorso che, collettivamente, gli architetti italiani hanno compiuto in vista della costruzione di una identità della professione al servizio dei governi riformati che sarebbe stata ricostituita nei primi dell'Ottocento, attraverso le nuove accademie.

³⁰ Ibidem.

³¹ CARLO PIETRANGELI, *Palazzo Sciarra*, Roma, Cassa di risparmio di Roma, 1986, pp. 97 ss.; ibidem, p. 195, nota 41, è specificato che dal 1786 alla morte (1792) la principessa ha abitato nel Palazzo Sciarra in via del Corso.

Giulia Conte

SOLI PITTORE A ROMA:
IPOTESI ATTRIBUTIVE PER LE OPERE QUI ESEGUITE

Quando Soli giunge a Roma nel 1770 ha alle spalle anni di apprendistato presso l'Accademia Clementina di Bologna dove, sotto la guida degli insegnamenti di Ercole Lelli prima e Carlo Bianconi poi,¹ aveva imparato le regole del disegno che sottintendevano alla realizzazione di una buona composizione pittorica. Lo dimostra il foglio con cui, nel 1767, Soli si aggiudica la medaglia di prima classe del Premio Marsili Aldovrandi nella sezione di Figure in Disegno: *La Fondazione di Bologna da parte di Felsino Re degli Etruschi*² (figura 29). La scena è introdotta dalla personificazione del Reno e da una quinta arborea, che inquadra Felsino mentre, assorto, osserva il progetto che gli sta mostrando l'architetto. Intorno a loro, un gruppo di soldati e di uomini indicano le mura in costruzione, mentre in primo piano due garzoni scalpellano i blocchi di pietra. Se l'invenzione e la composizione della storia con numerose figure sono degne di merito, come anche la resa della muscolatura delle schiene, risultano invece carenti la resa dei panneggi, piuttosto scolastica, e la caratterizzazione dei volti, tutti simili tra loro o non ben definiti. Nonostante fosse l'unico partecipante, il premio gli fu accordato all'unanimità: «Né chiesero i giudici altra prova da lui, mentreché tutti dissero di conoscere abbastanza quanto valeva».³ Di fatti, negli anni della formazione bolognese, il Soli si distinse a più riprese per la sua diligenza ricevendo, per quattro volte, la medaglia di frequenza nella sezione di Figura (1766, 1768, 1769, 1770).⁴ Insomma, egli era uno studente assiduo, diligente e capace e questo gli valse il

¹ VINCENZO VANDELLI, *Soli, Giuseppe Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 93, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2018.

² Accademia di Belle Arti di Bologna, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. 451, coll. II 124.

³ *Atti dell'Accademia Clementina 1764-1782. Verbalì consiliari*, a cura di M. Boni, v. 2, Argelato, Minerva Edizioni, 2004, p. 158.

⁴ *Ibidem*, pp. 134, 150, 182, 208.

sostegno della Comunità Modenese, che, in linea con i provvedimenti ducali per l'educazione artistica dei giovani, sovvenzionò il suo perfezionamento a Roma per quattordici anni, dal 1770 fino al 1784.

Il soggiorno romano fu importante per chiarire le ambizioni di Soli, il quale predilesse alla pittura lo studio dell'architettura, approfondito grazie alla frequentazione della scuola privata di Leonardo De Vegni.⁵ Arrivato a Roma come pittore in formazione, Giuseppe Maria Soli tornerà a Modena, richiamato dal duca Ercole III d'Este, in qualità di architetto ducale e, come vedremo, con una buona conoscenza del funzionamento dei contesti di formazione romani per i giovani artisti che gli permetteranno di fondare, sempre sotto concessione del duca, la prima scuola di Belle Arti di Modena, elevata nel 1790 ad Accademia.

Dalle biografie sull'artista si evince come la produzione pittorica degli anni romani sia marginale e strettamente legata ad esigenze di dipendenza finanziaria. Dall'elenco delle opere pubblicato a conclusione della vita, scritta dal De Brignoli di Brunnhoff, sappiamo che Soli realizza quattro tele, che invia a Modena per dare prova dei suoi avanzamenti e per confermare la necessità del prolungamento del suo sovvenzionamento a Roma.⁶ Alcune di queste opere non sono state rintracciate,⁷ ma la *Veduta di piazzale Sant'Agostino in Modena*, del 1775,⁸ è indicativa della propensione dell'autore per il disegno geometrico e architettonico (figura 53). Nel 1779,⁹ Soli spedisce alla Comunità Modenese la tela con *Archimede* ove, nonostante sia presente il richiamo al classicismo romano tardo marattesco, rimane forte, per la scelta delle cromie, la derivazione dal modello pittorico bolognese del Lanfranco e del Guercino. Anche in questo caso, come nel disegno di Bologna, l'invenzione è meritevole e richiama la pratica accademica della testa espressiva e di carattere. La stesura pittorica, invece, rimane piatta e

⁵ Sull'argomento, si veda il contributo di Susanna Pasquali in questo volume.

⁶ GIOVANNI DE BRIGNOLI DI BRUNNHOF, *Del cavaliere Giuseppe Maria Soli*, in *Notizie biografiche e letterarie in continuazione della Biblioteca modenese del Tiraboschi*, v. I, Reggio, Tipografia Torreggiani e compagno, 1833, pp. 155-176; VITTORIO SALA, VINCENZO VANDELLI, «E poscia si attese alacremente all'educazione dei giovani». *Giuseppe Maria Soli e l'istituzione dell'Accademia*, in *La virtù delle arti. Adeodato Malatesta e l'Accademia Atestina*, a cura di D. Ferriani, A. Emiliani, Vignola, Vaccari, 1998, pp. 21-35; VINCENZO VANDELLI, *Soli*, cit.

⁷ Si tratta di una tela con *Il vecchio Tobia con il figlio e l'arcangelo Raffaele* (1773) e di *Apelle che ritrae Campaspe* (1779), trafugato dalle truppe napoleoniche.

⁸ GRAZIELLA MARTINELLI BRAGLIA, *Giuseppe Maria Soli (Vignola, 1747-Modena, 20 ottobre 1822)*, in *La virtù delle arti*, cit., pp. 37-39; VINCENZO VANDELLI, *Soli*, cit.

⁹ *Ivi*.

priva di sfumature, a sottolineare una maggior propensione di Soli per il disegno e la composizione.

Il resto delle opere pittoriche eseguite a Roma è legato alla committenza dei Barberini, per i quali realizzò la copia di due quadri, uno dal Guercino, da donare alla duchessa di Orléans e alcuni interventi, architettonici e pittorici, nel loro palazzo (1778-1780). Egli si occupò anche di rinnovare gli ambienti di Palazzo Falconieri (1776) e di allestire il cortile di Palazzo Gentili in sala da ballo, in occasione della venuta della figlia del duca di Modena (1781).¹⁰ Di queste ultime opere, ad oggi non identificate, le biografie sottolineano la natura progettuale e architettonica, per cui, sembra potersi dire con abbastanza certezza che egli abbia utilizzato le sue modeste capacità pittoriche per potersi mantenere nella città pontificia, mentre si dedicava alla carriera, per lui ben più ambita, di architetto. La sua prima impresa in tal senso fu la realizzazione della nuova chiesa del feudo di Carbognano, di proprietà dei Barberini Colonna di Sciarra.¹¹

La partecipazione ai concorsi

L'ambiente accademico romano fu il primo con cui il Soli si confrontò al suo arrivo. Non è noto ad oggi chi lo introdusse, ma già nell'aprile del 1771 egli è tra i cinque partecipanti che concorrono per la Prima Classe in Pittura del Concorso Clementino.¹² Rispetto alle altre due, la prima classe prevedeva la realizzazione di una storia con molti personaggi in un momento concitato ed era quindi destinata a pittori in parte già formati come, d'altronde, era Giuseppe Soli a quelle date. Bisognava rappresentare «Quando il principe Ammon nel convito, che gli fece il fratello Assalone, viene ucciso da' servi di questo in vendetta dello stupro di Thamar sorella di detto Assalone». ¹³ Il primo premio però non viene assegnato e i verbali della Congregazione ripor-

¹⁰ GIUSEPPE RIVA, *Nell'anniversario della morte di Giuseppe Soli, pittore e architetto illustre*, Modena, G. Vincenzi e compagno, 1823, p. XIV; GIOVANNI DE BRIGNOLI DI BRUNNHOF, *Del cavaliere*, cit., pp. 174-176.

¹¹ Si veda il contributo di Simona Roversi nel presente volume.

¹² *I Disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di A. Cipriani, E. Valeriani, Roma, Ed. Quasar, 1991, v. 3, pp. 77-78.

¹³ *Ibidem*, p. 77.

tano che i giudici «si videro obbligati dallo zelo dell'avanzamento delle rispettive professioni, a dichiarare vacanti alcuni premij sperando che in un altro concorso possa la Gioventù con ogni sforzo applicarsi anche per proprio vantaggio a render paga la brama del pubblico dell'Accademia». ¹⁴ Tuttavia, Soli viene citato poiché «presentò una diligente fatica in acquerella con una prova in cui dimostrava alcuna pratica». ¹⁵

Nell'Archivio dell'Accademia, relativamente alla Prima Classe di questo concorso, si conservano i due disegni vincitori del secondo e terzo premio, rispettivamente di Nicolò Le Jeune e Marcello Leopardi e tre prove *ex tempore* anonime. ¹⁶ Queste venivano realizzate dai partecipanti sul luogo, in un tempo di circa due ore e dovevano dimostrare l'immediatezza inventiva del pittore. Il tema assegnato era il seguente: «Si dovrà esprimere il punto in cui apparve al Rè Saule l'ombra del profeta Samuele, esprimendovi ancora la donna malefica operatrice dell'incantesimo e dimostrando il tutto in luogo chiuso». ¹⁷ Le prove *ex tempore* erano contrassegnate da un numero, che, probabilmente, corrispondeva all'ordine con cui erano elencati gli artisti. Tra i partecipanti della Terza Classe, infatti, vengono nominati vincitori del primo, secondo e terzo premio Giovan Battista Rainaldi, Teodoro Matteini e Giuseppe Fabrini, i cui fogli sono contrassegnati rispettivamente dai numeri 12, 16 e 6: la stessa posizione che questi artisti occupano nella lista dei verbali della congregazione. ¹⁸

Il foglio con la prova della Prima Classe ¹⁹ (figura 71) è contrassegnato due volte dal numero 5 e, secondo questo principio di corrispondenza, dovrebbe quindi associarsi con il nome del quinto partecipante elencato nel documento, vale a dire «Giuseppe Soli modenese». ²⁰ Il disegno, penna e acquerello su carta bruna, si caratterizza per un segno fortemente grafico, un linearismo netto e rapido, che definisce corpi, espressioni e panneggi attraverso pochi tratti. La narrazione dell'episodio è esplicitata attraverso una gestualità teatrale ma non enfatica, in cui la tensione tra Saul e Samuele è data dall'incrocio dei loro sguardi e dalle mani aperte, sospese in aria. Non vi è uso del chiaro-

¹⁴ Ibidem, p. 75.

¹⁵ Ibidem, p. 78.

¹⁶ Archivio Storico-Accademia Nazionale di San Luca, inv. A 460-A 464.

¹⁷ *I Disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, cit., p. 75.

¹⁸ Ibidem, pp. 76 e 87; Archivio Storico-Accademia Nazionale di San Luca, inv. A 469, A 471.

¹⁹ Archivio Storico-Accademia Nazionale di San Luca, inv. A 462.

²⁰ *I Disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, cit., p. 77.

scuro e le ombre sono date unicamente dall'acquarello, che permette anche di intuire l'ambientazione chiusa richiesta dalla traccia. L'attribuzione a Soli, come spiegherò più avanti, potrebbe trovare conferma dal confronto con i monocromi dell'appartamento Barberini in cui l'artista lavorò, che presentano alcune analogie stilistiche.

Il mancato riconoscimento presso l'Accademia di San Luca spinse Soli l'anno seguente, nel 1772, a partecipare al Concorso del Nudo. La prova consisteva nel disegnare un modello dal vero, la cui posa era scelta dal direttore della scuola che veniva eletto ogni mese. Vi prendevano parte gli artisti che erano stati accolti, previo colloquio con il direttore, all'interno della Scuola del Nudo in Campidoglio e che quindi quotidianamente, per almeno due mesi consecutivi, si esercitavano nel disegno dal vero.²¹ Per i frequentanti della Scuola del Nudo, il concorso costituiva uno dei due momenti nel corso dell'anno in cui potevano dare prova delle fatiche dello studio: a marzo, si svolgeva il concorso del Nudo e a settembre, quello delle Pieghe. Soli partecipa al primo e, questa volta, vince il primo premio della Prima Classe. Ciò significa che egli fu scelto dal direttore della Scuola del Nudo, l'allora scultore Pietro Pacilli,²² tra i sei artisti, di un numero cospicuo, che si erano distinti per bravura e a cui spettava la premiazione: due per la Prima Classe, due per la Seconda Classe, due per la Terza Classe. A differenza dei Concorsi Clementini, che erano suddivisi per classi, qui era il direttore ad assegnare le classi agli artisti, probabilmente seguendo una scala di merito che, forse, avrebbe poi potuto costituire un'indicazione per la partecipazione ai Concorsi Clementini.

Il disegno di Soli è disperso e i verbali del concorso sono molto sintetici, privi di alcun commento alle prove. Fortunatamente, i fogli conservati degli altri vincitori²³ ci permettono di comprendere in cosa Soli spiccò. Il soggetto della prova, in cui è immediato il richiamo alla statuaria classica per la distribuzione dei pesi secondo il chiasmo policleteo, mostra un nudo maschile la cui posa rievoca l'iconografia del

²¹ ELISA CAMBONI, *Marcello Leopardi: gli esordi presso la Scuola del Nudo in Campidoglio*, "Arte e documento" 34 (2018), pp. 136-143.

²² «Concorso fatto nel mese di Marzo 1772 del sig. Direttore Pietro Pacilli Scultore. Prima Classe Primo il Sig. Giuseppe Soli Modenese», Archivio Storico-Accademia Nazionale di San Luca, v. 33 bis.

²³ Prima Classe, secondo premio: Liborio Guerrini; Seconda Classe, primo premio: Renard Battista Giovanni; Seconda Classe, secondo premio: Livi Pietro. Archivio Storico Accademia di San Luca, Concorso del nudo 1772, inv. 220, 221, 222.

Cristo alla colonna. Il secondo premio di Prima Classe²⁴ viene assegnato a un disegno che, rispetto ai vincitori di Seconda Classe, si distingue per la sobrietà dell'ambientazione, per la resa della muscolatura e dell'espressività moderate. È quindi probabile che Soli, forte degli insegnamenti nell'Accademia Clementina e della frequentazione della Scuola al Campidoglio, realizzò un nudo senza eccessi e aderente al vero.

Fu questa, dunque, e non il concorso accademico, l'occasione in cui Soli si distinse in città e che avrebbe potuto costituire un trampolino di lancio per la propria carriera. In realtà, non si hanno sue notizie se non quattro anni dopo, quando nel 1776 viene chiamato dai Falconieri ad ammodernare la loro residenza. È in questi quattro anni, probabilmente, che si avvicinò alla cerchia di Leonardo de Vegni e iniziò a dedicarsi alla conoscenza della teoria architettonica. Non sappiamo se questa svolta fu dettata, oltre che da passione, da necessità: gli interessi architettonici di Soli precedono il suo soggiorno romano,²⁵ ma è anche vero che Roma a quelle date era il crocevia di moltissimi artisti, italiani e stranieri e che emergere non era facile. Soli sceglie, probabilmente anche in vista del ritorno in patria, di costruirsi solide conoscenze da far fruttare nel ducato.

La committenza Barberini

L'attività di Soli per i principi Barberini Colonna di Sciarra è attestata da due fonti: le note biografiche scritte da Giuseppe Riva nel 1823,²⁶ a un anno dalla morte dell'artista e la biografia redatta da Giovanni Brignoli di Brunnhoff nel 1833, in continuazione delle vite del Tiraboschi.²⁷ A detta del primo «egli dipinse in tela la Fede, e le Virtù Cardinali che furono collocate in una cappella privata da esso lui ridotta a nuova forma nel Palazzo Barberini; ove dipinse pure in un gabinetto i ritratti e le gesta di quell'Illustre famiglia».²⁸ A confrontare questo testo con la biografia del Brunnhoff, si riscontra la

²⁴ Archivio Storico Accademia di San Luca, Concorso del nudo 1772, inv. 220, Guerrini Liborio.

²⁵ VINCENZO VANDELLI, *Soli*, cit.; Susanna Pasquali in questo volume.

²⁶ GIUSEPPE RIVA, *Nell'anniversario*, cit.

²⁷ GIOVANNI DE BRIGNOLI DI BRUNNHOF, *Del cavaliere*, cit.

²⁸ GIUSEPPE RIVA, *Nell'anniversario*, cit., p. 14.

perdita di alcune informazioni: nel 1833 vengono riportati solamente gli interventi relativi alla cappella ed è citata una generica decorazione della Sala dell'Appartamento nobile del Palazzo, menzionata come opera architettonica.²⁹ Nell'arco di dieci anni, tra il 1823 e il 1833, si perde traccia nelle fonti delle opere pittoriche che egli realizzò nel palazzo. Le notizie dovevano essere state riferite ai biografi se non da Soli stesso, almeno dai suoi eredi, per cui la ragione di questa omissione nel Brunnhoff può essere ricercata nell'enfasi che quest'ultimo pone nel raccontare la carriera da architetto di Soli, in vista anche dell'incarico ducale.

Eppure, nell'appartamento dei mezzanini, situato nell'ala Sud dello storico edificio alle Quattro Fontane, vi sono un gabinetto dei ritratti e, nel salone, delle tele che narrano le storie della famiglia Colonna. La conferma di un'attività del Soli all'interno dell'appartamento viene fornita dall'inventario *post mortem* dei beni del principe Giulio Cesare Colonna di Sciarra, marito di Cornelia Costanza Barberini. All'interno della sala dell'alcova si valuta nel 1787 «un ovato di pmi 7:5 sulla volta rappresentante la Chiesa opera di Giuseppe Soli con cornice intorno dorata e fondo verde».³⁰ L'opera oggi è dispersa, ma dal documento si deduce che era di proprietà del principe. Per contestualizzare l'intervento del Soli è necessario ripercorrere le fasi dell'allestimento dell'appartamento e la situazione finanziaria della famiglia.³¹

²⁹ GIOVANNI DE BRIGNOLI DI BRUNNHOF, *Del cavaliere*, cit., pp. 174-176.

³⁰ BAV, Archivio Barberini, Indice II, 1130, *Inventario dei beni ereditari della ch. mem del Principe Don Giulio Cesare Barberini Colonna di Sciarra*, 1787, f.50.

³¹ Nel 1728 Cornelia Costanza Barberini, unica erede della famiglia, viene data in sposa a dodici anni a Giulio Cesare Colonna di Sciarra, V Principe di Carbognano, duca di Bassanello e Grande di Spagna. Il matrimonio fu voluto dallo zio e tutore di Cornelia, il cardinale Francesco Barberini, il quale in questo modo assicurava la discendenza della famiglia e la tutela del maggiorasco istituito da Urbano VIII. Il contratto matrimoniale stabiliva che Giulio Cesare avrebbe preso il cognome Barberini e versato la somma di 200.000 scudi per coprire i debiti che gravavano sul maggiorasco; il primogenito avrebbe dovuto prendere il cognome Barberini ed ereditare il titolo del maggiorasco, mentre il secondogenito avrebbe continuato la stirpe dei Colonna di Sciarra. Come era ovvio, la discendenza era trasmessa unicamente secondo la linea maschile, per cui, in mancanza di figli maschi, i 200.000 scudi sarebbero tornati ai Colonna di Sciarra. Alla morte dello zio cardinale, nel 1738, Cornelia diventa erede del maggiorasco, ma la sua gestione dei beni fu alle origini di liti interne alla famiglia e di una lunga vertenza che terminò solo nel 1811. Venendo meno alle disposizioni imposte da Urbano VIII, dal 1738 al 1767, Cornelia alienò terreni, opere d'arte e beni di altra natura del patrimonio accumulando un discreto capitale e omettendo tali beni dagli inventari che, in quanto detentrici del maggiorasco, aveva l'obbligo di redigere. Nel 1767 Cornelia Costanza nominò erede al maggiorasco, invece che il primogenito Urbano, il secondogenito Carlo Maria e, l'anno successivo, Urbano presentò un'istanza al tribunale contro

I lavori per l'appartamento dei mezzanini iniziarono nel 1763 e proseguirono fino al 1770-1771, come testimoniano sia i pagamenti a ebanisti, scalpellini, pittori e indoratori, sia la data, 1764, apposta sul retro di una delle tele del *Salone dei Fatti Colonnese*.³² È probabile, dunque, che il ricavato delle alienazioni³³ sia stato utilizzato da Cornelia anche per dare avvio ai lavori del proprio appartamento, fatto costruire ex novo nei mezzanini del palazzo. Giocando sulla sorpresa, fattore determinante nel gusto della seconda metà del secolo, una successione di piccoli ambienti finemente decorati e, da quanto risulta dall'inventario, arredati con una grande quantità di oggetti preziosi, si apriva all'ultimo piano del maestoso palazzo seicentesco. Furono modificate le dimensioni degli spazi: i soffitti vennero ribassati e le stanze tramezzate. Vi si accedeva (e vi si accede tutt'ora) tramite lo scalone elicoidale del Borromini e il percorso di rappresentanza prevedeva il passaggio in tutte le sale, poste in successione l'una all'altra. La zona di rappresentanza era messa in comunicazione con le stanze private del principe³⁴ proprio dal salone, le cui pareti erano allestite con tredici tele che narravano le gesta della famiglia Colonna. In questa prima fase dei lavori, vennero coinvolti pittori di primo ordine del panorama romano, a testimonianza di una buona disposizione finanziaria dei principi: due tele furono realizzate da Niccolò Ricciolini e quattro da Domenico Corvi,³⁵ pittori entrambi accademici di San Luca.

A detta del Brunnhoff, Soli lavora per l'appartamento dei Barberini nel 1780 e per la famiglia stessa dal 1778. Non conosciamo, ad oggi,

di lei per invalidare la sua gestione del maggiorascato e la nomina di successione al fratello. Cfr. *Cause italiane civili, criminali e commerciali discusse dal 1800 fino ai giorni nostri avanti i primi tribunali*, Pistoia, Tipografia Cino, 1843, vol. 1, in partic. pp. 31-34; GIUSEPPINA MAGNANIMI, *The Eighteenth-Century Apartments in the Palazzo Barberini*, "Apollo" 120 (1984), fasc. 272, pp. 252-261; LORENZA MOCHI ONORI, *La Galleria Nazionale di Arte Antica: breve guida al Settecento*, Roma, Palombi, 1988, pp. 51-55; LORENZA MOCHI ONORI, *Palazzo Barberini: la Galleria Nazionale di Arte Antica: origine e sistemazione di un museo*, Roma, Gebart, 1998, pp. 35-40; MARIA GIULIA BARBERINI, *La Galleria dei ritratti nel mezzanino di Palazzo Barberini. Una strategia di famiglia*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, a cura di L. Mochi Onori et al., Roma, De Luca, 2007, pp. 605-618; MICHELE DI MONTE, *Settecento elegante, illuminismo selvaggio. La decorazione degli appartamenti della principessa Cornelia Costanza a Palazzo Barberini*, 2015, <<https://beniculturali.academia.edu/MicheleDiMonte>>, ultima consultazione 9 agosto 2023.

³² La denominazione è desunta dai documenti di archivio. Cfr. GIULIA CONTE, *Giuseppe Soli in palazzo Barberini a Roma*, "Paragone" 69 (2018), n. 138, pp. 54-65.

³³ Si veda nota 30.

³⁴ MARIA GIULIA BARBERINI, *La Galleria dei ritratti*, cit.

³⁵ GIUSEPPINA MAGNANIMI, *The Eighteenth-Century Apartments*, cit.

come possa essere venuto in contatto con i principi, ma a tal proposito risulta interessante che nelle *Cause Civili* venga citato il forte legame di amicizia tra Giulio Cesare Colonna di Sciarra e la famiglia Falconieri,³⁶ per cui Soli, nel 1776, decora l'appartamento di parata e un gabinetto nel palazzo di Roma, oggi non identificati. Gli interventi nei mezzanini, invece, riguarderebbero, il gabinetto dei ritratti e alcune delle tele del salone, altrimenti anonime. La cappella con le Virtù e la Fede citata dalle fonti, invece, resta ad oggi di difficile identificazione poiché né all'interno, né all'esterno del palazzo, vi è traccia di una costruzione simile.

In quel periodo Giuseppe Soli non aveva la fama di valente pittore, ma Giulio Cesare Colonna probabilmente lo ritenne adatto per terminare le tele del salone e per decorare un gabinetto nella zona privata delle sue stanze. Infatti, escluse le tele del Ricciolini e del Corvi, le altre sette tele del salone si contraddistinguono per una qualità inferiore, meno matura, ma forse adeguate alle finanze dei principi. Non è un caso, infatti, che il ritratto di Giulio Cesare a cavallo venga eseguito dal Maestro di Casa, il Conte Scudellari, un pittore dilettante che eseguì anche le marine delle sovrapporte.³⁷

Stando alla biografia del Riva, dunque, Soli partecipò all'impresa, ma la scarsità dei termini di confronto stilistici e le informazioni poco precise permettono di fare solo delle ipotesi. Tra i dipinti presenti, la tela con *Pietro Colonna che fonda la chiesa e l'Ospedale e di San Giacomo degli Incurabili* (figura 72) rivela la mano di un pittore particolarmente fedele alle regole compositive accademiche, volte alla chiara leggibilità del soggetto. La scena è introdotta da due gruppi di persone, disposti sui lati, caratterizzati ciascuno dalla figura di un manovale e di uno scalpellino raffigurati di schiena: un tipico espediente accademico utilizzato per introdurre lo spettatore alla scena, ma che costituisce certamente anche un saggio di bravura del pittore nella resa della muscolatura e del chiaroscuro. Al centro della tela, non a caso, vi è l'architetto che mostra la piantina dell'ospedale al cardinale il quale, voltato di tre quarti, con una mano la indica mentre porta l'altra mano in direzione dell'edificio, a voler sottolineare la relazione tra progetto e costruzione. La distribuzione equilibrata degli elementi e la gestualità

³⁶ *Cause italiane civili*, cit., p. 34.

³⁷ BAV, Archivio Barberini, Indice II, 1130, f.42.

pacata fanno pensare a un pittore strettamente legato a un'idea della pittura incentrata sul saper fare, tradotta secondo un lessico di stampo classicista. Anche le ombre vengono riportate correttamente, ma alla stregua di un esercizio accademico, mentre la stesura del colore, piuttosto piatta, rivela la discrepanza tra il disegno e la capacità del colorito. Altre due tele del salone, *Stefano Colonna difende Castel Sant'Angelo* (figura 73) e *Fabrizio Colonna al Garigliano* mostrano le stesse caratteristiche: l'attenzione per la lettura chiara e ordinata del soggetto, nonostante si tratti di battaglie; la muscolatura dei corpi dei soldati in azione in primo piano; una buona conoscenza ed esecuzione del disegno architettonico, che si osserva soprattutto nella realizzazione del ponte e del Castel Sant'Angelo e nella veduta di San Pietro.

Le tele descritte potrebbero ben corrispondere al percorso artistico di Soli, informato dagli insegnamenti dell'Accademia Clementina, vincitore del Premio del Nudo a Roma, interessato alla teoria e al disegno architettonico. Il mancato sviluppo nelle tele di una cifra personale, che dialoghi con il contesto pittorico della Roma di fine Settecento, sarebbe anzi in linea con la carriera di Soli. Inoltre, confrontando il dipinto della costruzione dell'ospedale con il disegno dell'Accademia Clementina, non solo è simile l'idea compositiva, ma torna la figura dello scalpellino rappresentato con il braccio alzato mentre impugna il martello. Ancora, i tipi dei soldati con l'elmetto calato fino al naso del foglio bolognese si ritrovano identici nelle tele di battaglia. In particolare modo, la figura in secondo piano sulla destra del foglio sembra riproposta nel soldato a cavallo che brandisce la spada, nella tela con la battaglia al Garigliano. La riproposizione di alcune tipologie di figure, oltre che essere una prassi molto in voga nella pittura del XVIII secolo, ha senso nel percorso di Soli, sostanzialmente poco dedito alla propria crescita in ambito pittorico.

Proseguendo dal salone nelle stanze private del principe, si trova il gabinetto con ventitré ritratti dei membri della famiglia Colonna e Barberini,³⁸ copie da dipinti più celebri. Il gabinetto fu allestito tra il 1768, anno in cui Batoni dipinse i ritratti dei coniugi,³⁹ e il 1782, quando un fulmine colpì la stanza da letto, attigua al gabinetto, mentre

³⁸ MARIA GIULIA BARBERINI, *La Galleria dei ritratti*, cit.

³⁹ ANTHONY CLARK, *Pompeo Batoni: a complete catalogue of his work*, Oxford, Phaidon, 1985, p. 315, cat. n. 328, fig. 298.

Giulio Cesare Colonna vi dormiva.⁴⁰ A detta del Riva questi sarebbero stati dipinti da Soli, mentre la critica li attribuisce a Prospero Ballerini.⁴¹ La questione rimane aperta, ma ciò che è interessante sono i monocromi con le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento che intervallano i ritratti.

Nonostante possa sembrare azzardato, la prova *ex tempore* per il Concorso Clementino svolta da Soli sembra costituire un termine di confronto per le pitture del gabinetto dei ritratti. Risulta significativo l'accostamento tra i tipi di Saul e Samuele del foglio e i personaggi barbuti che popolano i dipinti del gabinetto. La definizione del profilo di Saul, realizzato da un'unica linea che dalla fronte arriva sino al mento, rientrando con una curvatura all'ingiù all'altezza della bocca, segue il medesimo procedere del profilo del personaggio a sinistra della *Circoncisione* (figura 74). Le mani di Saul e Samuele con le dita affusolate, caratterizzate da un nervoso linearismo dei contorni, tornano invece nel *Giuseppe che distribuisce i doni agli Egiziani* (figura 75). Tali ritorni stilistici potrebbero dunque far pensare a un intervento del Soli nei monocromi, realizzati, come le tele, intorno al 1780. Iniziato sotto l'auspicio di Ricciolini e Corvi, l'appartamento vede nella sua fase finale l'intervento di un pittore diligente, capace, ma non di spicco come i precedenti, che si affianca ai più modesti pittori di casa, Felice Balboni e Giulio Scudellari.⁴²

Ciò che sappiamo è che fino al 1770 il patrimonio era gestito congiuntamente da Cornelia Costanza e Giulio Cesare, ma che poi la principessa richiese, e ottenne, di essere unica amministratrice dei suoi beni.⁴³ Soli, dunque, fu chiamato dal principe, forse in virtù dell'amicizia con i Falconieri, per decorare il gabinetto della sua zona privata e per terminare il ciclo di tele con le storie della famiglia Colonna di Sciarra. D'altronde, Soli realizzerà per conto di Giulio Cesare anche la chiesa di Carbognano, piccolo feudo dei Colonna di Sciarra.⁴⁴ I dipinti del salone, con i ritratti scelti dei rappresentanti delle due famiglie apposti nel gabinetto, esprimevano gli orientamenti di gusto del principe

⁴⁰ BAV, Archivio Barberini, tomo 173, fasc. 5, f. 184; PHILLIPINA KNIGHT, *Lady Knight's Letters from France and Italy 1776-1795*, London, A.L. Humphreys, 1905.

⁴¹ MARIA GIULIA BARBERINI, *La Galleria dei ritratti*, cit.

⁴² GIULIA CONTE, *Giuseppe Soli*, cit.

⁴³ *Cause italiane civili*, cit.

⁴⁴ Si veda il contributo di Simona Roversi nel presente volume.

e sancivano il legame tra i Barberini e i Colonna di Sciarra, nonché la discendenza delle famiglie, in un momento in cui questa era profondamente messa in crisi dalle vertenze legali.⁴⁵

Le ricerche fin qui condotte hanno permesso di inserire Soli nel contesto romano relativo sia alla formazione degli artisti, sia alle committenze per gli ammodernamenti delle residenze nobiliari. Resterebbero ancora da comprendere la natura dei suoi interventi e, soprattutto, l'entourage in cui era inserito e per cui potrebbe valere la pena approfondire i rapporti della corte estense con la corte pontificia nella personalità di Filippo Carandini, agente diplomatico del duca di Modena dal 1774 o di qualche rappresentante della Comunità Modenese a Roma.

⁴⁵ Sul senso celebrativo dell'appartamento, cfr. MARIA GIULIA BARBERINI, *La Galleria dei ritratti*, cit.; MICHELE DI MONTE, *Settecento elegante*, cit.

Matteo Agnoletto

ERCOLE III E IL PROFESSOR SOLI. LE GRANDI OPERE
PUBBLICHE DELLA MODENA RIFORMATA

Con chirografo datato 1° marzo 1782, Ercole III legittima ed avvia la riorganizzazione della struttura urbana e amministrativa di Modena, delineando una espansione contrassegnata da una forte spinta alla costruzione di opere moderne e dei relativi collegamenti stradali di servizio. L'editto proclama:

ci siamo determinati di promuovere l'ampliamento di questa stessa Nostra Città col prolungare verso Ponente entro il recinto delle Mura le Strade così dette di Terra Nuova a tutto carico del Nostro Ducale Erario, e di più d'accordare a Chiunque si risolverà di erigere degli Edifizii lungo esse Strade li seguenti aiuti, e facilità.

Se da una parte tale impulso riformista è la reazione ad una crisi demografica in atto, dall'altra la necessità di accrescere il patrimonio architettonico dello Stato avviene come diretta conseguenza, con immediate ricadute sull'edilizia pubblica. Il sostegno a investire in queste aree settentrionali *intra moenia*, in larga parte al tempo ancora libere e destinate prevalentemente ad orti e giardini,¹ è ulteriormente agevolato dalla mano del duca mediante una serie di importanti cantieri affidati all'ingegno di Giuseppe Maria Soli, richiamato dal suo soggiorno romano a Modena per assumere prestigiosi incarichi e ricoprire alte cariche istituzionali.

Il Palazzo dell'Accademia di Belle Arti (1785-1787)

Una radicale operazione di mutamento interessa proprio il settore

¹ Si veda la *Pianta della città di Modena co' suoi scoli sotterranei pigliata l'anno MDCLXXXIV*, ridotta in questa forma da Domenico Vandelli nel novembre 1743, Modena, ASCMo, Raccolta e mappe.

di ponente, in particolare l'antico compendio di San Domenico, un isolato di oltre 8.000 mq occupato dall'ex Convento dei Domenicani, ospitante il Tribunale dell'Inquisizione o del Sant'Uffizio, ubicato sul versante meridionale a ridosso della chiesa omonima (figura 76). Nel 1785 Ercole III abolisce l'ente per insediarvi la sede della «Scuola di Disegno di Figura e di Nudo, di Scultura e di Ornato» (figure 77-78).² Un progetto strategico per la politica ducale, affidato direttamente a Soli, investito anche della direzione dell'Accademia e della titolarità della cattedra di «Pubblico Ordinario Professore di Architettura Civile, di Disegno e di Pittura». Condizionato dalle preesistenze e dai ridottissimi tempi imposti dal duca per terminare i lavori, Soli attinge al vocabolario degli stilemi classici desunti dalle precedenti esperienze giovanili prima a Bologna e poi a Roma. È indubbiamente la facciata disegnata da Francesco Tadolini nel 1760 per Palazzo Malvasia, dimora frequentata dal Soli durante l'ospitalità concessagli dal senatore conte Carlo, a indirizzare le scelte progettuali. Al portico bugnato del piano terra scandito in entrambi i casi da sette arcate, si sovrappongono due livelli, con ordine gigante centrale a Bologna, con doppio ordine separato da fasce orizzontali a Modena, sormontati dal timpano di coronamento di derivazione palladiana. Compaiono ora quelle cifre stilistiche che da qui ai successivi interventi del Soli contraddistinguono in maniera inequivocabile un personalissimo linguaggio architettonico: il basamento bugnato, la tendenza verso la sparizione dell'ordine classico, l'inserimento del timpano a demarcare l'asse verticale di simmetria. Rispetto all'esempio bolognese, dove il prospetto principale è rivolto sullo spazio ristretto di piazzetta San Donato, l'elegante facciata dell'Accademia di Belle Arti si relaziona con un più ampio vaso aperto, trovando maggior risalto e concludendo la sequenza di facciate pubbliche in allineamento a quelle del Palazzo Ducale e della chiesa. Soli stabilisce in tal modo, anche prospetticamente, una inequivocabile relazione tra questi edifici monumentali, proiezione in alzato del medesimo sistema di rapporti urbani vigente tra le due piazze, come coglierà un secolo dopo Camillo Sitte.³ Tale quinta cela

² La Scuola diviene «Atestina Accademia di Belle Arti» nel 1790, poi «Reale Istituto d'Arte Adolfo Venturi» ai sensi del Regio Decreto del 31 dicembre 1923-11 n. 3123.

³ Nel capitolo *Dimensione e forma delle piazze*, l'urbanista viennese cita come esempio proprio la sintesi ottenuta dalla doppia piazza formata da Piazza San Domenico e Piazza Reale (l'attuale Piazza Roma), eletta a modello dimostrativo del rapporto tra monumento e spazio pubblico. CAMILLO SITTE, *L'arte di costruire le città: l'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici*, Milano,

la ristrutturazione degli spazi retrostanti, rivisitati al fine di adattarsi al programma richiesto per il funzionamento dell'Accademia. In pianta l'elemento emblematico è certamente la soluzione adottata per il nuovo cortile, i cui rimandi sono molteplici: dall'architettura romana del Cinquecento come Villa Madama di Raffaello, osservata e studiata durante il periodo di studi nella Capitale, alla probabile citazione ripresa dal vicino Palazzo Te a Mantova di Giulio Romano. Con uno sviluppo ad esedra, il cortile interno è valorizzato dalla grande nicchia posizionata al centro, su un basamento sopraelevato entro cui più tardi venne collocato il Gigante Farnese. Nella relazione redatta per il recente restauro, si sottolinea la presenza di

un'elegante pavimentazione in cotto e in sassi di fiume, in cui alcuni studiosi hanno individuato riferimenti alla cultura massonica a cui, si dice, fosse legato il noto architetto; il tutto posto ad enfatizzare l'ingresso.⁴

La formazione da pittore di Soli e la natura del luogo influenzarono le decisioni per l'apparato ornamentale, oggi in gran parte compromesso a causa dei vari rifacimenti succedutisi nei secoli. Una sequela di stanze dipinte, immaginate come finte aperture su ambienti illusori, chiusi da fittizi cieli con soprastanti serti in alloro ne definivano l'atmosfera di sapore arcadico. In qualità di Direttore, Soli abiterà un appartamento ricavato sul blocco angolare prospiciente l'attuale via Sgarzeria. Una seconda fase di ampliamento del complesso architettonico corrisponde agli ultimi anni dell'attività del Soli e ai primi del suo successore alla direzione dell'Accademia Atestina, il pittore Adeodato Malatesta.

Il fabbricato di Porta Sant'Agostino (1789-1791)

In sostituzione dell'antica porta fortificata detta di Cittanova, Ercole III diede avvio alla realizzazione di un edificio destinato ad ospi-

Jaka Book, 1980 (ed. or. 1889).

⁴ Dalla relazione di progetto per l'intervento di miglioramento sismico e recupero e risanamento conservativo dell'esedra, novembre 2017. Progettista incaricato: arch. Vincenzo Vandelli (Progettisti associati).

tare le abitazioni per i ceti meno abbienti appartenenti alle corporazioni del lavoro. Soli immagina una inedita soluzione progettuale, sia per la varietà delle funzioni accolte, che per l'impianto formale e figurativo adottato. In una perizia estimativa postuma si legge:

il fabbricato occupa un'area di forma trapezia irregolare misurante un'estensione complessiva di mq. 1427, compresi i cortili interni, ed un'area coperta di mq. 1300 di piani 3, vani 109 [...] Il piano terreno, nel quale trovansi 19 ambienti destinati ad uso cantine degli appartamenti, comprende pure altri locali in n.9 adibiti ad uso bottega e magazzini.

L'imponente misura del fabbricato rappresenta la prima sfida affrontata da Soli nel cimentarsi con la realizzazione di un nuovo edificio di tali dimensioni, come mostrano le numerose foto primo novecentesche antecedenti alla demolizione avvenuta nel 1912. Con l'incarico ricevuto dal duca per la fabbrica di Porta Sant'Agostino (figure 79-81), Soli dà prova inoltre di padronanza del mestiere e di una capacità compositiva nel risolvere una problematica complessa, di carattere squisitamente scenografico quale il completamento del quarto lato della piazza. In continuità con le monumentali preesistenze dei palazzi dell'Ospedale civile e dell'Albergo delle Arti, in base a predeterminate logiche compositive a scala urbana, l'architetto ducale inserisce magistralmente l'edificio nel circuito castellano che cingeva ancora la città storica, integrando l'architettura progettata alla passeggiata pubblica delle mura, sovrastando la nuova porta, ridotta ora a un varco secondario di passaggio ricavato nel basamento. Come per il ponte di Sant'Ambrogio, in corso di costruzione (figure 82-83), Soli rinuncia a connotare la veste della fabbrica con elementi allusivi all'architettura militare. Il grande intensivo residenziale è eretto in sovrapposizione alla via Emilia, conservando la porta d'ingresso alla città in termini simbolici piuttosto che raffigurarla come vero accesso alla città storica. Il disegno del Soli restituisce una facciata monumentale "interna" orientata verso la piazza, dialogante con i prospetti di Pietro Termanini e di Alfonso Torreggiani. All'opposto l'altro fronte lungo risalta per la sua anonima semplicità sul lato verso la campagna, con una atipica disposizione dissimmetrica delle finestrate. Spogliato di ogni motivo ornamentale, è la sola porta d'ingresso a dotarsi di stilemi

linguistici codificati su principi dell'architettura classica. La ricca documentazione fotografica esistente, i disegni d'archivio e la nota incisione di Guglielmo Silvester testimoniano la suggestiva atmosfera che la piazza chiusa, generata dal nuovo intervento riusciva a stabilire, con un esito senza precedenti a Modena. La piazza era nota all'architetto vignolese in quanto soggetto di una tela dipinta a olio nel 1775, la *Veduta della piazza ducale di S. Agostino* conservata a Milano alle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco. Voluta quale operazione necessaria a giustificare quel periodo di riforme di impronta illuminista che il duca aveva messo al centro della sua politica, la Porta si presenta come riuscito esito progettuale in applicazione degli studi eseguiti precedentemente a Roma, nonostante le assonanze, quasi citazione, rimandino direttamente al Palazzo Belgioioso a Milano di Giuseppe Piermarini, con dettagli che si riproporranno ancora negli anni maturi ad esempio in Palazzo Carandini. Se l'impianto planimetrico disegnato da Soli pare non avere riscontro in modelli diretti di riferimento, in quanto risultato di una serie di allineamenti obbligati, viceversa il muro curvilineo in pianta riporta la geometria della piazza ad assumere analogie dirette con Piazza Navona, dissimulando ancora una volta i costanti condizionamenti esercitati dall'esperienza romana. I tratti stilistici assunti replicano quelle soluzioni già adottate nel Palazzo dell'Accademia di Belle Arti: il basamento bugnato, l'uso parziale dell'ordine classico limitato ormai alle sole paraste tuscaniche e la presenza del timpano triangolare mediano, presentando evidenti affinità con coeve commesse private, da Villa Ricci (poi Messerotti Benvenuti), a Palazzo Campori, a Villa Forni e a Palazzo Paolucci in Rua Muro.

*Il ponte di Sant'Ambrogio sul Panaro: un'architettura perduta (1789-1792)*⁵

Il breve governo di Ercole Rinaldo III d'Este sviluppò altresì un articolato programma di infrastrutture per potenziare i collegamenti

⁵ Il presente paragrafo è una riduzione del saggio: MATTEO AGNOLETTI, *Un'architettura perduta di Giuseppe Maria Soli: il ponte di sant'Ambrogio sul Panaro. Indagini e restituzioni compositive*, "Taccuini d'arte. Rivista di Arte e Storia del territorio di Modena e Reggio Emilia" 13 (2021), pp. 81-93.

interni al Ducato e con i territori limitrofi, offrendo definitivamente le condizioni per rendere stabile il passaggio sul fiume Panaro, fino ad allora risolto alternativamente con strutture lignee provvisorie, precari ponti di barche o semplici attraversamenti gestiti dai passatori. Le vicende storiche con cui si sono succeduti gli eventi presso il passo del Panaro in località Sant'Ambrogio sono già state ampiamente ricostruite,⁶ chiarendo l'importanza strategica di questo ambito di confine, che il duca decise di controllare tramite un presidio fisso. Con chi-rografo del 13 marzo 1786, Ercole III ufficializzò il proposito per un potenziamento delle connessioni viarie del Ducato, incentrato sulla costruzione di due nuovi ponti lungo la via Emilia: uno sul fiume Secchia per migliorare il raccordo con Reggio Emilia, l'altro per velocizzare gli spostamenti e piantonare la frontiera del territorio bolognese, edificando sul Panaro un'inconsueta architettura, che diverrà, anche a seguito di tribolate vicissitudini costruttive, al tempo stesso ponte e porta di ingresso allo Stato estense. Un incarico di siffatta portata, tanto emblematico quanto strategico per le politiche economiche ducali, non poteva in quel frangente storico che essere affidato direttamente a Lodovico Bolognini. Figura di spicco del suo tempo, per il quale la storiografia contemporanea non ha ancora sufficientemente esaminato in studi sistematici e monografici il corpus delle architetture progettate e costruite, il più prolifico autore di saggi, scritti e memorie specialistiche nella storia ducale, uomo di fiducia di Francesco III, fu nominato dapprima, nel 1770, «Ingegnere della Congregazione d'acque e strade», poi «Ingegnere Camerale di S.A.S» e quindi nel 1772 «Architetto del Pubblico di Reggio»⁷ a dimostrazione delle sue riconosciute capacità professionali quale massimo esperto nel gestire interventi di bonifica sulle reti idriche e sul sistema viario dello Stato estense.⁸ Insieme al progetto per il nuovo ponte sul Panaro, l'architetto e ingegnere bolognese fu altresì chiamato a redigere i disegni per

⁶ Una puntuale disamina sul regno di Ercole III è in: VINCENZO VANDELLI, *L'ultimo volo dell'Aquila bianca: le riforme urbane e territoriali di Ercole Rinaldo III d'Este*, in *Gli architetti del pubblico a Reggio Emilia. Dal Bolognini ai Marchelli. Architettura e urbanistica lungo la via Emilia (1770-1870)*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, Grafis Edizioni, 1990, pp. 151-62.

⁷ Per una dettagliata cronologia delle trasformazioni accadute al passo di Sant'Ambrogio, si rinvia a: GIOVANNI MARIA SPERANDINI, *Il ponte di Sant'Ambrogio. Dalla Domus dei Templari ad oggi*, "Memorie Scientifiche Giuridiche Letterarie dell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena" ser. 8, 12 (2009), fasc. II, pp. 573-613.

⁸ Si dimetterà nel 1776 in quanto divenuto «Provveditore Camerale e Commissario Militare», carica confermata anche da Ercole III fino al 1796.

i ponti sul Secchia (1786) e sul Crostolo (1788), oltre che seguirne direttamente i cantieri in qualità di responsabile dei lavori, stabilendo una sorta di progetto unitario per la ristrutturazione della via Emilia, perfezionata nei suoi attraversamenti fluviali. Non si sono conservati elaborati progettuali, ma a Sant'Ambrogio il Bolognini condusse l'impresa commissionatagli dal duca osando lanciare tra le due sponde del fiume un ardito ponte ad una sola arcata, lunga più di 50 metri, che, come noto, crollò nel maggio 1789, probabilmente durante le fasi di disarmo della centinatura. Il tragico incidente costò l'allontanamento del Bolognini dal cantiere. Sicuro di poter superare i limiti fino ad allora imposti dalla scienza delle costruzioni, il Bolognini, già autore di straordinarie invenzioni idrauliche come la vasca di Rivalta e sperimentatore di prassi costruttive innovative nei citati cantieri fluviali di Rubiera e di San Pellegrino, agì con estrema razionalità e sicurezza operativa, sostenuto dall'esperienza maturata sul campo, convinto di realizzare un'opera senza precedenti, degna della grandezza del sovrano.

A Bolognini subentrò Giuseppe Maria Soli. Nella sua veste di direttore dell'Accademia Atestina, Soli adottò come libro di insegnamento il *Manuale d'Architettura* di Giovanni Branca, nella riedizione da lui stesso curata e stampata presso la Società Tipografica di Modena proprio nel 1789. Per istruire gli allievi sui principi della disciplina, Soli scrisse in appendice al testo dell'architetto marchigiano un saggio, intitolato *Spiegazione delle tre tavole d'Armamenti* a commento di disegni appositamente redatti come aggiunta alla versione originale del trattato seicentesco. Il sospetto è che tale lavoro non sia pensato esclusivamente per i «giovani studenti» della neonata Scuola, come si tende ad evidenziare sin dall'introduzione, ma miri a convincere le autorità sulle sue indiscutibili capacità nel far fronte a complesse problematiche ingegneristiche, al fine di ottenere il prestigioso incarico per la ricostruzione del ponte crollato:

i due primi (disegni) possono servire per Ponti sovra Fiume o altro ec., quali si potranno costruire senza l'aiuto del Piano per comporre l'Armamento.⁹

⁹ Per rimanere in tema stradale, si ricordano la strada delle Delizie verso Rivalta (1771), la nuova strada per la Lunigiana (1785), la sistemazione a pubblico passeggio dello Stradone di San

Vale la pena soffermarsi su queste pagine, per le affinità dirette ravvisate con i disegni esecutivi, redatti per la realizzazione del nuovo ponte a due arcate, in sostituzione di quello del Bolognini. Le tre tavole «inventate e studiate per renderle di facile e sicura esecuzione» illustrano rispettivamente la costruzione di due centine lignee per la formazione di archi di ponti (tavole «sesta» e «settima») con «corda di lunghezza non ordinaria» e per una cupola o catino (tavola «ottava»). Si tratta di un capitolo che denota l'interesse del Soli per gli aspetti cantieristici dell'architettura, finalizzati ad approfondire tecniche costruttive di immediato impiego e di veloce realizzazione per le maestranze locali. Nel *Modo di costruire detto Armamento colla spiegazione dei numeri segnati nella Tavola presente*, la sesta e prima delle tre tavole inserite, l'architetto spiega con particolare dovizia la corretta esecuzione a regola d'arte dell'arco per un ponte. La descrizione è tutta incentrata sull'assemblaggio dell'impalcato ligneo, dando per eseguiti i muri di contenimento sulle rive e il pilone nel letto del fiume, sagomati con gli speroni a gradoni necessari per l'appoggio dei saettoni lignei, quasi a rilevare minuziosamente la situazione reale constatata a Sant'Ambrogio dopo il disastro del crollo. Sussistono evidenti similitudini tra questa tavola del *Manuale* e il dettaglio esecutivo inserito nella tavola sinottica del progetto per il ponte di Sant'Ambrogio, custodita nel Fondo Soli:¹⁰ la sovrapposizione tra i due disegni mostra la corrispondenza dimensionale dei due archi e la congruenza degli elementi costitutivi l'armatura lignea provvisoria, indispensabile per la costruzione dell'arco. Questa meticolosa attenzione dedicata da Soli alle fasi di cantiere, assicurando la fattibilità della realizzazione, è una conseguenza del cedimento avvenuto durante il cantiere diretto dal suo predecessore, che ha spinto il nuovo progettista ad adottare per la luce del ponte due arcate incernierate sul piedritto centrale, che funge anche da «squarciacque dalla parte della corrente». Nel programma didattico del Soli, il ponte, dunque, è principalmente un fatto ingegneristico, che obbliga il progettista a possedere conoscenze matematiche, capacità tecniche ed idrauliche, ad aderire rigorosamente ai vincoli topografici ed ambientali del sito (dalla natura dei suoli, alla profondità del letto del

Pellegrino, terminata nel 1791.

¹⁰ GIUSEPPE MARIA SOLI, *Spiegazione delle tre tavole d'Armamenti*, in GIOVANNI BRANCA, *Manuale d'Architettura, corretto, ed accresciuto*, Modena, Società Tipografica, 1789, pp. 1-8.

fiume, all'allineamento determinato dalla distanza tra le due sponde).¹¹ Se la costruzione di un ponte diverrà tradizionalmente mansione più del genio civile che dell'Accademia, a Sant'Ambrogio, tuttavia, l'elaborazione di questo particolare tipo è ancora un tema sapientemente architettonico, che assume ulteriori significati, i quali se non emergono in forma diretta dai documenti originali d'archivio, meritano di essere indagati per l'originalità compositiva dei risultati raggiunti mediante l'adozione delle quattro torri intese come sovrastruttura del viadotto. L'innesto dei quattro blocchi verticali a strapiombo sulla cortina del ponte, sormontanti i piloni rettangolari, eleva l'infrastruttura del ponte ad opera architettonica di prestigio. La storia fornisce svariati esempi classificabili come «ponti abitati», ma una più specifica serie di «ponti turrati» consente di collocare l'impianto di Sant'Ambrogio in un gruppo di opere circoscritte. Se nell'Europa medioevale, sin dal XII secolo, sono numerosi i casi di ponti misti con strada di attraversamento e baluardi annessi, ma sempre concepiti nel cuore della città, tale impostazione si svilupperà in un contesto extraurbano solo nei secoli successivi e in rarissimi episodi. Per tali impianti morfologici posizionati in aperta campagna occorre attendere le invenzioni di Filarete per Sforzinda. Per gli avamposti *extramoenia* della città ideale, Filarete immagina una serie di varianti attuata impostando un modello di ponte fisso, configurato da quattro torri angolari. È difficile dimostrare che tali disegni, circolanti solo attraverso i pochi codici esistenti del trattato mai dato alle stampe, fossero noti ai progettisti ducali, ma le analogie con Sant'Ambrogio sono esplicite. Rimanendo confinati al territorio emiliano, ulteriori affinità si ritrovano con le torri binate del ponte Pallotta a Comacchio, probabile riferimento a cui si può aggiungere il ponte di Faenza sul Lamone, distrutto ma riprodotto in acquerello da Romolo Liverani. L'allusione ad una tipologia in uso nel Medioevo, e si cita il ponte con le torri scomparse a Spoleto o il ponte di

¹¹ Si rimanda alla schedatura di Simona Roversi, per gli opportuni approfondimenti, che elenca i seguenti lavori (non tutti documentati): ponte provvisorio in legno sul Panaro in località Sant'Ambrogio (1790) per il transito dell'Imperatore d'Austria Leopoldo II e della moglie; ponte sul torrente Grizzaga in località San Martino di Mugnano (1793); ponte in legno sul Panaro in località Navicello (1799, demolito nel 1883); ponte in pietra sul Reno a Cento (1816); ponte sul fiume Savio (1817); ponte in pietra sul torrente Tiepido a San Damaso (1821). SIMONA ROVERSI, *Giuseppe Maria Soli*, Tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di laurea in DAMS, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1996-1997, relatore prof.ssa Deanna Lenzi.

Castelvecchio a Verona, le cui «torri-porta» segnano l'ingresso alla città, viene qui reinterpretata in chiave innovativa a precisare un approccio razionale e rigoroso, privo di riferimenti agli ordini classici, declinato in un linguaggio essenziale e spogliato da superflui decorativismi. Che l'idea originaria sia del Bolognini o del Soli poco importa: occorre cogliere l'esito figurativo che l'immagine del ponte di Sant'Ambrogio ha sancito per oltre un secolo e mezzo nel panorama del fiume. Mediante il montaggio paratattico per parti, dominato dalle torri di fiancheggiamento, l'autore riesce a concentrare in una prova compositiva riuscita, più riferimenti contestuali. La composizione simmetrica ottenuta con il posizionamento di identiche coppie di torri sulle estremità sta quasi a designare il paritetico equilibrio tra i due Stati confinanti. L'esito più notevole raggiunto da questa architettura perduta è nello stabilire profonde relazioni con il sistema delle architetture turrette che caratterizzano la campagna emiliana. Le torri binate preannunciano un'entrata maestosa al Ducato, creando un effetto monumentale: un portale d'ingresso degno dei grandi stati ad esaltazione del sovrano, certamente e almeno nelle volontà reali. Ma si devono cogliere altri significati: le quattro torri rappresentano un elemento ricorrente nell'architettura ducale (la Villa Pentetorri, il Palazzo Ducale, la Reggia di Rivalta) e in particolare l'impaginato dei prospetti trova assonanze con gli austeri fronti settentrionali dei torrioni di Palazzo Ducale, a ulteriore dimostrazione di una sensibile attenzione alla «realtà geografica e ambientale» – come l'ha definita Marinella Pigozzi – mai più ripetuta e non sempre colta nelle analisi dei progetti appartenenti a questa stagione storica. Le torri, stagliandosi contro l'azzurro del cielo, sono il tratto formale che sintetizza uno dei tipi più emblematici nell'entroterra della bassa pianura quale la torre colombaia,¹² segno inequivocabile per l'identificazione di questo paesaggio, tanto da impressionare Goethe, il 18 ottobre 1786, durante il viaggio in Italia, quando, giunto a Bologna, scrive:

Son salito sulla torre a consolarmi all'aria aperta. Veduta splendida!
A nord si scorgono i colli di Padova, quindi le Alpi svizzere, tirolesi

¹² Le torri colombaie della campagna modenese sono ampiamente studiate in CHIARA ZAVATTA, *Visioni di pianura. Immagine e composizione della torre rurale nel paesaggio della bassa modenese*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Architettura, ciclo XXVIII, Università di Bologna, 2017, relatore prof. Matteo Agnoletto.

e friulane, tutta la catena settentrionale, ancora nella nebbia. A occidente, un orizzonte sconfinato, nel quale emergono soltanto le torri di Modena.

I quattro torrioni si innalzano su tre livelli al di sopra del piano stradale, con un piano inferiore basamentale ricavato all'altezza degli argini per ospitare magazzini e stalle, raggiungibili da apposite rampe in laterizio, mentre le stanze daziarie e una cappella con tribuna, posta sul versante bolognese, sono ubicate al piano terra. Gli alloggi per i doganieri sono suddivisi in due camere per livello, al secondo e al terzo piano, serviti da scale interne posizionate negli angoli sul lato della carreggiata. Le torri sono contrassegnate dall'unico segno di rappresentanza del coronamento: oltre alla necessità di curvare le canne fumarie dei camini in copertura e arieggiarle con fori rimarcati sulle altane, internamente le falde, almeno su disegno, sono socchiuse da un soffitto voltato, con in cima, a guisa di banderuole, delle bandierine in lamiera, sostituite in una variante con i gigli francesi, riportati anche nei disegni conservati all'Archivio di Stato. La semantica di quest'opera si arricchisce con l'attribuzione di differenti funzioni accorpate: se l'assenza di dispositivi difensivi adeguati testimoniano la natura non militare del ponte, lungo il percorso di attraversamento, sul versante modenese, è collocata una cappella per i viandanti, esprimendo un'ulteriore relazione con la tradizione del luogo. La presenza di uno spazio sacro non è elemento di novità e ricorre nei ponti, quando tali cappelle erano ricavate su uno dei tagliacque. A Sant'Ambrogio tale scelta è ulteriore espressione di una tradizione rurale fortemente radicata, che si è tradotta con una vasta diffusione di oratori votivi nelle campagne e in prossimità delle strade di collegamento.¹³ Luogo quindi di sosta per la preghiera devozionale, richiesta per supplicare protezione durante i viaggi da intraprendere o per preservazione contro la furia distruttrice delle acque, l'oratorio è una delle architetture più distintive di queste terre. I caratteri stilistici del ponte sono anche riconducibili nel gruppo di opere coeve progettate e costruite dal Soli. Un confronto comparativo con il prospetto del Palazzo dell'Accademia di Belle Arti, con il

¹³ A tal proposito si può consultare: LEA MANZI, *Minimalia. Architettura sacra nel paesaggio rurale dell'Emilia*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Architettura, ciclo XXVIII, Università di Bologna, 2017, relatore prof. Matteo Agnoletto.

fabbricato di Porta Sant'Agostino (1789-1791) e con i fronti di Villa Messerotti Benvenuti (al tempo Villa Ricci) nella frazione di Villanova, consentono di definire un orientamento dell'architetto verso soluzioni linguistiche omogenee, a prescindere dall'utilizzo a cui erano destinati tali edifici. Gli elementi ricorrenti in questo nucleo di architetture sono sintetizzabili nell'uso del bugnato nel basamento, nella semplificazione dei decori ornamentali di cornici e profili orizzontali, nell'utilizzo esclusivo dell'intonaco, nella partitura delle lesene e nel timpano, anche se questi ultimi stilemi non trovano impiego nell'architettura del ponte. In particolare è la rifinitura a bugnato, realizzato in mattoni intonacati, che si ripete costantemente. Se però nel Palazzo dell'Accademia di Belle Arti e in Porta Sant'Agostino esso è applicato soltanto al piano terra, nei disegni originali è replicata su tutta l'altezza delle torri, soluzione che ha trovato poi riscontro durante la costruzione, come si può verificare in loco sui ruderi superstiti, dove se ne conservano tuttora vari frammenti. L'estensione del motivo a bugnato sull'intera superficie muraria rimane inoltre ancora oggi sui due blocchi laterali dell'avancorpo di Villa Messerotti Benvenuti nel fronte opposto al fiume. In Villa Messerotti, lussuosa dimora collocata nelle campagne modenesi, che instaura una fortissima relazione con il paesaggio rurale similmente al ponte, a differenza dei succitati progetti urbani, ulteriore e affascinante analogia persiste ovviamente con le due torri ubicate sul fronte rivolto verso l'argine del Secchia, probabili elementi riadattati, ma preesistenti alle trasformazioni settecentesche. Il potenziamento delle vie di comunicazione concepito per rafforzare il commercio, che Ercole III mise come priorità al centro della sua agenda governativa, tanto da farsi ritrarre dallo stesso Soli con il braccio destro proteso verso il modello ligneo del ponte, purtroppo perduto, e la spada adagiata in secondo piano, a testimoniare un'attenzione rivolta più allo sviluppo di nuove infrastrutture piuttosto che improbabili imprese belliche, attuando quelle linee di indirizzo già indicate a inizio Settecento da Ludovico Antonio Muratori, va intesa come operazione di reale modernizzazione. Basti sottolineare come tale lungimirante visione del duca, che permise l'avvio di questa importante sequenza di realizzazioni per i miglioramenti dei collegamenti viari sull'acqua, era largamente in anticipo rispetto ai vicini Stati, considerando ad esempio come nel Ducato di Parma i ponti sul Taro e sul Trebbia, decretati dalla Duchessa

Maria Luigia d'Asburgo e disegnati dall'ingegnere Antonio Cocconcelli, risalgono soltanto al 1816-1820 e al 1821-1826.

Inaugurato il 1° novembre 1792 e solennizzato dalle due targhe commemorative posizionate agli imbocchi con incisi i testi redatti da Girolamo Tiraboschi, la fortuna del Ponte di Sant'Ambrogio è stata rievocata in diverse circostanze. Nel 1795 di ritorno da un lungo viaggio attraverso l'Italia, risalendo la via Emilia da Rimini, l'architetto veronese Luigi Trezza raggiunse Modena percorrendo il Ponte. Nel taccuino manoscritto, conservato alla Biblioteca Civica di Verona, si soffermò dettagliatamente a studiare e ridisegnare l'opera appena terminata, annotando:

Adì 29 Settembre, a un ora discreta della mattina mi sono posto in viaggio per andare a Modena, ove vi giunsi circa alle ore 21; ma prima di giungervi tre miglia circa lontano s'incontra, un grazioso, e grande Ponte tutto di quadrelli costruito sul fiume Panaro. A cadaun capo del detto ponte vi sono due simetrici casini a tre piani i qualli sono situati sopra li pilonni verso terra; quali casini in tutto sono quattro e formano un bel effetto; molto più essendo quest'opera tutta nuova, e ben costrutta in sostituzione d'altro ponte pur nuovo d'un solo arco, il quale subito doppo d'essere stato disarmato cadde in terra per quanto si dice; ed è per questo che non fu più tentanto il cimento di costruire il ponte con un solo arco, ma con due. Una qualche idea di questa grandiosa opera si può formare dal qui delineato disegno, o sia pianta, e dalla seguente spiegazione. A.A.A.A. Sono li quattro casini posti all'imboccatura del ponte, i quali servono per l'Ufficio delle Gabelle ed altro, ed hanno li loro partiacque semicircolari. B. Pillone di mezzo sul quale appoggiano le due luci del ponte, con partiacque semicircolare formato a guisa di gradinoni, come anco sono quelli delli casini. Il disegno di questo ponte attualmente esistente fu del S.r Giuseppe Soli Architetto, e pittore della R. Accademia di Modena, il quale nel mio breve soggiorno in Modena mi fece molte cortesie, e riconobbi un giovane di molto merito, e di assai onesta maniera.¹⁴

L'importanza della «grandiosa opera» ammirata dal Trezza è riconfermata durante l'occupazione napoleonica. In data 22 ottobre 1796,

¹⁴ PAOLO CARPEGGIANI, LAURA GIACOMINI, *Luigi Trezza architetto veronese*, Rimini, Maggioli Editore, 2011, pp. 210-11.

sotto il dominio della Repubblica Francese, Luigi Vaccari, primo Cancelliere e Magistrato degli Alloggi, pubblica il tariffario per fissare l'onere del pedaggio per «bestiami o qualsivoglia generi» da pagare da coloro che «passino il fiume sopra il Ponte o lo vallichino per l'alveo» con lettiga, carrettone, carretta, carro, baroccio, cavallo, somaro o barca. Si ricorda poi il celebre scontro del 4 aprile 1815, tra le truppe austriache e l'esercito del Regno di Napoli, risultato vittorioso e che occuperà provvisoriamente Modena, prima della disfatta finale. La battaglia è ritratta nel dipinto anonimo (ma attribuito a Auguste Raffet), *Gioacchino Murat soccorre il Generale Carlo Filangeri ferito al Ponte Sant'Ambrogio sul Panaro*, esposto al Museo Filangeri di Napoli e riprodotto in varie stampe dell'epoca.¹⁵ Il ponte fu fatto esplodere dai tedeschi in ritirata nella notte tra il 20 e il 21 aprile 1945, un anno dopo il bombardamento aereo americano che rase al suolo un altro capolavoro dell'architettura estense, la Villa Pentetorri sul Naviglio.

Conclusioni

Le tre architetture pubbliche progettate e realizzate nell'arco di un settennio alla vigilia dell'invasione delle armate di Napoleone Bonaparte sono paradigmatiche certamente della lungimirante e accortissima politica di Ercole III d'Este ed esprimono parimenti la qualità di un *corpus* di opere che resta insuperato nel panorama cittadino, non eguagliato neppure dalla folta schiera di allievi che lasceranno un segno altrettanto duraturo nella Modena del XIX secolo. Tra la sua estesa produzione sono queste le architetture scelte per commemorare il valore dell'architetto a postuma memoria, ornando i quattro lati del basamento del catafalco funebre eretto nella chiesa delle Grazie il 20 ottobre 1823 in occasione del primo anniversario della morte. Prima

¹⁵ Sulla battaglia si veda: *Il Combattimento di S. Ambrogio sul Panaro. Narrazione fatta dal Colonnello Felice Chaurand de Saint Eustache, Comandante del 39° Reggimento di Fanteria alla Scuola Militare ed alle truppe dei presidi di Modena e di Castelfranco Emilia, riunite il giorno 29 marzo 1904 sul luogo del combattimento*, Mantova, Tipografia Gazzetta, 1904. L'opuscolo è interessante per la descrizione delle manovre belliche avvenute con l'avventurosa irruzione attraverso il ponte da parte della colonna d'attacco napoletana, e spiega come il «ponte lungo m.86 e largo m.8,70 era compiuto fin dal 1791, con i quattro torrioni alle estremità, foggiate ad abitazione, che da lontano lo segnalano» (p. 9).

dell'oblio, è ancora Antonio Mainardi nel rivedere con nuove aggiunte la prima traduzione italiana del *Dizionario storico di Architettura* di Quatremère de Quincy¹⁶ a ricordare Soli quale autore di «fabbriche vastissime e di bello stile per la gente addetta al servizio della corte».

¹⁶ *Ad vocem* in ANTOINE CHRYSOSTÔME QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dizionario storico di architettura contenente le nozioni storiche, descrittive, archeologiche, biografiche, teoriche, didattiche e pratiche di quest'arte*, prima traduzione italiana di A. Mainardi, Mantova, Fratelli Negretti, 1842.

Martina Frank

TRA GIOVANNI ANTONIO ANTOLINI E LUIGI CANONICA:
IL RUOLO DI SOLI NELLA DEFINIZIONE
DI PALAZZO REALE A VENEZIA

Introduzione

Per sei anni Giuseppe Maria Soli era stato coinvolto nelle vicende di Palazzo Reale in Piazza San Marco a Venezia, dapprima come consulente e perito e poi, dal 1810, come architetto progettista e direttore dei lavori. Con la caduta del governo napoleonico e il ritorno degli austriaci nell'aprile 1814 questo suo impegno si avvia a una conclusione. In una sua missiva del 27 maggio 1814 a Antonio Boccolari Soli manifesta le sue incertezze sulla possibilità che

la Fabbrica di questo Imperiale Palazzo possa continuare, e perciò ho [ha] presentato una supplica a sua altezza il principe Reuss Plauen per sapere il mio [suo] destino.

Suppone di essere richiamato a Modena e chiede se il suo alloggio presso l'Accademia di Belle Arti sia abitabile.¹ In effetti, il governo asburgico sancirà la destituzione di Soli dall'incarico di Delegato speciale e la sua nomina a «architetto di sua altezza reale» a Modena, ma al contrario di quanto da lui sospettato, il cambio di potere non provoca un'interruzione della fabbrica e del lavoro progettuale. Per gli austriaci l'immediata emergenza è l'eliminazione delle evidenze iconografiche del governo napoleonico al fine di approntare il palazzo per il trasferimento da Padova a Venezia del governo provvisorio, insediamento che avverrà già il 14 settembre del 1814. Della cancellazione dei simboli francesi si occupa inizialmente lo stesso Soli mentre nel mese di giugno è documentata la presenza del professore di architettura

¹ Il contenuto della lettera, conservata all'Archivio di Stato di Modena, mi è gentilmente stato segnalato da Vincenzo Vandelli.

civile e militare presso l'ateneo patavino Daniele Danieletti.² Il definitivo successore di Soli è designato in agosto. Si tratta del senese Lorenzo Santi che, raccomandato da Canova, aveva fino a quel momento occupato la posizione di disegnatore.³

Questa ennesima sostituzione dell'architetto responsabile della progettazione e della conduzione dei lavori a Palazzo Reale coincide con una cesura, tuttavia transitoria e più apparente che reale, nella gestione delle vicende della residenza. Ne è testimonianza il fatto che, nel giugno del 1814, il consigliere barone Paul von Lederer, il quale era stato incaricato dal governo centrale di verificare lo stato della fabbrica e di quantificare i lavori e le spese necessarie per il suo completamento, si rivolge all'Accademia di Belle Arti di Venezia.⁴ Con questo gesto sembrerebbe chiudersi quella fase di dibattiti alla quale, per usare le parole di Giannantonio Moschini, «la nostra Accademia non prese altra parte [...] che quella di disapprovare».⁵ Il disappunto per un'esclusione durata fino a quel momento e non revocata nemmeno quando «venne sostituito un progetto all'altro», era già stata ufficializzata nel giugno 1813 dal presidente dell'Accademia Leopoldo Cicognara in una missiva all'intendente dei beni della Corona Giovanni Battista Costabili Containi quando egli si lamentava dell'esclusione degli scultori accademici dai lavori di decorazione del nuovo scalone.⁶ Non stupisce dunque che nelle *Fabbriche più cospicue di Venezia*, pubblicate nel 1815 su iniziativa dell'Accademia, è data moltissima riso-

² Archivio di Stato di Venezia (d'ora in avanti ASVe), Palazzi reali, b. 31, fasc. n. 94, per l'eliminazione «dello stemma ed emblemi del cessato governo». I rispettivi preventivi di maggio 1814 sono firmati dall'«Ispettore Architetto» Soli. A Soli e poi a Danieletti fanno riferimento i documenti in b. 22.

³ ASVe, Palazzi reali, b. 31; EVA RITA LEHNI, *Il Giardino Reale di Venezia. Un contributo a Lorenzo Santi (1783-1839)*, «Prospettiva» 22 (1980), p. 93. Per il ruolo di Canova cfr. anche: ELENA CATRA, *Lorenzo Santi (1783-1839), eclettico architetto, ornatista, frescante e teorico*, in *Giacomo Quarenghi e l'Accademia di Belle Arti di Venezia*, a cura di A.G. Cassani, Cisinello Balsamo, Silvana Editoriale, 2017, p. 133-134.

⁴ EVA RITA ROWEDDER-LEHNI, *Studien zu Lorenzo Santi (1783-1839)*, Venezia, Centro Tedesco di Studi Veneziani, 1983 («Quaderni», 26), p. 42 e p. 180, n. 153 che riporta la richiesta di von Lederer: «[...] in un argomento di tale importanza io non posso rifiutarmi d'interessare gl'Individui di questo illustre Istituto [...] trattandosi di una fabbrica che [...] meriterebbe piuttosto di essere demolita se non avesse fino a questo momento ragionato al Tesoro il dispendio di più milioni [...]».

⁵ GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, Venezia, Alvisopoli, 1815, p. 505.

⁶ ASVe, Palazzi reali, b. 10; cit. in MARTINA FRANK, *Atti mancati o progetti falliti? Attorno al Palazzo Reale di Venezia*, «Rivista Napoleonica» 10-11 (2004-2005), p. 114.

nanza all'inedito coinvolgimento dell'istituzione veneziana. Nel capitolo dedicato alla «Nuova fabbrica aggiunta al palazzo regio», vale a dire alla cosiddetta Ala Napoleonica sul lato breve di Piazza San Marco, Giannantonio Selva scrive che «nell'anno 1814 l'I.R. Governo Generale onorò questa Regia Accademia del quesito» su come migliorare la fabbrica, e anche Leopoldo Cicognara nel ricordare la chiesa di San Geminiano di Jacopo Sansovino, demolita nel 1808 per fare posto allo scalone monumentale della residenza napoleonica progettato da Giovanni Antonio Antolini, non manca a ribadire che «l'avvedutezza dell'Eccelloso Governo attuale provocò un parere ragionato della Reale Accademia di Belle Arti, che venne pronunziato ed accompagnato da alcune modificazioni [...]». ⁷ Il ricordo dell'episodio rimane vivo a lungo, tanto è vero che Pietro Selvatico sottolinea ancora nel 1847 la nomina di «una speciale Commissione, perché desse parere intorno ai modi di rimediare ad alcune sconvenienze che tutti rimarcavano in questa fabbrica». ⁸

Alla commissione degli accademici ⁹ non è dunque richiesto di esprimersi su un progetto, bensì di elaborare un parere e proposte di modifica per la cosiddetta Ala Napoleonica e in particolare per la sua facciata su Piazza San Marco, ideata da Giuseppe Maria Soli e già costruita. Le conclusioni sono formulate da Selva e, in sintesi, prevedono l'arretramento dell'attico e la sua sostituzione con una balaustrata, l'abbassamento del tetto e la sua copertura con lastre di piombo al posto dei coppi, l'inserimento di quattro colonne libere nell'atrio al pianterreno e, al piano nobile che in quel momento non era ancora del tutto ultimato, l'eliminazione della sala ottagonale al fine di garantire un allineamento assiale delle sale di rappresentanza con l'ultima rampa dello scalone. ¹⁰

Quando l'operato di Soli è dunque sottoposto al giudizio di istitu-

⁷ *Le fabbriche più cospicue di Venezia misurate, illustrate ed intagliate dai membri della Veneta Reale Accademia di belle arti*, vol. I, Venezia, Alvisopoli, 1815, s.n.p.

⁸ PIETRO SELVATICO, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal medio evo sino ai giorni nostri*, Venezia, Ripamonti Carpano, 1847, p. 479.

⁹ La commissione è composta dai docenti Giannantonio Selva, Davide Rossi, Giuseppe Borsato e dai membri dell'Accademia Francesco Dal Peder, Giuseppe Mezzani e Lorenzo Santi. Cfr. EVA RITA ROWEDDER-LEHNI, cit., pp. 42-44.

¹⁰ Le considerazioni sono riportate in *Le fabbriche più cospicue di Venezia* [...], sempre nel capitolo dedicato alla «Nuova Fabbrica aggiunta al palazzo regio». La proposta per le modifiche da apportare alla facciata su Piazza San Marco è illustrata dall'ultima delle cinque incisioni dedicate all'ala progettata da Soli.

zioni e architetti, egli aveva già abbandonato il cantiere e una parte rilevante del suo progetto era già stata realizzata o si trovava in fase di ultimazione. Nonostante i ripetuti tentativi di mettere mano a quanto costruito, l'esterno dell'Ala Napoleonica rimane in sostanza opera interamente sua. Qui modifiche furono apportate soltanto alla forma e alla copertura del tetto, mentre all'interno la costruzione della sala da ballo decisa nel 1832, motivata solo da esigenze funzionali e non da critiche di ordine estetico, sancì la sparizione della sala ottagonale e di quella attigua. In effetti, a differenza di quanto avvenuto per le precedenti vicende di Palazzo Reale, numerose testimonianze di apprezzamento affiancano e talvolta prevalgono sulle opinioni critiche, il che contribuisce a far percepire meno «urgenti» interventi correttivi. Lo stesso Selva, prima di proporre l'introduzione di quattro colonne nell'atrio dello scalone sottolinea che la sequenza atrio – scalone – antisala fa «moltissimo onore al suo Architetto». E in termini simili si esprime anche Moschini quando afferma che «Antolini diede il disegno della nuova opera, cambiato poi del tutto dal Soli, che vi si appalesò intelligente nell'arte».¹¹

Giuseppe Maria Soli e Luigi Canonica: consulenze, perizie e progetti

Nella sua biblioteca, oggi consultabile presso l'Accademia delle Scienze di Modena, Giuseppe Maria Soli custodiva alcuni opuscoli strettamente legati al suo impegno veneziano, anche se precedenti al suo diretto coinvolgimento. Si tratta di testi polemici, redatti da Gaetano Pinali e dall'abate Buttacalice, che costituiscono i segni più evidenti di un diffuso malumore prodotto dal cantiere di Palazzo Reale.¹² Le critiche si articolano su vari aspetti. Da un lato si lamentava la demolizione della chiesa di San Geminiano di Jacopo Sansovino per fare posto allo scalone monumentale della residenza napoleonica e dall'altro si riconoscevano gravi difetti al progetto di Giovanni Antolini. È ormai risaputo che questo progetto traduceva un pensiero di Eugène de Beauharnais al quale Antolini aveva invano cercato di opporsi. Antolini era tornato a Bologna tra la fine del 1807 e l'inizio

¹¹ GIANNANTONIO MOSCHINI, *Nuova guida per Venezia*, Venezia, Alvisopoli, 1828, p. 103.

¹² GAETANO PINALI, *Osservazioni comunicate al regio architetto sig. profess. Antolini sopra la forma dell'edifizio da sostituirsi alla chiesa di S. Geminiano*, Venezia, Fracasso, 1807.

dell'anno seguente e il cantiere fu diretto da suo genero Giuseppe Mezzani al quale vanno ascritte modifiche e aggiunte. È questa la fase durante la quale Soli entra per la prima volta in contatto con i progetti per il Palazzo Reale lagunare. All'inizio dell'estate di quell'anno egli è a Venezia insieme a Luigi Canonica per pronunciarsi non sullo scalone che si stava costruendo bensì sulle soluzioni prospettate per conferire alla residenza un rappresentativo affaccio sul Bacino di San Marco.

Quest'argomento era stato affrontato fin dalle prime riflessioni sulla residenza. Nel 1806, quando si dismise l'ipotesi di adattare Palazzo Ducale a Palazzo Reale e la conseguente decisione di utilizzare invece il complesso formato dalla Libreria di San Marco e dalle Procuratie Nuove e Nuovissime, Giovanni Antonio Antolini aveva presentato il relativo progetto. Ormai ben nota e studiata, la sua idea consisteva nella creazione di una struttura a forma di U, che serrava le Procuratie tra l'edificio della Zecca cinquecentesca e una seconda Zecca da edificare sul lato opposto.¹³ Tra i due corpi sporgenti era previsto l'allestimento di un giardino, chiuso verso la fondamenta pubblica da un muro ad arcate cieche coronato da statue, che proseguiva l'originaria sistemazione del piano terra della Zecca, mentre le facciate delle "Zecche" dovevano essere dotate da ingressi formati da tre fornici ad arco. Per l'organizzazione della facciata meridionale delle Procuratie Antolini non proponeva il proseguimento dell'ordine di Vincenzo Scamozzi, bensì al secondo piano nobile la ripetizione di quanto già caratte-

¹³ Per una discussione di questo progetto cfr.: EZIO GODOLI, *Progetti per Venezia di Giovanni Antonio Antolini*, in *Architettura in Emilia Romagna dall'Illuminismo alla Restaurazione*. Atti del convegno di Faenza 6-8 dicembre 1974, a cura di C.L. Anzivino, Firenze, Istituto di Storia dell'Architettura, 1977, pp. 81-101; GIANDOMENICO ROMANELLI, *Progetti per il Palazzo Reale e l'Ala Napoleonica*, in *Venezia nell'età di Canova*, a cura di E. Bassi, A. Dorigato, G. Mariacher, Venezia, Alfieri, 1978, pp. 169-170; IDEM, *Venezia Ottocento. L'architettura, l'urbanistica*, Venezia, Albrizzi, 1988, pp. 81-82; SUSANNA BIADENE, *L'Ala Napoleonica*, in *Le Venezie possibili. Da Palladio a Le Corbusier*. Catalogo della mostra, Museo Correr, Venezia, a cura di L. Puppi, G. Romanelli, Milano, Electa, 1985, pp. 147-148; GIANDOMENICO ROMANELLI, *Una reggia per piazza San Marco*, in *Dai Dogi agli Imperatori: la fine della Repubblica tra storia e mito*. Catalogo della mostra al Museo Correr, Venezia, a cura di G. Romanelli, Milano, Electa, 1997, p. 162; ALESSANDRA PFISTER, *La vicenda della Reggia napoleonica veneziana e i progetti per il Palazzo conservati nel Fondo Luigi Canonica*, in *Architettura e urbanistica in età neoclassica. Giovanni Antonio Antolini (1753-1841)*, a cura di M.G. Marziliano, Faenza, Gruppo editoriale Faeenza editrice, 2003, pp. 213; ELISA BASTIANELLO, *Il Palazzo Reale di Venezia (1806-1813)*, "Engramma" 111 (2013) http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1457. MARTINA FRANK, *Il sogno di un palazzo con giardino sull'acqua: progetto napoleonici per Palazzo Reale a Venezia (1806-1808)*, in *Le residenze di corte nel regno d'Italia (1805-1814)*. *Architettura ed etichetta in età napoleonica*, a cura di G. D'Amia, Milano, Mimesis, 2023 («Anelli», 10), pp. 119-130.

rizzava il primo, ovvero l'evidenziazione delle singole unità abitative tramite aperture ad arco al centro di ognuna. Questo progetto, come anche il successivo, implicava la demolizione dei trecenteschi granai di Terranova, un complesso polifunzionale che all'arrivo dei francesi in città era stato utilizzato come caserma e che scomparirà nell'autunno del 1808. Se questa prima ipotesi di Antolini lasciava inalterate le facciate su Piazza San Marco, la seconda nasce dopo la decisione di costruire, al posto della chiesa di San Geminiano, che formava l'anello di congiunzione tra le Procuratie Nuovissime e quelle Vecchie, un monumentale scalone con facciata a loggiati sporgente sulla Piazza.¹⁴ Radicale è in questo disegno anche l'intervento previsto per la sistemazione del lato sud verso il Bacino di San Marco. Aumento della profondità e regolarizzazione del perimetro delle Procuratie, eliminazione del sistema di canali e costruzione di un braccio speculare alla Libreria Sansoviniana all'estremità sud-ovest sono gli ingredienti fondamentali dalla progettata soluzione. È assai probabile che questa ipotesi non prevedesse la sparizione della Zecca per dare respiro e unitarietà al nuovo prospetto.¹⁵

Sembra che sia questo il progetto che Giovanni Battista Costabili Containi aveva inviato il 4 giugno 1808 a Luigi Canonica in vista del trasferimento dell'architetto regio a Venezia dove egli avrebbe incontrato Giuseppe Soli e il viceré per elaborare altre proposte per Palazzo Reale.¹⁶ Già l'11 giugno Antolini, memore delle vicissitudini legate al Foro Bonaparte, manifesta il sospetto che questa strategia condurrà inevitabilmente alla sua destituzione dall'incarico, ma più ancora denuncia la scorrettezza dell'operazione. A suo vedere l'aver consegnato ai concorrenti il suo progetto comporta per quest'ultimi una decisa posizione di vantaggio nell'elaborazione di un disegno alternativo «onde

¹⁴ Valgono i riferimenti bibliografici indicati nella nota precedente.

¹⁵ Il disegno firmato di Antolini è conservato a Balerna, Archivio del Moderno, Fondo Canonica, cartella 06, D 350. Cfr. GIANNI MEZZANOTTE, *L'architettura neoclassica in Lombardia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1966, p. 244; ALESSANDRA PFISTER, cit., 2003, p. 219; ALESSANDRA PFISTER, *Luigi Canonica e Giuseppe Maria Soli. Palazzo Reale, Venezia 1808*, in *Luigi Canonica 1764-1844 Architetto di utilità pubblica e privata*, a cura di L. Tedeschi, F. Repishti, Mendrisio, Mendrisio Academy Press/Silvana Editoriale, 2011 («Archivio del Moderno / Monografie», 14), p. 54 che segnala anche una copia del disegno conservata a Parigi. Il disegno risale senz'altro al 1808 e dunque a un momento quando Antolini aveva già lasciato Venezia. In effetti una scritta sul foglio indica il complesso dei Granai di Terranova come in fase di demolizione, un processo che iniziò soltanto nell'autunno di quell'anno. Cfr. anche MARTINA FRANK, cit., 2023, p. 127.

¹⁶ ASMi, Fondo Genio Civile, cartella 3140, fasc. 2; cit. in ALESSANDRA PFISTER, cit., 2003, p. 222, n. 28.

converrebbe che anche a me fossero note le loro idee, e dietro queste mi fosse permesso di rifondere la mia, o di lasciarla tal qual è [...]».¹⁷

Le controproposte, nate, come richiesto da Costabili, dalla collaborazione tra Soli e Canonica, articolate in tre disegni segnati A, B e C e corredate da una relazione di Soli datata 30 giugno 1808, danno ragione ai sospetti di Antolini. In effetti, esse si innestano tipologicamente su quanto da lui ipotizzato, ma dimostrano un approccio ben più disincantato nei confronti delle preesistenze cinque e seicentesche. Resi noti da Alessandra Pfister, i progetti insistono sul fronte meridionale della residenza adottando, probabilmente su richiesta di Eugène de Beauharnais, l'impianto a U che già caratterizzava i disegni di Antolini. Se Antolini cercava di comporre un prospetto simmetrico utilizzando e ripetendo come bracci sporgenti la Zecca o la Libreria, Soli e Canonica riconoscono l'impossibilità di integrare l'esistente nel nuovo. Il loro progetto A,¹⁸ del quale, come del resto degli altri, si conoscono soltanto le piante ma non gli alzati, prevede per le ali sporgenti una estensione della larghezza della Libreria da tre a cinque campate e avancorpi su colonne libere con funzione di approdo sul Bacino di San Marco. Nel progetto B¹⁹ il corpo della Libreria è prolungato fino a formare nella parte terminale confinante con l'acqua un atrio quadrato su colonne; nel nuovo braccio speculare all'estremità opposta doveva essere collocato uno scalone a rampa unica, che si può supporre concepito come un'alternativa a quello di Antolini affacciato su Piazza San Marco.

Le conseguenze sul tessuto esistente sarebbero state radicali. La più clamorosa sarebbe stata la demolizione della Zecca sansoviniana, ma anche l'interramento del canale che lambisce il fianco della Zecca e che scorre lungo la facciata meridionale delle Procuratie avrebbe prodotto notevoli cambiamenti dell'equilibrio idraulico e ecologico, così come l'eliminazione delle fondamenta pubblica avrebbe causato significative alterazioni della viabilità nell'area marciana. Sia per le Procuratie che per la Libreria Soli e Canonica prevedevano sventramenti con la

¹⁷ Per la lettera di Antolini a Giuseppe Rangone conservata presso la biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna cfr. EZIO GODOLI, cit., pp. 97-98; ALESSANDRA PFISTER, cit., 2003, p. 223 e ELENA GRANUZZO, *Gaetano Pinali a Venezia (1805-1815)*, "Studi Veneziani" n.s., 51 (2006), p. 527, n. 25.

¹⁸ Balerna, Archivio del Moderno, Fondo Luigi Canonica, cartella 06, D 344 e 345 ALESSANDRA PFISTER, cit., 2003, pp. 224-225 e Idem, cit., 2011, p. 56; MARTINA FRANK, cit., 2004-2005, p. 105.

¹⁹ Balerna, Archivio del Moderno, Fondo Luigi Canonica, cartella 06, D 349 e 352. Bibliografia come alla nota precedente.

conseguente riduzione delle facciate su Piazza San Marco a mere quinte. Al contrario, Antolini non si era soltanto preoccupato di mantenere intatti i locali della biblioteca e di rispettare la sequenza dei cortili delle Procuratie, ma nella sua ipotesi di regolarizzazione del fronte meridionale la mole della Zecca è intoccata. Soli e Canonica escludono invece ogni ipotesi di adattamento e di compromesso e optano appunto per uno sventramento con una radicale riorganizzazione degli spazi a partire dal numero, dalla forma e dalla funzione dei cortili. In entrambi i progetti è previsto un collegamento diretto tra il giardino sul lato meridionale e Piazza San Marco, formato da una galleria passante a tre navate che al livello dei cortili sarebbe stata sormontata da una terrazza.²⁰

Tuttavia, Soli e Canonica hanno pensato anche a soluzioni meno invasive. Al fine di poter mantenere inalterate sia la Libreria che la Zecca, il progetto C proponeva di ridurre lo spazio destinato a giardino e di formare la U con il suo braccio orientale posto accanto alla Zecca.²¹ Infine, un quarto progetto che non sembra essere stato preso in considerazione nell'incontro con il viceré, si scosta sia dall'impianto a U che dalla regolarizzazione del perimetro e immagina al centro della facciata meridionale delle Procuratie un corpo aggettante della larghezza di undici assi di finestre.²²

Proprio queste due ipotesi inducono a pensare che Soli e Canonica abbiano avuto conoscenza delle considerazioni dell'erudito e dilettante di architettura veronese Gaetano Pinali che dopo anni a Milano ricopriva la carica di consigliere alla corte d'appello di Venezia. Oltre al già citato opuscolo circolavano in effetti anche alcune acquedotti nelle quali Pinali illustrava l'alzato di un progetto per l'affaccio meridionale sulla laguna consistente in un pianterreno rusticato e porticato con al di sopra un ordine gigante corinzio.²³ Il braccio laterale sporgente orientale, come nel progetto C di Soli e Canonica, sarebbe venuto a trovarsi accanto alla Zecca. La messa in evidenza della parte centrale

²⁰ Sulla necessità di questo collegamento si sofferma Soli nel suo rapporto a Costabili del 30 giugno 1808. ASMi, Fondo Genio Civile, cartella 3140, fasc. 3; cfr. ALESSANDRA PFISTER, cit., 2003, p. 225.

²¹ Balerna, Archivio del Moderno, Fondo Luigi Canonica, cartella 06, D 347 (pianta del piano nobile), convincentemente identificato da ALESSANDRA PFISTER, cit., 2003, p. 224, come bozza del progetto C.

²² Balerna, Archivio del Moderno, Fondo Luigi Canonica, cartella 06, D 348 (pianta del piano nobile).

²³ Venezia, Museo Correr, P. D. 3841; cfr. anche ELENA GRANUZZO, cit., pp. 522-523.

del prospetto con ampia scalinata e frontone incarna un'idea presente anche nelle riflessioni degli architetti convocati da Costabili.

L'insistenza di Pinali nel promuovere le proprie idee presso Costabili e il viceré produrrà i suoi effetti condizionando anche il futuro operato di Soli. Il 16 agosto 1808 Pinali illustra in una lettera a Eugène de Beauharnais, oltre alle proprie idee relative alla facciata e allo scalone, il progetto di creare, in prosecuzione del rio delle Beccarie (o della Luna), un canale con bacino conclusivo in corrispondenza del nuovo scalone in modo da garantire un collegamento con il Canal Grande e un accesso acqueo agli spazi di rappresentanza.²⁴ Questa idea deve avere convinto il viceré se nell'ottobre dello stesso anno Giuseppe Mezzani può affermare che i suoi disegni per questo canale, bacino e approdo sono stati approvati assieme a quello per la scala. E questa volta anche il parere di Giuseppe Maria Soli e Luigi Canonica, di nuovo interpellati, è positivo. Con questa decisione, che riconosce quale priorità la costruzione dello scalone e la creazione del nuovo canale e del nuovo approdo, lasciando invece in sospeso la questione della facciata sulla laguna, si avvia a definitiva chiusura l'era Antolini. Nell'autunno 1808 Luigi Canonica emette un giudizio positivo sui conti e preventivi presentati da Mezzani, ma un anno più tardi, a cantiere ormai impostato, la situazione è cambiata e Mezzani, accusato non soltanto di ritardi nella produzione di disegni e nella conduzione dei lavori ma anche di irregolarità nella gestione contabile, sarà giudicato colpevole e destituito dall'incarico di architetto ispettore.²⁵

Giuseppe Maria Soli progettista e direttore del cantiere di Palazzo Reale

L'impegno veneziano di Giuseppe Maria Soli come Delegato speciale ha inizio nel gennaio 1810 quando, rispetto alla sua precedente visita in laguna, le cose sono ormai profondamente cambiate: non esistono più i Granai di Terranova sul lato verso il Bacino di San Marco

²⁴ Venezia, Biblioteca del Museo Correr, P. D. c. 303 XXV; ELENA GRANUZZO, cit., pp. 522-527, in particolare per un disegno di Pinali per il nuovo bacino di approdo. Vedi anche EZIO GODOLI, cit., pp. 98-100.

²⁵ GIACOMO PARMA, *Arti belle dei Veneziani: memoria*, Padova, Cartallier, 1837, p. 65; GIANDOMENICO ROMANELLI, cit., 1988, pp. 126-127, n. 112. Cfr. anche la corrispondenza in ASVe, Palazzi reali, b. 9, Fasc. Corrispondenza 1809, cit. in MARTINA FRANK, cit., 2004-5, p. 108. Per la condanna cfr.: ALESSANDRA PFISTER, cit., 2011, p. 55.

e sono stati avviati i lavori di costruzione dello scalone e, sul retro, dell'approdo. L'insieme di quanto realizzato prima del suo arrivo è descritto da Soli in un resoconto a Costabili del 10 maggio che termina con la conclusione che «in somma tutto si univa a dare un aspetto che quest'opera così decorosa fosse stata abbandonata alla dimenticanza».²⁶ Provocando lo sconcerto dell'intendente, in una prima relazione Soli aveva affermato che sarebbe stato necessario un anno e mezzo per la conclusione dei lavori e che «non è tanto lo scalone che spaventa quanto sono i grandiosi lavori che necessariamente si devono contemporaneamente [...]» eseguire.²⁷ In una missiva del 21 marzo 1810 egli specifica inoltre come avesse ipotizzato di correggere i difetti costruttivi del torso lasciato da Mezzani. A suo dire si rendeva necessario il rifacimento di una porzione delle fondazioni della sponda del nuovo canale «a causa di averla rinvenuta fondata sopra pali fracidi e meno profonda di quella che necessariamente si dovrà fare», ma soprattutto «si rende parimenti necessario il Rettifilo delle Vecchie Procuratie per il collegamento ed infilamento delle medesime con la Fabbrica dello scalone ed il peristillo del corpo avanzato del medesimo».²⁸ In questo periodo Soli deve avere presentato diverse ipotesi su come affrontare la questione del mancato allineamento tra Procuratie, scalone e Procuratie Vecchie. Si tratta di un problema già ben evidente fin dalle tavole del progetto Antolini e che Giuseppe Mezzani non solo non era stato in grado di risolvere, ma che egli ignorava interamente nei suoi disegni.²⁹ In effetti, la demolizione di un'arcata delle Procuratie Nuovissime, già suggerita da Pinali e adottata da Mezzani, non aveva prodotto che un maggiore effetto di simmetria, con le sei campate che affiancavano da entrambi i lati la facciata dello scalone.

A Giuseppe Soli non è mai stato richiesto un nuovo progetto, ma è evidente che il contatto diretto e prolungato con il cantiere e il confronto con la mole di disegni prodotti dalla gestione Mezzani lo abbiano progressivamente condotto alla conclusione che mantenendo in sostanza invariato il disegno non sarebbe stato possibile rimediare a un errore che fin dal principio aveva accompagnato le vicende dello

²⁶ GIUSEPPE PAVANELLO, *Un "Copia lettere" di Giovanni Antolini "Regio Architetto" a Venezia, "Arte in Friuli - Arte a Trieste" 11 (1989), pp. 126-129, n. 26; una trascrizione integrale in ELISA BASTIANELLO, cit.*

²⁷ ASVe, Palazzi reali, b. 1, lettera di Soli a Costabili del 12 marzo 1810.

²⁸ ASVe, Palazzi reali, b. 4, copia di una lettera di Soli all'agente provvisorio.

²⁹ ALESSANDRA PFISTER, cit., 2011, p. 55.

scalone. Ne è testimonianza un suo scritto, non datato ma inserito in un gruppo di carte risalente a inizio marzo 1810, che elenca gli «Avantaggi resultabili dal nuovo Progetto».³⁰ Questo progetto, che cronologicamente si situa in un momento quando la costruzione dello scalone Antolini-Mezzani con il suo corpo aggettante sulla Piazza non era stata affatto abbandonata, prospetta per la prima volta un deciso intervento sul tratto delle Procuratie Vecchie. In effetti, per la realizzazione del progetto

sarebbe indispensabile il sollecito acquisto dei fabbricati delle vecchie Procuratie per essere demoliti, salvando però interinalmente l'esterno per non difformare la piazza, fino alla nuova riconformazione della medesima facciata esterna.³¹

Nel frattempo si continua a lavorare allo scalone e dal citato resoconto di maggio 1810 si rileva che sotto la direzione Soli sono state costruite le volte delle rampe superiori e posizionate alcune delle colonne dell'avancorpo.

La maturazione di un'idea progettuale del tutto nuova e del suo inserimento in un piano complessivo per la residenza fu paradossalmente favorita da uno dei maggiori problemi tra quelli che da tempo affliggeva il cantiere, vale a dire la carenza di materiali da costruzione e in particolare di pietra d'Istria o di Verona, che impediva un rapido avanzamento dei lavori e che dunque faceva guadagnare tempo a Soli. Il 19 luglio 1810 questo processo di messa a punto è concluso e l'architetto invia a Costabili il suo progetto in «opposizione al già stabilito», ma «senza pretendere d'oscurare il merito del primo inventore al quale sarà sempre dovuta tutta la venerazione».³² La sua argomentazione è retorica e astuta in quanto l'elogio di Antolini implica anche quello del viceré, il primo responsabile dello scalone, e contemporaneamente egli è anche autocritico, riferendosi alla correzione del progetto per il fronte meridionale sulla laguna che aveva elaborato di concerto con Canonica. In effetti, il resoconto di maggio con i relativi preventivi di spesa faceva in sostanza riferimento al piano che era stato deliberato nell'autunno del 1808 e che

³⁰ ASVe, Palazzi reali, b. 4.

³¹ Ibidem. Nella stessa busta anche il preventivo per la demolizione delle Procuratie Vecchie. Cit., ma con erronea interpretazione da ELISA BASTIANELLO, cit.

³² ASVe, Palazzi reali, b. 4. Il documento è integralmente trascritto in ELISA BASTIANELLO, cit.

consisteva nella combinazione di due progetti: quello di Antolini-Mezzani per lo scalone e per il nuovo canale con approdo e quello di Soli-Canonica per la parte del complesso verso il Bacino di San Marco. La presentazione di Soli di luglio è dunque una puntuale messa a confronto tra queste ipotesi. Per convincere la committenza Soli fa ricorso a comparazioni che oltre alle parole sfruttano anche l'eloquenza delle immagini. Alcuni di questi disegni che facevano parte integrante della sua presentazione si sono conservati nel Fondo Soli dell'Accademia delle Scienze di Modena.³³

Particolarmente efficaci sono i confronti tra le soluzioni per la facciata su Piazza San Marco e le sezioni che illustrano il collegamento dello scalone con i successivi spazi di rappresentanza (figure 84-85). Nell'argomentazione di Soli le criticità del progetto di Antolini non si evidenziano soltanto nella giustapposizione di tre corpi di fabbrica così diversi tra di loro che «formano però riuniti una disarmonica risultanza», ma anche nella circostanza che un corpo aggettante non si addice al lato breve della Piazza. La sua proposta si innesta invece sull'autorità di Sansovino, Scamozzi e Longhena e prevede di estendere il modulo delle Procuratie Nuovissime seicentesche sull'intera facciata, sormontando il piano nobile con un attico la cui funzione verrebbe ad essere duplice. All'esterno servirebbe alla collocazione di un programma iconografico napoleonico scultoreo, all'interno consentirebbe un aumento dell'altezza degli spazi. Per lo scalone Soli prevede una rotazione di 90 gradi e il suo spostamento sul luogo delle Procuratie Vecchie dove al pianterreno sarebbe stata realizzata una seconda Bocca di Piazza, vale a dire un passaggio pubblico tra la Piazza e il quartiere retrostante (figure 86-87). Le riflessioni sull'atrio di accesso alla scala e sul prospettato approdo sul canale, per il quale Mezzani aveva previsto una copertura, dimostrano che Soli ha acquisito dimestichezza con le consuetudini veneziane e con le specificità dell'andamento delle maree. Se la demolizione delle Procuratie Vecchie era già stata preventivata da Soli in precedenza per risolvere la questione del mancato allineamento dei corpi di fabbrica, ora

l'esternato progetto porterebbe l'indispensabile conseguenza di demolire il già fatto prima dopo tante spese incontrate e dopo anche avere sì lungo tempo ottenuto sì precario progresso.

³³ MARTINA FRANK, cit., 2004-2005.

Il collegamento tra la prima parte dello scritto e la seconda inizia con la descrizione dell'appartamento reale, ovvero dei quattro ambienti affacciati sul progettato nuovo canale dell'Ascensione e che culmina nella sala del trono. Una sezione longitudinale del tratto tra le due Bocche di Piazza (figura 85) evidenzia i vantaggi dello scalone ruotato e spostato e del suo collegamento con la sala ottagonale e con quella seguente, mentre due sezioni sono dedicate al «già incominciato scalone». La parte inferiore del foglio illustra invece il progetto per la facciata orientata sul canale che, secondo Soli sarebbe la ripresa di quanto progettato per quella sul giardino e garantirebbe un aspetto omogeneo di tutti gli affacci. Egli intende in effetti

stabilire alla parte posteriore del Palazzo reale riguardante i reali giardini una decorazione che proseguisse ancora su tutto il lato che costeggia il canale e che arriva fino al bacino dove a luogo il fabbricato della regia scala.

Questa ipotesi riprende criticamente quanto ancora nel maggio 1810 era stato contemplato e coincide con quanto Soli aveva elaborato assieme a Canonica nel 1808. Se questi progetti avevano previsto la demolizione della Zecca, la nuova proposta si innesta invece sul progetto C e prevede la formazione dell'impianto a U tramite la costruzione di due bracci situati rispettivamente accanto alla Zecca e in prolungamento dell'ala dello scalone (figure 86-87). Alle estremità dei bracci erano previsti approdi con sovrastanti belvederi e, al di sopra di un porticato rusticato, l'intero prospetto doveva essere ritmato da un ordine ionico, mentre dietro l'alto attico dovevano collocarsi i mezzanini di servizio.³⁴ In continuità con i progetti del 1808, è contemplato lo sventramento delle Procuratie con una riorganizzazione dei cortili e la creazione di gallerie di comunicazione tra la Piazza e i giardini la cui sommaria configurazione è indicata in questi come anche in tutti gli altri disegni di Soli.

Il 6 settembre 1810 si giunge all'approvazione da parte di Napoleone del progetto per il nuovo scalone e alla conseguente decisione di

³⁴ Il fatto che Soli insista sulla preferenza di finestre rettangolari «de quali tanto meglio si accordano coi tempi» e sull'abolizione dell'ordine dorico al pianterreno permette qualche deduzione sulla conformazione del progetto precedente il quale, nell'uso del vocabolario, sarebbe stato più vicino alle architetture cinquecentesche.

abbattere anche quanto finora costruito.³⁵ Non sembra invece che sia stata presa una decisione rispetto all'affaccio sulla laguna e probabilmente a Soli fu richiesto un ulteriore sforzo progettuale. Nel progetto approvato per l'ala dello scalone, la facciata verso l'Ascensione, ovvero verso l'approdo, si articola con l'ordine ionico riservato alla sola parte compresa tra le due Bocche di Piazza. Questa stessa soluzione caratterizza un ulteriore progetto, documentato da un gruppo di disegni a grafite e che si lega probabilmente al quarto progetto elaborato da Soli e Canonica nel 1808. In questa ipotesi è abbandonata l'idea di un impianto a U e l'intervento si sarebbe limitato alla regolarizzazione del perimetro delle Procuratie. La facciata sul giardino, con il corpo centrale leggermente sporgente e ritmato da un ordine ionico, propone la stessa organizzazione di quella sul progettato canale e sull'approdo (figura 88). La sezione (figura 89) dimostra che l'incremento delle dimensioni dell'ala dello scalone, dovuto alla riduzione a rettangolo delle Procuratie Nuove, avrebbe consentito, dopo la sala ottagonale e quella seguente, l'aggiunta assiale di un altro salone e di una grande sala del trono. Le relative piante, che con maggiore precisione rispetto alle precedenti evidenziano la distinzione tra l'esistente e le modifiche e aggiunte da apportare, sono assai efficaci nell'illustrare una soluzione di grande effetto ma molto meno dispendiosa e impegnativa (figure 90-91).

Nell'ottobre 1810 Antonio Canova definisce Soli come colui che ha il merito di aver «impedito che si gettassero a terra le belle fabbriche [ovvero la Zecca] com'erasi progettato da altri».³⁶ Quest'affermazione, che riconduce agli episodi progettuali del 1808, induce a pensare che Canova riconosca in Luigi Canonica il fautore di uno smantellamento dell'architettura cinquecentesca. Non ci è dato di sapere se Soli abbia cercato di contrastare Canonica già in quella occasione attraverso l'elaborazione di due progetti alternativi oppure se l'assunzione di una posizione più vicina a Antolini, verificabile oltre che nella difesa della Zecca per esempio anche nelle sue riflessioni sui cortili storici delle Procuratie, sia il frutto di un graduale processo di maturazione dovuto a una sempre migliore conoscenza di Venezia e delle sue speci-

³⁵ Lo annuncia Costabili in una lettera all'agente a Venezia Carlo Pastorio. ASVe, Palazzi reali, b. 1. MARTINA FRANK, cit., 2004-2005, p. 112.

³⁶ GIUSEPPE PAVANELLO, *Un "Copia lettere" di Giovanni Antolini "Regio Architetto" a Venezia*, "Arte in Friuli - Arte a Trieste" 11 (1989), p. 129, n. 26.

ficità. In conclusione, per aggiungere un tassello al rapporto tra Soli e Canonica e tornare al giudizio del 1814 degli accademici veneziani sull'operato di Soli, si ricorda che in un rapporto a Costabili del 22 agosto 1810 l'architetto reale aveva già violentemente criticato «l'altezza assegnata all'attico in prospetto alla piazza» chiedendo una sua «riduzione per renderlo più proporzionato all'ordine sottoposto».³⁷

³⁷ ALESSANDRA PFISTER, cit., 2011, p. 56, che cita il documento in ASMi, Genio Civile 3131. Positivo sembra invece essere stato il giudizio di Charles Percier per il quale cfr. MARTINA FRANK, cit., 2004-2005, p. 112, n. 53.

Simona Roversi

SOLI E L'ARCHITETTURA RELIGIOSA,
DA CARBOGNANO AL DUOMO DI MODENA:
ALCUNI CONTRIBUTI DI RICERCA

La presente disamina, lungi da pretese di esaustività, vuole offrire alcuni approfondimenti ad un tema meritevole di ulteriori ricerche.

Tra Sette e Ottocento, Giuseppe Maria Soli fu l'architetto modenese che segnò il superamento della maniera rocaille, contribuendo a rinnovare il volto della capitale estense in direzione neoclassica e purista.¹ Dal 1784, nel ruolo di Architetto Ducale svolse importanti commissioni pubbliche – l'Accademia di Belle Arti (1785-87), Porta Sant'Agostino (1789-92) e il ponte sul Panaro (1789-93) – unendo gusto razionalista e conoscenze tecnico-scientifiche. La sua brillante carriera proseguì durante il dominio francese, indirizzandosi verso un lessico funzionalista, mentre nella Restaurazione, reintegrato nei precedenti incarichi ducali, progettò opere di grande impegno, segnate dalla tendenza a rifugiarsi entro il confine rassicurante della tradizione classicista.

Nella lunga e prestigiosa carriera di Soli, la produzione in ambito religioso non ha acceso l'interesse dei suoi biografi² né degli storici

¹ SIMONA ROVERSI, *Giuseppe Maria Soli*, tesi di laurea in Storia dell'Architettura, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Discipline delle Arti, Musica e Spettacolo, Università degli Studi di Bologna, relatore prof.ssa Deanna Lenzi, a. a. 1996-1997, con bibliografia.

² Le prime biografie di Soli si devono a GIUSEPPE RIVA, *Nell'anniversario della morte di Giuseppe Soli, pittore ed architetto illustre*, Modena, Vincenzi, 1823 e CESARE GALVANI, *Alla memoria degli illustri Modenesi mancati alla patria nell'anno 1822*, Modena, Vincenzi, 1823, seguono GIOVANNI DE BRIGNOLI DI BRUNNHOF, *Giuseppe Maria Soli*, in *Memorie degli architetti antichi e moderni di F. Milizia*, Bologna, Cardinali e Frulli, 1827, tomo II, e dello stesso *Del Cavaliere Giuseppe Maria Soli*, in *Notizie biografiche e letterarie in continuazione della Biblioteca Modonese del cavaliere abate Girolamo Tiraboschi*, Reggio Emilia, Tip. Torreggiani, 1833, vol. I, pp. 153-176. Nel XIX secolo un contributo importante è offerto in LUIGI MARTINELLI, *Giuseppe Maria Soli*, "Educatore Storico", 15 maggio 1846, pp. 533-541, mentre nella seconda metà del Novecento sono degni di nota GABRIELE MOROLLI, *Giuseppe Maria Soli, architetto modenese (1745-1822)*, in *Architettura in Emilia-Romagna dall'Illuminismo alla Restaurazione*, atti del convegno (Faenza, 6-8 dicembre 1974), Firenze, Università degli Studi, 1977, pp. 103-124 e VINCENZO VANDELLI, *L'ultimo volo dell'Aquila bianca: le riforme urbane e territoriali di Ercole Rinaldo III d'Este*, in *Gli*

dell'arte, attirati dai progetti di carattere civile, dove in effetti egli esprime pienamente il suo versatile ingegno. Tuttavia occorre tener presente che i lavori in edifici ecclesiastici, pur essendo meno noti, costituiscono un tassello significativo e numericamente rilevante, considerato che, ad oggi, il regesto di Soli conta una trentina di progetti,³ in contesti anche di alto prestigio quali la Cattedrale di Modena:

1771-74, Campanile della Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo a San Giacomo Roncole: ricostruzione.

1771/77-1803, Campanile della Pieve di San Michele Arcangelo a No-
nantola: ricostruzione.

1781 c., Chiesa di San Pietro Apostolo a Carbognano: costruzione.

1787-89, Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo a Panzano: rifacimento (?).

1788, Monastero delle Salesiane a Modena: rifacimento della facciata.

1791, Chiesa della Madonna del Voto a Modena: innalzamento dell'an-
cona nell'altare di Sant'Omobono e altri interventi di restauro.

1791-92, Oratorio di San Carlo detto Rotondo a Modena: rifacimento
della copertura.

1791, Palizzata a protezione della torre Ghirlandina a Modena.

1792-94, Chiesa di San Michele Arcangelo a Solara: ristrutturazione ed
elevazione della chiesa, ancona e tribune laterali nel presbiterio (?).

1799, Campanile e Chiesa di San Giovanni Battista a Modena: restau-
ro delle parti danneggiate durante il dominio napoleonico.

architetti del pubblico a Reggio Emilia dal Bolognini ai Marchelli. Architettura e urbanistica lungo la via Emilia (1770-1870), a cura di M. Pigozzi, Casalecchio di Reno, Grafis, 1990. Più recenti, MARI-
NELLA PIGOZZI, *Giuseppe Maria Soli fra ancien régime e Restaurazione*, in *La cultura architettonica nell'età della Restaurazione*, a cura di G. Ricci, G. D'Amia, Milano, Mimesis, 2002, pp. 21-35 e il saggio di VINCENZO VANDELLI, *Verso una biografia di Giuseppe Maria Soli, pittore e architetto*, in *Tracce dei luoghi, tracce della storia. L'editore che inseguiva la bellezza, scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Roma, Donzelli, 2008, pp. 263-284 con bibliografia.

³ I progetti di cui non è attestata la realizzazione sono segnati con un punto interrogativo. Molti di essi sono testimoniati da disegni e carte originali appartenenti al Fondo G. Soli, donato nel 1928 da Guglielmo Soli all'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Modena. La catalogazione del fondo è pubblicata in FEDERICA MISSERE FONTANA, *Relazione sulla schedatura del Fondo G. Soli*, "Atti e Memorie della Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena", s. 7, vol. 8 (1990-1991), p. XXXIII; FEDERICA MISSERE FONTANA, *Ancora sul Fondo G. Soli. L'archivio di famiglia*, "Atti e Memorie della Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena", s. 7, vol. 9 (1991-1992), p. XXXVII; FEDERICA MISSERE FONTANA, *Cultura architettonica e scientifica nelle carte e nei libri della famiglia Soli (1771-1927). Catalogo del 'Fondo G. Soli' della Biblioteca dell'Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti di Modena*, Modena, Mucchi, 2004.

- 1799-1802, Chiesa di San Martino a Corlo: costruzione.
- 1802 e segg., Duomo di Modena: rifacimento dell'altare maggiore e altri interventi.
- 1804, Duomo di Modena: paliotto dell'altare maggiore (valutazione progetto).
- 1804-05, Chiesa della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia: rifacimento dell'altare maggiore (?).
- 1806, Chiesa della Madonna del Voto a Modena: rifacimento dell'altare maggiore.
- 1810 c., Campanile della Chiesa di San Lorenzo a Marano sul Panaro: costruzione.
- 1812, Duomo di Modena: rifacimento della decorazione nella volta della cripta.
- 1814, Duomo di Modena: scala centrale lignea tra presbiterio e navata (progetto del 1802).
- 1816-18, Monastero di San Pietro a Modena: trasformazione della facciata ad est, per ospitare la Caserma dei Pionieri e l'Accademia dei Paggi (?).
- 1818, Collegiata di San Giovanni in Persiceto: costruzione della facciata, non eseguito.
- 1819-20, Chiesa di San Nicolò a Reggio Emilia: costruzione dell'altare maggiore e dell'Addolorata (?).
- 1819-24, Monastero delle Salesiane a Modena: ristrutturazione del muro esterno.
- 1819, Monastero delle Figlie di Gesù a Modena: perizia e approvazione per piccoli rifacimenti nella facciata.
- 1819, 6 giugno, Duomo di Modena: apparati decorativi e vestibolo per il battesimo del principe ereditario.
- 1820, Chiesa di San Vincenzo a Modena: due altari laterali.
- 1820, Duomo di Modena: portale d'ingresso al sacello con il monumento funebre di Ercole III.
- 1821 ca., Chiesa dei Santi Nazario e Celso a Vignola: completamento e ampliamento, non eseguito.
- 1821-22, Campanile della Chiesa di San Martino a Corlo: ricostruzione.

1822 c., Campanile della Chiesa di Sant'Agostino a Modena: nuovo castello delle campane, non eseguito.

s. d., Chiesa dei Santi Senesio e Teopompo a Medolla: rifacimento facciata.

s. d., Chiesa del Santissimo Nome di Maria a Staggia: ricostruzione, forse non eseguito.

All'inizio degli anni Settanta la carriera del giovane architetto si avviò con la progettazione di edifici ad uso religioso: tra essi, il campanile della Pieve di San Michele Arcangelo di Nonantola (1771/1777-1803) costituisce un caso emblematico delle congiunture avverse che spesso compromisero l'esecuzione fedele dei disegni di Soli, soprattutto in ambito ecclesiastico. Ignorato da tutti i suoi biografi, il progetto fu attribuito all'architetto vignolese dal nipote Teobaldo in una lettera inviata il 16 marzo 1859 al podestà di Nonantola:⁴ il documento rappresenta una legittima fonte a sostegno delle tesi di Candeli, Parmeggiani e Zoboli che in tempi più recenti si sono occupati della storia del campanile, riconoscendovi la mano di Soli.⁵ Nella lettera, Teobaldo, allora Ingegnere del Ministero dell'Interno, precisa che il campanile venne ideato dal nonno Giuseppe il quale diresse soltanto le fondamenta ed una parte dell'erezione «non potendosi ritenere opera del Soli la forma tozza e male proporzionata altezza dell'attuale campanile e l'eseguito difettoso castello. Forse le circostanze dei tempi e la mancanza dei mezzi costrinsero di terminarlo sollecitamente sotto altra direzione come ora si vede». Teobaldo fa riferimento sia agli eventi burrascosi dell'ultimo scorcio del Settecento e al dominio napoleonico, sia alla non trascurabile circostanza che vedeva Soli in quegli anni, e fino al 1784, a Roma.⁶ Progettato nei primi anni Settanta, il nuovo campanile venne iniziato fra il 1777 e il 1803, in sostituzione del precedente di epoca medievale crollato nel 1765, ma rimase incompiuto fino alla seconda metà dell'Ottocento quando fu realizzata la guglia. Il collegamento fra Nonantola e Soli, all'epoca stabilitosi a Roma, potrebbe

⁴ ASLA, Fondo G. Soli, Archivio di Famiglia, cartellona 4, fascicolo 2: lettera. Il progetto è descritto in SIMONA ROVERSI, *Giuseppe Maria Soli*, cit., pp. 85-87.

⁵ PARIDE CANDELI, *L'Abbazia e le altre chiese di Nonantola*, Modena, Teic, 1980, p. 59; LUIGI PARMEGGIANI, *Campanili, campane e campanari del Modenese*, Modena, Teic, 1984, vol. I, p. 233 e soprattutto ALDO ZOBOLI, *La chiesa di San Michele Arcangelo in Nonantola*, Modena, Mucchi, 1987, pp. 35-36.

⁶ GIOVANNI DE BRIGNOLI DI BRUNNHOF, *Del Cavaliere*, cit., pp. 157-164; GABRIELE MOROLLI, *Giuseppe Maria Soli*, cit., p. 113.

essere individuato nella figura del cardinale Alessandro Albani, abate commendatario di Nonantola dal 1724 al 1779, ma residente stabilmente a Roma.

Intorno alla fine degli anni Settanta, Soli ebbe l'opportunità di progettare la Chiesa di San Pietro Apostolo a Carbognano in provincia di Viterbo (figura 93):⁷ si tratta della prima prestigiosa commissione concepita interamente e dunque rivelatrice del pensiero estetico del giovane Soli in un momento cruciale della carriera, durante il soggiorno romano in cui si perfezionò nell'arte delle costruzioni frequentando l'Accademia di San Luca e, ancor più, il fervido ambiente culturale dell'Urbe, orientato ad un sempre maggiore recupero dell'antico. La chiesa fu commissionata da Giulio Cesare Colonna di Sciarra,⁸ principe di Carbognano, per il quale il giovane Soli aveva lavorato qualche tempo prima in palazzo Barberini per decorare l'appartamento della moglie Cornelia Costanza Barberini.⁹ Per ricostruire i possibili legami tra Soli e i due nobili casati, vale la pena ricordare che i duchi estensi erano imparentati con entrambi, in quanto Francesco III (primo mecenate di Soli) discendeva, da parte della nonna materna Lucrezia Barberini, dal principe Filippo I Colonna. Non si può quindi escludere che lo stesso duca estense possa aver introdotto il giovane architetto nei salotti di queste e altre prestigiose famiglie romane.

Approvati i disegni della chiesa, iniziarono i lavori e in due anni l'edificio fu elevato fino all'imposta della volta.¹⁰ Nel 1784 Soli, richiamato a Modena, dovette abbandonare il cantiere, non prima di aver individuato un sostituto che proseguisse la costruzione attenendosi al progetto originale: la scelta ricadde su Giuseppe Angelo Santini, suo amico e compagno di studi. A tal riguardo, tra i manoscritti Campori della Biblioteca Estense di Modena, ho rinvenuto un documento con i

Patti, Capitoli, e Condizioni da osservarsi da chi imprende come
Capo Mastro Muratore [...] tutto ciò che ancora rimane a farsi per
terminare la Fabbrica della nuova chiesa di Carbognano secondo il

⁷ SIMONA ROVERSI, *Giuseppe Maria Soli*, cit., pp. 93-99.

⁸ ASMo, Archivio per materie, Arti belle-Architetti, Promemoria, busta 9/1.

⁹ GIULIA CONTE, *Giuseppe Maria Soli in palazzo Barberini a Roma*, "Paragone Arte" a. LXIX, ser. 3 (2018), n. 138 (817), pp. 54-65.

¹⁰ ASMo, Archivio per materie, Arti belle-Architetti, Promemoria, busta 9/1.

Dissegno del Sig. Giuseppe Soli Architetto, e secondo quello che già esiste fatto [...],¹¹

grazie al quale sappiamo che Soli diresse soltanto la posa delle fondamenta e l'innalzamento dei muri della navata.

Nella sagrestia della chiesa sono conservate tre tavole acquerellate con la facciata e le sezioni verticali dell'edificio:¹² il prospetto principale, di forme equilibrate e di migliori proporzioni rispetto a quello realizzato, presenta quattro grandi statue marmoree con i santi Pietro, Paolo, Eutizio e Filippo, in corrispondenza di ciascuna delle colonne del pronao. Tali statue non figurano nell'attuale facciata e nemmeno nei tre disegni a matita e penna acquerellati, conservati nel Fondo G. Soli,¹³ con le sezioni verticali, la facciata e la pianta della chiesa. Non sono firmati, ma nel verso di uno di essi è presente la scritta: «Pianta della chiesa di Carbugnano nelle vicinanze di Roma d'invenzione del Sig. Prof. Soli».

Dopo la posa della prima pietra, il 29 giugno 1780, la costruzione si trascinò per anni a causa di difficoltà legate all'assenza di Soli, all'esaurirsi dei duemila scudi d'oro destinati a finanziare l'opera e alla morte, nel 1787, del principe Sciarra. I lavori ripresero l'anno successivo sotto l'impulso del nuovo sovrano del feudo di Carbugnano, Urbano Barberini Colonna di Sciarra, figlio del defunto, e di monsignor Bernardino Ridolfi, delegato di S. Santità, il quale decise di affiancare al Santini l'architetto Giuseppe Scaturzi.¹⁴ Giuseppe Soli non gradì affatto questa intromissione e nel settembre del 1788 inoltrò al duca Ercole III una lettera protestando per il «torto che va a ricevere la riputazion sua, se l'architetto Scaturzi pone mano al compimento della detta Chiesa, tanto più se vi introducesse qualche invenzione, che sicuramente deformerebbe la fissata idea».¹⁵ Il duca estense inviò una lettera a mons. Ridolfi per farlo recedere dalla propria decisione, in modo che Soli non ricevesse un simile sfregio,¹⁶ ma il tentativo non ebbe gli esiti sperati in quanto il tempio fu comple-

¹¹ BEUMo, Documenti Campori, Arti Modenesi, Artisti - S., busta 144.

¹² SIMONA ROVERSI, *Giuseppe Maria Soli*, cit., pp. 95-96.

¹³ ASLA, Fondo G. Soli, Archivio di famiglia, cartellona 7, fascicolo 13.

¹⁴ ASMo, Archivio per materie, Arti belle-Architetti, Promemoria, busta 9/1.

¹⁵ Ivi.

¹⁶ Ivi.

tato (1800) apportando modifiche sostanziali ai disegni originali.

La chiesa attuale è dominata dall'alta fronte, il cui sviluppo verticale è sostenuto da alte colonne tuscaniche e da due campaniletti laterali, interessanti emergenze architettoniche rispetto al circostante tessuto edilizio. L'interno è a navata unica, lunga 28 metri, con tre cappelle per lato, conclusa da un'abside semicircolare. La partitura architettonica riprende lo schema e gli elementi in facciata, con grandi lesene ioniche che sorreggono un'alta cornice decorata a stucco fra cui si aprono le arcate delle cappelle. La navata è coperta da una volta a botte dipinta a motivi geometrici e floreali; la luce filtra attraverso finestre semicircolari sopra gli altari laterali. L'interno presenta una composizione architettonica lineare ed imponente; non altrettanto sobria appare la decorazione pittorica ottocentesca eccessivamente manierata, che Soli non avrebbe apprezzato. Se gli spazi interni rispecchiano tutto sommato i progetti originali, altrettanto non si può dire per l'esterno, dove le maggiori incongruenze si rilevano in facciata. Nel disegno della sagrestia della chiesa, come abbiamo visto, essa appare con le quattro colonne giganti che reggono la trabeazione su cui poggiano le statue di santi; la zona superiore liscia è conclusa da un timpano architravato al cui interno è posta una corona decorata. L'attuale facciata differisce dal disegno per la mancanza dei campaniletti laterali, ma non corrisponde neppure con quello di Modena in cui il timpano non è più a coronamento della chiesa, bensì sopra la trabeazione del pronao, e ai lati emergono i due campanili ma differenti rispetto a quelli esistenti.

La scelta comune di tutte le versioni resta il costante ricorso agli ordini e agli elementi architettonici desunti dal passato, a cui Soli per la sua prima importante opera in ambito religioso non volle rinunciare.¹⁷ Soltanto negli anni successivi, grazie ad una progressiva depurazione, egli sarà in grado di liberarsi da eccessivi debiti nei confronti dell'antico, giungendo ad un'architettura dalle forme sobrie ed essenziali, in sintonia con il cammino intrapreso da altri architetti a lui contemporanei, in particolare dell'area milanese. Nelle realizzazioni in ambito religioso, invece, gli elementi della classicità costituiranno una base da cui Soli non si discosterà mai.

Nel contesto modenese, il complesso parrocchiale di San Martino a

¹⁷ SIMONA ROVERSI, *Giuseppe Maria Soli*, cit., p. 99.

Corlo¹⁸ fu interamente progettato da Soli, pur se a più riprese e nell'arco di ventitré anni: egli infatti ideò dapprima la chiesa (1799-1802), poi la casa canonica (1806-1811) ed infine il campanile (1821-1822). Il grave dissesto generale della vecchia chiesa era evidente da anni, ma soltanto nel 1799 il prevosto don Sante Montorsi diede avvio alla costruzione di un nuovo edificio.¹⁹ Lo stesso don Sante, in una memoria conservata nell'archivio parrocchiale,²⁰ racconta: «Dopo varie visite e riflessioni dei Professori dell'arte fu giudicato più sicuro lavoro, e di minore spesa l'ampliare l'oratorio nuovo della Beata Vergine pochi passi distante dalla vecchia Parrocchiale [...]. Il sig. Giuseppe Soli architetto modenese fece il disegno. Nell'anno 1799 al 22 ottobre si mise mano all'opera». ²¹ Vista l'impossibilità di ricostruire l'edificio esistente, Soli preferì ampliare l'oratorio seicentesco della Madonnina e nel dicembre 1802 il parroco benedisse la nuova chiesa. ²² Dai libri dei conti dell'archivio parrocchiale si apprende che a Soli furono corrisposte 90 Lire modenesi per il progetto e la direzione dei lavori, costati in totale 13.000 Lire modenesi. ²³ Nel suo disegno, Soli fu evidentemente condizionato dalle preesistenti strutture dell'oratorio seicentesco e il risultato è la chiesa attuale dall'austera facciata il cui parato murario liscio è interrotto al pianterreno dai tre portali archivoltati, inframezzati da lesene piatte di ordine tuscanico; il coronamento del prospetto è affidato ad un semplice timpano architravato, dentro cui campeggia una croce.

La nuova chiesa si venne a trovare distante dalla casa canonica, con disagio del parroco, il quale tra il 1806 e il 1811 ne fece erigere una ex novo accanto alla parrocchiale da poco inaugurata. Passarono poco più di dieci anni e don Sante si rivolse nuovamente a Soli per rifare il campanile,²⁴ ultimo tassello del complesso parrocchiale rinnovato. Nel Fondo di famiglia è conservato un foglietto sciolto con un piccolo

¹⁸ SIMONA ROVERSI, *Giuseppe Maria Soli*, cit., pp. 199-200. STEFANO BARONI, *Don Sante Montorsi (1761-1842), un parroco giansenista a Corlo*, Modena, Il Fiorino, 2022, pp. 114-117, 125-126, 188.

¹⁹ ZEFIRINO ZIBOLLOTTI, *Notizie storiche intorno al culto ed ai miracoli della B. V. della Neve venerata nella Chiesa Parrocchiale di Corlo*, Modena, Tip. IC, 1898 (ristampa anastatica 1997), pp. 28-34.

²⁰ DON SANTE MONTORSI, *Memorie riguardanti la chiesa parrocchiale di Corlo*, 1805, ms. in Archivio Parrocchiale di Corlo.

²¹ Ibidem, citato in STEFANO BARONI, *Don Sante Montorsi*, cit., p. 115.

²² Ibidem, p. 125.

²³ Ibidem, p. 126. Baroni riporta i dati annotati in DON SANTE MONTORSI, *Libro dei conti per la costruzione della chiesa parrocchiale*, ms. in Archivio Parrocchiale di Corlo.

²⁴ STEFANO BARONI, *Don Sante Montorsi*, cit., p. 188.

schizzo del campanile «lignato nel Marzo 1822 dal Sig. Prof. Soli».²⁵ Egli morirà di lì a pochi mesi per cui il cantiere, terminato nel 1824, fu probabilmente seguito dal figlio Gusmano.

Altra impresa di Soli in territorio modenese è il campanile della Chiesa di San Lorenzo a Marano sul Panaro.²⁶ Le vicende relative alla sua erezione iniziarono nel 1808: anziché riparare la vecchia torre, distante dal paese nuovo, se ne costruì una nuova, che venne inaugurata l'8 settembre 1810. Nel Fondo G. Soli due documenti afferiscono al campanile di Marano:²⁷ il primo è una carta con l'alzato della torre eseguito da Giuseppe a penna e inchiostro, affiancato da una nota del nipote Teobaldo:

Questo Campanile è stato eseguito diversamente dal disegno in quanto alle proporzioni delle stesse altezze per incuria di chi assunse la costruzione, e molto più per volontà di chi sosteneva la spesa; di guisa che invitato il Professore di recarsi a Marano, appena vedutolo, esclamò è affatto diverso di Simetria da quanto aveva io ideato [...].

L'altro foglio mostra un disegno acquerellato con l'alzato, la sezione verticale della cima e due piante alle quote della cella campanaria e dell'ultimo ordine del campanile. L'aneddoto di Giuseppe deluso e indispettito dalla maldestra esecuzione del suo progetto trova conferma nel fatto che egli nel 1808-09 si trovava a Venezia per giudicare i progetti dell'Antolini per le Procuratie, rientrando a Modena soltanto nel 1814.²⁸ Tuttavia le differenze con la torre esistente non appaiono così sensibili, anzi il disegno del Fondo Soli riproduce in modo pressoché identico le solide forme neoclassiche del campanile, con l'alto zoccolo e l'uso del bugnato liscio fino alla cella campanaria, nobilitata dalle colonne binate di ordine tuscanico. La superficie è organizzata tramite elementi desunti dall'antichità, quali la colonna e l'architrave. Nella cima si assiste al passaggio da un perimetro quadrato ad uno circolare mediato dall'inserimento, con funzione di cerniera architettonica, di due gradoni ottagonali: un accorgimento che dimostra la perizia progettuale di Soli, abile ideatore di strutture complesse. Gli stili classici, indispensabili per esprimere maestosità e imponenza, prevalgono an-

²⁵ ASLA, Fondo G. Soli, Archivio di famiglia, cartellona 5, fascicolo 3.

²⁶ SIMONA ROVERSI, *Giuseppe Maria Soli*, cit., pp. 245-247.

²⁷ ASLA, Fondo G. Soli, Archivio di famiglia, cartellona 3, fascicolo 11, cc. 1 e 2.

²⁸ SIMONA ROVERSI, *Giuseppe Maria Soli*, cit., pp. 248-258.

cora sullo stile funzionale, nonostante risultino inseriti in una generale linearità delle forme.

Soli si occupò anche di interventi mirati e circoscritti all'interno delle chiese, chiamato a progettare nuovi altari oppure modificarne di esistenti. Caso emblematico è quello della Chiesa di San Vincenzo di Modena²⁹ dove realizzò due ancone nelle cappelle del transetto, inaugurate il 9 novembre 1820.³⁰ Dei due altari è noto un solo progetto conservato nel Fondo di famiglia, privo di firme e date ma ascrivibile a Soli grazie alla nota del nipote Teobaldo «Altare in San Vincenzo del Prof. e Soli». ³¹ Il disegno mostra il prospetto di un altare in perfetto stile neoclassico sottolineato dalla presenza imponente del timpano architravato a coronamento dell'ancona (figura 96). Nell'altare destro fu collocata la seicentesca pala di Pietro Lauri con la *Sacra Famiglia e Dio Padre in gloria*, mentre in quello sinistro la tela dei *Santi Nicola da Tolentino e Contardo d'Este*.³² Entrambe le cappelle ebbero vita breve: la prima fu soppressa nel 1850 e sostituita con il monumento di Maria Beatrice di Savoia Duchessa di Modena, moglie di Francesco IV, fattole erigere dal figlio Francesco V. Stessa sorte toccò nel 1898 all'altra simmetricamente opposta, rimossa per lasciar posto al monumento funebre di Ercole III proveniente dal Duomo³³ e a cui lo stesso Soli aveva collaborato proprio nello stesso anno 1820.

Uno degli ultimi progetti su edifici ecclesiastici dell'ormai anziano Giuseppe Soli prevedeva la ricostruzione con ampliamento della quattrocentesca Chiesa dei Santi Nazario e Celso di Vignola (figura 94),³⁴ trasformata nel 1670-89 dall'architetto Zaccaria Pellini. Il cantiere seicentesco non era stato completato e la chiesa era rimasta mutila fino al 1820, quando l'arciprete don Domenico Bruni morì, lasciando alla parrocchia una cospicua eredità per completare i lavori. Giuseppe Soli elaborò un nuovo assetto interno e la facciata della chiesa. I disegni originali³⁵ permettono di ricostruire il progetto: al termine del

²⁹ Ibidem, pp. 305-306.

³⁰ LUCIANO RIVI, *Tra Ottocento e Novecento: la memoria degli Este*, in *La Chiesa di San Vincenzo a Modena. Ecclesia Divi Vincentii*, a cura di E. Corradini, E. Garzillo, G. Polidori, Cinisello Balsamo, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, 2001, p. 219.

³¹ ASLA, Fondo G. Soli, Archivio di famiglia, busta 8, fascicolo 25.

³² GUSMANO SOLI, *La chiesa e il monastero di San Vincenzo*, Modena, Il Fiorino, 1991, pp. 32-33.

³³ LUCIANO RIVI, *Tra Ottocento e Novecento*, cit., p. 229.

³⁴ SIMONA ROVERSI, *Giuseppe Maria Soli*, cit., pp. 319-321.

³⁵ ASLA, Fondo G. Soli, Archivio di famiglia, cartellona 4, fascicolo 14.

braccio longitudinale a tre navate, Soli aveva ideato un breve transetto con al centro la cupola; nel presbiterio, il coro è arretrato per dare maggiore ampiezza e regolarità all'abside, mentre ai lati dell'altare due porte conducono alla sagrestia e a stanze di servizio. La facciata è risolta, come a Carbognano, attraverso forme desunte dal tempio greco: un pronao con pilastri e colonne di ordine tuscanico su cui poggia una trabeazione dorica ed infine un ampio timpano architravato ornato da dentelli; la parte superiore, corrispondente alla navata centrale, è racchiusa entro un altro timpano liscio di uguale dimensione rispetto al precedente. Soli immaginò una struttura dalle linee essenziali – priva tuttavia della tensione verso forme pure ed astratte riscontrata in altre opere precedenti – nella quale il ricorso discreto agli ordini classici, per quanto accompagnato da una composizione rigorosa, appare come una didascalica rievocazione.

L'avvio del cantiere dovette essere rimandato di qualche tempo, ma nel frattempo, nel 1822, era sopraggiunta la morte del Soli seguita nel 1830 da quella di Gusmano, in altre occasioni prosecutore delle opere del padre. L'incarico passò al modenese Cesare Costa, il quale adattò gli elaborati precedenti al nuovo contesto: per l'interno, riprese dal Pellini l'organizzazione del presbiterio e delle sagrestie, mentre del Soli mantenne il transetto breve e la cupola.³⁶ Il risultato fu un buon compromesso, una struttura maestosa che si coniuga senza contrasti con le preesistenti navate seicentesche. L'attuale facciata è invece dovuta all'ingegner Carlo Barberi.

Intorno e dentro al Duomo di Modena

Tra il 1802 e il 1820 Soli fu chiamato in più momenti per intervenire all'interno della Cattedrale di Modena (figura 95).³⁷ Nessuno di quei lavori è sopravvissuto ai restauri di ripristino della *facies* romanica del Duomo eseguiti tra fine Ottocento e il primo quarto del Novecento, ma è ugualmente possibile ricostruirne le vicende e, in alcuni casi, l'aspetto.

³⁶ DOMENICO BELLOJ, *Del più moderno stato di Vignola*, a cura di B. Soli, rist. anast., Vignola, Comitato manifestazioni Rocca, 1978, p. 125.

³⁷ SIMONA ROVERSI, *Giuseppe Maria Soli*, cit., p. 261.

Il primo progetto riguardò l'esterno della cattedrale e, per sua natura, ebbe vita brevissima. Si tratta del vestibolo costruito il 6 giugno 1819 in occasione del battesimo di Francesco V d'Austria-Este,³⁸ per accogliere degnamente il corteo regale e gli invitati alla funzione solenne. La ricca decorazione riproduceva «il disegno dato dal Sig. Professor Giuseppe Soli ed eseguito [...] sotto la direzione del Sig. Tenente Gusmano Soli, figlio del nominato Professore». ³⁹ L'interno della basilica, come ricordato da Setti,⁴⁰ fu ornato con velluti, damaschi, veli e carte a vari colori, ma l'invenzione più grandiosa fu il vestibolo addossato alla facciata principale. L'imponente struttura era composta da stucchi, tele dipinte ed altri materiali effimeri, richiamando ancora una volta la tipologia del tempio antico: una teoria di ventidue colonne corinzie reggeva l'alto architrave su cui poggiavano statue allegoriche fiancheggiate da aquile, con al centro il frontone entro cui un dipinto a monocromo raffigurava il Battesimo di Gesù;⁴¹

le riquadrature erano lavoro del Sig. Professor Luigi Pagliani, e la riduzione dei simboli era stata eseguita dal Sig. Professore Biagio Magnanini. Sulla punta del frontone esisteva la statua simboleggiante la Fede; sull'attico si vedevano quelle delle altre Virtù Teologiche fiancheggiate da otto Aquile, nell'intermedio delle quali erano collocati li simboli dell'Innocenza e della Purità: le sei statue situate nelle nicchie interne figuravano la Scienza, la Prudenza, l'Agricoltura, la Liberalità, la Giustizia e il Commercio. [...] Il disegno del Vestibolo fu dato dal medesimo Sig. Professore Soli, e la direzione del lavoro di esecuzione fu affidata al nominato suo figlio.⁴²

Il duca, vista la magnificenza del complesso decorativo, diede ordine che apparato e vestibolo restassero anche per la processione del Corpus Domini, ma la vigilia della solennità un forte temporale rovinò la superba macchina che venne così precipitosamente levata.⁴³

³⁸ Ibidem, pp. 291-292.

³⁹ FRANCESCO SOSSAI, *Cronaca modenese*, 1818-1845, ms. in ASCMo, anno 1819, 6 giugno, p. 48.

⁴⁰ ANTONIO SETTI, *Memorie modonesi*, ms. in BEUMo, g. P.4.1-7, 6 giugno 1819.

⁴¹ Fu realizzato da Pietro Minghelli, vignolese, allievo di Giuseppe Soli e professore di Ornato all'Accademia di Belle Arti di Modena.

⁴² ANTONIO SETTI, *Memorie*, cit., 6 giugno 1819.

⁴³ G.G. TOSI, *Memorie critiche di Modena dall'anno 1799*, ms. in BEUMo, a. G. 8. 19, 6 giugno 1819.

Del vestibolo rimane la raffigurazione iconografica nella cronaca di Francesco Sossai.⁴⁴

All'interno della Cattedrale, dal 1802 i Canonici, mossi da necessità di carattere liturgico, incaricarono Soli di rivedere l'assetto del presbiterio e delle sue adiacenze (il cosiddetto "santuario"), rivelatisi inadeguati allo svolgimento del culto secondo l'osservanza delle prescrizioni canoniche. Grazie alle *Memorie* del canonico Dondi⁴⁵ e agli Atti Capitolari nell'Archivio storico diocesano di Modena,⁴⁶ sappiamo che il compito affidato all'architetto vignolese consistette nel ridistribuire gli spazi, arretrando l'altare maggiore e ristrutturando le cappelle delle absidi minori; a ciò si aggiunsero altri interventi accessori quali la riduzione del coro, modifiche al recinto presbiteriale⁴⁷ e la costruzione di una scala lignea centrale per collegare la navata con il piano rialzato del presbiterio.

Nel 1806, l'altare maggiore fu dotato di scaffali recuperando materiali dalla parte inferiore della recinzione presbiteriale, le cui aperture laterali in prossimità delle absidi minori già nel 1805 erano state chiuse e sostituite da passaggi nel centro dei colonnati. Nella medesima occasione fu allargato il coro e l'altare maggiore venne arretrato, mantenendone la posizione elevata offerta dalla gradinata cinquecentesca, che fu preservata.⁴⁸

Parallelamente, furono riviste le cappelle nelle absidi minori, prevedendo la sostituzione dell'altare del SS.mo Sacramento, reimpiegando un altare seicentesco che Soli recuperò dalla soppressa Chiesa di San Giovanni del Cantone. Questa scelta permise di mantenere una certa continuità e simmetria estetica con la fastosa cappella delle reliquie nell'abside nord, conferendo a tutta l'area sopraelevata del Duomo una omogenea connotazione barocca.⁴⁹

⁴⁴ *Nascita di Francesco Ferdinando Geminiano D'Este [...] Memorie scritte e raccolte da Francesco Sossai*, 1819, ms. in ASCMo, p. 27.

⁴⁵ ANTONIO DONDI, *Il Duomo di Modena. Memorie raccolte precipuamente dagli atti dell'Archivio Capitolare*, ms. in ASDMN, Fondo Archivio Capitolare (O.I.26), pp. 218, 329, 455.

⁴⁶ ASDMN, Fondo Archivio Capitolare, Atti capitolari, anni 1802, 1805, 1806, 1807, 1812.

⁴⁷ CRISTINA ACIDINI LUCHINAT, LUCIANO SERCHIA, SERGIO PICONI, *I restauri del Duomo di Modena 1875-1984*, Modena, Panini, 1984, pp. 238. TOMMASO SANDONNINI, *Relazione sulla ricostruzione del pontile del Duomo di Modena*, Modena, Tip. Ferraguti, 1915, p. 12.

⁴⁸ In ASLA, Fondo G. Soli, Archivio di famiglia, cartellona 10, fascicolo 12 è conservato il disegno acquerellato dell'altare maggiore del duomo, pressoché identico al progetto conservato in ASDMN, Fondo Archivio Capitolare.

⁴⁹ LORENZO LORENZINI, scheda in *Il Duomo di Modena*, a cura di C. Frugoni, Modena, Franco Cosimo Panini, 1999, vol. III, p. 316.

All'anno 1802 risale il disegno per la scala centrale lignea di raccordo tra presbiterio e navata, realizzata soltanto nel 1814 grazie al sovvenzionamento del duca Francesco IV, in occasione delle solenni cerimonie previste in Cattedrale per il suo rientro nel ducato. La scala fu concepita e costruita come una soluzione di carattere effimero, ma nonostante ciò la sua presenza (non continuativa) rimane attestata dai documenti almeno fino alla metà degli anni '20 dell'Ottocento e forse anche dopo (figura 93).⁵⁰

Le operazioni di ammodernamento, nel 1812, si spostarono nella sottostante cripta, dove Dondi ricorda che i canonici desideravano rifare in stucco la decorazione dipinta nella volta sopra l'altare sepolcro di San Geminiano e ottennero

analoghi disegni dai professori Ing.ri Soli e Pagliani. E il 17 marzo viene preferito il disegno Soli, e viene tosto eseguito sotto la sua direzione dallo scagliolista Tondelli di Reggio.⁵¹

Sostituire con gli stucchi le pitture settecentesche di Antonio Consetti, ritenute troppo rovinate, fu certo un intervento invasivo e irreversibile, ma Soli quantomeno preservò i rivestimenti marmorei settecenteschi nella parete dell'abside.⁵² Egli riuscì a creare un dialogo ben riuscito fra i motivi geometrici, i rosoni e le campiture regolari del suo progetto e le preesistenti lastre in marmo screziato.

L'ultimo lavoro di Soli in Duomo risale al 1820, quando fu chiamato, insieme a Luigi Pagliani, a realizzare il Monumento funebre per il duca Ercole III,⁵³ le cui spoglie riposavano in cripta dal 1816.⁵⁴

⁵⁰ NELLO FORTI GRAZZINI, *Gli arazzi del Duomo di Modena*, in *Il Duomo di Modena*, cit., p. 136; ALESSANDRA SARCHI, *All'interno del duomo: svolgimenti di storia del gusto, vicende della chiesa e della città*, in *Domus Clari Geminiani. Il duomo di Modena*, a cura di E. Corradini, E. Garzillo, G. Polidori, Cinisello Balsamo, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, 1998, pp. 161-179; ORIANNA BARACCHI, *Altare maggiore e coro*, in ORIANNA BARACCHI, CARLO GIOVANNINI, *Il Duomo e la Torre di Modena, nuovi documenti e ricerche*, Modena, Aedes Muratoriana, 1988, p. 141.

⁵¹ DONDI, *Il Duomo di Modena*, ms. in ASDMN, pp. 522-523.

⁵² LUCIANO RIVI, scheda in *Il Duomo di Modena*, cit., p. 386. Rivi cita GIUSEPPE ADANI, *Memorie storiche ed artistiche della Cattedrale di Modena*, Modena, Tip. IC, 1875, p. 28.

⁵³ RIVI, scheda in *Il Duomo di Modena*, cit., pp. 478-479; ORIANNA BARACCHI GIOVANARDI, *note al testo* in TOMMASO SANDONNINI, *Cronaca dei restauri del Duomo di Modena (1897-1925)*, a cura di O. Baracchi Giovanardi, Modena, Aedes Muratoriana, 1983, p. 206 n. 68; CRISTINA ACIDINI LUCHINAT, LUCIANO SERCHIA, SERGIO PICONI, *I restauri del Duomo*, cit., pp. 20, 124-126, p. 164, nota 25.

⁵⁴ Giovanni de Brignoli di Brunnhoff afferma che il Soli nel 1816 eseguì il progetto per un monu-

L'opera, commissionata da Maria Beatrice Ricciarda, figlia del duca, fu inserita in un ambiente esistente lungo la parete nord del presbiterio, a fianco del passaggio per la sagrestia. Il sepolcro vero e proprio fu disegnato da Pagliani, ispiratosi ai celebri esempi di scultura funeraria di Antonio Canova,⁵⁵ mentre a Soli spettò il compito di realizzare l'accesso al sacello costituito da una gradinata e dal portale marmoreo scolpito in forme neoclassiche, con timpano triangolare sostenuto da massicce lesene e concluso ai lati da due antefisse decorate a rilievo con palmette. Anche in questo caso, Soli attinge gli elementi dal repertorio dell'architettura classica per rispondere all'esigenza di celebrare la magnificenza del sovrano estense, creando una soglia imponente che renda visibile dall'esterno il monumento funebre vero e proprio. Come accennato, il monumento del Pagliani nel 1898 venne trasferito nella chiesa di San Vincenzo,⁵⁶ peraltro distruggendo l'altare progettato nel 1820 dallo stesso Soli, mentre il portale sopravvisse in Duomo fino al 1924 quando venne rimosso per liberare la parete nord del presbiterio.⁵⁷

Qualche esiguo materiale documentario che possa testimoniare questi lavori è conservato, come abbiamo visto, nell'Archivio storico diocesano (i disegni in pianta della scala, dell'altar maggiore e del coro datati 1802) e nel Fondo Soli: si tratta di una «Notta dei Marmi spediti per il Servizio dei Scalini per il Munamento in Domo ordinatimi dal Sig. Usmano Sola aggiunto del Sig. Professore Giuseppe Sola» firmata da tal Giusto Bazini e datata 4 maggio 1820 e quindi imputabile ai lavori per il monumento funebre di Ercole III. Nello stesso fascicolo sono conservate altre carte relative a lavori in Duomo datate 1822 e

mento funerario da erigersi in San Domenico a Modena in occasione del trasporto delle ceneri del duca Ercole III d'Este, morto in esilio a Treviso nel 1803 (GIOVANNI DE BRIGNOLI DI BRUNNHOFF, *Del Cavaliere*, cit., vol. I, p. 175). Fra i «grandiosi progetti [di Giuseppe Soli] che non ebbero effetto» anche il Martinelli ricorda quelli «per li solenni funerali di Ercole III in occasione del trasporto del suo cadavere da Treviso» (LUIGI MARTINELLI, *Giuseppe Maria Soli*, cit., p. 538). Di questi disegni non è rimasta nessuna testimonianza ed è noto che il monumento funerario del duca fu eseguito da Giuseppe Pisani, non nella chiesa di San Domenico, bensì in Duomo. Si ignorano i motivi che portarono all'abbandono del primo progetto di Giuseppe Soli (SIMONA ROVERSI, *Giuseppe Maria Soli*, cit., pp. 263).

⁵⁵ Per l'opera di Pagliani: LUCIANO RIVI, *Luigi Mainoni e la scultura a Modena nella prima metà dell'Ottocento*, in *Luigi Mainoni e la scultura di primo Ottocento*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1995, pp. 21-32. Il monumento è riprodotto in un disegno della fine dell'Ottocento di Giovanni Tosi conservato in ASCMo, filza "Duomo".

⁵⁶ TOMMASO SANDONNINI, *Cronaca dei restauri del Duomo di Modena*, cit., pp. 4, 164.

⁵⁷ CRISTINA ACIDINI LUCHINAT, LUCIANO SERCHIA, SERGIO PICONI, *I restauri del Duomo*, cit., pp. 245.

S. Roversi

una serie di disegni riferibili alla decorazione a stucco nella volta della cripta realizzata dal Tondelli.⁵⁸

Nello stesso fondo si trovano piante, sezioni e alzati di vari settori della cattedrale modenese e i progetti per l'altare maggiore.

⁵⁸ ASLA, Fondo G. Soli, Archivio di Famiglia, busta 5, fascicolo 17, c. 6. Nello stesso fascicolo sono conservate altre carte relative a lavori in Duomo datate 1822 attribuibili a Gusmano Soli.

Alberto Palladini

L'EREDITÀ DI SOLI: UN AFFARE DI STATO

Giugno 1819. Con la nascita del primo figlio maschio del duca Francesco IV a Modena fervevano i preparativi per accogliere l'Imperatore d'Austria Francesco I e sua moglie Carolina Augusta di Baviera.¹ Tra gli oltre 1.600 invitati dal duca al grande ballo in maschera in Palazzo Ducale troviamo anche Giuseppe Soli, architetto di corte.² Il sovrano austriaco, designato come padrino del nuovo nato, il futuro Francesco V, alla fine non si recò a Modena. Alla cerimonia fu l'arciduca Ferdinando d'Austria-Este a rappresentare l'Imperatore.³ Proprio per quel battesimo Giuseppe Soli realizzò gli apparati scenici all'interno del Duomo di Modena e all'esterno, dove ideò un «elegantissimo vestibolo composto di ventidue colonne corintie ed ornato con chiaroscuri e statue simboliche». ⁴ Il Soli eresse per conto della comunità di Modena un tempio con altre architetture effimere sul bastione di San Pietro.⁵ Si trattava di un tempio «alla felicità» di forma dodecagonale, con colonne corinzie di colore giallo su cui poggiavano un cornicione bianco ed un fregio decorato con medaglioni, frutti, fiori e allori in rilievo. L'edificio era poi coronato da una cupola infine addobbato da festoni di rose e lucerne in alabastro e circondato da obelischi, erme, piedistalli

¹ L'imperatore d'Austria, in viaggio per l'Italia con la consorte, avrebbe dovuto tenere a battesimo il neonato principe ereditario, il futuro Francesco V d'Austria-Este, come annunciato su "Il Messaggiere Modenese" 44 (2 giu. 1819). Nel viaggio di ritorno da Napoli, la coppia imperiale visitò Roma, Assisi, Perugia, Firenze, Pisa, Livorno e giunse a Bologna nel luglio 1819 dove ad attenderla trovò il duca di Modena insieme ai suoi fratelli, gli arciduchi Ferdinando e Massimiliano. L'imperatore d'Austria e la moglie proseguirono poi per la villa reale di Strà e per Venezia. Intorno alla permanenza romana dell'Imperatore d'Austria oltre alle gazzette del tempo si veda: ALEXIS FRANCOIS ARTAUD DI MONTOR, *Storia di Pio VII*, v. III, Milano, Giovanni Resnati, 1845, pp. 217-223.

² Archivio di Stato di Modena (ASMo), Gran Ciambellano, b. 2 fasc. 7, «Elenco nominativo alfabetico di tutte le persone che hanno ricevuto la carta d'invito per la festa di ballo che avrà luogo in corte, in occasione dell'arrivo e permanenza in questa Capitale delle LL. MM. l'Imperatore e l'Imperatrice d'Austria».

³ ASMo, Biblioteca, "Il Messaggiere Modenese" 45 (5 giu. 1819).

⁴ ASMo, Biblioteca, "Il Messaggiere Modenese" 46 (9 giu. 1819), supplemento 1.

⁵ *Catalogo cronologico delle architetture disegnate dal cavaliere Giuseppe Maria Soli*, in LUIGI CERRETTI, *Notizie biografiche e letterarie con prose e versi mancanti nell'autore*, Reggio Emilia, Tipografia Torreggiani e compagno, 1833, p. 175 nn. 68, 69, 70.

con vasi d'aloe, urne e statue. Questa sorta di area sacra era preceduta da un peristilio anch'esso in stile corinzio con una iscrizione dedicata al neonato principe ereditario.⁶

Architetto delle Reali Fabbriche, direttore della Reale Accademia di Belle Arti, membro della Pontificia Accademia di Belle Arti in Bologna e della Reale Accademia di Scienze Lettere ed Arti, infine socio onorario della Reale Accademia de' Filarmonici di Modena, in quei primi anni di governo di Francesco IV il Soli aveva riguadagnato una posizione preminente nel panorama culturale del ducato austro-estense⁷. Già negli ultimi mesi del 1814, riottenuta la carica di "Architetto di Sua Altezza Reale" Giuseppe Soli seguì i lavori di riadattamento degli ambienti interni del Ministero di Pubblica Economia ed Istruzione⁸, palazzo che ospita attualmente l'Archivio di Stato di Modena, diresse i lavori di risistemazione dell'ergastolo in Cittadella,⁹ restaurò il ponte di Navicello.¹⁰

Dopo i suoi anni veneziani trascorsi in un appartamento prossimo al cantiere di Palazzo Reale,¹¹ il Soli di nuovo a Modena andò a risiedere in un primo tempo in un palazzo di Corso Canalgrande al civico

⁶ La descrizione dettagliata delle architetture erette per conto della Città di Modena sul baluardo di San Pietro si può trovare in ASMo, Biblioteca, "Il Messaggiere Modenese" 61 (31 lug. 1819), supplemento.

⁷ ASMo, Biblioteca, *Almanacco di Corte*, 1819, pp. 121, 138, 148, 153. Per un inquadramento del Soli accademico ed artista si veda: VITTORIO SALA, VINCENZO VANDELLI, "E poscia si attese alacremenente all'educazione dei giovani...": Giuseppe Maria Soli e l'istituzione dell'Accademia, in *La virtù delle arti. Adeodato Malatesta e l'Accademia Atestina*, a cura di D. Ferriani, Vignola, Vaccari, 1998, pp. 21-35. MARINELLA PIGOZZI, *Giuseppe Maria Soli fra Ancien Régime e Restaurazione*, in *La cultura architettonica nell'età della Restaurazione*, a cura di G. Ricci, G. D'Amia, Milano, Mimesis, 2002, pp. 263-278. LIDIA RIGHI GUERZONI, *Ingenuarum Artium Studia: Giuseppe Maria Soli artefice a Modena della nuova Scuola e Accademia di Belle Arti*, in *Tracce dei luoghi, tracce della storia. L'Editore che inseguiva la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 2008, pp. 252-261, VINCENZO VANDELLI, *Per una biografia di Giuseppe Maria Soli, pittore e architetto*, in *Ibid.*, pp. 262-284. ID., *Giuseppe Maria Soli*, in: *Studi sul Settecento romano. Architetti e ingegneri a confronto*, vol. III, a cura di E. Debenedetti, Roma, Bonsignori, 2008, pp. 265-269.

⁸ ASMo, Ministero di Pubblica Economia ed Istruzione b. 2, tit. 15, rubr. 5 fasc. 1 (1814). Si vedano in particolare i prot. n. 294, 898, 491, 891.

⁹ ASMo, Governatorato di Modena b. 676, tit. 27, fasc. 9 (Ottobre 1814).

¹⁰ ASMo, Ministero di Pubblica Economia ed Istruzione b. 54, Tit. IX, Rub. 6 fasc. 8 (anno 1818), lettera del 23 ottobre 1818 pubblicata in appendice documentaria doc. n. 50.

¹¹ ASPVe, Parrocchia di S. Marco, registri dei battesimi, 23 aprile 1813. A questa data viene annotata la nascita di Guglielmo Soli, figlio di Gusmano. La famiglia Soli a quella data risulta domiciliata nel «Regio Palazzo al civico 47 (ex 29)».

137. Il nucleo familiare era composto dai coniugi Soli, dai loro figli Marianna e Gusmano, dalla moglie di quest'ultimo Orsola Baisi (sposata nel 1808) e dai loro figlioletti Guglielmo e Carlotta. Vi erano inoltre la sorella del Soli Pellegrina, Teresa¹² ed infine Alfonso Vezzani, con ogni probabilità cognato del Soli.¹³

Negli anni della sua vecchiaia non vennero meno né gli impegni né le gratificazioni: l'architetto lavorò al cantiere di Palazzo Ducale, in particolare in quegli anni alla riconfigurazione dell'ala di levante del palazzo,¹⁴ ingrandì gli ambienti delle aule universitarie presso l'Ospedale di Sant'Agostino, realizzò una nuova stufa per l'Orto Botanico e riadattò la sala dell'accademia Filarmonica di Modena.¹⁵ Nel luglio 1816 gli fu destinata dal duca la notevole somma di 500 lire italiane «a titolo di gratificazione per lo zelo con cui si occupa nelle sue incombenze».¹⁶ L'anno successivo ricevette per la medesima ragione 200 lire italiane ed altrettante furono destinate al figlio Gusmano.¹⁷ Quest'ultimo, da alcuni anni tenente del Battaglione Urbano Regolato¹⁸ ed impiegato presso le Reali Fabbriche come aggiunto all'architetto suo padre ottenne – a partire dal giugno 1819 – il raddoppio del suo onorario da 1.000 a 2.000 lire modenesi annue.¹⁹ Superando le apparenze dettate dalla solida immagine di affermato architetto di corte, attraverso le carte d'archivio osserveremo in particolare le questioni private che funestarono gli ultimi anni di vita di Giuseppe Soli.

Verso la fine del 1821 risultava malato ed impossibilitato a svolgere i suoi compiti di direttore della Reale Accademia. Nel novembre 1821 fu così messo a riposo dal duca Francesco con queste parole:

Lo stato precario di salute del direttore dell'Accademia delle Belle Arti di Modena, il Professor Soli non permettendogli più un servizio assiduo nell'Accademia e riconoscendo necessario pel miglior anda-

¹² Nipote di Giuseppe Soli.

¹³ ASDMN, Stati delle anime della parrocchia di S. Domenico (1815) trascritto in appendice documentaria doc. n. 44.

¹⁴ Si veda il contributo di Vincenzo Vandelli nel presente volume.

¹⁵ Si veda a nota 10.

¹⁶ ASMo, Ministero delle Finanze, prot. n. 3280 dell'8 luglio 1816.

¹⁷ ASMo, Ministero delle Finanze, prot. n. 5468 del 12 dicembre 1817.

¹⁸ Si trattava di un battaglione formato da volontari che poteva essere mobilitato per affiancare il battaglione di linea in caso di necessità.

¹⁹ ASMo, Ministero delle Finanze, prot. n. 2570 del 21 giugno 1819.

mento dell'Accademia stessa che vi sia chi la diriga specialmente ora al riaprimiento delle scuole abbiamo preso le seguenti determinazioni: 1) il Professore Soli sarà giubilato nella sua qualità di Direttore dell'Accademia di Belle Arti ritenendone lo stipendio a titolo di pensione come anche il titolo di Direttore emerito, volendo avere un giusto riguardo ai suoi lunghi servizi e meriti riconosciuti.²⁰

Al Soli fu concesso di continuare a risiedere per il resto dei suoi giorni nell'appartamento in uso al direttore all'interno del palazzo dell'Accademia di Belle Arti. Qui visse assieme alla moglie Paola, alla sorella Pellegrina e alla famiglia di Gusmano che si allargò nel corso degli anni: dopo Guglielmo²¹ e Carlotta²² nacquero Massimiliano nel 1816, Teobaldo nel 1817, Massimiliana nel 1819, Emiliano nel 1821 ed infine Giuseppe nel 1823.²³

Una lettera di Gusmano Soli rivolta al duca all'indomani della morte del padre rivela che, oltre alla malattia, il genitore era funestato dai debiti:

non tardò molto a giungere quell'infausta circostanza che erasi già preveduta dal sottoscritto [...], in cui al dolore della perdita di un ottimo ed amabile genitore quello unir doveva di vedersi ridotto alla deplorabile situazione di non avere non solo a che provvedere ai bisogni giornalieri della propria famiglia, ma ben anche di ritrovarsi angustiato alle prementi misure che i creditori dello stato paterno [...] prese avrebbero adì lui danno, e colle quali sarebbe rimasto spogliato d'ogni sua suppelletile (*sic*), anche la più indispensabile al gover-

²⁰ ASMo, Ministero di Pubblica Economia ed Istruzione, Tit. 10, rubr. 3, fasc. 10, (1821) b. 85. Lettera del duca Francesco IV al ministro Luigi Rangoni, 1° novembre 1821.

²¹ ASVe, Stato civile napoleonico, nati 1813, vol. 3, c. 82v. Guglielmo Soli figlio di Gusmano e di Orsola Baisi nacque a Venezia il 22 aprile 1813. Il padre, di anni 25 «ajutante delle Fabbriche Reali» risulta domiciliato nella Parrocchia di San Marco al civico 47. Tra i testimoni troviamo Alfonso Vezzani, anni 62, possidente, domiciliato nella stessa parrocchia al n. 60. Si tratta con ogni probabilità dello zio materno di Gusmano.

²² ASCMo, indice dei morti, città, anni 1819-1822: Carlotta Soli figlia di Gusmano morì all'età di 5 anni il 5 febbraio 1820.

²³ ASDMN, registri dei nati e dei morti della parrocchia di S. Domenico. Diamo qui il dettaglio dei nomi e della data di battesimo: Massimiliano Geminiano Andrea, 5 febbraio 1816, Teobaldo Fabiano Sebastiano 20 gennaio 1817, Massimiliana Vincenza Santa Giuseppina Maria, 8 marzo 1819 (morta il 7 febbraio 1822), Emiliano Maria Giuseppe Paolo, 23 settembre 1821, Giuseppe Gian Battista Maria Omobono (12 novembre 1823). ASCMo, indice dei morti, città, anni 1819-1822: Massimiliana Soli morì il 7 febbraio 1822.

no limitatissimo della propria famiglia, composta della moglie, tre teneri figli e di una acciacosa (*sic*) zia in età d'anni 67.²⁴

In allegato alla lettera è stato ritrovato un conto dettagliato dello stato passivo della famiglia Soli che trascriviamo integralmente in appendice a questo articolo.

Dopo una gratificazione sovrana di 1.000 lire italiane nell'aprile 1822, Gusmano chiedeva nuovamente l'aiuto del duca Francesco IV. Nei pochi mesi tra la morte della madre Paola Vezzani²⁵ e del padre Giuseppe, Gusmano era riuscito a saldare complessivamente 2.237 lire italiane di debiti. Ne mancavano ancora tante da ripagare: il debito calcolato all'indomani della morte ammontava a più di 2.200 lire italiane oltre ad un ulteriore debito di 2.702 lire di somme fruttifere ovvero i prestiti ad interesse.²⁶

Nel febbraio 1823 figurava tuttavia un debito complessivo di 7.213,73 lire italiane.²⁷ Erano emersi ulteriori creditori gravanti sulle poche sostanze lasciate dall'architetto. Tra di essi²⁸ vi era persino la nuora di Giuseppe Soli, Orsola Baisi. Parte della sua dote, 5.000 lire modenesi su un totale di 12.000,²⁹ era stata versata in contanti a Giuseppe Soli, padre dello sposo, e da quest'ultimo assicurata sui suoi beni.³⁰

²⁴ ASMo, Segreteria di Gabinetto, f. 439, fasc 74, lettera di Gusmano Soli al duca, prot. 3687 del 1822.

²⁵ Paola Vezzani morì il 7 aprile 1822 per sincope. Si veda ASCMo, Indice dei morti, città, 1819-1823.

²⁶ Si veda la trascrizione completa del "riassunto" in appendice al presente articolo.

²⁷ Tale cifra è riportata in coda all'inventario dei beni del defunto Giuseppe Soli, rogato da Gaetano Morandi notaio attuario della Giurisdizione di Modena, conservato in: ASMo, Notarile di Modena, II versamento, b. 72, rogito n. 2522. Si tratta di un quadernetto di 18 carte, in cui è contenuto l'intero processo verbale relativo al procedimento di accettazione dell'eredità Soli, adita dal figlio Gusmano con beneficio di inventario. L'elenco completo dei beni posseduti dal padre Giuseppe è stato trascritto integralmente in appendice al presente articolo.

²⁸ ASMo, Notarile Modena II versamento, b. 72, rogito n. 2522, cc. 13v-14r. È riportato l'elenco completo dei creditori con le cifre vantate da ciascuno di essi: Orsola Baisi (L.1918,80 + 460,51), Antonio Ascalini (L. 537,64), Leon Nacmani (L. 448,49), Carlo Pucci (L. 496), Domenico Barti di Venezia (L. 100), Don Luigi Alloisi prestito all'8% (L. 1.151,28), Mauro Tassoni (L. 1.151,28), G. Battista Bellucci di Vignola (L. 239,26), prof. Giuseppe Pisani (L. 219,18), Luigi Cavani (L. 130), Domenico Barti suddetto (L. 125), Gian Battista Cepelli (L. 197,16), Carlo Manzini (L. 113,13), Caterina Bonafini (L. 25). Il totale dei debiti gravanti sull'eredità era dunque pari a 7.213,73 lire italiane.

²⁹ In lire italiane: 1918,80 su un totale dotale di 4605,11.

³⁰ Il contratto di dote tra Gusmano Soli ed Orsola Baisi si trova in: ASMo, Notarile di Modena, b. 5584, notaio G. Azzolini, rog. n. 52 del 24 febbraio 1808.

A partire almeno dal 1818 il Soli padre fu costretto a chiedere svariati prestiti ad interesse (solitamente tra il 6 e l'8%) impegnandosi sia tramite atti notarili sia con scritture private per somme di minore entità. Cifre più modeste furono richieste ad ebrei modenesi e rimborsate di mese in mese. La biancheria del Soli venne data in pegno all'ebreo Abram Sacerdoti per la somma di 44 lire italiane ed al Monte Generale dei pegni per 158.95 lire italiane. Troviamo inoltre «graziosi prestiti» quindi senza interesse, evidentemente provenienti dalle reti di amicizia del Soli come ad esempio le 219 lire italiane prestate dal professor Giuseppe Pisani scultore di corte.

Grazie al conto dettagliato presentato al duca da Gusmano, disponiamo di una fonte unica per conoscere le vicende più delicate della famiglia Soli: a debito risultano i medicinali presi dalla spezieria Casazza e soci per gli anni 1820-1822. Ancora da pagare era il funerale e la tumulazione della madre di Gusmano alla Crocetta (80 lire). Vengono menzionati debiti con il fornaio Giovanni Pittigliani, con i calzolari Modesti e Muzzioli, con il chirurgo Pietro Porta, con il parrucchiere Baldini per quattro mesi dovutigli in servizio al padre Giuseppe, con il lavandaio per mesi due e mezzo di lavoro. Il sopra citato chirurgo Porta risulta avere assistito il Soli, affetto da disuria³¹ dovuta probabilmente da un cancro alla prostata, per ben 150 giorni, compiendo due visite al giorno. Le 100 lire di credito vantate dal medico comprendevano «gli oggetti servienti alle operazioni diverse» mentre 64 lire furono necessarie per i medicinali. Un secondo medico, il chirurgo Cervi prestò gratuitamente assistenza al vecchio direttore infermo. Tra le poche spese saldate negli ultimi mesi risultano però le 77 lire necessarie per il suo funerale.

Nel medesimo foglio risulta poi un vecchio conto aperto con il mercante Domenico Ferrari «per merci somministrate in occasione del matrimonio della figlia di Giuseppe Soli», conto risalente all'agosto 1819. Si trattava di Marianna Soli,³² che sposò Francesco Borsari e morì

³¹ Si veda il necrologio pubblicato su "Il Messaggiere Modenese", trascritto in appendice documentaria, doc. n. 52.

³² Sullo stato di famiglia del Soli ci vengono in aiuto gli stati delle anime della cura di san Domenico, (conservati in ASMo, Acquisti 108, in parte trascritti in appendice doc n. 38) dove al civico A 112, risultano vivere «Soli Giuseppe professore, 54 anni, marito di Paola Vezzani, 40 anni, Gusmano 15, Marianna 3. Vivono anche Soli Teresa di anni 16 e Soli Giovanni 10 nipoti di Giuseppe» (registro anno 1804). Nel 1805 si aggiunge al nucleo familiare anche Alfonso Vezzani di 54 anni, celibe, con ogni probabilità fratello maggiore di Paola Vezzani. Ulteriori informazioni

l'anno successivo per complicazioni seguite al parto.

I prestiti più sostanziosi concessi al Soli furono quelli ottenuti nel maggio 1818 e nel novembre 1819 e dovettero riguardare almeno in parte la dote da garantire alla figlia valutata in 5.000 lire modenesi.³³ Nel primo caso il «Regio Architetto e Direttore della Reale Accademia di Belle Arti» chiese un prestito di 1500 lire modenesi (pari a 575.63 lire italiane) al dottor Giuseppe Tavani, «notaio ed attuario del tribunale». Nell'impossibilità da parte del Soli di porre a garanzia alcunché, si offrì come fideiussore tale Angelo Zagni per il pagamento integrale del debito entro i due anni e mezzo successivi, inclusi gli interessi del 6 %. Lo Zagni offrì in ipoteca «una sua casa posta in Modena nella contrada di Sant'Eufemia marcata F 606».³⁴

Il prestito contratto nel novembre 1819 invece ammontava a 3.000 lire modenesi, pari a 1151,27 lire italiane, concesse dal chierico modenese Mauro Tassoni, economo del seminario vescovile di Modena. Il Soli si impegnò a restituire la somma in 3 anni. Anche in questo caso l'ingente prestito fu garantito da una terza persona.³⁵

Giuseppe Soli poteva contare su una rendita mensile di 269.26 lire italiane,³⁶ di cui 143.91 erano costituite dall'onorario di direttore dell'Accademia di Belle Arti mantenuto poi come pensione vitalizia a partire dal novembre 1821.³⁷

Oltre a ciò negli ultimi anni il vecchio Direttore svolse vari incarichi saldati a parte.³⁸ L'ultimo compito fu la direzione dei lavori al ponte di San Damaso.³⁹ Le gratificazioni si susseguirono di anno in anno: 300

sono invece ricavabili dalle carte della Parrocchia di San Domenico conservati presso l'ASDMN, in particolare lo stato delle anime del 1815 già menzionato. La figlia di Giuseppe, Marianna Soli, maritata Borsari, morì a 19 anni il 25 luglio 1820 per complicazioni seguite al parto. Si veda ASCMo, Indice dei morti, città, 1819-1823.

³³ ASMo, Segreteria di Gabinetto, f. 337 fasc. 1823 prot. n. 5559, lettera dell'avvocato generale Biagio Casoli, 10 settembre 1823.

³⁴ ASMo, Notarile Modena, f. 7121 rog. n. 204.

³⁵ ASMo, Notarile Modena, f. 7149, rog. n. 194.

³⁶ Si veda il foglio di Gusmano Soli in appendice al presente articolo.

³⁷ ASMo, Ministero di Pubblica economia ed Istruzione, prot. n. 2499 (1821). Si veda anche ASMo, Ministero Pubblica Economia ed Istruzione b. 85, Tit. 10, rubr. 3, fasc. 10, minuta al Ragionato del Debito Pubblico, 3 novembre 1821.

³⁸ Figurano i pagamenti per una perizia eseguita per la serra dell'Orto Botanico (ASMo, Min. Pubblica Economia ed Istruzione prot. n. 121 del 1820) per un progetto di nuovo canale Sorratore (ASMo, Min. Pubblica economia ed Istruzione protocolli n. 1822 del 1820 e nn. 274, 624 del 1821).

³⁹ Il Soli realizzò un progetto per il ponte di San Damaso a campata unica. ASMo, Governatorato di Modena, prot. n. 8026 e n. 10893 anno 1821.

lire italiane disposte dal Ministro di Pubblica Economia nel 1818,⁴⁰ 500 lire concesse dal sovrano nel 1816 e 200 nel 1817 cui abbiamo fatto cenno. Nel 1822 ricevette la cospicua cifra di 1.000 lire italiane.⁴¹

Nonostante ciò i debitori dovettero assottigliare sensibilmente gli introiti mensili della famiglia Soli, gravata dalla malattia e poi dalla morte del direttore emerito.

Per risolleare le condizioni di Gusmano, divenuto orfano di padre e madre nel giro di pochi mesi, il 3 dicembre 1822 il duca Francesco IV da Verona decise di nominarlo «Ispettore delle fabbriche ducali» con lo stipendio di 120 zecchini all'anno e con una ennesima «gratificazione» *una tantum* di cinquecento franchi.⁴² Il ministero di Pubblica Economia inoltre permise al giovane Soli di continuare a vivere in una porzione dell'appartamento in uso al direttore in Accademia.⁴³

Il vecchio professore era morto senza avere fatto testamento,⁴⁴ il figlio Gusmano adì l'eredità paterna con beneficio d'inventario. Nel febbraio 1823 venne così condotto l'inventario completo di tutti i beni lasciati dal defunto architetto alla presenza del figlio Gusmano, del notaio Morandi, di un perito valutatore, di due testimoni e di due rappresentanti dei creditori. Vennero passate in rassegna tutti i dieci ambienti pertinenti all'appartamento del Direttore della Accademia di Belle Arti, al civico A 113, ed elencati i singoli oggetti. Tra i molti mobili e vestiario personale risultano anche diverse stampe e dipinti tra i quali un ritratto di Ercole III.

Il valore complessivo dell'eredità Soli assommò a 1.913, 29 lire italiane, ben al di sotto delle oltre settemila lire avanzate dai creditori. Questi ultimi decisero di non avanzare pretese e così il 1° marzo 1823 il Giusdicente al Civile di Modena dichiarò Gusmano Soli legittimo erede delle sostanze paterne prendendo atto della «contumacia dei creditori contro il fu lui padre».⁴⁵

⁴⁰ Si veda appendice documentaria doc. n. 50.

⁴¹ Si veda foglio di Gusmano Soli in appendice al presente articolo.

⁴² Rescritto sovrano in calce alla lettera di Gusmano Soli in ASMo, Segreteria di Gabinetto, f. 439, fasc. 74. Gusmano Soli mantenne tale carica fino alla morte. Nella registrazione del decesso, avvenuto il 18 febbraio 1830, Gusmano Soli risultava «Tenente del Genio e Ispettore delle Fabbriche di Corte». Si veda ASDMN, Parrocchia di San Domenico, registro dei morti, 1830.

⁴³ ASMo, Ministero di Pubblica Economia ed Istruzione prot. 2991 anno 1822.

⁴⁴ ASMo, Notarile di Modena, II versamento, b. 72, rog. 2522, c. 6r.

⁴⁵ ASMo, Notarile di Modena, II versamento, b. 72, rog. 2522, c. 16r.

Ancora nell'estate 1823 una nuova supplica di Gusmano al duca rivela una ulteriore posizione debitoria lasciata dal padre.⁴⁶ Creditori del padre risultano essere Ludovico Borsari cassiere di finanza e dispensiere dei sali in Modena insieme al figlio Francesco, genero di Giuseppe Soli e cognato di Gusmano (quindi marito di Marianna morta nel luglio 1820). Francesco Borsari, rimasto vedovo, reclamava a nome della propria figlia (nipotina di Giuseppe Soli) «per chiara disposizione di legge a titolo di legittima dovuto alla figlia suddetta» il sesto delle ragioni dotali della suocera.

Come se non bastasse Ludovico Borsari, consuocero di Giuseppe Soli aveva prestato 1.700 lire all'anziano architetto nel 1819, nell'imminenza del pignoramento dei mobili di famiglia. Tale somma non gli fu mai restituita.

Il duca intervenne e delegò nel settembre 1823 questa causa familiare all'avvocato generale presso il Consiglio di Giustizia. Venne così proposta una soluzione salomonica, ovvero il dimezzamento della cifra pretesa dai Borsari da 1.700 a 850 lire.

Il duca scrisse dal Cattajo, nel settembre 1823, che

trattandosi di persone tutte che ci servono con zelo ed amore e quindi meritevoli dei nostri riguardi siamo venuti nella determinazione di assegnare [...] la somma di lire 850 italiane a Gusmano Soli coll'espressa condizione che egli se ne prevalga a subito dimettere per intero il suo debito verso Ludovico e Francesco Borsari.

Gusmano Soli aveva provato ancora una volta davanti all'avvocato generale la propria indigenza. Nel suo rapporto al duca l'avvocato generale scrisse che il Soli figlio:

non tardò ad esibirmi un conto documentato sull'erogazione non solo delle poche sostanze ereditarie paterne ma ancora di quelle gratuite sovvenzioni e sussidi che nel corso dell'anno passato nella somma di

⁴⁶ L'intera vicenda è ricostruita dal fascicolo segnato con prot. n. 5559 del 1823, conservato in: ASMo, Segreteria di Gabinetto b. 337, fasc. 1823 prot. n. 5559. Il fascicolo si compone di due minute del duca Francesco IV datate entrambe 17 settembre 1823, una lettera senza data [luglio 1823] di Gusmano Soli ed un rapporto di Biagio Casoli al duca Francesco IV datato 10 settembre 1823.

italiane lire 1800 aveva ricevuto dalla generosità dell'Altezza Vostra e dell'augusto fratello l'arciduca Massimiliano. Portando l'esame sugli esibiti conteggi [...] emerse che l'attivo lasciato dal professore Giuseppe Soli, consistente già soltanto in uno scarso mobiliare non bastava neppure a coprire del tutto il primo e *potior* debito dell'eredità, quello cioè provato da rogito biondini 13 maggio 1787 per le doti della predefunta moglie e madre di Gusmano in somma di italiane lire 2836 purgate dalle spese funerarie della medesima.⁴⁷

Quali poterono essere le ragioni dell'indebitamento della famiglia Soli? Tale stato non è certamente spiegabile con la presenza di una pur numerosa famiglia o con la consistente dote assicurata alla figlia. A chiarire la situazione – seppur velatamente – contribuiscono due lettere del Soli scritte al duca Francesco IV nel 1817 integralmente trascritte nell'appendice documentaria. Si tratta di due suppliche profondamente personali e quasi drammatiche, nelle quali l'anziano architetto partecipò al duca che persino «il fornaro che finora lo à somministrato a credenza, stanco di attendere il pagamento di due mesi arretratti, ed insoluti, nega di proseguire la prestazione».⁴⁸

I problemi finanziari, a detta dello stesso Soli:

ebbero la loro sorgente dalle circostanze del blocco di Venezia,⁴⁹ e dalle spese di viaggio e trasporto per restituirsi costì, che il Governo Austriaco negò di fornire, e sono sì anzi rese più deplorabili le sue circostanze nella penuriosa corrente critica annata, dimodochè i vari debiti contratti per rendere soddisfatti i quali ha dovuto impegnare tanta parte de' suoi stipendi lo hanno messo in situazione di non potere far ai giornalieri bisogni pel sostentamento della propria famiglia.⁵⁰

Una ulteriore complicazione era rappresentata dal congelamento dei risparmi del Soli investiti nel Monte Napoleone di Milano e dunque

⁴⁷ Il contratto di dote rinvenuto in: ASMo, Notarile Modena f.5384, vol V, rog. n. 85 è stato trascritto nell'appendice documentaria, doc. n. 19.

⁴⁸ Lettera trascritta in appendice documentaria doc. n. 49.

⁴⁹ Sull'assedio austriaco alla città di Venezia si veda: POMPEO MANGIAROTTI, *Giornale che contiene quanto è accaduto di militare e politico in Venezia e circondario durante l'assedio cominciato col giorno 3 ottobre 1813 e terminato nel 19 aprile 1814*, Venezia, dalla Fonderia e Stamperia di Gio. Parolari, 1814.

⁵⁰ Lettera trascritta in appendice documentaria doc. n. 48.

nel debito pubblico dell'appena collassato Regno d'Italia napoleonico per una somma «tra capitale e frutti di milanesi L. 1192.12.2».⁵¹

Il botanico Giovanni Brignoli⁵² che sedeva al pari del Soli nell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti ed in quella dei Filarmonici di Modena, volendo esaltare l'indole del vecchio amico lasciò forse trasparire un riferimento al suo dramma privato: «i larghi stipendi le pensioni, i doni, le straordinarie remunerazioni, tutto eragli indifferente, né mai fu egli perciò più sollecito o più operoso. [...] Il desiderio di accumulare ricchezze, straniero affatto al suo modo di pensare, egli lo lasciava alle anime vili prive di merito e di virtù».⁵³

ALLEGATO

DOCUMENTO 1: *Foglio allegato alla lettera di Gusmano Soli al duca Francesco IV* (ASMo, Segreteria di Gabinetto f. 439, fasc. 74, prot. n. 3687)

Riassunto

Dal qui retro elenco risulta che sono state pagate L. 2237.67 compreso le Italiane L. 1000 di gratificazione e sussidio ricevute in aprile 1822 dalla Munificenza Sovrana; durante l'amministrazione del sottoscritto dal 10 aprile a

⁵¹ ASMo, Ministero Pubblica Economia ed Istruzione, b. 37, Tit 4, rubr. 4 fasc. 1: allegata vi è copia della denuncia del credito del 18 febbraio 1815: «contro gli Stati Estensi vi è capitale fruttifero del 3 e mezzo per cento lire 958.0.6 e per frutti insoluti a tutti il 2 settembre p. p. lire 234 .14.8, credito infruttifero che sono in tutto di Milano lire 1192.15.2». La lettera fu inviata alla Ragioneria del Ministero di Pubblica Economia, sezione di liquidazione del debito pubblico e delle pensioni. La risposta datata 10 gennaio recita: «il credito che ha il sig. prof Giuseppe Soli di cui ha chiesto il pagamento [...] procede da capitale iscritto sul monte di Milano per l'annua rendita perpetua di 25.74 lire come da originale cartella n. 7104 che insinuo al protocollo della cessata amministrazione ed esistente presso l'Archivio del Ministero». In risposta il ministro Rangoni scrisse: «Il credito dipendendo da massime generali tuttora pendenti, non può il ministero farsi carico per ora della domanda». Per una ricostruzione delle vicende del Monte Napoleone in Milano si rimanda a: MELCHIORRE ROBERTI, *Milano capitale napoleonica. La formazione di uno stato moderno 1796-1814*, volume II, Milano, Tip. Antonio Cordani, 1947, pp. 432-457. Si segnala inoltre il recente saggio di ELISABETTA CHIVINO, *La trattativa del Monte Napoleone tra il Ducato di Modena e l'Imperial Corte di Vienna nella corrispondenza privata tra il conte Giacomo Munarini e il consigliere Gianmaria Poli*, "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie modenesi" ser. 11, 46 (2024), in corso di stampa.

⁵² Docente di Botanica e Agraria presso la facoltà medica dell'Università di Modena.

⁵³ *Del cavaliere Giuseppe Maria Soli*, in LUIGI CERRETTI, cit., p. 22.

A. Palladini

tutto ottobre ad onta delle forti spese giornaliere durante la malattia del defunto padre a pagato italiane L. 1237.67 compreso L. 587 incassate per lavori fatti dal genitore.

_____ Rimanenza dello stato passivo _____	
Somme fruttifere _____	L 2702.56
Debiti da estinguersi _____	L 2212.42
Complessiva somma dello stato passivo _____	L 4914.98

Gusmano Soli Ingegniere

Confronto dell'Allegato B umiliato a S.A.R.

dimostrante il creditore verso la famiglia Soli come qui viene indicato le rispettive somme dovutogli a tutto il giorno 10 aprile 1822 non che i pagamenti fatti a tutto ottobre 1822 come anche i debiti fatti indispensabili nell'indicato semestre

	Debiti esistenti il 10 aprile		Rimanenza a tutto il mese di ottobre
	Somme fruttifere	Somme diverse	
1 Come da scrittura privata del 30 luglio 1822 del padre Luigi Aloisi per italiane L. 1151,28 fruttifere all'8% - capitale	L. 1151,28		
Per due semestri frutti decorsi		92,12	
2 Come da rogito dell'11 novembre 1819 per italiane L. 1151.28 dovute al S.r Mauro Tassoni qual depositario dell'Opera Pia Rovatti fruttifero il 6% da pagarsi l'11 novembre 1822 - capitale	1151,28		
Per un semestre frutti decorsi		34,54	
3 Con scrittura privata 20 giugno 1819 per italiane L. 400 dovute al Sig Carlo Pucci scaduto il pagamento il 20 giugno 1821 – capitale fruttifero al 6%	400		
per frutti decorsi		72	72

4 All'ebreo Leon Nacmani come da obbligazione del febbraio 1822 per italiane L. 725,31 da pagarsi mensilmente L. 34,54 pagatele soltanto il primo mese rimane adì lui saldo	690,76	448,99
5 All'illustrissimo s.re ispettore Assalini come da scrittura privata 7 febbraio 1822 per italiane L. 675,64 da pagarsi mensilmente L. 46 pagatele soltanto il primo mese rimane a totale saldo, queste per grazioso prestito	629,58	437,64
6 All'ebreo Flaminio Nacmani, come da obbligazione del 6 giugno 1821 per italiane L. 580 da pagarsi mensilmente L. 46,06 rimane a saldo	92,12	
7 All'ebreo Conegliano come da obbligazione del p.mo febbraio 1821 per italiane L.480 da pagarsi mensilmente L. 30 rimane a totale saldo	90	
8 Al mercante Domenico Ferrari per merci somministrate in occasione del matrimonio della sorella del sottoscritto; conto in pendenza fino sotto il 21 agosto 1819, rimane a saldo	326,44	
9 Al sig. D. Giuseppe Baschieri per grazioso prestito obbligatogli la restituzione entro il mese di giugno p. v.	307,10	182
10 Alla s.ra Catterina Bonafini Cavriani per grazioso prestito da restituirgli entro il mese di maggio p. v.	277,06	25
11 Al sig. D.r Bellucci di Vignola per uva somministrata	230,26	230,26
12 Al sig. professore e direttore Giuseppe Pisani per grazioso prestito	219,08	219,08
13 Per pegni al Monte generale scadenti col p. v. giugno per biancheria ed oggetti diversi compresi i frutti	158,95	158,95
14 Al bottegaio Antonio Tonnini Dita Tamunini per generi somministrati	131,56	
15 Per medicinali degli anni 1820, 1821 e 1822 a tutto il 10 aprile alla spezieria Casazza e soci	122,35	
16 Al fornaro Gio. Pittigiani per pane somministrato	50,40	

A. Palladini

17	Per pegni all'ebreo Aron Avia Sacerdoti per biancheria compresi i frutti a tutto maggio	44,50	
18	Al lavandaio mesi due e mezzo per bucato	38,25	
19	Ai calzalai Modesti e Muzzioli	35,10	
20	Al chirurgo sig. Pietro Porta	25	
21	Al parrucchiere Baldini per mesi 4 dovutogli per servizio del s.r padre	12	
22	Pel funerale e tomulazione alla Crocetta della defunta madre del sottoscritto	80,42	
	Somme fruttifere	2702,56	
	Somma dei debiti che esistevano il 10 aprile	3759,59	
	Somma dei debiti di rimanenza a tutto ottobre		1773,92

Spese incontrate dal sottoscritto durante l'amministrazione economica del semestre spirante le quali somme non sono state che in parte liquidate atteso la funesta perdita del proprio genitore in conseguenza della quale viene diminuita la mensile rendita di italiane L. 269.26 onorari del defunto padre

1)	Carreggi fasci n. 5 a L. 21 tutto compreso	L. 105
2)	Carra legna n. 5 a L. 19.20 tutto compreso	96
3)	Mastelli uva nera n. 15 a L. 5 tutto compreso	75
4)	Detti uva bianca n. 21 a L. 3.50 tutto compreso	73,50
5)	Al sig. D.r Cervi medico chirurgo della cura assiduo ed indefesso gratuitamente ascritto	
6)	Al chirurgo S.r Pietro Porta pel servizio attivo di giorni 150 per visite due al giorno, più gli oggetti servienti alle operazioni diverse	100
7)	Medicinali occorsi durante la malattia del defunto genitore	64
8)	Per funerali al medesimo	77
	Somma pagata	L. 152
	Somma dei debiti di rimanenza	L. 438,50
		Gusmano Soli Ing.

DOCUMENTO 2: *Inventario dei beni posseduti da Giuseppe Soli, 1823, febbraio 27*
(ASMo, Archivio notarile di Modena, II versamento, b. 72 rog. n. 2522, cc. 6v-12v.)

Nella camera da fuoco respiciente nella strada delle Sgarzerie		
1	Una tavola di noce intressiata sopra quattro piedi che si allunga da due lati e vecchia, a moneta d'Italia	L. 6,50
2	Due tavolini lunghi intersiati coi rispettivi cassetti con una sola serratura	L. 16
3	Tre comò a quattro cassetti due grandi, e due piccoli, e tutti di noce con chiave, e serramento, e finitura d'ottone	L. 55
4	Entro nei medesimi: due possate complete, due chuchiaj d'argento con cortello, e forcina aventi manico d'osso nero	L. 23
5	Un trinciante con una forcina, e manico d'argento	L. 18
6	Undici cortelli, e quindici forchette con manico d'osso e vera d'argento	L. 18
7	Quattro cuchiararini da caffè d'argento	L. 8
8	Rotture d'argento	L. 3
9	Otto cuchiaj di rame inargentato con un piccolo	L. 1,15
10	Due mescole una di rame anzi peltro, ed una d'ottone, un trinciante con una forcina, e due forcine, e un chuchiajo d'ottone	L. 1,15
11	Due fibbie da scarpe d'argento bassissimo ed indorate	L. 2,30
12	Un abito completo di panno color caffè con fodera di seta bianca e bottoni di acciaio; camiciola ricamata di seta a colori, due braghe di veluto alaren, il tutto Cioè separatamente, l'abito L. 10, la camiciola 3, le braghe 7	L. 20
13	Una spada con pugnale con pugnale (sic) d'acciajo	L. 1
14	Un capello a schizzetta di feltro, e cattivo	L. 0,50
15	Un giustacuore di panno nero	L. 14
16	Altro di panno verde assai vecchio	L. 9
17	Un gilè bianco	L. 1,50
18	Numero sedici fazzoletti da naso turchini, e vecchi	L. 4
19	Cinque fazzoletti bianchi, e vecchi	L. 2,30
20	Calze di seta bianche paja cinque, di qualità diversa	L. 5

A. Palladini

21	Un pajo calze nere, e vecchie	L. 1
22	Cinque paja solette vecchie	L. 0,30
23	Quattro reti da testa, e quattro fasole da salasso	L. 0,50
24	Una veste da camera di cotonina a più colori, e vecchia	L. 1,50
25	Tre paja di braghe di nanchino di sopè con un gilè di cotonina rigato a più colori il tutto molto vecchio	L. 3
26	Quattordici camicie di tela d'Olanda cucite	L. 40
27	Sei camicie di lino	L. 14
28	Due paja di mutande di tela di lino	L. 1
29	Nove corpetti da notte bianchi, ed usati	L. 3
30	Paia sedici calze bianche, e diverse	L. 11,50
40	Tende da finestra numero due di tela forestiera con frangia attorno cordoni, e fiocchi	L. 6,50
41	Altre tre di tela costanza con fabalà attorno, con cordoni e baldachini, e fiocchi assai vecchie	L. 5
42	Due coperte bianche di dublè con fabalà attorno di Betiglia	L. 7,50
42	Fodrette sette da cuscino di tela lino vecchie	L. 4,60
43	Numero 18. Scrane di noce legate in paviera	L. 21
44	Un sofà di noce con cinque cuscini in fondo, ed attorno pieni di lana, e con coperta di Betiglia	L. 25
45	Un tavolino di noce verniciato piccolo	L. 4,60
46	Una specchiera a tre luci con cornici di ciriegia	L. 40
47	Ferri da tenda numero sette di diversa lunghezza	L. 3,50
48	Un quadretto rappresentante un San Geminiano con cornice colorita	L. 2,30
49	Altro quadro rapresentante S.A. Ercole Terzo in cattivo stato	L. 1,50
50	Un quadretto di gesso in basso rilievo rappresentante la concezione	L. 1
51	Un ritratto a pastella con cornice e cristallo	L. 3
52	Altro quadrilargo piccolo con cornice, e cristallo	L. 5
53	Numero dieci quadri incisi con cristalli, e cornici rappresentanti cose sacre	L. 20
54	Tre altri rapresentanti, uno San Giovanni, altro la Clizia, ed altro la Natività	L. 28

- 55 Una finitura da foco composta di capi foco, molette e paletta L. 6
56 Sei scrimagli con bavuletto L. 1,15

Nella camera della guardaroba

- 57 Una guardaroba divisa in due parti con sportelli chi si aprono dai lati, una di queste inserviente ad appendervi i panni, e l'altra con quattordici ordini d'ascie e due cassetti con chiave e serratura L. 55
58 Entro nella medesima: lenzuoli sei di canape, a quattro teli L. 40
59 Altri quindici a due teli e mezzo di canape L. 45
60 Altri cinque di due teli e mezzi L. 11,50
61 Due altri ma buoni L. 10
62 Fodrette da cuscini numero quindici, vecchie, e diverse L. 8
63 Drappi da sciugarsi numero nove ad opera e altri tre a levantina L. 8,50
64 Tovaglioli quarantasette di diversa qualità tutti vecchi L. 14
65 Tovaglie otto diverse L. 14
66 Grembali vecchi da cucina di tela tozzi L. 3
67 Pezze da mano numero quindici di tela tozzi L. 6
68 Burazzi venti di tela come sopra L. 2,30
69 Un mantile da pane, ed un ceneriere rotti L. 0,60
70 Panni da letto due, ed una schiavina, uno a due teli, ed uno di un sol telo
71 Altri due panni vecchi, e laceri L. 25
72 Una coperta vecchia imbotita, e lacera, ed una coperta bianca pure rotta, ed altra piccola d'indiana rossa L. 4
73 Due tende di mezza lana a quadretti molto vecchie L. 3
74 Due coperte da canape una a punto Francese l'altra di cavadini L. 1,15
75 Cinque tende di filadini a quadretti L. 4,60
76 Un piumino coperto di indiana rossa L. 4,50

Nella camera respicente da una parte nel cortile e dall'altra sgarzeria

- 77 Un canapè di noce con pagliericcio di tozzi, materazzo con capezale e cuscino, due panni, una coperta di fanella verde ed altra di cotonina a scacco, tutto L. 52
78 Altro canapè con pagliericcio di tela rigata, materazzo pieno di

A. Palladini

	lana, due Panni, ed una coperta di cotonina a quadretti	L. 35
78	Un comò di noce a quattro cassetti due grandi, e due piccoli con serratura, e chiave	L. 18
79	Un piccolo comò di noce a due cassetti di noce	L. 6,50
80	Una comoda di noce intressiata, ed un simile canteranino a tre cassetti	L. 10
81	Diciotto scrane di noce	L. 20
82	Dodici piccoli quadri, e tre altri più grandi tutti con cristalli davanti, e cornici	L. 6,50
83	Un piccola specchio con cornice verniciata	L. 6,50

E per essere ormai giunto il mezzodì fu sospeso l'inventario e chiusa questa seduta con animo di riapirla oggi dopo pranzo alle ore tre per le quali tutti furono invitati ed intanto si sottoscrivono di rispettivo loro pugno e carattere: Domenico Montereali perito, Gusmano Soli ing., Giuseppe Tavani, Paolo Braglia, Carlo Rovatti testimonio, Pietro Prampolini testimonio, Gaetano Morandi notaro rogato.

Nel detto giorno ventisette 27 febbraio alle ore tre pomeridiane coll'intervento del signor Gusmano Soli e delli predetti signor Tavani e Braglia ed alla presenza dei medesimi testimoni si proseguè ne l'inventario ed al sig. Montereali la stima dei seguenti mobili.

Libri

84	Vite di pittori scultori e pittori di Giambatta Passerini ⁵⁴ tomi 1, Roma, 1772, in foglio	L. 2,50
	Vite de più celebri architetti e scultori veneziani ⁵⁵ tomi 1, in foglio Venezia, 1778	L. 2,50
	Architetture civili di Carlo Cesare Oscio ⁵⁶ e in foglio, tomi 1	L. 1
	Istruzioni pratiche per l'ingegnere civile di Giuseppe Alberti, Venezia 1799, 1, opera duplicata	L. 2,50
	Storia delle rivoluzioni accadute colla Repubblica romana, Roma, 1785, 4	L. 2,50

⁵⁴ GIOVAN BATTISTA PASSERI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma*, Roma, 1772.

⁵⁵ TOMMASO TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto*, Venezia, nella stamperia di C. Palese, 1778.

⁵⁶ CARLO CESARE OSIO, *Architettura civile dimostratiuamente proportionata et accresciuta di nuoue regole con l'uso delle quali si facilita l'inuentione d'ogni douuta proportionone nelli cinque ordini. E col ritrouamento d'un nuouo strumento angolare*, In Milano, nella stampa archiepiscopale, 1661.

	Delle proiezioni grafiche di Giuseppe Tramontini, Modena, 1811, 2	L. 4,60
	Dizionario mitologico del Declaustre, Venezia, 1806, 6	L. 4,60
	Spinola, meditazione sopra la vita di Gesù Cristo, Venezia, 1795, 4	L. 1,15
	L'arte di aquerelare del sig. Nismes, Lucca 1760, ⁵⁷ 1	L. 0,50
	Vita del celebre pittore Antonio Allegri, 1	L. 0,80
	Raccolta de leggi, regolamenti e discipline ad uso di magistrati ed ingegneri d'acque e strade, 1806, 2	L. 0,60
	Illiade d'Omero traduzione di Malipiero, Venezia, 1762, 1	L. 0,50
	Notizie di pittori scultori, incisori ed architetti nati negli Stati Estensi con un'appendice de professori di musica, deli abbate Tiraboschi, Modena 1786, 1	L. 1
	Altichiero a Padoa, 1787, ⁵⁸ 1	L. 2,50
	Memorie della vita del marchese Gherardo Rangone di Giambattista Venturi 1818, 1	L. 0,50
	Descrizione di Venezia di Francesco Sansovino Venezia 1663, ⁵⁹ 1	L. 1,30
85	Miscelanea di volumi volumi trentaquattro	L. 5
	Nell'altra camera	
86	Un letto compatto di due letiere di noce con due pagliericci verdi due materazzi, anzi quattro materazzi, pieni di lana con fodera a scacco turchina e gialla, due guanciali, una coperta imbottita d'indiana rossa, un panno a due teli, una coperta di cotonina ed un'altra di doblè bianco con fabalà di mussola	L. 130
87	Tre comò di noce intersiati con fornitura d'ottone, e chiave, e serratura uno de quali a tre casseti, e gli altri due con due casseti grandi e due piccoli	L. 69
88	Due comode di noce intersiate	L. 16
89	Due stracantoni di Piella colloriti a noce con serratura	L. 18
90	Due cassetini da muro con tavola di marmo	L. 6

⁵⁷ GAUTIER DI NISMES, *L'arte di acquerellare*, Lucca, presso Giuseppe Rocchi, 1760.

⁵⁸ Si tratta con ogni probabilità del volume di GIUSTINIANA WYNNE, *Altichiero par Mad.e J.C.D.R.*, Padova, 1787. In quest'opera viene descritta la villa di Altichiero appartenente al senatore Angelo Querini, celebre per il suo giardino e le sue raccolte artistiche, in parte riprodotte all'interno del volume.

⁵⁹ FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, appresso Stefano Curti, 1663.

A. Palladini

91	Il tavolino tondo con tavola di marmo a trepiedi	L. 4
92	Una specchiera a tre luci con cornice di noce	L. 28
93	Tre quadri a colori rappresentanti uno la Carità, Natività e Sacra Famiglia	L. 8
94	Otto quadri incisi e quadri lunghi con cornice, e cristallo	L. 11
95	Altri più piccoli in tutto sedici	L. 10

Nel Granaro

96	Tre barille da aceto vuote tute cerchiate di legno	L. 10
97	Tre scaldaletti di legno, una donzella ed un dipanatore, due cavalletti con due balloni da pizzo, un ecran da camino, una comoda, un urbino, un apoggio da letto, un nichio e due piccole scranne	L. 8
98	Cinque ferri da tenda, un campanino ed altro ferro	L. 3,50
99	Due canapè di noce con sue ascie ed altro canape da apoggio con cinghie	L. 7,50
100	Dieci baldachini da finestra	L. 1,25
101	Una cassa di noce con serratura ed assai vecchia	L. 2

In cucina

102	Sette cazzarole di rame con suoi coperchi che pesarono libre 37 a centesimi 76 la libra	L. 28,12
103	Uno scaldaletto di rame con manico di ferro	L. 1
104	Due cioclatiere di rame e sei cafetiere di rame di diversa grandezza, una caffettiera ed una cioclatiera di latta	L. 9
105	Uno scaldaletto con crociera di ferro	L. 2,75
106	Una padella da frigare con manico di ferro	L. 2
107	Due stampi da bomba	L. 2,30
108	Una lecarda pure di rame	L. 2
109	Un ramino dal peso di libre sei ed oncie cinque	L. 5,75
110	Un foratino di rame ed uno di latta	L. 2,50
111	Tre candeglieri d'ottone in cattivo stato	L. 5,30
112	Tre padelle da torta libre cinque ed oncie cinque di peso a centesimi settanta	L. 3,75
113	Una marmitta di rame con suo coperchio che pesò libre undici a centesimi novanta la libra	L. 9,90

114	Una parletta con coperchi del peso di libbre undici e mezzo a centesimi settantasei	L. 8,74
115	Una padella da frigere di ferro	L. 2,30
116	Due paroli di rame del peso di libbre ventuno e mezza	L. 18,49
117	Una parletta da bucato a centesimi settantasei libbre dodici	L. 9,12
118	Due mescole da acqua	L. 2,50
119	Una cuna da taglio, cinque mescole di ferro, due cortellini e due cortelli da carne	L. 5,50
120	Un mortaro di marmo con pileto di legno	L. 4
121	Quattro settacci, una bagiola, due taglielle, una naspo, due canelle, un tavogliere, una rascarola ed una zeppa ed una pomiera di latta e due padelle di ferro	L. 3,50
122	Un ferro con sue anime e piede e tre altre detti pace tutti da soppressare	L. 8
123	Due capi foco, paletta, moletta e soffione, catena e due graticole il tutto di ferro ed un trepiede	L. 9
124	Una bilancia con fondo di rame e marco d'ottone ed una stadiera con marco di rame	L. 5
125	Una panarina di noce con ribaltino e due sportelli in fondo e sua serratura, chiave	L. 8
126	Una gramma alla veneziana per grammare le paste di piella	L. 3
127	Una panarina con tavogliere	L. 3
128	Una tavola con crociera assai vecchia	L. 1,15
129	Otto scrane antiche	L. 3
130	Un tapeto di rassa rossa vecchia	L. 0,70
131	Un armariolo di pioppo a quattro ordini con serratura e piane vecchio	L. 3
132	Una sottocoppa di peltro del peso di libbre quattro a centesimi sessanta	L. 2,40
133	Un macinino da caffè	L. 1,50
134	Vari tondi e vetri e masserizie da cucina inservienti all'uso giornaliero	L. 1,50
135	Un intaglio in legno di poco conto	L. 2

In un repostiglio

A. Palladini

136	Tenaglie diverse in fornimento non completo di 100 pezzi	L. 24
137	Un cabarè con sei tazze da caffè e zuccheriera	L. 7
138	Undici bichieri da vino, due salini di cristallo ed undici bichieri da liquori, quattro tazze di cristallo ed un pistone	L. 8,50
Nel mezano		
139	Una lucerna di ottone con fondo simile ed imperfetta	L. 2,50
140	Due boccie da siroppo molate, un baratolo, una boccia antica ed una piccola damegiana	L. 2,50
141	Cinque fragni ed un vaso di fiori	L. 0,80
142	Un fanale coperto di tela	L. 0,90
143	Due canpè con suoi pagliericci e materazzi da lana con due cuscini il tutto di lana ordinaria	L. 45
144	Otto cuscini grandi	L. 25
145	Altro materazzo con un solo cuscino	L. 15
146	Due sciavine, una coperta a scacchi ed un'altra vecchia verde	L. 10
147	Due piccoli materazzi pieni di tozzi	L. 3
148	Dodici scrane ed una caregha	L. 16
149	Una scrivania mancante di pezzi	L. 3,50
150	Due tavolini a libro	L. 7
151	Altri due tavolini intersiati	L. 3,50
152	Due sciffoni	L. 4,60
153	Una piccola cassetta da viaggio	L. 4
154	Sei placche ed un piccolo specchio	L. 5
155	Nove quadri di diverse grandezze dipinte in tela ad oglio, rotti con cornice	L. 3
156	Altri dieci, sei grandi e quattro piccoli	L. 6,50
157	Quattro picoli con cristallo incisi e non dipinti e più otto picoli, pure con cornice e cristallo	L. 9
158	Un ecran	L. 1
159	Un paravento a quattro teli, una cassetta di piella	L. 8
160	Un girarosto completo	L. 4
161	Un ponte da dipingere con suo cavaletto tutto di piella	L. 11,50

162	Una cassetta da pitore con entro alcuni penelli, aste e tavolozze	L. 6
163	Diverse bociole con entro colori inservienti	L. 0,40
164	Un piccolo telaio ed un rotolo con diverse tele di niun conto	L. 1,50

In cantina

165	Una botte di sette quartari con quattro cerchi di ferro	L. 15
166	Altra di quattro quartari cerchiata come sopra	L. 23
167	Nove vascelli di tre quartari ferrate come sopra	L. 115
168	Un vascello di un quartaro	L. 10
169	Un soglio, una bevina con cannone di ferro	L. 4,50
170	Ventiquattro zucche di vetro	L. 3

Nella tinazzara

171	Due tinazzi, uno della tenuta di mastelli venti otto, l'altro di mastelli quindici, il primo cerchiato con quattro cerchi ed il secondo con tre	L. 45

Nella dispensa

172	Un'olla di olio	L. 6,50
173	Numero trenta zucche tra grandi e piccole	L. 5

Ritornati alla prima camera, si è ritrovato il seguente Capo ammesso questa mane di descrivere e stimare sull'incertezza che fosse di spettanza del padron della casa, ma che si è verificato appartenere all'eredità del defunto.

174	Una coperta di noce da camino	L. 10

somma totale L. 1820,97

Anzi a conti riveduti la somma totale ascende a L. 1913,27

Si ritrova nella detta casa il seguente capo che la signora Orsola Baisi moglie del detto signore Gusmano Soli aserisce aver formato parte ed essere stato compreso nella di lei dote costituitagli dal padre sig Luigi Baisi all'occasione del lei matrimonio, per cui protesta salvo e riservato qualunque suo diritto più e meglio ad essa competente in forza del lei istrumento dotale a rogito Azzolini. tanto per il detto capo quanto per tutto il restante della lei dote, che è tutto consunto, non ritrovandosi della medesima più se non se il capo seguente

Un letto composto di due lettieri con spade di noce, due pagliaricci di tela verde, quatro materazzi e due cuscini, tutti sei pieni di lana	L. 82

A. Palladini

E asserendo non esservi altri mobili di spettanza di detta eredità da descrivere, fu licenziato il perito signor Montereali, e fu chiusa questa seduta alle ore sette pomeridiane del detto giorno 27, con animo di riaprirlo per terminarlo di mattina alle ore nove ed intanto si ingiunse a tutti di sottoscrivere: Domenico Montereali perito, Gusmano Soli ing., Giuseppe Tavani, Paolo Braglia, Carlo Rovatti testimonio, Pietro Prampolini testimonio, Gaetano Morandi notaro rogato.

APPENDICE DOCUMENTARIA

a cura di Alberto Palladini

Il termine “archivio”, superando la semplice identificazione di un luogo o di un insieme di oggetti, connota una sorta di elemento costitutivo dell’umano operare: quello della memoria. Queste parole di Filippo Valenti colgono il valore intrinseco dell’archivio, «in cui il tutto viene prima delle parti, e non viceversa, come suole accadere nel caso delle biblioteche o dei musei».¹

Rintracciare dunque la memoria di Giuseppe Soli significa ripercorrere un periodo caratterizzato da grandi cesure anche dal punto di vista archivistico.

La documentazione qui selezionata, relativa all’esistenza e all’attività di Giuseppe Soli, solo in parte già nota, vuole offrire un campione delle varie tipologie di fonti prodotte nell’arco di un quarantennio dal 1785 al 1822.

Ciascun fondo archivistico consultato² afferisce ad un diverso soggetto produttore le cui carte rispecchiano dunque il residuo di una funzione ben precisa. Se del giovane Soli viene fatta menzione nel Carteggio degli agenti estensi residenti a Roma come giovane artista promettente oppure nei verbali del Supremo Ministro di Ercole III come architetto dalle grandi capacità organizzative, al Soli maturo si rivolgerà con deferenza la burocrazia della Modena rivoluzionaria e napoleonica. Relativamente ai documenti prodotti dal Soli in persona si è preferito dar conto della varietà degli stessi: siano essi una perizia oppure una accorata supplica presentata al duca Francesco IV.

Le trascrizioni seguono un ordine rigorosamente cronologico con l’indicazione del soggetto produttore e del destinatario ove esplicitato. Le segnature sono state riportate tra parentesi ed in alcuni casi (specie per i ministeri della Restaurazione) integrate con i riferimenti al titolare per permettere un più facile reperimento dell’originale all’interno della busta.

Questa appendice non ha alcuna pretesa di completezza. Si tratta di una piccola selezione in rapporto alla grande quantità di informazioni che in futuro si potranno ancora ricavare dai fondi conservati all’interno dell’Archivio di Stato di Modena.³

¹ FILIPPO VALENTI, *Riflessioni sulla natura e struttura degli archivi*, “Rassegna degli Archivi di Stato” 41 (1981), pp. 9-37.

² Quasi tutti fondi interessati dalla nostra ricerca sono attualmente conservati presso l’ASMo eccezion fatta per l’archivio della Parrocchia di San Domenico presso l’ASDMN.

³ Valga a puro titolo di esempio lo spoglio sistematico degli indici e dei registri di protocollo dei Ministeri di Pubblica Economia ed Istruzione, Finanze e del Governatorato di Modena.

DOCUMENTO 1

Lettera dell'agente ducale Domenico Antonio Lotti da Roma, 22 gennaio 1785
(Archivio di Stato di Modena (ASMo), ASE, Carteggio Ambasciatori Roma b. 385)

Eccellenza

Hò chiamato con mio biglietto il pittor sig.^r Soli, e ho saputo da quelli di sua abitazione, essere fuori di Roma, e precisamente a Carbognano, ove si trattiene come architetto soprintendente alla fabbrica di una chiesa, che il sig.^r Principe di Palestrina fa edificare in quel luogo: ora non mancherò di comunicare al giovane con mia lettera il contenuto della ossequiatissima di vostra Eccellenza 14 corrente. Intanto non posso dare, che ottime relazioni dell'abilità di questo giovane d'indole quietissima, e veramente savio; io mi ricordo, che anni sono fece un quadro rappresentante un fatto storico, se mal non mi ricordo d'Alessandro, e Campaspe, e io stesso condussi persone intendenti si professori che dilettanti a vederlo, e fù da tutti lodato, senza che sapessero chi fosse l'autore; io poi posso assicurare, che l'opera fù tutta del sig.^r Soli, perché sò che egli da per sé stesso si era fatto il modello di tutte le figure che componevano detto quadro, che poi fù mandato a Modena, che è quanto.

DOCUMENTO 2

Lettera dell'agente ducale Domenico Antonio Lotti da Roma, 9 febbraio 1785
(ASMo, Ambasciatori Roma b. 385)

[...] Il sig.^r Soli non è peranco ritornato da Carbognano, ma è ben venuto quì da me un amico suo, e mi dice, che è sin da prima dello scorso S. Natale che il sig.^r Soli sia colà ammalaticcio, e che essendo quel paese qualche miglia distante dalla strada calessabile, come io ancora sò essere verissimo, non hà potuto sollecitare il suo ritorno a Roma, come vivamente egli ancora avrebbe desiderato, si spera però che possa tardare per pochi altri giorni. [...]

DOCUMENTO 3

Lettera dell'agente ducale Domenico Antonio Lotti da Roma, 2 marzo 1785
(ASMo, Ambasciatori Roma b. 385)

Riscontrando l'ossequiosissima dell' Ecc.^a V.^a 25 dello scorso febbraio mi dò l'onore significarle, essere finalm.^e ritornato in Roma il pittore Soli, e venendomi a ritrovare, mi hà detto essere prontissimo ad ubbidire, e portarsi a Modena, ma

che trovandosi nell'impegno incaricatogli da questo sig.^r Principe di Palestrina della edificazione della nuova chiesa in Carbognano, desidererebbe la grazia del benigno permesso di poter restar quì sino al venturo ottobre tempo, in cui spera dar coperta la detta fabbrica, e allora poi partirebbe subito per Modena ben molto volentieri, come il medesimo Sig.^r Soli si spiegherà in un foglio di propria mano, e che io lo rassegnò all'Ecc.za V.a, tosto che me lo avrà portato, come mi ha promesso. [...]

«Quanto al pittore Sola, si approva la di lui venuta per l'ottobre, ed ha gradito S. A. S. la di lui puntualità; e si metterà pensiero, che non si abbia a pentire di essere ripatriato. Il 7 marzo 1785». ⁴

DOCUMENTO 4

Lettera dell'agente ducale Domenico Antonio Lotti da Roma, 6 aprile 1785

(ASMo, Ambasciatori Roma b. 385)

Non prima di iermattina è ritornato da me il pittor sig.^r Giuseppe Soli, a cui hò comunicato il paragrafo della ossequiatiss.^a dell'Ecc.za V.^a sin delli 18 scorso marzo, e mostrandosi ben molto contento del detto paragrafo hà riconfermate le sue risoluzioni e promesse di trasferirsi immancabilmente in Modena dentro il venturo agosto. [...]

DOCUMENTO 5

Dai verbali degli atti trattati dal Supremo Ministro, 15 luglio 1785

(ASMo, ASE, S.E., Elenchi d'affari presentati al Duca

(S. M, elenchi), filza A, 27 C)

Nella sessione tenutasi ieri dal Dicastero degli Studi fu fissata per il Soli la scuola che resta nella parte superiore alla sala della università, e l'assegnamento di L. 5000 annue come ai primari lettori sudditi con promessa anche in progresso di qualche aumento corrispondentemente alle circostanze, e anche col quartiere adattato, se così piacerà a S. A. S. del che verrà rassegnato promemoria per la sovrana approvazione.

«Formisi il promemoria per L. 4500 e quartiere per la sua sola persona». ⁵

⁴ Rescritto del supremo ministro annotato sul margine superiore della lettera.

⁵ Decisione ducale annotata nel margine.

A. Palladini

DOCUMENTO 6

Dai verbali degli atti trattati dal Supremo Ministro, 5 agosto 1785

(ASMo, ASE, S. M, elenchi, filza A, 45 C)

Nello scrivere all'agente Lotti per sentire dal Soli quando pensi di venire, e che già gli è stato assegnato un picciolo quartiere nella università medesima e L. 4500 d'annuo assegno, che è il maggiore che l'università dia ai lettori sudditi, esso avrà di più degli altri il personale quartiere. Con ciò vede che S. A. S. fin d'ora lo riguarda con distinzione.

DOCUMENTO 7

Lettera dell'agente ducale Lotti da Roma, 6 agosto 1785

(ASMo, Ambasciatori Roma, b. 385)

Avanti ieri mi portai al palazzo di monsig.^e Malvasia, ove abita il s.^r Giuseppe Soli pittore per risapere se si disponeva alla partenza per Modena dentro il corrente agosto come promise sin dal mese dello scorso aprile; mi fù detto da uno di quei famigliari, che il prelado era già partito nello stesso giorno per Bologna, e che il s.^r Soli era rimasto in Roma; pregai il suddetto famigliare, acciò dicesse al s.^r Soli, chè venisse da me, che avevo necessità di parlar seco, e che desideravo sapere quando era per partire per Modena; ed ecco che mi hà mandato il biglietto, che quì compiego. [...]

DOCUMENTO 8

Lettera di Giuseppe Soli del 5 agosto 1785

(allegata al dispaccio precedente):

Casa 5 agosto 1785

Giuseppe Soli fa i suoi complimenti al sig.^r Ab.^e Lotti, e gli ricresce moltissimo di non essersi trovato in casa, quando favorì da lui per sapere quando partiva per Modena. Gli rincresce altresì di trovarsi ora occupato da non poter in persona portargli la risposta a voce, come farà quanto prima. Intanto gli fa sapere, che avendo egli stesso risoluto di anticipare la sua partenza, tutto che S. A. Ser.ma gli avesse accordato la dilazione fino a settembre, ed avendo altresì risoluto di partir in questo mese con monsig.^e Malvasia, sarebbe certa-

mente partito, se una controversia insorta tra il Barone ed i suoi vassalli non avesse fatto sospendere il lavoro, e non si trovasse, e non si trovasse (sic) perciò costretto a deferire la sua partenza sino a tutto settembre. Poiché non essendo ancora soddisfatto, e volendo il sig.^r Principe di Palestrina, che egli novamente torni fuori per lasciare le cose sistemate in modo che altra persona faccia le sue veci, non potrà prima d'allora essere in istato di partire.

Lo prega per tanto di partecipare tutto ciò a S. A. Ser.ma sperando che vorrà benignamente accordargli questa sua involontaria dilazione; e si dice suo devotissimo ed obbligatissimo servitore.

DOCUMENTO 9

Lettera dell'agente ducale Lotti da Roma, 13 agosto 1785

(ASMo, Ambasciatori Roma b. 385)

[...] Il pittore sig.^r Giuseppe Soli, cui hò motivato il ragguardevole assegno, che sarà per ricever dalla somma beneficenza di S. A. S. padrone, è rimasto pienissimamente contento, e dentro il venturo settembre dice, che sarà sicuramente in Modena. [...]

DOCUMENTO 10

Dai verbali degli atti trattati dal Supremo Ministro, 8 ottobre 1785

(ASMo, S. M, elenchi, filza A, 85 II E)

[...] Avvisa infine di aver sollecitato il pittore Sola a intraprendere il suo ritorno a Modena giacché col primo d'ottobre è spirato il tempo concessogli da S. A. S.

DOCUMENTO 11

Lettera dell'agente ducale Lotti da Roma, 19 ottobre 1785

(ASMo, Ambasciatori Roma b. 385)

[...] Il sig.^r Soli partì nel prossimo scorso sabbato col corriere di Torino, sicché di quest'ora dovrebbe essere in Modena. [...]

DOCUMENTO 12

Lettera dell'agente ducale Lotti da Roma, 3 dicembre 1785

(ASMo, Ambasciatori Roma b. 385)

[...] Il sig.^r Giuseppe pittore Soli non mi hà mai mandata la perizia della cappella Altimani, me ne rincresce, perché altrimenti bisognerà pagare quì qualche Professore per aver tal perizia; siccome pure sono sempre stato aspettando di sapere, se in casa Altimani, o in casa Lanzi vi avessero carte, e notizie intorno l'acquisto di detta cappella. Io dal canto mio fò quanto posso.

DOCUMENTO 13

Lettera dell'agente ducale Lotti da Roma, 24 dicembre 1785

(ASMo, Ambasciatori Roma b. 385)

[...] Pazienza se il s.^r Soli hà smarrita la consaputa perizia; parlerò con questo s.^r Santini, e s.^r Galani, che sò essere questi suoi amici, e per di loro mezzo spero far detta perizia a risparmio d'ogni spesa. [...]

DOCUMENTO 14

Lettera dell'agente ducale Lotti da Roma, 1° febbraio 1786

(ASMo, Ambasciatori Roma b. 385)

[...] Ella non molto tempo fa mi motivò, che il sig.^r Soli pittore avea trovata la perizia della cappella Altimani, che l'avrebbe messa in pulito e che me l'avrebbe mandato; l'aspetto dunque perché non mi costerebbe poco tempo, e fastidio il farne fare un'altra. [...]

DOCUMENTO 15

Dai verbali degli atti trattati dal Supremo Ministro, 20 marzo 1786

(ASMo, S. M., elenchi, filza B, 68 C)

Il professore Soli con sua supplica implora dal ministro che voglia interporre i di lui uffizi presso i rappresentanti la Ducal Ferma Generale, onde possa in-

trodurre colori, tele e pennelli per servizio proprio nell'esercizio della di lui professione senza pagamento di dazio. Il ministro prima di ciò eseguire ne umiglia la notizia a S. A. S. per dipendere dalle sovrane sue determinazioni.

«S. A. S. permette che il ministro dica che attesa la particolare capacità del professore sentirà con piacere che gli venga ciò concesso sicuro che non ne abuserà». ⁶

DOCUMENTO 16

Dai verbali degli atti trattati dal Supremo Ministro, 10 agosto 1786

(ASMo, S. M, elenchi, filza B, 201 E)

Il presidente del consiglio di economia chiamato a sé il Soli, e il Mussati darà al primo quaranta gigliati, e venticinque al secondo in monete d'argento dicendo che S. A. S. è stato molto contento delle loro opere, e che ha detto di loro dare a ciaschedun di loro un bijou del detto valore, onde il ministro ha creduto di dar loro il denaro, acciò possano acquistarlo di loro piacere. Questo potrà farsi domenica mattina quando S. A. S non ordinasse diversamente.

DOCUMENTO 17

Dai verbali degli atti trattati dal Supremo Ministro, 8 dicembre 1786

(ASMo, S. M, elenchi, filza B, 151 F)

Si scriva al podestà di Novellara che in un giorno festivo si porteranno a Novellara i due pittori Sola e Mussati, affine di vedere anche in questa parte di Stati di S.A.S se vi sieno pitture rare. In questa occasione sarà bene il procurare ch'essi vedano anche le pitture della Serenissima S.ra Duchessa non avendole mai vedute, a solo ed unico fine d'impratichirsi sempre più di celebri autori, onde V. S. resta avvisata per dare quelle disposizioni coerenti a queste intenzioni di S.A.S.

«Scritto immediatamente».

DOCUMENTO 18

Dai verbali degli atti trattati dal Supremo Ministro, 9 dicembre 1786

⁶ Decisione ducale annotata nel margine.

A. Palladini

(ASMo, S. M, elenchi, filza B, 278 B)

Interpellato il Professor Soli insieme col Mussati intorno alla statua di Diana di Tivoli dice che sarebbe collocabile anche nell'interno della Scuola con utilità, che a farla venire importerebbe una spesa non molto grave, qualora si facesse trasportare per mare, ma che non vi vorrebbe meno di cinque o sei mesi. Il ministro è stato di concerto con essi di scrivere all'agente Lotti perché prenda tutte le informazioni necessarie tanto circa la spesa, quanto circa il tempo necessario al trasporto suddetto, e ne dia un distinto ragguaglio per regola. Intanto il Mussati scrive al mercante di quadri Hamilton perché la veda, l'esamini, e proponga qualche contratto di compra o di cambio secondo la mente spiegato da S.A.S. Avendo inoltre il ministro sentiti i medesimi circa la Madonna supposta del Correggio in Correggio, e inteso da entrambi che non l'anno veduta, e che realmente la tradizione centenaria porta che sia di quel celebre autore, gli ha disposti a portarsi domenica prossima a Correggio per visitar detta immagine, essendo necessario di sollecitar l'andata perché il governatore anderà fra poco a stabilirsi in Carpi.

«Si scriva ancora per l'Ercole di Tivoli. Eseguito: partirà la lettera il lunedì prossimo».

«Si dia l'ordine per i muli. Eseguito».

DOCUMENTO 19

Atto costitutivo della dote di Paola Vezzani, sposa di Giuseppe Soli,

13 maggio 1787

(ASMo, Notarile Modena, not. A. Biondini, b. 5384, vol. V, atto n. 85)

Invocato il Nome SS.mo di N. S. G. C.

Correndo gli anni della sua gloriosa nascita mille settecent'ottantasette 1787 la 5^o Indizione, ed il giorno 13 di maggio nel fervore delle comuni congratulazioni, e fra il giubilo, e sincero aggradimento de rispettivi sig.^{ri} congiunti a cagione del Matrimonio ben degno de più felici auguri, e delle superne prolifiche benedizioni trattato, e stabilito colla mediazione di ragguardevoli benevole persone tra l'ottimo sig.^e Giuseppe Soli del fù sig.^e Giovanni, Primario Professore di belle arti in questa università di Modena, e la sig.^a Paola Vezzani del fù sig.^e Gaetano cittadini modenesi, sono le parti interessate venute nella lodevole determinazione di far precedere ai venerabili riti da S. Chiesa prescritti ad ultimazione di sì gran sacramento la formale destinazione, e la stipulazione dell'opportuno documento comprovante la dote della sig.^a sposa – quindi è, che personalmente

costituita dinanzi me not.^o, e li sig.^{ri} testimoni infrascritti la prefata sig.^a Paola Vezzani, ed il sud.^{to} sig.^e Giuseppe Soli, agente la prima con pieno aggradiamento, e soddisfazione della infranominanda sig.^a Francesca Calori lei madre, e dell' infrascritto molto reverendo sig.^e D. Giovanni Vezzani lei germano Fratello entrambi di spontaneo, e libero loro volere ratificando la convenzione del sud.^o matrimonio si sono vicendevolmente rinnovata la promessa di sposo, e così a mutue, e reciproche stipulazioni promettono, e si obbligano di contraere in appresso al matrimonio per verba de presenti in faccia di S.M. Chiesa, servati i riti del sagrosanto concilio di Trento.

E perché nell'atto di stabilire il d.^o matrimonio fù convenuta la dote di d.^a sig.^a sposa in totalità di lire settemila, e seicento – così in esecuzione del preconvenuto la riferita sig.^{ra} Francesca madre, ed il d.^o sig.^e D. Gio: fratello rispette di detta sig.^{ra} sposa per ogni rispettiva loro ragione anno costituito, e costituiscono in dote di detta sig.^a Paola la somma di lire settemila, e seicento in moneta predicta, dette L. 7600. – In isconto, e diminuzione della quale la prefata Sig.^a Francesca Calori del fù sig.^e Curzio vedova di detto sig.^e Gaetano Vezzani agente coll'autorità, e decreto dell'infrascritto sig.^e avv.^o giudice, e colle altre solennità da dirsi, sponte, ed in ogni per se, e suoi ha costituito, ed assegnato, costituisce ed assegna pro soluto, non mai pro solvendo, così per patto solennemente convenuto, e stipulato. – Al prenominato sig.^e Soli, che stipola ed accetta per se, e suoi, – quel credito, che in proprietà di L. 1800 moneta predicta essa sig.^a Francesca tiene attivamente contro li Bernardo, e Pietro del fù Carlo Salsa di Gombola per prezzo di un luogo in detta giurisdizione, da d.^a Sig.^a Francesca venduto ai medesimi Salsa, come da rogito di questo sig.^e not.^o modenese Alberto Zavarisi delli 3 maggio 1776, al quale e con detto credito anche li frutti tutti, che dal giorno del detto matrimonio in avanti decorreranno, in ragione così convenuta di lire 80 annue, come da scrittura privata dalle parti sottoscritta li 6 marzo 1784 prodotta dissero negli atti del foro di Gombola predicta, a cui – . E ciò colle cautele ad avere, tenere, e quasi possedere, colla cessione di tutte, e singole ragioni costituendolo, e ponendolo anche col pieno patto del co(nstitu)to de posidendo del quasi in amplissima forma – a totale compimento poscia di detta somma, che si riduce ad altre lire cinquemila ottocento moneta predicta, queste il ripetuto sig.^e Soli pubblicamente dichiara, e confessa di averle avute, ed effettivamente ricevute prima della stipulazione del presente dalle mani del detto molto reverendo sig.^e D. Giovanni Vezzani in tante ottime monete correnti, e tale somma co(nstituta); confessando, e rinnovando, la qual dote come sopra costituita, ed in parte conseguita, e compensata il d.^o sig.^e Sola sposo, agendo sempre spontaneamente, ed in ogni per se, e i sig.^{ri} suoi ha cautata, ed assicurata, cauta, ed assicura sopra tutti, e singoli suoi beni presenti, e futuri, e la medesima si è obbligato, ed obbligasi rendere, e restituire alla prefata sig.^{ra} Paola, o a chiunque altro porterà il caso, e la ragione in qualunque evento di restituzione di dote, con di più l'aumento del 10 %, che ora a titolo di donazione obnuzziale ha fatto, e fa in favore

A. Palladini

di detta sig.^a sposa stipulante, ed accettante in forma, salvo il lucro dotale giusta ed in ogni - le quali cose tutte sotto la pena del doppio la quale - riffacimento d'ogni danno - obbligando anche col patto rinnovando dandomi, e pregando me.

Fatto, letto, e pubblicato il presente iscritto in Modena nel palazzo della eccellentissima casa Marsciani sotto la cura ducale di San Domenico, e nel quarto respiciente nel cortile verso il giardino. Dinanzi l'ottimo sig.^e avv.^{to} Geminiano Pignatti G. C. nobile modenese, uno dei sig.^{ri} giudici al nobile ufficio dei sig.^{ri} avvocati per il corrente semestre da questa illustrissima comunità spontaneamente eletto, e deputato, ove sopra esistente, e sedente.

Al quale udito avendo tutto il tenore del presente iscritto, e prese le opportune e necessarie informazioni per l'interesse di detta sig.^a Francesca Calori dal qui pure presente illustrissimo sig.^e capitano Paolo Bissolotti del fù sig.^r Antonio cittadino di Mantova, ora qui più prossimo affine di detta sig.^a Francesca persona proba, che ha tutte le qualità ricercate dalle dalle vigenti sovrane costituzioni, per tale, e che prestò il di lui assenso, e consenso in forma per la piena validità delle prediche cose, e stantechè nel presente atto ha riconosciuto esso sig.^e avv.^{to} giudice non essere intervenuto per la sig.^a Francesca alcun dolo, lesione od inganno, perciò esaminata prima diligentemente la causa di detta cessione, e conosciuta avendo la ragionevolezza della medesima, in vista di sì onorevole matrimonio, e la determinata volontà di essa sig.^a Francesca di ciò eseguire, il tutto hà approvato, ed approva per retamente e legalmente eseguito, interponendo sopra le premesse cose la sua, e quella che amministra per detta illustrissima comunità autorità, e giudiziale decreto, supplendo si quis in ogni - Continuamente Presenti il molto reverendo sig.^e D. Bernardino quondam sig.^e capitano Antonio Bonvicini sacerdote modenese, e il sig.^e Dott.^e Paolo f.^o del sig.^e dott.^e fisico Niccolò Maria Mazzoli causidico modenese, testimonii noti, e pregati.

Alphonsus Biondini not. Mut. Rogatus fui

Laus Deo et B. V. Mariae

DOCUMENTO 20

Dai verbali degli atti trattati dal Supremo Ministro, 5 ottobre 1788

(ASMo, S. M, elenchi, filza D, 246 V. A)

Prese timore questo professor Soli di essere aggravato qualunque volta l'architetto Scaturzi di Roma ponesse mano in una fabbrica di disegno, e di lunga direzione di esso Soli consistente in una chiesa in Carbognano, feudo Barberini. S.A.S. ebbe la degnazione, e la benignità di prender parte negli affanni del Soli, ed ordinò che fossero le cose sue raccomandate a Roma per mezzo,

ed opera di quel suo ducale agente, che resosi presso monsignor Ridolfi destinato dal papa a quell'amministrazione trovò il prelato tutto propenso a deferire alle premure di S.A. Ser.ma, incaricandosi di non permettere che sia fatto verun pregiudizio al Soli, e che anzi sarà questi sentito, quando per avventura dovesse pur farsi qualche leggiera mutazione, nel qual caso avrà il riflesso di fargli spedire sentimento, e disegno pei cambiamenti, consultandolo sopra di essi, come esige l'urbanità, e l'onestà. Tanto Ha scritto l'agente ducale canonico Lotti sotto il 24 settembre scaduto.

DOCUMENTO 21

Dai verbali degli atti trattati dal Supremo Ministro, 9 febbraio 1789

(ASMo, S. M, elenchi, filza E, 40)

Fu di sentimento il dicastero degli Studi, che si soprassedesse alla erezione di un Accademia di Pittura, Architettura, e Scoltura fino a tanto che nelle diverse scuole formati si fossero allievi capaci di concorrere ai premi maggiori, cioè alle medaglie d'oro del valore determinato dai piani.

In vista delle fissate massime il ministro avea riposto questo affare fra quelli da riprendersi a suo tempo, quando e dal Professor Soli, e dal commissario Bolognini gli venne proposto di supplicare S. A. S. a voler accelerare la predetta dichiarazione in vista di un'aggregazione da essi progettata di unire in corrispondenza, e di associare questa nascente accademia con quella già formata da vari anni, nella città di Carrara, supponendo che questo solo atto di sovrana autorità ridonderebbe a gloria del sovrano institutore, a vantaggio della città, e dello stato, e a maggiore profitto della scolaresca.

Non ha ammesso il ministro di esaminare a fondo la proposizione prima di umigliarla a S. A. S. sentiti prima separatamente i due progettanti.

Ha osservato che il cambiamento di titolo, cioè di quello di scuola nell'altro di accademia non fa alterar punto la spesa, né il presente sistema delle scuole, e de' maestri a quelle destinati - che all'incontro un'accademia moltiplica per così dire i maestri nelle persone degli accademici: lo scolare perpetuo imitatore del solo maestro, che presiede alla scuola dilata la sfera delle sue idee, e prendendo il buono di ciascun accademico, se ha abilità, e buon volere, trova maggior facilità di accostarsi alla perfezione, e a superare anche i maestri - che essendo già stabiliti i premi e di maggiore, e di minor valore, come mezzi efficacissimi per eccitare una lodevole emulazione, questa opera più vigorosamente fra gli alunni di più maestri, che di un maestro solo, perché essi alunni, conosciuto avendo che l'arte non è circoscritta nel sapere di un uomo solo, e che vi sono de' soggetti di ugual mente, e anche superiore in certe parti, raddoppiano i loro sforzi per

accostarvisi – che si diffonde l'emulazione anche nei professori, i quali fanno a gara per formare allievi, che giungano a superare quelli degli altri.

Se dalla molteplicità adunque, e dalla diversità delle idee non meno, che dalla emulazione risulta un'accademia più vantaggiosa di una semplice scuola pare che maggior profitto debba risultare dalla unione di due accademie in una, lo che di sua natura deve produrre una maggiore diversità di idee, ed una più forte, ed estesa emulazione fra i professori, e fra gli studenti.

La comunicazione delle idee, de' pensieri, degli sperimenti, dei tentativi frall'una, e l'altra non può che influire al reciproco loro avanzamento, e rendere glorioso il nome de' sovrani che le ispirarono.

Questo progetto si potrebbe facilmente effettuare colla proposta unione delle due accademie. Modena col tempo si provvederebbe dall'accademia di Carrara di un numero sufficiente di scelti, e fra cui professori di scoltura, de' quali manca, ed acquisirebbe una quantità d'idee in materia di figura, ornati e architettura senza aumento di spesa, e col solo mantenere l'emulazione. Facile sarebbe, che Modena dal canto suo compensasse colla pittura i vantaggi, che da Carrara le procurerebbe in tutto il restante.

Prima di proporre al Dicastero degli Studi il progetto ha creduto suo dovere il ministro di rassegnarlo a S.A.S. per abbandonarlo, nel caso che all'A.S. non piacesse.

Quanto alla esecuzione potrebbe facilmente, e sollecitamente effettuarsi. Gli accademici perpetui e costanti potrebbero essere il professor Soli, il commissario Bolognini, il ducale architetto Termanini, certo Cattania di Correggio, che dicesi abilissimo, e i tre maestri direttori delle scuole. Quanto agli altri che addimandassero di esserlo potrebbero essere provvisti della patente di accademici onorari, eccettuato il colonnello D'Abadie, che vien eletto meritevole di divenire, quando lo voglia, accademico stabile.

«Ciò non è approvato da S.A.S.».⁷

DOCUMENTO 22

Dai verbali degli atti trattati dal Supremo Ministro, 18 aprile 1789

(ASMo, S. M, elenchi, filza E, 105)

La Deputazione Amministratrice il Patrimonio de gli Studi presentò al consiglio di economia l'annesso piano annuale di spesa per la Scuola delle Belle Arti il quale la porta alle L. 18899.

⁷ Decisione ducale annotata a margine.

Una parte di questa somma per l'importanza di L. 11015 deve erogarsi per l'onorario al professore Soli, stipendi ai coadiutori, canone per fabbricato, e mercedi agli addetti al servizio per la scuola suddetta, che annualmente si consumeranno per mancia al bidello, manutenzione delle stufe, e fabbricato, e per l'assegno in luogo di quartiere a Sebastiano Pantanelli contemplato in L. 180.

In quest'ultima somma si comprendono pure annue L. 1200 da erogarsi in aumento di mobili, gessi, disegni, e libri.

Rimesso un tal piano dal Consiglio di economia alla Ducal camera de' conti per que' rilievi, e per quelle riflessioni, che la medesima avesse trovato opportuno di fare sullo stesso, rilevò la stessa ducal camera, che all'oggetto di minorare, per quanto fosse possibile la suddetta spesa, sarebbe stato opportuno di sospendere interinalmente l'assegno alle provviste per mobili, gessi, ed altro contemplato nel piano per lire milleduecento; e che siccome fralle minute spese contemplate ve n'erano comprese alcune per apis d'Inghilterra fini, penne d'Olanda, carta reale di Bologna, apis bianco, e nero, inchiostro, e cottoni ad oglio per i principianti, così rifletté la Ducal camera, che qualora tali capi avessero dovuto essere ad uso immediato del professore, era ben di dovere, che la spesa dovesse ricadere a carico della civica cassa, ma che quando fossero stati per uso degli scolari, si riconosceva conveniente, che tale spesa si dovesse subire da quei singoli, che avessero voluto applicarli allo studio delle belle arti.

Commise quindi il Consiglio di economia alla Deputazione al Patrimonio degli Studi di riformare, e ridurre le spese figurate annualmente occorrevoli per la scuola di pittura, e di belle arti a norma dei rilievi della Ducal camera de' conti, qualora la deputazione non avesse avuto, sentito prima il professor Sola, cosa ben ponderante da rilevare in contrario.

Ha questa ultimamente fatto presente al consiglio, dopo di aver sul proposito interpellato il professor Sola, essere indispensabili le figurate spese, e perciò non aver trovato luogo ad alcuna riforma, o riduzione sulle spese.

Poiché riflette la medesima, che le spese assegnate in piano in annue L. 136.4 per apis d'Inghilterra, per penne, carta reale di Bologna sono assolutamente necessarie, e servir devono per l'uso del professore, e coadiutori nella formazione d'esemplari per la scolaresca, e non doversi perciò risecare dal piano, non essendo giusto che i maestri debbano soffrire del proprio un simile peso.

Quanto sia poi alla somma fissata in piano in annue L. 1200 da non oltrepassarsi per provvista di mobili, di gessi, disegni, libri, ed altri capi occorrenti, avverte la deputazione, che tutti i rami di questa università anno una consimile somma assegnata al solo fine, che serva a lei di norma, onde non oltrepassarla nell'anno; oltre di che una scuola massimamente nascente abbisogna di aumentare a poco a poco a bene del pubblico, e particolarmente colla provvista di que' capi, che servir debbano alla miglior coltura della gioventù studente nelle belle arti, mancando i quali ridurrebbesi al primiero stato di avvilimento.

A. Palladini

Nel rassegnare che fa il Consiglio di economia il tutto all'A. Ser.ma è egli di ossequioso parere, che possa il proposto piano meritare la sovrana approvazione, giacché è dalla Deputazione amministratrice il patrimonio degli studi, e dal professor Soli si riconoscono indispensabili le fissate spese, e giusta i rilievi della Ducal camera de' conti possano queste subirsi dal patrimonio degli studi senza sbilancio, e che anzi vi rimane un annuale avanzo, il quale è sperabile che divenga maggiore, mentre come si ravvisa costantemente in pratica la somma di L. 24000 ritenuta per via di figurato da erogarsi nelle spese certe, ed incerte per l'università non viene giammai del tutto erogata annualmente. «Si approva intieramente.

Decretato in conformità, e passato al Buongoverno».⁸

DOCUMENTO 23

Dai verbali degli atti trattati dal Supremo Ministro, 8 maggio 1789

(ASMo, S. M, elenchi, filza E, 121 C)

Dietro polizza del professor Soli del dì 20 scorso febbraio opinò il ministro al sovrano diritto con suo promemoria del 21 di detto mese meritare il Soli a titolo di gratificazione la somma di zecchini cinquanta per la continua assistenza, ed attenzione, da esso prestata per l'esito felice, ed eleganza nella fabbrica dell'educando delle salesiane.

«S. A. S. accorda la gratificazione di cinquanta zecchini compreso anche il disegno, ben inteso per una volta tanto».⁹

DOCUMENTO 24

Dai verbali degli atti trattati dal Supremo Ministro, 26 settembre 1789

(ASMo, S. M, elenchi, filza E, 244 III D)

Il ministro ha comunicato al consiglier Cassiani, e al Professor Soli il piccolo schizzo formato dal cavalier Morelli per il ponte del Panaro. Anno essi osservato 1° che la costruzione indicata in detto schizzo riunisce insieme i principali difetti del ponte di un arco solo, e del ponte di due archi, vale a dire un soverchio alzamento del piano del ponte, e l'impedimento di una pila in mezzo al fiume.

⁸ Decisione ducale annotata a margine.

⁹ Decisione ducale annotata a margine.

2° che per condurre un arco grande superiormente ai due sostenuti dalla pila occorrerebbe restringer questi diminuendo la loro luce, o internarsi di molto nelle testate, distruggendole in gran parte, e forse quasi totalmente 3° che l'apertura sopra la pila di mezzo indebolirebbe gli archi laterali, a cui si toglierebbe almeno in parte il necessario rinfiato, senza produrre gran vantaggio nelle escrescenze, mentre tutta quella porzione di tale apertura, che rimarrebbe superiore al livello delle massime piene sarebbe affatto inutile per lo sfogo delle acque, e l'altra porzione, che resterebbe al di sotto di detto livello non potrebbe avere che una piccola area, corrispondendo al luogo dove gli archi vanno ad unirsi. 4° che la costruzione dell'arco grande importerebbe molta spesa, la quale non sarebbe compensata da una corrispondente utilità.

«Si approvano le riflessioni, e perciò si stia al disegno, e alle date apposizioni Decretato in conformità, e passato all'ufficio d'acque, e strade». [...]

Nel lavoro del ponte del Panaro, le quattro fabbriche laterali sono di già condotte fino al terzo piano, che rimane alto circa otto braccia sopra quello del ponte.

Si sono incominciati gli avanzamenti di muro alle due testate, i quali si tengono della stessa larghezza del retro del ponte, e della lunghezza di venti braccia. Si lavora al compimento della strada d'accesso dalla parte di Modena, e si continua l'agucchiamento per la pila di mezzo. La nuova macchina è già in azione, ma fin ora non opera se non con un maglio, dovendo però in breve essere in istato di agire con due. Sebbene i travagliatori non sieno ancor abbastanza pratici per maneggiarla, si vede però che essa deve prestare un ottimo servizio tanto pel risparmio delle opere, quanto per quello del tempo nel conficcare le agucchie.¹⁰

DOCUMENTO 25

Dai verbali degli atti trattati dal Supremo Ministro, 21 marzo 1792

(ASMo, S. M, elenchi, filza H, 77 B)

Nel giorno di ieri si è aperto il lavoro del nuovo ponte sul Panaro: i primi lavori saranno di scoprire gli archi, e si prepareranno le due strade d'ingresso al ponte, onde col giorno primo di novembre del corrente anno possano essere praticabile per il passaggio sopra il ponte medesimo.

¹⁰ Nel medesimo foglio, sotto la lettera H.

DOCUMENTO 26

Dai verbali degli atti trattati dal Supremo Ministro, 30 maggio 1792

(ASMo, S. M, elenchi, filza H, 135 C)

I lavori occorrenti in quest'anno a compimento del ponte sopra il Panaro, e de' suoi accessori secondo il dettaglio datone dal professor Soli sono i seguenti. L' ultimazione delle due strade di accesso, loro ghiaratura, e piantamenti laterali.

Compimento delle quattro fabbriche negli angoli del ponte, che consiste nel terminare alcuni pavimenti della parte modenese, nel porre i vetri alle finestre, la doccia ai tetti, e le palle sopra ai cupolini, nell'inverniciare gli scuri, e telai, e nel formare le necessarie discese ai fondi bassi.

Fare un battuto sopra il piano del ponte per difendere gli archi dalle filtrazioni, formare su questo il selciato di sassi, e costruire il marciapiede ai due lati.

Compiere il mattonato sì nelle fabbriche, che nel ponte.

Disarmare gli archi, e ripulirli.

Formare i parapetti del ponte colle quattro cimase di marmo all'estremità, ponendo ai due ingressi le colonne per le catene.

Compire la fabbrica dell'ala inferiore dalla parte di Modena, ed erigere le altre due ali dalla parte di Bologna.

Compire il traversante all'estremità delle ali inferiori fatto già per metà nell'anno scorso, e destinato ad impedire un soverchio escavamento del fondo sotto il ponte, e al piede delle fabbriche annesse, e delle ali.

Formare quattro coronelle di proseguimento alle ali con piantamento di verdi; le quali coronelle serviranno di difesa alle strade di accesso rendendo l'acqua morta in occasione di massime piene, e impediranno le corrosioni in vicinanza del ponte, come si è osservato di quella che venne incominciata nell'anno scorso presso l'ala superiore dalla parte di Modena.

Tutti questi lavori nei quali sono compresi anche quelli che sono stati fin d'ora eseguiti nel corrente anno, porteranno a giudizio del suddetto Professore una spesa di lire duecentoventimila, ottocento sessantasei.

«Riflette S.A. che la catena proposta per l'architettura starebbe meglio perché non occupa la vista, ma sarà di grande incommodo a doverla sempre aprire, e serrare. Qualche minor incommodo sarebbe fare una sbarra di legno, o di ferro, che avesse i piedi, onde restasse anche aperta nella sua altezza per levare l'incomodo di levarla da terra ogni volta come si è fatto al ponte della fossa della casiglia. Certamente però il rastello che resta sui perni è sempre il più facile, e però il più ustrato (?) in simili luoghi. Scritto in conformità».

DOCUMENTO 27

Dai verbali degli atti trattati dal Supremo Ministro, 19 agosto 1792

(ASMo, S. M, elenchi, filza H, 211 A)

Nell'elenco del 30 maggio scorso all'occasione del piano dei lavori occorrenti alla ultimazione del ponte sopra il Panaro, si degnò S. A. S. di spiegare alcune sue riflessioni sopra il modo di custodire l'ingresso di detto ponte. Tali riflessioni furono comunicate al Professor Soli, incaricandolo di proporre in qual maniera esse potessero secondarsi, e nello stesso tempo di spiegare altresì se con un rastello, o con altro mezzo si potesse impedire il libero passaggio del ponte anche ai pedoni senza indurre deformità.

Ora il suddetto professore ha proposto di collocare nel principio dell'avanzata dalla parte di Bologna un rastello grande per impedire il libero passaggio alle vetture, e due piccoli rastelli alli marciapiedi con barriera sopra i due parapetti sino alle fabbriche per impedirlo anche ai pedoni. Ha accompagnato la sua relazione col corrispondente disegno, e ha valutato la spesa del proposto lavoro in lire quattromiladuecento sei, bolognini tredici, denari sette / L. 4.206. 13. 7. / comprese le due cimase di marmo da porre sopra i pilastri.

L'abbracciare, o no il progetto del Soli dipende dallo stabilire se debbano, o no farsi pagare i pedoni forestieri, che passano su detto ponte. Per il ponte sul Secchia si sono esentati dal pedaggio tutti i pedoni sì terrieri, che forestieri. Ha però riflettuto il consiglio, che per quanto riguarda le circostanze del ponte del Panaro sono diverse notabilmente da quelle del ponte di secchia, essendo questo situato in mezzo allo stato non molto prodotto poteva sperarsi dal pagamento di pedoni forestieri, ai quali poi anche era difficilissimo l'impedire il passaggio, quando il rastello non si fosse collocato alla bocca del ponte. All'incontro il ponte del Panaro essendo posto in prossimità del confine, e in poca distanza da Modena, si ritiene che numeroso debba essere il passaggio di pedoni forestieri, particolarmente dal contado bolognese, e il lavoro proposto dal professor Soli si ravvisa ottimo ad impedire ogni furtivo passaggio.

Ha per tanto opinato il consiglio, che per il ponte del Panaro convenga obbligare ad un discreto pagamento i pedoni forestieri, e che in conseguenza sia da approvare il lavoro proposto dal Soli. È vero che questo porterà maggiore spesa di quella che sarebbe necessaria per vietare il libero transito alle sole vetture, ma non si dubita che non se ne debba avere abbondante compenso, facendo pagare i pedoni forestieri. Che se i bolognesi assoggettano i nostri pedoni al pagamento, quando passano sul ponte del Reno, sembra ragionevole che i pedoni bolognesi non debbano andare immuni, allorché passeranno sul ponte del Panaro.

A. Palladini

«si approva il disegno, e il pagamento dei pedoni in proporzione di quello che si paga al ponte del reno bolognese.

Dati gli ordini in conformità al Consiglio di Economia».

DOCUMENTO 28

Dai verbali degli atti trattati dal Supremo Ministro, 17 dicembre 1792

(ASMo, S. M, elenchi, filza H, 286 A)

Allorché nel 1790, d'ordine di S. A. S. s'intraprese il fabbricato sopra la Porta di Sant'Agostino a Spese della Ser.ma Ducal Camera, la direzione del lavoro per l'esecuzione, ed il maneggio di tutta la spesa occorrente vennero affidati al primo ufficiale della ducal munizione Gaetano Pratesi, e la scritturazione di tutta la spesa, e conto relativo venne commesso al secondo ufficiale Francesco Bassi, siccome nella esecuzione del lavoro vennero impiegati in qualità di capi mastri falegnami, e muratore i due capi mastri ducali Tisi, ed Azzani. [...]

Potrebbe anche essere degno delle riflessioni di S. A. S. se il professore Soli, il quale non solo fece vari disegni del fabbricato, ma ha ancora avuta l'ispezione del medesimo per quanto gli permetteva il carico del ponte del Panaro nuovamente costruito, ed aperto possa meritare qualche contemplazione.

Quanto al Soli dovendosi a Lui ricompensare le totalmente straordinarie fatiche, e che ciò si farà all'intiero compimento del ponte del Panaro, Porta S. Agostino, e anche qualche cosa nella casa della Sig.ra Marini, e marchese di Scandiano, e contemporaneamente si darà al commissario Bolognini per il ponte di Secchia, quantunque quest'ultimo, come pure i susseguenti qui notati sono stipendiati espressamente per agire ove piaccia a S. A. S. d'impiegarli. [...]

DOCUMENTO 29

Lettera anonima inviata al Comitato di Governo di Modena e Reggio

relativa alla mala gestione della Scuola di Belle Arti,

con memoriale allegato, senza data [fine 1796-inizio 1797]

(ASMo, Archivio Napoleonico, serie 2, b. 6142)

Cittadini

Vi farete carico, o cittadini, di presentare al Comitato di Governo di Modena e Reggio il qui annesso promemoria, il quale tutto tende a distorre li disordini

che nel governo trapassato correavano nella Scuola delle Belle Arti, cioè che il prof. Soli poco e nulla attento alla Scuola del disegno in figura, e più attento in qualche modo solo per l'architettura, maestri vi risiedono, che vi sono dei scolari che la sanno di assai più di quello che sa il maestro, questa è Scuola di Pittura senza che vi sia un maestro che vi dipinga, e a fronte di tutto questo, a me sembra che quell'ordine non vada troppo bene, onde impegnatevi ancor voi, o cittadini della Municipalità presso il Governo, acciò di tutto ne sia posto un pronto riparo per il buon ordine e per il profitto che ne deve apprendere quella gioventù che vi concorrerà per apprendere questi importantissimi studi.

Salute e Fraternità

DOCUMENTO 30

Memoriale allegato alla lettera precedente

Promemoria per li Cittadini del Comitato di Governo di Modena e Reggio

[...]

Un cittadino che si professa vero patriotta ed amante della giustizia e che vorrebbe vedere che tutte le cose andassero con un buon ordine, che questo non fu mai eseguito nel passato governo nella Scuola delle Belle Arti, si è dato in appiglio di spiegarvi o cittadini comizi, li abusi e disordini perniciosi che negli anni andati sono corsi in questa classe di studio acciò voi che fedeli vi dimostrate e giusti in quanto a voi spetta, potiate riparare a quei mali che tanto sono perniciosi e di gran pregiudizio alli studiosi nella classe delle Belle Arti.

Nella Scuola delle Belle Arti vi risiede il cittadino Giuseppe Soli prof. direttore delle suddette, uomo di merito, fornito di quei pregi necessari per la direzione di una Scuola di belle Arti ed applaudito in varie Accademie estere. Ma questo professore sotto il passato governo godeva della protezione del ministro Munarini e l'ex-duca qualche volta lo disturbava nelle ore di scuola ed in seguito si era reso tanto frequente questo disordine che la Scuola del Disegno era senza neppure un scolaro e che trascurando questa, ne risultava che quella del nudo era ridotta a pochissimi scolari con disonore della città oltre il grave dispendio di questa scuola seralmente si lasciava correre così e non si parlava nemmeno al professore che facesse le sue ore di scuola nel disegno, che coltivasse la gioventù e che nelle ore di scuola non si perdesse in fredure ed in ragionare sopra le novità del giorno, cittadini, vi stia a cuore d'imporre severamente a questo professore una assiduità, premura, ed immancabile assistenza nelle sue ore fisse di scuola e che non vi sia cagione alcuna lo possa distorre da queste ore fisse, che in allora si vedrà questa scuola di disegno fiorire di scolari e con grande profitto in quelli che allora vi concorreranno.

Vi è un altro disordine, che questo professore direttore non vuole assolutamente dipingere, mentre sarebbe tenuto in obbligo di dare almeno ogni anno una tela a suo piacimento dipinta fatta alla presenza delli scolari acciò apprendessero lo stile del loro maestro, e di inseguirlo con onore e profitto dei scolari. Oh! Cari ed amati cittadini, imponeteli quest'obbligo tanto necessario, altrimenti noi nominiamo una Scuola di Pittura senza avere un maestro che dipinga e ne sarà la cagione che in Modena non sortirà mai un buon pittore, mentre abbiamo dei giovani di gran talento e che ciononostante siano privi di questa parte interessante di scuola, si fanno ancora onore dando al pubblico qualche saggio del loro talento nella pittura e se vi fosse un maestro che coltivasse nella pittura, li cittadini Canopi e Vincenzi, oh fortunata Modena sì che vedresti due geni a fiorire e che forse non andrebbero disuguali agli eroi trapassati di questi stati che li loro nomi di questi cioè Abati e Correggi fanno a noi tutti un impegno in far sì che questa scuola sia aperta di nuovo sotto questo felice governo [...].

A questa scuola del Disegno viene accordato un altro professore in seconda acciò in mancanza del professore direttore vi sia sogetto capace ad istruire la gioventù che è troppo necessario: che è questo professore in seconda (perdonate o cittadini se dico il vero per essere in tutto sincero) è un tale cittadino Musatti, il quale è nato al mondo per fare il tragattino da quadri, ma non mai per dipingerli e nemmeno per disegnarli, e ne sia la verità le opere da lui fatte che sono assai poche, mentre non si vede altro che un cattivo quadro nella chiesa di S. Bartolomeo, il S. Giuseppe all'altare di Casa Cortese, che non è né dipinto né disegnato, e varie altre piccole cose in casa sua una peggio dell'altra. Un tale maestro non può reggere al paragone di vari giovani scolari ed in particolare li cittadini Vincenzi e Canopi che questi ponno dare lezione al maestro Musatti, eccovi dimostrato un altro disordine, abbiate o cittadini in veduta questi due giovani, incoragiteli con qualche sollievo al loro merito e questi faranno onore alla scuola e questi potranno istruire la gioventù principiante con buoni fondamenti, e non permettere che nella scuola vi sia un maestro inutile [...], e ne sia la verità se questi giovani abbiano un talento aperto sì in disegno che in dipinto: si osservi in Casa Carandini nell'appartamento da gala il dipinto del Vincenzi e nella sala il Canopi, il bagno in Casa Menafogli del Vincenzi e molti disegni sì nell'invenzione che nel disegno in stile greco eseguiti dal Canopi nella Galleria delle Belle Arti e a fronte di tutto questo, spero, o cittadini che li avrete in qualche considerazione e darete quelle disposizioni necessarie per premiare i loro talenti ed incoraggiarli a nuovi progressi.

Passiamo alla scuola dell'Architettura molto frequentata dalli studenti per essere questa più assistita dal prof. Soli, per essere l'Architettura una gran parte del suo genio, avendo questa scuola maestro in seconda il cittadino Giuseppe Bianchi il quale si può sopportare, essendo uomo che ragiona con qualche fondamento, e che à cognizione dell'Architettura militare suo particolare

studio. Non sarebbe da trascurare il cittadino Puttini bravo disegnatore in prospettiva e pittore teatrale che delle sue scene ne esiste nel Teatro Rangone con la tela del sipario, ed altre opere sue sparse nello Stato. [...]

DOCUMENTO 31

*Lettera del presidente dell'Accademia di Belle Arti Cerretti
indirizzata al Comitato di Governo di Modena e Reggio, 20 aprile 1797
(ASMo, ASE, Archivio per materie, istruzione b. 9)*

Cittadini

M'invita con polizza di questo giorno il Cittadino Direttore Soli ad esporvi, o Cittadini, che gli viene offerto in cambio di quattordici lastre di cristallo un bel quadro di Scuola Veneta da Lui giudicato opportuno per l'Accademia, brama di ottenere col mezzo mio la superiore vostra approvazione.

Quaranta incirca erano i quadri dallo stesso Soli prescelti come classici nel Magazzino dell'amministrazione francese; ma giacch'io la vidi disposta ad accordare quanto chiedeva ne aggiunti quasi due terzi di bellezza inferiore, e chiesi infine ed ebbi tutte le cornici e i Cristalli che servivano agli esportati disegni e ciò feci per mettere colla scorta di tal merce il Cittadino Direttore nella felice situazione di vantaggiare con cambi ed acquisti dicevoli l'affidatogli Istituto.

La nota perizia ed onestà del cittadino Soli non lascia luogo a dubitare dell'utilità della progettata contrattazione e merita certamente la piena vostra fiducia e condiscendenza.

Salute e rispetto

Luigi Cerretti Presidente

DOCUMENTO 32

*Lettera del presidente dell'Accademia di Belle Arti Cerretti indirizzata al Comitato di Governo di Modena e Reggio con lettera del Soli allegata, maggio 1797
(ASMo, Archivio Napoleonico, serie 2, b. 6142)*

Modena 26 maggio 1796 (*sic*)

Cittadini

Gli insigni benefici da voi procacciati all'Accademia di Belle arti sarebbero

A. Palladini

imperfetti, o cittadini, senza un altro, che sarà il supremo, e che ardentemente v'invito a concederle la rara collezione di quadri, stampe e disegni, le statue e i bronzi tristo residuo della galleria ex ducale, tutto è confusamente ammontato nelle poche camere della stessa Accademia, senza vantaggio degli studenti, e con manifesto pericolo, che le più cospicue pitture soffrano l'ultimo detrimento. Per ovviare a tal disordine, il mezzo più opportuno sarebbe quello di cedere all'Accademia l'atrio del convento de' frati Dominicani, unitamente a due primi corridoi, nel quale spazio tutte si possono stendere le pitture, e collocare i libri, e l'erudita suppellettile dell'Accademia. Si vasto è il convento, che il luogo richiesto appena ne forma una frazione, e la spesa che occorrerebbe per qualche muro divisorio, e qualche uscio e finestra è sì tenue, che con la vendita dei cristalli e delle cornici, si potrebbe compiere senza aggravio delle rendite assegnate alla stessa Accademia, la quale possedendo la facciata, e varie camere al di sopra degli stessi corridoi, come vedrete dall'annessa pianta di fabbricato eseguita dal cittadino direttor Sola, par che abbia diritto di reclamare i fondi che possano quadrarla. Altri due ingressi rimangono ai cinque frati del deserto convento, talchè poco o niun danno ai medesimi, e moltissimo sarà il vantaggio, che da questa vostra concessione sarà per emergere alla mentovata Accademia. Posseggono pure i frati stessi le scanzie per loro inutili della già Biblioteca Fontanelli; e queste pure oso ripromettermi dal vostro zelo per un istituto, che può quasi dirsi da voi creato, al quale si renderebbe altresì necessario, per porre all'aria aperta e ai raggi del sole le opere di plastica, il poco terreno contiguo ai richiesti corridoi, giacchè l'area presentemente destinata a tal uso è sì angusta, che appena può servire all'essicazione di qualche busto, o lavoro di lavoro di piccol momento.

Salute e rispetto

L. Cerretti presidente

DOCUMENTO 33

Lettera di Giuseppe Soli allegata alla precedente:

Modena 25 maggio 1797

Il cittadino G. Soli al cittadino Cerretti presidente dell'Accademia di Belle arti

Cittadino

Vi spedisco la pianta del convento de Domenicani, nella quale è indicata la porzione che voi progettate per collocarvi li quadri grandi e busti di marmo

trasportati dal palazzo nazionale a questa Accademia di Belle arti, acciò il Comitato di Governo possa rilevare quale sia la porzione, che viene invitata a concedere un ingresso di comunicazione decente e comodo per quella porzione di fabbricato, sarà necessario privarsi della legnara, e di un piccolo mezzano riducendolo a vestibolo, ma a questo verrà ripiegato se il comitato concede quella porzione di terreno che resta tra l'Accademia e il convento, dove vi è un pollajo ed un piccolo magazzino, che potrebbero servire per legnara come sta indicato nella pianta.

Salute e rispetto
G. Soli

DOCUMENTO 34

*Lettera di Giuseppe Soli al Comitato di governo di Modena e Reggio,
30 giugno 1797*

(ASMo, ASE, Archivio per materie, istruzione b. 9)

Cittadini

Essendomi portato à visitare la Sala grande del Palazzo Nazionale per riparare le pitture dell'Abbati in conformità de Vostri ordini per fare tal riparo siete invitati d'ordinare al Cittadino Boccolari che mi faccia somministrare dieci o dodici pezzi arrazzi e varie staggie di legno dalla munizione per formare il suddetto riparo.

Salute e rispetto
Giuseppe Soli

DOCUMENTO 35

*Lettera di Giuseppe Soli ai rappresentanti la reggenza Austro Russa,
3 settembre 1799*

(ASMo, ASE, Archivio per materie, istruzione b. 9)

Illustrissimi Signori

Siccome le Loro Signorie Illustrissime si sono segnate di rimettermi il memoriale concernente la registrazione de quadri delle Monache Salesiane postulanti; così io rendo intese le Loro Signorie Illustrissime, che attualmente esistono in queste Scuole di Belle arti alcuni quadri di ragione delle prefate

A. Palladini

monache depositati dai ministri della fu Repubblica Cisalpina. Tanto a scarico di mio dovere ed a consolazione delle supplicanti.

Modena 3 settembre 1799

Devotissimo obbligatissimo servitore

Giuseppe Soli

DOCUMENTO 36

Lettera dell'agente dei Beni Nazionali in Modena a Giuseppe Soli,

13 Germile anno IX [3 aprile 1801]

(ASMo, ASE, Archivio per materie, istruzione b. 9)

L'agente de' beni nazionali nel Dipartimento del Panaro

Al Cittadino Professor Giuseppe Soli, Modena,

Cittadino

È a me ricorso il Cittadino Ignazio Bollo modonese chiedendomi di acquisire i capi risultanti dall'annessa sua petizione, che in copia vi trasmetto per regola. Prima che io risolva cos'alcuna su tale domanda desidero che m'informiate con sicurezza se il quadro dell'altare rappresentante i Dottori Santi Ambrogio, Agostino e Giorgio¹¹ Magno esistente nella Chiesa esterna dalla parte sinistra del soppresso Monistero di S. Chiara di questa città, sia d'insigne pennello e da comprendersi fra i monumenti preziosi di belle arti, che come sapete, debbono conservarsi per illustrare e servire di lume alle arti e alle scienze, e da vantaggio della pubblica Istruzione e così per ornare il Museo Nazionale. Nel caso poi che il quadro medesimo non sia dell'indicata qualità, v'invito ad estradarmene la formale vostra perizia regolata in via compra e vendita, come pure di tutto l'altare, distinguendo l'uno dall'altro. Mi avvanzerete pure la stima, come sopra, della tavola dell'altare esistente nel coro ossia Chiesa interna, non che dell'altra simile aperta rotta di provenienza questa della Chiesa di S. Gio Battista detto del Cantone, e come meglio riceverete dalla citata annessa copia di petizione.

Vi auguro intanto

Salute e fratellanza

Fanti

¹¹ Così nel testo per Gregorio Magno.

DOCUMENTO 37

Perizia di Giuseppe Soli relativa ai quadri del soppresso monastero di Santa Chiara, 29 messidoro anno IX [18 luglio 1801]¹²

Modena 29 Messidoro anno 9° Repubblicano

Perizia de' Quadri che esistono nelle Chiesa Interna ed Esterna del soppresso Monistero di Santa Chiara fatta per ordine del Cittadino Fanti Agente de' Beni Nazionali nel Dipartimento del Panaro

Chiesa esterna

Quadro dell'altare maggiore rappresentante la Vergine Madre con il Divin Figliuolo ed altri Santi. Zecchini 8.

Suo ornato. 3 ½

Quadro alla sinistra rappresentante li Dottori Santi Girolamo, Ambrogio. 7

Suo ornato. 4 ½

Lunette n°10. 15

Ovato in mezzo alla volta della Chiesa. 3

Chiesa interna

Il quadro dell'Altare questo può servire per la Scuola di Belle Arti

Quadro di provenienza di S. Gio detto del Cantone. 4

Ornato del suddetto Altare. 2

Sono in tutto Zecchini n°50

Giuseppe Soli

DOCUMENTO 38

*Stati delle anime della Parrocchia di San Domenico
(ASMo, Acquisti 108)¹³*

Anno 1803 maggio

¹² La perizia è allegata al documento precedente.

¹³ Sotto questa segnatura archivistica sono conservati gli stati delle anime per gli anni 1803, 1804, 1805. In tutti questi anni il Soli e la sua famiglia risultano risiedere in un appartamento all'interno della Accademia di Belle Arti in corrispondenza del portone indicato con il numero civico "A 112". Presso l'Archivio Storico Diocesano di Modena (ASDMo) altri stati delle anime della Parrocchia di S. Domenico rivelano che il Soli ebbe almeno altri tre figli morti prematuramente: Giuseppa (presente nel solo stato delle anime del 1800), Maria (presente nel solo stato delle anime dell'anno 1801) e Giovanni (morto prima del maggio 1802)

A. Palladini

A. 112 Scuola di Belle Arti

Soli Giuseppe direttore 53, marito di Paola Vezzani 39, madre di Gusmano 14, Marianna 2 ½ - Soli Teresa 15, Giovanni 9,¹⁴ nipoti

DOCUMENTO 39

*Lettera della Ragionateria della Direzione Dipartimentale del Demanio
a Giuseppe Soli direttore, 7 settembre 1808*

(ASMo, ASE, Archivio per materie, istruzione b. 9)

Affinché non sia soggetto a deterioramento per insalubrità dell'aria del locale d'attual custodia, il quadro levato dal soppresso Oratorio di S. Carlo detto Rotondo, rappresentante S. Carlo Borromeo che in ginocchio adora la Nascita di Maria Vergine, e che è opera di Sigismondo Caula accreditato pittor modonese, il sottoscritto è di rispettosio avviso che possa darsi in custodia a questa Scuola di Belle Arti, giacché oltre di una buona custodia, servirà anche di emulazione ai modanesi studenti di pittura e potrà pur giovare nella circostanza che si volesse avere una serie di pitture di autori modenesi onde illustrare la patria storia delle Belle Arti.

G. B. Dall'Olio

DOCUMENTO 40

*Lettera di Giuseppe Soli al direttore del Demanio del Dipartimento del Panaro,
22 settembre 1808*

(ASMo, ASE, Archivio per materie, istruzione b. 9)

Il Direttore dell'Accademia di Belle Arti

In riscontro del di lei foglio in data delli 9 del corrente n°1914

L'accademia di Belle Arti prenderà volentieri in custodia il quadro levato dall'Oratorio di S. Carlo Rotondo, rappresentante S. Carlo Borromeo, opera di Sigismondo Caula per unirlo ad altri quadri di pittori modonesi, per illustrare

¹⁴ Dagli stati delle anime della parrocchia di S. Domenico conservati presso l'ASDMo risulta che Giovanni, rimasto a vivere a Modena mentre il Soli era a Venezia, intraprese l'attività di pittore.

la patria storia delle Belle Arti e con distinta stima e considerazione passo a segnarmi

di V. S.

devotissimo servitore

Giuseppe Soli

DOCUMENTO 41

Lettera dell'agente dei beni della Corona in Modena all'Intendente Generale

Costabili a Milano, 8 maggio 1810

(ASMo, Napoleonico, serie 61, b. 1605, anno 1810 fasc. 2)

Eccellenza

Sino dal 1796 quando le armi francesi conquistarono il modonese, il Sig. Commissario Garreau fece dono alla Scuola Belle Arti di molti quadri, ed altri oggetti onde servissero all'Istruzione Pubblica, che esistevano in questo Regio Palazzo.

Parificando ora il Governo questo Liceo agli altri del Regno viene abolita la Scuola Belle Arti, di cui era Direttore il S. Cavaliere Architetto Soli, Sembrandomi pertanto, che l'Intendenza Generale abbia il diritto di richiamare quegli oggetti in questo Reale Palazzo a cui appartengono, essendo già cessato l'uso a cui erano destinati, è in conseguenza naturale la riversibilità de' medesimi alla Corona, che già li possedeva. Nell'espore pertanto all'Illuminata mente dell'E. V. questo fatto, giudicherà ella se convenga, o no, ch'io reclami da questa Prefettura gli oggetti sopraindicati.

Per dargliene un'idea Le accludo qui una nota degli autori dei quadri, che furono levati da codesto Palazzo e passati alla Scuola Belle Arti. Vi sono ancora vari oggetti di Galleria non descritti nell'acclusa nota, de' quali poi occorrendo ne avrò esattamente il numero, e la qualità.

Le piaccia d'onorarmi de' suoi venerati comandi, mentre ò il vanto di essere col più profondo rispetto.

Di Vostra Eccellenza

Devotissimo obbligatissimo Servitor Vero

DOCUMENTO 42

Lettera dell'Intendente generale ai beni della Corona Costabili

all'agente dei beni della Corona in Modena, 11 gennaio 1811

A. Palladini

(ASMo Archivio napoleonico, serie 61, b. 1605, anno 1811, fasc. 2)

Fino dal giorno 19 p.p. Novembre ho emesso un mandato di pagamento sul Tesoro della Corona dalla somma di L. 368 a favore di codesto Sig. Minghelli per sua indennizzazione di giorni 92 in ragione di L. 4 al giorno dal primo Ottobre al 31 Dicembre 1810 come supplente provvisorio alla cattedra di Professore presso la Scuola Militare di Modena in luogo dell'Ispettore Sig. Cavaliere Architetto Soli, stato provvisoriamente incaricato della direzione dei lavori di fabbricato del Reale Palazzo di Venezia.

In seguito, ho rilevato, che dietro la nomina del suddetto Sig. Minghelli in aggiunta ai Professori di disegno nella Reale Scuola di Modena, egli ha cessato col 19 Novembre dal supplire alle veci del Sig. Architetto Soli, essendo a Lui stato sostituito il Sig. Geminiano Vincenzi, che ha assunto le relative funzioni col giorno 20 di detto mese.

[...]

Attendo un vostro riscontro in proposito, mentre ho il piacere di Salutarvi con vera stima.

Costabili.

DOCUMENTO 43

Elenco redatto da G.B. Dall'Olio relativo ai ventuno quadri prelevati dalle collezioni del Duca di Modena e condotti in Francia, 6 giugno 1814
(ASMo, ASE, Archivio per materie, istruzione b. 9)

Descrizione de ventun quadri di ragione del Duca di Modena trasportati in Francia per ordine di Bonaparte.

Scelti dal pittore Soli in numero di quindici.

Di Gio Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento

1. La decapitazione de Santi Giovanni e Paolo in figure della grandezza naturale.
2. Amore e Tamar mezze figure di grandezza naturale.
3. La crocifissione dell'Apostolo S. Pietro in figure maggiori del vero.
4. Venere seduta addista ad Amore che tiene l'arco teso, il bersaglio che deve ferire, nel mentre che Marte alzando una cortina del padiglione l'osserva di soppiatto: in figure di grandezza naturale.
5. La Pietà ossia la B. Vergine con Gesù Cristo morto nelle braccia: in figure piccole.

Di Tiziano Veccellio

6. L'adultera condotta avanti a Gesù: in mezze figure.

Di Benvenuto Tisio da Garofolo

7. La B. Vergine col fanciullo Gesù seduta sopra un alto trono e carteggiata da vari angioletti, che formano un concerto.

Di Andrea Sacchi

8. Santippe figlia di Cimone ateniese alimenta col proprio latte il vecchio suo padre racchiuso in carcere e condannato a morir ivi di fame: in mezze figure alquanto maggiori del vero.

Di Ludovico Lana

9. Clorinda battezzata da Tancredi: in figure di grandezza naturale.

Di Alessandro Tiarini

10. Armida che in atto d'uccidersi con uno strale viene trattenuta da Rinaldo: in figure intere al naturale.

Di Leonello Spada

11. Giuseppe che fugge dalla moglie di Putifarre: in figure intere grandi al naturale.

Di Giulio Reni

12. S. Rocco in carcere: figura intera maggiore del vero.

Di Domenico Feti

13. La scala di Giacobbe: figura grande al naturale.

Di Carlo Bononi

14. S. Sebastiano e S. Bernardino da Siena che accenna l'Ecce Homo: figure naturali.

Di Dosso Dossi

15. Il Presepio di Nostro Signore: in figure più piccole del vero.

Scelta del pittore Barthélemy in numero di sei.

Di Leonello Spada

1. S. Francesco d'Assisi attorniato di angeli festeggianti cantando e sonando alcuni stromenti. Il Santo alza le mani con fiori al cielo e nell'alto vedesi Gesù Cristo con la B. Vergine in atto d'ascolto. Figure grandi al naturale.

Del Guercino da Cento

2. La visita fatta dalla B. Vergine a S. Elisabetta: figure naturali.
3. Gesù Cristo colla B. Vergine in alto. Nel basso S. Geminiano, S. Francesco, S. Sebastiano e nell'indietro S. Pietro, S. Paolo e altri che formano la Gloria di tutti i Santi. Figure di grandezza naturale.

A. Palladini

4. S. Geminiano che presenta la città di Modena a Gesù bambino, che in braccio alla Vergine Madre stà in atto di benedirla alla presenza de Santi Giorgio, Giovanni Batista e Pietro Martire: figure grandi al naturale.

Di Giulio Cesare Procaccini

5. La B. Vergine seduta in trono col Bambino Gesù in grembo: nel basso S. Vitale, S. Girolamo e S. Francesco d'Assisi: figure alquanto maggiori del vero.

Di Annibale Caracci

6. La B. Vergine in gloria con Gesù nelle braccia. Molti angeli, Santi e Sante che l'attorniano: nel basso S. Luca e S. Catterina. Figure più grandi del vero.

Modena, 6 giugno 1814

G. B. Dall'Olio

DOCUMENTO 44

Stato delle anime della famiglia Soli (Parrocchia di S. Domenico) Maggio 1815

(Archivio storico diocesano di Modena (ASDMo),
Stati delle anime parr. S. Domenico, 1815)

Canal Grande

132 Casa Soli Muratori

Soli S.r Giuseppe (Vignola) anni 63

Vezzani Paola moglie 50

Marianna 14 Gusmano 26

Baisi Orsola moglie 24

Guglielmo 2, Carlotta di mesi 9

Soli Pellegrina vedova 58

Teresa nipote 28

Vezzani Alfonso 63

DOCUMENTO 45

*Lettera del Delegato di Governo a Massa Pietro Ceccopieri
al ministro degli Affari Esteri a Modena, 15 luglio 1815*

(ASMo, Ministero degli Affari Esteri, atti generali,
filza 3, Tit 1, Rub. 3, fasc. 74, anno 1815)

Eccellenza

Per adempiere lodevolmente una veneratissima commissione, che mi è stata abbassata da S. A. I. e R. mia clementissima sovrana, io mi prendo la libertà di rispettosamente dirigermi all'E. V., nella sicura lusinga, che si compiacerà di cooperare al riuscimento della commissione medesima.

Dopo di essere rimasto adesso ultimato il lavoro della nuova incanniciata, che hà dovuto farsi per stabilire il soffitto del salone di questo ducale palazzo, è venuta la prelodata A. S. nella determinazione di farne eseguire la pittura.

Mi ha dichiarato a questo effetto, che il detto soffitto dovrà essere dipinto non già a colori, ma tutto a chiaro, e scuro, con disegno semplice, e precisamente a così detti cassettoni con rosoni nel mezzo, in modo però che non diventi troppo pesante, e che nelle pareti dovrà esservi un scomparto a lesene, ossia pilastri, essi pure dipinti ad uso di scannellatura, con pochi ornati nelle lagune più spaziose, e questi di buon disegno, ed uniscono a tutto l'insieme della pittura

Non ritrovandosi né in questi stati, e neppure nei circonvicini paesi, artista abile per dargliene il corrispondente incarico, per quindi averne un abbozzo in piccolo foglio da rassegnarsi alla prelodata mia augusta sovrana, con la contemporanea indicazione del prezzo, a cui o il disegnatore, o l'artista si assumerebbero l'obbligo di eseguire il lavoro, sul gusto appunto della di sopra spiegata idea, siccome mi è stato prescritto di farne ricerca negli stati limitrofi, ed a preferenza in quello di cotestà città, così mi occorre di pregare l'E. V., acciò ritenuta la spiegata idea sul genere del lavoro, che desidera la prelodata reale padrona che venga fatto, si compiaccia di commettere costì l'uso di qualche pratica, onde rinvenire soggetto capace a bene eseguire in piccolo abbozzo il disegno del lavoro della detta pittura, perché io possa rassegnarlo alla prefata R. A. S., con l'indicazione della spesa, che sarà per occorrere all'esecuzione dell'opera, per cui le compiego la pianta, e l'elevazione del salone suddetto, col mezzo della quale possa l'artista rilevare con precisione le irregolarità, che in esso vi sono, e la precisa posizione della luce ad effetto, che per quanto potrà, rimanghino vinti coll'arte gli difetti del sopradetto luogo, nel tempo stesso che l'unito semplice programma, servirà a spiegare al disegnatore (quale verrà da me soddisfatto di sua merce-

A. Palladini

de), quanto per questa parte si desidera rapporto al disegno dell'opera.

Nell'evento poi che in cotesta città, o in quella di Reggio non vi fosse soggetto abile, che si volesse caricare di tale impegno, sarei a pregarla a fare rivolgere in tale caso la richiesta a qualche architetto, o pittore in Bologna, che potesse eseguire la pratica.

Nella fiducia, in cui sono che l'E.V. si degnerà di prestarsi a favorirmi in questa circostanza, sull'esposto oggetto, relativo al servizio della prefata reale mia padrona, profitto nel mio particolare di questo incontro medesimo per confermarle le proteste del mio maggiore rispetto.

Dell'E.V.

Massa 15 luglio 1815

Divotissimo obbligatissimo servitore

Pietro Ceccopieri

DOCUMENTO 46

*Progetto di decorazione della Sala degli Alabardieri
(allegato alla lettera precedente):*

Progetto per la pittura del salone del Ducale Palazzo di Massa a forma dell'ordinazione datane da S. A. I. e Reale Sovrana di questi Stati

Potrà, piacendo al professore rappresentarsi un nobile atrio di quell'ordine, che l'abilità dell'architetto crederà potersi meglio adattare, e convenire alle dimensioni del vuoto, ed all'abitazione di una sì grande sovrana – Il genio della medesima dimostrato porta, che questo venga dipinto tutto in chiaro-oscuro, ed amando che in esso vi regni la semplicità, che è uno dei bei pregi dell'architettura, ha destinato che lo scomparto delle pareti sia a lesene più spaziose con ornati di buon stile, e ben collocati, ed unisoni all'insieme della pittura tutta, Quest'ordine di lesene, o pilastri, con il dovuto suo finimento superiore, sosterrà il soffitto, il quale dovrà ripartirsi a cassettoni con suoi rosoni nel mezzo di essi, osservando però che un tale reparto non cagioni né gravità, né confusione, ma bensì un tutt'insieme gradevole, ed accordato.

L'architetto che su questi dati formerà il suo disegno in piccolo schizzo, da rimettersi alla prelodata I. e R. A. S. per l'approvazione, indicherà ancora il prezzo per l'esecuzione, ed il tempo, in cui sarà in grado di venire ad eseguirlo, e di darlo finito.

DOCUMENTO 47

Minuta di lettera del ministro Munarini dell'11 agosto 1815

(ASMo, Ministero degli Affari Esteri, atti generali,
f. 3, Tit 1, rub. 3, fasc. 74, anno 1815)

Al sig. C. Ceccopieri
Delegato governativo a Massa

11 agosto 1815

Ill.^{mo} Sig.^r Pad Col.^{mo}

Rimetto a V. S. quì unito, e chiuso in tubo il disegno, che ella mi richiedette col pregiato di Lei foglio del 15 scorso luglio, e dall'annessa lettera di questo sig.^r professor Soli ella avrà tutte le altre indicazioni, che desidera.

Debbo però renderla intesa che nelle 4600 italiane lire, che si dimandano per l'esecuzione del lavoro, sono comprese le spese di viaggio, e di sussistenza tanto del pittore, che degli altri due compagni, non che quelle dei colori, e di tutt'altro, che può occorrere alla pittura, come posso assicurarla, che la persona del sig.^r Minghelli è fornita di merito, e di somma abilità, e può ben ella compromettersi della felice riuscita del lavoro in caso che a S. A. R. piacesse d'affidarglielo.

Nella lusinga di avere con ciò pienamente soddisfatti i desideri di V. S., mi pregio di rinnovarle i sentimenti della distinta mia stima.

Di Lei

Munarini

DOCUMENTO 48

*Lettera di Giuseppe Soli indirizzata al Duca di Modena Francesco IV,
gennaio 1817*

(ASMo Min.di pubblica Economia ed Istruzione,
b. 37, tit. 4, rub. 4, fasc. 1, [gennaio] 1817)

Altezza Reale

Il sottoscritto Professore Giuseppe Soli servo e suddito fedelissimo dell'A. V.
R. rispettosamente rappresenta

A. Palladini

che le circostanze del Blocco di Venezia ove trovossi nell'antipassato anno 1814 e le indispensabili spese di viaggio e trasporto di mobiglio dovutesi incontrare per restituirsi alla Patria sbilanciarono sifattamente l'economico di sua famiglia che addonta della più studiata ristretezza non è stato lui possibile di apporvi riparo e fa' tanto più critica la sua situazione la numerosa e crescente di lui famiglia e le susseguites diverse pennuriose annate che rendono malagevole il provvedere a lui sostentamento.

Che tiene egli contro lo Stato dell'A. V. un piccolo credito nella complessiva somma tra capitale e frutti di milanesi L. 1192.15.2 oltre i frutti posteriormente decorsi dal giorno 2 Settembre 1815 in aventi regola del 3 ½ per cento, come da riscontro di denuncia emmesso dal Sig. Delegato alla liquidazione del Debito pubblico che in copia umiglia offrendosi ad esibirne l'originale caso.

Che non conosce egli altro mezzo per accorere a suoi bisogni che quello di supplicare la sperimentata bontà e clemenza dell'A. V. R. onde voglia degnarsi di ordinare l'estinzione di tale suo credito col pagamento del medesimo.

Esaudisca l'Altezza Vostra i voti del supplicante e tolga con questo mezzo alla di lui famiglia la trista situazione di provvedere l'assoluta mancanza di mezzi di mantenere il decente suo stato.

Che della grazia

Umilissimo Devotissimo servitore e sudito

Giuseppe Soli

DOCUMENTO 49

Lettera di Giuseppe Soli al Duca di Modena Francesco IV, febbraio 1817

(ASMo Segreteria di Gabinetto, b. 404, fasc. 33, [febbraio] 1817)

Altezza Reale

Vanni sono stati tutti i tentativi che insegnati dalla necessità ha fatto il sottoscritto l'Umilissimo servo, e Suddito fedelissimo dell'Altezza Vostra Reale per porre riparo ai disordini di famiglia che ebbero la loro sorgente dalle circostanze del Blocco di Venezia, e dalle spese di viaggio e trasporto per restituirsi costi, che il Governo Austriaco negò di fornire, e sono si anzi rese sempre più deplorabili le sue circostanze nella penuriosa corrente critica annata, dimodoche i vari debiti contratti per rendere soddisfatti i quali ha dovuto impegnare tanta parte de' de' (*sic*) suoi stipendi lo hanno messo in situazione di non potere far ai giornaglieri bisogni pel sostentamento della propria famiglia. Pensò egli di aver richiesto alla Clemenza dell'A.V. Reale per ottenere l'estinzione del tallone di credito contro lo stato col quale incasso avrebbe potuto far fronte agl'impegni più

urgenti, e rimessa in corso una porzione della propria paga maggiormente atta a provvedere ai suoi bisogni, ma vanne sono state le di lui lusinghe non avendo la giustizia dell'Altezza Vostra potuto forse condiscenderlo, talche sebbene la sovrana Clemenza l'abbia fornito di sufficiente paga per vivere decentemente, e egli costretto di vivere nella sua avanzata età una vita infelice, giunto persino al segno di non sapere come provvedere di pane la sua famiglia, giacche il fornaro che finora lo a' somministrato a credenza, stanco di attendere il pagamento di due mesi arretratti, ed insoluti, nega di proseguire la prestazione. Egli è in questo stato, che sebbene suo malgrado temendo di stancare la sofferenza di V. A. Reale mosso dall'estremo urto di necessità per una parte, ed incoragito per l'altra dalla Sovrana Clemenza, e generosità osa supplicare a versare sopra di Lui un tratto di sua Beneficenza col prestarle un sussidio che lo tolga dalle angosce di uno stato luttuoso e rendere il supplicante lieto nella sua avanzata età di potere proseguire il sostentamento di sua famiglia, in modo che sia egli costretto ad unire alle molte altre anche questa obbligazione, per cui non cesserà di augurarle la più lunga prosperità.

Che della grazia

Umilissimo, Devotissimo ed Obbligatissimo Servitore e Suddito

Giuseppe Soli

[Rescritto ducale nel verso:]

“Provisto”

DOCUMENTO 50

*Gratificazione a favore di Giuseppe Soli proposta dall'economista del Ministero di
Pubblica Economia al Ministro Rangoni, 23 ottobre 1818*

(ASMo, Min. di Pubblica Economia ed Istruzione,

b. 54, tit. 9, rub. 6, fasc. 8, 1818)

Eccellenza

In tutte le circostanze in cui V. E. a pubblico vantaggio giudicò necessario che dovessero intraprendersi o nuove fabbriche o adattamenti o riduzioni costantemente mi ordinò di consultare in proposito questo Direttore dell'Accademia di belle arti sig. Professore Giuseppe Soli, perchè con opportuni disegni, perizie ed in alcuni casi eziandio coll'assistenza e direzione sua personale ne assicurasse il migliore esito.

La puntualità, lo zelo, e l'utilità pubblica con cui egli soddisfece agli impegni

A. Palladini

addossatigli, manifestamente risultano dalle stesse opere per di lui mezzo eseguite, le quali ottennero in ogni incontro la superiore approvazione di V. E. e quella di tutti gl'intelligenti.

Tali meriti però non sono stati dal Ministero fin qui né premiati né compensati ed il disinteresse che forma il carattere e l'elogio di esso Sig. Direttore ne fu la vera cagione. Siccome però non posso io ignorare che l'animo dell'E.V ama non solo di conoscere le altrui fatiche e compensarle ma incoraggiarle eziandio e premiarle , così mi credo in dovere di rispettosamente rappresentarle che fino nel 1814 fu il Sig. Direttore incaricato dei restauri del Ponte di Navicello che contemporaneamente ebbe l'amministrazione per i vari e molteplici lavori eseguiti nella riduzione dei locali destinati per gli uffizi di questo Ministero, nella quale circostanza, oltre alla formazione degli opportuni preventivi e disegno prestò pel corso di sedici e più mesi la propria assistenza che per l'adattamento della Sala per l'Accademia R. Filarmonica presentò gli analoghi preventivi e disegni che altrettanto eseguì per l'ingrandimento delle Scuole della Università poste nello Spedale e per la costruzione ideata di una nuova stufa nell'Orto Botanico senza numerare gli altri frequenti servigi da esso prestati al Ministero, i quali quantunque di minor rilievo furono però sempre utili e pregevoli.

In conseguenza di tutto ciò subordinatamente opino meritar egli una gratificazione non minore di L 300 italiane le quali se non arriveranno ad equamente compensare le sue fatiche, potranno almeno fornirgli un'ulteriore caparra dell'aggradimento di V. E.

Nel sottoporre all'illuminato discernimento dell'E.V. Le esposte cose riguardanti il Sig. Direttore Soli non fui animato che dal dovere di rendergli giustizia, l'esercizio della qual virtù mi è troppo noto essere il principal fondamento di tutte le sagge determinazioni di V E alle quali mi farò sempre un dovere di uniformarmi, come un onore il potermi con tutta venerazione sottoscrivermi Dell'E.V.

Umilissimo divotissimo obbligatissimo servitore
Modena 23 ottobre 1818 Luigi Ponziani

[A tergo:]

Adi 23 ottobre 1818

Si ordini alla Ragionateria di spedire mandato di Lire tre cento L 300. a favore del sig. Prof.re Soli pel titolo entro citato. Si scriva al sig. Prof. Soli e nel partecipargli la detta disposizione gli si trasmetta il mandato suddetto annunziandogli l'aggradimento del ministero pei servigi da esso prestati di cui parla la presente

L. Rangoni

DOCUMENTO 51

Decesso di Giuseppe Soli dal registro dei morti della Parrocchia di S. Domenico
(ASDMo, Parrocchia di S. Domenico, registro dei morti, 1822)

Venti ottobre Mille ottocento ventidue // 20 8bre anno 1822 // il Sig.r Professore Giuseppe figlio delli furono signori Giovanni Sola, e Marta Bellucci nativo di Vignola, Direttore della Reale Accademia di belle arti di Modena , architetto di S.A.R Francesco IV, membro della ponteficia accademia di belle arti in Bologna e di altre città d'Italia membro della Legion d'Onore al merito e Professore, vedovo della fu signora paola Vezzani, morì alle ore 6 ½ antemeridiane in età d'anni 75 in conseguenza di cancrena alla vescica, munito fu de santissimi sacramenti e dopo le solite esequie fu trasportato alla chiesa parrocchiale di Vignola ivi tumulato nel cimitero di S. Giuseppe

In fede F. Gian Battista Montanari

DOCUMENTO 52

Necrologio pubblicato sul Messaggiere Modenese, Mercoledì 23 ottobre 1822
(ASMo, Biblioteca, Periodici, Messaggiere Modenese n. 85 anno 1822)

Ministero di Pubblica Istruzione

Modena 21 ottobre 1822

Alla perdita ancor recente del Professore Paolo Ruffini si è aggiunta quella del Professore Giuseppe Sola celebre nella classe degli Artisti, Direttore emerito di questa R. Accademia di Belle Arti, della quale era anche stato regolatore al di lei nascimento, Pittore egregio, Architetto di Corte, membri dell'Accademia Clementina, e di altre rapito jeri nell'età sua di 77 anni da una immedicabile disuria.

Pochi sono i lavori di pennello che le pubbliche e private incumbenze gli abbian permesso di eseguire. Consiston essi in una mezza figura d'Archimede, nella figura di Apelle in atto di effigiar Campaste, nel ritratto del Tiraboschi, in quello dell'Estense Ercole III, e in alcune tavole di argomento sacro. Questi soli però basteranno ad assicurargli la fama di Pittore correttissimo nel disegno, vago nel colorito, e pieno di verità. Ma dov'ebbe più campo di primeggiare fu nell'Arte Architettonica. Il Ponte sul Panaro lungo la Via Emilia, la facciata del R. Palazzo di Modena verso il giardino privato di Corte, le Scale secondarie dello stesso R. Palazzo, e molte altre opere ancorchè di semplice adattamento in quanto ad alcune, fanno fede della sua grande mae-

A. Palladini

stria, del fino suo gusto, de' suoi espedienti ingegnosi, e soprattutto del singolar modo con cui sapeva ne'suoi fabbricati accoppiare una disinvolta leggerezza ad una maschia solidità.

Oltre tanti meriti da lui manifestati in amendue le professioni sono di onorata menzione degne le qualità virtuose dell'animo suo, ove si osservavano congiunte la religione, la probità, la pieghevolezza, la modestia, e specialmente una inalterabile mansuetudine.

Vignola, castello di questa Provincia Modonese, patria già del Muratori, del Barozzi e d'altri Genj il fu pure di questo; e la sua Scuola fu Roma di cui si è mostrato in tante guise ben degno allievo.

INDICE DEI NOMI

- Abildgaard, Nikolai 23, 30, 34
- Accademia Clementina <Bologna>
79, 83, 89-90, 93, 95-97, 99-100,
146, 149, 151, 181, 209, 214, 218,
329
- Accademia di S. Luca <Roma>
23, 35-37, 80, 101, 149, 200, 205,
213, 257
- Accademia Reale <Parma> 96
- Acquisti, Luigi 99
- Albani, Alessandro 257
- Alberti, Leon Battista 150
- Albertolli, Gian Giacomo 62-63,
65, 67
- Albertolli, Giocondo 67, 85, 102, 143
- Algarotti, Francesco 72, 90-94, 98,
100, 134-135, 150, 200
- Angiviller, Charles Claude : de la
Billarderie 36
- Antinori, Giovanni 205
- Antolini, Giovanni Antonio 55, 57-
61, 63-68, 111, 113, 115-118, 159,
205, 239-248, 250, 261
- Appiani, Andrea 58
- Araja, Francesco 71
- Araldi, Michele 129
- Ariosto, Ludovico 173, 177-178
- Asburgo, Ferdinando : d' 17, 119
- Asburgo, Maria Teresa : d' 40-41,
181-183, 187-188
- Asburgo-Lorena, Ferdinando I : d'
17, 42, 50-51, 119, 167, 175, 181-
192, 207
- Asburgo-Lorena, Maria Cristina : d' 47
- Asburgo-Lorena, Maria Luigia : d'
233
- Augusto III di Sassonia 100
- Austria-Este, Carlo Ambrogio : d'
52-53
- Austria-Este, Francesco Ferdinan-
do : d' 51
- Austria-Este, Francesco IV : d' 17,
19, 119-120, 160, 162-163, 166-
170, 172-174, 176-179, 184, 190-
191, 193-195, 262, 266, 270, 273,
276, 278, 293, 325-326, 329
- Austria-Este, Francesco V : d' 121,
262, 264, 269
- Austria-Este, Maria Ludovica : d'
51, 191
- Austria-Este, Massimiliano : d' 45,
51, 168, 174-175, 192, 272, 278
- Avia, Aron 282
- Azara, José Nicolas : de 35
- Baisi, Luigi 291
- Baisi, Orsola 271, 273, 291, 322
- Balboni, Felice 219
- Ballerini, Prospero 219
- Banks, Thomas 28-30, 34
- Barabino, Carlo 62-63, 65
- Baraldi, Paolo 153
- Barbaja, Domenico 50
- Barberi, Carlo 263
- Barberini Colonna di Sciarra, Ur-
bano 258
- Barberini, Cornelia Costanza 206-
207, 215, 257
- Barberini, Lucrezia 257

Indice dei nomi

- Bargigli, Paolo 63, 67
Barkóczy, Ferenc 52
Barocchi, Paola 200
Barry, Marie-Jeanne Bécu : du 188
Baruffaldi, Girolamo 171
Baschieri, Giuseppe 281
Bassi, Francesco 310
Batoni, Pompeo Girolamo 33, 35-36, 133, 218
Baviera, Carolina Augusta : di 269
Beauharnais, Eugène : de 112, 121, 166, 240, 243, 245
Beccadelli, Antonio 95
Beccari, Jacopo Bartolomeo 93
Begarelli, Antonio 108, 141, 177
Bellori, Giovan Pietro 25
Bellucci, Marta 329
Benedetto XIV (Prospero Lorenzo Lambertini, papa) 25, 33, 93
Bergolli, Giuseppe 156
Bernini, Gian Lorenzo 30, 201
Bernis, François-Joachim : de 27, 182
Bianchi, Giuseppe 145, 148, 157, 312
Bianconi, Carlo 84-85, 91, 95, 97-103, 209
Bianconi, Giovanni Battista 100
Bianconi, Giovanni Lodovico 34-35
Bissolotti, Paolo 302
Boccolari, Antonio 108, 141, 159-161, 168-170, 172, 237
Boccolari, Rinaldo 151
Bodoni, Giovanni Battista 66
Boiardo, Matteo Maria 173
Bolognini, Lodovico 105, 152, 154, 226-228, 303-304, 310
Bonafini Cavriani, Caterina 281
Bonaparte, Napoleone 13, 15, 19, 49, 67, 106, 108, 111, 115, 117-118, 157, 166-167, 195-196, 234
Boncompagni Ludovisi <famiglia> 97
Boncompagni Ludovisi, Ignazio 97
Boni, Onofrio 36, 204
Bonvicini, Antonio 302
Borbone, Luigi XIV : di 187
Borbone, Luigi XV : di 188
Borbone, Luigi XVI : di 36, 41, 187
Borbone, Luigi XVIII : di 195
Borbone-Penthièvre, Luisa Maria Adelaide : di 182, 187
Borghi, Michelangelo 158, 160
Borromini, Francesco 201, 216
Borsari, Francesco 274, 277
Borsari, Ludovico 277
Bottari, Giovanni Gaetano 200
Boullée, Étienne-Louis 44
Bozzoli, Pier Filippo 150
Braglia, Paolo 286, 292
Branca, Giovanni 150, 202-203, 227
Brenna, Vincenzo 87
Brignoli di Brunnhoff, Giovanni : de 18, 74-75, 77, 81, 84-85, 89, 126, 144, 182, 201, 210, 214
Brignoli, Giovanni 279
Bruni, Domenico 262
Buniotti, Francesco 154, 158, 161
Buonarroti, Michelangelo 28, 33-34, 77, 203
Burke, Edmund 34

- Caccia, Antonio 186, 189
Cagnola, Luigi 49, 67
Calori, Francesca 301-302
Cambiaso, Luca 34
Cameron, Charles 81, 84
Canevale, Isidore 43-44
Canevazzi, Giovanni 110
Caniani, Giuseppe 58
Canonica, Luigi 63, 65, 67, 241-242, 245, 247-251
Canopi, Antonio 154, 157, 312
Canossa, Bonifacio I : di 170
Canossa, Bonifacio II : di 170
Canova, Antonio 13, 18, 24, 30, 49, 76, 201, 238, 250, 267
Cantoni, Simone 58
Caracalla 32
Carandini, Filippo 181, 207, 220
Carracci, Agostino 95
Carracci, Annibale 25, 36
Cassiani, Paolo 129, 306
Caterina II di Russia 72-74, 76, 78, 80-81, 83, 86
Cavaceppi, Bartolomeo 31
Cavedoni, Celestino 146
Cavina, Sebastiano 102
Ceccopieri, Pietro 323-325
Cerretti, Luigi 108-109, 140, 156-157, 313-314
Černyšev, Sachar 30
Cervi, Bernardo 145, 171
Chastel, André 24
Chateaubriand, François-René : de 195
Cherubini, Luigi 48
Chotek, Karl 47
Ciampi, Vincenzo 151
Cicognara, Leopoldo 108, 238-239
Clark, Anthony M. 36
Clemente XIII (Carlo della Torre di Rezzonico, papa) 97
Clemente XIV (Giovanni Vincenzo Ganganelli, papa) 23, 29-30
Clérisseau, Charles-Louis 81, 92
Clodion (Claude Michel) 30
Cocconcetti, Antonio 233
Codebò, Guglielmo 176
Colonna di Sciarra, Giulio Cesare 207, 215, 217, 219, 257
Colonna, Angelo Michele 175
Colonna, Filippo I 257
Comolli, Angelo 203
Condivi, Ascanio 77
Consetti, Antonio 128, 145, 266
Copley, John Singleton 25
Correggio (Antonio Allegri) 36, 150-152, 300
Corvi, Domenico 32, 35, 216, 217, 219
Costa, Cesare 163, 263
Costabili Containi, Giovanni Battista 55, 68, 112-114, 238, 242-243, 245-247, 251
Costanzi, Placido 36
Crespolani, Camillo 176
Cusatelli, Giorgio 96
Cybo-D'Este, Maria Beatrice Ricciarda 17, 50-52, 119, 121, 166, 168, 181-185, 187-190, 194, 267
Dal Pozzo, Girolamo 92
Dall'Olio, Giambattista 117, 318, 320, 322

Indice dei nomi

- Danhauser, Josef 52
Danieletti, Daniele 238
David, Jacques-Louis 36
De Nobili, Giulio 89
De Rossi, Giovanni Gherardo 32
De Vegni, Leonardo 203-206, 210, 214
Deare, John 28, 30
Desgodets, Antoine 101
Diderot, Denis 24, 31, 78
Doell, Friedrich Wilhelm Eugen 30
Domenichino (Domenico Zampieri) 25
Ducros, Abraham-Louis-Rodolphe 32
Dupaty, Charles 27
Duquesnoy, François 30
Dürer, Albrecht 134
Engel, Joseph Franz 46
Este, Alessandro : d' 165
Este, Alfonso I : d' 166, 178
Este, Alfonso II : d' 165, 171-172, 178
Este, Alfonso IV : d' 174, 179
Este, Cesare : d' 165-166, 171-172, 176
Este, Ercole III : d' 17, 19, 78, 82, 112, 118, 120, 129, 142-143, 145, 147, 149, 151-152, 154, 167-168, 170, 186-187, 189, 210, 221-222, 225-226, 232, 234, 255, 258, 262, 266-267, 276, 293, 329
Este, Francesco I : d' 40, 49-51, 116, 169, 174-176, 179
Este, Francesco III : d' 51, 106, 129, 136, 174, 181-182, 226, 257
Este, Maria Fortunata : d' 187
Este, Maria Teresa Felicita : d' 187
Este, Rinaldo : d' 169, 175, 179
Eszterházy di Galanta, Nicola II 48
Fabrini, Giuseppe 212
Fabrizi, Giuseppe 141, 156, 158
Falconet, Étienne Maurice 79
Fantaguzzi, Giuseppe 132, 142, 154, 156, 158, 161
Farini, Giovanni 154
Farsetti <collezione> 151
Farsetti, Filippo 93
Federico Guglielmo III di Prussia 195
Federico II di Prussia 31, 98
Félibien, André 25
Ferrari, Domenico 274, 281
Ferrarini, Carlo 112, 118
Ferri, Angelo 101
Filarete (Antonio Averlino) 229
Flaxman, John 28-29
Fontana, Carlo 73
Franceschini, Marcantonio 169, 173-174
Francesco I d'Austria 195, 269
Franchi, Giuseppe 151
Frank, Christoph 79
Fratta, Domenico Maria 95
Füger, Heinrich Friedrich 30
Fumaroli, Marc 23
Füssli, Johann Heinrich 30, 33-34
Gabrielli, Vincenzo 69, 112, 114, 118
Gaiani, Antonio 161
Galli Bibiena, Antonio 93

- Galli Bibiena, Ferdinando 93
Galli Bibiena, Giovanni Carlo Sincinio 91
Galvani, Cesare 175
Gandolfi, Ubaldo 95
Gessner, Salomon 30
Gherardi, Pietro Ercole 173-174
Giambologna (Jean de Boulogne) 30
Giardini, Pietro 106
Giorgio III di Inghilterra 190, 195
Giulio Romano (Giulio Pippi de' Jannuzzi) 223
Giuseppe II 41, 43, 190
Goethe, Johann Wolfgang 24, 26, 31, 230
Goldoni, Carlo 71-72, 75
Gozzadini, Ginevra 91
Gregorio XIII (Ugo Boncompagni, papa) 97
Grillenzoni, Giuseppe 154
Grimm, Friedrich Melchior 78-79, 83
Guercino (Giovanni Francesco Barbieri) 181, 210-211, 320-321
Guidicini, Giuseppe 91
Hackert, Jacob Philipp 30
Haffner, Johann Heinrich 173
Hamilton, Gavin 23, 29, 300
Hardenberg, Karl August : di 195
Hardtmuth, Joseph 46
Harrach zu Rohrau, Maria Renata Theresa :von 51
Harrach, Franz Anton 51
Haydn, Franz Joseph 48
Herder, Johann Gottfried 31
Herigoyen, Emanuel José : de 47
Hetzendorf von Hohernberg, Johann Ferdinand 44-45, 47
Hewetson, Christopher 29
Hirt, Alois 26-27, 30
Houdon, Jean-Antoine 30
Hummel, Johann Nepomuk 48
Jadot, Nicolas 40
Karner, Thaddäus 41
Kaunitz-Rietberg, Wenzel Anton : von 42, 44
Klinsky, Johann Gottfried 47
Kornhäusel, Joseph 46, 50
Lana, Lodovico 145, 321
Landriani, Paolo 67
Lanfranco, Giovanni 210
Lanzi, Luigi 25-26, 28, 33, 36
Lauri, Pietro 262
Lavater, Johann Kaspar 30
Le Brun, Charles 150, 187
Lederer, Paul von 238
Ledoux, Claude-Nicolas 44, 48
Lei, Gaetano 154
Lejeune, Nicolas 212
Lelli, Ercole 98-99, 151, 158, 209
Leopardi, Marcello 212
Lepautre, Jean 101
Lepeintre, Charles 182
Lepinasse, Augustin: de 110
Levati, Giuseppe 58, 67
Ligorio, Pirro 171
Liverani, Romolo 229
Lomazzo, Giovanni Paolo 150
Lombardi, Antonio 89

Indice dei nomi

- Longhi, Giuseppe 101
Lorenzetto (Lorenzo Lotti) 30
Lorenzo di Massenzatico 171
Lotti, Domenico Antonio 294-298, 300, 303
Magnani, Francesco 153
Magnani, Vincenzo 59
Magnanini, Biagio 116, 160-161, 264
Mainardi, Antonio 235
Malatesta, Adeodato 163, 223
Malavasi, Giuseppe 156
Malvasia, Carlo Cesare 77, 83, 91, 95, 100
Malvasia, Cesare Alberto 89-92, 94
Manfredi, Eustachio 93
Mantovani, Luigi 66
Manzini, Luigi 176
Manzotti, Luigi 156
Maratti, Carlo 36-37
Marchelli, Domenico 59
Maria Antonietta di Francia 186-187, 189
Martinetti, Giovanni Battista 58, 118
Massari, Lucio 171
Matteini, Teodoro 212
Mazzocato, Agostino 43
Mazzoli, Niccolò Maria 302
Mazzoli, Paolo 302
Melzi d'Eril, Francesco 67
Mengs, Anton Raphael 23-24, 29, 31, 34-36, 80, 150
Metternich, Klemens : von 195
Meyer, Johann Heinrich 30
Mezzani, Giuseppe 241, 245-248
Milizia, Francesco 18, 125, 143, 150, 200-201, 203, 205
Minghelli, Pietro 116, 121, 127, 133, 142-143, 158, 160-161, 170, 173
Mitelli, Agostino 175
Monco, Samuel 154
Monge, Gaspard 137
Montanari, Gian Battista 329
Montereali, Domenico 286, 292
Montorsi, Sante 260
Montoyer, Luois : de 48
Morandi, Gaetano 276, 286, 292
Moreau, Charles de 48
Mori, Ernesto 160
Morolli, Gabriele 18, 201
Moschini, Giannantonio 238, 240
Munarini, Giovanni Battista 147, 152, 155-156, 311, 325
Muratori, Ludovico Antonio 175, 177, 232
Mussati, Giuseppe 148, 157, 299-300, 312
Mussatti, Giovanni 128
Nacmani, Flaminio 281
Nacmani, Leon 281
Nesselrode, Karl Robert 195
Nigelli, Gottlieb 44-45
Nobile, Pietro 49
Nollekens, Joseph 24, 28-29
Oretti, Marcello 99-100
Orléans, Carlotta Aglaé : d' 77, 182
Orléans, Filippo : d' 182
Pacetti, Vincenzo 31
Pacilli, Pietro 213
Pagliani, Luigi 113, 117, 121, 139,

- 154, 157-158, 161, 170, 173-174,
264, 266-267
- Palladio, Andrea 82, 150
- Panini, Giovanni Paolo 33
- Pantanelli, Sebastiano 149, 152, 305
- Paolo I di Russi 76, 81, 86-87
- Paolucci, Massimo 138, 141, 156
- Parmigianino (Francesco Mazzola)
34
- Pecheux, Laurent 23
- Pedretti, Giuseppe 95
- Pellini, Zaccaria 262-263
- Peretti, Antonio 140
- Petitot, Ennemond-Alexandre 80
- Pfister, Alessandra 243
- Pichl, Alois Ludwig 49-51
- Pichl, Wenzel 50
- Piermarini, Giuseppe 42, 225
- Pietro I il Grande di Russia 71, 93
- Pigalle, Jean-Baptiste 30
- Pigna, Giovanni Battista 171
- Pignatti, Geminiano 302
- Pigozzi, Marinella 230
- Pinali, Gaetano 240, 244-246
- Pio VI (Giovanni Angelo Braschi,
papa) 23, 25, 181, 205
- Piò, Domenico 83
- Piranesi, Giovanni Battista 81, 101,
200
- Pisani, Giuseppe 82, 161-163, 274,
281
- Pistocchi, Giuseppe 55-56, 60, 68
- Pittigliani, Giovanni 274, 281
- Pollack, Leopoldo 66
- Pollack, Michael 49
- Ponziani, Luigi 328
- Porta, Pietro 274, 282
- Poussin, Nicolas 25
- Pozzi, Francesco 150
- Prampolini, Pietro 286, 292
- Pratesi, Gaetano 310
- Pucci, Carlo 280
- Quarenghi, Giacomo 51, 76, 79-81,
84, 87, 206
- Quatremère de Quincy, Antoine
235
- Raffet, Auguste 234
- Rainaldi, Giovan Battista 212
- Ramazzini, Giuseppe 156
- Ramsay, Allan 92
- Rangoni, Luigi 162, 168, 327-328
- Razumovsky, Andrey Kirillovich
48
- Reiffenstein, Johann Friedrich 31,
79-81, 83-84
- Reni, Guido 25, 321
- Reuss Plauen, Heinrich 237
- Reynolds, Joshua 28, 31, 33
- Ricciolini, Niccolò 216-217, 219
- Riccòmini, Eugenio 99
- Ridolfi, Bernardino 258, 303
- Ripa, Cesare 150
- Riva, Giuseppe 214, 217, 219
- Robert, Hubert 23, 81
- Rolin, Nicolas 150
- Romanov, Alessandro I 76, 84,
86, 195
- Rosenblum, Robert 25
- Rossi, Carlo 82
- Rossi, Luigi 60

Indice dei nomi

- Rosso Fiorentino (Giovan Battista di Jacopo di Gasparre) 34
Rovatti, Antonio 106, 133
Rovatti, Carlo 286, 292
Rubini, Venanzio 205
Ruffini, Paolo 329
Ruga, Sigismondo 60
Runciman, Alexander 34
Rusca, Giacomo 85
Sacerdoti, Abram 274, 282
Salimbeni, Leonardo 110-111, 129-130, 132
Salisbury, Rose 29
Salisbury, Thomas 29
Salsa, Bernardo 301
Salsa, Carlo 301
Salsa, Pietro 301
Saltykov, Aleksandr Nikolaevič 83
Sansovino, Jacopo 239-240, 248
Santi Bartoli, Pietro 151
Santi, Ciro 203
Santi, Lorenzo 238
Santini, Giuseppe Angelo 204-206, 257-258
Sanzio, Raffaello 25, 35-36, 80, 223
Sardini, Giacomo 99
Sassonia-Teschen, Alberto 47
Savoia, Maria Beatrice Vittoria : di 119, 262
Savoia-Carignano, Maria Teresa Luisa : di 187
Scamozzi, Vincenzo 241, 248
Scandellari, Filippo 96
Scarabelli Pedocca, Angelo 105
Scaturzi, Giuseppe 258, 302
Schinkel, Friedrich 45
Schuricht, Christian Friedrich 47
Scudellari, Giulio 217, 219
Selva, Giannantonio 239-240
Selvatico, Pietro 239
Seneca 32
Sergel, Jonas Tobias 31, 34
Serlio, Sebastiano 150
Shakespeare, William 34
Silvester, Guglielmo 225
Sinzendorf, Prospero 47
Sitte, Camillo 222
Soave, Carlo Felice 66
Socrate 32
Soli, Carlotta 271-272, 322
Soli, Emiliano 272
Soli, Giovanni 318
Soli, Giuseppe jr 272
Soli, Giuseppe Maria 13-19, 23, 37, 44, 58, 62-63, 68-69, 74-87, 89-90, 94-95, 102-103, 105-121, 125-137, 139-144, 146-154, 156-163, 166-170, 172, 174, 176, 179, 181-182, 184, 187, 190, 193, 199-225, 227-228, 230-233, 235, 237, 239-240, 245-251, 253-254, 256-267, 269-279, 283, 293-306, 308-320, 322, 325-329
Soli, Guglielmo 272, 322
Soli, Gusmano 113, 115, 119-120, 122, 159, 161, 167, 179, 261, 263-264, 271-274, 276-280, 282, 286, 291-292, 318, 322
Soli, Marianna 271, 274, 277, 318, 322
Soli, Massimiliana 272

- Soli, Massimiliano 272
Soli, Pellegrina 271-272, 322
Soli, Teobaldo 256, 261-262, 272
Soli, Teresa 271, 318, 322
Sommariva, Giovanni Battista 60
Stefano : da Carpi 90
Stringa, Francesco 145, 173
Subleyras, Pierre 33
Sulzer, Georg 34
Tadolini, Francesco 91, 94, 222
Tadolini, Luigi 150
Tadolini, Petronio 151
Tassoni, Mauro 275, 280
Tavani, Giulio 147, 205
Tavani, Giuseppe 275, 286, 292
Termanini, Pietro 105, 145, 161, 167, 224, 304
Tesi, Mauro 98-99
Thalherr, Joseph 43
Thomon, Thomas : de 48
Tibaldi, Domenico 94
Ticozzi, Stefano 200
Tintoretto (Jacopo Robusti) 150
Tiraboschi, Girolamo 32, 102, 181, 214, 233, 329
Tofanelli, Stefano 29
Tonnini, Antonio 281
Torreggiani, Alfonso 224
Traeri, Antonio 173
Traeri, Giovanni 154
Tramontini, Giuseppe 136-137, 287
Trezza, Luigi 233
Trippel, Alexander 24, 30-31
Trombara, Giacomo 79-81, 84
Vaccari, Luigi 234
Valenti, Filippo 293
Vandelli, Francesco 110, 113
Vasari, Giorgio 77, 200-201
Venturi, Adolfo 18, 108, 128-129, 146
Venturi, Giovan Battista 129, 287
Vertot, René-Aubert 150
Vezzani, Alfonso 271, 322
Vezzani, Gaetano 301
Vezzani, Giovanni 301
Vezzani, Paola 272-273, 300-301, 318, 322, 329
Vincenzi, Geminiano 121, 139, 142-143, 148, 153-154, 157-158, 161, 170, 173, 320
Visconti, Francesco 60
Volpato, Giovanni 30
Walpole, Robert 73
Wellington, Arthur Wellesley : di 195
West, Benjamin 25
Wiedewelt, Johannes 30
Wilton, Joseph 28
Winckelmann, Johann Joachim 24, 31, 34, 79-80, 100, 332
Zagni, Angelo 275
Zanotti, Eustachio 133, 150
Zanotti, Francesco Maria 93
Zanotti, Giampietro 93
Zavarisi, Alberto 301
Zoboli, Aldo 256

GLI AUTORI

AGNOLETTO MATTEO

Titolare della cattedra di “Composizione architettonica” all’Università di Bologna. È direttore del “Laboratorio Ricerca Emilia”, gruppo di lavoro impegnato a studiare il patrimonio architettonico e il paesaggio regionale. Tra gli studi più recenti sull’architettura estense si segnalano la restituzione compositiva di villa Pentetorri a Modena e del Palazzo Ducale di Rivalta. Ha progettato e realizzato l’allestimento delle nuove sale espositive al Palazzo dei Musei di Modena ed ha in corso di elaborazione la riqualificazione dei fronti cinquecenteschi di Piazza Benivoglio a Gualtieri.

BARROERO LILIANA

Titolare della cattedra di Storia della Critica d’Arte presso l’Università Roma Tre fino al 2018. Campo privilegiato della sua ricerca è la cultura figurativa nell’Italia Centrale nei secoli XVII-XIX. Ha fatto parte del comitato scientifico di numerose mostre, quali *Art in Rome in the Eighteenth-Century* (Philadelphia-Houston 2000), *L’Idea del Bello* (Roma 2000), *Pompeo Batoni. L’Europa delle Corti e il Grand Tour* (Lucca 2008-2009) e *La grande bellezza. L’art à Rome au XVIIIe siècle, 1700-1758* (Ajaccio 2022). Nel 2011 ha pubblicato, presso la casa editrice Einaudi, il volume *Le Arti e i Lumi. Pittura e scultura da Piranesi a Canova*.

BÖSEL RICHARD

Pone al centro dei suoi studi la storia dell’architettura dal Cinque al Settecento coltivando un particolare interesse per aspetti tipologici e semantici. Un secondo filone delle sue ricerche riguarda l’architettura e l’urbanistica tra Otto e Novecento. Tra il 1984 e il 1999 fu curatore dei disegni architettonici all’Albertina di Vienna. In seguito, le sue attività come direttore dell’Istituto Storico Austriaco a Roma (1999-2013) lo hanno indotto ad intraprendere diverse iniziative transdisciplinari in un più vasto contesto storico-culturale, ad es. nel campo socio-musicologico. Ha curato alcune importanti mostre (dedicate a F. Borromini, A. Loos e A. Pozzo).

CAVICCHIOLI SONIA

PhD, è docente di Storia dell’arte moderna presso l’Università di Bologna. È membro del CIHA (Comité International d’Histoire de l’Art) sezione Italia, e Socio ordinario dell’Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena. Si occupa di mecenatismo e storia culturale degli Estensi di Ferrara e Modena, di arte e cultura benedettina, di ricezione dei temi classici e biblici in età moderna. La sua più recente monografia è dedicata a *Dipingere pensieri. Francesco IV d’Austria-Este e la decorazione del Palazzo Ducale di Modena (1814-1846)*, Trieste, EUT, 2022.

CONTE GIULIA

Storica dell'arte, si è formata presso l'Università La Sapienza di Roma dove ha ottenuto il titolo di Dottore di Ricerca con una tesi sui modelli di ornato per la decorazione pittorica romana tardobarocca (1680-1730). È autrice di diversi contributi sul tema pubblicati in volumi e riviste. Ha collaborato con la Fondazione 1563. Da diversi anni lavora nelle scuole secondarie di secondo grado. Attualmente, è docente presso il Liceo Artistico di Roma "Donato Bramante".

D'AMIA GIOVANNA

PhD in Storia dell'architettura e dell'urbanistica, è professoressa associata al Politecnico di Milano e membro del collegio docenti del Dottorato di ricerca in Architettura Storia e Progetto del Politecnico di Torino. Il suo campo di ricerca verte principalmente sui temi legati alla cultura dell'abitare, alla storiografia architettonica e ai processi di trasformazione della città. Tra le numerose pubblicazioni dedicate all'età napoleonica in Italia ricordiamo la monografia *Milano capitale 1797-1815. Architetture, monumenti e spazi urbani della città napoleonica* (Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2021).

FRANK MARTINA

Nata e formata a Vienna, è attualmente professore ordinario di Storia dell'architettura presso l'Università Ca' Foscari Venezia. Autrice di numerosi saggi sulla storia dell'arte e dell'architettura veneziana dal XVI al XIX secolo, sui rapporti tra l'Impero e l'Italia in età barocca con particolare attenzione al quadraturismo e alla scenografia. Tra i suoi libri uno studio sul mecenatismo artistico della famiglia Manin, una monografia su Baldassare Longhena e un volume sulla raffigurazione del giardino nella pittura occidentale dal medioevo al XX secolo. Dirige la rivista MDCCC1800 (Scopus; Anvur classe A).

LUI FRANCESCA

PhD in Storia dell'Arte, è docente presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna. Le sue ricerche sono rivolte allo studio dell'arte europea tra Sette e Ottocento. Ha pubblicato le monografie *L'antichità tra scienza e invenzione. Studi su Winckelmann e Clérissieu*, 2006; *Viaggio nelle stanze romantiche. Scena e retorica degli interni*, 2012. Suoi contributi sono apparsi su riviste scientifiche, atti di convegno e nei cataloghi di esposizioni internazionali, tra cui: *Clérissieu, Dessins du Musée de l'Ermitage Saint-Petersbourg 1721-1820* (1995); *La Roma di Piranesi. La città del Settecento nelle Grandi Vedute* (2006); *Antonio Canova e Bologna. Alle origini della Pinacoteca* (2021).

PALLADINI ALBERTO

Formatosi come storico modernista, è funzionario archivista presso l'Archivio di Stato di Modena. Tra le scoperte più rilevanti in campo archivistico menzioniamo

il ritrovamento dell'archivio di Camilla Martelli, seconda moglie di Cosimo I de' Medici (Firenze 2019), la ricostruzione di un'impresa mercantile di Ercole II, la nave San Giacomo di Galizia, (Modena 2023), ed il ritrovamento del registro degli ospiti alla corte di Alfonso II (Ferrara 2023). Recentemente ha curato la mostra «Gli Estensi e l'Oriente» (Modena 2024).

PALLOTTI RICCARDO

Laureato all'Università degli Studi di Bologna, presso cui ha conseguito anche il Dottorato di ricerca, si è Diplomato in Archivistica, Paleografia e Diplomatica presso l'Archivio di Stato di Modena. Ha collaborato con l'Institut für Österreichische Geschichtsforschung dell'Università di Vienna e con l'Accademia delle Scienze di Mainz. Dal 2022 è Funzionario archivista presso l'Archivio di Stato di Modena. In questi anni ha pubblicato diversi studi dedicati ai rapporti tra gli Estensi, l'Impero e gli Austro-Estensi a Vienna. Ha curato diverse voci del Dizionario Biografico degli Italiani.

PASQUALI SUSANNA

Professore associato in *Storia dell'architettura*, ha insegnato all'Università di Ferrara e dal 2013 è in servizio presso la Facoltà di Architettura, Università La Sapienza, Roma. Il suo tema prevalente di ricerca comprende l'architettura e la città nel Settecento in Italia e in Europa. Dal 1985 in poi, ha curato più mostre, cataloghi, convegni e pubblicato contributi in libri e periodici sui vari argomenti correlati a questo nucleo di interesse. Sull'insegnamento dell'architettura offerto nel Settecento dall'Accademia di San Luca, ha organizzato con Angela Cipriani e Gian Paolo Consoli, la mostra: *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia, 1780-1820* (Editore Campisano, Roma 2007); recentemente ha promosso con Jean-Philippe Garric e Marco Pupillo un convegno sull'architettura a Roma durante l'Età napoleonica (Officina Libreria, Milano 2020).

RIGHI GUERZONI LIDIA

Di formazione umanistica, associa alla laurea in Pedagogia la specializzazione in Storia dell'arte e in Archivistica. Si dedica ad un'intensa attività giornalistica su temi di arte e storia e, con passione, all'insegnamento e alla ricerca storica soprattutto in ambito locale. Con solide competenze frequenta gli archivi ed approfondisce vari aspetti della storia di Modena sia in ambito artistico che politico-sociale. Gli esiti delle sue ricerche diventano comunicazioni, sia orali che scritte, presso le più accreditate Istituzioni culturali cittadine di alcune delle quali è socia: della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi è socio effettivo e dell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere ed Arti è socio emerito. Collabora con il Museo Civico di Modena.

RIVI LUCIANO

Docente dell'IIS "F. Corni" di Modena, si occupa di arte modenese del XIX-XX secolo. Dal 1987 ha collaborato a diverse iniziative di ricerca promosse dal Museo Civico di Modena. È consulente di Assicoop Modena&Ferrara per la corrispondente Collezione d'Arte. Ha curato con F. Piccinini e T. Fiorini il *Catalogo dei Dipinti dell'Ottocento e del Novecento* del Museo Civico d'Arte di Modena (2013). Tra gli studi recenti: *Achille Funi a Ferrara. il ciclo dei Mesi e il tema del lavoro nella Sala della Consulta*, in *Il tempo immaginato. Achille Funi tra archeologia, storia e modernità*, a cura di E. Fiori e T. Trocchi (2023).

ROSSI FEDERICA

Storica dell'architettura e slavista, è ricercatrice all'Università Iuav di Venezia. È inoltre ricercatrice associata al Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut e ricercatrice aggregata all'Archivio del Moderno, Accademia di Architettura, Università della Svizzera Italiana. Si occupa della cultura architettonica dell'Europa Orientale e dell'Eurasia, di temi legati al palladianesimo e all'opera di Giovanni Battista Piranesi. Tra le pubblicazioni: *Palladio in Russia*, Venezia 2010; *Piranesi. Prima e dopo. Italia-Russia. XVIII-XXI secolo*, Crocetta del Montello-Mosca 2016.

ROVERSI SIMONA

Laureata in Storia dell'Arte presso l'Università di Bologna con una tesi in Storia dell'Architettura su Giuseppe Maria Soli. Dal 1998 si occupa di beni storico-artistici, soprattutto di pertinenza ecclesiastica. Dal 2014 è Direttrice dell'Ufficio Diocesano per i Beni Culturali di Modena e del Museo Benedettino e Diocesano d'Arte Sacra di Nonantola dove ha curato diverse mostre con relativi cataloghi, attività culturali e proposte didattiche. Ha scritto articoli per riviste, pubblicazioni e periodici. Dal 2023 è co-Direttrice dei Musei del Duomo di Modena.

VANDELLI VINCENZO

Architetto, socio fondatore dello Studio Progettisti Associati di Sassuolo, è autore di saggi dedicati alla storia dell'architettura estense e al restauro. Ha curato e sta curando interventi di restauro presentati anche in sessioni internazionali e nazionali, organizzati dall'Università di Parma, di Ferrara, dal Salone del Restauro e dalla Regione Emilia Romagna. Con Sonia Cavicchioli ha organizzato le giornate di studio sull'arte e l'architettura benedettina e sempre con la stessa e con Carlo Mambriani quelle dedicate al Soli, su cui ha redatto la voce sul Dizionario Biografico degli Italiani. Sull'attività dello stesso ha di recente pubblicato uno studio sui lavori di trasformazione e di completamento del Palazzo ducale di Modena in epoca napoleonica. Ha inoltre curato diversi studi sulla ceramica sassolese.

COLLANA DI STUDI

0. *La scienza degli strumenti. Giovanni Battista Amici, ottico, astronomo e naturalista*, a cura di G. Tarozzi, Modena 1989.
1. C. Agostinelli, A. Pignedoli, *Meccanica analitica* (2 voll.), Modena 1988-1989.
2. *I concetti della fisica*, a cura di F. Pollini e G. Tarozzi, Modena 1992.
3. *Il paradosso della realtà fisica. Le interpretazioni dell'argomento di Einstein, Podolsky e Rosen*, a cura di G. Tarozzi, Modena 1992.
4. *Fisica e filosofia naturale nell'età della Rivoluzione. Atti del Convegno di Studi*, Modena, 19 e 20 aprile 1990, Modena 1991.
5. *Raimondo Montecuccoli e i rapporti culturali Italia-Austria nel XVII secolo. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Modena, Pavullo, 26-27 marzo 1988, Modena 1992.
6. G. Tarozzi, *Filosofia della microfisica* (2 voll.), Modena 1992.
7. *Peano e i fondamenti della matematica. Atti del Convegno di Studi*, Modena, 22-24 ottobre 1991, Modena 1993.
8. *Contributi alla storia delle matematiche. Scritti in onore di Gino Arrighi*, Modena 1992.
9. *Severino Fabriani nel bicentenario della nascita. Convegno di Studi*, Modena, 16-17 ottobre 1992, Modena 1994.
10. *Formalismo matematico e realtà fisica. Atti del Convegno in ricordo di Antonio Pignedoli*, Cesena, 19-20 marzo 1993, Modena 1996.
11. *Atti del Convegno di studi in memoria di Giuseppe Gemignani*, Modena, 20 maggio 1994, Modena 1995.
12. *Fondamenti e filosofia della fisica*, a cura di V. Fano. Atti del Convegno, Cesena-Urbino, 16-19 settembre 1994, Cesena 1996.
13. *Philosophers in the Laboratory*, a cura di V. Mosini, Roma 1996.
14. V. Fano, *Matematica ed esperienza nella fisica moderna*, Cesena 1996.
15. *Miscellanea geologica. Scritti in onore di Rodolfo Gelmini*, Modena 1996.
16. F. Barbieri, F. Cattelani Degani, *Catalogo della corrispondenza di Paolo Ruffini*, Pisa 1997.
17. F. Taddei, *Vincenzo Tardini. Scorci di arte e teatro a Modena nella seconda metà dell'Ottocento*, Modena 2012.
18. H. Bergson, *Durata e simultaneità (a proposito della teoria di Einstein)*. Edizione italiana a cura di P. Taroni, Bologna 1997.

19. *I mille volti della Modena ducale*. Memorie presentate nell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti in occasione delle celebrazioni di Modena Capitale, Modena 2000.
20. R. Lupacchini, *Risorse fisiche nella matematica. Dal finitismo hilbertiano ai calcolatori quantistici*, Cesena 1999.
21. *Crisi biologiche, radiazioni adattive e dinamica delle piattaforme carbonatiche*. Convegno di fine progetto nazionale di ricerca COFIN 97. Modena, 13-14 giugno 2000, Bologna 2000.
22. A. Afriat, *Waves, particles and configuration space*, Cesena 2001.
23. P. Luzi, *A priori kantiano e meccanica quantistica*, Cesena 2003.
24. I. Tassani, *Quanti Copenhagen? Bohr, Hiesenberg e l'interpretazione della meccanica quantistica*, Cesena 2004.
25. P. Catellani, R. Console, *L'orvietano*, Pisa 2004.
26. Prudentius, *Apotheosis*. Testo critico, traduzione, commento e indici di † Giovanni Garuti, a cura di Paolo Garuti, Modena 2005.
27. G.C. Turtura, *Antologia degli aceti balsamici nell'antica tradizione degli Stati Estensi*, Modena 2006.
28. M.U. Lugli, *Astronomi modenese tra Seicento e Novecento: Carlo Bonacini*, Modena 2006.
29. M.U. Lugli, *Astronomi modenese tra Seicento e Novecento: Giuseppe Bianchi*. Modena 2007.
30. G. Pályi, C. Zucchi, L. Caglioti, *Organometallic Chirality*, Modena 2008.
31. A. Battaglioli, *Pupattole e abiti delle dame estensi. Ricerche di Luigi Alberto Gandini*. Modena 2010.
32. G. Pályi, *A Torinói Lepel*, Budapest 2010.
33. K. Berzeviczy, *Michael Baumanns Naturbuch. Abdruck der Unikathandschrift*, Berlino 2011.
34. *Religione e politica al vaglio della modernità*, a cura di D. Menozzi e M. Al Kalak, Modena 2011.
35. G. Pályi, *A Torinói Lepel*, Budapest 2011².
36. *Scuole mediche a Modena nella seconda metà del Novecento*, a cura di U. Torelli, Modena 2011.
37. G. Pályi, C. Zucchi, L. Caglioti, *The Soai reaction and related topic*, Modena 2012.
38. P. Catellani, R. Console, *Christoph Glaser, farmacista e chimico controverso del Seicento*, Rapallo 2012.
39. *Darwin a Modena. Evoluzione biologica ed evoluzione culturale*, a cura di U. Torelli, Modena 2012.

40. *Latina de pueris instituendis terstimonia. III. A Claudiae domus aetate ad divi Traiani tempora*, collegit Ioannes Garuti, curaverunt Paulus Garuti et Iosephus Soraci, Modena 2014.
41. M.U. Lugli, *Astronomi modenese tra Seicento e Novecento: Giovanni Battista Amici*, Modena 2015.
42. *I consulti medici di Paolo Ruffini. Il carteggio Pasquali-Ruffini*, a cura di F. Taddei, Modena 2016.
43. *Advances in Asymmetric Autocatalysis and Related Topics*, ed. by G. Palyi, R. Kurdi, C. Zucchi, Cambridge (MA, USA) 2017.
44. M.U. Lugli, *Astronomi modenese tra Seicento e Novecento: Gaetano Fontana al quale si aggiungono precursori e cultori della scienza di Urania a Modena*, Modena 2017.
45. G. Palyi et al., *Biological Chirality*, London-Oxford 2019.
46. F. Marcacci, *Cieli in contraddizione. Giovanni Battista Riccioli e il terzo sistema del mondo*, Perugia 2018.
47. G. Burzacchini, *Letteratura greca e papiri. Recuperi affascinanti e clamorose novità*, Modena 2018.
48. *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante*. Atti del convegno a cura di M.C. Cabani e L. Beggi Miani, Modena 18-19 gennaio 2018, Modena 2019.
49. M.U. Lugli, *Angelo Secchi*, Modena 2018.
50. R. Rölker, *I registri dei privilegi di Modena. Composizione e riordinamento notarile di un liber iurium nel secolo XIII*, Modena 2019.
51. *L'“Occidente degli Eroi”. Il Pantheon degli Estensi in Sant'Agostino a Modena (1662-1663) e la cultura barocca*. Atti del convegno a cura di S. Cavicchioli, Modena, 25-26 ottobre 2018, Modena 2019.
52. *Leonardo da Vinci. Percorsi di ricerca e studi sulla ricezione*. Dalle Conversazioni vinciane (novembre 2018 - novembre 2019) a cura di Licia Beggi Miani e Roberto Marcuccio, Modena 2021.
53. *Dante 2021. Lectura Dantis a Modena*. Ciclo di conferenze (marzo 2021 - marzo 2022) a cura di L. Beggi Miani e G. Montecchi, Modena 2022.
54. *Paolo Ruffini (1765-1822) a 200 anni dalla morte*, a cura di M.F. Brigatti e A. Sacchetti, Modena 2022.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2024
presso Edizioni ArteStampa
Viale Ciro Menotti, 170 - 41121 Modena
Tel 059243449 - e-mail info@artestampaweb.it
www.edizioniartestampa.com