

La collana «Biblioteca Universitaria di Bologna - Analisi e strumenti» è promossa dal Consiglio della Biblioteca Universitaria e dell'Archivio Storico dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna, al fine di accrescere e divulgare la conoscenza delle raccolte storiche che vi sono conservate.



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
DI BOLOGNA

Presidente

Francesco Citti

Presidente del Sistema Bibliotecario di Ateneo

Carla Salvaterra

Coordinatore del Centro Internazionale di Studi Umanistici Umberto Eco

Roberto Vecchi

Docenti designati dal Senato accademico su proposta del Rettore

Giuseppe De Gregorio

Davide Domenici

Daniele Donati

Annamaria Grandis

Matteo Martelli

Juri Nascimbene

Silvia Prati

Fiammetta Sabba

Funzionaria preposta al coordinamento dei servizi bibliografico-documentali della BUB

Maria Pia Torricelli

Funzionaria preposta alla gestione dell'Archivio Storico

Antonella Parmeggiani

Rappresentanti del personale tecnico-amministrativo

Giovanna Flamma

Pier Paolo Zannoni

Rappresentante degli studenti

Filippo Guizzardi

Rappresentante del MiBACT - Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Ilaria Di Cocco

Rappresentante designato dalla Regione Emilia-Romagna

Monica Ferrarini

Responsabile Scientifico dell'Archivio Storico

Roberto Balzani

Supporto amministrativo

Elisabetta De Toma

Luigia Di Pumpo

Barbara Angiola Pistorozzi

Fuoco e fiamme a Palazzo Poggi

**La fortuna dei camini affrescati
a Bologna nel Cinquecento**

A cura di

Luca Ciancabilla e Gianluca Sposato

**Fuoco e fiamme a Palazzo Poggi.
La fortuna dei camini affrescati a Bologna nel Cinquecento**

A cura di
Luca Ciancabilla e Gianluca Sposato

In copertina:
Lorenzo Sabatini, *Artemisia che beve le ceneri di Mausolo*, 1566 c., affresco staccato, Palazzo Poggi, Biblioteca Universitaria di Bologna, scalone, post restauro 2023.
Credito fotografico: Pier Paolo Zannoni

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE
Edizioni Pendragon

CREDITI FOTOGRAFICI
Accademia delle Scienze / Lo Buglio, Vincenzo Riccardo
Archivio di Stato di Bologna
Archivio Fotografico della Direzione regionale Musei dell'Emilia-Romagna
Archivio Storico | Alma Mater Studiorum - Università di Bologna / Zannoni, Pier Paolo
AN.T.A.RES SRL / Berzioli, Michela
Biblioteca Universitaria di Bologna | Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Ciancabilla, Luca
Danieli, Michele
Gabinetto dei Disegni e delle Stampe "A. Davoli", Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia
GrandPalaisRmn (Musée du Louvre) / Urtado, Michel
Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut / Croci
Laboratorio Diagnostico per i Beni Culturali | Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Lumière Technology
Pascale Guidotti Magnani, Daniele
Pinacoteca Nazionale di Bologna
Ruggeri, Alessandro
Sposato, Gianluca
The Trustees of the British Museum
Victoria and Albert Museum, Londra

ISBN 979-12-5718-062-1
Edizioni Pendragon
via Borgonuovo 21/a
40125 Bologna
www.pendragon.it

**Fuoco e fiamme a Palazzo Poggi.
Storia di un restauro fra tradizione e fortuna dei camini affrescati nella Bologna del Cinquecento**

20 dicembre 2023 - 13 gennaio 2024
Biblioteca Universitaria di Bologna
Atrio dell'Aula Magna | Via Zamboni, 35

Mostra organizzata da



Con il contributo di



In collaborazione con



IDEAZIONE E PROGETTO A CURA DI
Luca Ciancabilla, Gianluca Sposato

COMITATO D'ONORE
Giovanni Molari, Magnifico Rettore
Giuliana Benvenuti, Delegata per il Patrimonio Culturale
Luigi Canetti, Direttore Dipartimento di Beni Culturali
Francesco Citti, Presidente della Biblioteca Universitaria di Bologna

INDAGINI DIAGNOSTICHE A CURA DI
Laboratorio Diagnostico Dipartimento di Beni Culturali & Lumière Technology

COORDINAMENTO TECNICO
Giacomo Nerozzi

COORDINAMENTO AMMINISTRATIVO E SERVICE CONTABILE
Luigia Di Pumpo, Catia Lanci

SUPPORTO CONSERVATIVO
Giovanna Flamma
SUPPORTO FOTOGRAFICO
Elisa Pederzoli, Pier Paolo Zannoni

ALLESTIMENTO
Rita Bertani, Carla Ronchetti

COORDINAMENTO GRAFICO
Michela Versari, Alex Rinaldi

REALIZZAZIONE MATERIALE GRAFICO
Glenda Furini

COMUNICAZIONE
Francesca Fughelli

Nell'ambito del progetto *Fuoco e fiamme. Il restauro degli affreschi di Palazzo Poggi traslati alla Biblioteca Universitaria di Bologna* (Bando Riscopriamo la Città 2022)

RESTAURO E STUDIO DEI DIPINTI MURALI DELLO SCALONE DELLA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI BOLOGNA
Agosto - dicembre 2023

COMMITTENTE
BUB - Biblioteca Universitaria di Bologna, Presidente Francesco CITTI

DIREZIONE LAVORI
Luca Ciancabilla

RESTAURO
Camillo Tarozzi, Nicola Giordani, Marco Pasqualicchio

RESPONSABILE DELLA SICUREZZA
Erika Fascetto

ANALISI DIAGNOSTICHE
AN.T.A.RES srl, Michela Berzioli

RICERCHE D'ARCHIVIO
Gianluca Sposato

RIPRESE INFRASPETTRALI
Laboratorio Diagnostico del Dipartimento di Beni Culturali in collaborazione con Lumière Technology

Si ringrazia la Fondazione Carisbo per il contributo offerto al progetto *Fuoco e fiamme. Il restauro degli affreschi di Palazzo Poggi traslati alla Biblioteca Universitaria di Bologna* tramite il bando «Riscopriamo la Città 2022», con il quale in particolare è stato possibile procedere al restauro e studio dei dipinti murali dello scalone della Biblioteca Universitaria di Bologna.

Indice

Premessa FRANCESCO CITTI	9
Tra Pellegrino Tibaldi, Nicolò dell'Abate e Ludovico Carracci. Questioni di stile tra i camini di Palazzo Poggi MICHELE DANIELI	11
«I camini veramente sono di grande ornamento alle habitationi». I camini di Palazzo Poggi nel contesto bolognese: architettura e decorazione DANIELE PASCALE GUIDOTTI MAGNANI	25
L'iconografia dei camini di Palazzo Poggi LUIGI MALAGUTI	43
Lo strano caso dei camini cinquecenteschi di Palazzo Poggi: storia di un restauro lungo tre secoli fra distacchi e rifacimenti GIANLUCA SPOSATO	59
Fuoco, fiamme e fughe: il distacco dei camini affrescati a Bologna fra XVII e XX secolo LUCA CIANCABILLA	79
TAVOLE	93
Un connubio di maestri di pittura e di restauro: i dipinti murali dello scalone della Biblioteca Universitaria di Bologna CAMILLO TAROZZI	111
Tre fughe di camini nello scalone della Biblioteca Universitaria di Bologna: analisi non invasive e valutazione dello stato di conservazione CHIARA MATTEUCCI, MARTINA CATALDO, GAIA TARANTOLA, PASCAL COTTE, SALVATORE ANDREA APICELLA	123

Osservazioni in microscopia ottica e analisi chimica di tre campioni prelevati da due dipinti dello scalone della Biblioteca Universitaria di Bologna MICHELA BERZIOLI	131
APPENDICE	
Atlante e mappatura delle fughe staccate fra Bologna e il suo contado a cura di GIANLUCA SPOSATO	139
BIBLIOGRAFIA GENERALE a cura di GIACOMO NEROZZI	151
INDICE DEI NOMI a cura di GIACOMO NEROZZI	171

Premessa

Francesco Citti

Le ricerche raccolte nel presente volume hanno preso l'avvio dal restauro (realizzato tra agosto 2023 e gennaio 2024) di tre affreschi staccati: originariamente nati per ornare altrettanti camini di Palazzo Poggi, i dipinti sono stati più volte spostati, e sono ora conservati alle pareti dello scalone della Biblioteca Universitaria, realizzato negli anni '30 del Novecento. Le tre pitture raffigurano rispettivamente *Artemisia che beve le ceneri di Mausolo*, *Empedocle che si getta nell'Etna* – o piuttosto *Morte di Plinio sul Vesuvio*, secondo l'interpretazione proposta in questo volume da Luigi Malaguti – ed infine *Ercole sul rogo*. Il dipinto di *Artemisia* è attribuito a Lorenzo Sabatini, gli altri due sono invece riferibili all'ambito di Nicolò dell'Abate: tutte e tre le opere costituiscono una importante testimonianza delle prassi decorative dei palazzi nobiliari bolognesi nel Cinquecento. Fanno infatti parte di un ampio insieme che, all'interno di Palazzo Poggi, comprende altri quattro sovracamini, ugualmente analizzati in questo volume: *Prometeo che ruba il fuoco con l'aiuto di Minerva*, attribuito a Pellegrino Tibaldi (nella 'Sala di Ulisse'); *Giove e Semele*, attribuito a Cesare Baglione (nella 'Stanza di Ganimede'); *Ercole sul rogo*, attribuito a Lorenzo Sabatini e *La Pace* di Ludovico Carracci (entrambi nella 'Stanza delle Grottesche').

Il restauro è stato accompagnato da una ricerca multidisciplinare che ha integrato studi storico-artistici, ricerche archivistiche, indagini diagnostiche e analisi delle tecniche esecutive: in particolare viene ora più chiaramente ricostruita la vicenda attributiva e cronologica delle opere e la loro storia conservativa; si tratta di un percorso complesso, segnato da numerosi spostamenti, restauri e trasformazioni che riflettono i mutamenti del gusto e dell'approccio critico al patrimonio artistico. L'analisi – che evidenzia l'importanza di Bologna come centro di sperimentazione del distacco di pitture murarie – si estende al più ampio fenomeno dei camini affrescati bolognesi, censiti per la prima volta in maniera sistematica nell'atlante finale, che documenta oltre cinquanta presenze di questa tipologia tra città e contado.

Un primo ringraziamento va ai curatori, Luca Ciancabilla e Gianluca Sposato, che hanno coordinato con entusiasmo questo progetto di ricerca, e agli studiosi e alle studiose che hanno contribuito con i loro saggi; quindi ai restauratori, Camillo Tarozzi, Marco Pasqualicchio e Nicola Giordani,

che – con la direzione lavori di Luca Ciancabilla e sotto la sorveglianza della Soprintendenza Archeologica belle arti e paesaggio di Bologna – hanno restituito luminosità e leggibilità ai dipinti; infine, a Giacomo Nerozzi e a Glenda Furini, che hanno seguito la realizzazione di questo volume. Un riconoscimento particolare va poi alla Fondazione Carisbo, che ha reso possibile il restauro delle opere.

Tra Pellegrino Tibaldi, Nicolò dell'Abate e Ludovico Carracci. Questioni di stile tra i camini di Palazzo Poggi

Michele Danieli

How could he love his kind who did not know
one picture from another?
Virginia Woolf, *To the Lighthouse*

All'interno di Palazzo Poggi si conservano sette dipinti ad affresco, che ornavano fughe di camini e che in modi diversi sono giunti fino a noi: talvolta rimanendo placidamente al loro posto, talaltra attraversando peripezie che rimangono in parte misteriose.¹ Il palazzo è stato oggetto di numerosi studi, in quanto i dipinti che Pellegrino Tibaldi e Nicolò dell'Abate lasciarono nelle sue sale lo rendono il punto di partenza per la decorazione dei palazzi cittadini del secondo Cinquecento.²

Minore attenzione invece è stata rivolta ai camini. Oggetti erratici, vittime di spostamenti e ricostruzioni, dall'iconografia autonoma e poco codificata, raramente coerenti con il resto della decorazione, i camini sono rimasti ai margini degli studi sugli affreschi contenuti nell'edificio.

Procedendo in ordine cronologico, il primo camino che dobbiamo considerare è una fuga staccata oggi sistemata sullo scalone della Biblioteca Universitaria, dalla iconografia discussa: forse *Empedocle sull'Etna* o forse (come pare più probabile) *Plinio sul Vesuvio* (tav. 2). Del tutto sconosciuto alle fonti, viene ricordato per la prima volta da Heinrich Bodmer nel 1934 all'interno di un articolo riguardante l'attività bolognese di Nicolò dell'Abate.³ Nell'accogliere senza remore l'attribuzione al pittore modenese, Bodmer ne ipotizzava la provenienza dalla 'Sala dei concerti', proprio per quella che ai suoi occhi era una perfetta coincidenza stilistica: "si trovava nella stanza delle scene musicali, alle quali rassomiglia nel trattamento delicato delle figure e nel suo carattere coloristico".

¹ Le vicende conservative dei dipinti, dei loro spostamenti e delle possibili provenienze sono ripercorse nell'intervento di Gianluca Sposato in questo stesso volume.

² Sui fregi dei palazzi bolognesi, per quanto un poco invecchiato, cfr. Boschloo 1984; su Palazzo Poggi, vedi *Palazzo Poggi* 1988; *L'immaginario di un ecclesiastico* 2000; *La casa di Ulisse* 2021.

³ Bodmer 1934, pp. 35-36: allo studioso lo aveva segnalato una non meglio precisata "signorina Rotschild", suggerendo che potessero essere in relazione con Nicolò. Per un riepilogo recente dell'attività bolognese di Nicolò, vedi ora Brusori, Mouton 2022; Guidi 2023.

Dopo più di tre decenni di silenzio, il camino torna a essere brevemente considerato in occasione della mostra dedicata a Nicolò, allestita nel 1969 nei locali dell'Archiginnasio. In quella occasione Sylvie Béguin, trattandone in margine a una lunga scheda relativa agli affreschi delle sale del piano nobile, accoglieva l'attribuzione con una certa cautela, concedendo che l'affresco "pare avvicinarsi ai modi di Nicolò".⁴ La posizione prudente della Béguin viene ribadita da Anna Ottani Cavina (1988), secondo la quale l'affresco "rivela, benché alterato dai restauri, un rapporto stretto con Nicolò dell'Abate".⁵ La prudenza e i dubbi che fino ad allora avevano caratterizzato la proposta attributiva cominciano a dissiparsi: Daniele Benati (1988) lo accosta al nome di Nicolò senza insicurezze, e anche la stessa Béguin (1995) qualche anno più tardi parla senza esitazione di "un affresco distaccato, il cui stile è molto chiaramente quello di Nicolò".⁶ Torna possibilista Sonia Cavicchioli, cui spetta l'ultima menzione dell'affresco, secondo la quale l'opera "come sembra – gli si può attribuire".⁷

Dovendosi basare sull'esame stilistico, nell'assenza di qualsiasi appiglio documentario, ci si scontra subito con una condizione di conservazione non ottimale, che rende difficile la lettura (un semplice confronto tra l'immagine pubblicata da Bodmer nel 1934 e l'aspetto attuale dimostra da quante ridipinture fosse appesantito). Che l'invenzione debba spettare a Nicolò, è ormai fuori di dubbio. I personaggi si confrontano senza problemi con le sue opere modenesi e bolognesi, i profili dei due giovani sono tipici e inconfondibili, la figura di Empedocle/Plinio incide con lo stesso movimento del pastore nell'affresco che si trovava sotto il portico di Palazzo Leoni a Bologna, oggi distrutto ma noto grazie alle incisioni di Giuseppe Maria Mitelli e Gaetano Gandolfi (fig. 1).⁸

Il problema riguardante l'autografia del camino rientra in quello, più generale e dibattuto, dei fregi delle sale al primo piano, dove si passa dalla pittura raffinata ed elegante della 'Sala di Camilla' alla stesura incerta della 'Sala dei putti vendemmiatori'. Questa differenza (che, in maniera più sfumata, affiora anche in altre sale) si è sempre spiegata con i tempi ristretti che Nicolò ebbe a disposizione: lasciò infatti l'Italia forse nei primi mesi del 1552, poiché il 25 maggio di quell'anno si trovava già domiciliato in Francia, dove probabilmente non era giunto da molto, se la moglie e i figli si trovavano ancora a Bologna.⁹ Sicuramente Nicolò si occupò in prima persona della

⁴ S. Béguin in *Mostra di Nicolò* 1969, p. 74.

⁵ Ottani Cavina 1988, pp. 121-122, n. 2.

⁶ Bacchi, Benati 1988, p. 147; Béguin 1995, p. 164, che propone una provenienza dalla 'Sala dei paesaggi'.

⁷ Cavicchioli 2005, p. 104.

⁸ Mazza 2011.

⁹ È il celebre passo della *Cronaca* di Tommasino de' Bianchi detto il Lancellotti, Modena,



Fig. 1 – Giuseppe Maria Mitelli (da Nicolò dell'Abate), *Adorazione dei pastori*, 1674, acquaforte, collezione privata.

progettazione grafica di tutti gli ambienti, trovandosi poi costretto a lasciare progressivamente spazio ai collaboratori e infine a delegare interamente alla bottega l'esecuzione di intere scene e pareti.

Mi sembra che un destino analogo abbia interessato anche la fuga oggi sistemata sullo scalone, che in quanto elemento accessorio e forse secondario sarà passato in secondo piano nella stretta tempistica della decorazione. Il trauma del trasporto, i restauri antichi e le ridipinture hanno sicuramente compromesso alcune zone, e hanno indurito qualche passaggio. Ma se si osservano attentamente i brani meno sofferti, si noterà la qualità della pittura

Biblioteca Estense, XI, c. 827: "M[ae]str[o] Nicollò degli Abbati Pittor Ecc[ellen]te Modanese, hora i ritrova in Frantia con buona proviggione dalla Maestà del Re, havendolo ritratto ed la Maestà della Regina molto degnam[en]te; et or dipinge un Camerino così m'a d[ett]o o M[ae]str[o] Gio[vanni] suo pr[es]ente, e che vuol sua moglie et figli ch'al pr[es]ente sono in Bologna, vadano a stare in Frantia, sendo d'anni 40".

nel ritmo sinuoso delle spire di fumo denso in alto a sinistra, nella barba lunga e ispida del vecchio filosofo, e nella veste rossa del giovane alle sue spalle, forse il brano meglio conservato, dove per un attimo affiora una spigliatezza di pennello degna di Nicolò in persona. La nostra fuga sarà quindi da ricondurre all'estro di Nicolò per quanto riguarda l'invenzione, ma da spartire insieme agli aiuti per quanto concerne l'esecuzione.

Il secondo camino (tav. 7) si trova nella 'Sala di Ulisse', al pianterreno, e spetta all'altro grande protagonista della prima fase di decorazione del palazzo, ovvero Pellegrino Tibaldi, responsabile dei celebri affreschi sulla volta con *Storie di Ulisse*. Anche se non viene mai citato espressamente dalle fonti, l'attribuzione del camino a Pellegrino era corrente già nel XVIII secolo, e probabilmente risaliva *ab antiquo*. L'affresco è infatti riferito a Tibaldi nel volume di Giampietro Zanotti sulle pitture dell'Istituto delle Scienze, e riprodotto nell'incisione di Bartolomeo Crivellari: "la pittura che v'ha nel mezzo, pur del detto gran maestro apparisce".¹⁰ L'attribuzione è generalmente accettata, e ribadita con forza da Jürgen Winkelmann (1986), secondo il quale "a convalidare l'attribuzione concorrono, oltre alla considerevole qualità dell'invenzione, gli inconfondibili caratteri stilistici tibaldeschi".¹¹ Fa eccezione Benati (1988), secondo il quale "l'esecuzione [...] va ricondotta invece alla bottega del Tibaldi", mettendo sullo stesso piano la qualità del *Prometeo* e dell'*Ercole sul rogo* della sala adiacente, del quale parleremo tra poco.¹² Anche tenendo conto dei guasti e di una conservazione non perfetta, la qualità della pittura rivaleggia senza tema con quella del ciclo di Ulisse.

Meno lineari le opinioni critiche riguardo la cronologia. Lo stesso Winkelmann propone di sganciare l'esecuzione delle *Storie di Ulisse* da quella del camino, che spetterebbe a un secondo momento, intorno al 1555, dopo il ritorno di Tibaldi da Loreto. Nel *Prometeo* infatti si registrerebbe un passaggio "dal manierismo esuberante delle opere giovanili al severo stile riformato e classico delle opere mature, pregno di un michelangiolo accademico che non indugia in forme ornamentali e puramente accessorie".¹³ Credo invece, con Wanda Bergamini (2000),

che l'affresco sia stato "eseguito nel contesto dei lavori di tutta la stanza".¹⁴ In favore di una datazione precoce parla anche l'aspetto della fuga, che rappresenta un *unicum* non solo in Palazzo Poggi, ma nell'intera Bologna. La scena infatti, di formato rettangolare, è inserita in una decorazione in stucco di schietto ricordo romano, dove affiorano citazioni da Michelangelo (la figura femminile nel bassorilievo sottostante ricalca la *Sibilla Cumana* della Sistina).¹⁵

Credo quindi che il *Prometeo ruba il fuoco* sia da considerare pienamente autografo, da accostare per stile e qualità agli affreschi sovrastanti. Soltanto a Pellegrino può spettare l'invenzione del profilo di Prometeo perduto nell'ombra, o (per scendere del dettaglio più operativo) il disegno anatomico esplosivo del piede di Minerva, e la stessa urgenza di una restituzione più maneggevole del tardo Buonarroti, quello del *Giudizio Universale* e della Cappella Paolina. Non mi pare sia stata sufficientemente evidenziata la vicinanza tra le due figure del camino, sospese in uno spazio iperuranico senza riferimenti, e i corpi risorti del *Giudizio* sistino. La figura di Prometeo è ripresa da quella del dannato sulla destra, posto al di sotto di san Sebastiano: stessa posa, con la differenza che Prometeo è vestito di una lunga tunica che comunque non cela la palese derivazione (anche se la gamba destra, coperta nell'originale, è totalmente ridisegnata).¹⁶ Davvero "notevole" questa invenzione, allora, i cui meriti vanno divisi tra Michelangelo e Pellegrino, responsabile *in toto* dell'ideazione della figura di Minerva, e intelligente interprete delle ambiguità spaziali del tardo capolavoro sistino. La notorietà dell'invenzione di Tibaldi si propagò presto presso gli artisti più sensibili al suo stile. Un disegno del Musée Bonnat di Bayonne, messo in relazione con il nostro camino da Jacob Bean (1960), spetta in realtà a Giovan Francesco Bezzi detto il Nosadella, che fu senza dubbio il principale continuatore dello stile di Pellegrino fino alla morte nel 1570.¹⁷ Anche il giovane Orazio Samacchini, in un cantiere fitto di citazioni tibaldesche come la Rocca dei Rossi a San Secondo Parmense, affresca la stessa scena dove la figura di Minerva è variata e spostata sulla sinistra, mentre quella di Prometeo ritorna esattamente identica (fig. 2).¹⁸ E credo che questa ripresa così letterale, direi quasi deferente, sia una prova definitiva dell'autografia tibaldesca del camino di Palazzo Poggi.

¹⁰ Zanotti 1756, pp. 8-9.

¹¹ Winkelmann 1986, p. 490; così anche Romani 1997, p. 22, n. 12: "Tibaldi è responsabile della decorazione del camino della sala di Ulisse".

¹² Bacchi, Benati 1988, p. 147.

¹³ Tale ricostruzione, che riferisce a un ipotetico secondo soggiorno bolognese anche i ritratti di Giovanni Poggi nella sua cappella in San Giacomo Maggiore oltre alla progettazione di alcuni ambienti del piano nobile del palazzo, che non mi ha mai trovato d'accordo, pare ormai accantonata. È accettata invece da Angelini 2019, che sposta il camino in avanti addirittura fino al 1558. Per recenti riepiloghi sull'attività di Tibaldi in questi anni, "Di somma aspettazione" 2019; Benati 2021; Daniele 2023.

¹⁴ Bergamini 2000, p. 125 n. 25.

¹⁵ Balzarotti 2019; Angelini 2021, pp. 20-22.

¹⁶ Si noti per inciso che la figura a destra di quella cui esaminata, un dannato del quale si vedono solo le terga e le gambe, sembra il modello di uno degli ignudi seduti sull'architrave nella 'Sala di Polifemo'.

¹⁷ Bean 1960, n. 160; spostato a Nosadella da Baltay 1986, p. 167; Romani 1997, p. 22 n. 12.

¹⁸ Cirillo, Godi 1995, pp. 133-136.



Fig. 2 – Orazio Samacchini, *Prometeo ruba il fuoco dal cielo con l'aiuto di Minerva*, 1562 circa, affresco, San Secondo Parmense, Rocca dei Rossi (fotografia dell'autore).

Nella stanza accanto alla 'Sala di Ulisse', detta 'Stanza delle Grottesche', è stato ricollocato un affresco staccato di provenienza non chiara, che raffigura *Ercole sul rogo* (tav. 5). Dopo la fugace menzione di Guido Zucchini (1938), venne considerato da Giuliano Briganti (1945), che lo assegnava con decisione a Tibaldi: "un camino affrescato con un Ercole sul rogo che certamente gli appartiene".¹⁹ Al tempo di Briganti, l'affresco era in condizione di conservazione problematiche, tanto che lo studioso doveva affidarsi raddomanticamente alle incisioni preparatorie sull'intonaco, guardando attraverso lo sporco: "tra la sfilacciatura bizzarra e convulsa delle fiamme si riconosce ancora bene nell'imprimitura la forma mordente e incisiva del disegno che ha rattrappito e accartocciato, come per un contorto spasimo muscolare, la figura dell'Adamo michelangiolesco". Il riferimento a Tibaldi persiste in Béguin (1969), mentre comincia a vacillare con Benati nel 1986 ("un camino di stretto ambito tibaldesco"), e nel 1988 quando lo stesso studioso lo accosta al *Prometeo*, "l'esecuzione dei

¹⁹ Zucchini 1938, pp. 9, 11; Briganti 1945, p. 80

quali va ricondotta invece alla bottega del Tibaldi".²⁰ Si fa quindi spazio, seppure in forma implicita, l'idea di una separazione tra l'invenzione tibaldesca (documentata da un magnifico disegno del Louvre) e una esecuzione che non pare all'altezza del prototipo. Va in questa direzione la proposta (a mio parere non condivisibile) di Vera Fortunati che pensa a Prospero Fontana nel ruolo di traduttore dell'idea tibaldesca.²¹ L'attenzione si è dunque spostata sul disegno preparatorio del Louvre (tav. 6), di qualità altissima, riferito a Tibaldi già al tempo di Pierre-Jean Mariette.²² Se confrontato con tanto modello, il nostro camino non può che risultare deludente: troppo ampia la distanza qualitativa tra progetto grafico e affresco, dove rimangono sostanzialmente inascoltati i tormenti dell'anatomia michelangiolesca, si sfalda la consistenza corposa dei tentacoli di fiamma, e scompaiono le ricche decorazione della cornice.

Valentina Balzarotti (2021) ha messo in risalto le idee tibaldesche che percorrono le *Storie di Ciro* affrescate da Lorenzo Sabatini nel fregio di una sala di Palazzo Vizzani. In particolare, nella scena con *Ciro sconfigge i soldati ubriachi di Tomiri* la figura del soldato ebbro in primo piano deriva con precisione proprio dal citato disegno parigino di Tibaldi. (fig. 3).²³ L'indicazione è pertinente, e il rapporto che lega l'affresco di Palazzo Vizzani e il camino di Palazzo Poggi sembra addirittura più stretto di una semplice relazione modello/copia. La stesura appare infatti del tutto identica, ma identico soprattutto è l'atteggiamento normalizzante nei confronti della strabordante vitalità del disegno. Mi chiedo allora se non sia più sensato ricondurre alla stessa mano, e pressappoco allo stesso momento entrambi gli affreschi, assegnandoli a Sabatini, autore certo delle *Storie di Ciro*. Quest'ultimo ciclo risale agli anni tra il 1562 e il 1564, un intervallo nel quale potrebbe trovare posto in maniera plausibile anche il camino di Palazzo Poggi.²⁴

Qualche anno più tardi, Sabatini fece nuovamente ricorso allo stesso modello, ancora una volta per la decorazione di un camino. Nel pubblicare il disegno di Tibaldi al Louvre, Bodmer (1937) lo riteneva infatti preparatorio per il camino della sala al piano nobile di Palazzo Marescalchi Dall'Armi, con *Medea ed Esone*, che lo studioso riconduceva (inevitabilmente) allo stesso Tibaldi. In realtà, come indicato dalle fonti seicentesche, l'affresco spetta

²⁰ S. Béguin in *Mostra di Nicolò* 1969, p. 74; D. Benati in Roversi 1986, p. 166; Bacchi, Benati 1988, p. 147.

²¹ Cit. in Winkelmann 1986, p. 485.

²² Sul disegno, D. Cordellier, in *Il Cinquecento a Bologna* 2002, pp. 58-59; Serra 2022, pp. 206-207.

²³ Balzarotti 2021, p. 37.

²⁴ La datazione degli affreschi di Palazzo Vizzani in Danieli 2019, pp. 68-83; Balzarotti 2021, pp. 292-294.



Fig. 3 – Lorenzo Sabatini, *Ciro sconfigge i soldati ubriachi di Tomiri*, 1562 circa, affresco, Bologna, palazzo Vizzani (foto: © Alessandro Ruggeri).

a Sabatini in una fase successiva, intorno al 1568.²⁵ Dopo l'intervento di Briganti (1945), che collegava il disegno del Louvre con il camino di Palazzo Poggi, l'indicazione di Bodmer fu lasciata cadere. Tuttavia non si trattava di un suggerimento del tutto fuorviante, poiché il corpo di Esona in effetti rappresenta una ulteriore riscrittura del prototipo tibaldesco, raffreddato e incanalato negli argini della compostezza vasariana che caratterizza lo stile di Sabatini a queste date. La scelta di ricorrere a quel vecchio disegno si spiega con la dimestichezza che Lorenzo aveva col modello, e rafforza l'ipotesi attributiva in suo favore del camino di Palazzo Poggi.

La seconda fuga di camino staccata e sistemata sullo scalone della Biblioteca Universitaria, raffigura *Ercole sul monte Eta* (tav. 3) e dal punto di vista attributivo rappresenta uno dei casi più intricati. Totalmente ignorato dalle fonti e sostanzialmente trascurato anche dalla bibliografia moderna, è stato assegnato alternativamente all'uno o all'altro dei due grandi protagonisti della decorazione del palazzo. Venne pubblicato per

²⁵ Bodmer 1937, pp. 24-25; è attribuito a Sabatini da Cavazzoni 1603, p. 57; Winkelmann 1986, p. 599, avvicinava il camino di Palazzo Marescalchi Dall'Armi agli affreschi di Palazzo Vizzani; così anche Balzarotti 2021, pp. 291-292, che lo pone sul 1563-1565, secondo una ricostruzione dell'attività giovanile dell'artista che non mi trova sempre d'accordo.

la prima volta da Bodmer (1934), che lo considerava del tutto simile all'*Empedocle/Plinio* discusso in precedenza, e al pari di quello lo riferiva a Nicolò dell'Abate, in quanto vi scorgeva una stretta contiguità con il fregio della 'Sala dei concerti', il cui stile gli sembrava "troppo affine agli affreschi nella sala dei fatti d'Ercole, per non far nascere il sospetto che una volta faceva parte della decorazione di questa sala".²⁶ La coppia di affreschi resa nota da Bodmer venne divisa già da Briganti (1945), che inevitabilmente si rendeva conto che i due dipinti non hanno motivo per essere considerati della stessa mano; in più, Briganti pensava che l'*Ercole* potesse essere quello citato da Malvasia in Palazzo Vizzani ("il ben risentito scorziabile dell'Ercole incendiante del Tibaldi").²⁷ Ma rigettando il riferimento a Tibaldi, riteneva che l'affresco di Palazzo Poggi fosse una "opera molto vicina a Sabatini".²⁸ Anche Béguin (1969) è vittima della errata citazione malvasiana: pensava quindi che il dipinto provenisse da Palazzo Vizzani, lo assegnava a sua volta a Sabatini e rilevava che il suo stile appare "affatto diverso dall'altro", cioè dall'*Empedocle/Plinio* che riteneva di Nicolò dell'Abate.²⁹

Per tentare di rimettere ordine in una situazione di tale incertezza (e confusione), occorre prima di tutto sganciare l'affresco dal nome di Nicolò, con il quale non sembra avere rapporti. Con la sua posa complicata, contrapposta, caratterizzata da una esibita torsione che richiama gli *Ignudi* della Sistina, la figura del vecchio Ercole denuncia il proprio ascendente michelangiolesco, ma rivisto attraverso il filtro controriformato della cultura figurativa bolognese, che ha fatto plausibilmente evocare il nome di Sabatini. La sua datazione dovrà inoltrarsi negli anni Sessanta del Cinquecento, forse verso la fine del decennio, poiché la posa difficoltosa rivestita di un incarnato morbido sembra presupporre la conoscenza del linguaggio del Primaticcio, riportato a Bologna da Prospero Fontana a seguito del suo soggiorno francese, e prontamente esibito nelle *Divinità* di Palazzo Bocchi e nel *Battesimo di Cristo* della cappella Poggi in San Giacomo, datato 1561.³⁰ Per quanto riguarda in-

²⁶ Cfr. nota 3; li riferisce entrambi a Nicolò ancora Benati (Bacchi, Benati 1988, p. 147): "Ricorderei almeno, come opere di Nicolò, *Ercole sul rogo* e *Empedocle sull'Etna* ora lungo lo scalone".

²⁷ In realtà Malvasia 1686, p. 286, si riferiva all'*Accecamento di Polifemo*, tuttora in Palazzo Vizzani, opera di Lorenzo Sabatini (per il quale cfr. Danieli 2019, pp. 96-99; Balzarotti 2021, pp. 307-308): è a causa di questo equivoco che Briganti poté pensare che un camino di Tibaldi con *Ercole* avesse potuto essere trasferito in Palazzo Poggi da Palazzo Vizzani (dove in realtà non esistette mai).

²⁸ Briganti 1945, pp. 110-111 n. 89.

²⁹ Béguin in *Mostra di Nicolò* 1969, p. 74; più difficile comprendere la posizione di Béguin 1995, p. 168 n. 60, che sembra confondersi con l'*Ercole* del pianterreno.

³⁰ Sulla breve collaborazione tra Primaticcio e Fontana, ricordata già da Vasari, cfr. Danieli 2006; Fortunati 2010; e le importanti precisazioni documentarie di Daniele 2018; Daniele 2022, pp. 48-53.

vece l'autore, si tratta certamente di un esponente del manierismo locale, che tuttavia al momento è costretto a rimanere avvolto nell'anonimato.

Terzo e ultimo degli affreschi staccati e sistemati sullo scalone della Biblioteca Universitaria, la fuga rappresentante *Artemisia* (tav. 1) è menzionata per la prima volta da Zanotti (1756), che non ne ricorda l'autore ma la definisce "lavoro in pittura fatto nell'aureo secolo da mano egregia".³¹ Forse a causa della sua antica provenienza (si trovava nella 'Sala di Polifemo' al piano terreno), l'affresco era scivolato lentamente nel catalogo di Tibaldi: a lui lo attribuivano Bodmer (1937), Zucchini (1938) e anche Briganti (1945), che lo inserì laconicamente nella lista delle opere autografe.³² Il nome di Lorenzo Sabatini venne evocato nel 1986 da Benati e Winkelmann. Il primo menzionava "alcuni affreschi già inseriti sulle fronti dei camini e posti ora lungo lo scalone, alcuni dei quali potrebbero essere ricondotti alla mano del giovane Lorenzo Sabatini", mentre il secondo con maggior convinzione affermava che "a Lorenzo Sabatini va restituito anche l'affresco, già di un camino, con *Artemisia*".³³ In quella occasione Winkelmann proponeva una datazione anteriore al 1559, in quanto riteneva che i quattro putti in finto bronzo che circondano l'ovale fossero da attribuire a Girolamo Mirola, che si trasferì alla corte di Parma appunto nel 1559. Questa ipotesi tuttavia non sembra supportata dall'evidenza materiale poiché, come osserva Jadranka Bentini (2003), "durante il restauro non si è riscontrato alcun divario fra raffigurazione centrale e incorniciatura con i putti, tale da far supporre due tempi diversi di realizzazione". E in effetti i putti sembrano stilisticamente coerenti con la figura centrale, tenuto conto del fatto che le parti accessorie sono eseguite con un ductus più spigliato. Nonostante l'eliminazione dell'*ante quem* del 1559, Bentini continua tuttavia a ritenere l'*Artemisia* un'opera giovanile di Sabatini, forse addirittura la sua prima opera nota, "sviluppata all'insegna di un lessico vasariano innestato sul tibaldismo di cui tutto il luogo è permeato".³⁴

A mio avviso è proprio la forte componente vasariana, da tutta la critica rilevata, a richiedere una datazione più inoltrata, nei pressi degli affreschi del ricetto del Salone dei Dugento in Palazzo Vecchio a Firenze, eseguiti su diretta iniziativa dello stesso Vasari (1565). Già di recente Balzarotti (2021) ha proposto di spostare l'*Artemisia* dopo l'esperienza fiorentina, intorno al 1566:³⁵ una ipotesi alla quale mi accodo volentieri, anche se la *Circoncisione* del Bob Jones University Museum di Greenville (datata 1566), è già popolata di figure più placidamente monumentali, vestite di panneggi morbidi

³¹ Zanotti 1756, p. 45.

³² Bodmer 1937, p. 16; Zucchini 1938, p. 14; Briganti 1945, p. 120.

³³ D. Benati in Roversi 1986, p. 166; Winkelmann 1986, p. 596; cfr. anche Bacchi, Benati 1988, p. 147 ("giustamente riferita" a Sabatini).

³⁴ Bentini 2003, pp. 54-55; è anteriore al 1559 anche per L'Occaso 2017, p. 400.

³⁵ Balzarotti 2021, pp. 297-298.

e meno taglienti rispetto all'eroina di Palazzo Poggi. Ma la sostanza non cambia di molto.

Quel che è certo è che Sabatini si ispira a esempi vasariani degli anni quaranta,³⁶ e che la sua *Artemisia* si inserisce nel momento di massima penetrazione nel linguaggio vasariano a Bologna, un processo cominciato soprattutto grazie allo stretto contatto tra l'aretino e Prospero Fontana.³⁷ Nel 1562 Sabatini spedisce a Vasari una famosa lettera in cui promette all'amico l'invio di un disegno, e del 1565 è la già ricordata partecipazione al cantiere di Palazzo Vecchio: forse anche la nostra *Artemisia* sarà da collocare tra questi estremi.³⁸

Mi pare infine questa la sede più adatta per rendere noto un altro camino affrescato da Sabatini (tav. 10), del tutto ignoto a fonti e letteratura, che mi è stato fatto conoscere da Luca Ciancabilla. Rappresenta un uomo anziano che regge una cornucopia e alza un braccio al cielo, probabilmente un soggetto allegorico che ancora non si è stati in grado di decifrare. Più avanzato cronologicamente, da porre intorno al 1570 o poco prima, il nuovo camino conferma la consuetudine di Sabatini con questo tipo di opere, e si va ad aggiungere agli esempi di Palazzo Vizzani, di Palazzo Marescalchi Dall'Armi, e altri che saranno presto resi noti in una pubblicazione specifica.

Al piano terreno, in una delle tre sale che affacciano su strada San Donato (la odierna via Zamboni), si trova un camino trascurato, tanto che solo in occasione di questo volume Luigi Malaguti ha potuto recuperarne la corretta iconografia. Sulla fuga, all'interno di una articolata cornice architettonica, è raffigurato l'episodio di *Giove e Semele* (tav. 9), con una composizione ancora legata agli schemi del manierismo bolognese di ascendenza tibaldesca, che evoca un clima non dissimile a quello dell'*Ercole sul Monte Eta* sistemato sullo scalone della Biblioteca Universitaria, e discusso in precedenza.

L'identità dell'autore di questo camino negletto è un problema di una qualche importanza, poiché coinvolge la paternità e la cronologia dei soffitti delle tre stanze allineate su via Zamboni. Prese in considerazione dagli stu-

³⁶ Gli esempi portati da Winkelmann (la *Allegoria della Poesia* di Casa Vasari ad Arezzo) e Balzarotti (la *Allegoria della Benignitas* della Sala dei Cento giorni in Palazzo della Cancelleria a Roma) si sovrappongono cronologicamente, e in sostanza si equivalgono.

³⁷ Sui rapporti tra Vasari e Fontana, vedi da ultimo Sassu 2011; Grasso 2018; la *Assunta* di Fontana, eseguita nel 1570 su disegno di Vasari, rappresenta l'ultimo episodio della loro collaborazione (invisibile per decenni, tenuta al riparo da richieste e progetti, è finalmente ricomparsa: *Prospero Fontana* 2023). Al 1562 è datata la Cappella del Legato nel Palazzo Pubblico di Bologna, anch'essa eseguita sulla base di una serie di disegni di Vasari (Härb 2001) che Daniele 2023, pp. 53-56, riconduce ora allo stesso Fontana (erroneamente, a mio avviso).

³⁸ Balzarotti 2023, pp. 25-26, 334; vedi anche M. Faietti e M. Danieli in *Il Cinquecento a Bologna* 2002, pp. 317-319, 326.

di soltanto di recente, sono state ritenute contemporanee alle attigue sale di Ulisse, e riferibili allo stesso Tibaldi e alla sua bottega: “ambienti interni, per la cui decorazione Pellegrino Tibaldi, senza dubbio d'accordo con il cardinale e affiancato da aiuti, sceglie la decorazione a grottesche”.³⁹ Nel terzo ambiente, il più piccolo, nella volta al cui al centro compare la figura di *Apollo*, è presente anche il galero cardinalizio: questa circostanza dovrebbe indicare una datazione posteriore al novembre 1551, quando Giovanni Poggi ricevette la porpora da parte di papa Giulio III (“si direbbe che il camerino sia il solo ambiente databile dopo il 20 novembre 1551”).⁴⁰

Nonostante la ripresa, talora anche molto puntuale, di alcuni motivi decorativi presenti nelle due sale maggiori con le *Storie di Ulisse*, la decorazione di queste tre stanze mi pare molto lontana dal livello qualitativo di Tibaldi, e la loro cronologia posteriore di almeno due decenni. Il cappello cardinalizio che compare nel camerino di Apollo, sul quale si sono appuntate tante attenzioni,⁴¹ si presenta alquanto esile, inserito in una sottile cornice decorativa, e non credo possa svolgere alcuna funzione celebrativa. Con le sue sole cinque nappes per lato,⁴² svolazzanti e prive della compostezza tipica dall'araldica, mi pare piuttosto un ricordo della dignità del più celebre abitante del palazzo, rievocato sotto forma di elemento decorativo. Una indicazione importante in questo senso potrebbe provenire dal camino, che però in queste condizioni è assolutamente ingiudicabile dal punto di vista stilistico. Non mi stupirei però se dalla pulitura emergesse un'opera nello stile di Cesare Baglione, al quale rimanda la cornice a “doghe” e il motivo ionico nella finta cornice architettonica.⁴³

L'ultima fuga affrescata conservata nel palazzo è forse la più affascinante: oggi staccata e collocata sotto i resti di una cappa di camino nella ‘Stanza delle Grottesche’, di fronte al già discusso *Ercole sul rogo*, raffigura la *Pace* (tav. 8) ed è opera di Ludovico Carracci. Fu menzionato per la prima volta da Gail Feigenbaum nel 1984, ma l'attribuzione a Ludovico compariva già in una fotografia della ditta Villani, risalente agli anni Cinquanta del Novecento. Fu illustrato soltanto da Benati (1988), quindi discusso da Alessandro Brogi (2001), secondo il quale la *Pace* ornava un camino “forse nello

stesso palazzo Poggi”.⁴⁴ Esso tuttavia non è mai ricordato dalle fonti, e forse non proviene né dal palazzo né da Bologna, in quanto non compare nella raccolta di Carlo Antonio Pisarri (*Raccolta de' Cammini che si ritrovano in varie case nobili di Bologna dipinti da Lodovico, d'Annibale, e d'Agostino Carracci, 1750*).⁴⁵

La cronologia ha subito poche oscillazioni, dal 1586-1590 proposto da Feigenbaum al 1590-1592 suggerito da Benati, che accostava questa “grande e incombente *Pace* dal cuore tenero e dagli imprevedibili rossori” al fregio con *Storie della fondazione di Roma* di Palazzo Magnani,⁴⁶ alla pala della Pinacoteca di Cento (1591) e alla *Predica del Battista* della Pinacoteca di Bologna (1592). Secondo Brogi, che pure propone una datazione identica (1590-1592), l'affresco si accosta meglio al *Martirio di sant'Orsola* della Pinacoteca di Imola, al quale la avvicina una “vena di melanconico e ombroso patetismo che percorre la figura”, e alla *Salacia* della Galleria Estense di Modena, apparentata da un analogo “inquieto trascorrere del lume, a ‘macchia’ e lunare”. Al di là di questa tenzone ecfraistica, dall'opinione dei due studiosi emerge chiaramente la pluralità di registri, la profondità del linguaggio di Ludovico all'altezza del 1592, che rappresenta uno snodo cruciale nella sua attività, e intorno alla quale si addensano non solo i capolavori appena ricordati, ma anche opere di pari forza come la *Trinità* della Pinacoteca Vaticana, nonché altri tre camini. Al 1592 è documentata la *Cena di Pietro in casa di Simone* affrescata su un monumentale camino della Certosa, caratterizzata da una composizione teatrale e complessa; allo stesso anno dovrebbe risalire anche *Alessandro Magno e Taide incendiano il palazzo di Serse* già in Palazzo Lucchini, che presenta invece una narrazione più accostante e divertita;⁴⁷ infine l'*Apollo* oggi in Palazzo Segni Masetti ma proveniente da Palazzo Magnani (fig. 4), che quindi condividerà la datazione del fregio al 1590-1592, sorpren-

⁴⁴ Feigenbaum 1984, pp. 251-252; Benati in Roversi 1986, p. 166; Bacchi, Benati 1988, pp. 147-148; Brogi 2001, p. 149; Brogi 2016, p. 43.

⁴⁵ Cammarota 1997, p. 75 n. 79, suggeriva una provenienza da Palazzo Cavalca a Imola: “Nel giugno dello stesso anno [1801] Clodoveo Cavalca (ch'era stato uno dei delegati ai comizi di Lione) annunciò il dono di ‘un quadro levato dal muro di sua casa, e tradotto in tela da un artefice imolese’ – e cioè Girolamo Contoli – che giunse all'Istituto nel luglio seguente e che si provvide ad incorniciare: a parere di chi scrive è identificabile con l'*Allegoria della Pace* attribuita a Ludovico Carracci”. Sembra invece acclarato che l'affresco donato da Cavalca sia in realtà il *Bellerofonte uccide la chimera*, attribuito a Francesco Gessi (Orsi 2006; O. Orsi in *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2008, pp. 280-282; O. Orsi in *L'incanto dell'affresco* 2014, p. 114).

⁴⁶ Ritenuti allora del 1590, invece sono 1590-1592 (Vitali 2009).

⁴⁷ La datazione del camino di Palazzo Lucchini si basa sul fatto che nello stesso edificio era un altro camino, di Annibale Carracci, con *Didone sulla pira*, datato 1592: entrambi staccati, sono da poco passati sul mercato antiquario (Clerici Bagozzi 2011, pp. 112-113; *Ludovico e Annibale Carracci* 2024).

³⁹ Cavicchioli 2021, pp. 48-56 (la citazione a p. 50).

⁴⁰ Cavicchioli 2021, p. 52.

⁴¹ A partire almeno da Romani 1988, pp. 36-38, n. 91.

⁴² Le nappes del galero cardinalizio sono trenta (quindici per lato), ma questo aspetto venne normato solo nel 1832: prima di allora il numero non era fissato da regole precise.

⁴³ Malvasia 1678, p. 340: “i Carracci, di gusto gentile, e raffinato, solean burlare questa sua operazione, chiamando quell'infastellamento una riempitura grossolana, e paragonandola alle asse torte, o doghe piegate delle botti, chiamarlo il Baglion dalle doghe, il loro Pittore bottaio”; cfr. Tarasconi 2017. Sul *kyma* ionico, Danieli 2016, p. 50.



Fig. 4 – Ludovico Carracci, *Apollo*, 1592 circa, affresco, Bologna, palazzo Segni Masetti (fotografia dell'autore).

dentemente mai preso in considerazione come confronto, ma che invece si rivela un perfetto omologo della *Pace* di Palazzo Poggi: per la tenerezza delle carni, per l'espressione trasognata, per la luce a metà tra artificiale e lunare, e soprattutto per la monumentale sicurezza con la quale la figura riempie lo spazio che la contiene, costringendola appena. La datazione al 1590-1592 deve quindi essere pienamente confermata.

Con il magnifico affresco di Ludovico si chiude la vicenda dei camini di Palazzo Poggi, davvero intricata per quanto riguarda iconografia, provenienza e vicende conservative. E questioni di stile, anche.

«I camini veramente sono di grande ornamento alle habitationi». I camini di Palazzo Poggi nel contesto bolognese: architettura e decorazione

Daniele Pascale Guidotti Magnani

Se bisogna prestare fede a Vitruvio che vuole l'architettura, non foss'altro per le ragioni etimologiche che pongono l'architetto a capo e controllore dell'intero processo costruttivo, «ornata de molte discipline e varie eruditione, per il cui iudicio se approbano tute le opere quale da tute le altre arte si perficeno»,¹ certamente la realizzazione dei camini poneva in passato gli architetti nella condizione di dover comporre in buon ordine diverse forme d'arte. Infatti il camino, lungi dall'essere semplice elemento funzionale, nelle dimore signorili, nei conventi, nelle fabbriche pubbliche si è fatto portatore di valori estetici e simbolici che trascendono le sue motivazioni utilitarie. Nel caso bolognese (ma non solo) è soprattutto alle rappresentazioni dipinte sulle fughe che è demandata l'esposizione di precisi programmi iconografici;² queste illustrano in genere episodi della storia romana o della mitologia antica per veicolare virtù militari, civili e familiari³ che servano come affermazione del ruolo svolto dai committenti nel governo (politico, economico, sociale) della città e al contempo come spinta all'emulazione per i visitatori della dimora. Ovviamente, non va dimenticato che tali auliche rappresentazioni possono anche essere lette come ideologiche affermazioni di una nobiltà e un prestigio cavalleresco che sovente è di recentissima nascita in famiglie dalla non lontana origine mercantile. In stretto connubio con le rappresentazioni affrescate si pone il tema architettonico: nel corso del Cinquecento, i palazzi bolognesi si popolano di camini in arenaria o, in rari casi, materiali più nobili, che fungono da raffinata cornice per le fiamme e da supporto per le decorazioni, mettendo alla prova scalpellini e capimastri nella creazione di vere architetture in miniatura. Il dispiegarsi di lesene, modiglioni, nicchie, cornici modanate, dimostra da un lato la conoscenza della trattatistica da parte degli esecutori e dall'altro esprime il desiderio dei committenti di dimostrare la loro cultura antiquaria e di arricchire gli spazi interni dei loro palazzi con elementi scultorei di grande effetto scenico.

¹ Cesariano 1521, c. IIv.

² Si veda l'articolo di Luigi Malaguti in questo stesso volume.

³ Gli *exempla* trattati sulle fughe dei camini bolognesi mostrano soprattutto virtù maschili, ma non mancano storie di soggetto muliebre (si veda per esempio l'*Artemisia* di una delle fughe staccate di Palazzo Poggi), lasciando ipotizzare usi degli ambienti misti o distinti per genere, e non invece un'esclusiva 'narrazione' virile (come invece è suggerito in Campbell 2022).

Aspetti teorici: l'evoluzione formale del camino e la trattatistica architettonica

Dal punto di vista funzionale, il camino di origine medievale⁴ (e perfezionato in età moderna) si può dividere in tre parti: una bocca da fuoco, una canna fumaria e un comignolo sopra il tetto. Ognuna di queste parti contribuisce al corretto funzionamento dell'insieme che, prima di essere un elemento ornamentale delle sale, è un dispositivo tecnologico di primaria utilità per il riscaldamento dei vasti ambienti in cui si colloca. Il tema funzionale è stato affrontato teoricamente già nel Quattrocento, in due passi del trattato di Leon Battista Alberti, nonché in alcuni appunti di Francesco di Giorgio Martini e di Leonardo.⁵ Nel Cinquecento maturo, che è il periodo che maggiormente interessa questa trattazione, Palladio, riscontrando gli inconvenienti dovuti a cattiva esecuzione dell'intero sistema (uno su tutti, canne più o meno larghe possono pregiudicare il tiraggio dell'aria, riempiendo la stanza di fumo), è il primo trattatista di età moderna a ricordare i sistemi di riscaldamento di età romana, da lui studiati tra le rovine dell'Urbe: reti di condotti inseriti nelle pareti e sotto i pavimenti che permettevano di scaldare l'aria e l'acqua concentrando fumi e fiamme libere lontano dalle stanze di abitazione.⁶ Questo sistema, che Palladio non esita a consigliare a «Principi» e «ricchi che fabbricano»,⁷ non ebbe però, a quanto è noto, troppa fortuna: ancora da studiare approfonditamente sono i fori presenti nei pavimenti del Palazzo Barbaran da Porto di Vicenza, che potrebbero essere tentativi di replicare il sistema romano (pur in compresenza con camini di tipo tradizionale) o – più probabilmente – prese d'aria aggiuntive per migliorare il tiraggio;⁸ di questo uso si trova traccia nella trattatistica francese contemporanea.⁹ Per capire dunque quanto il tema delle prese d'aria fosse diffuso

in Italia già dal Cinquecento, altri esempi andrebbero ricercati e studiati, anche nell'ambito bolognese, che conserva uno straordinario numero di camini cinquecenteschi. Rimanendo in questo ambito eminentemente tecnologico, merita poi una menzione la trattazione di Giuseppe Viola Zanini.¹⁰

Il camino ha sollecitato le attenzioni di architetti, pittori, scultori anche da un punto di vista ornamentale: la bocca da fuoco, in particolare, fin dal Trecento inizia a essere decorata in modo da acquisire monumentalità e divenire il punto di interesse principale dell'ambiente nel quale si colloca. È infatti nel tardo Medioevo che nasce il camino a mezzo padiglione, dotato cioè di un'ampia cappa sporgente all'interno della stanza, che ha lo scopo pratico di raccogliere il fumo prodotto dalla combustione. Si tratta di un'evoluzione del cosiddetto camino a padiglione, che sorgeva isolato al centro degli ambienti, con la cappa sostenuta da colonne; nonostante il dimezzamento di questo tipo di struttura, la cappa manteneva comunque spesso dimensioni grandiose e per questo finiva facilmente per essere integrata nel ciclo decorativo delle sale: un esempio piuttosto interessante (e vicino al contesto bolognese) è rappresentato dal grande camino della sala delle Sibille di casa Romei a Ferrara, dotato di una cappa poligonale sulle cui facce prosegue la decorazione affrescata che si svolge nelle pareti dell'ambiente.

Il Rinascimento porta un ingentilimento delle forme: la cappa si riduce di dimensioni e a volte scompare del tutto, dando vita al cosiddetto 'camino alla romana', completamente incluso nella muratura; la mostra del camino inizia a essere un elemento scultoreo di pregio, spesso con elementi tipici del lessico antiquario canonico (trabeazioni, colonne o lesene) o eterodosso (figure animali, vegetali o mostruose). Il camino diventa un campo di sperimentazione per gli artisti del Rinascimento e si presta a diventare strumento di propagazione del linguaggio all'antica:¹¹ basti guardare i camini di scuola fiorentina della bottega dei da Maiano (Faenza, Pinacoteca Comunale), di Giuliano da Sangallo (Firenze, Palazzo Gondi), di Desiderio da Settignano (Londra, Victoria and Albert Museum),¹² o i camini del Palazzo Ducale di Urbino, specialmente quello della sala della Iole, con il monumentale fregio a bassorilievi.

Nel Cinquecento, le sperimentazioni continuano: profonde contaminazioni con la scultura sono praticate in Veneto e nell'Italia settentrionale, dove spesso le mensole e le colonne laterali di sostegno alla cappa sono sostituite da cariatidi (per esempio nel camino sansoviniano della sala della Bussola del Palazzo Ducale di Venezia) o erme, per non parlare di casi limite quali i camini della villa della Torre nei pressi di Verona, dove le bocche da

⁴ Gli esemplari più antichi conservati in Italia di camini a parete sono quelli duecenteschi del Castel del Monte (cfr. Scaglia 1986, p. 181, n. 11, con bibliografia precedente).

⁵ Alberti è il primo a teorizzare la presenza di ventole in rame sopra i comignoli, ma per il resto i suoi consigli sono piuttosto generici, cfr. Alberti 1485, V, 17 e X, 14, Di Teodoro 2015, pp. 129, 133. Sui camini e comignoli disegnati da Francesco di Giorgio, cfr. *ivi*, p. 135. Sugli ingegnosi disegni di Leonardo per camini con prese d'aria esterne e sistemi di alimentazione continua, cfr. *ivi*, pp. 131-137.

⁶ Cfr. Palladio 1637, pp. 46-48. L'archeologia moderna ha confermato la bontà dell'intuizione palladiana, anche grazie alla conoscenza di esempi molto più integri, come quelli pompeiani (cfr. Adam 1994, p. 54).

⁷ Palladio 1637, p. 48.

⁸ Ringrazio Francesco Ceccarelli per l'informazione. A questo proposito, si segnala che è in corso di svolgimento un progetto di ricerca sui camini palladiani a cura di due équipes del Centro Studi Andrea Palladio di Vicenza (Guido Beltramini) e del Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna (Marco Gaiani).

⁹ Cfr. de l'Orme 1567, c. 268r. Sul tema del camino nell'architettura francese del Cinquecento, cfr. Chastel 1991, pp. 147-153.

¹⁰ Cfr. Viola Zanini 1629, libro I, pp. 161-168.

¹¹ Cfr. Tuttle 2009, p. 138.

¹² Cfr. Pellegrini 1994.

fuoco si trasformano con artificio manierista in vere e proprie bocche mostruose.¹³ A Roma e nell'Italia centrale, invece, si prediligono modelli più rigorosi, come il celebre camino vignolesco di Palazzo Farnese,¹⁴ nel quale le licenze (erme laterali, volute sommitali) sono subordinate alla creazione di un nobile impianto, sobrio e ben proporzionato; non mancano comunque esuberanti esempi provinciali, come nel caso di tre dei camini del Palazzo Palazzi di Fano,¹⁵ contesto in parte influenzato dai modi della Maniera fiorentina¹⁶ e in parte dalla spiccata tendenza figurativa della scultura architettonica bolognese, portata nelle Marche settentrionali da Filippo Terzi.¹⁷

Parallelamente a questa fioritura, anche i trattatisti iniziano a interrogarsi sul modo di dare una dignitosa forma architettonica alle mostre di camino, con un'adesione più o meno marcata ai dettami del linguaggio antiquario. Le indicazioni più interessanti si devono al bolognese Sebastiano Serlio: nel libro IV del suo trattato (pubblicato nel 1537) trovano posto anche esempi di camini suddivisi in base ai cinque ordini dell'architettura, ai quali è dedicato il libro.¹⁸ È chiaro che Serlio qui sta interpretando con grande fantasia un tema del quale non erano rimaste tracce archeologiche o letterarie («Anchora che, et nei scritti, et nel disegno di Vitruvio non si habbia notita alcuna come gli antiqui usassino i fuochi per scaldarsi ne i luochi nobili, né si ritrova ne gli edifici antiqui vestigio alcun di camini»¹⁹). I camini di Serlio mescolano infatti con straordinaria sprezzatura elementi all'antica a reminiscenze gotiche: si noti l'andamento delle pietre da focolare o le distintive volute serliane dei camini dorici, che rimandano a motivi quattrocenteschi e tardo medievali veneti. La libertà di Serlio non si ferma neanche di fronte alla distorsione degli elementi classici (la voluta ionica stirata fino a costituire un fregio nella trabeazione di uno dei camini ionici), o all'arguzia aneddótica (figure matronali e virginali utilizzate come sostegno della trabeazione nei camini ionico e corinzio) (fig. 1), ma sempre motivata da un attento studio dell'antico (come nei camini composti, dove ipotizza l'uso di decori di età costantiniana trovati nella cattedrale lateranense, o di modiglioni che richiamano quelli dell'Arco di Tito). Anche nel libro VII (pubblicato nel 1575), Serlio torna sull'argomento, affermando che «i camini veramente sono di grande ornamento alle habitationi»²⁰ e propo-

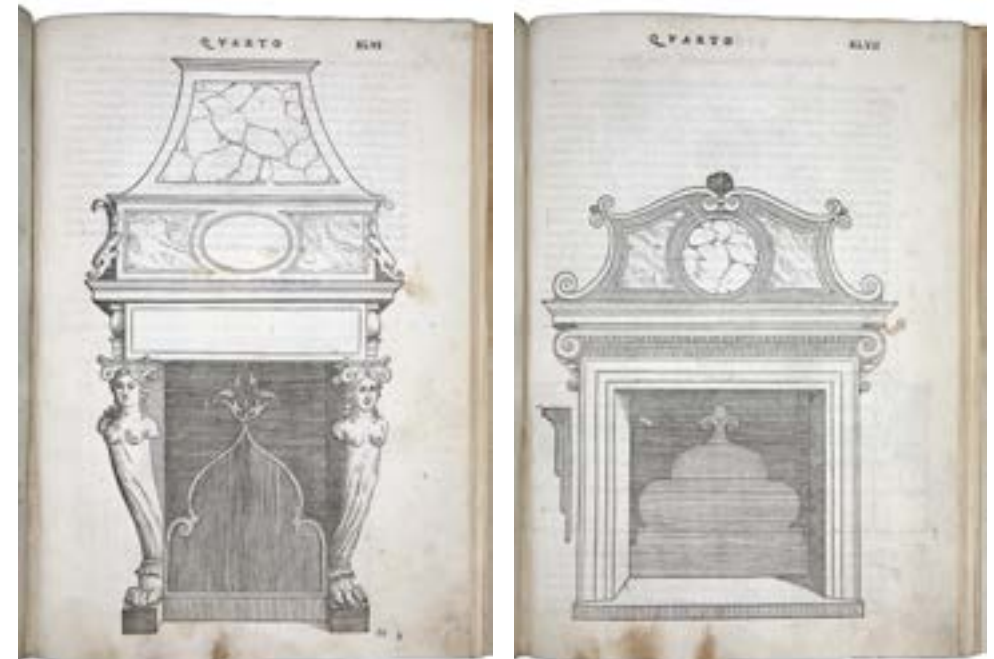


Fig. 1 – Serlio, Sebastiano, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioè, thoscano, dorico, ionico, corinthio, et composito, con gli essempli dell'antiquita, che, per la magior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*. Venetia, per Francesco Marcolini da Forli, 1537 (BUB, Raro D 27).

nendo una sua propria distinzione di carattere geo-lessicale tra camini alla maniera francese (con la cappa perpendicolare al pavimento) e italiana (con la cappa spiovente e sostenuta da colonne o lesene, a seconda della sporgenza); i camini presentati sono di opera dorica o rustica, anche se assai meno fantasiosi rispetto a quelli del IV libro.

È poi doveroso citare il pensiero dei due grandi trattatisti veneti in materia di camini. Palladio, come già accennato, ne parla in maniera sintetica, avvertendo però che «le nappe, sopra le quali si fa la piramide del camino, deono esser lavorate delicatissimamente, et in tutto lontane dal rustico, perciocché l'opera rustica non si conviene, se non a molto grandi edifici».²¹ Più approfondita, invece, è la sistematizzazione di Vincenzo Scamozzi, che nella prima parte del suo trattato propone una sintetica classificazione distinguendo tra camini alla romana, ricavati nella grossezza delle mura, a mezzo padiglione (usati nell'Italia settentrionale) e a padiglione

¹³ Cfr. Attardi 2002, pp. 49, 133.

¹⁴ Cfr. Tuttle 2009, p. 138.

¹⁵ Cfr. Ugolini 2010, pp. 103-111.

¹⁶ Si vedano, ad esempio, i disegni di Giovanni Antonio Dosio per camini, cfr. BORSI 1976, pp. 199-208.

¹⁷ Cfr. Pascale Guidotti Magnani 2017.

¹⁸ Cfr. Cfr. Serlio 1537, cc. XVIIIr, XXXVIIr, XXXVIIIr, XLVIr, XLVIIr, LXr, LXIr.

¹⁹ *Ivi*, p. XVIII.

²⁰ Cfr. Serlio 1575, p. 68 ma vd. anche p. 72.

²¹ Cfr. Palladio 1570, *Libro Primo*, p. 60.

(cioè completamente liberi dalla muratura, usati soprattutto in Francia).²² Nella seconda parte, invece, si dilunga maggiormente sui modi di decorare questi tipi di «nappe» (termine toscano per indicare la cappa o fuga), in parte contraddicendo la precedente classificazione. Ai fini di questa trattazione è interessante soprattutto la descrizione dei camini a padiglione, particolarmente usati in «Lombardia» (cioè nell'Italia padana), dal momento che dalla descrizione scamozziana si nota una certa parentela, come vedremo, con la gran parte dei camini bolognesi: essi, infatti, sono sostenuti da «colonne, pilastri, statue, termini», sopra i quali si posano «architravi, fregi, e cornici» che sostengono le fughe piramidali alte fino alle volte o soffitti. È poi importante che le «nappe [...] [non] siano manco ornate, che le facciate di fuori del medesimo piano: perché non è cosa ragionevole che la cosa contenuta sia men nobile, e bella, che quella che la contiene»; infine, le nappe possono essere ornate «con figure, teste antiche, cartelle semplici, o doppie, che circondano qualche bella forma quadra, ovvero ovata, o simile, con medaglie, o figure sedutte, o impiedi, o con Storie per dentro di rilievo, et anco di Pittura, legate bene insieme con mascare, festoni, et altre cose, fatte con bella maniera di pietra, ovvero di legnami, o sia anco di stucco: le quali in questi, e simili luoghi, si possono concedere: perché esse fanno semplice vista, et ornamento, e non sustentano realmente cosa alcuna di momento»²³.

Il camino a Bologna tra Medioevo ed Età Moderna

A Bologna, la particolarità dei camini è quella di essere quasi sempre realizzati in stretta simbiosi con la decorazione pittorica,²⁴ cosa che marca una differenza anche con i modelli serliani, nei quali la decorazione è affidata soprattutto a modanature, sculture, incrostazioni di marmi pregiati. A volte le 'storie' affrescate si accompagnano a marcati elementi scultorei, mentre più rari sono i camini ornati da statue a tutto tondo o inquadrati da imponenti apparati architettonici (es. Palazzo Armi, Palazzo Lucchini-Angelelli-Zambeccari, Palazzo Bentivoglio, Palazzo Magnani). Sicuramente, questa preminenza della decorazione dipinta è da leggere come un tentativo di economizzare sul costo e sui tempi di fabbrica; analoga spiegazione può essere data per i rari esemplari di camini veneti sormontati da cappe affrescate, come nel caso di quelli progettati da Palladio (sempre attento all'economia del cantiere) per la villa Godi di Lonedo.

Dal punto di vista cronologico, purtroppo, sono molto rari esemplari

tardo medievali o di età bentivolesca, costituiti in genere da semicolonne sormontate da mensole che sorreggono una trabeazione e la cappa piramidale, caratteristiche tipologiche degli esemplari fiorentini e veneti²⁵ quattrocenteschi. Camini di questo tipo, benché diffusi fino ai primi decenni del Cinquecento, furono probabilmente sostituiti, in seguito, da camini di forma più moderna. Dei primi casi restano alcuni esemplari soprattutto in provincia, in genere poco soggetta a episodi di aggiornamento stilistico: ritroviamo simili camini nel castello di Bentivoglio, pur già sottoposti a estesi restauri rubbianeschi, e in alcuni centri della montagna appenninica, dove in diversi casi (documentati dalle fotografie di Luigi Fantini²⁶) si attesta una riproposizione, fino al XVI secolo, di attardati modelli tardo medievali a mensole.²⁷ Un esempio urbano superstite (anche se forse risalente ai primi decenni del Cinquecento) è invece quello del piano nobile del Palazzo Angelelli (Strada Maggiore, 54).²⁸ Ai lati, il camino è delimitato da due candelabre riccamente ornate da motivi vegetali e animali, che si trasformano in alto in semicolonne con capitelli corinzieggianti, definiti però da volute rovesce e da un echino ionico con ovoli e dardi. Sopra i capitelli posano due modiglioni decorati all'interno da animali araldici: un ibrido (un leone alato con testa equina) e un grifone, emblema della famiglia Angelelli. La trabeazione terminale è correttamente composta, seppure con una preminenza dimensionale del fregio e della cornice, e riccamente decorata da motivi a can corrente, a ovoli, a perline e fusarole. Il fregio è occupato da una sontuosa decorazione a girali vegetali, con uccelli che beccano frutti. Lo stemma, dalla attardata forma a testa di cavallo, è circondato da una ghirlanda di frutti e sorretto da due leoni alati con la parte posteriore del corpo trasformata in elementi vegetali che si collegano alla restante decorazione.

L'esempio più ricco ed elegante di questa fase è però indubbiamente il camino (fig. 2) oggi conservato al Museo Civico Medievale,²⁹ ma prove-

²⁵ Cfr. Attardi 2002, pp. 22-26.

²⁶ Un esempio è il bel camino della casa Terzanello di Sopra a Badolo, con semicolonne ioniche che sorreggono mensole a volute decorate a balteo e una trabeazione con stemma Fantuzzi; la foto di Fantini, del 1965 (Fantini 1992, p. 100), lo documenta ancora in opera, anche se la sorte comune a tante case appenniniche (demolizioni, ristrutturazioni inconsulte, furti) non lascia ben sperare per la sua sorte attuale.

²⁷ Va poi segnalato un camino esistente nella casa Contri (via Castiglione, 42) del tipo ferrarese di casa Romei; è stato però possibile esaminarlo solo in fotografia, e dunque non è chiaro se si tratti di un manufatto proveniente da altro edificio o addirittura di una replica moderna.

²⁸ Lo stemma Angelelli che campeggia al centro della trabeazione è probabilmente frutto di un rifacimento, dal momento che l'edificio, iniziato nel 1537 da Obizzo Guidotti, fu acquistato da Giovanni Filippo Angelelli (cfr. Cuppini 1974, p. 281) nel 1554, data forse troppo tarda per l'aspetto generale del camino; altra ipotesi è che il manufatto provenga da un'altra proprietà della famiglia.

²⁹ «Cornice dorica in macigno di un gran cammino del secolo XVI sorretta a ciascun lato da

²² Cfr. Scamozzi 1615, parte I, libro III, p. 322.

²³ Cfr. *ivi*, parte II, libro VI, pp. 164-166.

²⁴ Cfr. Tuttle 2009, p. 138.



Fig. 2 – Bologna, Museo Civico Medievale, mostra di camino proveniente da casa Berò, inizio sec. XVI (fotografia dell'autore).

un ippogrifo [sic] seduto, già di casa Berò, la cui arma entro scudetto ornamenta la metopa di mezzo, mentre le altre sono ornate da attrezzi militari e da strumenti musicali scolpiti a bassorilievo» (Frati 1882, p. 15); nella stessa sala del museo sono conservate altre due trabeazioni di camino cinquecentesche, di grande finezza decorativa, recante una lo stemma del Comune di Bologna, l'altra lo stemma Calderini. Tra i camini di tipo analogo a quello Berò si ricorda quello, ancora in opera, del Palazzo Felicini (via Cesare Battisti, 23): non è ancora stato possibile osservarlo dal vero e si rimanda a una prossima pubblicazione ogni considerazione relativa a questo camino. Sempre dello stesso tipo (ma con erme alate curvilinee che sorreggono una trabeazione dorica con teste all'antica nelle metope) è il camino del piano terreno del Palazzo Paselli (cfr. Roversi 1986, pp. 324-326): sopra le erme sono poste fasce decorate a rosette che idealmente richiamano il collarino del capitello dorico della Basilica Emilia. Si tratta di un dettaglio molto imitato (con variabile precisione) a Bologna a partire dagli anni Venti del Cinquecento (portale di Palazzo Albergati), ma soprattutto impiegato nelle opere dei Terribilia e dei Triacchini a partire dalla metà del secolo: la datazione del camino Paselli va spostata più probabilmente su questo secondo *range* temporale, vista anche la documentata partecipazione di Pellegrino Tibaldi, nel 1550, alla decorazione del palazzo (cfr. Romani 1990, pp. 57-61, con bibliografia precedente). Oggi questa partecipazione è pressoché impossibile da stabilire, visto il miserevole stato di conservazione degli affreschi, tuttavia le fonti ricordano che là Tibaldi dipinse una *Altea che uccide Meleagro con un tizzone ardente* (cfr. Marcello Oretti, *Le pitture su muro negli palazzi e case della città di Bologna*, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio - Bologna, da qui in poi: BCABo, ms. B 104, parte III, p. 144), che trova riscontro in un disegno pubblica-

niente dalla casa Berò di via Rolandino.³⁰ Si tratta di un manufatto di grandissimo valore artistico e documentario, per il fatto di essere sicuramente uno dei più antichi tra quelli che si sono conservati a Bologna, e va datato probabilmente al 1525 o poco più tardi, anno in cui Agostino Berò entrò in possesso del palazzo e promosse diverse migliorie.³¹ È costituito da due bassi pilastri sui quali si posano due figure chimeriche con corpo di leone e testa di drago dalle fattezze ancora tardo medievali; due mensole decorate ad ovoli posano sulle loro ali e sulle loro teste e sorreggono l'elegantissima trabeazione dorica (forse aggiunta in un secondo momento), con metope ornate da panoplie di armi e gruppi di strumenti musicali, oltre che dallo stemma dei Berò. La trabeazione è talmente ben risolta che si potrebbe ipotizzare il disegno di un architetto di livello: tra il 1522 e il 1523 Baldassarre Peruzzi era stato a Bologna, disegnando fra le altre cose anche la cappella Ghisilardi, vicinissima alla casa dei Berò; il giovane Sebastiano Serlio, invece, era sicuramente noto (quanto profondamente non è dato saperlo) ad Agostino Berò, dal momento che i due fungono da 'compari' in un battesimo del 1521.³² Inoltre, Serlio era tornato a Bologna da un viaggio di studio a Roma proprio nei primi mesi del 1525:³³ l'architrave a due fasce inclinate del camino rimanda all'ordine dorico della Basilica Emilia (non così, invece, le cinque *guttæ* sotto le *regulæ*).³⁴ La presenza di alcuni elementi eccentrici, quali gli animali chimerici, o gli eleganti modiglioni che sostituiscono i mu-

to in Romani 1990. La fuga del camino in questione presenta, comunque, un altro soggetto (dubitativamente *La propagazione del fuoco d'Amore*) e anche l'altro camino presente nel palazzo, al piano superiore, è decorato da una *Allegoria dell'Amore* (cfr. Buitoni, Danieli, Malaguti, Pascale Guidotti Magnani 2019, p. 65): errore di Oretti oppure indizio della presenza nel palazzo di un terzo camino, oggi perduto?

³⁰ L'edificio, già di proprietà di Antonio Archi e della moglie Laura Beccadelli, fu assegnato in dote nel giugno del 1525 alla figlia Ginevra, che andava in sposa al dottore Agostino Berò. La casa fu poi ampliata nei decenni successivi con acquisti delle case confinanti e l'intero complesso fu unificato dal figlio di Agostino, il poeta Marco Tullio, nel 1570, conservando però l'aspetto rinascimentale con sporti e bifore ornate in cotto (cfr. Guidicini 1869, p. 276).

³¹ In una relazione seicentesca è riportata una breve descrizione dei lavori fatti dal dottore Agostino Berò nella casa già di proprietà dei suoceri: «Esso Agostino poi aveva fatto fare le cantine in volto da due lati, cioè verso oriente e settentrione, e la corte in volte doppie stabilite tutta la corte con le logge, e fatto una scala ampia di pietre e macigno con ferriata, tutti li tasselli nel corridore, alzato la cucina, e fattovi sopra un granaro, et una camera; come pure aveva fatto dipingere e dorare il soffitto della sala et alzare il tetto, una porta grande alla medema con camino di macigno di gran valore [...]» (BCABo, ms. Gozzadini, 87, fasc. 2, *Casa nella Parochia di S. Andrea già spettante agl'Archi, Marchesini e Nobili incorporate*, c. 6r.). Ma altrove questi lavori sono (a nostro avviso erroneamente) attribuiti all'omonimo nipote Agostino (cfr. Chiodini 1999, p. 160).

³² Cfr. Lenzi 1989, p. 36, n. 12.

³³ Cfr. Frommel 1998, p. 15.

³⁴ Cfr. Zampa 2005, p. 220.

tuli (tipici dell'ordine corinzio, documentati però anche in una trabeazione dorica da Francesco di Giorgio Martini in un edificio presso Aquino),³⁵ fa propendere quindi per una progettazione di Serlio, più fantasioso e disinvolto nell'uso della regola. L'assenza di documenti impedisce ulteriori considerazioni, anche se non va dimenticato che lo stesso Serlio ricordava di aver fatto alcuni camini «di forma picciola per camere».³⁶

Nel Cinquecento inoltrato, i camini sono costruiti sempre più in profondità nella muratura anche se non si arriva ancora al tipico camino 'alla romana', dal momento che, a Bologna, è sempre presente il 'mezzo padiglione', con la cappa piramidale in genere ornata di affreschi; da notare la presenza, in quasi tutti i camini analizzati, di due nicchie con terminazione a conchiglia nelle pareti laterali della bocca da fuoco, secondo un modello affermatosi a partire dal camino della villa medicea di Careggi (1462).³⁷ Si tratta dell'epoca d'oro del camino bolognese: l'esempio più magniloquente è quello del salone del Palazzo Magnani,³⁸ realizzato in marmi colorati, circostanza rara in ambito bolognese (si riscontra solo un altro esempio a Palazzo Tanari). Altri esempi saranno analizzati nel paragrafo seguente.

Al termine della stagione rinascimentale (ormai all'inizio del XVII secolo) si colloca un grandioso esempio di camino di natura eminentemente architettonica, collocato nel salone del Palazzo Armi-Marescalchi: fu attribuito da Oretti a Pellegrino Tibaldi, mentre Cuppini lo dà a Giovanni Tedeschi.³⁹ Più probabile che quest'ultimo sia l'esecutore del solo apparato scultoreo, mentre il solenne impaginato architettonico deve essere più precisamente assegnato a Floriano Ambrosini, progettista del palazzo, rinnovato nel 1613.⁴⁰ Il limpido apparato classico è composto da due piedistalli tra i quali è compresa la ricca cornice modanata del camino. Al di sopra si trovano due colonne ioniche in stucco dipinto, a ricordare la pietra rossa di Verona, caratterizzate da doppia entasi. Conclude il tutto una trabeazione ionica perfettamente aderente alla norma vignolesca e dotata di aggetti



Fig. 3 – Bologna, Palazzo Lucchini-Angelelli-Zambeccari, sala 'dei Quaranta', fastigio terminale del camino monumentale, 1619 (fotografia dell'autore).

sopra le colonne.⁴¹ L'impaginato generale ricorda, anche nel trattamento coloristico, il grandioso altare del Rosario costruito da Ambrosini nel 1589 a S. Domenico, più ricco tuttavia di dettagli (colonne corinzie su differenti piani ribattute da lesene). Sopra gli aggetti della trabeazione sono poi le due statue di Venere e Marte, di Tedeschi.⁴² Altro camino di grandissimo impatto è quello del Palazzo Lucchini-Angelelli (piazza Calderini, 4), del 1619 (fig. 3): si colloca nella sala detta (impropriamente) 'dei Quaranta', che si conclude in alto con un fregio dorico, del tutto insolito a Bologna in questa posizione. Il camino, invece, è affiancato da ben quattro colonne ioniche con basi vitruviane. Forse anche in questo caso il progettista va individuato in Floriano Ambrosini, l'unico architetto bolognese dell'epoca capace di un tale dispiegamento di conoscenza del linguaggio all'antica.⁴³

⁴¹ Purtroppo, l'inserimento di una prosecuzione posticcia del gocciolatoio, atta a fornire un sostegno a uno schermo per proiezioni, ha guastato inevitabilmente il vigore di questa architettura.

⁴² Cfr. Riccomini 1972, p. 75.

⁴³ Cfr. Ricci 2009, pp. 44-45. Per la storia del palazzo e per un'analisi dei suoi ricchi cicli decorativi, cfr. Clerici Bagozzi 2018.

³⁵ Cfr. Firenze, Biblioteca Nazionale, cod. Magliabecchiano II.I.141, f. 36v.

³⁶ Serlio 2001, *Libro Terzo*, f. 157v

³⁷ Cfr. Gurrieri 1996.

³⁸ Per una descrizione e analisi del camino si rimanda a Tuttle 2009. Si segnala anche il camino della casa Fava (via Guido Reni, 4), derivato da quello del Palazzo Magnani: la bocca da fuoco, in più comune arenaria, riprende, pur se in maniera semplificata, i dettagli di quello del più illustre antecedente. Di forma invece già barocca è la cornice del dipinto sovrastante (oggi perduto e sostituito da uno stemma otto o novecentesco) affiancato dalle statue di Minerva e Venere (cfr. Riccomini 1972, pp. 68-69). La sala in cui si trova il camino è poi ornata da notevoli cornici in stucco dorato, decorate da teste di levrieri (l'emblema araldico dei Fava).

³⁹ Cfr. Cuppini 1974, p. 307

⁴⁰ Cfr. Ricci 2009, p. 42.

L'età barocca porta i camini bolognesi a ulteriori fantasiose variazioni ornamentali, sempre però accompagnate dalla cappa dipinta. Solo nel tardo Seicento, questo elemento, così caratteristico dell'arte bolognese, inizia a essere abbandonato in favore di esuberanti decorazioni in stucco (Palazzo Fantuzzi, Palazzo Malvezzi Campeggi) o di più sobri camini alla romana in marmo (Palazzo Cospi). Il Settecento continua a mantenere esempi di camini affrescati, ma la tendenza è ormai quella di semplificare e rimpicciolire: sempre più diffusi sono i camini sormontati da specchiere inquadrare da fantasiose cornici lignee o in stucco (Palazzo Fava della Madonna di Galliera).

I camini di Palazzo Poggi e di altre sedi universitarie

Le sedi storiche dell'Università di Bologna conservano al loro interno alcuni esempi di camini di un certo interesse.

Il Palazzo Poggi, che in origine doveva ospitare un buon numero di camini cinquecenteschi,⁴⁴ ne conserva oggi solo due, collocati entrambi al piano terreno, nelle sale oggi occupate dall'Accademia delle Scienze e databili, come il resto dell'apparato decorativo dell'appartamento, agli anni 1550-51.⁴⁵ Il primo, nella 'Stanza di Ganimede' (tav. 9), presenta una bocca da fuoco relativamente semplice, con cornice rettangolare (probabilmente ristretta in epoca successiva) circondata da una cornice ornata da un giro di ovali e dardi e da una fascia con semplici decori a losanga. Sopra la bocca da fuoco, con l'interposizione di un alto tròchilo strigliato, si posa una raffinata cimasa costituita da due teste di 'uomini-verdi' (qui in una variante satiresca, con corna tortili) e al centro dagli emblemi araldici dei Poggi, i sei monti all'italiana e l'aquila. Le teste di uomini-verdi, così come la loro posizione 'distesa', rimanda alle cimase di alcune finestre cinquecentesche bolognesi (es. Archiginnasio, casa de' Buoi in via de' Poeti): un tema decorativo che è comunemente (e semplicisticamente) ritenuto un marchio di fabbrica dei Terribilia,⁴⁶ ma che doveva essere in realtà utiliz-

zato anche da altri scalpellini e capimastri, dal momento che i Terribilia non sono documentati a Palazzo Poggi.⁴⁷ La fuga è invece dipinta (*Giove e Semele*), anche se simula la presenza di cornici e modanature scolpite. Il secondo camino superstite di Palazzo Poggi si trova nella 'Sala di Ulisse' (tav. 7). La bocca da fuoco è analoga a quella della 'Stanza di Ganimede', con alcune differenze di ornamentazione, come il trochilo superiore, che in questo caso è liscio ma ornato di festoni di frutta. Più marcate le differenze a livello della cappa: in questo caso, infatti, forse per il superiore ruolo cerimoniale assunto dalla sala, la principale dell'appartamento, la fuga è coperta da decorazioni in stucco (volute, festoni, figure ibride e mostruose e una piccola scena con la *Prudenza* e il *Giudizio*)⁴⁸ che inquadrano la rappresentazione affrescata di *Prometeo che ruba il fuoco assistito da Minerva*. Curiosamente, il riquadro dipinto 'galleggia' in uno spazio vuoto a sua volta inquadrato da una ricca cornice polilobata.

Poco posteriori (databili agli anni 1577-81)⁴⁹ a questi esemplari di Palazzo Poggi sono i quattro camini in arenaria della villa Guastavillani, commissionata dal cardinale Filippo Guastavillani (nipote di papa Gregorio XIII) e oggi sede della Bologna Business School. Il primo è collocato nel grande salone di ricevimento sovrastante la celebre sala musiva; si tratta di un camino propriamente alla romana e dunque mancante della caratteristica fuga alla bolognese. Non essendo mai stata realizzata la decorazione di questa sala, anche la parete sopra il camino non presenta alcuna 'storia' affrescata e il manufatto si presenta isolato nel vasto ambiente, ornato di quattro volute. Gli altri tre camini sono invece intimamente collegati con la decorazione delle sale, costituita sempre da cassettoni lignei dipinti e fregio affrescato alla sommità delle pareti. Al piano terreno, la sala principale presenta un camino di tipo piuttosto consueto, con bocca da fuoco molto prominente e affiancata da ampie volute decorate con zampe leonine (fig. 4).⁵⁰ Le modanature sono piuttosto poche di elementi ornamentali, in vista di un'esaltazione del grande affresco sovrastante (forse rappresentante *Sant'Eligio tra l'Eloquenza e la Necessità*). Più ricco (conserva ancora le originali dorature) è invece l'apparato architettonico dell'altro camino del piano terreno, con

⁴⁴ Oltre ai numerosi affreschi staccati provenienti da fughe di camini nel palazzo (cfr. l'articolo di Gianluca Sposato in questo volume), vale la pena di ricordare anche che il salone d'onore avrebbe dovuto contenere un monumentale camino in marmi colorati, dei quali resta la documentazione di acquisto: si sarebbe trattato del primo esempio di camino marmoreo a Bologna. Alla morte del cardinale Giovanni Poggi questi marmi furono venduti ai frati di S. Giacomo Maggiore, e furono più tardi impiegati nella cappella Manzoli di quella chiesa (cfr. Lenzi 1988a, p. 46).

⁴⁵ Cfr. Fortunati 2000, p. 15.

⁴⁶ «[...] [Lo] spirito ineffabile [di Antonio Terribilia] sembra aggirarsi tra le cornici, le trabeazioni e soprattutto i fastigi delle finestre» (Roversi 1986, p. 101; cfr. anche *ivi*, pp. 142, 239, 243, 262, 296, 333, 354); l'uso del termine 'terribiliesco', da tempo invalso

nella storiografia locale, è stato giustamente stigmatizzato come generico (cfr. Ceccarelli 2011, p. 34).

⁴⁷ A Palazzo Poggi lavorarono infatti Bartolomeo Triacchini e forse Pellegrino Tibaldi (ma la sua presenza non è documentata per la parte architettonica), cfr. Lenzi 1998, pp. 48-50.

⁴⁸ Per cui si veda il saggio di Luigi Malaguti in questo volume.

⁴⁹ Cfr. Righini 2001, p. 112.

⁵⁰ Si noti che, a una visione laterale, le spirali delle volute rimandano allo stemma originario della famiglia («un serpe aviticchiato in campo azzurro», Dolfi 1670, p. 414), poi modificato, forse dallo stesso cardinal Filippo, in tre armille concentriche, che, prive della simbologia negativa connessa al serpente, ricorrono in gran numero nei fregi e nei soffitti della villa.



Fig. 4 – Bologna, Villa Guastavillani, sala del Cardinale, camino, 1580 ca. (da RIGHINI 2001, p. 110).

Il rogo dei libri eretici sulla fuga.⁵¹ La bocca da fuoco è inquadrata da due volute che reggono un inconsueto architrave decorato nel fregio (sovradiimensionato) da bugne quadrate a diamante. La scena superiore è invece in-

⁵¹ Per questo camino e il precedente si riporta, seppure con riserve, l'identificazione iconografica proposta da Righini, che motiva le sue ipotesi sulla base del ruolo svolto dal suo committente nell'ambito dell'Inquisizione, cfr. Righini 2001, pp. 110-114.

quadrata da una ricca cornice decorata con candelabre dorate e piccoli ovali che forse in origine contenevano incrostazioni di materiali pregiati (marmi o specchi). L'ultimo camino si trova all'ammezzato superiore ed è decorato dalla scena di *Betsabea al bagno*. L'impaginato architettonico ripropone in forma semplificata quello del *Sant'Eligio*, con la differenza che qua non sono presenti grandi volute laterali, ma due volute più piccole per parte: si tratta di un tema generalmente usato come cimasa per finestre (es. Villa Giulia e Palazzo dei Banchi di Vignola), ma che qui, con disinvoltura, viene ruotato di novanta gradi.

Dei camini di Palazzo Paleotti Salaroli, uno è probabilmente poco posteriore a quelli di Palazzo Poggi e si trova in una stanza del piano nobile dell'edificio. Sulla fuga è rappresentata un'allegoria della *Prudenza*: questa regge canonicamente in mano uno specchio e un serpente, mentre, inconsuetamente, le sono posati vicino ai piedi vari strumenti relativi a diverse arti e scienze – una sfera armillare, martello e tenaglia, un calamaio, libri. La bocca da fuoco è alquanto semplice e lineare, mentre l'affresco è incorniciato da sinuose volute in stucco, che reggono in alto ai lati due emblemi araldici dei Paleotti (il monte all'italiana di sei cime) (fig. 5).⁵² Il salone principale del palazzo presenta invece un camino dalle forme ancora più semplificate, la cui fuga rappresenta una figura allegorica: un guerriero in vesti anticheggianti con uno scettro e una corona d'alloro in mano, e un leone addomesticato a fianco. Il grande stemma posto in alto ricorda che nel 1487 il re Enrico VII d'Inghilterra creò cavaliere Vincenzo Paleotti, mentre il guerriero dell'allegoria è affiancato da uno stemma partito Paleotti-Pepoli, accollato della croce dell'ordine di Santiago: l'affresco fu dunque commissionato da Galeazzo di Camillo Paleotti, senatore nel 1594, cavaliere di Santiago e marito di Lucrezia Pepoli.⁵³

Di interesse soprattutto documentario è invece il camino della casa Marchesini (via Marsala, 26), commissionato probabilmente a fine Cinquecento dalla famiglia Budrioli;⁵⁴ la fuga affrescata rappresenta l'incoronazione di Carlo V.⁵⁵ Le forme architettoniche, invece, sono di routine per gli scalpellini bolognesi, con due volute laterali che sorreggono una cornice composta da modanature arrangiate senza formare una vera e propria trabeazione all'antica.

⁵² Cfr. F. Lui in Bacchi, Forlai 2019, pp. 89-94

⁵³ Cfr. Dolfi 1670, p. 577. Allo stesso Galeazzo va probabilmente attribuita l'intera decorazione della sala, ricca di emblemi e figure moralizzanti: d'altronde egli era il nipote del cardinale Gabriele, fratello di suo padre Camillo. La decorazione attuale ha coperto quella originale (della quale sopravvivono lacerti), caratterizzata da una notevolissima prospettiva di loggiato all'antica, paragonabile (seppur più semplice) a quella realizzata da Giovanni Maria Falconetto per la sala dello Zodiaco del Palazzo d'Arco a Mantova (1510 ca.).

⁵⁴ Cfr. Guidicini 1870, p. 186.

⁵⁵ Cfr. Sassu 2007, p. 66.



Fig. 5 – Bologna, Palazzo Paleotti, camino, seconda metà del secolo XVI (fotografia dell'autore).

L'ultimo tra i camini qui analizzati è pressoché sconosciuto alla letteratura specializzata e si trova al piano terreno di Palazzo Bentivoglio (via delle Belle Arti, 8), in una sala oggi adibita a sala studio dell'università (fig. 6).⁵⁶ Si tratta di un felice esempio di combinazione di elementi architettonici, scultorei e pittorici. Presenta una parte inferiore caratterizzata da una certa semplicità: la bocca da fuoco (mossa dalle consuete nicchie interne) è inquadrata da una cornice liscia suddivisa in campi quadrati e rettangolari, elementari smussature (anziché le tipiche volute) fungono da connessione con la muratura retrostante, fregio e cornice non hanno alcuna decorazione. Il camino si anima nella parte superiore: un basamento curvilineo e decorato da testine sorregge ai lati due notevoli statue in stucco raffiguranti la *Fama* a destra e, forse, la *Grazia* a sinistra, caratterizzate da croccanti panneggi svolazzanti. L'affresco centrale, privo di una vera e propria cornice, è sormontato da una sorta di capitello ionico:⁵⁷ si riconoscono volute, abaco ed echino, questi ultimi stirati lungo tutta la larghezza dell'affresco come in uno dei camini serliani⁵⁸ e decorati da ovoli dorati alternati non alle più comuni lancette o freccette ma a elementi vegetali a forma di foglia. Il tutto è semicoperto da una ricca ghirlanda dipinta di verde e dorata, che scende alle spalle delle statue e ai fianchi del dipinto e sorregge due angioletti che reggono uno stemma. Lo stemma (partito Medici e della Rovere e timbrato della corona granducale medicea) è chiaramente riferito a Ferdinando II de' Medici e Vittoria della Rovere, erede del ducato di Urbino, le nozze dei quali furono celebrate ufficialmente nel 1637; Ferdinando morì nel 1670. Per precisare meglio la costruzione del camino all'interno di questo *range* di date, si ricorda che l'affresco, attribuito ad Angelo Michele Colonna e raffigurante una *Scena di sacrificio*, è stato convincentemente datato al 1656-57.⁵⁹ Sulla base di questi dati, è plausibile che il committente del camino e del dipinto vada individuato in Filippo di Prospero Bentivoglio (1622-1718), maestro di camera della granduchessa Vittoria.⁶⁰ Va anche precisato che la difformità

⁵⁶ Il Palazzo Bentivoglio conserva almeno altri quattro camini monumentali; per i primi tre si rimanda a cfr. Buitoni, Danieli, Malaguti, Pascale Guidotti Magnani 2019, pp. 54-57 e, in particolare, per quello del salone del piano nobile cfr. Ricci 2016, p. 19. Il quarto esemplare, collocato in un appartamento del piano nobile, era fino ad oggi sconosciuto: si tratta di un bel camino in arenaria con volute e fregio a girali vegetali, ma purtroppo è andata perduta ogni forma di decorazione della fuga.

⁵⁷ È stato possibile reperire un unico esempio analogo di capitello ionico stirato sopra la cappa: si tratta del camino della sala dello Scudo di Palazzo Vendramin Calergi a Venezia, progettato nell'ambito dei lavori di ampliamento condotti da Scamozzi tra il 1590 e il 1615, con una coda di imprese ornamentali durata fino al 1628 (cfr. Attardi 2002, p. 172 e fig. 200).

⁵⁸ Cfr. Serlio 2001, *Libro Quarto*, p. XLVII.

⁵⁹ Cfr. Danieli 2016, pp. 86-87.

⁶⁰ Cfr. Litta 1834, tav. VIII.



Fig. 6 – Bologna, Palazzo Bentivoglio, camino, metà del secolo XVII (fotografia dell'autore).

tra le due parti del camino, così come la ripresa di modelli serliani di primo Cinquecento, potrebbe adombrare un'esecuzione in due tempi, ad esempio una ridipintura della fuga su un camino preesistente.

L'iconografia dei camini di Palazzo Poggi

Luigi Malaguti

Il numero delle fughe di camino decorate presenti nei palazzi bolognesi sfiora il centinaio, ed è ormai tale da consentire di fissare i limiti cronologici e determinare le aree tematiche del fenomeno, nonché le aree di interesse della committenza.¹ Le tecniche sono varie: dall'affresco all'uso di tele o pannelli appoggiati sulla struttura muraria, fino al caso per ora unico della scultura in rame applicata sul camino di Palazzo Tanari.

Dal punto di vista cronologico, si può dire che il periodo d'oro della fuga dipinta (almeno a Bologna) va dalla metà del XVI secolo alla metà del secolo successivo, ovvero dall'età di Nicolò dell'Abate e Pellegrino Tibaldi al tempo di Guercino e Alessandro Tiarini: è in questo periodo che si concentrano le testimonianze maggiormente significative. Si è potuto constatare inoltre che, seppur costosi e spesso sontuosi, i camini decorati non sono prerogativa di palazzi o edifici architettonicamente emergenti, ma si celano inaspettatamente anche in case di aspetto comune o borghese.

Per quanto riguarda l'iconografia, che è l'aspetto che ci interessa in questa sede, le aree tematiche più frequentate rispecchiano i gusti del periodo (in tema soprattutto di letteratura profana), e in ordine di ricorrenza sono: mitologia, allegoria o personificazione, storia antica, storia sacra e, in misura molto più limitata, storia recente. La materia mitologica, come prevedibile, è in primo luogo di ispirazione ovidiana, tratta soprattutto dalle *Metamorfosi* (diffusissime anche tramite volgarizzazioni e rifacimenti) e, a seguire, virgiliana grazie a un assiduo ricorso all'*Eneide*, particolarmente adatta a inserimenti in programmi decorativi complessi comprendenti fregi con storie rappresentate in sequenza. L'allegoria e la personificazione faticano a integrarsi in apparati narrativi complessi, mentre si prestano assai bene a rappresentazioni autonome; troviamo questa materia declinata in diverse forme: da quella concettosa, ardua ed elitaria di matrice bocchiana alle personificazioni più volte ripetute e di diffusa comprensione (la figura della Pace, ad esempio), fino ad altre più oscure e peregrine. La storia antica è molto più romana che greca, e si può presentare come episodio di una

¹ Una prima lista è in Buitoni, Danieli, Malaguti, Pascale Guidotti Magnani 2019, pp. 62-66, ma altre si sono aggiunte nel frattempo. Numerosissimi sono i camini non più esistenti o non identificati citati dalle fonti: si ricordano fughe dipinte tra gli altri da Lorenzo Sabatini, Denys Calvaert, Bartolomeo Cesi, Francesco Brizio, Lucio Massari, Angelo Michele Colonna, Domenico Maria Canuti, Lorenzo Pasinelli, Giovanni Antonio Burrini, Donato Creti. Ci si augura di poter fornire un catalogo il più possibile completo di queste assenze in una pubblicazione specificamente dedicata.

narrazione/sequenza (come nel caso delle *Storie di Annibale* di Bartolomeo Cesi in Palazzo Albergati) oppure, traendo spunto soprattutto dai *Factorum ac dictorum memorabilium libri IX* di Valerio Massimo, restare isolata quale *exemplum virtutis* (Marco Curzio, Muzio Scevola ecc.). La materia biblica proviene quasi esclusivamente dall'Antico Testamento, serbatoio di immagini che, pur riferite alla storia sacra, non hanno contenuti devozionali (né, tanto meno, liturgici) impropri per la collocazione. La storia recente è presente soltanto con l'*Incoronazione di Carlo V* in Casa Budrioli-Marchesini, e con l'*Enrico re di Inghilterra* in Palazzo Paleotti.

In quasi tutte le fughe dipinte è presente il fuoco sotto forma di fiamma, facella, fiaccola, fulmine, piccolo falò o grande incendio, a volte protagonista visivo dell'immagine, a volte elemento centrale dell'episodio o della allegoria proposta. Altre volte il fuoco è una presenza molto discreta, quasi da ricercare con impegno all'interno dell'immagine, come nell'*Ercole punisce Caco* di Annibale Carracci in Palazzo Sampieri.

Si può ritenere che alla base della presenza ignea vi sia un principio di convenienza, e cioè di corrispondenza dell'immagine rappresentata al luogo/supporto, ovvero il camino. È lo stesso principio che aveva imposto soggetti acquei nei bagni o stufette; inoltre il fuoco nelle sue varie forme, e ancor più nei suoi effetti di calore e di luce, è carico di significati simbolici ad amplissimo spettro, dall'evocazione dell'inferno all'epifania dello Spirito Santo. Pertanto la sala del camino, luogo domestico o accademico del fuoco, diviene l'ambiente deputato alla conversazione/disputa accademica, rispecchiandosi nella decorazione chiamata a esprimere contenuti simbolici fino all'allegoria più concettosa. Sotto altro profilo simbolico, con sensibilità che a noi sembra preromantica, si può ricordare che secondo Giovanni Paolo Lomazzo le immagini ignee sono particolarmente adatte per "significati ardenti d'Amori e di desiderij"².

Più in generale, la cultura cinque e seicentesca era impregnata e affascinata da simboli ed emblemi, così che tutto, cose e avvenimenti, poteva celare significati nascosti al di là delle apparenze visibili. Come semplice riferimento esemplificativo ricordiamo, sulla base di opere allora notissime,³ che nel Cinquecento il fuoco poteva distinguersi tra:

- *Elementum Ignis*: il fuoco come elemento immateriale e invisibile, rappresentato da Giove;

- *Ignis Elementatum*: il fuoco fisico e concreto da distinguersi, a sua volta, in celeste (fulmine) e terrestre. Questo fuoco, indispensabile per ogni attività umana, è rappresentato da Vulcano, la cui zoppia richiama sia l'an-

damento spezzato della saetta (fuoco celeste) sia l'ondeggiare della fiamma (fuoco terrestre);

- *Claritas*: il fuoco celeste e divino della conoscenza. È simboleggiato dalla torcia rubata da Prometeo dal cielo con l'aiuto di Minerva; dono meraviglioso e, a un tempo, doloroso.

La presenza dell'elemento igneo non è comunque una regola inderogabile e vi sono rari esempi di immagini addirittura ignifughe. Il camino di villa Guastavillani non solo rappresenta Diana/Luna, fredda e antitetica ad Apollo/Sole, ma propone anche una fontana; nel perduto affresco di Palazzo Marescalchi Dall'Armi (noto attraverso una incisione di Giuseppe Asioli) l'immagine delle *Tre Grazie* è accompagnata da un vaso/fonte che spande una cascata d'acqua sul sottostante camino.

Per l'esame iconografico e iconologico delle fughe dipinte è rilevante poter sapere se si tratti di opere autonome, il cui significato sia racchiuso nella sola immagine sulla fuga, oppure se il camino sia inserito in una più complessa decorazione della sala in cui si trova, comprendente anche altri elementi, come un fregio o uno sfondato sul soffitto. Anche nel secondo caso, per altro, la fuga non risulta sempre coordinata con il resto della decorazione, ovvero non è sempre agevole individuare il nesso con l'"invenzione" generale, secondo quello che oggi chiamiamo un "unitario programma iconografico". Purtroppo quando siamo in presenza di fughe distaccate non è quasi mai dato conoscere la residua decorazione dell'ambiente, rendendo impossibile cogliere possibili relazioni.⁴

Quando la coesistenza tra fuga e decorazione parietale è ancora attuale, si possono riscontrare diverse situazioni:

- la fuga rappresenta un ulteriore episodio della storia narrata nel fregio: si possono citare i due camini virgiliani di Palazzo Fava della Madonna di Galliera, che al pari del fregio rappresentano episodi dell'Eneide; il camino in Palazzo Boncompagni con l'*Unzione di Davide*; il camino di Casa Budrioli-Marchesini con l'*Incoronazione di Carlo V*.

- l'immagine sulla fuga è collegata alla restante decorazione pur senza essere un episodio della storia rappresentata nel fregio: si veda il camino carraccesco in Palazzo Magnani con i *Ludi Lupercales*, sottostante le *Storie della fondazione di Roma*; o il camino del Guercino con *Marco Curzio* in Palazzo Rosselli del Turco a Cento, proveniente da Casa Pannini dove si trovava nella cosiddetta "camera dei cavalli".

- non vi è (o non è dato cogliere) alcuna relazione tra fuga e decorazione delle pareti, come nei casi dei tre camini carracceschi di Palazzo Sampieri,

² Lomazzo 1584, p. 342.

³ Boccaccio 1585, XII, p. 220; Cartari 1556, pp. 431 e segg.; Delminio 1550, p. 86. Vedi anche Panofsky 1962, p. 64

⁴ Una fortunata eccezione è il camino di Nicolò dell'Abate con la allegoria della *Ricerca della Verità* di Palazzo Torfanini, il cui fregio non è più esistente ma è noto con completezza e precisione grazie alle incisioni di Giuseppe Guizzardi (Cavicchioli 2005; Bianchi 2005).

dei quali sfugge il collegamento tematico con gli sfondati raffiguranti l'*Apoteosi di Ercole*; il camino di Palazzo Bonfioli, nel quale l'episodio mitologico della *Caduta dei Giganti* non sembra collegabile al fregio con *Storie di Cesare*; i camini di Palazzo Vizzani (con *Marco Curio Dentato*) e di Palazzo Zani (*Muzio Scevola*), che non paiono connessi con i relativi sfondati raffiguranti rispettivamente *Dedalo e Icaro* e la *Caduta di Fetonte*; anche nel camino del convento di San Procolo, la allegoria della *Calunnia* non pare collegabile con il martirio del santo nella volta.

Un discorso a parte merita il rapporto con la (non comune) decorazione plastica che accompagna la fuga: i casi più rilevanti si trovano in Palazzo Magnani, in Palazzo Zani, in Palazzo Bonfioli, in Palazzo dall'Armi, in Palazzo Lucchini-Zambeccari. In generale le immagini plastiche, poste ai lati della fuga, non prendono parte alla storia dipinta ma, se non puramente decorative o volte ad accentuare il carattere monumentale dell'insieme, in veste di divinità/personificazioni, si limitano a richiamare genericamente valori e virtù.

Non sempre le fughe sono accompagnate da una iscrizione, che compare in poco più di una trentina dei casi finora censiti. Sicuramente molte iscrizioni sono andate perdute: nei numerosi distacchi, infatti, si intendeva per lo più salvare l'immagine per il suo valore artistico o decorativo, trascurando gli elementi considerati marginali. Da quanto è rimasto, tuttavia, si può forse giungere alla conclusione che una fuga completa doveva comprendere anche un testo scritto. Non sempre però immagine e testo sono in relazione allo stesso modo. Semplificando, si può dire che la relazione dipende, soprattutto, dalla prevalenza dell'uno elemento sull'altro, ovvero dalla loro pari rilevanza. Nei casi di materia iconografica tratta dalla storia antica o dalla mitologia, immagine e testo sembrano proporre un gioco erudito e raffinato di rimandi classici.

Nei camini che traggono ispirazione dalle *Symbolicae Quaestiones* di Achille Bocchi l'immagine, pur costruita "all'antica", non deriva direttamente dal mondo classico, ma è frutto di una "invenzione" recente; in questi casi immagine e testo concorrono con pari rilievo a esprimere un significato percepibile solo all'interno di un gruppo sicuramente ristretto e culturalmente solidale con l'Accademia Bocchiana.⁵ In almeno tre casi (nei

Palazzi Torfanini, Marsigli e Paselli) questa corrispondenza è strettissima: le immagini sono molto particolari e non hanno precedenti. La "invenzione" non può che essere unica: incisione stampata ed affresco dipinto non possono che avere la stessa origine ideativa. Il significato di questa inusuale corrispondenza e le deduzioni che se ne dovrebbero trarre restano, per il momento, oscuri.

Veniamo ora all'esame degli affreschi di Palazzo Poggi che, con le sue sette fughe dipinte, è l'edificio bolognese che conserva il maggior numero di testimonianze di questo tipo.

1. *La morte di Plinio sul Vesuvio*, scalone della Biblioteca Universitaria (tav. 2)

L'iconografia è molto rara, se non unica: un vecchio, scalzo, con un libro nella mano sinistra e il capo coperto da un lungo drappo, incede deciso verso l'orlo di un baratro da cui escono nuvole di fumo ed impetuose vampe di fuoco. Alle spalle del vecchio stanno due giovani, uno dei quali impugna un oggetto che sembra un nastro rosso. Il soggetto viene tradizionalmente indicato come *Empedocle sull'Etna* o *Empedocle in atto di gettarsi nel cratere dell'Etna*.⁶ Sarebbe quindi rappresentata la leggendaria fine dell'antico filosofo-medico Empedocle (490-430 a.C. circa) narrata o ricordata da molte fonti antiche (Diogene Laerzio, Strabone, Orazio, Luciano ecc.). In particolare Diogene Laerzio (*Vita dei filosofi*, VIII, 70) racconta che, mentre gli abitanti di Selinunte, liberati da Empedocle da una terribile pestilenza, "banchettavano presso il fiume, apparve Empedocle, essi balzarono, gli si prostrarono e lo pregavano come un dio: volle poi confermare questa opinione di sé e si lanciò nel fuoco" così da scomparire nel nulla apparentemente senza morire. Lo stesso autore (VIII, 69) ricorda che, però, questa assurda aspirazione venne poi frustrata dallo stesso vulcano che rigettò uno dei suoi sandali bronzei svelando così la sua vera fine. Luciano (*Dialoghi dei morti*, *Dialogo di Eaco e Menippo*) irride, con il suo solito stile beffardo, la vanagloria di Empedocle, la cui folle trovata non è servita a nulla.

La nostra immagine presenta almeno due elementi incongrui con questa tradizione classica della morte del filosofo: la presenza dei due giovani compagni e l'assenza dei calzari ai piedi del vecchio. I giovani, infatti, non solo non risultano dalle fonti, ma sarebbero inspiegabili testimoni del suicidio che invece doveva essere segreto e solitario per rendere credibile l'apoteosi del "divino" Empedocle. I sandali, poi, sono elemento fondamentale per la conclusione dell'episodio, e soprattutto per il suo significato morale.

⁵ A Bologna, caso sicuramente unico, si registra una singolare corrispondenza tra un testo emblematico/simbolico, le *Symbolicae Quaestiones* di Bocchi, appunto, e apparati decorativi (fughe dipinte), sparsi in vari luoghi della città. Le influenze di Bocchi e della sua opera non si limitano alle fughe di camino, ma si riscontrano anche altrove: ad esempio nei fregi della villa Guastavillani, con le riprese dei simboli VII, XLIII e LXVI (Righini 2000, p.122). In generale sulle *Symbolicae Quaestiones*, e in particolare sull'immagine come strumento di conoscenza (*ars docta*) si veda Angelini 2003, p. 205; Bianchi 2010; Bianchi 2012.

⁶ L'iconografia è indicata da Bodmer 1934, e mai più posta in dubbio.

Come è noto, l'antichità ha trasmesso, oltre a quello di Empedocle, il ricordo di un'altra celebre morte su un vulcano: quella di Plinio il Vecchio, durante l'eruzione del Vesuvio nel 79 d.C. Il racconto dettagliato si trova in una famosa lettera del nipote Plinio il Giovane (*Epistole*, VI, 16), dalla quale sappiamo che lo zio, abbandonato da tutti gli altri, era rimasto con due giovani schiavi che lo aiutarono a sollevarsi per l'ultima volta prima di cadere ucciso dalle esalazioni mortifere: sarebbe quindi spiegata la presenza dei due giovani nel nostro camino.

Se il vecchio è da identificare con Plinio, l'assenza dei calzari naturalmente non richiederebbe più alcuna giustificazione. Anche il libro sorretto con la sinistra troverebbe un riscontro in altro passo della lettera nel quale, a rimarcare il coraggio di Plinio e la sua insaziabile sete di conoscenza, si narra che “nel cuore del pericolo era così immune dalla paura da dettare e annotare tutte le evoluzioni e tutte le configurazioni di quel cataclisma”. Il vulcano, infine, sembra essere rappresentato in eruzione, con vampe e fumo, laddove la morte di Empedocle non è legata ad alcun evento del genere.

Tutto quindi si spiega meglio con Plinio che con Empedocle, tranne il movimento e la postura del protagonista che pare avviarsi decisamente e volontariamente verso l'abisso. Questa mossa (apparentemente) da suicida, che per la sua evidenza ha sicuramente condizionato l'interpretazione della immagine, potrebbe essere giustificata da un intento di drammatizzazione che ha spinto l'autore a scostarsi dal racconto pliniano, localizzando la scena sull'orlo del cratere tra fiamme e fumo (per indicare che ci troviamo in piena eruzione vulcanica) e presentando il protagonista in deciso movimento, per descrivere in modo più incisivo il volitivo coraggio del suo comportamento. In ogni caso, mentre le perplessità legate all'atteggiamento del protagonista paiono superabili, le incongruenze segnalate con le narrazioni della fine Empedocle non sembrano trovare spiegazione.

Quindi non *La morte di Empedocle sull'Etna*, ma *La morte di Plinio sul Vesuvio*.

2. Prometeo ruba il fuoco dal cielo con l'aiuto di Minerva, Accademia delle Scienze, 'Sala di Ulisse' (tav. 7)

Sia Jürgen Winkelmann (1986) che Daniele Benati (1988) titolano l'immagine *Prometeo rapisce il fuoco con l'aiuto di Minerva*, mentre Guido Zucchini (1938) più sinteticamente titolava *Prometeo che ruba i raggi del Sole*. I due protagonisti sono, in ogni caso Minerva e Prometeo. Il disinvolto *déshabillé* della prima, nel Cinquecento era compatibile senza difficoltà con la sua proverbiale castità (si veda ad esempio la Minerva nella *Fucina di Vulcano* di Giorgio Vasari, agli Uffizi).

Prometeo, il Titano figlio di Giapeto (“audax Iapeti genus”: Orazio, *Odi*, I, 3, 27), come veniva ricordato nella letteratura mitografica del Cinquecento,⁷ indossa una strana tunica, certamente non di foggia classica. Si può, in proposito, rilevare una certa affinità con l'abbigliamento dei cosiddetti profeti dipinti dallo stesso Tibaldi agli angoli della volta della ‘Sala di Ulisse’ nello stesso Palazzo Poggi, in particolare quello in robone rosso.⁸ Ritroviamo l'episodio in numerose fonti antiche: Esiodo (*Teogonia*, 565), Platone (*Protagora*, 321), Apollodoro (*Biblioteca*, I, 7), Virgilio (*Bucoliche*, VI, e soprattutto il relativo commento di Servio, *Commentarii in Vergilii Bucolica*, VI, 42). Riportiamo il passo cinquecentesco di Vincenzo Cartari: “Prometeo parimente con l'aiuto di costei [Minerva] andò in Cielo, et involò il fuoco dal carro del Sole, col quale diede poi le arti al mondo che sono perciò dette essere venute da Minerva”. Il testo prosegue spiegando che “l'ingegno umano ha trovato ciò che tra noi non si fa, e trova anco tutto di, e fallo per mezzo del fuoco, conciosia che in tutte le arti due cose facciano di bisogno. L'una è l'industria, e la invention, l'altro il porre in opera, e fare quello che l'ingegno ha disegnato. Quella s'intende per Minerva, questo per Vulcano ciò è pel fuoco, che sotto il nome di Vulcano è inteso il fuoco il quale ci è strumento per fare tutte le cose”.⁹

Per un uomo del Cinquecento, il fuoco rubato al cielo si identificava dunque con la luce della conoscenza e con lo strumento per ogni arte.¹⁰ Prometeo veniva quindi interpretato come civilizzatore.¹¹ La figura del titano, tuttavia, nello stesso Cinquecento non ha sempre valenza positiva. In altri contesti Prometeo è l'empio che vuole superare i limiti imposti all'uomo: così nella volta della Rocca dei Rossi a San Secondo Parmense, questo stesso episodio viene presentato da Orazio Samacchini accanto a celebri esempi di empietà: la caduta dei giganti, Fetonte, Icaro e Niobe.¹²

Si può anche richiamare l'emblema XXVIII di Alciato: “Appeso in eterno alla rupe del Caucaso, Prometeo / ha il fegato straziato dall'artiglio del sacro uccello. / Non vorrebbe avere creato l'uomo, odia chi modella / la creta e maledice la fiaccola accesa col fuoco rubato. / Varie inquietudini rodono le menti dei savi / che bramano conoscere le vicende del cielo e degli dei”.¹³

⁷ Conti 1568, p. 311.

⁸ Sulla interpretazione di queste figure come profeti o saggi antichi o interpreti di Omero, Bonesi 2008, pp. 75 e sgg.

⁹ Cartari 1556, p. 431.

¹⁰ Delminio 1550, p. 105.

¹¹ Conti 1568, pp. 315, 318; vedi anche Panofsky 1962, p. 64; Angelini 2003, p. 224, n.64; Angelini 2021, p. 20.

¹² Pierguidi 2003, p. 322.

¹³ Alciato 1531, XXVIII. Sulla duplice interpretazione del mito di Prometeo nel rinascimento si veda Cerbo 2001, pp. 135 e sgg.

Sotto l'affresco, nella fuga compare un bassorilievo, dove all'interno di un ambiente all'antica con colonne, stanno due figure: una donna seduta e un uomo, sdraiato come una divinità fluviale o, meglio, come l'Adamo della Sistina. Può soccorrere Cesare Ripa (opera più tarda, ma che sicuramente attinge a un repertorio più antico): la donna, che impugna con la sinistra uno specchio in cui si riflette, dovrebbe identificarsi con la Prudenza, mentre l'uomo, se l'oggetto che impugna è (come sembra) un compasso, dovrebbe impersonare il Giudizio.¹⁴ Gli elementi dello specchio e del compasso sono attributi dell'Operazione perfetta.¹⁵ Entrambe le personificazioni, molto semplificate e con gli attributi ridotti al minimo, sarebbero così coerenti con il dono prometeico del fuoco-conoscenza-abilità. Angelini (2021), in stretto collegamento con il dipinto soprastante, interpreta la donna seduta come Minerva con lo specchio veritativo in cui si riflette e l'uomo come il "sapiente" che, aprendosi alla vita, si sta animando al cospetto della dea, così come il primo uomo si animò di fronte al Creatore.¹⁶ Una interpretazione così raffinata è senza dubbio, come sottolineato dalla stessa Angelini, in linea con la cultura delle *Symbolicae Quaestiones* il cui autore, Achille Bocchi, era sodale di Giovanni Poggi e frequentatore del palazzo (tanto che la studiosa affaccia la suggestiva ipotesi che il grande camino del Simbolo CXVIII davanti al quale Giovanni Poggi cena con gli amici, tra i quali è naturale pensare lo stesso Bocchi, potrebbe essere proprio quello in esame).

3. *Ercole sul rogo*, Accademia delle Scienze, 'Stanza delle Grottesche' (tav. 5)

Il soggetto è comunemente definito *Ercole sul rogo*, ed è una iconografia molto comune e appropriata per le fughe di camino,¹⁷ con numerosi esempi sia bolognesi (si veda la fuga dipinta da Giacomo Cavedone per Palazzo Giovagnoni, ora Monte del Matrimonio, o quella nello stesso Palazzo Poggi) sia extrabolognesi, quale ad esempio il teatrale camino di Battista Zelotti di Villa Emo a Fanzolo.

Il corpo vigoroso ma estenuato è disteso sulle tavole della pira, ed è ancora perfetto nonostante le fiamme che lo avvolgono insinuandosi tra le gambe e tra il busto e le braccia. Al di sopra delle fiamme, dove la fuga si restringe, compare sospesa a mezz'aria una più piccola figura ignuda, dietro la quale le nuvole (di fumo?) si aprono su un cielo dorato. Questa figuretta

femminile o, piuttosto, asessuata, impugna con la destra una spada, e con la sinistra sembra saggiarne il filo.

È evidente che l'immagine nel suo insieme non si limita a rappresentare la fine di Ercole ma, nel rapporto tra il corpo morto dell'eroe e la figura con la spada, vuole esprimere un più complesso contenuto. La fine di Ercole è tramandata da molti autori classici, da Sofocle (*Trachinie*) a Seneca (*Heracles Oetaeus*) a Ovidio (*Metamorfosi*, IX).

Per la nostra immagine è opportuno un confronto con l'altro *Ercole sul rogo* conservato in Palazzo Poggi, del quale parleremo tra poco: quest'ultimo è ben vivo, seduto e non ancora disteso, con il manto leonino ancora allacciato e la lunghissima clava in pugno. Il nostro, invece, è languidamente disteso, pelle leonina e clava – suoi inseparabili attributi – sono scomparsi e, soprattutto, è indiscutibilmente già morto. Della morte sono testimoni sia la testa reclinata con gli occhi chiusi sia il braccio destro abbandonato, il così detto "braccio della morte", sicuro indice che la vita è finita. Di antica e consolidatissima tradizione, compare dai sarcofagi romani (come quello dei Musei Capitolini con la *Morte di Meleagro*), ai *Vesperbild* tedeschi, alla *Deposizione* Baglioni di Raffaello, fino alla *Sepoltura di Cristo* di Prospero Fontana alla Pinacoteca di Bologna (fig. 1), dipinto in anni vicini all'esecuzione del nostro camino. Forse è la stretta corrispondenza tra le due immagini di Tibaldi e di Fontana che ha suggerito a Dominique Cordellier (2000) di definire il nostro Ercole un "eroico Cristo pagano".¹⁸

La avvenuta morte richiama la conclusione dell'episodio lungamente narrato da Seneca e più succintamente da Ovidio: con la morte, l'anima di Ercole, di origine divina e paterna (Giove), viene separata dal corpo, di origine terrena e materna (Alcmena), e così mentre quest'ultimo è destinato alla consunzione tra le fiamme, l'anima viene assunta in cielo, dove sarà accolta tra le divinità olimpiche. La figura che sale verso il cielo rappresenterebbe quindi l'anima di Ercole che sta per varcare il limite del mondo terrestre ed entrare, attraverso lo squarcio aperto tra nubi e fumi, nel cielo dorato dell'Empireo.

Del resto, avverte Ripa, si può raffigurare la morte con una spada in mano "significando che [...] taglia e divide il mortale dall'immortale",¹⁹ e si può anche richiamare il taglio del "crine della vita" descritto da Annibale Carracci sulla fuga proveniente da Palazzo Lucchini-Zambeccari con la *Morte di Didone*.²⁰

Resta da chiarire il significato della spada, sicuramente la più ardua dif-

¹⁴ Ripa 1593, rispettivamente n. 312 e n. 147.1; sul compasso nell'*Iconologia* di Ripa vedi Corrain 2010, p. 111.

¹⁵ Ripa 1593, n. 267.2.

¹⁶ Angelini 2021, p. 21.

¹⁷ Danieli 2006, p. 107.

¹⁸ D. Cordellier in *Il Cinquecento a Bologna* 2000, p. 258, discutendo un disegno del Louvre di Pellegrino Tibaldi, che corrisponde al camino di Palazzo Poggi. Sul "braccio della morte" e sulla sua lunga e complessa tradizione si veda Settis 2013.

¹⁹ Ripa 1593, p. 402.

²⁰ Ludovico e Annibale Carracci 2024.



Fig. 1 – Prospero Fontana, *Sepoltura di Cristo*, 1548-1549, Bologna, Pinacoteca Nazionale (da Pinacoteca Nazionale di Bologna. *Catalogo generale*. 2. Da Raffaello ai Carracci, Venezia 2006).

ficoltà da superare: probabilmente la spada è simbolo della morte o, ancora più precisamente, del momento esatto della separazione-cesura dell'anima dal corpo.

4. *Ercole sul rogo*, Biblioteca Universitaria, scalone (tav. 3)

Questa fuga, pendant della *Morte di Plinio sul Vesuvio*, ne condivide le vicende e gli spostamenti nelle sale del palazzo. Si tratta del secondo *Ercole sul rogo* presente in Palazzo Poggi: soggetto, come già detto, considerato molto appropriato per le fughe di camino sia per l'evidenza dell'elemento igneo sia per il diretto riferimento alle virtù della fermezza, della pazienza e del coraggio dell'eroe, virtù tutte molto apprezzate nel clima morale della seconda parte del XVI secolo.

A differenza dell'altro, questo Ercole è ancora ben vivo: pare essersi appena seduto, non si è spogliato della pelle leonina che poi stenderà sulla pira e impugna ancora la clava, così enorme e pesante da non poter essere maneggiata da nessun altro e, per questo, a differenza dell'arco e delle frecce donate a Filottete, destinata a bruciare con lui (Ovidio, *Metamorfosi*, IX, 234-238; [Seneca], *Hercules Oetaeus*, 1661-1664).

La complessa e michelangiolesca postura di Ercole riprende analoghe immagini della cultura figurativa manierista bolognese: in controparte, la *Giunone* di Prospero Fontana sulla volta della sala Hermathena di Palazzo Bocchi.

5. *Artemisia*, Biblioteca Universitaria, scalone (tav. 1)

Questa fuga decorava originariamente il camino nel salone di Polifemo, nei locali ora di pertinenza dell'Accademia delle Scienze.²¹ La vicenda di Artemisia regina di Caria, intorno alla metà del IV secolo a.C., è narrata dagli scrittori antichi: Cicerone (*Tusculanae disputationes*, III, 75), Aulo Gellio (*Noctes Atticae*, X, 18) e Valerio Massimo (*Factorum ac dictorum* IV, 6, est. 1) che la annovera tra gli *exempla* di amore coniugale.

Artemisia, figlia di Ecatomno di Mylasa, moglie e sorella di Mausolo, satrapo e poi re di Caria, alla morte del marito non solo costruì in suo onore il famoso e celebratissimo monumento funebre (il Mausoleo, una delle sette meraviglie del mondo), ma, spinta dall'amore e dal dolore, volle essa stessa

²¹ L'ipotesi della provenienza è di Lenzi 1988b, p. 60. Nonostante il soggetto fosse chiaro già a Zanotti 1756 p. 45, Bodmer 1937, pp. 16-18, la interpreta come una allegoria della *Forza*, mentre Briganti 1945, p. 81, come una "figura allegorica".

diventarne vivo sepolcro bevendo le ceneri del marito da una coppa nella quale erano state sciolte. L'indice destro con cui Artemisia indica il rogo conferma retoricamente l'identità delle ceneri che ella sta bevendo.

Bisogna segnalare anche le figure presenti nella cornice. I due genii superiori impugnano una fiaccola, tipico elemento funerario: nella *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (1499) viene descritta e rappresentata la tomba di Artemisia, nel cui coronamento due fanciulli alati sostengono una fiaccola accesa (fig. 2). La fiaccola è anche simbolo coniugale nonché seconda immagine ignea (oltre al fuoco indicato da Artemisia). Ciascuno dei due genii inferiori impugna un ramo apparentemente secco, con poche e stentate foglie. Non è chiara la allusione che certamente vi è sottesa. Forse si potrebbe azzardare: il vincolo e l'amore continuano (la fiaccola superiore accesa) anche quando la vita è terminata (rami secchi).



Fig. 2 – Anonimo, *Tomba di Artemisia*, 1499, xilografia (da Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499).

6. *Giove e Semele*, Accademia delle Scienze, 'Stanza di Ganimede' (tav. 9)

L'immagine è molto deteriorata: un uomo ignudo, con la testa leggermente piegata in avanti, puntandosi sulla gamba sinistra (l'unica chiaramente visibile), protende energicamente le braccia verso il basso, fino a congiungere le mani in un punto all'altezza del ginocchio: un'azione, circondata come è da confuse oscurità, di non facile interpretazione. Ciò che rimane mi aveva in un primo tempo portato a supporre che il soggetto di questa fuga fosse *Ercole che uccide il leone Nemeo*, una iconografia diffusa in quella stagione figurativa e culturale: si veda ad esempio il camino (o ciò che ne resta) di Nicolò dell'Abate nella Sala del Fuoco al Palazzo Comunale di Modena,²² o anche il simbolo CVII delle *Symbolicae Quaestiones*, nel quale l'episodio è proposto come invito morale a reprimere l'ira (il leone) e a trattenere la lingua (le fauci della belva serrate dalla presa delle mani di Ercole).

Sforzandosi di penetrare le fumose oscurità, emergono alcuni elementi che conducono a tutt'altra interpretazione: prima di tutto una gamba umana emerge dalla caligine, al di sotto delle braccia protese del protagonista (e ciò è già sufficiente a escludere il famoso leone), al di sotto compaiono modeste ma evidenti lingue di fuoco e infine, dato risolutore, sulla destra, con un po' di fatica ma senza dubbi, compare una nera aquila che stringe col becco un piccolo trisulco, il fulmine di Giove.

Aquila e fulmine indicano con certezza che proprio di Giove si tratta. Con l'aiuto di una incisione di Giovanni Antonio Rusconi per le *Trasformazioni* di Ludovico Dolce (fig. 3) l'immagine si può finalmente decifrare come *Giove e Semele*. Più precisamente viene rappresentato il momento in cui, dopo l'incenerimento della gravida e sventurata amante, il dio afferra e salva il nascituro ("imperfectus infans") Bacco, che poi completerà il periodo di gestazione cucito nella coscia del padre.

La modestia del fulmine nel becco dell'aquila può, forse, richiamare il "levius fulmen" di Ovidio (*Metamorfosi*, III, 304): si tratta di un fulmine depotenziato (arma di riserva, detta dagli dei "tela secunda"), che Giove aveva adottato nella circostanza per ridurre la violenza dell'impatto. Il mito, uno dei più noti amori di Giove narrato dai mitografi antichi (Apollodoro, *Biblioteca*, III, 4, 3, e soprattutto Ovidio, *Metamorfosi*, III, 270-315), è soggetto molto raro. A Bologna, nella villa Bolognini al Farneto si trova in una fuga di camino, ancora più deteriorata di quella qui in esame, opera di Denys Calvaert, con il medesimo episodio. Il momento non è però esattamente lo stesso: al Farneto viene rappresentato il preciso istante della terribile teofania, con Semele ancora viva e Giove che appare dall'alto.

²² F. Piccinini in Nicolò dell'Abate 2005, p. 309.

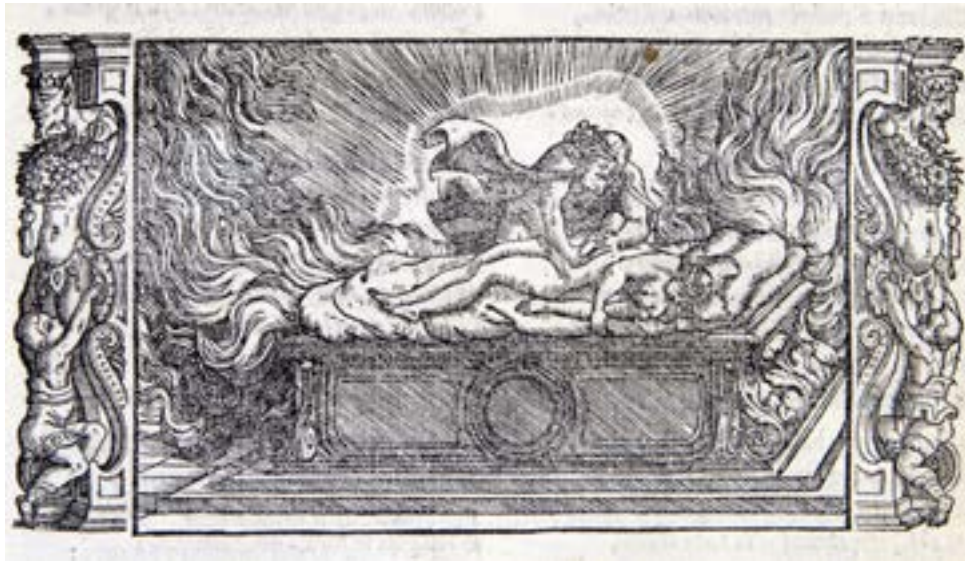


Fig. 3 – Giovanni Antonio Rusconi, *Giove e Semele*, 1553, xilografia da *Le trasformazioni di M. Lodovico Dolce*, Venezia 1553 (BUB, A.IV.D.XII.26).

7. *Allegoria della Pace*, Accademia delle Scienze, ‘Stanza delle Grottesche’ (tav. 8)

La rappresentazione allegorica della *Pace* è diffusissima, innumerevoli esempi precedenti e successivi nell’arte del Cinque e del Seicento (da Jacopo Sansovino a Battista Dossi, da Vasari a Francesco Salviati, fino a Guercino e tanti altri) e deriva da raffigurazioni in monete e medaglie antiche, allora ben note e riprese in medaglie coniate nel XVI secolo che hanno fornito spunti alle descrizioni di Cesare Ripa.²³ Oltre a questi riferimenti classici, si deve richiamare il *Salmo* 45 (46),10: “Farà cessare le guerre sino ai confini della terra, romperà gli archi e spezzerà le lance, brucerà con il fuoco gli scudi”. Tra i camini bolognesi abbiamo almeno altri due esempi di questa iconografia, in Palazzo Zani e in Palazzo Ratta-Pizzardi.

Gli elementi tradizionali dell’allegoria sono così chiariti da Ripa: “Il ramo d’ulivo dinota la mitigazione degli animi adirati”, “la facella che abbruci il monte d’arme significa l’amore universale e scambievolmente fra i Popoli che abbruggia e consuma le reliquie degli odii che sogliono rimanere dopo la morte degli uomini”. La corona sul capo pare di ulivo, e non d’alloro come indica Brogi (2001) probabilmente per semplice lapsus, sia per la evidente

somiglianza col ramo impugnato alla sinistra, sia seguendo ancora l’autorità di Ripa.²⁴

La maggiore particolarità di questa rappresentazione risiede senz’altro nella grande costruzione all’antica posta a destra della Pace. Che si tratti di un elemento importante, e non di un semplice e generico sfondo, si può desumere anche dalla posizione del braccio destro della donna che, seguendo la torsione del busto, porta la “facella” dall’altro lato: in tal modo (in contrasto con la canonica simmetria di questo tipo d’immagine) le due braccia sono portate dalla stessa parte, lasciando così scoperto il versante opposto, nel quale può campeggiare la grande costruzione.

Possiamo scartare la suggestione proveniente dalla medaglia dedicata a Clemente VII da Benvenuto Cellini del 1534 (fig. 4), nella quale sono evidenziate le porte chiuse del tempio di Giano (“clauduntur belli portae”, si legge nell’iscrizione che cita *Eneide*, I, 294), a causa della struttura della nostra architettura, nella quale la porta pare troppo modesta e marginale, e inoltre sembra aperta con una catena di ferro a sbarrare il passaggio. Ci si può riferire allora a un’altra descrizione di Ripa (n. 273.3): “usando per essa [la Pace] il denaro pubblico del quale si fabbricano poi Teatri, Templi ed altre opere di magnificenza”. Si può però richiamare, forse con più fondamento, anche Cartari che ricorda il grande tempio elevato a Roma in onore della dea Pace.²⁵



Fig. 4 – Benvenuto Cellini, *La Pace e il genio della Guerra incatenato al tempio di Giano*, 1534, argento, Londra, British Museum (© The Trustees of the British Museum).

²³ Firpo, Biferali 2009, p. 320; Bodon 2007, p. 223.

²⁴ Ripa 1593, p. 189; Brogi 2001, p. 149.

²⁵ Cartari 1553, p. 239.

Lo strano caso dei camini cinquecenteschi di Palazzo Poggi: storia di un restauro lungo tre secoli fra distacchi e rifacimenti

Gianluca Sposato

Il recente restauro (2023) dei tre grandiosi affreschi staccati della Biblioteca Universitaria di Bologna (tav. 1-3) ha fornito occasione propizia per condurre un'estesa ricerca bibliografica e archivistica sulle travagliate vicende che li riguardano. Queste pitture, oggi disposte simmetricamente sulle tre pareti dello scalone monumentale della Biblioteca, costituivano un tempo la decorazione di fughe (o fronti) di camini presenti in vari ambienti del nucleo cinquecentesco di Palazzo Poggi: come spesso accade per molte delle fughe dipinte nel XVI secolo, tipologia estremamente diffusa a Bologna, l'iconografia dei tre affreschi è legata al tema del fuoco, ma la loro attribuzione è stata lungamente discussa e ovviamente messa in relazione con quella degli autori delle decorazioni commissionate nel palazzo dal cardinale Giovanni Poggi. Eseguite tra gli anni cinquanta e sessanta del Cinquecento, queste rappresentano: *Artemisia che beve le ceneri di Mausolo* (288x210 cm., lato sudest dello scalone), ormai per certo riferita a Lorenzo Sabatini al 1566 c., *Ercole sul rogo* (273x157 cm.; lato sudovest dello scalone) ed *Empedocle che si getta nell'Etna* (273x157 cm.; lato nordest dello scalone).¹

Le pitture furono estratte dalla muratura dei camini con la tecnica del massello per mano di alcuni anonimi operatori nel corso del 1712, in occasione dei lavori di riadattamento e restauro di Palazzo Poggi che seguirono l'insediamento in loco dell'Istituto delle Scienze e dell'Accademia Clementina.² L'edificio, scelto dal fondatore dell'Istituto, Luigi Ferdinando Marsili, e acquistato a tale scopo dal Senato di Bologna con finanziamento pontificio,³ necessitava infatti di un totale riordinamento degli spazi per ospitarvi aule, laboratori di fisica e di chimica, nonché erigervi l'imponente torre d'osservazione astronomica della Specola. Il 15 marzo 1712, i membri dell'Assunteria (organo amministrativo dell'Istituto) riferirono

¹ Per un puntuale approfondimento sull'attribuzione e sulla datazione dei tre affreschi si rimanda al saggio di Michele Danieli in questo volume. Sulla proposta di identificare *Empedocle che si getta nell'Etna* con *La morte di Plinio sul Vesuvio* si vedano invece i saggi di Luigi Malaguti e Camillo Tarozzi sempre in questo volume. Per scelta curatoriale, tuttavia, sarà qui e altrove impiegata la titolazione tradizionale dell'affresco.

² A tal proposito si vedano: Zanotti 1739a; Ceccarelli, Cervellati 1987; Lenzi 1988b.

³ Esaustivi dettagli sulla scelta e sull'acquisto del Palazzo Banchieri già Poggi sono contenuti nelle carte d'archivio dell'Istituto: Archivio di Stato di Bologna (da qui in poi: ASB), Assunteria di Istituto, Diversorum, busta 4.

infatti che sarebbe stato “giovamento alla fabrica della specola il potere levare il camino della Residenza de Pittori, tanto più che rimanendovi si deve chiuderlo per fortificare la muraglia”. Nel celebre ‘Salone di Ulisse’,⁴ affrescato da Pellegrino Tibaldi ed allora occupato dagli Accademici Clementini, si decise quindi di “disfare il detto camino, e trasferire la pittura della medesima nella sala superiore”.⁵ Deanna Lenzi ha proposto di identificare, nel 1988, il camino del Salone con quello raffigurante l'*Artemisia* di Lorenzo Sabatini. Un'ipotesi, liberamente accolta dalla successiva bibliografia, da ritenersi valida per via di concordanze cronologico-stilistiche: a tal proposito occorre citare il saggio di Michele Danieli in questo volume sulla possibilità che Sabatini, legato al Tibaldi, abbia partecipato alla decorazione di un camino nel ‘Salone di Ulisse’, piuttosto che altrove, anche se ad altezza di date differenti. Non si oppone a questa tesi, infatti, la cronologia del 1566 c., in ultimo suggerita da Balzarotti, più di 10 anni dopo la data concordemente proposta per la volta tibaldesca dell'ambiente (1550):⁶ è già stato chiarito come il cantiere del palazzo fosse proseguito per fasi conseguenti, relativamente lente per scarsità di fondi, e con una distribuzione ragionata nel tempo degli interventi degli artisti.⁷ In ogni caso, l'affresco, una volta estratto con la tecnica del massello,⁸ ottenne la posizione d'onore sulla parete breve est (nord-orientale) della grande “Sala superiore” al primo piano, scelta come ambiente di rappresentanza dell'Istituto (e dal 1907 sede del Museo Aldrovandiano).

Per le due altre pitture, destinate alla parete lunga meridionale della sala, vennero già avanzate alcune ipotesi di provenienza da camini presenti in altre camere del piano nobile del Palazzo, in base a possibili rapporti iconografici coi programmi decorativi dei fregi dell'edificio.⁹ Per Empedocle, dunque, data l'assonanza con il tema della meditazione sulla natura e del continuo cambiamento, è stata proposta la provenienza dalla ‘Sala dei Paesaggi’ affrescata da Niccolò dell'Abate, al cui ambito è stata più volte ricondotta l'esecuzione del filosofo.¹⁰ Non da tutti accettata per le incongruenze stilistiche, è invece l'idea del dialogo, morale e iconografico, tra l'*Ercole sul*

rogo e i fregi della ‘Sala dei Concerti’ dello stesso Nicolò e bottega (adiacente a quella dei ‘Paesaggi’), raffiguranti episodi delle *Fatiche di Ercole* alternate a scene conviviali di banchetti e concerti. Del resto, le due fughe, nonostante alcune incertezze sulla loro paternità, sono simili per dimensioni, sfoggiano la medesima cornice dipinta e hanno una base ugualmente condizionata dall'arco dell'imboccatura del camino: con buona probabilità furono realizzate in adiacenti camere del palazzo, in rapporto con fregi di medesima altezza.¹¹

In ogni caso, è certo che il trasporto avvenne per tutte e tre le pitture: in un rendiconto di spesa dell'Istituto datato 29 agosto 1714 sono infatti esplicitate al plurale, tra gli importi sostenuti nei lavori dell'Istituto, le operazioni di “taglio di Muri per trasportare Pitture insigni nella Sala Maggiore; [...] Riattamento generale della Sala Maggiore [...]; Incastratura delle Pitture in pietra”.¹²

Mentre proseguivano i lavori per il rifacimento degli interni del salone di rappresentanza del piano nobile, nel gennaio 1713 veniva contattato uno dei pittori dell'Accademia Clementina “per dare compimento”, e dunque restaurare, gli affreschi. Fu scelto il bolognese Giovan Gioseffo Dal Sole, che, con il suo allievo genovese Luca Ferrari,¹³ portò avanti le operazioni tra il febbraio e il maggio del 1713 per un compenso di “dieci Luigi d'oro” (corrispondenti a £167.10).¹⁴

I due artisti dovettero svolgere infatti il delicato compito di modificare la composizione delle scene per nascondere l'originale provenienza e funzione dei tre affreschi: questi, reincassati nel muro, entro le loro nuove cornici in stucco, avrebbero dovuto dare l'impressione di aver fatto sempre parte della decorazione del nuovo ambiente. L'antica forma trapezoidale delle pitture fu riadattata ad un inedito formato quadrangolare con l'aggiunta di mattoni e intonaco: si dovette così estendere pittoricamente la raffigurazione conte-

⁴ Per la denominazione degli ambienti del pian terreno di Palazzo Poggi ci si atterrà a quella da ultimo proposta da Cavicchioli (2021, pp. 47-64).

⁵ ASB, Assunteria di Istituto, Atti, n. 1 – congregazione del 15 marzo 1712. Il riferimento viene citato, ma non trascritto, in Lenzi 1988b p. 60, n. 11.

⁶ Balzarotti 2023, pp. 87-88, 297-298.

⁷ Pugliatti 1984 pp. 90-91, n. 246; Lenzi 1988a, pp. 40-57.

⁸ Per alcuni dei nomi dei capomastri attivi a Bologna sul principio del XVIII secolo, si veda il saggio di Luca Ciancabilla in questo volume.

⁹ Cfr. Béguin 1969, p. 74; Ottani Cavina 1988, pp. 121-122, n. 22; Béguin 1996, pp. 164, 168 n. 60; Béguin 2000, pp. 164-165.

¹⁰ Vd. ad esempio: Bodmer 1934, pp. 35-36, 39.

¹¹ La pianta del piano nobile del palazzo pubblicata da Zanotti nel 1739 (ma in parte non aggiornata sulle migliorie precedentemente apportate alla fabbrica), mostra in effetti la presenza di imboccature di camini in entrambe le sale, al centro della parete occidentale di ciascuna, dove oggi, ovvero, si trovano le aperture delle porte (Zanotti 1739b). Le dimensioni delle due sale e dei fregi affrescati *in situ* (riportate in: Boschloo 1984, p. 76, n. 9) potevano certamente consentire la presenza delle due fughe con le rispettive, sottostanti, bocche di fuoco.

¹² ASB, Assunteria di Istituto, Diversorum, busta 6, *Amministrazione Istituto delle Scienze. Resoconti annuali dell'Azienda e altro – Conti dell'Azienda dell'Istituto, 29 agosto 1714*.

¹³ Da non confondersi col ben più noto omonimo pittore reggiano, vissuto nella prima metà del XVII secolo. Sul genovese Luca Ferrari si vd. le informazioni raccolte da Marcello Oretti: Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (da qui in poi: BCA), Ms. B 131, c. 117.

¹⁴ ASB, Assunteria di Istituto, Atti, n. 1, 31 gennaio 1713; *Ivi*, 2 maggio 1713. Notizia del restauro e dei rifacimenti di Dal Sole veniva già data in: Lenzi 1988b, p. 60, nota n. 11 (da allora fu ripetuta nella bibliografia successiva su Palazzo Poggi). Si trascurava però la citazione del 2 maggio, in riferimento al costo dell'operazione e al coinvolgimento del Ferrari.

nuta nelle fughe nei nuovi spazi di risulta laterali. Le invenzioni di Dal Sole sono adesso solo parzialmente visibili, ma se ne può ricostruire la sostanza a un esame ravvicinato, aiutato da un confronto tra documentazione d'archivio e indagini diagnostiche.

Nel caso dell'*Artemisia*, l'originale cornice a forma di trapezio, popolata dai putti di rame dorato, fu ripensata in altra di forma ovoidale, tangente ai quattro lati della cornice quadrangolare. Vennero occultate le due cornici laterali nella scena di *Empedocle*: sulla sinistra furono aggiunti elementi inerenti all'eruzione vulcanica, a destra fu prolungata la figura di uno dei due ragazzi che accorre sul monte. Analogamente, nell'*Ercole*, le porzioni laterali furono liberate dalle cornici dipinte, vennero dunque inseriti nuovi elementi arborei del falò incendiante e venne infine estesa la narrativa del cielo, con in evidenza la risalita di colonne di fumo e lingue di fuoco. I due artisti riassettarono inoltre abrasioni e difetti di tenuta della superficie pittorica originale con aggiunte a corpo, come velature di lacche rosse per i fuochi o a tempera di terre diluita per le figure. Quindi intervennero estesamente con impregnazioni di olio e vernice per occultare l'originale natura della pittura a fresco: il risultato fu quello di rendere le fughe simili ad una pittura a olio e vernice stesa su intonaco a calce. Una fortunata istantanea del risultato finale dei restauri alle pitture e dei lavori di riallestimento della sala maggiore dell'Istituto è immortalata in una miniatura della serie delle *Insignia* degli Anziani, di Angelo Michele Tosini, dove si presenta la cerimonia inaugurale dell'Istituto, avvenuta il 13 marzo 1714 proprio nel salone del piano nobile (fig. 1).

Esistono oggi nelle sale di Palazzo Poggi altre due fughe dipinte, che ugualmente furono staccate a massello nel corso del XVIII secolo: di queste, tuttavia, non conosciamo con certezza data di trasporto e luogo di provenienza. Le pitture raffigurano un *Ercole sul rogo* (tav. 5), a lungo riferito ad ambito tibaldesco, e una allegoria della *Pace* (tav. 8), opera certa di Ludovico Carracci, e sono oggi esposte nella 'Stanza delle Grottesche' all'interno dell'Accademia delle Scienze, su due pareti contrapposte.¹⁵

Esse sfuggono in tutte le guide e descrizioni dell'Istituto fino all'ultimo quarto del XVIII secolo: la loro prima menzione documentaria è riconducibile ad un inventario dell'Istituto compilato fra il 1779 e il 1785. Le due pitture, evidentemente già trasferite a massello, vengono descritte come "Due Quadri rappresentanti due sopra Camini, con cornice colorate, e dorate"¹⁶ appesi alle pareti della "Camera degli obelischi" (ora 'Sala di



Fig. 1 – Michele Angelo Tosi, *Inaugurazione dell'Istituto delle Scienze* (13 marzo 1714), miniatura acquarellata, 1714, firmata (Archivio di Stato di Bologna, Anziani consoli, *Insignia*, vol. XII, cc. 45b-46a).

Ulisse'), a quel tempo adibita dall'Accademia Clementina all'esposizione di modelli di colonne e chiese romane ad uso degli studenti di architettura.

La loro natura di affreschi staccati viene meglio chiarita in un documento di pochi anni posteriore (1798-1801 c.): le opere, sempre incassate nella medesima sala, qui vengono qualificate come "Due quadri trasportati da dei Camini, dipinti in muro, con cornici di legno filettate in oro falso" e attribuite per l'occasione a Pellegrino Tibaldi.¹⁷

La certa identificazione con le pitture in esame viene confermata in

¹⁵ Per la loro discussa attribuzione e datazione si veda il saggio di Michele Danieli in questo volume.

¹⁶ ASB, Assunteria di Istituto, Diversorum, busta 6, n. 15, *Accettazione e Obbligazione di Vincenzo Marchi dell'ufficio di Custode dell'Istituto. Consegna del Palazzo (Inventario di tutti i Capitali Mobili) e altri recapiti*, c. 15

¹⁷ BCA, Ms. B 1301, *Inventario Generale di tutti li Capi Mobili e di varj Immobili esistenti nelle Camere, Loggie, Atrj ed altri Luoghi dell'Istituto Nazionale in Bologna dati in consegna al Custode di Esso, ed Introdotto de Forestieri, Alle Camere del medesimo. Il dì 7 Termidore, Anno VI Republic. 25 Luglio 1798 V.S.* (con annotazioni del 1799-1801 c.), c. 26. La citazione dei due quadri nella "Camera della meccanica" era già stata erroneamente riferita da Cammarota (1997, p. 60, nota n. 15) alle due fughe staccate dell'*Ercole* e dell'*Empedocle* oggi sullo Scalone: queste sono in realtà correttamente segnalate dallo stesso Ms. 1301 come due dei "Tre Dipinti in Muro con Cornici di Legno bianche" presenti nella "Sala Grande" (assieme all'*Artemisia*).

alcune pagine della *Guida* di Petronio Bassani del 1816:¹⁸ il sacerdote bolognese cita infatti, nella medesima sala, in dialogo con il *Furto di Prometeo* affrescato dal Tibaldi sul camino ancora *in situ* (tav. 7), un “Erocle sul rogo” di Nicolò dell’Abate¹⁹ ed una allegorica “Vittoria” di Prospero Fontana,²⁰ segnalandone una meritevole importanza artistica. La loro estrazione a massello da altre sale di Palazzo Poggi, già supposta da diversi studiosi,²¹ potrebbe essere anche convalidata da un resoconto economico dell’Istituto: fra alcune voci di spesa per lavori al fabbricato “dall’anno 1712 a tutto il 1723” (contabilizzate nel 1752 per un totale di 21.580 Scudi) vi è infatti un riferimento non meglio precisato a operazioni di “trasporti, e collocazione in altri luoghi delle Pitture più insigni trovate nei muri del Palazzo”.²² Il richiamo a più “luoghi” di destinazione di affreschi staccati potrebbe infatti suggerire l’avvenuto trasferimento, all’interno del palazzo, di ulteriori dipinti rispetto ai soli tre collocati nella ‘Sala superiore’, contestualmente al cantiere del 1712-1714, o comunque entro il 1723. Rimane però aperta la possibilità che le due pitture (o solo una di queste) provenissero da altri palazzi nobiliari bolognesi, per mezzo di acquisti non meglio precisati; fra questi si potrebbero persino includere i complessi architettonici adiacenti a Palazzo Poggi e progressivamente incorporati dall’Istituto, come la Casa Agucchi (poi Rossi), confinante con l’ala ovest.²³

In ogni caso, almeno fino al 1816, l’*Ercole* e la *Pace* rimasero nella “Sala della Meccanica”, probabilmente disposti sulle pareti nord ed est della stessa.²⁴ In un momento imprecisato, ma probabilmente durante il

XIX secolo, le opere vennero quindi trasferite nell’odierna ubicazione:²⁵ una di queste, la *Pace*, venne collocata, fra l’altro, sotto i resti di una cappa di un camino già demolito.²⁶ I due affreschi condividono oggi un’identica cornice lignea filettata in oro e possiedono simili dimensioni: si evidenzia tuttavia una larga porzione di intonaco e pittura che potrebbe essere stata aggiunta all’estremità superiore dell’*Ercole* a seguito dei trasporti, in modo da rendere il dipinto proporzionale all’affresco compagno.²⁷

Ancor più complesse sono le vicende dei tre camini della “Sala superiore”, di cui si può tuttavia fornire, a seguito dell’ultimo restauro, qui restituito in tutte le sue sfumature, un chiaro resoconto. A distanza di poco più di trent’anni, nel febbraio 1747, il massello dell’*Artemisia* venne infatti scalzato dal muro e trasferito sull’opposta parete breve della Sala (parete ovest),²⁸ per far spazio al ritratto in mosaico di papa Benedetto XIV, munifico protettore dell’Istituto, opera modellata sul prototipo del pittore modenese Giacomo Zoboli (1681-1767) e fatta arrivare direttamente da Roma.²⁹ L’operazione di trasporto del muro venne probabilmente sovrintesa dal pittore e ceroplasta Ercole Lelli, professore dell’Istituto, che al contempo era stato incaricato della posa in opera e del restauro del mosaico (tuttora sulla parete est). Una prima incisione tratta dall’affresco, eseguita dal veneziano Giambattista Brustolon su disegno di tale “A. Raffi”, risale proprio a questo periodo (1756): Zanotti decise di pubblicarla come capolettera di uno dei capitoli del libro dedicato alle decorazioni del palazzo (fig. 2), riferendola semplicemente come un “lavoro in pittura fatto nell’aureo secolo da mano egregia, e che nella sala dell’Istituto del superiore appartamento si conserva”.³⁰

Come si evince dalla sua osservazione diretta, l’incisione riporta con esattezza, come già nella miniatura, le integrazioni di Dal Sole nel nuovo formato quadrangolare. A mettere in discussione, per una terza volta, la col-

¹⁸ Bassani 1816, pp. 59-60.

¹⁹ L’attribuzione a Ludovico Carracci proposta ufficialmente per la prima volta da Gail Feigenbaum (1984, pp. 251-252) non è più stata messa in discussione.

²⁰ Il riferimento tibaldesco venne proposto per la prima volta da Briganti (1945, p. 80) e da allora ha oscillato tra proposte di autografia e attribuzioni alla bottega.

²¹ Feigenbaum 1984, p. 251; Bacchi, Benati 1988, pp. 147-148; Brogi 2001, p. 149.

²² ASB, Assunteria di Istituto, Diversorum, busta 5, *Assegnamenti all’Istituto delle Scienze, ed Arti nella Città di Bologna. Rendite, e proventi indi conseguiti. Erroazioni dei dd.ti assegnamenti, e delle Rend.te, e proventi dall’errezione seguita nel 1711 per tt.o il Settem. 1752*. Un’altra voce di spesa (1711-1723) si riferisce al “ridurre gli appartam.ti del Palazzo med.mo dall’uso di abitazione, e dei Comodi privati di Stalle, rimesse, Camini, ed altri, al nuovo usi di Museo, e di Casa di Scienze, e di abitazione dell’Astronomo, ed altri Professori, ed uffiziali”.

²³ ASB, Assunteria di Istituto, Diversorum, busta 4, docc. vari.

²⁴ Ne abbiamo una possibile conferma da alcune fotografie scattate in occasione di un recente restauro della sala ((condotto da Mirella Dell’Amore nel 2001): lo scoprimento degli antichi intonaci delle pareti permise allora di scorgere, al centro delle stesse, due antiche tamponature di forma trapezoidale, all’incirca dell’attuale grandezza dei due affreschi (Archivio Fotografico della Direzione Regionale dei Musei dell’Emilia-Romagna, Palazzo Poggi, fasc. non numerato, busta ‘Restauro dell’Amore 2001’, foto n. 10, 12).

²⁵ Non è ancora chiaro se il trasferimento sia avvenuto con la tecnica del massello o dello stacco.

²⁶ La preesistenza di un camino in quel punto è confermata dalla pianta dell’Istituto del 1711 c. conservata in: BCA, fondo Gozzadini, cartella 27, n. 85. Nel caso in cui la fuga fosse stata occupata dall’*Ercole sul rogo* (nella cui scena, in alto, figura un’enigmatica allegoria che brandisce una spada), il dipinto potrebbe essere stato in dialogo col programma moraleggiante delle sale tibaldesche del piano terra (per cui: Lenzi 1988a, p. 45).

²⁷ La superficie dell’affresco mostra infatti tracce riconducibili ad una precedente cornice in un punto più basso rispetto alla sommità attuale: proprio a quell’altezza, forse non a caso, termina anche la scena raffigurata nel disegno preparatorio dell’affresco oggi conservato al Louvre (inv. 9049 r.).

²⁸ ASB, Assunteria di Istituto, Atti, n. 4, 10 febbraio 1747 (doc. già segnalato in Lenzi 1988b, p. 60, n. 11).

²⁹ Bacchi, Forlai 2019, p. 268.

³⁰ Zanotti 1759, pp. 41, 45.



Fig. 2 – G. B. Brustolon (incisione), A. Raffi (disegnatore), Capolettera "L" raffigurante l'Artemisia che beve le ceneri del marito Mausolo, 1756 c., acquaforte su stampa tipografica, mm. 76 x 70 (BUB, Raro E 25).

locazione dell'*Artemisia*, altri cinquant'anni più tardi (1801), fu però la progettazione di un nuovo monumento destinato al palazzo, una lapide dedicata a Napoleone Bonaparte, che intendeva commemorare la sua nomina a membro dell'Istituto delle Scienze (12 ottobre 1800).³¹ Lo scultore prescelto dall'Amministrazione Dipartimentale del Reno, il bolognese Giacomo Rossi (1751-1817),³² membro del direttivo accademico, era stato anche incaricato di scegliere la collocazione del monumento: dopo aver abbandonato alcune iniziali proposte,³³ il 14 agosto 1801 (26 Termidoro dell'anno IX, secondo il calendario rivoluzionario) il plasticatore convinse i colleghi dell'Assunteria d'Istituto a optare per "la parete della Sala grande in faccia al Musaico rappresentante Benedetto XIV", ma soltanto se da questa "si potesse levare il dipinto", ovvero l'*Artemisia*, "che pure trovai anche in detta parete, che sarebbe da decidersi se volesse levarsi trasportando il muro, o pure trasportando il dipinto in tela".³⁴

³¹ Bosi 1853 (1975), pp. 91-93; Fumagalli 1916, pp. 92-95 (con relativa bibliografia). Cfr. anche con la notizia riferita in: ASB, Archivio Napoleonico, serie XI (Archivio Dipartimentale), n. 292 – Istituto, vol. I (1801), fasc. 7, anno IX, n. 1376.

³² A proposito della carriera di Rossi si veda il recente: Galeazzi 2017.

³³ Venne dapprima scartata l'ipotesi di porre la lapide nell'atrio al piano terreno di Palazzo Poggi, assieme ad altri monumenti celebrativi, mentre in seguito venne liquidata l'idea di un suo incasso nel pianerottolo della scala della Biblioteca, "luogo troppo angusto, e non molto frequentato" (ASB, Assunteria di Istituto, Atti, n. 12, 14 agosto 1801; Fumagalli 1916, p. 98). Proprio il detto scalone, come vedremo, accoglierà le tre fughe di camino in esame.

³⁴ ASB, Assunteria di Istituto, Atti, n. 12, 14 agosto 1801.

Nonostante, infatti, l'esito infelice dell'esecuzione della lapide (mai completata e quindi trasformata, nei primi anni della Restaurazione, nel *Monumento a Pio VII* tutt'oggi esistente),³⁵ la pittura murale dovette abbandonare preventivamente la Sala. Nel frattempo, gli Assunti avevano incaricato lo stesso Rossi e l'incisore Cesare Massimiliano Gini di testare l'opportuno trasferimento del dipinto nella "vicina Camera di Notomia fra le due finestre" (oggi 'Sala dei Paesaggi'),³⁶ avvalendosi anche della perizia di un muratore per la verifica delle condizioni di incasso dell'affresco, coscienti del fatto che si trattasse di "un pezzo non già dipinto su quel Muro, ma ivi trasportato d'altronde".³⁷

La relazione del 17 agosto 1801 emise, ancora una volta, una rettifica della destinazione prescelta, non trovandosi abbastanza spazio nella camera anatomica,³⁸ ma nel frattempo avanzò la possibilità di optare non tanto per un costoso e faticoso trasloco dell'intera armatura del massello, quanto per un più efficace trasporto in tela del dipinto, metodo confacente, secondo il Rossi e il Gini, a un'opera non particolarmente "insigne".³⁹

La Deputazione Amministrativa dell'Istituto, essendosi ormai avventurata in una *querelle* artistica, decise quindi di rivolgersi all'Accademia Clementina, rimettendo la gestione dell'affare al celebre pittore Vincenzo Martinelli. Quattro giorni dopo, il 21 agosto (3 Fruttidoro), giungeva all'Istituto l'attesa perizia:

³⁵ Sui progressi nella lavorazione della scultura e sul suo successivo stato di fermo si veda l'accurata ricostruzione proposta in: Fumagalli 1916, pp. 96-106. I documenti d'archivio citati dall'autore si riferiscono oggi a: ASB, Archivio Napoleonico, serie XI (Archivio Dipartimentale), n. 292 – Istituto, vol. I (1801), fasc. 3, anno IX, n. 812; *Ivi*, fasc. 8, anno IX, n. 5454 (unito al n. 2137). Il *Monumento a Pio VII* venne realizzato nel 1816 nelle varie parti da Leandro Marconi, Giacomo De Maria e Adamo Tadolini (Fumagalli 1916, pp. 89-90; Rodriguez 1958, p. 63).

³⁶ Come ben descritto nelle *Notizie* del marchese Angelelli (1780, pp. 114-125, 206), la sezione di anatomia dell'Istituto comprendeva allora due stanze dell'ala occidentale del piano superiore, affacciate su via San Donato. Le sale sono ancora destinate alla produzione ceroplastica di Ercole Lelli e dei coniugi Manzolini e corrispondono, rispettivamente, alla 'Sala dei Paesaggi' e alla 'Sala dei Concerti' decorate da Nicolò dell'Abate. La stanza proposta per l'*Artemisia* era quasi sicuramente la 'Sala dei Paesaggi' con le cere Lelli, la sola fra le due a disporre di due finestre. La riunione di Assunteria del successivo 17 agosto qualifica problematicamente la stanza prescelta come "prima Camera di Notomia" (vd. nota n. 37), denominazione in realtà usata dalle fonti coeve per l'ambiente destinato alle cere Morandi-Manzolini. La confusione potrebbe però derivare da un ribaltamento di prospettiva nel percorso di visita dell'Istituto (cfr. con: Gatti 1803, pp. 24-25; Cammarota 1997, pp. 78-79).

³⁷ ASB, Assunteria di Istituto, Atti, n. 12, 14 agosto 1801.

³⁸ ASB, Assunteria di Istituto, Atti, n. 12, 17 agosto 1801.

³⁹ *Ibidem*. Riferirono testualmente i deputati Rossi e Gini: "oltre al dover riuscire di vistosa spesa si è poi anche osservato, che non sarebbe adattabile [sic] nel proposto sito della prima Camera di Notomia, perché non v'è sufficiente spazio fra' le due finestre; che non essendo quel dipinto opera insigne si potrebbe piuttosto trasportare in tela. E invitato il Cittad.o Gini d'informarsi se, e con quale spesa si farebbe il trasporto in tela".

Stante l'invito fatto dalla Commissione Amminis.va dell'Istituto all'Accademia delle belle Arti per avere il suo sentimento sulla traslocazione di un Dipinto in muro nella Sala superiore di questo Istituto. Radunata l'Accademia li 2 Fruttifero corrente, portatasi alla visita, ed esame del sudetto dipinto lo ha' ritrovato degno di essere conservato riconoscendolo del tempo di Nicolo dell'Abbate, e che altra volta fu' traslocato. La forma sua originale era a piramide ridotta poscia nella presente collocazione in quadrilungo mediante aggiunte di muro nei laterali, e nella base della piramide. Quindi i radunati convennero di non azardare l'ideato trasporto per essere sconessi e disgiunti i pezzi di muro laterali, di modo che l'antico dipinto trovandosi in abbandono e senza contrasto facilmente potrebbe perire. Piacque universalmente la proposizione di trasportalo in tela, giacche trovasi in Bologna un Artefice capace per simili operazioni nella persona del Cittadino Girolamo Contoli, come ben lo dimostra il dipinto recentemente regalato all'Istituto dal Cittad.o Clodoveo Cavalca. Prevede però l'Accademia, che non potrà ottenersi il detto dipinto nella sua totalità, perché i muri aggiunti sembrano dipinti a oglio, e forse per accompagnare saranno passato [sic] in parte sopra l'originale. Ciò è quanto doveva l'Accademia a soddisfazione dell'invito ricevuto.

Dagli Atti dell'Accademia li 3 Fruttifero Anno 9

In fed.

*Vincenzo Martinelli Segret.rio dell'Accademia delle belle Arti.*⁴⁰

L'Accademia avvertiva dunque degli impedimenti posti dalle integrazioni materiali e pittoriche presenti sul frammento, come anche della precaria natura del muro (senza esplicitarne la precedente funzione di fronte di camino): in particolare, le aggiunte di muratura non vennero inizialmente considerate abbastanza stabili per garantire un ulteriore trasloco. La soluzione più conveniente per l'affresco, adesso descritto come “degno di essere conservato”, veniva dunque individuata nello strappo, pratica allora imperante nello Stato Pontificio, grazie anche all'affermazione dell'estrattista imolese Giacomo Succi,⁴¹ di cui il concittadino pittore-restauratore Girolamo Cassiano Contoli era stato probabilmente allievo.⁴²

⁴⁰ La parziale trascrizione della delibera dell'Accademia di Belle Arti è oggi conservata in un fascicolo di corrispondenza fra Istituto delle Scienze e Amministrazione Dipartimentale del Reno (ASB, Assunteria di Istituto, Diversorum, busta 34, fasc. 4, n. 125, 21 agosto 1801).

⁴¹ Ciancabilla 2009, pp. 24-26.

⁴² Per più accurate informazioni sul pittore, copista, incisore e restauratore Girolamo Cassiano Contoli (Imola, 1736 - Bologna, 1804), si veda: O. Orsi in Ciancabilla, Spadoni 2014b,

Il suggerimento di quest'ultimo da parte degli Accademici era motivato da particolari contingenze: solamente un mese prima, nel luglio 1801, infatti, gli Assunti avevano potuto verificare di persona la qualità della tecnica di strappo del Contoli, ricevendo in donazione dal nobile imolese Clodoveo Cavalca, amico e protettore del detto artista, “un quadro levato dal muro di sua casa, e tradotto in tela da un artefice imolese”.⁴³

L'affresco è ormai identificato con certezza con il *Bellerofonte uccide la chimera* attribuito a Giovan Francesco Gessi, che proprio il Contoli strappò nel 1795 da un sopracamino di Casa Cavalca ad Imola.⁴⁴ Quest'ultimo, che aveva alle spalle una rigorosa formazione accademica e che a lungo aveva studiato e sperimentato con oli, resine, patine e vernici nella sua attività di decoratore e restauratore,⁴⁵ rese immediatamente evidente la difficoltà di trasferire su tela, mediante collante, le estese vernici apposte sull'*Artemisia* (sovrapposte ai rifacimenti di Dal Sole), preventivando all'Istituto una spesa di 200£ ma riservandosi di poter effettuare ulteriori verifiche per la buona riuscita dell'operazione.⁴⁶ La reticenza si confermò in disimpegno nel giro di pochi giorni: Contoli, “confermato nell'opinione”, dichiarò a sorpresa di non voler azzardare l'operazione di strappo di quella che i precedenti riattamenti avevano trasformato, a tutti gli effetti, in una pittura ad olio su muro.⁴⁷

Costretti a prendere una rapida decisione per il *Monumento Bonaparte*, i Deputati tornarono all'originale proposito di rendere sgombra la parete ovest della ‘Sala superiore’, rimuovendo meccanicamente l'intero massello dell'*Artemisia*.⁴⁸ Ricevuta approvazione da parte dell'Amministrazione Dipartimentale del Reno,⁴⁹ la Deputazione avviò i lavori di trasporto nell'au-

pp. 181-182.

⁴³ ASB, Assunteria di Istituto, Atti, n. 12, 26 giugno 1801.

⁴⁴ L'opera, rimasta di proprietà dell'Accademia di Belle Arti ed entrata poi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, si trova oggi in deposito presso il Museo San Domenico di Imola. Sulle recenti ipotesi di provenienza si vedano: O. Orsi in Bentini et al. 2008, pp. 280-282; O. Orsi in Ciancabilla, Spadoni 2014a, p. 114 (cfr. con quanto segnalato alla nota n. 45 del saggio di Michele Danieli in questo volume).

⁴⁵ O. Orsi in Ciancabilla, Spadoni 2014b, p. 182.

⁴⁶ ASB, Assunteria di Istituto, Atti, n. 12, 21 agosto 1801.

⁴⁷ *Ivi*, 24 agosto 1801.

⁴⁸ *Ivi*, 24 agosto 1801; *Ivi*, 28 agosto 1801; ASB, Archivio Napoleonico, serie XI (Archivio Dipartimentale), n. 292 – Istituto, vol. I (1801), fasc. 8, anno 9, n. 2137 – lettera del 28 agosto 1801 (doc. già segnalato in Fumagalli 1916, pp. 99-100). Si scartò nel frattempo un'ultima proposta di collocazione del monumento Bonaparte nel capo della loggia del pian terreno, nella parete di fronte all'ingresso della sala riservata alla Scuola del Nudo (angolo sud-ovest del Cortile dell'Ercole): Rossi osservò che il luogo, esposto alle intemperie e poco illuminato, era del resto poco confacente ad un monumento “di marmi fini e di bronzi”.

⁴⁹ ASB, Assunteria di Istituto, Diversorum, busta 34, n. 132, 4 settembre 1801; *Ivi*, Atti, n. 12, 4 settembre 1801. L'Amministrazione acconsentì a coprire una spesa massima di “50 o 60 scudi”.

tunno 1801. I pagamenti saldati ai vari operatori rendono noti alcuni dei nomi di quella schiera di anonime maestranze, le stesse che da secoli, secondo tradizione, venivano impiegate in simili operazioni: il falegname Angelo Aldrovandi realizzò per 20£ un nuovo telaro per la pittura e fu pagato 6£ per la “collocazione della Cornice al detto Quadro”; 50£ furono dovute al tagliapietre Federico Brini e altre 10£ a facchini per il trasporto dell'affresco, mentre 50£ vennero corrisposte al muratore Giuseppe Berti “per lavori di sua Arte occorsi per detto trasporto del quadro” e dunque per aver progettato e diretto la movimentazione.⁵⁰

L'*Artemisia* veniva quindi destinata al non distante atrio della Biblioteca, ovvero a quel vestibolo che tutt'ora immette alla libreria dell'Istituto, costruita su progetto dell'architetto Carlo Francesco Dotti fra il 1746 e il 1756⁵¹ e ancora oggi ambiente di prestigio della Biblioteca Universitaria di Bologna. L'affresco venne posto sulla parete nord, dirimpetto all'ingresso della sala monumentale, come confermato da alcune incisioni e fotografie,⁵² occupando il sito di una finestra, già in precedenza murata: l'*Artemisia*, per 120 anni, vigilò quindi sull'ingresso della grande biblioteca, divenuta, già dal 1803, Aula Magna dell'Università di Bologna.

Come già provato dagli studi, la collocazione dell'*Ercole sul rogo* e dell'*Empedocle* rimase sostanzialmente invariata, sulla parete lunga sud della Sala, fino al 1907.⁵³ Fu proprio in quell'anno, infatti, che la storia conservativa dei due affreschi andò a intrecciarsi nuovamente con le vicende di riordino degli ambienti di Palazzo Poggi, allora sede universitaria, e in frenetica attività per l'allestimento del Museo Aldrovandiano (fig. 3). A seguito, infatti, delle celebrazioni indette per il III centenario della morte di Ulisse Aldrovandi (programmate nel 1905, ma svoltesi solamente due anni più tardi), l'Università aveva proposto di destinare una delle sale del palazzo di via Zamboni



Fig. 3 – Veduta del ‘Museo Aldrovandiano’ nell’attuale Museo di Palazzo Poggi, già ‘Sala superiore’ dell’Istituto delle Scienze (fotografia dell’autore).

a dimora della collezione del celebre naturalista bolognese. Quel prezioso assieme di *naturalia* e *artificialia*, già pervenuto nel Palazzo Pubblico alla morte di Aldrovandi nel 1605, e poi confluito, assieme al Museo Cospi, nell'Istituto delle Scienze nel 1742-1743, era stato frammentato nelle varie stanze disciplinari del palazzo e ripartito nelle nuove sedi museali universitarie:⁵⁴ in tale circostanza trovava finalmente, dopo un secolo e mezzo, degna occasione di essere riunificato e accuratamente studiato. La sala ritenuta più idonea allo scopo fu proprio la “Sala Benedetto XIV”, l'ex salone di rappresentanza dell'Istituto, allora ambiente di passaggio adibito alla conservazione di libri dell'adiacente Biblioteca Universitaria. Già in occasione della sua VI seduta (4 dicembre 1905), il Comitato per le onoranze aldrovandiane dava la propria approvazione per la scelta del luogo, dal momento che “nella Sala [...] di libri [...] ne sta pochi sia per i molti usci e finestre, sia per gli stucchi, i quadri e gli ornamenti, mentre la sala si dimostra meravigliosamente adatta a ricevere un museo [...] gli oggetti verranno raccolti entro vetrine chiuse”.⁵⁵

⁵⁰ Biblioteca Universitaria di Bologna (da qui in poi: BUB), Fondo Canterzani, ms. 4149/XV, 4, *Mandati corrispondenti al quaderno di cassa della Deputazione Amministrativa dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, doc. n. 26, 14 settembre 1801; *Ivi*, doc. n. 32, 2 ottobre 1801 (doc. citati già in Fumagalli 1916, p. 100). Il capomastro Giuseppe Berti viene ricordato, negli stessi anni, alla direzione di altre opere murarie di Palazzo Poggi (ASB, Assunteria di Istituto, Diversorum, busta 4, 1799-1801. *Restauri vari a Fabbriche e locali dell'Istituto*).

⁵¹ Lenzi 1988b, pp. 69-78. L'intervento si inserì in un più esteso piano di riqualifica ed espansione del complesso, avvenuto sotto gli anni del pontificato di Benedetto XIV Lambertini. Un elenco degli interventi è rintracciabile nelle carte d'archivio: ASB, Assunteria di Istituto, Diversorum, busta 4, fasc. 2, 1711-85. *Fabbriche (Palazzo, Specola, ecc.)*.

⁵² La presenza dell'affresco nel vestibolo si intuisce – perché mai raffigurato frontalmente, ma solo di scorcio – in un'anonima incisione del 1888 (*Bononia Docet* 1888, p. 4 – *L'Aula Magna della Biblioteca Universitaria*) e in una cartolina del 1902 (BCA, collocazione: GDS Raccolta Parmeggiani n. 120, ID: 106, *Monumento a Ferdinando Marsili all'ingresso dell'Aula Magna della R. Università*).

⁵³ Fumagalli 1916, p. 99; Lenzi 1988b, pp. 60-61.

⁵⁴ Gentili 1979, pp. 90-99; Emiliani 1979, pp.121-136.

⁵⁵ BUB, Fondo ‘Onoranze ad U. Aldrovandi nel III Centenario della morte’, filza 5 (Verbalì e minute), *Verbalì delle Sedute del Comitato per le onoranze ad Ulisse Aldrovandi* – ver-

Avuta conferma della concessione dell'ambiente,⁵⁶ il Comitato diede avvio ai lavori di sgombero delle precedenti suppellettili là collocate (marzo-maggio 1906),⁵⁷ occupandosi quindi del riallestimento e del restauro della stessa sala, con la progettazione delle nuove vetrine espositive e delle iscrizioni di tema aldrovandiano da affiggere alle pareti (estate-autunno 1906).⁵⁸ Ma se per i monumenti commemorativi già presenti si deliberava opportuna salvaguardia e conservazione,⁵⁹ tutt'altro proposito veniva riservato alle due pitture murali. *L'Ercole* e *l'Empedocle* correvano il rischio di rimanere occultati dalla disposizione delle nuove scansie: a seguito dei pareri favorevoli espressi nel dicembre 1906 da due delle massime autorità in materia, Iginio Benvenuto Supino, allora titolare della cattedra di Storia dell'Arte, e Anacleto Guadagnini, direttore della Pinacoteca felsinea, il Comitato ordinò prontamente il trasloco dei due ex camini.⁶⁰

Il capomastro Ferdinando Lambertini venne incaricato di eseguire le "armature" per accogliere i due pesanti masselli da scalzare dal muro e anche le "due cassette per sostenerli uniti", prima di estrarre effettivamente le pitture dalla parete e riadattare quest'ultima a livello regolare. Fu quindi necessario praticare un'apertura nel muro della sala (poi richiusa e ritinteggiata) per consentire l'uscita delle due altissime pitture chiuse "in gabbie di legno" e il loro trasporto in alcuni ambienti di servizio della vicina Biblioteca.⁶¹ Gli affreschi, "malamente coperti da una rudimentale armatura", rimasero purtroppo fuor d'opera per una decina d'anni, finendo per essere "più volte trasportati da un posto all'altro" della Biblioteca (magazzini o stanze di ser-

bale della VI seduta, 4 dicembre 1905 (ma per ciascuno dei verbali si confronti anche la relativa minuta in: *Ivi*, filza 5, *Minute dei Verbali*).

⁵⁶ *Ivi*, filza 1 (Protocollo dal n. 1 al n. 200), *III. Prot. N. 101-150* – lettera del Rettore Puntoni al prof. Capellini, 22 marzo 1906; *Ivi*, filza 5 (Verbali e minute), *Verbali...* – verbale dell'VIII seduta, 2 marzo 1906.

⁵⁷ *Ivi*, verbale della X seduta, 7 maggio 1906. Il nuovo mobilio e le nuove decorazioni vennero scelti secondo il parere di Alfonso Rubbiani e Achille Casanova (cfr. verbali successivi).

⁵⁸ *Ivi*, verbale della XI seduta, 19 giugno 1906; *Ivi*, verbale della XII seduta, 27 settembre 1906; *Ivi*, verbale della XIII seduta, 20 ottobre 1906 (ma cfr. la relativa minuta, che è datata 26 ottobre).

⁵⁹ *Ivi*, verbale della XIV seduta, 27 novembre 1906.

⁶⁰ *Ivi*, verbale della XV seduta, 20 dicembre 1906. Sfortunatamente non si conserva memoria delle dichiarazioni dei due illustri studiosi.

⁶¹ BUB, Fondo 'Onoranze ad U. Aldrovandi nel III Centenario della morte', filza 5 (Verbali e minute), *Fondo Straordinario di £5500 del Ministero della I. P. Esercizio 1906-1907 £2500. Esercizio 1907-1908 £3000* – nota di lavori di Ferdinando Lambertini per £1038,96, 11 ottobre 1907. I lavori sono descritti in dettaglio, con riferimento ai materiali impiegati, nelle entrate registrate fra il 2 e il 12 agosto 1907 e furono retribuiti per la somma di £250,21. I contestuali lavori di ritinteggiatura delle pareti furono affidati all'imbianchino Raffaele Soave, il quale, come vedremo, fu pagato per successivi lavori nella Biblioteca (*Ivi*, nota di lavori di Raffaele Soave per 240£, 15 settembre 1907).

vizio), con notevole sforzo di operazione e non poco danno per le pitture.⁶²

La svolta si ebbe solamente nel 1920, quando, in occasione di alcune importanti lavori di riconfigurazione dei locali, l'allora direttore Giuseppe Fumagalli prese a cuore la sorte delle pitture. Egli riconobbe con rammarico che queste avevano "non poco sofferto per il lungo abbandono e per i ripetuti movimenti fatti forse con minor cautela del necessario" e ritenne dunque doveroso il provvedere a un restauro e a una nuova, sicura, sistemazione, individuata per l'occasione in una delle pareti del vano dello scalone di accesso alla Biblioteca.⁶³

Sotto la supervisione di Luigi Corsini, Soprintendente ai Monumenti di Bologna, venne interpellato Giulio Cesare Pietra (1855-1932), già celebre per diverse operazioni di trasporto, descialbo e restauro di pitture murali a Bologna.⁶⁴ Questi, in un preventivo datato 10 ottobre 1920, dichiarando di aver esaminato i due affreschi "trasportati col muro" e di aver già stuccato e consolidato le crepe dei due masselli "più risalenti interessanti il muro, affinché nel collocarli nella parete, il muro non subisse ulteriori danni", trovò le pitture piuttosto ben conservate, "salvo qualche rigonfiamento e crepature dell'intonaco in diverse parti e vi sono visibili restauri ed aggiunte".⁶⁵

I lavori furono ultimati il 15 aprile 1921: Pietra venne pagato 480£ per il consolidamento delle rigonfiature e fenditure, per la ritinteggiatura a tinta neutra delle parti stuccate, e per il "pulimento generale" dei due affreschi.⁶⁶ Quest'ulteriore intervento comportò il lievitare dell'iniziale preventivo di 330£: la pulitura praticata agli affreschi portò infatti impreviste "nuove avarie" di cui occuparsi.⁶⁷ Le spese totali ammontarono alla ragguardevole somma di 2294,29£, comprese quelle per il trasporto e il collocamento dei due masselli (tramite l'impiego di ferri, mensole, cunei di legno e viti) entro due cornici in stucco poste sulla "parete sinistra" dello scalone, operazioni avvenute sotto la supervisione del mastro muratore Giocondo Giordani (pagato 1751.79£), coadiuvate per minori ritocchi dall'imbianchino Raffaele Soave (pagato 62.50£).⁶⁸

⁶² Archivio Storico della Biblioteca Universitaria di Bologna (da qui in poi: ASBUB), cartella '1928, C.8 - C.9', sottocartella C8 'C.8 - Lavori di ampliamento di adattamento dei locali', lettera del 30 ottobre 1920.

⁶³ *Ibidem*; *Ivi*, lettera del 4 dicembre 1920.

⁶⁴ Ciancabilla 2019, pp. 137-145 (in particolare p. 144, note 18 e 19).

⁶⁵ Archivio Beni Architettonici e Paesaggistici della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio della Città Metropolitana di Bologna e delle provincie di Modena, Reggio Emilia e Ferrara (da qui in poi: ABAPS), BO M 162 – Bologna – Palazzo Poggi (Storico I 1902-1984), lettera del 9 ottobre 1920.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ivi*, lettera del 15 aprile 1921.

⁶⁸ *Ivi*, lettere del 28 ottobre 1920 e del 27 aprile 1921. I due lavoratori erano allora ben noti alla Soprintendenza bolognese: il capomastro Giordani aveva fornito nel 1909 opere di

Nuovi piani di riqualifica e riordinamento della Biblioteca voluti dal Direttore Carlo Frati (subentrato al Fumagalli nel 1921) sancirono la definitiva riunione dei tre affreschi sulle pareti dello scalone monumentale. Nel 1928 l'*Artemisia* venne infatti rimossa dal vestibolo d'ingresso dell'Aula Magna, dovendosi riaprire al suo posto, per ragioni di illuminazione, la "finestra (che già fu chiusa)" e stabilire nella sala, già ufficio di Economato, il nuovo Ufficio di Distribuzione librario e il casellario del catalogo generale alfabetico.⁶⁹ Già secondo i progetti del 1925, l'affresco avrebbe dovuto riunirsi con l'*Ercole* e l'*Empedocle* nello scalone, in modo da disporsi simmetricamente sulle tre pareti del vano, secondo l'ordine scelto dal Soprintendente Corsini e sopravvissuto fino ai nostri giorni.⁷⁰

I lavori furono ufficialmente affidati alla Sezione Universitaria del Regio Ufficio del Genio Civile, ente preposto ai grandi interventi di ricostruzione del plesso universitario di via Zamboni, che venne contestualmente incaricato (1928) della monumentalizzazione dello scalone della Biblioteca.⁷¹ Nella perizia redatta nel 1927, il Genio proponeva di rimuovere l'*Artemisia* dalla parete del vestibolo, trasportarla e murarla nel vicino vano scale per 800£ (compreso il costo della finestra da aprirsi in suo luogo), mentre si valutavano pari a 1000£ le operazioni di rimozione e posa in opera sulle altre pareti dei due affreschi già presenti, compresa la costruzione delle cornici in malta di gesso che ancora oggi inquadrano i masselli.⁷²

Complicazioni burocratiche e finanziarie costrinsero presto il Genio a subappaltare le singole parti dei lavori "alle Ditte più indicate":⁷³ per le prestazioni e forniture offerte nello spostamento dei pesanti masselli ven-

manovalanza per ponteggi e saggi murari presso la chiesa di S. Giacomo Maggiore, e fu impegnato, fra il 1918 e il 1920, assieme all'imbianchino Soave, nei lavori di riordinamento e ammodernamento della Pinacoteca voluti dall'allora direttore Malaguzzi Valeri. Si vedano: Archivio Centrale dello Stato di Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, fondo 'Direzione Generale Antichità e Belle Arti', fondo 'Divisione seconda (già Divisione prima)', serie 'Scavi musei, gallerie, oggetti d'arte, esportazioni, monumenti. 1908-1924', busta 429, fasc. 14; *Ivi*, busta 1066, fasc. 8.

⁶⁹ ABAPS, BO M 162 – Bologna – Palazzo Poggi (Storico I 1902-1984), lettera del 2 agosto 1928; R. Biblioteca Universitaria. *Assetto dei locali e dei servizi*, in "Il Comune di Bologna", gennaio 1930, pp. 59-60; ASBUB, *Relazione annuale 1928-1929* – Amministrazione e servizi in genere, pp. 2-3; ASBUB, *Lavori eseguiti negli anni 1927-1932 (24 ottobre 1932 – A. Boselli)*, p. 1.

⁷⁰ ASBUB, cartella '1929. C.8. Lavori di ampliamento e di adattamento di locali', sottocartella '1929 e precedenti. Locali', lettera del 12 novembre 1925.

⁷¹ *Relazione riassuntiva delle opere edilizie universitarie eseguite dall'inizio dell'era fascista*, Bologna, 1938, pp. 10-12. Lo scalone venne ingrandito e ricostruito, come ancora oggi si vede, in blocchi di marmo rosa e bianco.

⁷² ASBUB, cartella '1929. C.8. Lavori di ampliamento e di adattamento di locali', sottocartella '1929 e precedenti. Locali', perizia del 16 aprile 1927.

⁷³ *Ivi*, lettere del 2 e 6 giugno 1928.

ne infatti nuovamente retribuito il mastro muratore Giordani (1647.70£),⁷⁴ mentre è da ritenersi plausibile un secondo coinvolgimento di Giulio Cesare Pietra (nonostante l'assenza di specifiche note di pagamento) per la parte di restauro pittorico dell'*Artemisia*. Questa, come confermato dalle recenti analisi, presenta infatti segni di intervento compatibili con quelli di inizio anni Venti riscontrati sull'*Ercole* e sull'*Empedocle*: il restauratore operò anche in questo caso con giuste e accorte velature sull'intervento settecentesco di Dal Sole, senza rompere in alcun modo l'equilibrio scenico delle precedenti integrazioni, sistemando poi le varie sgraffiature, cadute e sollevamenti occorse alla superficie.

La situazione rimase invariata per almeno altri sessant'anni (fig. 4-5). Un penultimo restauro, avvenuto tra la fine degli anni '90 e l'inizio degli anni 2000, pur col merito di aver consolidato parti della pittura distaccate o cretate, è purtroppo intervenuto in modo irreversibile sugli affreschi, perseguendo una scelta critica di difficile interpretazione. Si è voluto infatti, in quell'occasione, arbitrariamente ricondurre l'estensione delle superfici dipinte ad un supposto 'stato originale', eliminando i ritocchi pittorici di Dal Sole in maniera poco omogenea e riportando in evidenza solo in parte le cornici trapezoidali delle fughe. Un intervento che ha mancato di dare rilievo alla storia materiale delle opere, in nome di un'accanita e cieca lotta al 'falso'. Di tale restauro è stato rintracciato soltanto un vago accenno in un saggio di Jadranka Bentini del 2003, relativo all'*Artemisia*,⁷⁵ mentre non si è potuta recuperare relativa documentazione nell'archivio della Soprintendenza per i beni storico-artistici di Bologna.

I risultati dell'intervento sono però emersi chiaramente confrontando l'attuale situazione con fotografie dei dipinti degli anni Trenta e Ottanta dello scorso secolo (fig. 6-8; tav. 4). Il recente restauro, diretto da Luca Ciancabilla dell'Università di Bologna e condotto da Camillo Tarozzi, Marco Pasqualicchio e Nicola Giordani tra l'agosto e il dicembre 2023, ha optato per un approccio più critico e meno invasivo, ricostruendo la corretta successione degli interventi occorsi sui tre affreschi grazie all'apporto della ricerca archivistica e delle analisi chimico-fisiche e diagnostiche (Ditta AN.T.A.RES; Laboratorio diagnostico per i Beni Culturali, Università di Bologna; Lumière Technology). Data la pregressa e inevitabile incoerenza dei numerosi palinsesti, è stato in ultima istanza scelto di garantire una migliore leggibilità alle opere e si è intervenuti sulla correzione dei difetti inerenti ad una impropria disposizione delle parti superficiali del colore, per uniformare le alterazioni delle verniciature, venute a mancare per asportazioni o parziali assorbimenti, che avevano causato diverse disomogeneità nella finitura

⁷⁴ *Ivi*, lettera del 25 settembre 1928.

⁷⁵ Bentini 2003, p. 55.



Fig. 4 – Foto grafo non individuato, *Veduta dello Scalone monumentale con le tre fughe affrescate*, positivo in bianco e nero, ante 1982 (Archivio Fotografico della Direzione Regionale Musei Nazionali Emilia-Romagna, GF_068117).



Fig. 5 – Foto grafo non individuato, *Veduta dello Scalone monumentale con le tre fughe affrescate*, diapositiva a colori, ante 1984, (Archivio Fotografico della Direzione Regionale Musei Nazionali Emilia-Romagna, GF_091986).



Fig. 6 – Fotografia Croci, *Ercole sul rogo*, n. neg. 231, ante 1934 (da Bodmer 1934, p. 39).



Fig. 7 – Fotografia Croci, *Empedocle che si getta nell'Etna*, senza n. neg., ante 1934 (da Bodmer 1934, p. 39).

superficiale.⁷⁶ Un cantiere che è stato anche occasione di studio preziosa per aggiungere nuovi tasselli alla storia di Palazzo Poggi e per consentire nuove riflessioni sulla tradizione e fortuna dei camini affrescati nella Bologna del Cinquecento, come pure sui vari casi di distacchi che li interessarono.

⁷⁶ Si veda, in proposito, il saggio di Camillo Tarozi in questo volume.



Fig. 8 – Fotografo non individuato, *Artemisia*, ante 1982 (dettaglio della fig. 4).

Fuoco, fiamme e fughe: il trasporto dei camini affrescati a Bologna fra XVII e XX secolo

Luca Ciancabilla

Se per eccessivo, ma sano, campanilismo, il conte Carlo Cesare Malvasia ebbe ad esasperare qualsiasi verità storica in riferimento alle origini felsinee della prassi del massello, non peccò invece di mero amor di patria nell'attestarne ed esaltarne la plurisecolare sperimentazione fra le mura della sua città.

Senza scomodare Vitruvio e Plinio e la conseguente certificazione dell'alba di quella pratica in epoca classica¹ e pur ritenendo difficile, se non assai improbabile, che, come tramandano le pagine de *Le pitture di Bologna*, già ai tempi di san Petronio – quindi nel V secolo d. C. – a Bologna si ricorresse con successo al trasporto delle pitture murali,² non vi è comunque alcun dubbio che quel genere di operazioni fossero consuete sotto le Due Torri fin dal tardo Rinascimento, anche se non risulta facile determinare con esattezza un termine *post quem* senza ricadere in incertezze ad oggi non ancora sciolte dalla letteratura critica dedicata all'argomento.

Fu, infatti, con l'affermarsi della cultura umanistica e dello studio dei classici perfezionato e reso più efficace dalla filologia che, dopo un lunghissimo oblio, venne recuperata alla contemporaneità la tecnica del distacco degli affreschi. Il valore esemplare delle fonti letterarie come il *De Architectura* o la *Naturalis historia*, dovette suggestionare gli uomini dell'epoca e favorire la riscoperta e la ripresa fattiva dell'antico *modus operandi*, ora declinato per rispondere a istanze decisamente differenti rispetto a quelle – quali la predazione delle opere d'arte o l'appropriazione collezionistica – che ne avevano permesso la diffusione fuori e dentro Roma in un arco temporale compreso fra il II e il I secolo a.C.

A iniziare dal dipinto che la *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*³ ha consacrato come l'emblema della rinascita di quella antica pratica, ergo la *Resurrezione di Cristo* di Piero della Francesca sita nel Palazzo Comunale di San Sepolcro che, come confermano recentissimi

¹ Ciancabilla 2009, pp. 8-9.

² Parlando della Chiesa di Santo Stefano e nello specifico dell'altare Masini nella Chiesa dei Confessi, scriveva: “della Madonna in muro ivi trasportata si ha per scrittura in pergameno del 986. Essersi della medesima fatta un'antieriore molto antichissima trasposizione da S. Giacomo Vescovo di Bologna alli 17 d'Aprile dell'anno 488, del qual tempo, anzi avanti tempo, e tante fin'hora qui memorate volte, aver saputo e potuto conservare immagini fino al dí d'oggi non so se altri sia che vantar si possa”, ma si veda Malvasia 1686, p. 289.

³ Conti, 1988, p. 31; Bonsanti 2002, pp. 82-83.

studi, già qualche tempo dopo la sua esecuzione venne condotta insieme al muro da una parete all'altra del medesimo edificio.⁴

Si era nell'ultimo quarto del Quattrocento e, come dimostra la coeva fortuna in terra felsinea,⁵ il trasporto a massello stava divenendo un'opportunità non trascurabile per la movimentazione degli affreschi: alle ragioni funzionali, come nel caso pierfrancescano, se ne sarebbero avvicendate altre, le più, strettamente rituali.

Il distacco diveniva conveniente per salvare un'immagine sacra legata al culto e alla tradizione – spesso e volentieri taumaturgica – che rischiava la distruzione a causa del rinnovamento architettonico della facciata, della cappella o della chiesa in cui era custodita, o che, nello spostamento da un luogo all'altro, da un muro esterno a uno interno, trovava il veicolo atto alla sua glorificazione.

Quelle medesime argomentazioni, strettamente connesse al consumo devozionale e all'antichità della tradizione cultuale di un manufatto pittorico murale, saranno i presupposti teorici che muoveranno la maggior parte dei trasporti in lungo e in largo per la Penisola fino a tutto il XVII secolo, ovviamente con alcune eccezioni, che troveranno la loro giustificazione nella *pietas* per artisti lontani nello stile, ma dei quali si apprezzavano i pregi figurativi o l'antichità, cioè il valore.

Per questo, a Bologna, agli esordi del Seicento, per una sorta di slancio che trovava la sua ispirazione, precorrendo i tempi, in valutazioni di ordine critico, vennero segate alcune porzioni degli affreschi realizzati da Ercole Roberti nella Cappella Garganelli in San Pietro, in quel mentre oggetto di una drammatica demolizione. Il tutto perché i frammenti così ottenuti fossero collezionati e non venerati, perché potessero essere salvati alla storia della città e non al culto.

Per circa due secoli, quest'ultimo, fu uno dei pochissimi casi sottesi a quelle cagioni, come ben si evince ripercorrendo a uno a uno la settantina – circa – di masselli segnalati dal Malvasia, che nella sua personalissima conta affidata alle pagine delle *Pitture di Bologna*, documenta una certa pratica continuativa in grado di progredire proprio negli anni immediatamente precedenti alla pubblicazione della sua guida.⁶

⁴ Frosinini 2021; Mariotti 2022.

⁵ In realtà, diverse fonti documentano il trasporto a massello della *Madonna di Galliera* all'interno della chiesa omonima già in date precoci, cioè nel 1479 (poi il dipinto fu spostato più volte, insieme al suo muro, su altre pareti del medesimo edificio, prima nel 1597 e poi nel 1684). Non il Malvasia che scrive: "Beata Vergine col Bambino dipinta sul muro, già miracolosissima, e che dopo esser stata più volte trasportata, si vede finalmente qui collocata, fu dipinta intorno al 1300", Malvasia 1686, p. 47. Comunque, la data del trasporto parrebbe non dubitabile, inducendoci a collocare in quel tempo l'avvio delle prime operazioni di quel genere a Bologna, ma cfr. Cavazzoni 1608, pp. 187-190; Masini 1650, t. I, p. 98; Rivani 1934, pp. 45-50; Bocchi 1988, pp. 124-125.

⁶ Riguardo la storia del massello a Bologna cfr. D'Amico 1987 e 1992; Giudici 1992.

Nell'illustrare il distacco, tradizionalmente di carattere devozionale, delle "due grandi storie, della Portata della Croce e della Crocefissione di Cristo" site nella Basilica di Santo Stefano, il canonico, in quanto testimone oculare, fornisce alcuni dettagli inerenti alla messa in opera del cantiere allestito per trasportare le pitture, che devono farci riflettere sull'evoluzione tecnologica che in città stava attraversando la prassi del distacco in quello scorcio di decennio: "Tagliatogli attorno il muro, abbiám veduto noi stesso, poch'anni sono, così intere le gran macchine trasportanti nella seconda Chiesa che già si diceva la sesta, col titolo dell'Atrio di Pilato dove era la ora abolita Scala Santa per la fabbrica moderna fattavi nuovamente dall'Illustrissimo Senato"⁷.

Fin dall'epoca romana, il trasporto degli affreschi si doveva alla competenza tecnica di scultori, ingegneri, architetti e muratori, maestranze che lavoravano in sinergia anche grazie all'utilizzo di particolari macchinari, d'ausilio alle operazioni di trasferimento delle opere da un muro all'altro (dal taglio, all'estrazione, infine alla nuova posa).

A tal proposito, il caso dei due massicci riquadri murali di Santo Stefano testimonia un progresso tecnico *in fieri*: mai prima di quei fatti, a Bologna, si erano raggiunte dimensioni così ragguardevoli nel massello.

Sarà infatti a partire dalla fine del XVII e in particolare lungo i primi decenni del XVIII secolo che in città verranno portate a compimento operazioni di stacco di pitture sempre più imponenti. Senza dover porre improbi paragoni con il notissimo "mastro muratore" Niccolò Zabaglia, che fra il 1727 e il 1736 riuscirà a trasferire da una chiesa all'altra di Roma alcuni affreschi di misure eccezionali senza dover tagliare l'intera parete,⁸ si può affermare, senza essere per forza tacciati di campanilismo di trazione malvasiana, che a Bologna, già qualche decennio prima, si stava facendo la storia del distacco degli affreschi.

Anche perché, a quelle date, sotto i portici comincerà a trovare concretezza un sempre crescente numero di rimozioni di pitture murali motivate da interessi specificamente critici, cioè strettamente connessi a un determinato riconoscimento storico-artistico delle opere in questione, che porterà con sé inevitabili risvolti collezionistici.

A questo, ovviamente, dovette contribuire la sistematizzazione della scuola bolognese attuata dal Malvasia nella *Felsina pittrice*⁹ e nelle *Pitture di Bologna*. Proprio nell'introduzione alla seconda edizione di quest'ultima

⁷ Malvasia 1686, p. 294. Si tratta della *Crocefissione* e dell'*Andata al Calvario* conservate nel presbiterio della Chiesa del Crocifisso nel complesso di Santo Stefano, che la critica ha oramai attribuito alla tarda attività della bottega di Giovanni da Modena, ma cfr. Cova, 2015.

⁸ Marino 1743.

⁹ Malvasia 1676.

(1706), firmata dal primo segretario dell'Accademia Clementina, il letterato e poeta Giampietro Zanotti, si paleserà senza più alcuna incertezza un vero e proprio cambiamento di passo nell'approccio al massello e quindi al distacco delle pitture murali. "E chi non è informato de i meriti di V.S. Illustrissima, e delle virtù più rare che la rendono cotanto amata, e riverita da tutti?" – scriveva il redattore, lodando la sensibilità del marchese Achille Maria Grassi, a cui il volume era dedicato, riferendosi all'*Ercole vittorioso sull'Idra* (Fig. 1) realizzato nel 1594 da Ludovico Carracci sulla fuga di un camino nella casa di suo cugino Carlo, ora fatto segare, per volere del marchese, e trasferito nella propria collezione di pitture mobili. "E tra queste non è ultima, certo, ne la meno considerabile, – spiegava dunque Zanotti – l'inclinazione, ch'ella ha alla Pittura, l'intelligenza, e l'buon gusto che ne possiede, di che ne fa una nobile testimonianza, il nuovo, e sontuoso Appartamento, da lei eretto nel suo Palazzo, in cui frà le tante opere de migliori antichi, e moderni Pittori, che s'uniscono ad impreziosirne, il sì bene architettato Edificio, si rende oggetto della nostra maraviglia, l'Ercole famoso del Carracci, che dipinto sopra di una sottilissima parete in altra Casa, ben lontana dalla di lei abitazione, fu contuttociò, fatto dalla fortunata sua maestria passare nella nuova Galeria Grassi; quale difficoltoso, per non dire prodigioso trasporto, se non supera, eguaglia, il suo essere, l'Arte istessa del Pittore che lo delineò, lasciando indeciso, se il famoso pennello del Carracci, che dipinse l'Ercole trasportato, o l'industriosa manifattura di V.S. Illustrissima che seppe far trasportare l'Ercole del Carracci, contribuisca più di Lustro, e di splendore alla sopradetta sua Galeria; che tale appunto parmi fosse sentimento di chi sotto vi scrisse *Annibal Alcidem pingit, sed ponit Achillis, / Ornat uterque Aulam; gloria cujus erit?*"¹⁰

Il dipinto, una volta staccato, avrebbe contribuito in modo esemplare al "lustro" e allo "splendore" della Galleria degli Stucchi – così era intitolata la sala di Casa Grassi predisposta alla raccolta delle opere migliori della collezione di famiglia – per la fama dell'autore che l'aveva eseguito, ma all'unisono per l'eccezionalità dell'operazione ingegneristica che ne aveva permesso non solo l'estrazione, ma il successivo trasferimento in un luogo per nulla prossimo a quello che lo ospitava in origine.¹¹

Agli esordi del Settecento, a Bologna, si potevano estrarre affreschi sempre più monumentali per soddisfare richieste non solo comandate dalla devozione popolare o dalla liturgia, bensì dal gusto collezionistico e dall'importanza del maestro per la storia della scuola pittorica locale.¹²

Anche per questo, in città, si cominciarono a trasportare con una certa



Fig. 1 – Ludovico Carracci, *Ercole vittorioso dell'Idra*, 1594, affresco strappato e riportato su tela, Victoria and Albert Museum (©Victoria and Albert Museum, London).

costanza e facilità d'occasione le fughe dei camini, manufatti su cui fra Cinque e Seicento si erano provati i migliori talenti della *Felsina pittrice*, facendo a gara nel frescare le sale dei più straordinari palazzi nobiliari e senatorii siti entro le mura e nelle campagne del contado.

Decorazioni figurative fatte e concluse che, più dei fregi che le accompagnavano e circondavano, rappresentavano la nuova frontiera per la scienza estrattista, favorendone la sperimentazione su superfici di dimensioni sempre più ragguardevoli.

Questo poiché quegli affreschi erano stati condotti su una porzione di mattoni non inglobata in una muraglia strutturale, ma distanziata da essa per permettere il passaggio del fumo, consentendo così un trasporto molto meno invasivo e complesso di quello che solitamente si doveva assolvere per un dipinto eseguito direttamente sulla parete di una stanza.

Lo stacco infatti, in quei casi, non doveva necessariamente essere coadiuvato da azioni esclusivamente dedicate alla tenuta dell'architettura che ospitava la pittura frescata. Nel caso delle fughe, tutti quegli interventi in loco propedeutici a stabilizzare e contestualmente evitare un crollo potevano essere ridotti all'osso, non evitati, ma divenire meno coercitivi. Senza dimenticare che qualsiasi affresco eseguito su una fuga poggiava su uno spessore di muro non solo libero dalla parete, ma anche, certamente, meno gravoso per volume e spessore.

¹⁰ Zanotti in Malvasia 1706, pp. 4-5.

¹¹ Riguardo le vicende estrattive e collezionistiche dell'*Ercole* cfr. Ciancabilla 2012.

¹² Cfr. Ciancabilla 2018.

I problemi tecnici e 'ingegneristici', quindi, ai fini dell'estrazione, erano certamente di minore entità rispetto a quelli di un canonico massello e le consuete manovre estrattive si potevano svolgere in un contesto progettuale e cantieristico meno vincolante.

Certo, il rischio di frammentare la pittura nel corso del distacco non era per nulla azzerato, come anche le incognite strutturali poste dalla sua ricollocazione nel nuovo ambiente. Nulla cambiava, infatti, tecnicamente e per livello di difficoltà, nell'addomesticare le scienze delle costruzioni per il successivo inserimento della fuga nel muro a cui sarebbe stata destinata. Ecco, perciò, gli elogi profusi dallo Zanotti per il trasferimento in palazzo Grassi di un affresco così grande e maestoso per mole come l'*Ercole*, riposto nelle viscere di una stanza appositamente allestita per accogliere il pesante ingombro murario, considerando che lungo il perimetro della pittura correavano le modanature di legno utilizzate per il distacco e il trasporto, mentre lungo tutta la superficie esterna faceva capolino un'apposita cornice atta alla sua migliore presentazione estetica.

Come nella maggior parte delle estrazioni a massello ordinate da ragioni collezionistiche, infatti, anche in questo caso l'intenzione era quella di rendere il dipinto murale esponibile con gli altri pezzi presenti nella medesima raccolta o, comunque, quella di adattare la fuga in una nuova, mimetica, collocazione. Operazione non propriamente agevole per pitture che in origine decoravano camini: la maggioranza di queste nasceva, infatti, entro un formato trapezoidale o era comunque dotata di una conformazione geometrica non proprio idonea a farle figurare in un contesto completamente differente da quello di provenienza, se non grazie a opportune integrazioni atte a non lasciare alcuna traccia della struttura formale originale.

Di queste consuete metamorfosi rendono testimonianza le tre fughe oggetto di questo volume, che pochi anni dopo furono staccate a Palazzo Poggi, a dimostrazione di come, a inizio Settecento, il trasporto del Ludovico di Casa Carracci avesse aperto a una nuova consuetudine nel mondo dei masselli.

Se però, quest'ultimo, come certifica una notissima incisione di Carlo Antonio Pisarri (fig. 2), anche dopo il trasloco in Palazzo Grassi rimase tale e quale a sé, ergo con il suo vertice lobato – evidentemente quella configurazione non era poi così fastidiosa per la nuova ubicazione –, il discorso sarà diverso per i camini affrescati in quella che all'epoca era divenuta la sede dell'Istituto delle Scienze e delle Arti.

L'estrazione delle tre fughe pittate – qui discussa brillantemente da Gianluca Sposato – incoraggiata dalla necessità di salvare dalla demolizione alcune preziose testimonianze di mano di antichi maestri, possibile grazie al provvidenziale scatto tecnologico del massello, portò infatti a soluzioni estetiche e formali volte a camuffare la vera natura dei dipinti, che furono



Fig. 2 – Carlo Antonio Pisarri (da Ludovico Carracci), *Ercole vincitore dell'Idra*, 1750 c., riproduzione a stampa di incisione (da *Raccolta de' Cammini...*, 1750 c.)

trasformati in rettangoli, quindi in quadri su muro idonei a figurare nella nuova collocazione.

Nessun impulso collezionistico, ma semplicemente la necessità di adeguare quelle pitture allo spazio a cui erano state riservate, onde decorarlo nella maniera più consona. E se le integrazioni pittoriche vennero affidate al pennello di pittori di fama afferenti all'Accademia Clementina, l'estrazione, la modifica morfologica della superficie dell'affresco e infine il trasporto e il riposizionamento dei manufatti in un altro muro, furono commissionati a imprese altamente specializzate nelle scienze muratorie e in quel genere di movimentazioni.

Siamo certi, per esempio, che in città, in quel medesimo quarto di secolo, operasse la ditta del capomastro Giovanni Battista Zanolini ed eredi, il quale, come si evince dallo scandaglio di alcuni documenti custoditi presso l'Archivio di Stato, dimostrava di operare con consuetudine in operazioni quali prelievi e ricollocazioni di dipinti murali.

Non sappiamo se a questi “muratori” altamente specializzati fosse stato affidato anche il distacco delle fughe di Palazzo Poggi e men che meno quello precedente di Palazzo Grassi – cosa possibile dato l’arco temporale considerato –, di certo fra il secondo e il terzo decennio del Settecento furono attivi nell’oratorio e nel portico della Chiesa di Santa Maria di Galliera, cantiere dove, grazie a strumenti specifici e a intelaiature avanguardistiche, si provarono con pitture di dimensioni a dir poco notevoli (fra queste l’*Ecce homo* di Ludovico Carracci, che dopo il massello fu reinserito in una posizione non certamente comoda, data l’altezza della nuova ubicazione).¹³

Solo qualche anno prima, Antonio Contri aveva avviato la sperimentazione della tecnica dello strappo del colore, dimostrando che i camini affrescati potevano essere oggetto di simili interessi anche fuori dai confini di Bologna. Fra i primi esemplari su cui intervenne l’estrattista, non mancò difatti “la gola d’un camino colorita e consistente in una bellissima donna in piedi, la quale si poneva un tizzone ardente alla bocca, forse intesa per la famosa Porzia romana, d’altezza al naturale”¹⁴.

¹³ Fra i documenti recuperati agli studi da Gianluca Sposato, che ringrazio per l’indagine accurata dei polverosi faldoni dell’Archivio di Stato di Bologna (avviata grazie ad una precedentemente ricerca di Gian Piero Cammarota, per cui: Cammarota 2000, p. 62, n. 12), ve ne sono diversi interessanti – soprattutto fatture e note di spesa – che non solo provano la consuetudine del capomastro Zanolini nel distacco delle pitture murali, ma aiutano a comprendere ancora meglio la prassi utilizzata all’epoca per estrarre e poi reinserire l’affresco a parete. In riferimento all’*Ecce Homo* di Ludovico, per esempio, si legge: “1733. Nota delle opere fatte nell’oratorio in più volte, et nella Stanza della Canepa per togliere una Muraglia per mettere dentro il quadro dell’oratorio [...] e poi serrato il sud. Taglio con un pezzo di muro di pietre intaglio, e rebassato una fenestra e’ fatto li gargami attorno e posto in opera il tellaro con suoi ferram.ti, e posto in opera un rampone nella volta per tenere il quadro sospeso da terra mediante una zirella, et tagliato dentro il muro Se nella Loggietta di sopra per incassare una Pittura, et tagliato un’altra in un Camerino per incassare una pittura come sopra, et Levato d’opera due Banchette di Macigna e tagliato sotto il Muro alle d.e è stabilito”, Archivio di Stato di Bologna (da ora in poi ASBO), Corporazioni Religiose sopresse, PP. dell’Orat.o di S. Maria di Galliera detti Filippini, 131/6014, n. 80, *Notiz.e della Fabbrica dell’Oratorio di S. Filippo Neri/Notizie diverse, Liste di spese della Fabbrica dell’oratorio de PP. di S. Filippo Neri di Bologna*, foglio sciolto datato al 1733. E ancora, facendo riferimento a una *Madonna col Bambino* di Amico Aspertini oggi in Pinacoteca Nazionale: “147. E più per aver posto in opera la B. V. nel Nicchio del sud.o Volta Cantone del d.o Portico, q.le è dipinta nel muro grosso d 4 alto P. 4 e largo P. 2, quale è circondato con un telaro attorno per tenerlo unito incassato ogni cosa nel muro saldato attorno, e trasportato [sic] con perdimento di tempo di Fa[...] £ 6; 148. E più sotto alla Madona averli posto in opera un bancaletto tondo di macigna, e la rebalta fuori impostato, e saldato nel muro, et aver posto in opera un’Ovado di macigna tondo sotto al sud.o impostato, con aver rotto il muro, e cavato dentro il comodo per tenere l’oglio della lampada gargamato con sua serraglia, con dentro in d.o muro un cannone di Piombo, che camina su’ in altezza di P. 10 per la Corda della lampada ogni cosa con perdimento di tempo £ 6”, *Ivi, Proseguimento delle Fatture del suddetto oratorio, et altre fatture fuori del sud.o a nome del fu’ Gio. Batt.a Zanolini; e doppo preseguite a nome delli suoi eredi per tutto l’anno 1731 come si farà nota nelle partite, che seguono*, gennaio 1729.

¹⁴ Baruffaldi 1846, vol. II, p. 352.

In quel caso il dipinto finì nelle stanze di una collezione privata cremonese, come quadro fra i quadri, sancendo l’avvio di una nuova era nel campo del trasporto delle pitture murali. Da quel momento in poi, il nuovo metodo di strappo – che troverà però diffusione su larga scala e maggiore successo solo diversi decenni dopo la scomparsa del suo demiurgo – si sarebbe affiancato al consueto massello soprattutto per quanto concerne i distacchi mirati al commercio collezionistico, data anche la facilità con cui potevano essere resi mobili gli affreschi senza più alcun vincolo edilizio e senza dover ricorrere a tutte le difficoltà ingegneristiche che, come abbiamo ricordato, portava inevitabilmente con sé lo spostamento di un muro.

Il trasporto del colore, del resto, presentava molte meno problematiche sia per quanto concerne il prelievo che per la movimentazione e ricollocazione in altro luogo delle pitture murali, poiché capace di ridurle «a modo di quadri» da galleria; dunque, di renderle vere e proprie tele, «eterne, sussistenti, e trasportabili agevolmente da un luogo all’altro»¹⁵.

Per questo, da quel momento, a Bologna e nel suo contado, le fughe pittate, data anche la loro natura di opere d’arte figurativamente autonome, avrebbero mosso interessi antiquariali come mai in precedenza.

Verso la fine del Settecento, esattamente nel momento di ripresa e primo vero proprio slancio operativo della tecnologia dello strappo del colore, a Casa Cavalca a Imola si trasportava su tela, dal muro di un camino, il *Bellerofonte e la chimera* di Giovan Francesco Gessi,¹⁶ ma soprattutto, circa un decennio prima, dalla Villa La Giovannina a Pieve di Cento, di proprietà del conte Filippo Maria Aldrovandi, la *Venere e Amore* del Guercino che si trovava sul camino nella stanza con il fregio dedicato alle *Storie di Clorinda*.¹⁷

Inizialmente condotto nella residenza bolognese della famiglia, racconciato e accomodato immediatamente in una forma rettangolare (come mostra una incisione del Rosaspina, fig. 3) poi nuovamente modificata nei decenni seguenti, nel corso dell’Ottocento giungerà alla Pinacoteca Capitolina e quindi all’Accademia di San Luca, dove ancora oggi si mostra.

Il dipinto in questione fu solo il primo di un numero consistente di fughe affrescate da Giovan Francesco Barbieri che, una volta strappate, finirono per arredare quadrerie e collezioni più o meno note. La notevole fortuna critica del maestro e le numerose movimentazioni delle sue opere, sdoganarono nei fatti la pratica anche per camini realizzati da altri protagonisti della scuola pittorica felsinea: operazioni che, in linea con quanto fatto già in passato, continuarono comunque ad assecondare propositi conservativi,

¹⁵ *Ibidem*, p. 339.

¹⁶ Si veda, in ultimo, O. Orsi in *L’incanto dell’affresco* 2014, p. 114.

¹⁷ *Aperti al restauro*, pp. 21-54.



Fig. 3 – Francesco Rosaspina (da Giovan Francesco Barbieri, detto il Guercino), *Venere e Amore*, 1801, stampa, maniera a punti e acquaforte (Gabinetto dei Disegni e delle Stampe “A. Davoli”, Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia; Davoli.12803).

e non solo antiquariali, rendendo imprescindibile e sempre attuale la scelta tecnica del massello.

Ebbene sì. Per motivi di salvaguardia e di rifunzionalizzazione delle pitture murali, il massello dettava ancora legge, almeno nel caso delle fughe frescate. Quando il committente dell’operazione di rifacimento, proprietario dello stabile, decideva di traslare la pittura di un sopracamino e di ricontestualizzarla in un’altra stanza del medesimo palazzo, come se in quella fosse stata destinata *ex novo*, la preferenza ricadeva quasi sempre sul tra-

sporto dell’intero muro: si pensi all’*Allegoria della ricerca della verità*, eseguita da Nicolò dell’Abate sul camino al centro della sala con le *Storie della vita di Tarquinio il Superbo* in Palazzo Torfanini, o all’*Apollo* di Ludovico Carracci all’interno di Palazzo Magnani¹⁸ e al *Polifemo accecato* di Palazzo Sanguinetti, pitture che subirono spostamenti nel medesimo edificio a causa di riasseti degli ambienti architettonici o per via della distruzione dei camini su cui poggiavano.¹⁹

Le fughe, perciò, saranno una delle poche decorazioni architettoniche ospitanti raffigurazioni a fresco interessate da interventi a massello anche quando lo strappo e lo stacco diverranno, per motivi pratici e critici, i metodi più in voga nel campo dell’estrattismo.

Ancora per un secolo le differenti tecniche, a seconda del movente e del fine, dunque, si sarebbero sovrapposte secondo una alternanza retta da differenti finalità, arrivando a inaspettate risultanze: per motivi antiquariali, ad esempio, a metà Ottocento, lo stesso massello dell’*Ercole* di Palazzo Grassi venne traslato su tela e reso disponibile sul mercato, come un vero e proprio quadro da cavalletto, per giungere quindi fuori dai confini della Penisola (specificamente in terra britannica).²⁰

Del resto, il commercio di antichità avrebbe incentivato lo strappo delle fughe ancora per tutto il secolo insino alla prima metà del Novecento.

In quella direzione, infatti, devono essere intesi gli stacchi di due camini bolognesi, il primo raffigurante *Alessandro Magno e Taide incendiano Persepoli* di mano di Ludovico Carracci, l’altro con la *Morte di Didone sul*

¹⁸ Riguardo il camino di Nicolò si vedano: Winklemann 1994, Giordano 1997. Per quanto concerne, invece, l’*Apollo* di Ludovico, che forse, come testimonia un’incisione del Pisarri (C. A. Pisarri, da L. Carracci, *Apollo*, in *Raccolta de Cammini... 1750*) fu accomodato con le due tende a seguito di quella operazione per dare forma rettangolare a quella originaria della fuga, venne nuovamente staccato a inizio Ottocento per giungere a Palazzo Segni Masetti per volontà di Pietro de Lucca, proprietario di questo edificio, “a indennizzo delle migliorie apportate al palazzo Magnani nei pochi anni in cui egli vi aveva abitato e che aveva dovuto cedere alla famiglia Guidotti, legittima erede del titolo e dei beni Magnani” (vedi Brogi 2001, pp. 146-147). In quell’operazione venne contemplato un altro caminetto affrescato, anche questo oggi in Palazzo Segni Masetti, di mano di Agostino Carracci, che accompagnò l’altro nel viaggio nella nuova collocazione e che rappresenta una *Lotta fra Cupido e Pan*. Entrambi, sebbene si fosse già agli inizi dell’Ottocento, con lo strappo ormai di voga a Bologna, furono staccati a massello. E a massello, sarà trasportato anche, ma in una data imprecisata, con ogni probabilità vicina a quest’ultima, ma ancora forse settecentesca, da una parete ad un’altra di Palazzo Ratta la *Fuga di Enea da Troia* di Ludovico, riscoperto recentemente dopo secoli di oblio, ma cfr. Mozzati 2010, pp. 523-527.

¹⁹ Cfr. Ciancabilla 2019.

²⁰ L’affresco cambierà aspetto formale divenendo rettangolare – come da Fig. 1 – solo a quel tempo, quando dopo un ulteriore distacco operato dal noto estrattista Pellegrino Succi (1838), prese l’aspetto che ancora mostra. Nel decennio seguente giunse infine sul mercato antiquariale per poi finire la sua corsa in Inghilterra, dove oggi si trova custodito al Victoria & Albert Museum di Londra, ma cfr. Ciancabilla 2012.



Fig. 4. Ludovico Carracci, *Alessandro Magno e Taide incendiano Persepoli*, 1592 c., affresco strappato e riportato su tela, San Marino in Soverzano di Minerbio, collezione Michelangelo Poletti (fotografia dell'autore).

rogo di Annibale (fig. 4, 5), che i due cugini avevano eseguito per le sale di Palazzo Lucchini poi Zambeccari-Francia nell'ultimo scorcio del XVI secolo.

Trasferiti su nuovo supporto intorno al 1911 e quindi resi appetibili al mondo dei collezionisti, i due strappi sfuggirono agli occhi vigili del Soprintendente Luigi Corsini (la legge Rosadi-Rava era già una realtà, seppur ancora con qualche falla), finendo quindi sul mercato, prima di ricomparire in una collezione privata bolognese nel 1956 ed essere infine oggetto, solo qualche anno fa, di una ulteriore vendita che li ha riportati agli onori delle cronache.²¹

²¹ Mazza 2024.



Fig. 5. Annibale Carracci, *Morte di Didone*, 1592 c., affresco strappato e riportato su tela, San Marino in Soverzano di Minerbio, collezione Michelangelo Poletti (fotografia dell'autore).

A quei medesimi anni, inoltre, deve essere ricondotto il fallito distacco di un camino in Palazzo Bocchi, che, se fosse stato portato a compimento avrebbe coinvolto, oltre che l'affresco, anche l'intera struttura del focolare, da riproporre sul mercato come un pezzo unico.²²

Era ancora lunga l'eco della moda delle *Period rooms* e i collezionisti stranieri, ma anche i direttori dei musei che si stavano plasmando e allestendo oltreoceano e nel Vecchio Continente, sognavano e immaginavano – i primi – le residenze in cui raccoglievano le loro opere d'arte e – gli altri –

²² Archivio Centrale dello Stato di Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, fondo 'Direzione Generale Antichità e Belle Arti', Divisione seconda (già Divisione prima), sottoserie 1908-1924 (divisione prima), faldone 173, fasc. 19: documenti del 1913-1914.

i saloni delle gallerie pubbliche che amministravano, colmi di chiostrì romanici, portali medioevali in marmo o legno, soffitti quattrocenteschi con cassettoni lignei, magari combinati con un camino frescato proveniente da un palazzo italiano.

Desiderata mai passati di moda, come rende testimonianza il recentissimo furto dalla già citata Villa La Giovannina a Cento di tre camini, in precedenza smontati per favorire l'allestimento del cantiere di ristrutturazione del monumento e quindi spariti per essere immessi sulla piazza antiquariale, dove, in due esemplari, sono stati recuperati dai carabinieri del comando per la Tutela del Patrimonio Culturale prima di espatriare all'estero (come accaduto al terzo).

Sorte non toccata alle fughe pittate lì custodite, già poste, come nel celebre caso della *Venere e amore* del Guercino, direttamente su tela a fine Settecento, quando ancora il mercato delle opere d'arte reclamava i figli prediletti della *Felsina pittrice* e non solo le pietre che li sostenevano.



Tav. 1 – Lorenzo Sabatini, *Artemisia che beve le ceneri di Mausolo*, 1566 c., affresco staccato, Palazzo Poggi, Biblioteca Universitaria di Bologna, scalone, post restauro 2023 (Archivio Storico dell'Università di Bologna – foto di Pier Paolo Zannoni)



Tav. 2 – Nicolò dell'Abate, attr., *Empedocle che si getta nell'Etna*, terzo quarto del XVI sec., affresco staccato, Palazzo Poggi, Biblioteca Universitaria di Bologna, scalone, post restauro 2023 (Archivio Storico dell'Università di Bologna – foto di Pier Paolo Zannoni)



Tav. 3 – Nicolò dell'Abate, attr., *Ercole sul rogo*, terzo quarto del XVI sec., affresco staccato, Palazzo Poggi, Biblioteca Universitaria di Bologna, scalone, post restauro 2023 (Archivio Storico dell'Università di Bologna – foto di Pier Paolo Zannoni)



Tav. 4 – Fotografia Croci, *Ercole sul rogo*, n. neg. 231, ante 1934 (Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, fotografo: Croci)



Tav. 5 – Lorenzo Sabatini (?), *Ercole sul rogo*, 1560-1570 c., affresco staccato, Palazzo Poggi, Accademia delle Scienze, 'Stanza delle Grottesche' (foto: Gianluca Sposato)



Tav. 6 – Pellegrino Tibaldi, *Ercole sul rogo*, 1550-1551, sanguigna, penna, inchiostro bruno, biacca, Parigi, Musée du Louvre (© GrandPalaisRmn (Musée du Louvre) / Michel Urtado).



Tav. 7 – Pellegrino Tibaldi, *Prometeo ruba il fuoco con l'aiuto di Minerva*, 1550-1551, affresco su fuga di camino, Palazzo Poggi, Accademia delle Scienze, 'Sala di Ulisse' (foto: Gianluca Sposato).



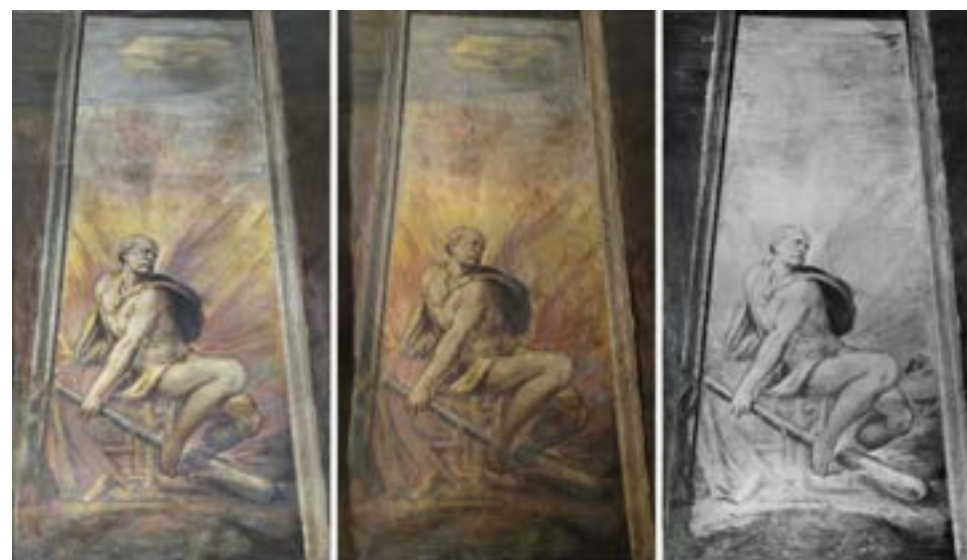
Tav. 8 – Ludovico Carracci, *La Pace*, 1590-1592, affresco staccato, Palazzo Poggi, Accademia delle Scienze, 'Stanza delle Grottesche' (foto: Gianluca Sposato)



Tav. 9 – Cesare Baglione, *Giove e Semele*, ultimo quarto del XVI secolo, affresco su fuga di camino, Palazzo Poggi, Accademia delle Scienze, 'Sala di Ganimede' (foto: Vincenzo Riccardo Lo Buglio, Accademia delle Scienze).



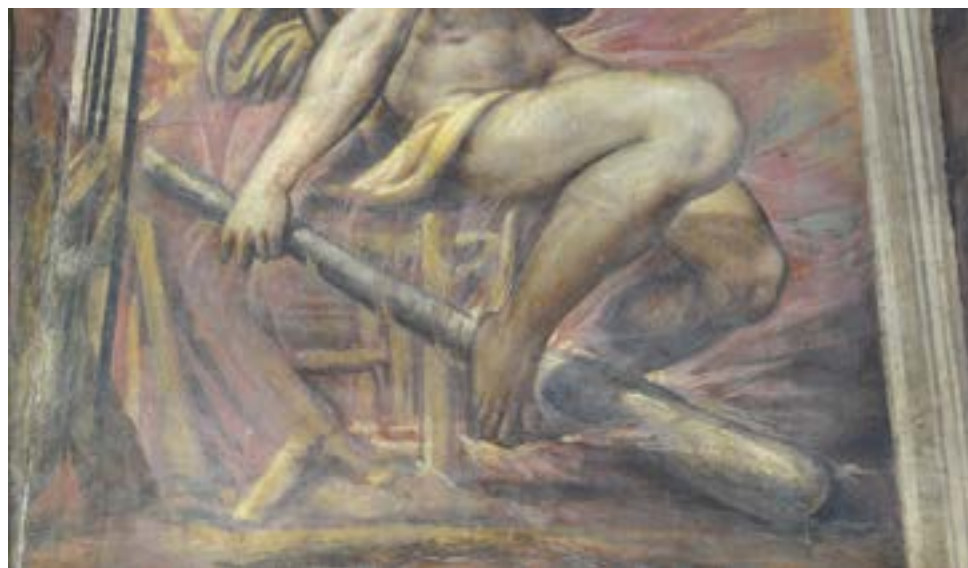
Tav. 10 – Lorenzo Sabatini, *Figura allegorica*, 1568 circa, affresco, Bologna, collezione privata (foto: Michele Danieli)



Tav. 11 – *Ercole sul rogo*: (a sinistra) immagine in luce visibile; (al centro) immagine in luce radente; (a destra) immagine in infrarosso.



Tav. 12 – *Ercole sul rogo*, dettaglio: (dall'alto in basso, da sinistra a destra) immagine in luce visibile, immagine in luce radente, immagine in infrarosso, immagine in fluorescenza indotta da radiazione ultravioletta.



Tav. 13 – *Ercole sul rogo*, dettaglio: (*in alto*) immagine in luce visibile, (*in basso*) immagine in infrarosso.



Tav. 14 – *Ercole sul rogo*, immagine in luce radente, dettagli: (*in alto*) incisioni, (*in basso*) sovrapposizioni di colore.



Tav. 15 – *Artemisia beve le ceneri di Mausolo*: (a sinistra) immagine in luce visibile; (a destra) immagine in infrarosso.



Tav. 16 – *Artemisia beve le ceneri di Mausolo*, dettaglio: (in alto) immagine in luce visibile; (al centro) immagine in infrarosso; (in basso) immagine in UV di fluorescenza.



Tav. 17 – *Artemisia beve le ceneri di Mausolo*, dettaglio: (sopra) immagine in luce visibile; (sotto) immagine in infrarosso.



Tav. 18 – *Empedocle che si getta nell'Etna*: (in alto a sinistra) immagine in luce visibile; (in alto a destra) immagine in luce radente; (in basso a sinistra) immagine in infrarosso.



Tav. 19 – *Empedocle che si getta nell'Etna*, dettaglio: (dall'alto in basso, da sinistra a destra) immagine in luce visibile, immagine in luce radente, immagine in infrarosso, immagine in fluorescenza indotta da radiazione ultravioletta.

Un connubio di maestri di pittura e di restauro: i dipinti murali dello scalone della Biblioteca Universitaria di Bologna

Camillo Tarozzi

1. *Artemisia beve le ceneri del marito Mausolo* – 288x210 cm, al centro della salita
2. *Ercole sulla pira* – 273x157 cm lato, sud ovest dello scalone
3. *Empedocle sul cratere dell'Etna* – 273x157 cm, lato nord est dello scalone

Committenza

Biblioteca Universitaria di Bologna

Direzione lavori

prof. Luca Ciancabilla (Università di Bologna)

Alta sorveglianza

dr. Luca Majoli, dr.ssa Paola Bressan, dr.ssa Monica Zanardi
(Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di *Bologna* e le province di Modena, Reggio Emilia e Ferrara)

Sicurezza

Ing. Erika Fascetto

Ricerche d'archivio

dr. Gianluca Sposato

Analisi diagnostiche

dr.ssa Michela Berzioli (Antares Bologna);
dr.ssa Chiara Matteucci (Laboratorio diagnostico per i Beni Culturali, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna); Laboratorio Lumière Technology

Restauratori

Camillo Tarozzi, Marco Pasqualicchio, Nicola Giordani

Ponteggi

Ceruolo Ponteggi

Occupazione dello scalone con ponteggio:
agosto 2023 / 26 gennaio 2024

Cenni storici

Una doverosa premessa. Le ricerche di Gianluca Sposato costituiscono uno degli elementi senza i quali l'attuale intervento di restauro sarebbe risultato molto più complicato. A queste si sono accompagnati i risultati delle analisi chimico/fisiche effettuate da Michela Berzioli di Antares e la vasta elaborazione in IR e UV e altre esposizioni luminose, precorsi d'indagine che hanno fornito per vie separate una conoscenza di più ampio respiro organizzata da Chiara Matteucci che ha potuto immergersi nelle pitture dello scalone con l'équipe del Laboratorio di Diagnostica del Dipartimento Beni Culturali dell'Università di Bologna, con sede a Ravenna, e della ditta Lumière Technology.

I tre dipinti costituivano la decorazione pittorica delle fughe di altrettanti camini presenti in diverse sale del complesso architettonico cinquecentesco fatto costruire dalla famiglia Poggi (già Poggio). Da un punto di vista tecnico, siamo di fronte a tre casi di pitture date a fresco sul muro, composte da un originale strato pittorico datato all'incirca al terzo quarto del XVI secolo, da una seconda stratificazione pittorica, frutto di un documentato intervento pittorico, eseguito tra 1712 e il 1714 per mano di Giovan Gioseffo dal Sole e collaboratori, e quindi da altre sovrapposizioni materiche e impregnazioni di vernici e fissativi, apposte nel corso di almeno altri due interventi di restauro, il primo realizzato poco dopo il 1920 da Giulio Cesare Pietra, il secondo all'inizio degli anni 2000, citato in un Rapporto della Soprintendenza di Bologna a cura di Jadranka Bentini.

Il dipinto che raffigura *Artemisia* è stato studiato recentemente e pubblicato da Valentina Balzarotti, nell'importante sua monografia, come opera di Lorenzo Sabatini eseguita nel 1565,¹ mentre Jürgen Winkelmann, una quarantina di anni fa, la riteneva opera giovanile del medesimo artista, eseguita prima del 1559,² idea poi intercettata da Jadranka Bentini (1550-1555).³ L'attribuzione dei putti della cornice a Girolamo Mirola, già suggerita da Winkelmann per motivi di stile,⁴ è un'ipotesi impossibile da sostenere sul piano dell'osservazione della tecnica esecutiva e dei modi della pittura (per esempio sovrapposizione di stesure o di materiali di particolare natura): si può soltanto confermare per le due figure un'esecuzione coeva al resto della composizione originale, mantenendo intatta la proposta di una possibile collaborazione.

Gli altri due dipinti, *Ercole ed Empedocle*, non hanno trovato per ora un'attribuzione diversa da quella riferita a Nicolò dell'Abate, che fu suggerita una cinquantina di anni fa da Daniele Benati, a conferma della proposta del Bodmer:⁵ ipotesi messa prudenzialmente in dubbio a causa delle condizioni di conservazione di parti della pittura e addirittura della composizione stessa, dove il riconoscimento stilistico è deviato dal degrado confuso della pellicola pittorica, artefatta dalla diminuzione di spessore pittorico e da rifacimenti ingombranti. La superficie dipinta offre l'apparenza di una pittura integra, mentre era stata invece modificata nella forma, ancora prima dei noti trasferimenti, da ripetute impregnazioni di colori ad olio in spessore e di rifiniture a tempera, con vernici colorate e altre velature trasparenti, il cui invecchiamento solidale ha contribuito a confonderne la saturazione, che appare pure antica e che peraltro è presente nei vari segmenti di strati a lor modo "originali". Le invadenti ridipinture del 1714 circa, riconoscibili nella osservazione in UV e IR, sono difficilmente distinguibili da quelle posteriori, ma le une e le altre si oppongono alla vera e propria composizione originale della scena e, nella visione di insieme, provocano un giudizio formale sull'unità del disegno assolutamente confuso e improprio. Questo a causa della mescolanza delle scene del Cinquecento con le composizioni del Settecento, entrambe in seguito distorte, nelle loro stesure originali, dai recenti interventi di pulitura, condotti, purtroppo, con poca coerenza. Si veda, in particolare, l'impropria disposizione delle figure sul vulcano nella scena di Empedocle, e l'andamento delle fiamme che avvolgono Ercole: le scelte prese dai restauratori, chissà come concepite, allestiscono uno spazio architettonico orchestrato in modo tale da generare nell'osservatore un vero e proprio shock visivo. Ambedue le scene sono infatti ricostruite nello spazio stesso dell'osservatore, che ora è tratto in inganno, e costringono alla stessa distorsione percettiva che può offrire un 'cubo di Necker': i personaggi della scena e i fuochi che li avvolgono sono infatti contemporaneamente dipinti all'interno dello spazio virtuale della scena e al di sopra delle cornici dei camini, nello spazio dell'osservatore, in un'assurda disposizione. Un 'pasticcio' che ha poi orientato il nostro cantiere, in accordo con l'attenta direzione dei lavori, intenzionata a limitare l'enfasi filologica delle operazioni in una prudenziale linea di rispetto dello stato di cose, giudicato imm modificabile, essendo forte il rischio di complicare ulteriormente l'analisi e la comprensione stratigrafica delle due figurazioni in un effetto complessivo ancor più distorto.

¹ Balzarotti 2023, pp. 87-88, 297-298.

² Winkelmann 1986, p. 596.

³ Bentini 2003, p. 54.

⁴ Winkelmann 1986, p. 596.

⁵ Bodmer 1934, pp. 35-36; D. Benati in Roversi 1986, p. 166; Bacchi, Benati 1988, pp. 147-148.

Tecnica e restauri storici

La procedura operativa originaria della pittura era stata quella dell'affresco, verosimilmente rifinito con tempera e colore a secco, come avveniva sempre nella tradizione coeva bolognese (e non solo). Fra il 1712 e il 1714 i dipinti erano stati staccati dalla loro muratura, verosimilmente in Palazzo Poggi, confezionati in forma rettangolare con la tecnica del massello, e quindi trasferiti su altre pareti: solo nel secolo scorso furono collocati nell'attuale posizione. Dopo il distacco (1712/1714), Giovan Gioseffo Dal Sole (1654-1719), con suoi aiuti, modificò la composizione degli affreschi, con l'intento di nascondere l'originale provenienza e funzione: da quel momento le scene, già dipinte nella forma trapezoidale, propria delle fronti dei camini, divennero rettangolari, furono nascoste le cornici che ne determinavano il formato e nel caso di Empedocle furono fatti salire i due giovani alle spalle del filosofo, sui bordi che contornavano, a mo' di finestra, il frontale.

Da bravi pittori, gli allievi della brillante bottega bolognese, o forse anche lo stesso Dal Sole, ne ridipinsero l'assetto architettonico disegnato in origine per separare lo spazio lontano raffigurato da quello vicino nel quale sta l'osservatore del dipinto, e il pittore stesso. Furono quindi trasformati gli sfondi delle figure e la forma trapezoidale ai lati delle scene, colmando le parti di muro aggiunte e adeguandole a quelle originali, operazione necessaria al trasporto delle pesantissime strutture di mattoni, fortemente cinturati dai masselli di legno che ancora le contengono. Le inarcature che si vedono nel colore settecentesco ad olio disegnano e ricoprono la forma arcuata del lato basso dei due dipinti e fanno emergere i rinforzi strutturali che poggiavano sul basamento originale del camino.

La ridipintura settecentesca non aveva però interessato soltanto le parti aggiunte a completare gli spazi vuoti della muratura, racchiusa a forma di rettangolo dai masselli, ma aveva riassetato le abrasioni o i difetti di tenuta della superficie pittorica originale con aggiunte a corpo, facili da riconoscere a vista, ma ancor meglio in luce UV, o per via di velature di lacche rosse nei fuochi o di tempera di terre diluita per le figure, o addirittura con impregnazioni di olio e vernice che hanno poi trasformato la natura stessa della pittura a fresco.

La trasformazione, o integrazione, delle composizioni dipinte è così avvenuta:

Artemisia: la cornice a forma di trapezio originale, dipinta a fresco a contorno della figura principale, fu trasformata in altra cornice di forma ovoidale (quella che ancora traspare in parte sullo scuro dello sfondo) sulla quale erano appoggiati i putti e i racemi originali, dipinti in quella sorta di monocromo che realizza l'imitazione in affresco del rame dorato. Su

questa figura sono evidenti i ritocchi (o meglio, le ricostruzioni di elementi formali anche importanti) eseguiti a olio, riconoscibili ad esempio nei tratti di ombra che disegnano il percorso dei capelli e dello scialle che giunge ad annodarsi sulla testa. Le ombre, infatti, non erano in origine stilate con tratto nero omogeneo come ora si vede, ma erano di ocre gialla e bruna, stese da una mano addestrata all'uso del tirallinee. O ancora si osservi il fianco dell'angelo di sinistra, che è stato leggermente allargato nel 1714 c., con un colore assai ben azzeccato ma ora riconoscibile, in corrispondenza della curvatura dell'anca, con un'enfaticizzazione utile a meglio nascondere la modifica ad olio della incorniciatura architettonica.

La figurazione originale occupava la fronte trapezoidale del camino di provenienza, nel cui contorno era dipinta, prima ancora della composizione centrale, la larga cornice architettonica che ne seguiva la forma. In occasione del trasferimento del dipinto dalla sua collocazione originale, la muratura trapezoidale del frammento fu allargata fino a costituire la nuova forma di un rettangolo, operazione necessaria a rendere equilibrato il contenuto di mattoni, gesso e calce all'interno di un telaio rettangolare di robusti masselli di legno, adatto a sostenere in perfetto equilibrio l'enorme peso. In quest'occasione, come accennato, la composizione della scena venne ridisegnata o riaccordata per occupare l'estensione del nuovo supporto con una differente cornice di forma ovoidale. Va da sé che un tal rimaneggiamento, proprio perché eseguito con la perizia di un Gian Gioseffo dal Sole, ha modificato l'aspetto originale della composizione, così da renderne difficile nel tempo la certa attribuzione, contribuendo perfino a deviarne delle parti. Un trattamento che allo stesso modo fu applicato agli altri due dipinti ora trasferiti sullo scalone, attribuiti, con qualche riserva, a Nicolò dell'Abate o a un qualche collaboratore del maestro, il cui stile è difficilmente riconoscibile per gli stessi motivi qui accennati.

Empedocle: le cornici trapezoidali dipinte in ocre, con le loro varianti sagomate di ombra e luce, vennero nascoste dall'allargamento della scena infuocata e fumante: con una simile stesura di colore ad olio vennero ricoperte le parti di muratura aggiunte a destra e sinistra nelle operazioni di trasferimento del muro originale. Così facendo venne modificato il formato della scena pittorica originale a fresco, ampliando, in particolare, la narrazione sul lato destro, dove Giovan Gioseffo Dal Sole dipinse il corpo del secondo ragazzo che accorre dietro al filosofo, ragazzo di cui prima emergeva solamente il volto. La stesura di colore ad olio, invadendo la pittura originale del Cinquecento, ha assunto l'aspetto caratteristico della tecnica ad olio su muro, piuttosto che quello tipico del colore nella pittura a fresco. La cornice diagonale sinistra è dipinta in nero, verosimilmente a causa di una interpretazione della teoria delle ombre implausibile nel Cinquecen-

to, e neppure nel Settecento. Il colore originario era infatti l'ocra: lo stesso vale per la parte sinistra della scena che raffigura Ercole. Questo particolare si somma a diverse altre considerazioni che mostrano come per tre secoli la ricostruzione di primo Settecento abbia resistito all'impeto esuberante dei restauratori, non sempre controllato nella furiosa ricerca dell'originale, praticata senza cura e rispetto filologico.

Ercole: le cornici originali scomparvero, per essere ridipinte completamente nella ricomposizione della scena in forma rettangolare. L'interpretazione dei pittori/restauratori di buona scuola del primo Settecento aveva approfittato della facilità di conduzione della pittura, propria del tempo, per imitare a perfezione un olio e tempera con la tecnica originaria. Negli stessi anni, Sebastiano Ricci nel soffitto della Sala del Consiglio in Palazzo Ducale a Venezia, chiudeva allo stesso modo, e con identica bravura, la grande lacuna provocata da un disastroso squarcio nella tela della *Fede*, con un rattoppo e quindi con la ricomposizione pittorica della testa, imitando alla perfezione lo stile e allargandosi ovviamente con la ricostruzione oltre il limite della lacuna, per adeguare la nuova all'antica stesura, dipingendo anche su parte originale del dipinto tutt'intorno. Allo stesso modo, nei due affreschi laterali dello scalone della Biblioteca Universitaria, era stata ricostruita la diffusione del fuoco sulle rocce e la salita dei fumi nelle zone inferiori e nelle campiture di rinzafo a destra e sinistra delle cornici originali, e addirittura a copertura di queste. La scena di fuoco e fiamme che si alzano su fino al cielo, nel caso dell'*Ercole*, si era quindi espansa, occupando l'intera forma rettangolare, mentre la normale necessità di adeguare i colori e il loro equilibrio tonale ha fatto sì che tutta la scena assumesse l'aspetto tipico della pittura ad olio e vernice stesa sull'intonaco a calce.

La felice disposizione della ponteggiatura approntata da Giovanni Ceruolo ha facilitato un esame approfondito delle qualità materiche della superficie pittorica dei tre dipinti: il cantiere non ha dovuto interrompere le attività degli uffici, della Biblioteca e dei gruppi di visitatori, cosicché i piani di lavoro presentati hanno potuto tener conto delle osservazioni sopra descritte. Contemporaneamente, Gianluca Sposato ha condotto una ricerca filologica e archivistica complessa, ma dal felice risultato: mentre le osservazioni analitiche confermavano quelle visive più accurate, i risultati delle ricerche ottenute non solo confermavano le osservazioni autoptiche, ma davano a queste il valore di certezze documentali: lo studioso ha dato un nome agli esecutori dei lavori di restauro del passato, antico e recente, ed ha trovato le immagini storiche che testimoniano l'estrazione dei dipinti dalle originali murature con masselli e i loro trasferimenti iniziali, cui hanno

fatto seguito altre e diverse movimentazioni in anni a seguire, fino a quella attuale, che risale agli anni Venti del Novecento.

L'attuale collocazione dell'*Artemisia*, incassata sul lato breve del vano dello scalone, ha riempito il vuoto di una parete già aperta, tant'è che la superficie pittorica sta allo stesso livello della parete che la contiene. Nel verso della stessa muratura vi sono le alte scansie della Biblioteca che si innalzano fino al soffitto nella stanza adiacente, indicando che negli anni Venti del secolo scorso i suoi locali si affacciavano all'andito dello scalone, ora racchiuso dalla muratura stessa su cui è dipinta *Artemisia*. Gli altri due dipinti sono stati collocati in aggetto rispetto alle pareti: gemelli per dimensione, formato e per le vicende conosciute, sono ora trattenuti da zanche che li ancorano al muro portante. Collocazione obbligata dalla profondità per la scena con *Ercole*, mentre del suo gemello non è possibile controllare il verso della parete e quindi la dimensione del mattone di sostegno: il primo è ancorato all'esterno del muro (la cui ridotta portata non avrebbe potuto accoglierlo, essendo costruito con mattoni di soli 15 centimetri orientati nella dimensione minore) che separa lo scalone dal corridoio di accesso alla parte antica di Palazzo Poggi. La muratura del supporto originale, quella cioè che contiene e conteneva i dipinti trasportati, non ha, infatti, la caratteristica resistenza di un muro portante, poiché è stata costruita con mattoni disposti verticalmente, con lo scopo di supportare soltanto sé stessa, e semmai si presume sia stata irrobustita sul verso con gesso e arelle per affrontare gli scossoni che fanno parte dei rischi del trasloco. Val la pena ricordare la genialità degli artefici di tale impresa, considerando che a Bologna questa era stata preceduta, nel 1675, dal distacco dei due dipinti tardogotici ora nella chiesa alta del Crocefisso nel complesso di Santo Stefano, celebrato dal Malvasia e ancora, in anni vicini a questi, dal trasferimento dell'intero enorme muro dipinto da Ludovico Carracci nell'attuale Oratorio dei Filippini. Operazioni bolognesi che precedono di qualche anno i trasporti di Palazzo Poggi, come pure le formidabili imprese romane di Nicola Zabaglia, primo di molti altri bravissimi operatori: fra questi, ipotesi non solo non impossibile ma anche probabile (potremmo scommetterci), ci saranno stati proprio quelli che già si erano fatti le ossa nelle imprese bolognesi. Vien da pensare, anche senza averne prova, che lo spostamento del gigantesco muro di San Pietro, dipinto a olio da Domenichino, avrebbe potuto spaventare lo stesso Zabaglia – e in effetti molti considerarono l'operazione un azzardo – se non vi fossero stati precedenti di successo in operazioni di simile portata. E penso che Bologna fosse stata, in quei tempi, all'avanguardia.

Gianluca Sposato ha identificato nomi e date degli interventi di restauro antichi, che avevano portato al trasferimento dei dipinti di Palazzo Poggi fra pareti dello stesso edificio, ma non ancora quelli dei magnifici protagonisti della rischiosissima impresa settecentesca, oggi incredibile pensando

ai mezzi allora a disposizione, a cui gli artisti avranno pur dato una mano importante nella definizione dell'assetto pittorico, conquistandone nel ricordo il merito. Degli spostamenti lo studioso ha ritrovato non solo tracce documentali ma anche, nell'Archivio fotografico della Direzione Regionale, due stampe fotografiche risalenti agli anni Ottanta del Novecento, che confermano le condizioni di conservazione dei dipinti fino a quelle date, prima dell'ultimo intervento di restauro. Di questo, fino a ora sconosciuto, è stato di recente ritrovato solo un accenno contenuto nel catalogo della mostra del 2003, *I pittori degli angeli* a cura di Jadranka Bentini, che fa riferimento al restauro dell'*Artemisia* (senza accenno agli altri due dipinti): "[...] è bene sottolineare che durante il restauro non si è riscontrato alcun divario fra raffigurazione centrale e incorniciatura con i putti, tale da far supporre due tempi diversi di realizzazione. L'eroina della fedeltà potrebbe così essere considerata la prima opera certa di Sabatini, sviluppata all'insegna di un lessico vasariano innestato sul tibaldismo di cui tutto il luogo è permeato".⁶ Degli esiti dell'intervento di restauro non è stato possibile sapere alcunché, e neppure è stato possibile accedere ad alcuna documentazione per vie istituzionali.

Durante i tempi di attesa dei risultati delle indagini preliminari, era nata una discussione a proposito della figura del filosofo che tiene un libro in mano e osserva i fuochi che escono dalla terra, con due giovani alle spalle, tradizionalmente identificata con Empedocle, benché presenti riferimenti iconografici molto rari. La morte del filosofo si perde nella leggenda, ma nella versione più eroica egli si è lanciato nell'Etna come manifestazione e prova della propria convinta divinità, insita nella sua stessa figura di filosofo, per ricongiungersi al fuoco primordiale. Questa simbolica sintesi aveva entusiasmato la poetica romantica, trovando una potente rilettura della sua fine nella tragedia di Friedrich Hölderlin, ma non aveva però lasciato convincenti tracce di una iconografia facilmente riconoscibile e diffusa. Cosicché il filosofo vuole averla vinta sul fuoco e ci si butta, certo di sopravvivere, in metafisica o in filosofia, ma il fuoco non terrà conto delle sue convinzioni e lancerà fuori dalla bocca del vulcano i suoi calzari: i parastinchi di bronzo. Il pittore di questa scena avrebbe condensato alcune parti del racconto antico, tralasciando di comunicare puntualmente il fatterello iconografico più curioso e immediato. Un abile comunicatore in pittura non avrebbe fatto mancare i segni prettamente identificativi dell'iconografia di Empedocle, i calzari o parastinchi di bronzo sputati dal fuoco, e non avrebbe così lasciato ai divertiti visitatori della Biblioteca, a diversi studiosi, e per inciso anche ai restauratori, le differenti e giocose, spesso opinabili, possibilità di interpretazione iconografica della scena. Si era ipotizzato che l'anziano personag-

gio dipinto potesse essere un grande studioso vissuto cinquecent'anni dopo Empedocle, un famoso naturalista e letterato dalla fine altrettanto drammatica, raccontataci estesamente dal suo giovane figlio. In effetti, Plinio il Vecchio – a lui ci riferiamo – si avvicina al fuoco ed ha un malore, per via dei vapori e delle ceneri che ne provocano la morte, nonostante questi venga poi sollevato e sottratto dall'azione da fumi e cenere da due discepoli che avevano tentato di allontanarlo inutilmente dal rischio mortale, un rischio che lo scienziato ha invece affrontato moltiplicandolo con un irragionevole, sconsiderato coraggio. Il libro che ha in mano potrebbe ben riferirsi al suo più noto attributo iconografico, ovvero la *Naturalis Historia*, testo conosciuto per essere alla base degli stessi argomenti e interessi che formarono, allorché fu dipinta la versione originale del camino, quelli propri di Ulisse Aldrovandi. La sua affinità con l'esaltazione di Plinio per lo studio e le forme della natura hanno lasciato infatti una eredità indelebile in questa Università, secondo un percorso storico visto come "non impossibile piuttosto che probabile".

Considerazioni sugli ultimi lavori

Nelle varie relazioni inviate alla Direzione dei lavori, già si segnalava lo sconcerto provocato dallo scompenso spaziale e prospettico, e si indicava la composizione delle scene come risultato di interventi di cui non vi era allora memoria o traccia negli archivi istituzionali. Ecco che invece da alcune ritrovate evidenze si evinceva che un ultimo, recente, intervento aveva ricomposto il formato delle scene con una scelta critica che oggi si vedrebbe di difficile interpretazione. Oltre a operazioni di consolidamento e fermatura di parti della pittura distaccate o crepate, si era proceduto con l'esecuzione di una "pulitura" non consona.

Era insomma avvenuto che i restauratori avevano riconosciuto la pittura originale a fresco come malamente ridipinta a olio, cosicché per istinto o per routine ne seguì l'asportazione dello strato riconosciuto come "falso" affidandosi, in virtù del linguaggio inverosimilmente diffuso, alla consuetudine. Un caso che i sostenitori più accaniti della "cleaning controversy" (con Cesare Brandi alle spalle) avrebbe usato come trofeo. Aver riportato in vista le cornici che determinavano in origine il formato e la dimensione dei tre dipinti ha quindi scombinato l'equilibrio compositivo che Giovan Gioseffo Dal Sole aveva ricomposto al par suo, perseguendo i propri evidenti e giustificati obiettivi di stile e garbo. Egli aveva modificato nelle scene la collocazione spaziale delle tre figure nascondendone la cornice originale, modificando quindi la percezione dello spazio, la profondità e la dimensione delle figure per abbandonare volutamente il loro formato primitivo, rac-

⁶ Bentini 2003, p. 55.

chiuso come era nella finestra costituita dalla cappa dei camini da cui erano stati estratti. Così operando, con il nuovo intervento si sono formati scorci e frammenti di impossibile comprensione e distorta raffigurazione spaziale e prospettiva in termini adatti agli anni sessanta del Cinquecento. Giorgio Vasari – gli anni di Sabatini erano i suoi anni – avrebbe trovato espressioni amare per commentare dipinti nei quali la primitiva invenzione, quella che racconta la visione in lontananza della scena, venga “smontata” con una seconda versione, ottenendo un risultato che sconvolge la percezione, originariamente corretta, di spazio e tempo, nell’unità di invenzione e composizione che il grande aretino riteneva argomento principe nella attribuzione di qualità a un’opera di pittura.

Non sarà necessario ancora soffermarsi sull’evoluzione della materia pittorica dei dipinti, come nello stato attuale essa si presenta, ché già la documentazione analitica e diagnostica ha evidenziato il percorso del fisico sommarsi di strati pittorici che si sono accavallati in epoche diverse, e messo in risalto i dati che chiariscono l’aspetto che la loro somma ha finito per assumere. Nella scena di *Ercole*, il fuoco (“originale” del 1714!) che nasce all’esterno della cornice, a sinistra della scena, fornendo la percezione che le fiamme provengano dall’interno della stanza, parte da quella riempitura di mattoni e intonaco parte integrante della trasformazione settecentesca, utile alle manovre di trasporto della muratura in sicurezza. Nascondendo del tutto la cornice, questo fuoco racchiudeva la scena in un racconto che la collocava lontana sul vulcano.

Ora le fiamme, dipinte nel 1714, superano da sinistra la rinata cornice di pietra chiara, fino a unirsi alle fiamme lontane cinquecentesche che circondano la figura di Ercole; un’inconveniente percezione della prospettiva che Giovan Gioseffo Dal Sole, ricoprendo la forma architettonica del camino per mantenere la corretta unità di tempo/spazio, aveva risolto con la nuova composizione allargata fino al limite destro, inserendola fino al massello sui riempimenti di nuovo intonaco. Con la stessa impostazione era stata dipinta la nuova cornice ovoidale attorno all’Artemisia e l’ampliamento di fiamme e cielo ai fianchi di Ercole ed Empedocle. E di più Giovan Gioseffo dal Sole stesso, o il suo collaboratore Luca Ferrari, aveva ridipinto, sulla cornice originale della scena di Empedocle, l’intera figura del secondo ragazzo, il più arretrato della coppia di giovani raffigurati al di qua della cornice, attribuendo quindi alla coppia la preminenza prospettica del primo piano. Nella versione originale i due si erano trovati soccorrerlo, pronti alle spalle del filosofo, e la loro figura veniva ovviamente nascosta dalla cornice, mentre ora la coppia appare, nella percezione dell’osservatore, all’interno della stanza, in uno spazio improbabile rispetto al filosofo e ai fumi che lo contornavano alle spalle.

L’intervento di restauro

L’intervento attuale ha fatto precedere, a ogni operazione pratica, l’applicazione dei temi cari alla osservazione ravvicinata, allo studio, alla filologia, alla diagnostica, e infine alla ricerca di archivio. L’attenzione operativa si è infatti rivolta, in particolare, alla correzione dei difetti di superficie afferenti alla impropria e confusa disposizione delle parti superficiali del colore, laddove le spellature antiche avevano assorbito le vernici e i fissativi, alterando i colori nelle loro saturazioni e tonalità.

Si sono perciò corrette le alterazioni delle velature ‘false’ (si fa per dire) del Settecento, sulle quali già era intervenuto correttamente con velature giuste e appropriate Giulio Cesare Pietra (1928), restauratore per molti anni di Alfonso Rubbiani, (eclettico e fantasioso, contestato ma non incolto restauratore della visione medievale della città di Bologna), e poi di Guido Zucchini, di cui aveva apprezzato l’attività. Pietra, dunque, si era guardato bene dall’interrompere l’equilibrio scenico conquistato nel Settecento, squilibrato invece in un intervento posteriore.

Il restauro attuale ha rimediato con vernici liquide differenziate diluite a più riprese alle disuguaglianze provocate dalle svelature confuse fra i vari interventi del passato, ma fortunatamente rimaste in una buona forma grazie alla perizia esecutiva riscontrata nelle parti figurate, verosimilmente dal team di Dal Sole, e poi risistemate nelle malformazioni degli sgarbi di cantiere (sgraffiature, piccole cadute e prosciughi, distacchi e sollevamenti ecc.) da Giulio Cesare Pietra. Le più sciupate abrasioni nei fuochi fiammeggianti e nei fumi contorti, che qua e là interrompevano orizzontalmente il loro spuntare verso l’alto, erano state provocate dalle puliture eseguite in un momento imprecisato con semplici solventi aromatici, senza una visione formale a noi comprensibile, probabilmente apposte in modo disordinato a causa di condizioni disagiati di intervento.

Le operazioni svolte non sono state semplificate dalla malandata saturazione dei colori, nei campi in cui le velature di olio e vernice (quelle “originali” del 1714) erano venute a mancare, per assorbimento o parziale asportazione, causando una diversificata riflettenza al medesimo colore: infatti quando questo è opacizzato, che sia steso a corpo o in forma di velatura, il suo tono è sbiancato e si è ‘smontato’. Chi volesse approfondire il filone di indagine su tali fenomeni, potrebbe rivedere i problemi di conservazione dei dipinti ad olio su lavagna con superficie liscia, il cui fondo scuro mette in imbarazzo i restauratori che, per esempio, debbano affrontare la pulitura applicata ad un colore a velatura ossidato, naturalmente in campo assai scurito. In questo caso, l’asportazione della vernice ingiallita o scurita comporta forzatamente la trasformazione del colore originale, procurando nelle parti sfumate l’emergere ‘arrabbiato’ del fondo nero, il cui tono risul-

terà ancor più risentito dopo la necessaria verniciatura finale. Ne sapeva qualcosa Domenico Passignano, che si era cimentato a San Pietro a Roma in dipinti su lavagna, con quel suo modo di moderare la forza degli scuri nei quali si vedrà pure la sua antica ammirazione per i bruni profondi dei dipinti di Tintoretto, molto spesso trasformati in campiture di nero corvino, che egli ripete nelle tavole che ha poi dipinto in Toscana. Il suo moderare e sfumare la forza delle parti in ombra può mutarne il valore quando la vernice giallastra ammorbidisce il tono corvino della lavagna, velandone in un soffice chiarore la superficie. Non tanto più tardi, Pasquale Ottino si era cimentato sulla pietra colorata trattata e lucidata con cera in dipinti di grande successo presso i suoi estimatori collezionisti, rendendo assai difficile l'esercizio di prudenza ed equilibrio dei restauratori cui è stato necessario asportare le antiche ossidate vernici protettive, a scapito (auguriamoci di no) di quelle originali.

Per la difficoltà di operare negli ambienti non areati della frequentata Biblioteca, in cui l'odor di vernice non può esser diffuso, si è proceduto alla saturazione delle parti più ammalorate con una vecchia ricetta (nell'uso corretto consolidato nell'esperienza, come fu applicata dall'ICR a Faenza sul murale ad olio di Ferraù Fenzoni nel 1975) usando vernice à *retoucher* disciolta in *white spirit* della Winsor&Newton praticamente inodore. Era parso che la verniciatura ultima presente sulla superficie pittorica fosse riconosciuta a vista, e in seguito anche nelle analisi diagnostiche, come la stesura di una resina acrilica tipo Paraloid. La sua condizione attuale mostra una sorta di disordine, nel senso che il suo assorbimento era stato condizionato dalle improprie puliture svolte in precedenza, o forse dalla difficoltà operativa dell'applicazione, come accennato.

Tre fughe di camini nello scalone della Biblioteca Universitaria di Bologna: analisi non invasive e valutazione dello stato di conservazione

Chiara Matteucci, Martina Cataldo, Gaia Tarantola*

Pascal Cotte, Salvatore Andrea Apicella**

*Laboratorio Diagnostico per i Beni Culturali, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna – **Lumière Technology

Nell'ottobre del 2023, il Laboratorio Diagnostico del Dipartimento di Beni Culturali dell'Università di Bologna ha condotto, in collaborazione con Lumière Technology, un sopralluogo e una serie di indagini diagnostiche preliminari finalizzate alla valutazione dello stato di conservazione e alla caratterizzazione della tecnica esecutiva di tre fughe di camini staccate, attualmente collocate a decorazione dello scalone principale della Biblioteca Universitaria di Bologna (via Zamboni, 35).

Le opere¹ sottoposte ad indagine sono *Ercole sul rogo* (273 x 157 cm), *Artemisia che beve le ceneri di Mausolo* (288 x 210 cm) ed *Empedocle che si getta nell'Etna* (273 x 157 cm), rispettivamente collocati sul lato sudovest, sudest e nordest dello scalone.

Le analisi diagnostiche hanno incluso acquisizioni di immagini ad alta risoluzione nel visibile a luce diffusa e radente², riprese in infrarosso³ e fotografie in fluorescenza visibile indotta da radiazione ultravioletta⁴. Inoltre, è stata eseguita una preliminare caratterizzazione chimica delle principali campiture mediante la spettroscopia di fluorescenza a raggi X⁵.

¹ Per un puntuale approfondimento sull'attribuzione e sulla datazione dei tre affreschi si rimanda al saggio di Michele Danieli presente in questo volume.

² Per la documentazione in luce visibile del dipinto è stata utilizzata una fotocamera Nikon D800 con obiettivo AF MICRO Nikon 60 mm 1:2.8, con tempo di posa 1/2 s, ISO 100 e apertura f/8 e due illuminatori a tungsteno 800W.

³ Le riprese in infrarosso sono state ottenute con camera Nikon D3200 con eliminazione filtro Bayer e filtro esterno infrarosso a 950 nm e due illuminatori a tungsteno 800W.

⁴ A causa delle condizioni di illuminazione non controllabili che generavano radiazioni luminose parassite, non è stato possibile acquisire immagini complete in UV di fluorescenza ma solo alcuni dettagli specifici. Le riprese fotografiche sono state condotte utilizzando una macchina fotografica Nikon D800 (36 Mp) su cui è stato montato un obiettivo AF MICRO Nikkor 60 mm 1:2.8 con filtro Hama UV&IR CUT, tempo di posa 30s, ISO 100 e apertura f/11. Le sorgenti ultraviolette Mada Tec utilizzate presentano un'emissione a 365 nm.

⁵ Le analisi sono state eseguite sulle principali campiture presenti nell'opera mediante uno spettrometro Bruker XRF & Raman XRSN 001994 con le seguenti condizioni di analisi: 40 kV, 10 mA e 60 secondi di acquisizione.

I dipinti, originariamente concepiti in forma trapezoidale, sono stati realizzati seguendo la sagoma delle cappe aggettanti dei camini su cui erano collocati. Il trasferimento delle opere è avvenuto a massello, ovvero includendo l'intera muratura, e queste sono state successivamente inserite in strutture rettangolari. Le porzioni eccedenti il formato originale sono state integrate e dipinte con aggiunte volte a colmare gli spazi vuoti nelle aree laterali.

Durante l'ultimo intervento di restauro, un film protettivo è stato applicato in maniera non omogenea sulla superficie di tutte e tre le opere. Questo strato ha subito, nel corso del tempo, fenomeni di ossidazione che ne hanno alterato la trasparenza. L'analisi delle immagini in fluorescenza UV (UVF) ha permesso di evidenziare il degrado differenziale del materiale protettivo: l'intensità della fluorescenza è direttamente proporzionale allo spessore dello strato e, dunque, risulta attenuata nelle aree in cui il protettivo appare abraso. In alcune zone si osservano colature, sbordature e pennellate irregolari, attribuibili a una stesura non accurata del materiale. Inoltre, nelle aree in cui il film protettivo risulta più spesso e omogeneo, si registra una variazione significativa dell'indice di rifrazione, con conseguente incremento del potere riflettente rispetto al resto della superficie pittorica.

Di seguito, si procederà all'anamnesi e analisi individuale di ciascuna fuga.

La superficie del dipinto *Ercole sul rogo* si presenta molto irregolare ed è caratterizzata dalla presenza di numerose fratture di varia lunghezza (tav. 11). Le più significative si sviluppano orizzontalmente, attraversando l'intera larghezza dell'opera, e sono localizzate in corrispondenza del bicipite di Ercole e della porzione inferiore. Ulteriori danneggiamenti si riscontrano nella porzione superiore destra della fuga. Inoltre, sono evidenti sollevamenti e distacchi dello strato pittorico dall'arriccio, sebbene le lesioni risultino stabilizzate.

Le immagini acquisite con sorgenti ultraviolette hanno evidenziato una forte fluorescenza azzurra nelle aree in cui il film protettivo superficiale risulta più spesso o in corrispondenza delle colature in cui si è accumulato maggiormente. In più punti dell'opera sono presenti reintegrazioni pittoriche che emettono una fluorescenza arancione, come è ben visibile lungo la frattura orizzontale che attraversa il busto dell'Ercole (tav. 12).

Le immagini in luce radente e le riprese in infrarosso hanno permesso di individuare con maggiore precisione le aggiunte che interessano le aree laterali e la reintegrazione pittorica situata al di sotto della pira, eseguite in occasione di interventi di restauro e ricomposizione della scena. Le indagini in infrarosso hanno rilevato, inoltre, l'esecuzione successiva di alcune pennellate di colore grigio intorno alle fiamme della pira nella sezione destra del dipinto, nonché la realizzazione di due tronchi di legno sulla cornice

sinistra inferiore, elementi finalizzati a mascherare la discontinuità tra la parte originale e le aggiunte (tav. 13).

Lo studio in *imaging multispettrale* ha altresì fornito informazioni aggiuntive sulla tecnica pittorica impiegata dall'artista e le diverse fasi di realizzazione dell'opera (tav. 14). Emerge la presenza di uno *sketch* preparatorio, utilizzato per delineare la composizione e la posa del soggetto: l'artista ha impiegato una serie di incisioni per definire la posizione della testa, del collo e delle braccia, tra le quali sono particolarmente visibili quelle relative al braccio sinistro e all'arcata sopracciliare. Dopo l'applicazione delle cromie, sono state apportate, quindi, alcune correzioni mediante sovrapposizioni di colore al fine di rimodellare le dita della mano sinistra, l'impugnatura della clava e il contorno della testa.

Il dipinto *Artemisia beve le ceneri di Mausolo* presenta numerose fratture di diversa entità, molte delle quali già sottoposte a interventi di reintegrazione e ridipintura, come quelle visibili sul viso e gli incarnati. Si evidenziano rigonfiamenti localizzati, in particolare in corrispondenza di una frattura di notevole estensione nella parte superiore dell'opera. Dalle immagini in infrarosso, inoltre, emerge la presenza di un'ampia area triangolare nella parte inferiore del dipinto che appare interamente ridipinta o ricostruita *ex novo* (tav. 15).

Lo studio delle immagini in *imaging multispettrale* ha consentito di individuare tracce di un disegno preparatorio eseguito dall'artista con una tecnica a *sketch* per impostare la composizione. Le analisi suggeriscono l'impiego di pigmenti a base di carbonio o di inchiostri organici. Questi materiali, noti per la loro capacità di assorbire gli infrarossi, sono, infatti, particolarmente visibili mediante questa tecnica di indagine. L'*underdrawing*, che sovente emerge attraverso lo strato pittorico, appare caratterizzato da tratti fluidi e dinamici probabilmente realizzati o con un pennello intinto in un pigmento diluito o a carboncino, tecnica che consente di ottenere linee morbide ma precise. Si osservano, inoltre, alcune variazioni nei contorni delle braccia e del volto di Artemisia, indizio di possibili pentimenti da parte dell'artista che potrebbe aver apportato modifiche alla composizione durante il processo di esecuzione. Le tracce più evidenti di questa fase progettuale sono visibili nei contorni del viso, della capigliatura e della figura nel suo insieme (tav. 16).

Particolari modifiche compositive sono state riscontrate nella rappresentazione degli angioletti nella parte superiore del dipinto: l'artista ha inizialmente inciso le *silhouette* dei corpi per poi modificarne proporzioni e dimensioni durante la stesura pittorica, pur mantenendo inalterata la posizione originaria. Inoltre, durante l'applicazione delle cromie, i contorni del-

le figure sono stati ridefiniti attraverso l'uso di sottili linee nere, realizzate con pennelli di diversa larghezza, da estremamente fini a leggermente più larghi (tav. 17). Infine, con l'obiettivo di adattare l'opera alla nuova configurazione rettangolare, è stata realizzata una nuova incorniciatura dipinta di formato ovale.

La superficie dell'opera *Empedocle che si getta nell'Etna* presenta numerose fratture di diversa entità, con rigonfiamenti e avvallamenti localizzati nelle aree di maggiore deterioramento. I danni più significativi si riscontrano alla sinistra della testa di Empedocle, al di sotto della sua mano e nella parte destra del dipinto, in corrispondenza del piede del personaggio. La pellicola pittorica presenta, inoltre, diverse aree interessate da microcadute, assottigliamenti e abrasioni diffuse (tav. 18).

L'analisi in luce radente ha rilevato la presenza di un'ampia area triangolare nella parte inferiore dell'opera che risulta completamente ridipinta, analogamente alle parti aggiunte per la trasformazione della composizione dal formato trapezoidale a quello rettangolare. Al di sotto del piede sinistro del protagonista è visibile una traccia sottile che percorre tutta la larghezza dell'opera, caratterizzata dal susseguirsi di rigonfiamenti della superficie che sembrerebbero generati da una sovrapposizione di stesure di intonaco. Tale tipologia di danno, tuttavia, è certamente riconducibile ad una errata manovra eseguita durante le fasi di trasporto nei vari e parzialmente documentati spostamenti che l'opera ha subito all'interno di palazzo Poggi.

Le immagini acquisite in infrarosso e in luce radente hanno permesso di individuare le incisioni realizzate dall'artista per delinare la sagoma e la posizione del corpo di Empedocle, nonché le cornici laterali che delimitavano originariamente lo spazio scenico.

Nelle aree di compensazione della nuova configurazione rettangolare, la composizione originale è stata integrata con elementi pittorici raffiguranti rocce e fuoco. Inoltre, è stata ricostruita la figura all'estrema destra che, sovrapposta nella versione attuale alla cornice architettonica delimitante la scena, si presenta quale reinvenzione successiva, come evidenziato dalle differenze stilistiche, dalla resa grafica meno coerente e dall'assenza di un impianto progettuale riscontrabile invece nella parte originale dell'opera (tav. 19). Tali aggiunte sono state eseguite con materiale pittorico applicato forzatamente a secco che va a sovrapporsi tanto alla pittura originale a fresco quanto alle porzioni aggiunte ai fini della trasformazione strutturale dell'opera. Il supporto murario, originariamente realizzato a massello, è stato modificato con l'integrazione di materiali a base di gesso, calce e inerti per adattarlo alla nuova forma rettangolare.

Grazie all'analisi in spettroscopia di fluorescenza a raggi X, è stato possibile individuare i principali elementi cromofori presenti sui tre dipinti e,

di conseguenza, fare un'ipotesi⁶ circa i pigmenti o composti costitutivi delle campiture principali, discriminando le aree originali da quelle sottoposte a interventi di ritocco pittorico.

I pigmenti e i composti prevalentemente impiegati nelle tre opere⁷ e compatibili con il periodo di esecuzione sono: la biacca per i bianchi; le terre e le ocre per le sfumature di tono rosse, gialle e brune; il cinabro/vermiglione per i rossi; un pigmento a base di cobalto per le tonalità blu e uno a base di rame per quelle blu e/o verdi; probabile nero d'ossa per i neri; un composto a base di calcio riconducibile o alla presenza di carbonato di calcio o di solfato di calcio⁸.

Per quanto concerne, invece, le aree di ritocco pittorico che interessano tanto la porzione originale quanto le aggiunte laterali di ciascuna opera, l'analisi in XRF ha consentito di individuare almeno tre elementi chimici riconducibili a pigmenti successivi rispetto al periodo di esecuzione. È stato, infatti, rilevato in alcuni punti di analisi un quantitativo significativo di cromo⁹, attribuibile all'impiego di pigmenti in uso a partire dagli inizi dell'Ottocento, nonché di zinco e di bario. Questi ultimi due elementi potrebbero essere riconducibili o all'uso di pigmenti quali il bianco di zinco e il bianco di bario, rispettivamente utilizzati a partire dalla fine del XVIII secolo e dagli inizi del secolo successivo, o all'impiego di litopone, miscela di solfuro di zinco e solfato di bario preparata per la prima volta nel 1847¹⁰.

In conclusione, sulla base delle osservazioni e delle analisi condotte, è possibile delineare alcune ipotesi sulla storia conservativa delle tre opere oggetto di studio. Queste, sulla base dei dati raccolti, sono state presumibilmente sottoposte ad almeno quattro distinti interventi di restauro succedutisi nel tempo.

Il primo, antecedente al distacco delle opere, è caratterizzato da integrazioni e ridipinture pittoriche antiche realizzate per mitigare i danni tipici delle pitture murali. Queste operazioni risultano coerenti con il deterioramento strutturale del supporto originale e della pellicola pittorica e con la necessità di preservare l'integrità delle scene.

Il secondo intervento è strettamente correlato alla fase di distacco, un processo che ha comportato significativi danni strutturali, particolarmente evidenti nell'opera *Empedocle che si getta nell'Etna*. Durante questa fase,

⁶ La spettroscopia di fluorescenza a raggi X è una tecnica non invasiva propedeutica a uno studio più approfondito da effettuarsi attraverso l'analisi invasiva di campioni stratigrafici.

⁷ Per un approfondimento in merito ai pigmenti si veda Bevilacqua, Borgioli, Adrover Gracia 2010.

⁸ Questi composti potrebbero essere stati impiegati o come inerti/leganti dei pigmenti o come costituenti il supporto murario.

⁹ Seccaroni, Moioli 2002, pp. 82-85.

¹⁰ Ivi, pp. 63-65 e 122-125.

le scene, originariamente concepite in un formato trapezoidale corrispondente alla sagoma dei camini, sono state ampliate e trasformate in un formato rettangolare, compatibile con il nuovo supporto ligneo. Tale modifica ha comportato la sovrapposizione di strati pittorici coprenti sulle cornici architettoniche originarie e l'aggiunta di elementi figurativi al fine di adattare le composizioni al nuovo formato, uniformandone le proporzioni. In particolare, l'opera *Artemisia beve le ceneri di Mausolo* ha subito un intervento significativo con l'introduzione di una nuova incorniciatura dipinta, mentre nelle altre due scene si riscontrano aggiunte pittoriche raffiguranti personaggi, elementi e ambientazioni, funzionali alla rielaborazione delle composizioni.

Un terzo restauro, successivo alla fase di ampliamento, risulta finalizzato alla reintegrazione di cadute di colore e lacune verificatesi sulle porzioni aggiunte. L'analisi multispettrale ha permesso di individuare tracce di materiali e tecniche differenti rispetto a quelli utilizzati nelle fasi precedenti, suggerendo una stratificazione complessa degli interventi.

Infine, un ultimo intervento tecnicamente documentato risulta caratterizzato dalla parziale rimozione di alcune delle aggiunte, operazione eseguita con un criterio non uniforme, spesso lasciando aree disomogenee nella resa cromatica e materica. Contestualmente, è stato applicato uno strato protettivo filmogeno, che in alcuni casi è penetrato all'interno delle fratture della pellicola pittorica, attestando la recente cronologia del restauro.

Le indagini archivistiche¹¹, condotte contestualmente alla campagna diagnostica, hanno fornito un prezioso riscontro alla ricostruzione della complessa storia conservativa che interessa ciascuno dei dipinti oggetto di studio e che viene sinteticamente riportata nella tabella di seguito (Tabella 1).

Tabella 1. Ricostruzione schematica della storia conservativa

In particolare, è stato possibile documentare, con buona probabilità, almeno tre degli interventi individuati nel corso delle analisi. Le fonti attestano, innanzitutto, il distacco e il trasporto delle pitture, datandolo al 1712, e indicano il 1713 come data del conseguente ampliamento delle scene ad opera del bolognese Giovan Gioseffo dal Sole. Un ulteriore restauro documentato per *Ercole sul rogo* ed *Empedocle che si getta nell'Etna* è, quindi, quello condotto da Giulio Cesare Pietra tra l'ottobre del 1920 e l'aprile del 1921 durante il quale viene mantenuta la ridipintura settecentesca, sono integrati i rigonfiamenti e le fratture e viene realizzata una ritinteggiatura a tinta neutra delle parti stuccate nonché una pulitura generale delle due pitture. Un ultimo intervento, infine, databile tra la fine degli anni Novanta e l'inizio degli anni Duemila, ha profondamente modificato l'aspetto delle

¹¹ Per un puntuale approfondimento sulla storia conservativa dei tre affreschi si rimanda ai saggi di Gianluca Sposato e Camillo Tarozzi presenti in questo volume.

Dipinto	Anno	Intervento	Collocazione Precedente	Nuova Collocazione
Ercole sul rogo	1712	Distacco a massello	Camino della <i>Sala dei Concerti</i> (ipotizzato)	Parete lunga sud della <i>Sala superiore</i> (poi Museo Aldrovandiano)
	1907	Rimozione per riallestimento	<i>Sala superiore</i> (Museo Aldrovandiano)	Ambienti di servizio della Biblioteca
	1921	Restauro e ricollocazione	Ambienti di servizio della Biblioteca	Parete sinistra dello scalone della Biblioteca
	1928	Ulteriore restauro e sistemazione definitiva	Scalone della Biblioteca	Parete attuale dello scalone monumentale
Artemisia che beve le ceneri di Mausolo	1712	Distacco a massello	Camino della <i>Sala di Ulisse</i> (identificato)	Parete breve est della <i>Sala superiore</i>
	1747	Spostamento per fare spazio al ritratto di Benedetto XIV	Parete breve est della <i>Sala superiore</i>	Parete breve ovest della stessa sala
	1801	Rimozione per fare spazio al Monumento a Napoleone	Parete breve ovest della <i>Sala superiore</i>	Atrio della Biblioteca Universitaria
	1928	Restauro e ricollocazione definitiva	Atrio della Biblioteca Universitaria	Scalone della Biblioteca (parete sud-est)
Empedocle che si getta nell'Etna	1712	Distacco a massello	Camino della <i>Sala dei Paesaggi</i> (ipotizzato)	Parete lunga sud della <i>Sala superiore</i> (poi Museo Aldrovandiano)
	1907	Rimozione per riallestimento	<i>Sala superiore</i> (Museo Aldrovandiano)	Ambienti di servizio della Biblioteca
	1921	Restauro e ricollocazione	Ambienti di servizio della Biblioteca	Parete sinistra dello scalone della Biblioteca
	1928	Ulteriore restauro e sistemazione definitiva	Scalone della Biblioteca	Parete attuale dello scalone monumentale

opere, rimuovendo parzialmente e arbitrariamente alcune aggiunte settecentesche e consolidando la superficie pittorica con l'applicazione di strati protettivi.

Al momento dell'esecuzione delle analisi preliminari all'intervento di restauro condotto da Camillo Tarozzi¹², le principali criticità identificate riguardavano la presenza di numerose abrasioni e spelature della pellicola pittorica diffuse ampiamente su tutte le superfici, nonché la disomogeneità della materia cromatica dovuta all'ossidazione irregolare degli strati filmogeni applicati in precedenza.

Per garantire un intervento di reintegrazione pittorica che rispettasse l'integrità storica e materica dell'opera, risultava, quindi, imprescindibile effettuare un'analisi approfondita della stratificazione dei materiali. Solo attraverso uno studio dettagliato della composizione degli strati pittorici, delle modalità esecutive e degli interventi precedenti, è possibile adottare metodologie di restauro mirate che assicurino la coerenza cromatica e materica con la superficie originale. Questo approccio scientifico, attento e calibrato, non solo preserva la leggibilità dell'opera, ma tutela anche la sua autenticità storica, evitando alterazioni irreversibili e garantendo la conservazione delle sue caratteristiche originali.

¹² Per una puntuale descrizione dell'ultimo intervento di restauro si rimanda al saggio di Camillo Tarozzi presente in questo volume.

Osservazioni in microscopia ottica e analisi chimica di tre campioni prelevati da due dipinti dello scalone della Biblioteca Universitaria di Bologna

Michela Berzioli (AN.T.A.RES SRL)_____

Premessa

La presente relazione si riferisce all'analisi ottica e chimica di tre campioni prelevati da due dei dipinti cinquecenteschi che adornano lo Scalone della Biblioteca Universitaria di Bologna in Via Zamboni 33 (**tav. 1-3**). Le due opere, assieme ad una terza non analizzata (ma che ha condiviso con le altre le medesime vicende), sono state distaccate da porzioni murarie che si trovavano sopra dei camini nello stesso Palazzo Poggi; posizionate nel detto Scalone attorno agli anni Trenta del Novecento, hanno subito innumerevoli interventi, riconoscibili dal confronto con documentazione storica e da un'attenta osservazione macroscopica delle superfici.

Nonostante l'apparente stabilità conservativa dei dipinti, è emersa la necessità di approfondire alcuni aspetti materici al fine di dare utili informazioni per un nuovo intervento di pulitura, riadesione del colore e consolidamento. In particolare, scopo di queste indagini è stata l'identificazione di taluni di questi interventi quali chiari rifacimenti pittorici, nonché la comprensione della stratigrafia in alcune porzioni dei dipinti, al fine di verificare le ipotesi fatte a seguito dell'osservazione visiva.

La superficie dei dipinti è stata attentamente osservata con lampada in luce visibile e lampada di wood; quindi, sono stati prelevati i campioni, assieme alla committenza, in zone ritenute rappresentative (fig. 1-3).

I **campioni 1 e 2** sono stati prelevati nella zona del cornicione dove vi è sovrapposizione di più strati pittorici chiaramente non coevi; questo costituisce il confine oltre il quale non vi è più la presenza di pittura originale.

Il **campione 3** è stato prelevato in prossimità della lacuna ritoccata con colore scuro e coprente sul capo della *Artemisia*, lo stesso colore che sembra essere stato dato, ad esempio, per rinforzare le ombre dello scialle e che finisce a ricoprire i capelli.

I microframmenti di tutti i campioni sono stati osservati allo stereomicroscopio a diversi ingrandimenti e al videomicroscopio con luce visibile e UV.



Fig. 1 – Campione 1 – zona del punto di prelievo sul dipinto raffigurante Empedocle



Fig. 2 – Campione 2 – zona del punto di prelievo sul dipinto raffigurante Empedocle



Fig. 3 – Campione 3 – localizzazione punto di prelievo sul dipinto raffigurante Artemisia

Un microframmento del campione 2 (che chiameremo 2B) e uno del campione 3 sono stati inoltre consolidati mediante impregnazione, sotto vuoto, con un'opportuna resina seguendo le modalità contenute nel Documento Normal 14/83: "Sezioni Sottili e Lucide di Materiali Lapidei: Tecnica di Allestimento". In seguito, sono state ricavate le sezioni lucide analizzate mediante un microscopio ottico a luce riflessa.

Inoltre, un microframmento di tutti i campioni è stato sottoposto a test microchimici per la ricerca delle sostanze organiche delle seguenti classi: sostanze saponificabili tipo oli e proteine.

Risultati

Campione 1 – zona brunastra sul cornicione - capigliatura del ragazzo a destra

Lo studio dei microframmenti del campione 1 ha permesso di distinguere due tipologie di frammenti con diversa stratigrafia, che chiameremo 1A, di stratigrafia più semplice, e 1B, più stratificato (quindi di una microarea più rimaneggiata). Si precisa che si sta parlando di microframmenti prelevati dalla stessa zona di prelievo.

L'osservazione allo stereomicroscopio del frammento 1° permette di ipotizzare la seguente successione stratigrafica:

- a) supporto di intonaco giallino e dall'aspetto magro con clasti grossolani traslucidi;
- b) strato pittorico bianco-rosino;
- c) rari clasti di colore blu e rotondeggianti da far pensare ad uno strato pittorico lacunoso;
- d) strato pittorico compatto di colore bruno scuro quasi nero (anche se si notano particelle rosse), che talvolta si osserva sollevato, tanto da far pensare ad una natura organica dello stesso;
- e) spesso strato di vernice di aspetto molto lucido.

L'osservazione allo stereomicroscopio del frammento 1B permette di ipotizzare una stratigrafia più complessa. In aggiunta agli strati rintracciati nel campione A, si nota quanto segue:

- lo strato rosato **b)**, quello compreso tra il supporto e i clasti blu **c)** e che corrisponde allo strato pittorico chiaro del cornicione, qui sembra più spesso;

- sopra gli strati elencati, ne è presente uno sottile di colore marrone scuro, sopra il quale, a sua volta, si osserva talvolta uno strato giallino spesso;
- si nota uno strato marrone chiaro, quindi un altro strato bruno scuro con vernice.

Di comune ai due campioni risulta lo strato profondo di intonaco sul quale poggia uno strato rosino più o meno spesso con sopra rari clasti blu.

Il campione 1B è chiaramente positivo al test dei saponificabili (ad esempio: oli siccativi), mentre non è chiaro l'esito del test delle proteine.

Campione 2 – zona rossastra sul cornicione - manto rosso del primo ragazzo da sinistra

Lo studio dei microframmenti del campione 2 ha permesso di distinguere due tipologie di frammenti con diversa stratigrafia, che chiameremo 2A, di stratigrafia più semplice, e 2B, più stratificato (quindi di una microarea più rimaneggiata). Si precisa che si sta parlando di microframmenti prelevati dalla stessa zona di prelievo.

L'osservazione allo stereomicroscopio del frammento 2A permette di ipotizzare la seguente successione stratigrafica:

- supporto di intonaco giallino e dall'aspetto magro, di aspetto del tutto comparabile a quello presente nel campione 1;
- strato pittorico di colore rosso ruggine;
- strato pittorico di colore nero;
- strato sottile di vernice (l'aspetto della superficie è molto meno lucido del campione 1).

L'osservazione allo stereomicroscopio e lo studio della sezione lucida del frammento 2B (fig. 4) ha evidenziato la seguente successione stratigrafica, più complessa del frammento 1A:

- tracce di uno strato di colore arancio nerastro. Spessore non valutabile ma $\geq 50 \mu\text{m}$;
- strato di preparazione di colore giallognolo dall'aspetto comparabile agli strati **a)** dei campioni 1 e 2A. Spessore massimo $230 \mu\text{m}$;
- strato di colore arancio con granuli neri, che corrisponde allo strato **b)** del campione 2A, spessore non regolare, massimo pari a circa $25 \mu\text{m}$;
- strato di colore giallognolo con rari e sparsi granuli neri fini. Andamento regolare e spessore pari a $75 \mu\text{m}$;
- tracce di uno strato superficiale di colore arancio. Allo stereomicroscopio la superficie di questo strato appare scura e non troppo lucida. Spessore $10 \mu\text{m}$.

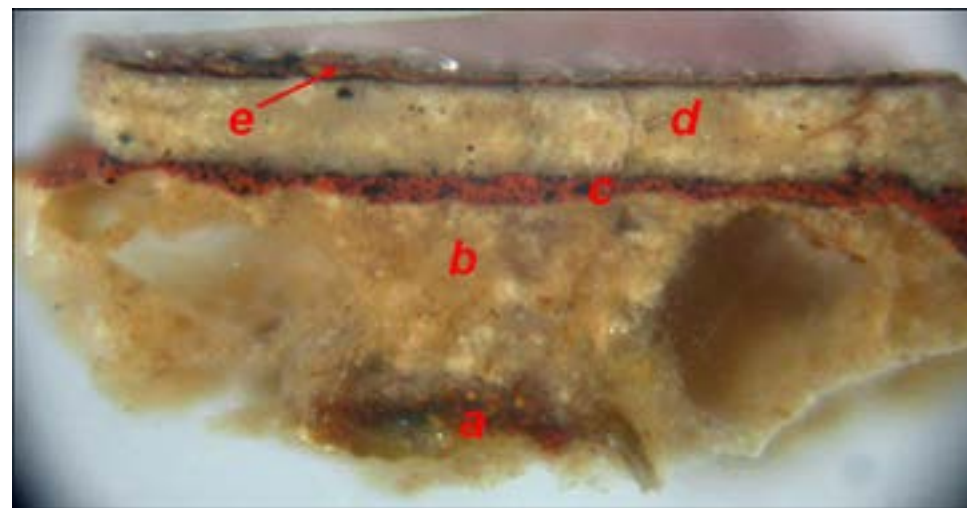


Fig. 4 – Campione 2B – sezione lucida – luce riflessa – 210 x

Di comune ai due campioni risulta lo strato di intonaco e lo strato pittorico di colore rosso ruggine.

Il campione 2B analizzato nella sua interezza è positivo, ma verosimilmente solo per alcuni strati, al test dei saponificabili (esempio oli siccativi). È qua presumibile una debole presenza di proteine.

Campione 3 – zona brunastra del copricapo dietro l'orecchio destro della figura di Artemisia

L'osservazione allo stereomicroscopio e lo studio della sezione lucida del frammento 3 (fig. 5-6) ha evidenziato la seguente successione stratigrafica:

- strato di preparazione di colore giallognolo di aspetto del tutto comparabile agli altri campioni (strati **a)** dei campioni 1 e 2A e strato **b)** del campione 2B). Spessore non valutabile ma $\geq 65 \mu\text{m}$;
- strato pittorico di colore bianco grigiastro con sfumature azzurrognole per la presenza di granuli azzurri sparsi ed eterometrici. Non è chiaro se si tratti di due stesure sovrapposte, di cui quella più profonda di tono grigiastro. La superficie esterna ha un andamento irregolare. Spessore massimo $65 \mu\text{m}$;
- strato di colore grigiastro, che allo stereomicroscopio appare di colore grigio sordo e coprente. Lo spessore non supera i $30 \mu\text{m}$;
- tracce di un deposito pulverulento superficiale.

Il campione 3 è negativo al test dei saponificabili (ad esempio: oli siccativi) e contiene sostanze organiche forse proteiche (debole segnale al test delle proteine).

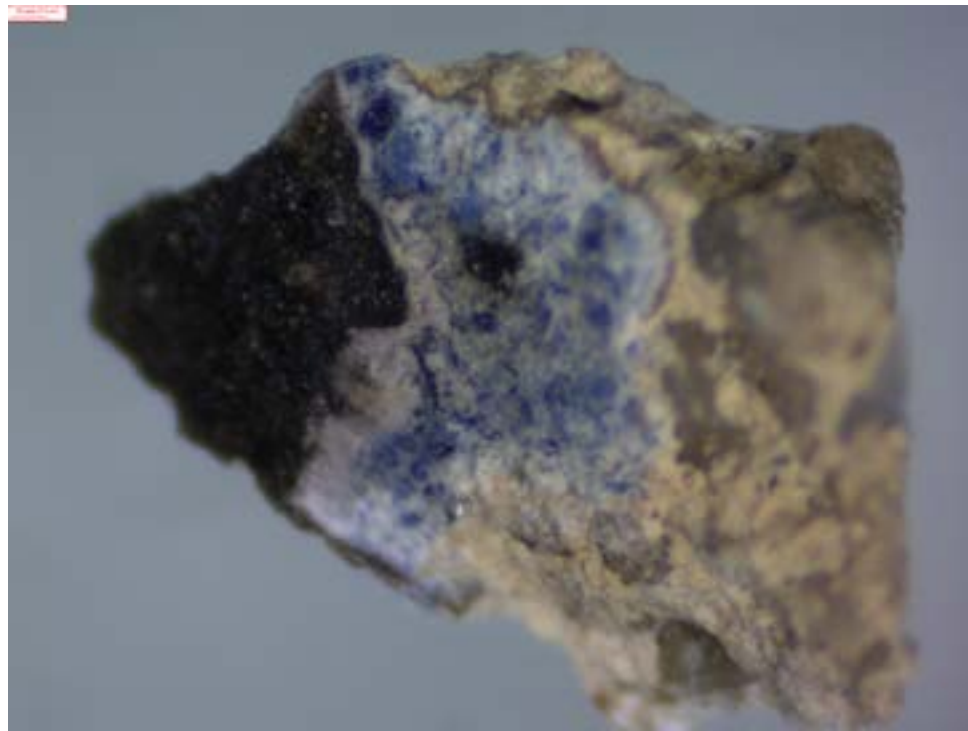


Fig. 5 – Campione 3 – fotografia allo stereomicroscopio della superficie del campione – 45 x

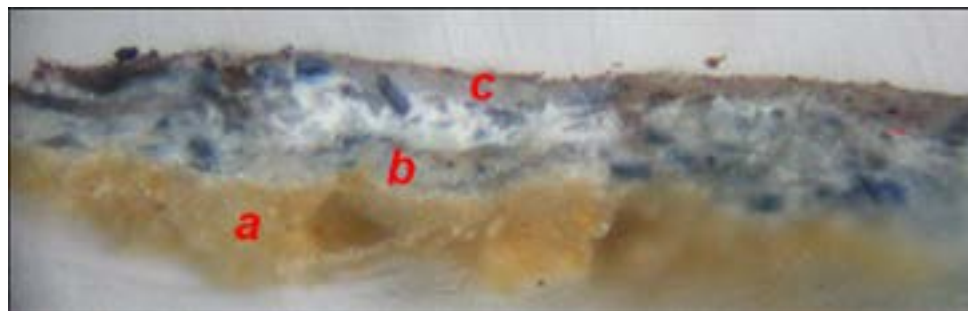


Fig. 6 – Campione 3 – sezione lucida – luce riflessa – 210 x

Conclusioni

I dati fin qui raccolti hanno permesso di fornire maggiori informazioni circa i materiali impiegati nei dipinti in oggetto. In tutti i campioni si è potuta verificare la presenza di sostanze organiche e di uno strato di intonaco giallino (che però non sembra essere quello ultimo di supporto), mentre sono state rintracciate, solo nei campioni 1 e 2, sostanze lipidiche, tali da far pensare alla presenza di oli siccativi.

Nel frammento del campione 1, sopra il cornicione, si sono distinti almeno quattro strati: ne fa da base uno strato bianco-rosato ed è presente uno strato spesso di vernice molto lucida. Nel frammento del campione 2, sopra il cornicione, si sono distinti almeno tre strati pittorici rossi. Anche il campione 3 presenta almeno 3 strati: tra questi l'ultimo, grigio e coprente, nasconde i clasti blu della raffigurazione del cielo. Ulteriori indagini chimiche si potrebbero eseguire per approfondire la natura materica degli strati rintracciati.

Atlante e mappatura delle fughe staccate fra Bologna e il suo contado

A cura di Gianluca Sposato_____

Il catalogo si pone l'obiettivo di censire, per la prima volta in maniera organica, i casi di distacco di fughe di camino affrescate già nei più importanti palazzi del centro storico e del contado (Cento, Imola). La mappatura è stata condotta come una sorta di 'atlante' in cui si elencano, secondo l'ordine alfabetico, i siti di provenienza delle pitture murali (casa, palazzo, convento, ecc.) e quelli in cui si trovano oggi o in cui furono posti prima dell'attuale collocazione. Si è inoltre deciso di fornire le specifiche delle opere in esame come, quando documentate, quelle legate alla loro estrazione (data, nome dell'estrattista, tecnica). Infine l'atlante mette in evidenza, ove individuate criticamente, le motivazioni del distacco che come noto variano per assecondare istanze di gusto, riattamenti architettonici e urbanistici o ragioni collezionistiche.

BOLOGNA							
Luogo di provenienza	Luogo di destinazione	Opera		Data del trasporto	Tecnica del trasporto	Eventuali altri trasporti	Indirizzo
Casa di Carlo Carracci (stanza del piano terreno)	Palazzo Grassi, Bologna	Ludovico Carracci, <i>Ercole vittorioso sull'Idra</i> , 1594, Victoria and Albert Museum, Londra		1706 c.	Distacco a massello	1838: strappo d'affresco	Nei pressi della Basilica di San Martino Maggiore [1]
Convento di S. Girolamo della Certosa (Foresteria)	Collezione di Michelangelo Gualandi (?)	Bartolomeo Cesi, <i>I tre fanciulli nella fornace di Babilonia</i> , 1582-90, Collezioni Comunali d'Arte, Bologna		inizio del XIX sec.	Distacco a massello	1851: strappo d'affresco (Antonio Magazzari)	Via della Certosa, 18 [2]
Palazzo Caprara (stanza del piano terreno)	Palazzo Caprara	Ludovico Carracci, <i>La Fortezza e la Temperanza</i> , 1604-1606, Palazzo Caprara		metà del XIX sec.	Strappo di affresco		Via IV Novembre, 22-24 [3]
Palazzo D'Accursio (Sala degli Anziani)	Palazzo D'Accursio (Collezioni Comunali d'Arte)	Orazio Samacchini, <i>Allegoria della Vigilanza e del Silenzio</i> , 1569, Collezioni Comunali d'Arte, Bologna		1851	Strappo di affresco (Alessandro Compagnoni)		Piazza Maggiore, 6 [4]
Palazzo Dall'Armi Marescalchi (stanza del piano terreno)	Palazzo Dall'Armi Marescalchi	Pellegrino Tibaldi, <i>Le Tre Grazie</i> , ubicazione sconosciuta		1841 c.	Strappo di affresco (Pellegrino Succi)		Via IV Novembre, 5 [5]
Palazzo Dall'Armi Marescalchi (?)	Palazzo Dall'Armi Marescalchi (Sala Grande del piano nobile)	Lorenzo Sabatini, <i>Medea ringiovanisce Esone</i> , Palazzo Dall'Armi Marescalchi, Bologna		ante 1678	Distacco a massello		Via IV Novembre, 5 [5]
Palazzo Dall'Armi Marescalchi	Palazzo Dall'Armi Marescalchi (Galleria)	Ludovico Carracci, <i>L'Onore (o Il Premio)</i> , ubicazione sconosciuta		ante 1841	Strappo di affresco (Pellegrino Succi)		Via IV Novembre, 5 [5]
Palazzo Dall'Armi Marescalchi	Palazzo Dall'Armi Marescalchi	Guido Reni, <i>L'Aria e il Fuoco</i> , 1611-1612, Palazzo Dall'Armi Marescalchi, Bologna		1818	Distacco a massello (?)		Via IV Novembre, 5 [5]
Palazzo Dall'Armi Marescalchi	Palazzo Dall'Armi Marescalchi	Guido Reni (?), <i>La Vigilanza (?)</i> , Palazzo Dall'Armi Marescalchi, Bologna		XIX sec.	Ignota		Via IV Novembre, 5 [5]
Palazzo Davia Garagnani	Palazzo Davia Garagnani	Giovanni Antonio Burrini, <i>Vestale</i> , Palazzo Davia Garagnani, Bologna		XIX sec. (?)	Ignota		Via Cesare Battisti, 5-7 [6]

Palazzo Magnani (stanza del piano terreno)	Palazzo Magnani (stanza del piano nobile)	Bartolomeo Cesi, <i>Allegoria dell'Amore virtuoso</i> , Palazzo Magnani, Bologna		post 1810	Distacco a massello		Via Zamboni, 20 [7]
Palazzo Magnani (stanza del piano terreno)	Palazzo Magnani (stanza del piano nobile)	Bartolomeo Cesi, <i>Allegoria del Silenzio</i> , Palazzo Magnani, Bologna		post 1810	Distacco a massello		Via Zamboni, 20 [7]
Palazzo Magnani	Palazzo Magnani	Agostino Carracci, <i>Lotta fra Cupido e Pan</i> , 1590-1592, Palazzo Segni Masetti, Bologna		XVIII sec.	Distacco a massello		Via Zamboni, 20 [7]
Palazzo Magnani	Palazzo Magnani	Pittore bolognese del XVII sec., <i>Bacco fanciullo</i> , 1590-1592, Palazzo Segni Masetti, Bologna		XVIII sec.	Distacco a massello		Via Zamboni, 20 [7]
Palazzo Magnani	Palazzo Magnani	Ludovico Carracci, <i>Apollo</i> , 1590-1591, Palazzo Segni Masetti, Bologna		XVIII sec.	Distacco a massello		Via Zamboni, 20 [7]
Palazzo Magnani	Palazzo Magnani	Pittore bolognese del XVII sec., <i>Imeneo</i> (?), Palazzo Segni Masetti, Bologna		XVIII sec.	Distacco a massello		Via Zamboni, 20 [7]
Palazzo Magnani (?)	Palazzo Magnani	Agostino Carracci, <i>Predicazione al re Latino dell'arrivo di Enea</i> , 1590-1592, Palazzo Magnani, Bologna		Ignota	Ignota		Via Zamboni, 20 [7]
Palazzo Magnani (stanza del piano terreno)	Palazzo Magnani (stanza del piano nobile)	Angelo Michele Colonna, <i>Orfeo ed Euridice</i> , Palazzo Magnani, Bologna		XVIII/XIX sec.	Strappo di affresco		Via Zamboni, 20 [7]
Palazzo Ratta (stanza del piano terreno)	Palazzo Ratta (stanza del piano nobile)	Ludovico Carracci, <i>Fuga di Enea da Troia</i> , 1583-1586, Palazzo Ratta, Bologna		XVIII sec. (?)	Distacco a massello		Via Castiglione, 24 [8]
Palazzo Ratta (Sala Grande)	Palazzo Ratta (Collezione del marchese Alessandro Ratta)	Ludovico Carracci, <i>Apparizione dell'angelo a Gideone</i> , ubicazione sconosciuta		1843	Strappo d'affresco		Via Castiglione, 24 [8]
Palazzo Rossi Bonfioli (?)	Palazzo Rossi Bonfioli (?)	Anonimo autore del XVII sec., <i>Il sonno di Servio Tullio</i> , Palazzo Rossi Bonfioli, Bologna		Ignota	Ignota		Strada Maggiore, 29 [9]

Palazzo Vizzani (Sala di Ciro?)	Palazzo Vizzani (Loggia del cortile, primo piano)	Lorenzo Sabatini, <i>Accecamento di Polifemo</i> , 1570-1572, Palazzo Vizzani, Bologna		ultimo quarto del XIX sec.	Distacco a massello		Via Santo Stefano, 43 [10]
Palazzo Zambecca- ri-Francia	Mercato antiquario	Annibale Carracci, <i>Morte di Didone sul rogo</i> , ultimo quarto del XVI sec., Collezione Michelangelo Poletti, Soverrano		1911 c.	Strappo di affresco		Piazza de' Calderini, 2 [11]
Palazzo Zambecca- ri-Francia	Mercato antiquario	Ludovico Carracci, <i>Alessandro Magno e Taide incendiano Persepoli</i> , 1592 c., Collezione Michelangelo Poletti, Soverrano		1911 c.	Strappo di affresco		Piazza de' Calderini, 2 [11]
Palazzo Zucchini-Soli- mei, già Torfanini (salone del piano nobile)	Palazzo Zucchini-Solimei, già Torfanini (stanza del piano terreno)	Nicolò dell'Abate, <i>Allegoria della ricerca della verità</i> , Palazzo Zucchini-Solimei, già Torfanini, Bologna		1735 c.	Distacco a massello		Via Galliera, 4 [12]
Palazzo Zani (camera del piano terreno)	Palazzo Zani (camera del piano terreno)	Girolamo Mattioli, <i>Allegoria della Pace</i> , Palazzo Zani, Bologna		1785	Distacco a massello		Via Santo Stefano, 56 [13]
Provenienza ignota	Palazzo Giovagnoni (Monte del Matrimonio)	Giacomo Cavedoni, <i>Ercole sul rogo</i> , Palazzo Giovagnoni (Monte del Matrimonio), Bologna		ante 1840	Strappo d'affresco (Antonio Magazzari)		Ignoto



CONTADO							
Luogo di provenienza	Luogo di destinazione	Opera		Data del trasporto	Tecnica del trasporto	Eventuali altri trasporti	Indirizzo
Casa Fabri, Cento	Casa Rusconi, Cento	Giovan Francesco Barbieri, <i>Prometeo dà vita a una statua con una torcia infuocata</i> , 1616 c., Fondazione della Cassa di Risparmio di Cento		1803	Distacco a massello (Giovanni Calegari)	Strappo d'affresco, c. 1840 (Giovanni Rizzoli?)	Corso del Guercino, 35
Casa Pannini-Chiarelli, Cento (Sala Grande, piano nobile)	Casa Pannini-Chiarelli, Cento (Collezione di Giuseppe Diana)	Giovan Francesco Barbieri, <i>Allegoria della Vittoria</i> , 1615-1616, Pinacoteca Civica, Cento		1840	Strappo d'affresco (Giovanni Rizzoli)		Corso del Guercino, 74
Casa Pannini-Chiarelli, Cento (Camera dei Cavalli, piano nobile)	Casa Pannini-Chiarelli, Cento (Collezione di Giuseppe Diana)	Giovan Francesco Barbieri, <i>Marco Curzio</i> , 1615-1616, Palazzo Rosselli Del Turco, Bologna		1840	Strappo d'affresco (Giovanni Rizzoli)		Corso del Guercino, 74
Casa Pannini-Chiarelli, Cento (Camera Rossa, piano nobile)	Casa Pannini-Chiarelli, Cento (Collezione di Giuseppe Diana)	Giovan Francesco Barbieri, <i>Fuga di Enea</i> , 1615-1616, Pinacoteca Civica, Cento		1840	Strappo d'affresco (Giovanni Rizzoli)		Corso del Guercino, 74
Casa Pannini-Chiarelli, Cento (Camera della Venere, piano nobile)	Casa Pannini-Chiarelli, Cento (Collezione di Giuseppe Diana)	Giovan Francesco Barbieri, <i>Venere che allatta Amore</i> , 1615-1616, Pinacoteca Civica, Cento		1840	Strappo d'affresco (Giovanni Rizzoli)		Corso del Guercino, 74
Casa Pannini-Chiarelli, Cento (Stanza della Primavera, piano terra)	Casa Pannini-Chiarelli, Cento (Collezione di Giuseppe Diana)	Giovan Francesco Barbieri, bottega, <i>Allegoria della Primavera</i> , 1617, già collezione Filippetti		1840	Strappo d'affresco (Giovanni Rizzoli)		Corso del Guercino, 74
Casa Pannini-Chiarelli, Cento (Stanza dell'Autunno, piano terra)	Casa Pannini-Chiarelli, Cento (Collezione di Giuseppe Diana)	Giovan Francesco Barbieri, bottega, <i>Allegoria dell'Autunno</i> , 1617, già collezione Filippetti		1840	Strappo d'affresco (Giovanni Rizzoli)		Corso del Guercino, 74
Casa Tassinari, Cento (Camera al piano terreno?)	Casa Tassinari, Cento (Camera al piano superiore?)	Giovan Francesco Barbieri, <i>La Pace</i> , c. 1626-1627, Galleria Estense, Modena		1768 - 1861	Distacco a massello	Stacco (?), ante 1945	Via Ugo Bassi, 58
Villa la Giovannina, San Matteo della Decima (San Giovanni in Persiceto)	Palazzo Aldrovandi, Bologna	Giovan Francesco Barbieri, <i>Venere e Cupido</i> , 1632, Accademia di San Luca, Roma		1786-87	Strappo d'affresco (Giacomo Succi)		Via Cento, 290
Casa Cavalca, Imola	Collezione del conte Clodoveo Cavalca	Giovan Francesco Gessi (attr.), <i>Bellerofonte e la chimera</i> , Museo di San Domenico, Imola (in prestito dalla Pinacoteca Nazionale di Bologna)		1795	Strappo d'affresco (Girolamo Contoli)		Incerto

Bibliografia generale

ADAM 1994

Jean-Pierre Adam, *L'arte di costruire presso i romani. Materiali e tecniche*, Milano, Longanesi, 1994

ALBERTI 1485

Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*, Firenze, Nicolò di Lorenzo Alamani, 1485

ALCIATO 1531

Andrea Alciato, *Emblemata*, Augsburg, Heinrich Steyner, 1531 [ed. it. Andrea Alciato, *Il libro degli emblemi, secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, a cura di Mino Gabriele, Milano, Adelphi, 2015]

ANGELELLI 1780

Giuseppe Angelelli, *Notizie dell'origine e progressi dell'Istituto delle Scienze di Bologna e sue Accademie. Con la descrizione di tutto ciò che nel medesimo conservasi. Nuovamente compilate, ed in questa forma ridotte per ordine, e comandamento degli'Illustrissimi, ed Eccelsi Signori Senatori dello stesso Istituto prefetti*, Bologna, Istituto delle Scienze, 1780.

ANGELINI 2003

Annarita Angelini, *Simboli e questioni. L'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermathena*, Bologna, Pendragon, 2003

ANGELINI 2019

Giampaolo Angelini, *Tibaldi, Pellegrino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCV, Roma, Treccani, 2019, *ad vocem*

ANGELINI 2021

Annarita Angelini, *L'umanista, il pittore e il monsignore. Le immagini che disvelano "il peso delle cose più importanti"*, in *La casa di Ulisse. Pellegrino Tibaldi nell'Accademia delle Scienze*, a cura di Walter Tega, Bologna, Pendragon, 2021, pp. 15-29

Aperti per restauri... 2015

Aperti per restauri: il restauro di Venere e Amore del Guercino e dell'Allegoria della Fortuna di Guido Reni, a cura di Pio Baldi, Laura Cibrario, Fabiola Jatta, Roma, Gangemi, 2015

ATTARDI 2002

Luisa Attardi, *Il camino veneto del Cinquecento: struttura architettonica e decorazione scultorea*, Costabissara (VI), Angelo Colla Editore, 2002

BACCHI, BENATI 1988

Andrea Bacchi, Daniele Benati, *La collezione di dipinti attraverso cinque schede*, in *Palazzo Poggi da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, a cura di Anna Ottani Cavina, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 138-150

BACCHI, FORLAI 2019

Andrea Bacchi, Marta Forlai, *L'Università di Bologna. Palazzi e luoghi del sapere*, Bologna, BUP, 2019

BALTAY 1986

Christine Baltay, *Pellegrino Tibaldi in Bologna and the Marches*, Ph.D. Diss., New York University, New York, 1984

BALZAROTTI 2019

Valentina Balzarotti, *Pellegrino Tibaldi e la decorazione a stucco tra Roma, Bologna e le Marche*, in «Horti Hesperidum», IX, 1, 2019, pp. 173-187

BALZAROTTI 2023

Valentina Balzarotti, *Lorenzo Sabatini. La grazia nella pittura della Controriforma*, Bologna, BUP, 2023

BARUFFALDI 1986

Girolamo Baruffaldi, *Antonio Contri pittore e rilevatore di pitture dai muri*, in *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, ed. anast. Sala bolognese, Arnaldo Forni, 1986

BASSANI 1816

Petronio Bassani, *Guida agli amatori delle Belle Arti. Architettura, pittura, e scultura per la città di Bologna, suoi sobborghi, e circondario del sacerdote Petronio Bassani cittadino bolognese*, tomo I, parte I, Bologna, Tipografia Sassi, 1816

BEAN 1960

Jacob Bean, *Bayonne, Musée Bonnat. Les dessins italiens de la collection Bonnat*, Paris, Editions des Musees nationaux, 1960

BÉGUIN 1969

Sylvie Béguin (a cura di), *Mostra di Nicolò dell'Abate*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1° settembre – 20 ottobre 1969), Bologna, Edizioni Alfa, 1969

BÉGUIN 1995

Sylvie Béguin, *Nicolò dell'Abate: favole, forme e pittura*, in *La pittura in Emilia*

e in Romagna. Il Cinquecento. Un romanzo polifonico tra Riforma e Controriforma, a cura di Vera Fortunati, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1995, pp. 148-168

BÉGUIN 1996

Sylvie Béguin, *Nicolò dell'Abate: favole, forme e pittura*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, a cura di Vera Fortunati, tomo II, Milano, Electa, 1996, p. 148-168

BÉGUIN 2000

Sylvie Béguin, *Sala dei paesaggi*, in *L'immaginario di un Ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi*, a cura di Vera Fortunati, Vincenzo Musumeci, Bologna, Editrice Compositori, 2000, pp. 159-165

BENATI 1988

Daniele Benati, *La collezione di dipinti attraverso cinque schede*, in *Palazzo Poggi. Da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, a cura di Anna Ottani Cavina, Bologna 1988, pp. 138-150.

BENATI 2021

Daniele Benati, *Pellegrino Tibaldi e gli "errori" di Ulisse*, in *La casa di Ulisse. Pellegrino Tibaldi nell'Accademia delle Scienze*, a cura di Walter Tega, Bologna, Pendragon, 2021, pp. 31-46.

BENTINI 2003

Jadranka Bentini, *Intorno all'Assunta di Sabatini*, in *I pittori degli angeli. Dipinti del secondo Cinquecento per un monastero femminile a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 24 maggio - 21 settembre 2003), a cura di Luisa Ciammitti, Bologna, Compositori, 2003, pp. 53-59

BENTINI ET AL. 2008

Jadranka Bentini, Gian Piero Cammarota, Angelo Mazza, Daniela Scaglietti Kescian, Anna Stanzani (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 3 Guido Reni e il Seicento*, Venezia, Marsilio Editori, 2008

BERGAMINI 2000

Wanda Bergamini, *Il mito di Ulisse in Palazzo Poggi*, in *L'immaginario di un ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi*, a cura di Vera Fortunati, Vincenzo Musumeci, Bologna, Editrice Compositori, 2000, pp. 113-125

BEVILACQUA, BORGIOLI, ADROVER GRACIA 2010

Natalia Bevilacqua, Leonardo Borgioli, Imma Adrover Gracia, *I pigmenti nell'arte dalla preistoria alla rivoluzione industriale*, Saonara, Il Prato, 2010

BIANCHI 2005

Ilaria Bianchi, *Nicolò dell'Abate e Achille Bocchi: un'ipotesi per la storia "pinta"*

sul camino” di palazzo Torfanini, in Nicolò Dell’Abate. *Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra (Modena, Foro Boario, 20 marzo - 19 giugno 2005), a cura di Sylvie Béguin, Francesca Piccinini, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005, pp. 125-131

BIANCHI 2010

Ilaria Bianchi, *Tra Bologna e l’Europa: il caso delle Symbolicae Quaestiones di Achille Bocchi*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica. Forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, a cura di Sabine Frommel, Bologna, BUP, 2010, pp. 395-407

BIANCHI 2012

Ilaria Bianchi, *Iconografie accademiche. Un percorso attraverso il cantiere editoriale delle Symbolicae Quaestiones di Achille Bocchi*, Bologna, CLUEB, 2012

BOCCACCIO 1585

Giovanni Boccaccio, *Della genealogia de gli dei, libri quindici, tradotta per M. Giuseppe Betussi*, Venezia, appresso Marc’Antonio Zaltieri, 1585

BOCCHI 1988

Francesca Bocchi, *Bologna, Atlante storico delle città italiane, Emilia-Romagna*, vol. IV, *Dall’età dei lumi agli anni trenta (secoli XVIII-XX)*, Bologna 1988-

BODMER 1934

Heinrich Bodmer, *L’attività artistica di Niccolò dell’Abate a Bologna*, in «Il Comune di Bologna», XXI, 9, 1934, pp. 37-54, e XXI, 12, 1934, pp. 31-49

BODMER 1937

Heinrich Bodmer, *Nuove attribuzioni a Pellegrino Tibaldi*, in «Rivista d’Arte», XIX, 1937, pp. 15-29

BODON 2007

Giulio Bodon, *Heroum imagines. La Sala dei Giganti a Padova: un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2009

BONESI 2008

Elena Bonesi, *Le storie di Ulisse in Palazzo Poggi: alcune proposte di interpretazione*, in «Il Carrobbio», 34, 2008, pp. 71-80

BONONIA DOCET 1888

Bononia Docet. *Per l’VIII Centenario dello Studio Bolognese. Pubblicazione speciale dell’Illustrazione italiana, compilata da Enrico Panzacchi, Corrado Ricci, Eduardo Ximenes*, Milano, Fratelli Treves, 1888

BONSANTI 2002

Giorgio Bonsanti, *Aspetti conservativi delle opere di Piero*, in Attilio Brilli, Francesca Chieli, *Piero della Francesca. Il museo civico di San Sepolcro*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002

BORSI 1976

Franco Borsi, *Altri materiali per il trattato*, in Giovanni Antonio Dosio, *Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi*, a cura di Franco Borsi, Cristina Acidini, Fiammetta Mannu Pisani, Gabriele Morolli, Roma, Officina Edizioni, 1976, pp. 167-208

BOSCHLOO 1984

Anton Willem Adriaan Boschloo, *Il fregio dipinto a Bologna da Nicolò dell’Abate ai Carracci (1550-1580)*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1984

BOSI 1853 (1975)

Giuseppe Bosi, *Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze felsinee*, vol. 1, Bologna, 1853 (ristampa anastatica: ed. 1975 a cura di Giancarlo Roversi, Bologna, Forni)

BRIGANTI 1945

Giuliano Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, Cosmopolita, 1945

BROGI 2001

Alessandro Brogi, *Ludovico Carracci (1556-1619)*, Ozzano Emilia, Tipoarte, 2001

BROGI 2016

Alessandro Brogi, *Ludovico Carracci. Addenda*, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2016

BRUSORI, MOUTON 2022

Giulia Brusori, Melvin Mouton, *Pour Nicolò dell’Abate dessinateur: évolutions et dialogues*, in «Nouvelles de l’estampe», 268, 2022

BUITONI, DANIELI, MALAGUTI, PASCALE GUIDOTTI MAGNANI 2019

Antonio Buitoni, Michele Danieli, Luigi Malaguti, Daniele Pascale Guidotti Magnani, *I camini dei palazzi bolognesi (parte I)*, in «Strenna Storica Bolognese», LXIX, 2019, pp. 25-66

CAMMAROTA 1997

Gian Piero Cammarota, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti. 1. 1797-1815*, Bologna, Minerva, 1997

CAMPBELL 2022

Erin Campbell, *At Home with Men: Place and the Making of Masculinities in the Early Modern Domestic Interior*, in *Patriarchy, Honour, and Violence: Masculinities in Pre-Modern Europe*, a cura di JACQUELINE MURRAY, Toronto, Centre for Renaissance and Reformation Studies, 2022, pp. 267-295

CARTARI 1556

Vincenzo Cartari, *Le immagini con la spositione de i dei de gli antichi*, Venezia, per Francesco Marcolini, 1556

La casa di Ulisse 2021

La casa di Ulisse. Pellegrino Tibaldi nell'Accademia delle Scienze, a cura di Walter Tega, Bologna, Pendragon, 2021

CAVAZZONI 1603

Francesco Cavazzoni, *Pitture et sculture et altre cose notabili che sono in Bologna*, [1603], in Francesco Cavazzoni, *Scritti d'arte*, a cura di Marinella Pigozzi, Bologna, CLUEB, 1999, pp. 13-79

CAVICCHIOLI 2005

Sonia Cavicchioli, *La "visibile poesia" di Nicolò. Fonti letterarie e iconografia dei fregi dipinti a Bologna*, in Nicolò Dell'Abate. *Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra (Modena, Foro Boario, 20 marzo - 19 giugno 2005), a cura di Sylvie Béguin, Francesca Piccinini, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005, pp. 101-115

CAVICCHIOLI 2021

Sonia Cavicchioli, *Gusto per l'antico e varietas. La decorazione delle stanze a pianterreno e delle sale di Nicolò dell'Abate*, in *La casa di Ulisse. Pellegrino Tibaldi nell'Accademia delle Scienze*, a cura di Walter Tega, Bologna, Pendragon, 2021, pp. 47-63

CECCARELLI, CERVELLATI 1987

Francesco Ceccarelli, Pier Luigi Cervellati, *Da un palazzo a una città. La vera storia della moderna Università di Bologna*, Bologna, Il Mulino, 1987

CECCARELLI 2011

Francesco Ceccarelli, Antonio Morandi «architetto». *Committenze patrizie e cantieri pubblici di un Terribilia*, in Domenico e Pellegrino Tibaldi. *Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, a cura di Francesco Ceccarelli, Deanna Lenzi, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 33-48

CERBO 2001

Anna Cerbo, *Metamorfosi del mito classico da Boccaccio a Marino*, Pisa, ETS, 2001

CESARIANO 1521

Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri decem...*, Como, Gottardo da Ponte, 1521, c. IIv.

CHASTEL 1991

André Chastel, *Architettura e cultura nella Francia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1991

CHIODINI 1999

Fabio Chiadini, *Scena pubblica e dimensione privata a Bologna fra XVI e XVII secolo*, in *Bologna al tempo di Cavazzoni*, a cura di Marinella Pigozzi, Bologna, Clueb, 1999, pp. 120-164

CIANCABILLA 2009

Luca Ciancabilla, *Stacchi e strappi di affreschi tra Settecento e Ottocento. Antologia dei testi fondamentali*, Firenze, Edifir, 2009

CIANCABILLA 2012

Luca Ciancabilla, *Cenni sopra diverse pitture staccate dal muro e trasportate dall'Italia in Gran Bretagna e specialmente di due affreschi bolognesi di Ludovico Carracci e Guido Reni* in Rosanna Cioffi, Ornella Scognamiglio (a cura di), *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, Napoli, Luciano Editore, 2012, pp. 385-397

CIANCABILLA 2018

Luca Ciancabilla, *Collezioni e collezionisti di affreschi staccati in Romagna ed in Emilia fra Settecento e Ottocento* in Barbara Ghelfi e Oriana Orsi, *Collezionismo d'arte in Romagna in Età Moderna*, Bologna, BUP, 2018, pp. 265-275

CIANCABILLA 2019

Luca Ciancabilla, *Abusi e restauri in materia di affreschi fra Settecento e Ottocento*, in *Palazzo Vizzani*, a cura di Michele Danieli, Argelato, Minerva, 2019, pp. 135-146

CIANCABILLA, SPADONI 2014a

Luca Ciancabilla, Claudio Spadoni (a cura di), *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati*, vol. 1, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 16 febbraio - 15 giugno 2014), Cinisello Balsamo, Silvana, 2014

CIANCABILLA, SPADONI 2014b

Luca Ciancabilla, Claudio Spadoni (a cura di), *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati*, vol. 2, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 16 febbraio - 15 giugno 2014), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014

Il Cinquecento a Bologna 2002

Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale e Sale delle Belle Arti, 18 maggio - 18 agosto 2002), a cura di Marzia Faietti, Milano, Electa, 2002

CIRILLO, GODI 1995

Giuseppe Cirillo, Giovanni Godi, *Le decorazioni*, in Maria Cristina Basteri, Giuseppe Cirillo, Giovanni Godi, Patrizia Rota, *La Rocca dei Rossi a San Secondo. Un cantiere della grande decorazione bolognese del Cinquecento*, Parma 1995, pp. 133-136

CLERICI BAGOZZI 2011

Nora Clerici Bagozzi, *Bologna, piazza Calderini, palazzo Zambecchi (già Lucchini, poi Angelelli). Le decorazioni tra il XVI e il XVII secolo*, in "Strenna Storica Bolognese", LXI, 2011, pp. 111-126

CLERICI BAGOZZI 2018

Nora Clerici Bagozzi, *Palazzo Zambecchi. Storia e arte di un palazzo bolognese*, Bologna, Patron, 2018.

CONTI 1568

Natale Conti, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venezia, Al segno della fontana, 1568

CONTI 1988

Alessandro Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988

CORRAIN 2010

Lucia Corrain, *Per una semiotica degli attributi. Gli strumenti di misurazione nell'Iconologia di Ripa*, in *L'Iconologia di Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria*, a cura di Sonia Maffei, Napoli, La stanza delle scritture, 2010, pp. 111-130

COVA 2015

Paolo Cova, *Una testimonianza della tarda attività della bottega di Giovanni da Modena: l'Andata al Calvario e la Crocifissione nel complesso di Santo Stefano in Giovanni da Modena. Un pittore all'ombra di San Petronio*, a cura di Daniele Benati, Massimo Medica, Catalogo della mostra (Bologna, San Petronio, 12 dicembre 2014 – 12 aprile 2015), Cinisello Balsamo, Silvana, 2015, pp. 111-134

CUPPINI 1974

Giampiero Cuppini, *I palazzi senatorii a Bologna*, Bologna, Zanichelli, 1974.

D'AMICO 1987

Rosalba D'Amico, *Fortuna critica e restauro fra '600 e '700*, in *Nel segno del S. Sepolcro. S. Stefano di Bologna. Restauri. Ripristini-Manutenzioni*, a cura di L. Serchia, Vigevano, 1987, pp. 389-399

D'AMICO 1992

Rosalba D'Amico, *Il trasporto delle pitture murali: alcuni esempi bolognesi e il dibattito storico*, in «Accademia Clementina. Atti e memorie», n.s., 30-31 (1992), p. 223-240

DANIELE 2018

Giulia Daniele, *Sul viaggio di Prospero Fontana in Francia: un primo documento e qualche riflessione*, in *In corso d'opera 2. Ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza*, Roma, Campisano, 2018, pp. 107-114

DANIELE 2022

Giulia Daniele, *Prospero Fontana "pictor bononiensis" (1509-1597). Catalogo ragionato dei dipinti*, Roma, De Luca editori d'arte, 2022

DANIELE 2023

Giulia Daniele, *L'Adorazione del Bambino Borghese e gli esordi romani di Pellegrino Tibaldi*, in Lucia Calzona, Giulia Daniele, Francesca Parrilla, *Sulle tracce di Michelangelo. Marco Pino, Pellegrino Tibaldi, Marcello Venusti*, Roma, De Luca editori d'arte, 2023, pp. 31-53

DANIELI 2006

Michele Danieli, *La decorazione pittorica*, in *Palazzo Bocchi*, a cura di Michele Danieli, Davide Ravaioli, Bologna 2006, pp. 61-111

DANIELI 2016

Michele Danieli, *La decorazione pittorica*, in *Palazzo Bentivoglio in Borgo della Paglia*, a cura di Michele Danieli, Maurizio Ricci, Bologna, Minerva, 2016, pp. 43-124

DANIELI 2019

Michele Danieli, *La decorazione pittorica*, in *Palazzo Vizzani*, a cura di Michele Danieli, Bologna 2019, pp. 50-103

DELMINIO 1550

Giulio Camillo Delminio, *L'Idea del Theatro*, Venezia, Bindoni, 1550

"Di somma aspettazione" 2019

"Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno". *Pellegrino Tibaldi e le Marche*, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari, Valentina Balzarotti, Vittoria Romani, Ancona 2021

DI TEODORO 2015

Francesco Paolo Di Teodoro, "Modo chome si de' fare uno chammino c[h]e no(n) facci fumo". *Camini tecnologici nei fogli di Leonardo*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LVII, 1 (2015), pp. 129-138

DOLFI 1670

Pompeo Scipione Dolfi, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna*, Bologna, Giovanni Battista Ferroni, 1670

EMILIANI 1979

Andrea Emiliani, *Un modello museografico per i materiali dell'Istituto delle Scienze*, in *I materiali dell'Istituto delle Scienze*, catalogo della mostra (Bologna, Accademia delle Scienze, settembre – novembre 1979), Bologna, CLUEB, 1979, pp. 121-136

FANTINI 1992

Luigi Fantini, *Antichi edifici della montagna bolognese*, vol. I, Bologna, Re Enzo Editrice, 1992

FEIGENBAUM 1984

Gail Feigenbaum, *Lodovico Carracci. A study of his later career and a catalogue of his paintings*, Ph.D. Diss., Princeton, New Jersey, 1984.

FIRPO, BIFERALI 2009

Massimo Firpo, Fabrizio Biferali, *“Navicula Petri”. L'arte dei papi nel Cinquecento 1527-1571*, Roma-Bari, Laterza, 2009

FORTUNATI 2010

Vera Fortunati, *Nuove considerazioni sul viaggio di Prospero Fontana in Francia*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica. Forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, a cura di Sabine Frommel, Bologna 2010, pp. 381-394

FRATI 1882

Luigi Frati, *Guida del Museo Civico di Bologna. Sezione Medievale e Moderna*, Bologna, Regia Tipografia, 1882

FROMMEL 1998

Sabine Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Milano, Electa, 1998

FROSININI 2021

Cecilia Frosinini, *Ugo Procacci, alle origini del restauro della “Resurrezione”* in *La resurrezione di Piero della Francesca*, a cura di Cecilia Frosinini, Firenze, Edifir, 2021, pp. 17-24

FUMAGALLI 1916

Giuseppe Fumagalli, *Le iscrizioni nelle sale della Biblioteca Universitaria di Bologna*, parte II, in «L'Archiginnasio», maggio-agosto 1916 (anno XI, n. 3-4), pp. 89-114

GALEAZZI 2017

Giorgio Galeazzi, Rossi, Giacomo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 88, Roma, Treccani, 2017 (ad vocem).

GALEAZZI 2017

Giorgio Galeazzi, Rossi, Giacomo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 88, Roma, Treccani, 2017, ad vocem

GATTI 1803

Giacomo Gatti, *Descrizione delle più rare cose di Bologna, e suoi sobborghi. In Pitture, Scolture, ed Architetture delle Chiese, Luoghi Pubblici, Palazzi, e Case, Compendiata, e corretta da Giacomo Gatti bolognese*, Bologna, Per le Stampe Del Sassi, 1803

GENTILI 1979

Carlo Gentili, *I musei Aldrovandi e Cospi e la loro sistemazione nell'Istituto*, in *I materiali dell'Istituto delle Scienze*, catalogo della mostra (Bologna, Accademia delle Scienze, settembre – novembre 1979), Bologna, CLUEB, 1979, pp. 90-99

GIORDANO 1997

Francesco Giordano, *Il palazzo degli Este a Bologna. La scoperta di affreschi e le stratificazioni storiche*, in «Strenna Storica Bolognese», 1997, pp. 297-313

GIUDICI 1992

Corinna Giudici, *Antichi trasporti di pittura murale: il caso della Madonna di Santa Maria della Vita (1688)*, in «Arte a Bologna», 2 (1992), pp. 47-62

GRASSO 2018

Michele Grasso, *Prospero, testimone della “maniera”. Breve riepilogo sull'avventura artistica di Prospero Fontana a Bologna all'ombra di Giorgio Vasari*, in *D'odio e d'amore. Giorgio Vasari e gli artisti a Bologna*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Sala Edoardo Detti, 9 ottobre - 2 dicembre 2018), a cura di Marzia Faietti, Michele Grasso, Firenze 2018, pp. 67-77

GUIDI 2023

Francesco Guidi, *Nicolò dell'Abate: paesaggi per Giovanni Poggi*, in “Horti Hesperidum”, XII, 1, 2022 [2023], pp. 181-207

GUIDICINI 1869

Giuseppe Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna*, vol. II, Bologna, Stabilimento tipografico Monti, 1869

GUIDICINI 1870

Giuseppe Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna*, vol. III, Bologna, Stabilimento tipografico Monti, 1870

GURRIERI 1996

Francesco Gurrieri, *Il camino della sala della villa Medicea di Careggi*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Atti del Convegno di Studi, Firenze (Pisa, Siena 1992), Pisa, Pacini, 1996, pp. 69-72

HÄRB 2001

Florian Härb, *Prospero Fontana alias Giorgio Vasari: collaboration and the limits of authorship*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, a cura di Catherine Monbeig Goguel, Philippe Costamagna, Roma 2001, pp. 577-608

L'immaginario di un ecclesiastico 2000

L'immaginario di un ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi, a cura di Vera Fortunati, Vincenzo Musumeci, Bologna 2000

L'incanto dell'affresco 2014

L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 16 febbraio - 15 giugno 2014), a cura di Luca Ciancabilla, Claudio Spadoni, Cinisello Balsamo 2014

LENZI 1988a

Deanna Lenzi, *La fabbrica nel Cinquecento: il palazzo di Giovanni Poggi*, in Anna Ottani Cavina (a cura di), *Palazzo Poggi da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 40-57

LENZI 1988b

Deanna Lenzi, *Le trasformazioni settecentesche: l'Istituto delle Scienze e delle Arti*, in Anna Ottani Cavina (a cura di), *Palazzo Poggi da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 58-78

LENZI 1989

Deanna Lenzi, *Palazzo Fantuzzi: un problema aperto e nuovi dati sulla residenza del Serlio a Bologna*, in CHRISTOPH THOENES (a cura di), *Sebastiano Serlio. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura*, Vicenza 1987, Milano, Electa, 1989, pp. 30-38

LITTA 1834

Pompeo Litta, *Famiglie Celebri d'Italia, Bentivoglio di Bologna*, Milano, Tipografia Giulio Ferrario, 1834

L'OCCASO 2017

Stefano L'Occaso, *Sabatini, Lorenzo, detto il Lorenzino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIX, Roma 2017, *ad vocem*

LOMAZZO 1584

Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura*, Milano, appresso Paolo Gottardo Pontio, 1584

DE L'ORME 1567

Philibert de l'Orme, *Le premier tome de l'architecture*, Paris, Federic Morel, 1567, livre IX

Ludovico e Annibale Carracci 2024

Ludovico e Annibale Carracci. Storie antiche per due camini bolognesi nella collezione Michelangelo Poletti, catalogo della mostra (Bologna, Collezioni comunali d'Arte, Bologna, 18 maggio - 22 settembre 2024), a cura di Angelo Mazza, Bologna, BUP, 2024

MALVASIA 1678

Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice vite de pittori bolognesi alla maesta christianissima di Luigi 14. re di Francia e di Nauarra il sempre vittorioso consagrada dal co. Carlo Cesare Maluasias fra Gelati l'Ascoso. Diuisa in duoi tomi; con indici in fine copiosissimi*, Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, 1678

MALVASIA 1686

Carlo Cesare Malvasia, *Le pitture di Bologna che nella pretesa, e rimostrata sin hora da altri maggiore antichità, & impareggiabile eccellenza nella pittura, con manifesta evidenza di fatto, rendono il passeggiere disingannato ed instrutto dell'Ascoso Accademico Gelato*, Bologna, per Giacomo Monti, 1686

MALVASIA 1706

Carlo Cesare Malvasia, *Le pitture di Bologna che nella pretesa, e rimostrata sin hora da altri maggiore antichità, e impareggiabile eccellenza nella pittura, con manifesta evidenza di fatto, rendono il passeggiere disingannato ed instrutto. Dell'Ascoso Accademico Gelato ristampate con nuova, e copiosa aggiunta, a cura di G.P. Zanotti*, 2° ed., Bologna 1706

MARINO 1743

Angela Marino, *Sapere e saper fare nella Fabbrica di San Pietro: "Castelli e ponti" di maestro Nicola Zabaglia 1743*, Roma, Gangemi, 2008

MARIOTTI 2022

Paola Ilaria Mariotti, *La resurrezione di Piero: il restauro della Resurrezione di Piero*, in «MCM», pp. 38-39

MASINI 1650

Antonio Masini, *Bologna perlustrata, in cui si fa mentione ogni giorno in perpetuo delle Fontioni Sacre, e Profane di tutto l'Anno. Delle Chiese, e loro Feste, Indulgenze, Reliquie, Corpi Santi, ... d'Antonio di Paolo Masini*, Bologna, per Carlo Zenero, 1650.

MAZZA 2011

Angelo Mazza, *"La non mai a bastanza lodata Natività del Signore di Nicolò dell'Abate"*, in *Libri a palazzo. Una sede ritrovata per la biblioteca dell'IBC*, a cura di Elisabetta Landi, Giuseppina Tonet, Bologna, BUP, 2011, pp. 65-81

Mostra di Nicolò 1969

Mostra di Nicolò dell'Abate. Catalogo critico, catalogo della mostra (Bologna,

Palazzo dell'Archiginnasio, 1° settembre - 20 ottobre 1969), a cura di Sylvie Béguin, Bologna, Edizioni Alfa, 1969

ORSI 2006

Oriana Orsi, *Bellerofonte uccide la chimera*, in *Bellerofonte e Ganimede. Due favole mitologiche in pinacoteca*, Imola, La Mandragora, 2006

OTTANI CAVINA 1988

Anna Ottani Cavina, *Le sale affrescate da Nicolo dell'Abate*, in *Palazzo Poggi. Da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, a cura di Anna Ottani Cavina, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 98-122

Palazzo Poggi 1988

Palazzo Poggi. *Da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, a cura di Anna Ottani Cavina, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988

PALLADIO 1570

Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia, Domenico de' Franceschi, 1570

PALLADIO 1637

Andrea Palladio, *Le antichità dell'alma città di Roma ... Con un discorso sopra i fuochi de gl'Antichi*, Roma, Vitale Mascardi, 1637

PANOFSKY 1962

Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1962

PASCALE GUIDOTTI MAGNANI 2017

Daniele Pascale Guidotti Magnani, *Filippo Terzi bolognese. Precisazioni biografiche e stilistiche*, in *Da Bologna all'Europa. Artisti bolognesi in Portogallo (XVI-XIX secolo)*, atti del convegno internazionale (Bologna 30/11-1/12/2015), a cura di Micaela Antonucci, Sabine Frommel, Bologna, BUP, 2017, pp. 71-82

PELLEGRINI 1994

Laura Pellegrini, *La produzione di camini a Firenze nel primo Rinascimento*, in Daniela Lamberini, Marcello Lotti, Roberto Lunardi (a cura di), *Giuliano e la bottega dei da Maiano*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Fiesole 13-15 giugno 1991, Firenze, Octavo, 1994, pp. 209-215

PIERGUIDI 2003

Stefano Pierguidi, *San Secondo. Rocca dei Rossi*, in *L'arte delle Metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, a cura di Claudia Cieri Via, Roma, Lithos, 2003, pp. 332-334

Pinacoteca Nazionale di Bologna 2008

Pinacoteca Nazionale di Bologna. *3. Guido Reni e il Seicento*, a cura di Jadranka Bentini, Gian Piero Cammarota, Angelo Mazza, Daniela Scaglietti Kelesian, Anna Stanzani, Venezia, Marsilio, 2008

Prospero Fontana 2023

Prospero Fontana. *La "Vergine assunta e santi": restauro e riscoperta*, a cura di Andrea Carini, Milano, Brera a occhi aperti; Venezia, Marsilio arte, 2023

PUGLIATTI 1984

Teresa Pugliatti, *Giulio mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato-Libreria dello Stato, 1984

Raccolta de' Cammini... 1750

Raccolta de' Cammini che si ritrovano in varie case nobili di Bologna dipinti da Lodovico, d'Annibale, e d'Agostino Carracci delineati, ed incisi da Carlantonio Pisarri, Bologna, 1750c.

R. Biblioteca... 1930

Regia Biblioteca Universitaria. *Assetto dei locali e dei servizi*, in «Il Comune di Bologna», gennaio 1930, pp. 59-62

Relazione riassuntiva... 1938

Relazione riassuntiva delle opere edilizie universitarie eseguite dall'inizio dell'era fascista, Bologna, Tip. de Il Resto Del Carlino, 1938

RICCI 2009

Maurizio Ricci, *Floriano Ambrosini architetto e teorico nella Bologna post-tridentina*, in M. Ricci, P. Zampa, *Teoria e pratica dell'architettura a Bologna tra Cinquecento e Seicento. La Nuova Regola di Floriano Ambrosini*, Roma, Campisano, 2009, pp. 11-52

RICCI 2016

Maurizio Ricci, *Le vicende architettoniche di palazzo Bentivoglio tra Cinque e Seicento*, in Michele Danieli, Maurizio Ricci (a cura di), *Palazzo Bentivoglio in Borgo della Paglia*, Minerva, Bologna 2016, pp. 9-42

RICCOMINI 1972

Eugenio Riccomini, *Ordine e vaghezza. Scultura in Emilia nell'età barocca*, Bologna, Zanichelli, 1972

RIGHINI 2001

Davide Righini, *Il programma iconografico delle sale interne. Temi e significati*, in Anna Maria Matteucci Armandi, Davide Righini (a cura di), *La villa del cardinale Filippo Guastavillani*, Bologna, Compositori, 2001, pp. 109-126

RIGHINI 2000

Davide Righini, *Il programma iconografico delle sale interne. Temi e significati*, in *La villa del cardinale Filippo Guastavillani*, a cura di Anna Maria Matteucci Armandi, Davide Righini, Bologna, Compositori, 2000, pp. 111-127

RIPA 1593

Cesare Ripa, *Iconologia ovvero Descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Roma, per gli eredi di Gio. Gigliotti, 1593

RIVANI 1934

Giuseppe Rivani, *La chiesa e l'oratorio dei Filippini*, in «Il comune di Bologna», 21, Gennaio 1934, p. 45-50

RODRIQUEZ 1958

Ferdinando Rodriguez (a cura di), *Monumenti ed iscrizioni. Palazzo centrale, Accademia delle scienze dell'istituto, Biblioteca, Facoltà e loro istituti*, Bologna, Tipografia Compositori, 1958

ROMANI 1988

Vittoria Romani, *Problemi di michelangiologismo padano: Tibaldi e Nosadella*, Padova, Antenore, 1988

ROMANI 1990

Vittoria Romani, *Tibaldi «d'intorno» a Perino*, Padova, Antenore, 1990

ROMANI 1997

Vittoria Romani, *Primaticcio, Tibaldi e la questione delle "Cose del cielo"*, Cittadella, Bertonecello, 1997

ROVERSI 1986

Giancarlo Roversi, *Palazzi e case nobili del '500 a Bologna. La storia, le famiglie, le opere d'arte*, Bologna, Grafis, 1986

SASSU 2007

Giovanni Sassu, *Il ferro e l'oro. Carlo V a Bologna*, Bologna, Compositori, 2007

SASSU 2011

Giovanni Sassu, *Giorgio Aretin invenit: osservazioni su Vasari "designer" per Prospero Fontana*, in «Artibus et Historiae», XXXII, 64, 2011, pp. 129-151

SCAGLIA 1986

Gustina Scaglia, *'Stanze-stufe' e 'stanze-camini' nei 'trattati' di Francesco di Giorgio da Siena*, «Bollettino d'Arte», LXXI, 39-40 (1986), pp. 161-184

SCAMOZZI 1615

Vincenzo Scamozzi, *L'idea dell'architettura universale*, Venezia, Giorgio Valentino, 1615

SECCARONI, MOIOLI 2002

Claudio Seccaroni, Pietro Moioli, *Fluorescenza X. Prontuario per l'analisi XRF portatile applicata a superfici policrome*, Firenze, Nardini, 2002

SERLIO 1537

Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici, cioè, toscano, dorico, ionico, corinthio, et composito, con gli essempli dell'antiquità, che, per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*. Venetia, per Francesco Marcolini da Forlì, 1537.

SERLIO 1575

Sebastiano Serlio, *Il settimo libro d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese. Nel qual si tratta di molti accidenti, che possono occorrer' al architetto, in diuersi luoghi, & istrane forme de siti, è nelle restauramenti, o restitutioni di case, è come habiamo à far, per seruicij de gli altri edifici è simil cose*, Francoforte sul Meno, Andrea Wechel, 1575.

SERRA 2022

Roberta Serra, *Dessins bolonais du XVIIe siècle dans les collections du Louvre*, Paris, Musée du Louvre; Cinisello Balsamo, Silvana, 2022

SETTIS 2013

Salvatore Settis, *Ars moriendi: Cristo e Meleagro*, in Maria Luisa Catoni, Carlo Ginzburg, Luca Giuliani, Salvatore Settis, *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 83-108

TARASCONI 2017

Roberto Tarasconi, *Grottesche e non solo: per una rivalutazione della pittura di Cesare Baglione*, in *Cesare Baglione*, Atti del convegno, 28 novembre 2015, Sala Baganza, Rocca Sanvitale, a cura di Michele Danieli, Sala Baganza, Pro Loco di Sala Baganza, 2017, pp. 9-21

TUTTLE 2009

Richard J. Tuttle, *I camini*, in SERGIO BETTINI (a cura di), *Palazzo Magnani in Bologna*, Milano, Motta, 2009, pp. 137-151

UGOLINI 2010

Guido Ugolini, *L'arte negli interni di palazzo Palazzi*, in PAOLO CLINI (a cura di), *Palazzo Palazzi. L'architettura ritrovata*, Fano, Omnia Comunicazione Editore, 2010, pp. 99-124

VIOLA ZANINI 1629

Giuseppe Viola Zanini, *Della Architettura*, Padova, appresso Francesco Bolzetta, 1629

VITALI 2009

Samuel Vitali, *Palazzo Magnani: le decorazioni pittoriche e scultoree del Cin-*

quecento, in *Palazzo Magnani in Bologna*, a cura di Sergio Bettini, Milano, Motta, 2009, pp. 91-135

WINKELMANN 1986

Jürgen Winkelmann, *Lorenzo Sabatini detto Lorenzino da Bologna (Bologna 1530 ca. - Roma, 1576)*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di Vera Fortunati Pietrantonio, Casalecchio di Reno, Grafis, 1986, pp. 595-608

ZAMPA 2005

Paola Zampa, *La basilica Emilia*, in FRANCESCO PAOLO FIORE (a cura di), *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti, artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, Milano, Skira, 2005, pp. 214-223

ZANOTTI 1739a

Giampietro Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, vol. I, Bologna, Per Lelio dalla Volpe, 1739

ZANOTTI 1739b

Giampietro Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, vol. II, Bologna, Per Lelio dalla Volpe, 1739

ZANOTTI 1756

Giampietro Zanotti, *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò Abbati esistenti nell'Istituto di Bologna*, Venezia, presso Giambatista Pasquali stampatore e libraio all'insegna della felicità delle lettere, 1756

ZUCCHINI 1938

Guido Zucchini, *L'arte nel Palazzo Universitario di Bologna*, Bologna, Tip. L. Parma, 1938

FONTI MANOSCRITTE

Bologna

Archivio Beni Architettonici e Paesaggistici della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio della Città Metropolitana di Bologna e delle provincie di Modena, Reggio Emilia e Ferrara

- BO M 162 – Bologna – Palazzo Poggi (Storico I, 1902-1984)

Archivio di Stato di Bologna

- Assunteria di Istituto, Diversorum. buste n. 4, 5, 6, 34.
- Assunteria di Istituto, Atti. nn. 1, 4, 12.
- Archivio Napoleonico, serie IX (Archivio Dipartimentale), n. 292 – Istituto, vol. 1 (1801).

- Corporazioni Religiose sopresse, PP. dell'Orat.o di S. Maria di Galliera detti Filippini, 131/6014, n. 80.

Archivio Storico della Biblioteca Universitaria di Bologna

- Cartella '1928, C.8 - C.9', sottocartella 'C.8 - 'Lavori di ampliamento di adattamento dei locali'.
- Cartella '1929. C.8. Lavori di ampliamento e di adattamento di locali', sottocartella '1929 e precedenti. Locali'.

Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio

- Fondo Gozzadini, cartella 27, n. 85.
- Gabinetto Disegni e Stampe (GDS), Raccolta Parmeggiani, n. 120.
- Ms. B 104, parte III, M. Oretti, *Le Pitture sul muro nelli Palazzi, e Case della Città di Bologna fatte da eccellenti Pittori, raccolte, e descritte da Marcello Oretti Bolognese*.
- Ms. B 131, M. Oretti, *Notizie de professori del disegno cioè pittori scultori ed architetti bolognesi e de forestieri di sua scuola raccolte ed in più tomi divise da Marcello Oretti Bolognese. Volume IX*.
- Ms. B 298, F. Cavazzoni, *Corona di gratie e gratie favori et miracoli della gloriosa Vergine Maria fatti in Bologna dove si tratta delle sue santé et miracolose imagini cavate dal suo naturale con i suoi principia. Fatte e raccolte per M. Francesco Cavazzoni Bolognese con alcune altre cose di devotione*, Bologna 1608.
- Ms. 1301, *Inventario Generale di tutti li Capi Mobili e di varj Immobili esistenti nelle Camere, Loggie, Atrij ed altri Luoghi dell'Istituto Nazionale in Bologna dati in consegna al Custode di Esso, ed Introduttore de Forestieri. Alle Camere del medesimo. Il dì 7 Termidore, Anno VI Republic. 25 Luglio 1798 V.S.*
- Ms. Gozzadini 87, fasc. 2, *Casa nella Parochia di S. Andrea già spettante agl'Arch. Marchesini e Nobili incorporate*.

Biblioteca Universitaria di Bologna – Collezioni Speciali

- Fondo Canterzani, ms. 4149/XV, 4. *Mandati corrispondenti al quaderno di Cassa della Deputazione Amministrativa dell'Istituto delle Scienze di Bologna*.
- Fondo 'Onoranze ad U. Aldrovandi nel III Centenario della morte', filza 1 ('Protocollo da n. 1 al n. 200'); filza 5 ('Verbali e minute').

Firenze

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

- cod. Magliabecchiano II.I.141.

Roma

Archivio Centrale dello Stato di Roma

- Ministero della Pubblica Istruzione, fondo 'Direzione Generale Antichità

e Belle Arti', fondo 'Divisione seconda (già Divisione prima)', serie 'Scavi musei, gallerie, oggetti d'arte, esportazioni, monumenti. 1908-1924', busta 429.

- Ministero della Pubblica Istruzione, fondo 'Direzione Generale Antichità e Belle Arti', fondo 'Divisione seconda (già Divisione prima)', sottoserie '1908-1924 (divisione prima)', faldone 173.

Indice dei nomi

- | | |
|---|---|
| Adam, Jean-Pierre 26 | Bentivoglio, Filippo di Prospero 41 |
| Adrover Gracia, Imma 127 | Bergamini, Wanda 14, 15 |
| Alberti, Leon Battista 26 | Berzioli, Michela 111, 112, 131 |
| Alciato, Andrea 49 | Berò, Agostino 33 |
| Aldrovandi, Angelo 70 | Berò, Marco Tullio 33 |
| Aldrovandi, Filippo Maria 87 | Berti, Giuseppe 70 |
| Aldrovandi, Ulisse 70, 71, 72, 119 | Bevilacqua, Natalia 127 |
| Ambrosini, Floriano 34, 35 | Bezzi, Giovan Francesco 15 |
| Angelelli, Giovanni Filippo 31 | Bianchi, Ilaria 45, 46 |
| Angelelli, Giuseppe 67 | (de') Bianchi, Tommasino 12 |
| Angelini, Annarita 15, 46, 49, 50 | Boccaccio, Giovanni 44 |
| Angelini, Giampaolo 14 | Bocchi, Achille 46, 50, 80 |
| Apollodoro 49, 55 | Bodmer, Heinrich 11, 12, 17, 18, 19, 20, |
| Archi, Antonio 33 | 47, 53, 60, 77, 113 |
| Archi, Ginevra 33 | Bonaparte, Napoleone 66, 129 |
| Artemisia 9, 20, 21, 53, 54, 59, 78, 93, | Boncompagni, Ugo (papa Gregorio |
| 106, 107, 108, 111, 112, 114, 117, 123, | XIII) 37 |
| 125, 128, 129, 131, 132, 135 | Bonesi, Elena 49 |
| Asioli, Giuseppe 45 | Bonsanti, Giorgio 79 |
| Aspertini, Amico 86 | Borgioli, Leonardo 127 |
| Attardi, Luisa 28, 31, 41 | Borsi, Franco 28 |
| Bacchi, Andrea 12, 14, 17, 19, 20, 23, | Boschloo, Anton Willem Adriaan 11, 61 |
| 39, 64, 65, 113 | Boselli, Antonio 74 |
| Baglione, Cesare 9, 22, 101 | Bosi, Giuseppe 66 |
| Baltay, Christine 15 | Brandi, Cesare 119 |
| Balzarotti, Valentina 15, 17, 18, 19, 20, | Bressan, Paola 111 |
| 21, 60, 112 | Briganti, Giuliano 16, 18, 19, 20, 53, 64 |
| Barbieri, Giovanni Francesco (il Guer- | Brini, Federico 70 |
| cino) 43, 45, 56, 87, 88, 92, 150, 151 | Brizio, Francesco 43 |
| Baruffaldi, Girolamo 86 | Brogi, Alessandro 22, 23, 56, 57, 64, 89 |
| Bassani, Petronio 64 | Brusori, Giulia 11 |
| Bean, Jacob 15 | Brustolon, Giambattista 65, 66 |
| Beccadelli, Laura 33 | Buitoni, Antonio 33, 41, 43 |
| Béguin, Sylvie 12, 16, 17, 19, 60 | Buonarroti, Michelangelo 15 |
| Beltramini, Guido 26 | Burrini, Giovanni Antonio 43, 140 |
| Benati, Daniele 12, 14, 16, 17, 19, 20, 22, | Calvaert, Denys 43, 55 |
| 23, 48, 64, 113 | Camarota, Gian Piero 23, 63, 67, 86 |
| Bentini, Jadranka 20, 69, 75, 112, 118 | Campbell, Erin 25 |

Canuti, Domenico Maria 43
 Capellini, Giovanni 72
 Carracci, Agostino 89, 142
 Carracci, Annibale 23, 44, 51, 91, 144
 Carracci, Carlo 140
 Carracci, Ludovico 9, 11, 22, 23, 24, 62, 64, 82, 83, 85, 86, 89, 90, 100, 117, 140, 142, 144
 Cartari, Vincenzo 44, 49, 57
 Casanova, Achille 72
 Cavalca, Clodoveo 23, 68, 69, 150
 Cavazzoni, Francesco 18, 80
 Cavedone, Giacomo 50
 Cavicchioli, Sonia 12, 22, 45, 60
 Ceccarelli, Francesco 26, 37, 59
 Cellini, Benvenuto 57
 Cerbo, Anna 49
 Cervellati, Pier Luigi 59
 Cesariano, Cesare 25
 Cesi, Bartolomeo 43, 44, 140, 142
 Chastel, André 26
 Chiaramonti, Barnaba Niccolò Maria Luigi (papa Pio VII) 67
 Chiodini, Fabio 33
 Ciancabilla, Luca 9, 10, 21, 60, 68, 69, 73, 75, 79, 82, 89, 111
 Cicerone, Marco Tullio 53
 Ciocchi del Monte, Giovanni Maria (papa Giulio III) 22
 Cirillo, Giuseppe 15
 Citti, Francesco 9
 Clerici Bagozzi, Nora 23, 35
 Colonna, Angelo Michele 41, 43, 142
 Colonna, Francesco 54
 Conti, Alessandro 79
 Conti, Natale 49
 Contoli, Girolamo Cassiano 23, 68, 69, 151
 Contri, Antonio 86
 Cordellier, Dominique 17, 51
 Corrain, Lucia 50
 Corsini, Luigi 73, 74, 90
 Creti, Donato 43
 Crivellari, Bartolomeo 14
 Cuppini, Giampiero 31, 34
 Curzio, Marco 44, 45, 150
 Dal Sole, Giovan Gioseffo 61, 62, 65, 69, 75, 112, 114, 115, 119, 120, 121, 128
 D'Amico, Rosalba 80
 Daniele, Giulia 14, 19, 21
 Danieli, Michele 11, 16, 17, 19, 21, 22, 24, 33, 41, 43, 50, 59, 60, 62, 69, 102, 123
 De' Medici, Ferdinando II (granduca di Toscana) 41
 Dell'Abate, Nicolò 9, 11, 12, 13, 19, 43, 45, 55, 60, 64, 67, 68, 89, 94, 95, 113, 115, 144
 Dell'Amore, Mariella 64
 Della Rovere, Vittoria (granduchessa di Toscana) 41
 Delminio, Giulio Camillo 44, 49
 De Maria, Giacomo 67
 Desiderio da Settignano 27
 Di Teodoro, Francesco Paolo 26
 Dolce, Ludovico 55, 56
 Dolfi, Pompeo Scipione 37, 39
 Dosio, Giovanni Antonio 28
 Dossi, Battista 56
 Emiliani, Andrea 71
 Empedocle 9, 11, 12, 19, 47, 48, 59, 60, 62, 77, 94, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 123, 126, 127, 128, 129, 132
 Enrico VII (re d'Inghilterra) 39
 Ercole 9, 16, 18, 19, 22, 46, 50, 51, 53, 55, 59, 61, 62, 64, 77, 83, 85, 95, 96, 97, 98, 103, 104, 105, 111, 113, 116, 117, 120, 123, 124, 128, 129, 140, 144
 Esiodo 49
 Faietti, Marzia 21
 Fantini, Luigi 31
 Fascetto, Erika 111
 Feigenbaum, Gail 22, 23, 64
 Fenzoni, Ferraù 122
 Ferrari, Luca 61, 120
 Flacco, Quinto Orazio 47, 49

Fontana, Prospero 17, 19, 21, 51, 52, 53, 64
 Forlai, Marta 39, 65
 Fortunati, Vera 17, 19, 36
 Frati, Luigi 32
 Frati, Carlo 74
 Frommel, Sabine 33
 Frosinini, Cecilia 80
 Fumagalli, Giuseppe 66, 67, 69, 70, 73, 74
 Furini, Glenda 10
 Gaiani, Marco 26
 Galeazzi, Giorgio 66
 Gandolfi, Gaetano 12
 Gatti, Giacomo 67
 Gellio, Aulo 53
 Gentili, Carlo 71
 Gessi, Giovanni Francesco 23, 69, 87, 150
 Giacomo (vescovo di Bologna, santo) 79
 Gini, Cesare Massimiliano 67
 Giordani, Giocondo 73, 75
 Giordani, Nicola 9, 75, 111
 Giordano, Francisco 89
 Giudici, Corinna 80
 Giuliano da Sangallo 27
 Giulio Zanobi di Giuliano de' Medici (papa Clemente VII) 57
 Godi, Giovanni 15
 Grassi, Achille Maria 82
 Grasso, Michele 21
 Guadagnini, Anacleto 72
 Guastavillani, Filippo 37
 Guidi, Francesco 11
 Guidicini, Giuseppe 33, 39
 Guidotti, Obizzo 31
 Guizzardi, Giuseppe 45
 Gurrieri, Francesco 34
 Härb, Florian 21
 Hölderlin, Friedrich 118
 Laerzio, Diogene 47
 Lambertini, Ferdinando 72
 Lambertini, Prospero (papa Benedetto XIV) 70
 Leonardo da Vinci 26
 Lelli, Ercole 65, 67
 Lenzi, Deanna 33, 36, 37, 53, 59, 60, 61, 65, 70
 Litta, Pompeo 41
 L'Occaso, Stefano 20
 Lomazzo, Giovanni Paolo 44
 De l'Orme, Philibert 26
 Luciano di Samosata 47
 Majoli, Luca 111
 Malaguti, Luigi 9, 21, 25, 33, 37, 41, 43, 59
 Malaguzzi Valeri, Francesco 74
 Malvasia, Carlo Cesare 19, 22, 79, 80, 81, 82, 117
 Manzolini, Giovanni 67
 Marchi, Vincenzo 62
 Marconi, Leandro 67
 Mariette, Pierre-Jean 17
 Marino, Angela 81
 Mariotti, Paola Ilaria 80
 Marsili, Luigi Ferdinando 59, 70
 Martinelli, Vincenzo 67, 68
 Martini, Francesco di Giorgio 26, 34
 Masini (famiglia) 80
 Masini, Antonio 80
 Massari, Lucio 43
 Massimo, Valerio 44, 53
 Matteucci, Chiara 111, 112, 123
 Mazza, Angelo 12, 90
 Mirola, Girolamo 20, 112
 Mitelli, Giuseppe Maria 12, 13
 Moiola, Pietro 127
 Morandi Manzolini, Anna 67
 Mouton, Melvin 11
 Nasone, Publio Ovidio 51, 53, 55
 Necker, Louis Albert 113
 Onorato, Servio Mario 49
 Oretti, Marcello 32, 33, 34, 61
 Orsi, Oriana 23, 68, 69, 87
 Ottani Cavina, Anna 12, 60
 Ottino, Pasquale 122
 Paleotti, Camillo 39
 Paleotti, Gabriele 39

Paleotti, Galeazzo di Camillo 39
 Paleotti, Vincenzo 39
 Palladio, Andrea 26, 29, 30, 173
 Panofsky, Erwin 44, 49
 Pascale Guidotti Magnani, Daniele 25, 28, 33, 41, 43
 Pasinelli, Lorenzo 43
 Pasqualicchio, Marco 9, 75, 111
 Passignano, Domenico 122
 Pellegrini, Laura 27
 Pepoli, Lucrezia 39
 Peruzzi, Baldassarre 33
 Petronio (vescovo di Bologna, santo) 79
 Pierguidi, Stefano 49
 Piero della Francesca 79
 Pietra, Giulio Cesare 73, 75, 112, 121, 128
 Pisarri, Carlo Antonio 23, 84, 85, 89
 Platone 49
 Plinio il Giovane 48
 Plinio il Vecchio 9, 11, 12, 19, 47, 48, 53, 59, 79, 119
 Poggi, Giovanni 14, 22, 36, 50, 59
 Primateo, Francesco 19
 Pugliatti, Teresa 60
 Puntoni, Vittorio 72
 Raffi, A. 65, 66
 Ricci, Maurizio 34, 35, 41
 Ricci, Sebastiano 116
 Riccomini, Eugenio 34, 35
 Righini, Davide 37, 38, 46
 Ripa, Cesare 50, 51, 56, 57
 Rivani, Giuseppe 80
 Roberti, Ercole 80
 Robusti, Jacopo (Tintoretto) 122
 Rodriguez, Ferdinando 67
 Romani, Vittoria 14, 15, 22, 32, 33
 Rosaspina, Francesco 87, 88
 Rossi, Giacomo 66, 67, 69
 Roversi, Giancarlo 17, 20, 23, 32, 36, 113
 Rubbiani, Alfonso 72, 121
 Rusconi, Giovanni Antonio 55, 56
 Sabatini, Lorenzo 9, 17, 18, 19, 20, 21, 43, 59, 60, 93, 97, 102, 112, 118, 120, 140, 144
 Salviati, Francesco 56
 Samacchini, Orazio 15, 16, 49, 140
 Sansovino, Jacopo 56
 Sanzio, Raffaello 51, 52
 Sassu, Giovanni 21, 39
 Scaglia, Giustina 26
 Scamozzi, Vincenzo 29, 30, 41
 Scevola, Muzio 44, 46
 Seccaroni, Claudio 127
 Seneca, Lucio Anneo 51, 53
 Serlio, Sebastiano 28, 29, 33, 34, 41
 Serra, Roberta 17
 Settis, Salvatore 51
 Soave, Raffaele 72, 73, 74
 Sofocle 51
 Spadoni, Claudio 68, 69
 Sposato, Gianluca 9, 11, 36, 59, 84, 86, 97, 99, 100, 111, 112, 116, 117, 128, 139
 Strabone 47
 Succi, Giacomo 68, 151
 Succi, Pellegrino 89, 141
 Supino, Igino Benvenuto 72
 Tadolini, Adamo 67
 Tarasconi, Roberto 22
 Tarozi, Camillo 9, 59, 75, 77, 111, 128, 130
 Tedeschi, Giovanni 34, 35
 Terribilia, Antonio 32, 36, 37
 Terzi, Filippo 28
 Tiarini, Alessandro 43
 Tibaldi, Pellegrino 9, 11, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 32, 34, 37, 43, 49, 51, 60, 63, 64, 98, 99, 140
 Tosini, Angelo Michele 62
 Triachini, Bartolomeo 32, 37
 Tuttle, Richard James 27, 28, 30, 34
 Ugolini, Guido 28
 Vasari, Giorgio 19, 20, 21, 48, 56, 120
 Viola Zanini, Giuseppe 27
 Virgilio 49
 Vitali, Samuel 23

Vitruvio Pollione, Marco 25, 28, 29, 79
 Winkelmann, Jürgen 14, 17, 18, 20, 21, 48, 112
 Woolf, Virginia 11
 Zabaglia, Nicola 81, 117
 Zampa, Paola 33
 Zanardi, Monica 111
 Zanolini, Giovanni Battista 85, 86
 Zanolini, Giampietro 14, 20, 53, 59, 61, 65, 82, 84
 Zucchini, Guido 16, 20, 48, 121

finito di stampare nel settembre 2025
a cura di NW (Bologna)