



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

La nascita di una collezione. Gli Hercolani di Bologna (1718-1773)

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

Ghelfi Barbara (2021). La nascita di una collezione. Gli Hercolani di Bologna (1718-1773). Bologna : Bononia University Press.

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/858533> since: 2024-09-25

Published:

DOI: <http://doi.org/>

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

Barbara Ghelfi

**LA NASCITA DI UNA COLLEZIONE
Gli Hercolani di Bologna (1718-1773)**

SOMMARIO

Introduzione

La storia e i suoi protagonisti

1. *Gli Hercolani di Bologna. Fonti letterarie, genesi e fortuna di una collezione*

2. *«Cavaliere di bellissima presenza, di molto ingegno e nelle arti cavalleresche eccellente»». Per una biografia di Marcantonio Hercolani*

3. *Uno sguardo sul giovane Filippo di Marcantonio*

Il mercato, gli acquisti e le eredità

4. *Acquirenti, consiglieri ed eruditi sul mercato dell'arte nella Bologna del Settecento*

5. *«Diligenti ricerche» e acquisti di dipinti: il maestro di casa Gregorio Pagani tra la Romagna e le Marche*

6. *Procacciarsi quadri tra Venezia, Modena, Mantova e Ferrara*

7. *Il primo tempo di Filippo collezionista*

8. *Le eredità: quadri dalle raccolte Bovio, Lanci, Bianchetti Gambalunga, Alfonso Hercolani e Orsi*

La passione del collezionista

9. *Pitture e ascesa sociale. Nascita e affermazione della quadreria di Marcantonio*

10. *Filippo al comando. I quinterni (1772-73) e il Libro alfabetico delle pitture (1773)*
11. *Una piccola Dresda nel centro di Bologna. Note sull'allestimento della collezione*
12. *Imprese decorative perdute negli anni di Marcantonio*

Conclusioni

Appendice documentaria

a cura di Pasquale Stenta

I quinterni topografici Herculani (1772-1773)

Bibliografia

Indice dei nomi

Introduzione

A differenza di quelle romane, veneziane, fiorentine e napoletane, indagate con costanza grazie al contributo di approfondite ricerche, la storia delle collezioni artistiche bolognesi non è mai stata oggetto di un'indagine sistematica in grado di tracciarne i lineamenti e di restituire lo spettro dei collezionisti attivi in città durante il secolo dei lumi. Oltre alla mancanza di una ricerca organica e di largo respiro sul ceto dirigente, in grado di aggiornare la visione complessiva del periodo storico, potrebbe aver scoraggiato gli studi la pressoché totale dispersione delle raccolte più importanti¹.

Se si prende in esame la storia delle famiglie bolognesi del XVIII secolo si possono registrare affondi mirati, in special modo sulla classe senatoria, come gli atti del colloquio *Famiglie senatorie e istituzioni cittadine a Bologna nel Settecento* (1980) e il contributo di Alfeo Giacomelli, *Famiglie nobiliari e potere nella Bologna settecentesca* (1999), utili a gettar luce sul panorama economico e socio-politico che fa da sfondo al collezionismo artistico di quegli anni e in parte lo giustifica. Il percorso storico apparentemente immobile e privo di eventi politici rilevanti nasconde una regressione economica dei maggiori settori produttivi (come quello delle acque e della seta, che nel Seicento avevano messo la città al centro del commercio internazionale). In questi anni si assiste alla concentrazione delle ricchezze in mano a pochi proprietari terrieri arroccati sui loro privilegi, gli stessi che per lo più detenevano cariche pubbliche e appartenevano alla nobiltà avita. Se molti aristocratici non furono in grado di sfruttare adeguatamente i latifondi e non riuscirono a opporsi al progressivo accentramento delle strutture amministrative verso Roma, viceversa, allargando lo sguardo, non si può ignorare come gli istituti culturali e scientifici che vennero formandosi e i contatti internazionali di cui godevano alcune famiglie fecero della città petroniana uno dei principali centri di attrazione culturale d'Europa, mantenendo costante il meccanismo di circolazione del pensiero, della cultura e dell'arte.

Bologna era conosciuta non solo per il suo Studio, per l'assetto delle

¹ Giacomelli 1999, I, 11-185; Pigozzi 2004, 35-46.

scienze e del sapere specialistico, per l'Accademia Clementina che governava la formazione e il mercato dell'arte, ma anche per il ricchissimo patrimonio artistico, pubblico e privato, che richiamava visitatori da ogni Paese². Si trattava di una città ancora fiorente, con un'antica e rinomata scuola di pittura e dove, dal secolo precedente, il collezionismo d'arte aveva assunto i caratteri di un fenomeno esplosivo, «una smania», come scrive Raffaella Morselli, «che sembra cogliere un po' tutti quanti»³. Tra il 1630 e il 1690, infatti, si erano formate le grandi quadriere dell'*élite* senatoria e le pitture erano divenute l'oggetto artistico più ambito, sia in termini di investimento economico, sia come simbolo di ascesa e affermazione sociale.

Nel Settecento si rafforza quel sistema di promozione e compravendita dell'arte tutto autogestito su un meccanismo interno di domanda e di offerta e trovano compimento condizioni già presenti nel Seicento: sono numerose le quadriere che scavalcano il secolo e si distinguono per ampiezza e qualità dei pezzi. Davvero vasta è la diffusione topografica e sociale del fenomeno per cui, come attestano le fonti, ogni casa di un certo livello vantava un proprio nucleo di quadri⁴. Accanto alle famiglie di antica tradizione anche i ceti emergenti allestiscono le loro raccolte per dimostrare lo *status* raggiunto e uno stile di vita *more nobilium*. La vivace società locale favoriva lo scambio di oggetti di valore artistico: l'investimento in questo campo presentava «scopi di remuneratività sociale e/o estetica ancora nettamente prevalenti su quelli puramente economici»⁵. La disponibilità di opere d'arte sul mercato era determinata sia dal rifacimento di molti edifici religiosi, con lo smantellamento delle pale conservate sugli antichi altari, sia dalla crisi economica che portò alla dismissione di quelle collezioni i cui proprietari avevano dovuto per necessità vendere, in tutto o in parte, i loro beni più preziosi.

Nonostante le difficoltà economiche, Bologna era la seconda città

² Emiliani 1995; Bernardini 2013.

³ Morselli 1997, XXV; *Ead.* 1998.

⁴ Troilo 2007, 410-411.

⁵ Perini Folesani 1990, 297.

dello Stato Pontificio: la classe dirigente e il clero avevano tutto l'interesse a mantenere palazzi privati e chiese all'altezza del decoro richiesto dal loro ruolo politico. A partire dagli anni Trenta si tentò di bloccare l'esportazione di quadri, fenomeno che assunse dimensioni internazionali, grazie anche alla presenza sul suolo bolognese di agenti tedeschi, inglesi e francesi, spesso collegati con le pubbliche aste di Londra e Parigi⁶. L'editto del 1749 firmato dal legato Doria, di cui parliamo in questo studio, è spia della situazione coeva e rappresenta, da parte del governo locale, lo sforzo concreto di tamponare la perdita di capolavori attraverso una prima embrionale tutela del patrimonio pubblico e privato⁷.

Nell'affrontare una riflessione sulle fonti utili a tracciare la storia delle collezioni bolognesi occorre partire da un contributo che permette di accedere in profondità nel contesto; si tratta dell'aggiornamento della *Guida di Bologna* di Carlo Cesare Malvasia (1686) che Giampietro Zanotti realizza nel 1732, segnalando una ventina di raccolte, tra cui Tanari, Sampieri, Ranuzzi e Zambeccari, che, per le pitture, vantava «la più numerosa, e pregevole scelta, che si trovi presentemente in Bologna»⁸. Il silenzio sul patrimonio artistico privato nelle prime edizioni dello scritto di Malvasia era intenzionale: solo più tardi, intorno alla seconda metà del Settecento, quando i collezionisti più in vista permisero un più ampio godimento delle loro opere, anche le guide si fecero più generose in termini descrittivi. A proposito del carattere sporadico ed episodico con cui la letteratura artistica citava le quadrerie è stato osservato come gli autori delle guide «dovessero fare i conti con l'ostinata resistenza del ceto oligarchico bolognese a considerare il loro patrimonio artistico secondo un'ottica più moderna e illuminata che, al riserbo e alla discrezione tradizionali, sostituisse una maggiore disponibilità nei confronti di una più vasta e pubblica fruizione»⁹. Quando i collezionisti privati aprirono i

⁶ Troilo 2017, 409-410.

⁷ Giordani 1999, 52-57.

⁸ Malvasia 1686; Zanotti 1732, 273-274; Cammarota 2000, 45-46 nota 17.

⁹ Calbi – Scaglietti Kelescian 1984, 7-8; Emiliani 1973, 21-22.

loro nuclei a esperti del settore e studiosi, in una prospettiva didattica e scientifica¹⁰, ne approfittarono anche gli stranieri, che accolsero con entusiasmo l'opportunità di descrivere i capolavori delle grandi raccolte nei loro taccuini¹¹.

Dopo che a inizio Settecento Jean-Baptiste Labat ricordava Bologna come una città grande, fiorente e godibile¹², nel corso del secolo è significativo il contributo offerto da Charles de Brosses, che nel 1739 elenca i pezzi straordinari conservati nei palazzi Sampieri, Caprara, Tanari, Zambeccari, Ranuzzi, Aldrovandi, Magnani, e Jérôme de Lalande, che una trentina di anni più tardi alle stesse collezioni aggiungeva quelle Fava, Monti e Grassi¹³. Com'è evidente, nelle liste dei viaggiatori francesi non rientrava la raccolta Hercolani, che peraltro veniva tralasciata anche dal giovane Joshua Reynolds in visita di studio a Bologna nel 1752¹⁴.

Di certo, all'epoca, le scelte tipologiche e autoriali delle principali cattedre erano influenzate dalla sempre attuale *Felsina pittrice* di Carlo Cesare Malvasia, cui aveva fatto seguito nel 1739 la pubblicazione della *Storia dell'Accademia Clementina* di Zanotti, che consacrava le vite e le opere degli artisti riuniti in quell'istituzione e rappresentava di fatto la continuazione del testo di Malvasia, mantenendo la stessa impronta campanilistica¹⁵. A prevalere negli allestimenti dei palazzi petroniani era la pittura locale, con una preferenza per i maestri del "secolo d'oro": i Carracci, Guido Reni, Guercino, Francesco Albani, i loro allievi, seguaci ed

¹⁰ De Benedictis 1998, 139.

¹¹ Sui viaggiatori stranieri, Cusatelli 1986; Roversi 1994; Ascari 1999; Saccone 2003.

¹² «Ho detto sopra che la città è molto grande; bisogna aggiungere che è molto bella. Le vie sono quasi tutte diritte e ben pavimentate, ve ne dono delle molto larghe [...]. Questi portici sono comodi; si può andare in ogni stagione per tutta la città senza essere incomodati dal sole o dalla pioggia», J. B. Labat nel 1706, in Sorbelli 2007, 216.

¹³ Perini Folesani 1981, 242.

¹⁴ Reynolds si reca da Sampieri, Fava, Magnani, Caprara, Monti, Tanari, Ranuzzi, Zambeccari, Perini Folesani 1991; Ead. 2020, 31-54 (46-47).

¹⁵ Malvasia 1678 ed. 1841; Zanotti 1739.

epigoni¹⁶. Le collezioni annoveravano anche opere di autori bolognesi più recenti come Giovanni Antonio Burrini, Giovan Gioseffo dal Sole, Giuseppe Maria Crespi, Donato Creti, Carlo Cignani, Domenico Maria Canuti, Lorenzo Pasinelli e i Gandolfi, mentre in numero inferiore, ma comunque da non sottostimare, c'era il Cinquecento emiliano con Innocenzo da Imola, Francesco Francia, Garofalo, Parmigianino, Pellegrino Tibaldi, Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo, Prospero e Lavinia Fontana, i Passerotti, Denijs Calvaert. Accanto alla scuola emiliana la più rappresentata era quella veneta del Cinquecento, seguita dalla napoletana, romana, fiorentina, lombarda e da autori stranieri, soprattutto fiamminghi. Tutte le raccolte sfoggiavano in gran numero ritratti, di famiglia e ufficiali, di differenti scuole pittoriche. Interessante è il ruolo nient'affatto secondario assunto dalle copie (e dalla produzione di falsi, specie nel caso dei dipinti più antichi, che si sceglieva di siglare con firme e date apocrife), un fenomeno che in futuro meriterebbe di essere approfondito¹⁷.

Le pale d'altare dei maestri della scuola bolognese e le opere provenienti dalle quadriere private alimentavano un mercato dell'arte molto vivace, frequentato da eruditi, intermediari, mercanti, banchieri, viaggiatori; una rete che funzionava come un ingranaggio ben oliato e che faceva della passione collezionistica il motore dell'economia cittadina. La compravendita dei quadri osservava regole del tutto particolari e non era paragonabile a quella di altri beni di lusso come mobili e gioielli, poiché la valutazione di un dipinto seguiva il senso estetico, la presunzione di originalità e la fama dell'artista¹⁸. Inoltre gli scambi non avvenivano unicamente attraverso i canali commerciali ufficiali, come vedremo esaminando le relazioni annodate dagli Hercolani. Accadeva spesso infatti che abili dilettanti ed eruditi diventassero i collaboratori più fidati di mecenati e collezionisti che li preferivano ai pittori o ai periti più esperti per il giudizio o la stima sui quadri. Che a Bologna questo fosse percepito come

¹⁶ D'Amico 1979, 194.

¹⁷ Troilo 2007, 418-420. Sui falsi, Ciancabilla 2019, 152 nota 41, 153.

¹⁸ Troilo 2007, 410.

un fenomeno diffuso lo testimonia la pubblicazione dell'*Ignorante presuntuoso* di Giampietro Zanotti (1743), commedia che mette al centro con acume brillante queste figure.

A questa tendenza si interseca un altro dato significativo, cioè l'interesse per le opere dei cosiddetti primitivi e la loro diffusione sul mercato. La rivalutazione storiografica dei "proto-raffaelleschi" e l'apprezzamento da parte di esperti e collezionisti è lontana da ogni principio di estetica: semmai si assiste a una presa di coscienza storica sentitamente illuminista, fondata in parte su motivazioni di carattere campanilistico. Sicuramente a influenzare il mutamento di sensibilità e gusto fu la nascita e l'affermazione dell'Accademia Clementina, le cui idee furono promulgate, oltre che da Zanotti, anche da Luigi Crespi, Marcello Oretti, Giovanni Ludovico e Carlo Bianconi, tutte figure strettamente legate agli Hercolani¹⁹. La costante svendita delle antiche pale d'altare legata alla moda del rinnovamento aveva favorito l'immissione sul mercato antiquario delle opere antiche, un fenomeno di cui parliamo in questo studio. Il recupero dei primitivi è anche collegato al tentativo di studiare a fondo i primi secoli della storia cittadina. Anche se non sono mancati esempi, lungo il Seicento e il primo Settecento, di studiosi interessati alle antiche vicende locali, autori di repertori cronologici, diari o "cose notabili", sarà con gli *Annali* (1784-1795) del senatore Ludovico Savioli, seguace di Muratori, che la storia cittadina più remota verrà ricostruita grazie a preziose testimonianze d'archivio.

La geografia del collezionismo artistico a Bologna nel XVIII secolo è una realtà di sicuro interesse; uno studio di ampio respiro potrebbe riannodare la trama delle raccolte facendone emergere almeno tre aspetti essenziali: la fisionomia, vagliata sulle testimonianze d'archivio, il gusto che muoveva le scelte dell'aristocrazia e della borghesia e l'allestimento dei manufatti.

La mancanza di un'opera di carattere generale non significa però assenza di apprezzabili contributi. Si tratta di un ambito di indagine relativamente giovane e per Bologna un primo punto di osservazione è stato

¹⁹ Emiliani 1971; Benassi 2004.

stabilito nel 1955 da Andrea Ostoja²⁰, che auspicava un'indagine sistematica estesa alle carte private delle famiglie nobili. Il breve ma significativo affondo di Francis Haskell sul contesto collezionistico bolognese nel suo fondamentale *Mecenati e pittori* (1966) collimava cronologicamente, nell'ambito degli studi locali, con gli articoli di Giancarlo Roversi (1965, 1969) dedicati al mercato di quadri del Settecento²¹. Tuttavia questi importanti lavori non hanno suscitato effetti immediati e occorre attendere qualche anno perché veda la luce la pioneristica ricostruzione della raccolta Zambeccari per mano di Andrea Emiliani (1973) e Rosa D'Amico (1979), cui fa eco, qualche tempo dopo, Anna Rita Marchi (1982), impegnata a ricostruire il generale orientamento collezionistico del XVIII secolo²². Contemporaneamente il repertorio fondativo di Renato Roli sulla pittura "barocca" a Bologna – dove il termine deve essere inteso nell'uso piuttosto elastico che ne fa lo studioso (*Pittura bolognese 1650-1800*, 1977) – era riuscito a riabilitare le vicende dell'arte settecentesca locale, fornendo la corretta base metodologica per indagini successive e aprendo il campo, tra le altre, alle ricerche sugli artisti meno conosciuti, sulle grandi decorazioni che ornavano i palazzi senatori e sui rapporti dei pittori con le corti estere (in particolare quelle tedesche)²³.

In concomitanza con gli indispensabili studi di Giovanna Perini Folesani su storiografia artistica e collezionismo, succedutisi dagli anni Ottanta del secolo scorso, ha visto la luce il sussidio più autorevole nelle ricerche sul fenomeno: la trascrizione commentata da Emilia Calbi e Daniela Scaglietti Kelescian del manoscritto B 104 della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna nel quale Marcello Oretti descrive i capolavori conservati nei palazzi privati cittadini²⁴. All'indomani della pubbli-

²⁰ Ostoja 1955, 85-95.

²¹ Haskell 1966; Roversi 1966, 446-506; *Id.* 1969, 66-98.

²² D'Amico 1979, 193-208; Marchi 1982, 183-194.

²³ Roli 1977.

²⁴ Calbi – Scaglietti Kelescian 1984. Per gli studi di Perini Folesani, oltre alle numerose citazioni contenute nel testo, si consulti la bibliografia generale *infra*.

cazione della preziosa silloge Perini Folesani ha sottolineato come il caso di Bologna offra eccellenti opportunità per uno studio sistematico delle raccolte. La reticenza delle guide (le varie riedizioni della *Guida* di Malvasia, come abbiamo detto, ricordano poche collezioni), potrebbe avere suggerito a Oretti la compilazione dei manoscritti che registrano non solo le collezioni di pitture e affreschi delle case aristocratiche (B 104), ma anche quelle borghesi (B 109), i patrimoni nelle residenze di campagna (B110) o i quadri in mostra in occasione degli “addobbi” (B 105)²⁵.

Benché i manoscritti orettiani siano parziali, di carattere consuntivo²⁶ (le liste contengono una selezione delle opere migliori di collezioni che in parte egli conosceva personalmente e in parte forse no) e probabilmente finalizzati a stimolare la domanda su alcuni artisti, è fuor di dubbio che essi rappresentano il punto di partenza per ogni ricognizione sul collezionismo felsineo²⁷. Oggi è chiaro che questi contributi non esauriscono il problema e lo studio del collezionismo felsineo deve aprirsi ad altri fenomeni – quali, ad esempio, le mostre temporanee studiate da Perini Folesani e il rapporto fra le copie e gli originali circolanti nelle collezioni²⁸ – e non può esimersi dallo spoglio della documentazione d’archivio in grado di restituire un quadro generalmente più ricco e variegato. Un metodo di indagine basato su documenti diretti consente infatti di delineare in maniera più completa queste realtà e la loro effettiva consistenza, permettendo di focalizzare l’attenzione sui criteri di allestimento e il valore dei pezzi, allo scopo di formulare considerazioni più realistiche ed esaustive del fenomeno²⁹.

²⁵ Perini Folesani 1986, 191-194. Le testimonianze di Oretti si conservano in BCABo, mss B 104; B 109, B 110, B 105.

²⁶ Tumidei 1991, 22. Su Oretti si vedano Bonfait 1987, 27; Perini Folesani 1990², 312; *Ead.* 1990¹, 169, 188 sgg.; Bonfait 1990, 83 sgg. Sulla biblioteca di Oretti, Perini Folesani 1979.

²⁷ Perini Folesani 1990¹, 191-195. Si vedano anche Bonfait 1987, 27; Perini Folesani 1990², 321-322.

²⁸ Perini Folesani 1990², 293-355, per l’importanza delle esposizioni legate soprattutto agli “addobbi”.

²⁹ Si veda Chiodini 2000, 111.

Una solida base metodologica è stata gettata, in questa direzione, sia da Raffaella Morselli (1997; 1998), che ha studiato con rigore e ad ampio raggio il collezionismo bolognese del Seicento, sia da Olivier Bonfait, che ha scandagliato i fondi archivistici bolognesi facendo emergere la ricchezza di un materiale in gran parte inedito. Lo studioso ha riflettuto sulle dinamiche interne dell'importante raccolta Aldrovandi³⁰, quindi ha condensato nel volume *Les tableaux et les pincesaux: la naissance de l'école bolonaise; 1680-1780*³¹ l'ingente massa di informazioni e dati rinvenuti negli archivi cittadini. Uno degli elementi cardine di tale poderosa opera di ricerca è l'apertura sulla «consommation de l'oeuvre», il passaggio cioè da una struttura tripolare di mercato prettamente seicentesca – artista che crea, mercante che diffonde, letterato che celebra – al bipolarismo artista/nobile, tipico del Settecento, quando il mercato si restringe a un piccolo numero di committenti, più spesso aristocratici, che considerano l'acquisto di opere d'arte come investimento economico e simbolico. Bonfait ha il merito di aver allargato lo sguardo a molte raccolte, evocate in funzione di un discorso generale che cerca di conferire un senso al fenomeno più ampio del collezionismo felsineo dell'epoca³².

La linfa infusa dalle ricerche dello studioso francese ha generato negli ultimi decenni una svolta significativa nel processo di riscoperta delle collezioni petroniane. Apprezzabili pubblicazioni su singoli casi sono il frutto del lavoro di Fabio Chiodini (Dondini Ghiselli, Bovio e Isolani tra le altre)³³, Angelo Mazza (Ranuzzi, Fava e Sampieri), John T. Spike e Tiziana Di Zio (Gianangelo Belloni), Barbara Ghelfi (Hercolani), Giovanna Perini Folesani (Hercolani), Ilaria Bianchi (Hercolani)³⁴, senza dimenticare gli studi esemplari, basati su monumentali ricerche archivistiche, di Gian

³⁰ Bonfait 1987, 26-50, *Id.* 1991, 83-94.

³¹ Si tratta della tesi di dottorato dello studioso, i dati raccolti sono confluiti in Bonfait 2000.

³² Cfr. anche Bonfait 2001, 83-108.

³³ Chiodini 1998, 185-194; *Id.* 1999, 119-127; *Id.* 2000, 111-120, *Id.* 2002, 133-144.

³⁴ Mazza 1995; *Id.* 2004; *Id.* 2014; *Id.* 2018; Spike – Di Zio 1988; Ghelfi 2007; Bianchi 2013; *Ead.* 2014; Perini Folesani 2011; *Ead.* 2013; *Ead.* 2014, *Ead.* 2016; *Ead.* 2017; *Ead.* 2020.

Piero Cammarota sugli Zambeccari e di Monica Preti Hamard su Ferdinando Marescalchi³⁵, mentre utili strumenti per ricostruire il contesto bolognese sono *L'immagine del Settecento: da Luigi Ferdinando Marsili a Benedetto XIV* di Donatella Biagi Maino e, per il mercato dell'arte, il recente affondo di Matteo Troilo³⁶.

Il presente lavoro, che poggia su un'ampia ricerca documentaria condotta nell'archivio privato della famiglia Hercolani (in particolare nelle sezioni *Carteggi, Inventari e Instrumenti*) e nei fondi antichi della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, dov'è confluito parte del patrimonio archivistico della famiglia, permette di ricostruire, attraverso testimonianze in massima parte inedite, la personalità di Marcantonio Hercolani (1709-1772), del figlio Filippo (1736-1810) e la storia della loro raccolta. Com'è stato osservato, lo studio complessivo del collezionismo felsineo settecentesco richiederebbe un'indagine sistematica sulle famiglie aristocratiche, le quali, pur in generali difficoltà economiche e scosse da fermenti interni, si erano fatte interpreti di felici episodi; tale ricognizione dovrebbe poi allargarsi a molteplici prospettive di lavoro, a cominciare da temi centrali come la fortuna dei primitivi, il mercato dell'arte, le testimonianze dei viaggiatori e il ruolo dell'Accademia. Partire da una raccolta esemplare come quella Hercolani, restituendone attraverso i documenti d'archivio la fisionomia, la formazione e i criteri di allestimento, se da una parte impone, come si dimostrerà in questa sede, di tener conto, da ora in avanti, dell'approccio raffinato di un moderno *amateur* come Marcantonio Hercolani, può d'altra parte contribuire a gettare le fondamenta per lo studio allargato di un intreccio variegato e complesso quale fu il collezionismo d'arte a Bologna nell'età dei lumi.

³⁵ Cammarota 2000; Preti Hamard 2005.

³⁶ Biagi Maino 2005; Troilo 2007, 407-422.

Ringraziamenti

La pubblicazione di questo studio si deve al sostegno di Claudia e Alessandro Hercolani che per quasi vent'anni mi hanno generosamente accolto nell'archivio di Belpoggio permettendomi di consultare tutti i documenti necessari alla mia indagine. A Isabella Fedozzi, Raffaella Morselli, Anna Maria Ambrosini Massari, Linda Borean, Giulia Iseppi, Federico Bassini e Daniele Benati, che hanno letto e discusso con me gli esiti della ricerca stimolandomi ad approfondire singoli aspetti e a correggerne gli errori, va tutta la mia riconoscenza. Desidero poi esprimere la mia gratitudine a quanti a vario titolo mi hanno aiutato a portare a termine il lavoro: Irina Artemieva, Ruggero Benericetti, Jadranka Bentini, Giacomo Alberto Calogero, Patrizia Cavazzini, Francesca Curti, la famiglia Hercolani Fava Simonetti, Francesca Lui, Antonella Mampieri, Angelo Mazza, Lorenza Montanari, Daniele Pascale Guidotti Magnani, Roberta Piccinelli, Marcella Vitali.

Si ringraziano inoltre Esther Deandrea, Piero Bigli e Laura Gaeta della Biblioteca di Palazzo Corradini (Ravenna) per la consultazione del fondo Tumidei; il personale della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, della Biblioteca Supino di Bologna e della Biblioteca della Fondazione Zeri.

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

AMBo	Archivio Marescalchi, Bologna
APHBo	Archivio privato Hercolani, Bologna
ASBo	Archivio di Stato di Bologna
BCABo	Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna

Dove non accompagnati da una bibliografia di riferimento, i documenti rivenuti nell'Archivio privato Hercolani e nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna sono inediti.

1. Gli Hercolani di Bologna.

Fonti letterarie, genesi e fortuna di una collezione

I protagonisti di questo studio sono Marcantonio di Astorre Hercolani (1709-1772) e suo figlio Filippo (1736-1810), che appartenevano al ramo principesco del casato e risiedevano nel palazzo di Strada Maggiore a Bologna. Per mettere a fuoco il loro ruolo nel contesto socio-culturale dell'epoca e la loro importanza come collezionisti, occorre partire dalla storia della famiglia, esaminando i documenti che, tra la fine del Cinquecento e il primo Settecento, fanno luce sull'esistenza di diverse quadrerie in relazione ai differenti rami della stirpe.

Sulla storia della famiglia non è mai stato pubblicato uno studio sistematico. Secondo la tradizione gli Hercolani discendevano da un Andrea che, nel XV secolo, risiedeva a Faenza, mentre fu Nicolò, dottore in legge, a ottenere per primo nel 1429 la cittadinanza bolognese. Nicolò si era trasferito in città con i figli Ercolano, Bartolomeo, Giovanni e Antonio, mentre un altro figlio, Bitino, era rimasto a Bagnacavallo, dando origine al ramo romagnolo del casato. Fin dal 1447 gli Hercolani di Bologna ebbero accesso alla magistratura degli Anziani e accrebbero il loro patrimonio esercitando la merceria; nel 1528 ricevettero da papa Clemente VII l'investitura della contea di Rivazze e l'assegnazione di un seggio nel Senato cittadino, assurgendo al grado di protagonisti della vita politica. In quegli anni le loro fortune erano state investite nel patrimonio fondiario.

Con riferimento alla stirpe bolognese di distinguono almeno tre rami: quello di Astorre (nato nel 1521), figlio del senatore Vincenzo di Giacomo, cui appartengono Marcantonio e Filippo; quello dell'altro figlio di Vincenzo, Girolamo (1520-1577), e un terzo ramo, derivato da Agostino (morto nel 1578 o 1579), fratello di Vincenzo (*Tavola genealogica*, n. 1).

Il conte e senatore Vincenzo di Giacomo (1500-1557) fu creato cavaliere da papa Giulio III e negli anni fu titolare di importanti cariche pubbliche¹. Secondo quanto riferiva Giorgio Vasari, egli commissionò a Raf-

¹ Vincenzo fu console, gonfaloniere, ambasciatore e senatore: Monaci 1984, 201 n. 18, e nota 16. Per Vincenzo Hercolani, Perini Folesani 2017, 465-475; *Ead.* 2020, 31-54.

faello un quadretto che, nella stampa trattane da «Niccolò di Larmesin», viene ricordato presso il Duca d'Orleans; tuttavia, non è certo possa trattarsi dello stesso dipinto visto dal biografo aretino, dal momento che «ve n'ha uno bellissimo consimile da più lungo tempo nella celebre raccolta in Firenze fatta dal Granduca Principe Ferdinando di Toscana»². Secondo Carlo Cesare Malvasia per la realizzazione del dipinto di Raffaello Vincenzo inviò a Roma nel 1510 otto ducati d'oro³. La critica ha identificato il quadro con la *Visione di Ezechiele*, oggi nella Galleria Palatina: secondo quanto ipotizzato da Carla Bernardini l'opera transitò da Bologna a Firenze, dov'è citata nelle collezioni granducali a partire dal 1589⁴. Fu Vincenzo a procurarsi anche il «quadro del rinomatissimo Antonio Allegri da Correggio», ricordato da Vasari: «In Bologna parimente è di sua mano in casa degli Ercolani gentiluomini bolognesi un Cristo che nell'orto appare a Maria Maddalena cosa molto bella», che va riconosciuto nel *Noli me tangere* oggi al museo del Prado⁵.

La conferma dell'esistenza, in date precoci rispetto al fenomeno collezionistico locale, di un nucleo di dipinti di proprietà del ramo di Vincenzo, si rinviene in un documento notarile del 1573, che riguarda il figlio di questi, Girolamo (1520-1577). Potrebbe essere stato lui, uditore di Rota a Firenze, ad agevolare il passaggio della *Visione di Ezechiele* nella rac-

² Crespi 1774. Vasari 1550, ed. 1986, II, 627: «Fece [...] un quadretto di figure piccole, oggi in Bologna medesimamente in casa il Conte Vincenzo Arcolano». Il quadro, come accenna Crespi, viene ricordato anche da Borghini, 1584 ed. 1967, 291: «Fece un quadretto di figure piccole in Bologna per lo Conte Vincentio Ercolani entrovei un Christo in Cielo con i quattro Evangelisti come gli descrive Ezechiel Profeta». Per l'acquisizione fiorentina del quadro, Padovani 2014, 350-355 (351), ma si veda anche Perini Folesani 2017, 472-473 e nota 50.

³ Malvasia, 1678 ed. 1841, I, 47: «il quadretto era giunto a Bologna del 1510, come trovasi notato ne' libri regolati delle spese del suddetto Co. Vincenzo, che rimise in Roma la valuta d'otto ducati d'oro per tal fattura, per il banco de' Lianori». Per l'età di Vincenzo all'epoca (solo 10 anni) Perini Folesani 2017, 472-473.

⁴ Perini Folesani 2017, 473; *Ead.* 2020. Si veda anche Lamo 1560, ed. 1977, 13. Sulla *Visione di Ezechiele*, Bernardini 1980, 259-262, scheda 484; Monaci 1984, 199-206, scheda 18; Perini Folesani 1998, 13-14, nota 21.

⁵ Gould 1976, 224-226. Secondo Perini Folesani poteva trattarsi di un dono della gentildonna bresciana Veronica Gambara (Perini Folesani 2012; *Ead.* 2017, 470).

colta medicea⁶. Girolamo chiede che gli siano pagate alcune somme di danaro; tra queste calcola mille lire che gli deve il fratello minore Astorre (nato nel 1521 e capostipite del ramo di Marcantonio); pretende poi la sua parte di mobili del Medesano (la villa delle Crocette di Medesano a Medicina⁷) e chiede «che si porti tutti li quadri dipinti di qualli se ne fa una lista qua a basso con specchi ancone grande e piccole». Segue la lista dei dipinti e delle sculture spettanti a Girolamo:

Imprima il ritratto del co: Vicentio B.M./ uno quadro della Madalena fatto per il Coreggio/ Uno quadro grande della cena del ricone con la cultrina et ferro/ Un quadro dove è Cristo con la croce in spala con la coltrina de Armesino dorata con uno [...] et l'Arma Hercolani/ Uno quadro del Presepio grande che soleua stare in sala di Ruciolai sopra la porta dentro/ Dui quadri picholi che solevano stare suso la fuga sono [...] S.to Giouani, S.ta Cecilia et S.to Augustino fatti a olio et cornisati/ Uno specchio di acciaio grande cornisato di noce/ Una Ancona dorata che fu di sua madre B.M./ Un presepio di mestura bianca che era della detta [madre] cornisato/ Uno S.to Giorgio di marmoro bianco cornisato di Nero/ Uno quadro megiano con li tre maggi dipinto cornisato et doratta tuta la cornice che teneva in capo del letto mad.a Lena/ Due Ercoli inpiedi di preda cotta che si tenevano suso la fuga in la casa grande delli Hercolani et che furno mesi in casa di Ruciolai suso le stantie dove

⁶ APHBo, scaffale 6, b. 12, «1577 Astorre di Vincenzo Hercolani marito di Elena Castelli», fasc. segnato 1573, «Pretensioni del Sig.r co: Hier.mo Hercolani». Per le memorie della famiglia, APHBo, b. 723, *Arbori di diverse famiglie H. Perini Folesani 2017, 474*, osserva: «Al tempo di Vincenzo, la coscienza di ciò era ancora tutta da acquisire e la valenza di investimento sociale ed economico dell'arte ancora da recepire appieno: le presenze di un Raffaello e di un Correggio non sono da interpretare quindi come scelte di gusto o frutto deliberato di strategie politiche, ma sono solo il segno tangibile (e peraltro non ostentato) di rapporti politici esistenti o ricercati».

⁷ La villa, di origine cinquecentesca, nel 1630 era di proprietà di Astorre Hercolani. Fu ampliata e riccamente ornata dall'ambasciatore Filippo. Oggi è quasi completamente distrutta dopo i danni di guerra, Samoggia 2015; D. Pascale Guidotti Magnani, *Filippo Hercolani dall'Impero a Bologna. Commissioni architettoniche della famiglia Hercolani nel XVIII secolo*, intervento tenuto nell'ambito del Convegno di studi *Il patriziato bolognese e l'Europa (secoli XVI-XIX)*, Bologna 23-25 maggio 2019, in corso di stampa.

habitavano loro dentro fatti da Alphonso scultore/ Uno quadro cornisato di noce con uno fhebo dipinto a cavallo di uno toro che stava sopra la fuga della sala di Ruciolai/ Uno spechio cornisato di nero con uno quadretto dipinto et coperto di vetro alla venetiana che erano in capo al letto del co: Nicollo/ Uno quadro fatto a paesi cornisatto di noce grande.

La lista rispecchia la parte dei quadri che, nella divisione tra Astorre e Girolamo, era spettata a quest'ultimo. Girolamo lasciò un solo figlio maschio, Federico (1560-1621), sposato con Clementina Orsi: dal matrimonio nacquero Giacomina, Lucrezia e Girolamo (1595). Questi generò Vincenzo (n. 1618), che morì nel 1687 senza eredi lasciando i suoi beni al principe Filippo di Alfonso, zio di Marcantonio (*Tavola genealogica*, n. 2). Nell'elenco di Girolamo si riconosce il *Noli me tangere* del Correggio, mentre non sembra individuabile la *Visione di Ezechiele* di Raffaello, forse inclusa nella parte del fratello Astorre⁸. Il 27 settembre 1687 venne redatto l'inventario legale seguito alla scomparsa di Vincenzo di Girolamo (1618-1687)⁹; in esso si annoverano 48 pitture conservate nel palazzo cittadino:

Un Christo alla colonna con cornice nera. Un San Francesco di Paola con cornice nera. Un San Carlo senza cornice del Garbieri. Un ritratto del Piccolomini. Un Ecce Homo con cornice dorata che viene da Carrazzi. Tre Paesi cornice di legno bianca. Un ritratto dell'Imperatore. Un Christo in croce grande con varie figure senza cornice. Una Beata Vergine con Angeli e croce sua cornice, copia. Otto prospettive sei piccole due grande. Una Beata Vergine mezza figura senza cornice. Un ritratto dell'Arciduca Carlo senza cornice.

⁸ Secondo Perini Folesani la *Visione di Ezechiele* venne donata dagli Hercolani al granduca dopo la morte di Agostino allo scopo di ottenere appoggi «per convincere il papa a nominare un altro Hercolani nel seggio senatorio» (Perini Folesani 2018, 472). Per le vicende del *Noli me tangere* che gli Hercolani vendettero al cardinal Pietro Aldobrandini nel 1598, Cappelletti 2007, 203-204; Caramanna Menegatti 2013, 40, 42, 47.

⁹ APHBo, Instrumenti, b. 86, fasc. 34, Inventario legale di Vincenzo Hercolani, rogito di Bartolomeo Marsimigli. L'inventario viene steso dall'erede usufruttuaria che è la confraternita di Santa Maria della Vita. Finito l'usufrutto i beni ritornarono di proprietà della famiglia.

Due cornice con entro due prospettive duoi ritratti piccoli. Un ritratto piccolo copia de Carrazzi cornice bianca. Tre paesi grandi ad ooglio senza cornice. Tre ritratti d'Imperatore e duoi Imperatori Padre e figlio. Ritratto mezza figura del Co. Cesare Alessandro di Flaminio. Una Beata Vergine copia di Guido, cornice bianca. Una testa di Guido a Pastello cornice dorata. Una Natività di Christo piccolo cornice dorata. Una copia di Guido cornice dorata. Una Madonna piccola in rame con cornice indorata. Un ritratto del Co: Cesare Alessandro figura intiera del Badiali. Ritratto della Sig.ra contessa Eleonora Tanari. Ritratto del Roffeni. Due prospettive cornice bianca. [...] piccolo in rame cornice dorata. Bacco e Ariana con altre figure copia di Guido. Una Testa a pastello piccola.

Il confronto tra le liste del 1573 e del 1687 non permette di stabilire una sicura corrispondenza dei pezzi. Peraltro, va osservato che alcuni dipinti appartenuti a Vincenzo di Girolamo sembrano copie dai Carracci, sono assegnati alla loro scuola o riferiti a Guido Reni; pertanto quella rispecchiata dal documento del 1687 è una collezione composta (o incrementata sensibilmente) nel corso del Seicento. Per quanto riguarda le residenze fuori città, l'atto ricorda una cinquantina di pitture senza attribuzione e senza misure, statue (tra queste 12 imperatori in gesso) conservate nel palazzo di Medesano e oltre un centinaio di pitture e di stampe nel palazzo di Quarto di Sotto (forse l'attuale Quarto Inferiore, nei pressi di Granarolo dell'Emilia). Di Vincenzo di Girolamo si hanno pochissime notizie, nondimeno l'archivio di famiglia custodisce una preziosa testimonianza. Nel 1680 egli riceve da Eleonora Maddalena Gonzaga-Nevers, vedova dell'imperatore Ferdinando III, una lettera che accompagna «un Ritratto circondato di Diamanti che rappresenta l'Effigie d'Augusto accompagnato con un'altra Gioia simile di Diamanti» offerto in dono a Herculani come segno tangibile della sua fedeltà verso l'imperatore¹⁰:

¹⁰ APHBo, Instrumenti, n. 84, fasc. 12, 14 maggio 1680, «Lettera dell'Imperatrice Leonora al Co: Vincenzo Herculani in occasione che dalla medesima a lui fu spedito in dono il Ritratto dell'Imperator Leopoldo circondato di Diamanti. Il conte Vincenzo nel suo testamento lasciò all'Ospitale della Vita in usufrutto detto Ritratto, il quale fu restituito agl'Eredi del detto Co: Vincenzo mediante la Dimissione fatta da d.o Ospitale sotto il di 22 Dicembre dell'anno 1694».

Illustre fedele e con sincerità da Noi amato dopo che più e più volte abbiamo fra di noi considerato quanto fin ora dalla comunicazione di una lunga benignità verso di voi abbiate meritato con il Vostro grande ossequio et affetto d'animo del quale siete abbondantemente dotato, si appresso delli Invitissimi Cesari e di tutta l'Augusta Casa, come appresso di noi abbiamo certamente giudicato, che sarebbe molto giusto e conveniente se vi rendessimo illustrato con qualche segno, che vi testimoniassero la gratitudine di Cesare et insieme la stima grande che facciamo della chiarezza della Vostra stirpe e della Insigne Vostra fedeltà particolarmente verso gl'Augustissimi Imperatori Ferdinando terzo nostro Signor Consorte diletteissimo e Leopoldo Cesar nostro Sig.r Figlio Carissimo. Avendo noi dunque ottenuto questo da Cesare, e ricevuto in nostro potere mediante i nostri Uffizzi abbiamo pensato non esser cosa a voi più cara che mandarvelo, quale essendo un Ritratto circondato di Diamanti che rappresenta l'Effigie d'Augusto accompagnato con un'altra Gioia simile di Diamanti doverà essere un simbolo dell'Eternità della Vostra fedeltà e de Vostri meriti et inserire un tal Onore nella Vostra Casa del quale i discendenti di tutta la Vostra famiglia con più fervore possino eccitarsi ad acquistarsi simili riprove della munificenza di Cesare. Per altro ci sarà cosa molto grata ogni volta che possiamo con quella abbondanza d'affetto con la quale saremo sempre verso di voi inclinata accrescere con i dovuti argomenti l'Onorevolezza et il comodo di Voi, come de Vostri, mentre ricordandovi la Nostra grazia benignamente vi desideriamo fausti e prosperi avvenimenti Data in Praga 24 maggio 1680 Eleonora Maddalena Teresa.

Il ramo comitale e senatorio del casato, che risiedeva nel palazzo di via Santo Stefano presso San Giovanni in Monte (già Bargellini e ora Melloni, ex Bonora¹¹), discendeva invece dal fratello di Vincenzo di Giacomo (1500-1556), Agostino, sposato nel 1537 a Livia Marsili e morto nel 1578. Il titolo di senatore passa da Vincenzo ad Agostino, che poi lo trasmette ai suoi discendenti. Alla fine del Settecento anche questo ra-

¹¹ Forlai 2019; Perini Folesani 2020, 32-33 e nota 6.

mo si estingue: l'ultimo senatore della famiglia, Vincenzo di Pompeo Gaetano, muore senza eredi nel 1779¹²; suo fratello Enrico nel 1785, mentre il più vecchio dei fratelli, Agostino, era già scomparso nel 1744, lasciando la moglie Isabella Segni e due figlie in età pupillare, Eleonora e Benedetta. Proprio i due fratelli Vincenzo ed Enrico promossero, in qualità di tutori delle fanciulle, la redazione dell'inventario, denominato «Addizione di eredità e l'inventario legale del senatore Agostino», che permette di fare luce sulla raccolta d'arte in possesso di questo ramo della stirpe. L'inventario delle pitture venne steso dall'accademico clementino Giovan Battista Grati (1681-1758); comprendeva appena cinquanta pezzi, inclusi quelli incassati nelle pareti degli ambienti del palazzo di San Giovanni in Monte. Fra le opere, tutte senza attribuzione, che presentano una valutazione cospicua si segnalano cinque prospettive incassate nelle pareti (300 lire), "Sansone che uccide i filistei" (600 lire), la "Rovina di Troia" (1000 lire), un "Figliol prodigo" (1500 lire), "San Giuseppe con Gesù" (400 lire), un "Ecce Homo" (450 lire) e quattro ton-di con mezze figure (400 lire).

Una parallela attività mecenatistica degli Hercolani nel corso del Cinquecento sembra trovare conferma scorrendo l'elenco delle pale che erano sugli altari delle chiese bolognesi giuspatronato della famiglia (sebbene non fossero tutte in origine commissioni del casato). Una lista di mano di Filippo di Marcantonio riassume le collocazioni e i soggetti delle tele, tutte riconducibili ad autori cinquecenteschi di ambito locale:

Nella Chiesa della Madonna del Baraccano Una Cappella coll'altare e quadro grande in tela rappresentante la disputa di S. Catterina, è di Prospero Fontana. Nella Chiesa di S. Gio. in Monte Una Capella grande del SS.mo coll'altare e quadro in asse rapp.e la B.V. in trono con sotto li SS. Agostino, Possidonio et altri per opera di Lorenzo Costa. (nota di Filippo: comprata dalla Casa Hercolani con la Casa

¹² Giacomelli 1999, 92-93. Il 27 aprile 1745 si data l'«Addizione all'eredità e inventario legale del defunto senatore Agostino Hercolani fatto fare dai conti Vincenzo ed Enrico suoi fratelli» (APHBo, Instrumenti, b. 121, fasc. 14). Tra i creditori, alla voce «operarij» ci sono lo scultore Antonio Barella, i pittori Giovanni Antonio Bettini e Carlo Cesare Giovannini. Nello stesso fascicolo si trova l'inventario delle pitture del senatore Agostino (cc. 159v-161).

che in oggi è da via Filippini). Nella Chiesa di S. Maria Maggiore Una capella coll'altare e scultura rapp.e la BV S. M. Madalena e S. Rocco opera di Gio. Zacchio scultore. Nella Chiesa di Giacomo Maggiore Una capella coll'altare e quadro rapp.e S. Agostino et altri Santi e opera del Lauretti e questa capella è finita di balaustrata, pavimento e contorno di due reliquiari, di marmi fini, e questa capella fu fatta da un cardinale Bianchetti. Altra Capella passata la sagrestia di detta Chiesa con altare e quadro rapp.e la B.V. in alto colle SS. Catt.a, Lucia, e Beato Rainiero sotto, è opera del Calvart¹³.

La *Disputa di santa Caterina* eseguita da Prospero Fontana nel 1551 su commissione di Vincenzo di Giacomo Hercolani¹⁴ è ancora in loco, mentre la *Madonna col Bambino in trono tra i santi Agostino, Giovanni Evangelista, Posidonio e Francesco d'Assisi* (pala Ghedini) del 1497 di Lorenzo Costa in San Giovanni in Monte non venne commissionata dagli Hercolani ma dai Ghedini¹⁵. È perduta la "Madonna col Bambino" di Giovanni Zacchi per Santa Maria Maggiore, mentre sopravvivono le statue laterali con "Santa Maria Maddalena" e "San Rocco"¹⁶. I *Funerali di sant'Agostino* commissionati a Tommaso Laureti dal cardinale Ludovico Bianchetti e la *Madonna col Bambino in gloria, le sante Caterina e Lucia e il beato Raniero Fasani* di Denijs Calvaert, voluta da Caterina Bianchetti, sono ancora nella chiesa di San Giacomo Maggiore¹⁷.

Nel Seicento saranno gli Hercolani del ramo di Astorre di Vincenzo a distinguersi come mecenati oltre che come collezionisti in una città che

¹³ APHBo, Inventari, b. 17, «Nota delli quadri che sono nelle Capelle di ragione della Casa Hercolani posti nelle in.te Chiese di Bologna».

¹⁴ Lamo 1560, ed. 1977, 12; Fortunati 1986, 1, 343.

¹⁵ Negro – Roio 2001, n. 28, 103-104.

¹⁶ Bacchi 2002, 14-15 e nota 9.

¹⁷ Montella 1986, 684-708, in part. 685: la pala, posta sull'altare di Caterina Bianchetti, viene realizzata fra il 1598 e il 1603. Per uno studio preparatorio conservato nel museo di Princeton, Kloek 1993, 63-64, fig. 9.

puntava soprattutto sulla pittura¹⁸. Tra loro c'era il bisnonno di Marcantonio, Astorre di Filippo, che il 23 agosto 1640 acquistò dal Guercino per 1500 lire la *Betsabea al bagno*¹⁹ (Fig. 1), identificata di recente con quella conservata allo Schloss Birlinghoven vicino a Colonia (Germania)²⁰. Nato nel 1594 da Filippo (1573-1617) ed Eleonora Riario, Astorre aveva sposato Isotta Fantuzzi, dalla quale ebbe almeno due figli maschi, Marcantonio e Alfonso (1628-1692); quest'ultimo, che si unì in matrimonio con la romana Anna Maria Lanci, era il padre del principe Filippo e di Astorre, che generò il nostro Marcantonio.

Il mecenatismo della casata viene ricordato anche da Carlo Cesare Malvasia, che cita le decorazioni di Angelo Michele Colonna apposte sulla facciata dell'osteria della Scala di proprietà Hercolani, dove il pittore aveva introdotto in certi nicchi due Ercoli «i più risentiti, e insiem graziosi, che desiderar si possano», ma anche le «tante bozze» che Guido Reni aveva eseguito per il conte Marcantonio²¹. Della vita di questo “primo” Marcantonio, figlio anch'egli di un Astorre, che morì senza lasciare eredi e non viene ricordato nell'albero genealogico conservato nell'archivio privato della famiglia²², non si ha praticamente alcuna notizia.

Un certo numero di informazioni sulla sua attività di mecenate, così come su quella di altri membri della casata tra Sei e Settecento, ci pro-

¹⁸ Morselli 1998; Tumidei 1991, 21.

¹⁹ Descritto nel *Libro alfabetico* delle pitture come: «Un quadro in tela rappresentante Bersabea che si lava ad una fontana, con due donne che l'asciugano, figure intiere del vero; indietro vi è il Re Davide che sopra un poggio la sta osservando. Altezza piedi 6.3 e larghezza piedi 5.4». Si vedano Malvasia 1678 ed. 1841, II, 265; Crespi 1774 e il *Libro dei conti* appartenuto all'artista: «1640 – Dall'illmo Sig. Co. Astorre Ercolani si è ricevuto per il quadro della Bersabea lire 1500 moneta di Bologna, che fanno in tutto la somma di scudi 375» (Ghelfi 1997, n. 224, 102).

²⁰ Loire 2011, 281-286.

²¹ Malvasia 1678 ed. 1841, II, 63, 108-109.

²² Steso da Santa Borghese. Si veda anche Bianchi 2014, 257-275 (259). Marcantonio “antico” viene citato in un documento conservato in APHBo, Miscellanee, b. 85, *Palazzo della Crocetta al Medesano, edificato nel Cinquecento da Astorre, Girolamo e Nicolò figli di Vincenzo*. Dopo la morte di Vincenzo nell'aprile del 1687 il palazzo della Crocetta passa a Marcantonio e Alfonso Hercolani, ma rimane ad Alfonso perché Marcantonio muore senza figli.

viene dal repertorio alfabetico anepigrafo reso noto da Giovanna Perini Folesani che l'ha denominato *Catalogo rubricato*; documento fondamentale per lo studio della raccolta e che in base alle mie ricerche va identificato con il *Libro alfabetico* delle pitture, redatto per volere di Filippo di Marcantonio nel marzo del 1773 e citato con quest'ultimo nome in altri documenti dell'archivio Hercolani²³. Assumendo tale ipotesi diviene necessario rivalutare alcuni passaggi cronologici relativi alla documentazione sulla quadreria prodotta subito dopo la scomparsa del nostro Marcantonio, avvenuta nell'agosto del 1772. Dopo aver fatto redigere l'inventario legale del padre, Filippo chiese a uno specialista di pittura, l'abate Alessandro Branchetta (1697-1781), del cui ruolo nei traffici di opere d'arte a Bologna si parlerà più avanti, di predisporre una serie di sette inventari topografici raccolti in quinterni, stesi tra il novembre del 1772 e il marzo 1773. I primi sei quinterni (dal n. 2 al n. 7)²⁴ descrivono stanza per stanza i dipinti conservati nel palazzo di Strada Maggiore, il settimo (n. 8) enumera 65 quadri di autori non identificati che figurano già nei primi sei²⁵. Redigere l'inventario topografico della collezione allestita a palazzo era la mossa preliminare per comporre poi un catalogo delle migliori pitture, la cui compilazione avrebbe richiesto più tempo e maggior impegno. Branchetta cataloga i dipinti, per molti formula nuove attribuzioni e, nel caso di pittori anonimi, tenta di definire la scuola di appartenenza. Possedere un catalogo aggiornato si rendeva necessario in vista della riorganizzazione della quadreria, che segue gli acquisti curati da Filippo, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta del Settecento, e per favorirne la conoscenza presso gli studiosi, ai quali, come vedremo più avanti, questi documenti venivano inviati per ampliare le loro im-

²³ APHBo, Inventari, b. 16, Perini Folesani 2014, 277-293, trascrizione nel CD allegato: «*Catalogo rubricato*, dei quadri presenti nelle collezioni di Marcantonio e Filippo di Marcantonio Hercolani, di mano di copista, con annotazioni autografe di Filippo (riportate in grassetto), di Luigi Crespi (riportate in corsivo blu) e di Jacopo Alessandro Calvi (in tondo blu), nonché di Marcello Oretti (in tondo verde)».

²⁴ I primi sei quinterni sono trascritti e commentati da Pasquale Stenta nell'*Appendice documentaria* di questo volume.

²⁵ Il settimo quinterno è stato trascritto da Perini Folesani 2014, nel CD allegato alla pubblicazione.

prese letterarie con notizie sugli autori o i quadri di proprietà Hercolani. I quinterni curati da Branchetta forniscono nell'intestazione la dicitura corretta del documento che Perini Folesani chiamava *Catalogo rubricato*, cioè il *Libro alfabetico* che accoglie le migliori pitture della raccolta e che in questa sede citeremo nella trascrizione fornita dalla studiosa²⁶. Non solo i quadri sono identificati per autore e, seguendo una prassi consolidata negli anni di Marcantonio, ordinati in forma di rubrica, ma viene fornita una grande quantità di informazioni, dalla descrizione del soggetto – ricopiando nella sostanza quello individuato nei quinterni – alle dimensioni, fino alla provenienza dell'opera e spesso all'anno di acquisizione. È indiscutibile che il *Libro alfabetico* abbia rappresentato la base di partenza per l'indagine sul valore artistico e le vicende dei quadri Hercolani inseriti da Luigi Crespi nella sua *Descrizione de' Quadri di Sua Eccellenza il Signor Marchese Filippo Hercolani Principe del Sacro Romano Impero Ciamberlano delle MM.LL.RR. Cavalier Principe dell'Ordine Palatino di Sant'Uberto pubblicata nell'occasione delle sue Nozze con sua Eccellenza la Signora Donna Corona Cavriani*, del 1774.

Il *Libro alfabetico* informa che il Marcantonio di Astorre "antico" ordinò a Guido Reni almeno tre quadri: la *Flagellazione di Cristo* (Bologna, Pinacoteca Nazionale; Fig. 2), un perduto "Amore e Psiche" e un "Caino e Abele" che il principe Filippo di Alfonso a inizio Settecento donò al principe Eugenio di Savoia Soissons, uno dei più raffinati collezionisti del suo tempo²⁷. Alle tele reniane acquisite nel Seicento va aggiunta anche *l'Apparizione della Madonna col Bambino a san Francesco* (Bologna, Pinacoteca Nazionale; Fig. 3)²⁸.

²⁶ Da ora in avanti lo indicheremo come *Libro alfabetico*.

²⁷ Perini Folesani 2019, 37 e nota 104. Il 14 aprile 1773 l'architetto Giuseppe Piacenza scrive a Filippo: «Il quadro di Caino e Abele di Guido Reni stato [sic] regalato dal suo zio al principe Eugenio, come chiaro appare dal sonetto trasmessomi qui non si trova fra i quadri del fu nostro Re acquistati dall'eredità del principe Eugenio; probabilmente non vi sarà pervenuto; o avrà fatto il fine lagrimevole, che a molte rare opere è toccato in sorte; in somma qui non ne abbiamo notizia veruna» (BCABO, ms B 153). Nella Galleria Sabauda si conserva un *Caino e Abele* attribuito a Reni, che secondo Vesme (1899, 137) venne donato nel 1838 dal conte Pompeo Gazzaniga, Pepper 1988, n. 221, 332-333.

²⁸ *Appendice documentaria* nn. 51, 175, 300.

Il ramo degli Hercolani che abitava il palazzo di Strada Maggiore e a cui appartennero Marcantonio e il figlio Filippo raggiunse un indiscusso prestigio tra la fine del Seicento e i primi anni del Settecento, allorché lo zio di Marcantonio, Filippo di Alfonso Hercolani (1663-1722), grazie ad Amalia Guglielmina di Brunswick-Lüneburg, nuora dell'imperatore Leopoldo I, venne nominato prima marchese di Blumberg (1696), quindi ottenne la dignità principesca (1699)²⁹. Dopo la carica di consigliere aulico giunta nel 1703, aveva ricevuto nel 1705 anche l'incarico di ambasciatore a Venezia dagli imperatori Giuseppe I e Carlo VI³⁰. La primogenitura tuttavia non spettava a lui, ma al fratello Astorre di Alfonso (1669-1718), che scomparve prematuramente nel 1718, lasciando i figli Marianna, di undici anni, e Marcantonio, di nove. Sono il *Libro alfabetico* e la *Descrizione* di Luigi Crespi a informarci che Astorre, sposatosi con Lucrezia, figlia del letterato Giovanni Gioseffo Felice Orsi³¹, incrementò la raccolta di famiglia acquistando quadri da Giovanni e Domenico Viani³². A proposito dell'attività mecenatistica e collezionistica del nobiluomo, che compete con il ben più titolato fratello Filippo, il *Libro alfabetico* offre alcune notizie: egli fece eseguire al veronese Antonio Calza (1658-1725), allievo di Carlo Cignani, sei dipinti, cioè quattro "Battaglie" e due "Paesi con macchiette". Ordinò inoltre una decina di paesaggi con figurine abbozzate a un altro celebre e apprezzato specialista del genere, Nunzio Ferrajoli (1660/61-1735), allievo del bolognese Giovan Gioseffo dal Sole³³. Infine commissionò una pala con San Rocco «ingnocchio, con il cane a lato che tiene la pagnotta in bocca, in veduta di paese, figura del vero», per la cappella annessa al casino del fattore presso il palazzo di

²⁹ Su Filippo di Alfonso, Frati 1908; Mandelli 2004; Casagrande – Di Cillo 2006, 30-34; Bianchi 2014, 261.

³⁰ Giacomelli 1999, 92-93.

³¹ Varano 2013. Giovanni Gioseffo Felice sposò in prime nozze Anna Castracani di Fano (dalla quale ebbe Lucrezia) e rimasto vedovo si unì alla romana Teresa Lanzi (dalla quale ebbe Caterina, che sposò il senatore Guido Ascanio Orsi).

³² APHBo, Inventari, b. 16, Crespi 1774, c. 2v.

³³ Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 15, 20, 34. Per Ferrajoli: Roli 1977, 197-198.

Medicina, che il *Libro alfabetico* assegna a Franceschini, ma che va ricondotta ad Aureliano Milani (1675-1749) e oggi è conservata nella chiesa di San Giacomo Maggiore a Gavaseto³⁴.

A conferma di ciò che sembra essere stato un rapporto diretto e consolidato con i primi pittori bolognesi contemporanei, Astorre commissiona a Domenico Viani (1668-1711) un «Sansone acciecato che volta la mola con un ragazzo che lo guida, figure del vero con altre tre figure più piccole indietro»³⁵, oggi conservato presso la collezione Michelangelo Poletti (Fig. 4). Al padre di Domenico, Giovanni Maria (1636-1700), Astorre richiede le copie di due degli “sbozzi” di Guido, cioè “Amore e Psiche” e la *Flagellazione di Cristo* (cioè i due quadri di Reni che nella divisione con il fratello Filippo erano toccati a lui)³⁶. Va osservato che le repliche erano di qualità tale da poter essere esposte, in seguito, accanto agli originali³⁷. Una prassi che verrà seguita anche per la *Betsabea al bagno* del Guercino, allestita di fianco alla sua copia approntata dal nipote Cesare Gennari. Nel caso di Viani sembra si trattasse di riproduzioni “perfezionate” degli originali se, come precisa Marcello Oretti, il pittore, dopo aver ruscato la proposta di Hercolani di completare gli abbozzi di Guido, realizzò «le copie suddette della medesima grandezza e le terminò»³⁸.

Gli inventari Hercolani del 1692 e del 1694, che ho trascritto in appendice a un intervento dedicato alla galleria Hercolani nel 2007, sono i segni manifesti che, dalla fine del XVII secolo, esisteva un nucleo collezionistico degno di nota, anche se di consistenza inferiore rispetto a

³⁴ Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 34, 58. Forse si tratta del palazzo di San Rocco, costruito in parte da Astorre Hercolani e in parte da Filippo (l’ambasciatore) come tutore di Marcantonio. L’edificio è presente nel campione dei beni di Astorre (1693). Per le vicende del *San Rocco* di Milani, si veda l’*Appendice documentaria* dopo la n. 127.

³⁵ Il *Sansone alla macina*, citato da Zanotti (1732, I, 360) e Crespi (1769, 166), è pubblicato da Roli 1977, 297. Calvi 1780 gli dedica un sonetto. Per una scheda dettagliata si veda Mazza 2021.

³⁶ Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 98.

³⁷ Si veda anche Perini Folesani 2020.

³⁸ Oretti B 104, I, 65, si vedano Bonfait 2000, 173; Perini Folesani 2020, 39-40 e nota 30.

quello del secolo successivo³⁹. Nel 1692 avvenne la divisione dei beni di Alfonso tra i figli Filippo e Astorre, ai quali toccarono 29 quadri ciascuno⁴⁰. Diversamente da quanto è stato suggerito⁴¹, Alfonso fece testamento e dispose che i «dilettissimi figliuoli» si spartissero il suo patrimonio e anche quello del defunto Vincenzo di Girolamo (1618-1687), lasciato a Filippo, mentre la primogenitura sarebbe spettata ad Astorre⁴². Gli autori delle perizie sulle pitture suddivise tra i due fratelli furono Giovanni Gioseffo dal Sole, per la parte spettante a Filippo, e Innocenzo Monti per quella di Astorre. Nello «Stato del Signor Conte Astorre Hercolani» del 1692 figurano la *Flagellazione* e il perduto “Amore e Psiche” di Reni, una “Susanna” dell’allievo Francesco Gessi, una “Beata Vergine” di Giovanni Battista Bolognini, diverse nature morte e ritratti di membri della famiglia⁴³. Nell’*Inventario delle Pitture* di Filippo, non datato, ma che deve risalire allo stesso momento, gli unici quadri a essere attribuiti sono *l’Apparizione della Madonna con il Bambino a san Fran-*

³⁹ APHBo, Inventari, b. 1, 1623-1692, «1692/ Stato dell’Ill.mo Sig. Co:/Astorre Hercolani»; Inventari, b. 2, Libro 1694, segnato «Inventari diversi del ’94». Ghelfi 2007, 405-469 (465-469).

⁴⁰ APHBo, Inventari, b. 1, «Stato del Signor Conte Astorre Ercolani 1692, Elenco delle pitture estimate dal Signor Giuseppe del Sole, per la parte dell’Illustrissimo Signor Conte Filippo et dal Signor Innocentio Monti per la parte dell’Illustrissimo Signor Astorre, stessa collocazione del precedente». Bianchi 2014, 259. Per Filippo si veda, stessa busta, il fascicolo «Inventario delle Pitture toccate al Sig. Co. Filippo».

⁴¹ Bianchi 2014, 261.

⁴² APHBo, Instrumenti, b. 88, 13 febbraio 1692, «Testamento del conte Alfonso del q. Co Astorre Hercolani, nel quale instituisce heredi universali li Co: Co: Filippo, et Astorre suoi figliuoli, rogito Antonio Felice Petrocchi notaro romano». Nel testamento Alfonso lascia a Ugo Ottaviani Accoramboni «il medesimo quadro che dal suo Sig.r Padre fu lasciato a detto Signore Testatore». Alfonso lascia la moglie Anna Maria Lanci e due figlie femmine, Isotta e Eleonora. Nel testamento nomina eredi entrambi i figli ma stabilisce che Filippo debba «conseguire i Beni lasciati dalla Bona Memoria del Sig.r Conte Vincenzo Hercolani in conformità del di lui Testamento». Esecutore testamentario viene nominato l’arcidiacono Anton Felice Marsigli, suo nipote. Si veda anche APHBo, Instrumenti, b. 91 fasc. 3, 11 gennaio 1695, «Divisione de Beni paterni, e spettanti alla primogenitura del fu Sig.r Conte Vincenzo Hercolani, tra gli infrascritti SS.ri Co. Co. Astorre e Filippo fratelli, e figliuoli del fu S.r Co. Alfonso Ercolani».

⁴³ Malvasia 1678, ed. 1841, II, 63, ricordava «le tante bozze» conservate presso il conte Marcantonio Hercolani.

cesco e “Caino e Abele”, entrambi di Reni, una coppia di quadri del Milanese con una “Zingara” e una “Donna che prende acqua dal pozzo”, un quadro di frutti con strumento e carte da musica di un «fratello» del Milanese, un quadro di animali di Monsù Guglielmo. Nell’elenco datato 1694 invece sono solo i dipinti di Filippo ad essere descritti: prima gli 80 nel palazzo di città, ai quali si aggiunge un disegno dell’Impresa di Medesano, un quadretto di marmo con figure a bassorilievo e svariati specchi, quindi i 41 conservati nella residenza di Medesano⁴⁴. Per quanto riguarda i quadri nel palazzo cittadino le attribuzioni sono rare, se escludiamo la “Beata Vergine col Bambino e san Giuseppe” di Alessandro Tiarini, un altro soggetto simile «del Tiarini, anci di Guido», tre angiolini «che vengono dalla stanza di Guido», “Caino e Abele” dello stesso autore e un ritratto «di mano del Sig.r Gio. Francesco»⁴⁵. Non è attribuita l’*Apparizione della Madonna a san Francesco* che sappiamo essere di Guido Reni.

Tralasciando i pezzi senza attribuzione, che rendono impervio qualsiasi tentativo di valutazione, quelli meglio descritti permettono considerazioni sulla fisionomia della collezione di Alfonso divisa tra i due figli. Va evidenziata «l’oltranza tutta felsinea delle scelte collezionistiche», tendenza comune ad altre raccolte cittadine, dove a far la parte del leone è la pittura locale seicentesca⁴⁶. Nel tardo Seicento, mentre il mercato felsineo si stringeva intorno alle scelte imposte dai Carracci, gli Hercolani sembrano prediligere la produzione di Guido Reni che, come suggerito da Raffaella Morselli, una volta divenuto *manager* di se stesso, aveva contribuito ad educare il gusto del pubblico modificando le ragioni economiche del mercato dell’arte, attraverso un’organizzazione rigorosa della bottega e la vendita copiosa dei prodotti, che ebbe come

⁴⁴ APHBo, Inventari, b. 2, «Inventari diversi del ’94». Si tratta dell’inventario che spetta a Filippo, compilato verosimilmente tra il 1693 e il 1694, su modello dello «Stato» 1692 del fratello.

⁴⁵ L’affermazione «che vengono dalla stanza di Guido» sembra dimostrare che gli Hercolani acquistarono il dipinto dall’atelier di Reni forse dopo la sua morte.

⁴⁶ Morselli 1997, XIII, sottolinea per le raccolte di fine secolo la tendenza a riunire opere appartenenti a tutte le fasi della storia pittorica bolognese con l’intento di assecondare la selezione operata da Malvasia nella *Felsina Pittrice* data alle stampe nel 1678.

conseguenza l'intensificarsi del collezionismo locale⁴⁷. Accanto ai maestri del secolo d'oro si può osservare una preferenza per scene di genere, oltre alla componente celebrativa e di rappresentanza esaltata dalle effigi di famiglia. Ciò che colpisce è la povertà descrittiva di questi documenti: un dato sorprendente, se pensiamo che le perizie erano state formulate da due pittori accreditati come Dal Sole e Monti; ancor più, considerando che, a queste date, gli inventari erano generalmente più dettagliati o si producevano cataloghi completi delle collezioni⁴⁸.

Dopo la prematura scomparsa di Astorre di Alfonso, che aveva fatto testamento nel maggio del 1718 a favore del figlio Marcantonio, il 30 luglio dello stesso anno viene redatto il suo inventario legale⁴⁹. Il documento descrive i beni conservati nell'appartamento al pianterreno verso la via dei Bagarotti o Magarotti (oggi via dei Bersaglieri) e in quello al piano nobile del palazzo, abitato da Lucrezia Orsi, le cui stanze affacciavano su Strada Maggiore, sulla via dei Bagarotti e sul cortile interno. Astorre, infatti, possedeva l'appartamento principale, mentre l'ambasciatore Filippo abitava quello sul retro, affacciato sulla via dei Bagarotti e sul giardino interno⁵⁰. Alla descrizione del mobilio delle stanze segue l'elenco dei libri in ordine alfabetico per autore⁵¹, mentre

⁴⁷ Morselli 1997, XXII-XXIII.

⁴⁸ Morselli ha richiamato diversi esempi di collezioni nobili e senatorie della prima metà del Seicento, descritte in maniera approssimativa e povere di pezzi importanti. Nella raccolta Zambeccari, alla data 1630, vengono esplicitate unicamente le attribuzioni ad autori moderni, gli unici che sembrano meritevoli di esser segnalati in rapporto al valore assunto, Morselli 1997, XV, XVII.

⁴⁹ APHBo, Instrumenti, b. 102, fasc. 9, 28 aprile 1718, «Consegna del testamento del Sig.r Conte Astorre Hercolani, 2 maggio 1718. Pubblicazione del medesimo in cui premissi diversi legati istituisce erede suo universale il Sig.r Co. Marc'Antonio Hercolani di lui figlio»; APHBo, Instrumenti, b. 102, fasc. 19, «Inventario legale delli Beni ed eredità del Sig. Co. Astorre Hercolani, 30 luglio 1718, rogito di Gio. Maria Pedini».

⁵⁰ APHBo, scaffale 9 F, numero 961, «Campione delli Beni posseduti da Sua Eccellenza Il Sig. Principe del Sacro Romano Impero Filippo Ercolani Consigliere effettivo di Stato, e Ministro Plenipotenziario per Sua Maestà Cesarea e Cattolica a tutti li Principi e Stati d'Italia, fatto da me Francesco Maria Angiolini Pubblico Perito l'Anno MDCCXVIII, Tomo I. Palazzo e Case in Bologna e Beni Suburbani». Bianchi 2014, 262.

⁵¹ Vi figurano per lo più volumi di politica, scienza cavalleresca, letteratura latina, poesia, storia.

l'inventario delle pitture, stimate da Giovan Gioseffo dal Sole e Cesare Giuseppe Mazzoni⁵², è identico a quello che si rintraccia nell'«Inventario di Robbe spettanti al Signor Conte Marcantonio Hercolani» steso nel 1722⁵³. Per Ilaria Bianchi, che ha reso nota questa testimonianza, i quadri di proprietà di Astorre, che nel 1722 passano a Marcantonio, sono 57; in realtà, contando i pezzi che l'autrice stessa provvede a trascrivere, si sale a 82, più 26 miniature su carta di Raimondo Manzini (1668-1744)⁵⁴. D'altra parte, nelle stesse date, anche altre importanti raccolte cittadine come la Zambeccari si attestano su un numero simile di pitture (80-100). L'«Inventario legale» del 1718 elenca i quadri allestiti nel palazzo di Strada Maggiore: tra i più significativi vi sono la *Flagellazione* di Reni, la "Santa Apollonia" copia del Gessi, la copia di "Amore e Psiche" di Reni, il *Sansone alla macina* di Viani, commissionato dallo stesso Astorre, e la *Betsabea* del Guercino. Negli ambienti erano esposte anche diverse prospettive, paesi, scene di genere e nature morte. Tuttavia va osservato che il quadro con la valutazione più alta, 900 lire, era riferito a un autore anonimo e raffigurava il «Riposo d'Egitto in Paese con la Beata Vergine e S. Giuseppe e molte altre figure di Scuola Veneziana Originale bellissimo foderato d'Assa con Cornice nera». L'«Inventario di robbe» del 1722, reso noto da Bianchi, riproduce parte dell'«Inventario legale» del 1718 e in entrambi i documenti figura la pala d'altare con *San Rocco* (attribuita a Franceschini ma che va ricondotta, come abbiamo visto, a Milani), posta nella chiesa omonima del comune di Medicina e valutata 50 lire⁵⁵. Non

⁵² APHBo, Instrumenti, b. 102, fasc. 19, «Inventario legale delli Beni ed eredità del Sig. Co. Astorre Hercolani, 30 luglio 1718, rogito di Gio. Maria Pedini», dalla c. 43.

⁵³ APHBo, Instrumenti, b. 107, 9 maggio 1722, «Inventario di Robbe spettanti al Signor Conte Marcantonio Hercolani». Bianchi 2014, 262-263 e nota 30.

⁵⁴ Per Raimondo Manzini, Crespi 1769, III, 256-257; Lanzi 1809, ed. 1968, III, 134; Seeger 2012, 339-370.

⁵⁵ APHBo, Instrumenti, b. 102, fasc. 19, «Inventario legale delli Beni ed eredità del Sig. Co. Astorre Hercolani, 30 luglio 1718, rogito di Gio. Maria Pedini», c. 60. La citazione è anche nell'«Inventario di Robbe spettanti al Signor Conte Marcantonio Hercolani» 1722, ma viene tralasciata da Bianchi.

vengono invece citati i quadri nelle residenze extraurbane. Il punto di partenza per ricostruire le vicende della collezione di Marcantonio è dunque rappresentato dall'«Inventario legale» del 1718, nel quale, vale la pena ricordarlo, trovano posto 82 quadri e 26 miniature di Manzini.

Prima di procedere all'esame dell'inventario *post mortem* del principe e ambasciatore Filippo, scomparso nel 1722, vale la pena attirare l'attenzione su una tipologia di documento che si rinviene di frequente nell'archivio Hercolani e che non sempre è facile mettere in relazione con gli inventari ufficiali. Si tratta di liste o note di pitture in fogli sciolti che talvolta offrono informazioni aggiuntive sulle opere della collezione, ma, per lo più, aprono nuovi scenari di difficile lettura. È il caso dell'«Inventario di Pitture, et altro da esitarsi» datato 1719 che contiene un breve elenco di quadri da vendere, di provenienza sconosciuta, e che in tutto o in parte Filippo poteva avere acquistato (infatti alcuni di essi sono nel *Libro alfabetico* e altri probabilmente corrispondono ad anonimi registrati nei quinterni topografici). Vale la pena offrirne una trascrizione:

Un Bagno di Diana di mano del Milanese con cornice intagliata e dorata; un Ratto delle Sabine di mano del Viani Giovanni con cornice sud.a; una Venere con un Puttino, et un sattire di mano di Lorenzo Pasinelli con cornice sud.ta; due sopraporti grandi Paesi del S.r Ant.o Calza con cornici sud.ta; due altri detti più piccoli di mano del Cavagliere Peruzzini, con cornice sud.ta; due Paesi d'un Ultramontano bellissimi, con le figure del S.r Emillio Taruffi, con cornici sud.te; una B.V. col Bambino in braccio, mezza figura di mano del S.r Gio. Maria Viani, con cornice in cassa; un Cristo in casa del fariseo, con varie figure di mano di Lodovico Barbieri; un Cristo alla colonna di Giuniso (Dionigi?) fiamenghi con cornice schietta intagliata, una dorazione de maggi in rame, piccola di mano di Tommaso Lauretti; una mezza figura d'un S. Sebastiano, con cornice nera; tre Ritratti piccoli mezze figure senza cornici; un quadro di frutti, canditi etc senza cornice del Milanese; un d.to di fiori senza cornice del sud.o; una Venere copia del Tizziani, un Ritratto di mano del Passarotti; Un pensiero d'un Sacrificio deffignia (sic) di

mano del S.r Giacomo Bolognini; Una Stragge degl'Innocenti in piccolo; una Testa d'un vecchio [...]»⁵⁶.

Con la morte di Filippo, l'auditore generale di Rota, per garantire la spartizione dei beni tra la terza moglie, Adelaide Genghini (sposata nel 1718) e il figlio Alfonso (7 agosto 1710⁵⁷ - 5 dicembre 1761), che il principe aveva avuto dalla seconda moglie, Porzia Bianchetti Gambalunga, dispose la redazione di un inventario legale. All'epoca Alfonso aveva solo 12 anni; le sorelle Maria Margherita (1704-1712) e Isotta (1709-1716) erano scomparse giovanissime.

La collezione del principe e ambasciatore cesareo è stata studiata da Ilaria Bianchi⁵⁸, che ha inteso illustrare la consistenza del patrimonio del nobiluomo, trascrivendo l'inventario dell'agosto del 1723. Scorrendolo, la studiosa conta 130 dipinti, la maggioranza dei quali ricordati senza il nome dell'autore, a eccezione dei pezzi forti riferiti a Guido Reni. Tuttavia la classificazione tipologica proposta – una ventina di ritratti, tre quadri di storia, una ventina di allegorie e soggetti mitologici, 14 dipinti devozionali, un crocifisso in stucco, 50 sottofinestre e soprapporte con paesaggi e prospettive, una scena di genere, sette dipinti di animali⁵⁹ – va riferita unicamente ai quadri esposti nell'appartamento al piano nobile del palazzo di Strada Maggiore e non riguarda l'intera raccolta. Nel conteggio mancano, infatti, i quadri conservati nel casino di Quarto di Sotto e della Crocetta, che Bianchi non trascrive. Inoltre, il catalogo dell'agosto 1723 è in realtà un documento parziale⁶⁰, dal momento che non elenca le opere al pianterreno del palazzo, presenti invece in una testimonianza precedente: l'«Inventario legale dello Stato, ed eredità di Filippo» siglato il 18 luglio 1722 dagli accademici clementini Cesare Giu-

⁵⁶ APHBo, scaffale 22, Miscellanea n. 4+ , 1719, «Inventario di Pitture, et altro da esitarsi».

⁵⁷ Alfonso era nato il 7 agosto 1710 ma era stato battezzato solo il 28 maggio 1713, APHBo. Instrumenti, b. 100, Fede del battesimo del Sig.r Marchese Alfonso.

⁵⁸ Bianchi 2014, 262.

⁵⁹ Bianchi 2013, 85-108.

⁶⁰ APHBo, Inventari, b. 10. Bianchi 2014, 263-265, nota 38.

seppe Mazzoni e Angelo Michele Cavazzoni⁶¹. Tale documento offre uno sguardo più completo e attendibile sulla consistenza della quadreria dell'ambasciatore Filippo poiché, oltre ai pezzi resi noti da Bianchi (cioè 130 quadri e 16 arazzi), comprende appunto i 47 dipinti esposti nell'appartamento a pianterreno di Strada Maggiore e le opere conservate nelle residenze fuori città. Per la precisione: 28 si trovavano nel casino di Rastignano, 49 più una ventina di quadri su carta nel casino della Beverara⁶², 51 più una scagliola con "Cristo levato dalla croce" nel casino di Quarto, 67 e le 8 mezze statue di gesso di "Imperatori in grande" nel palazzo della Crocetta del Medesano.

Quanto ai capisaldi della collezione, nella sala grande che introduceva all'appartamento del piano nobile del palazzo cittadino si potevano ammirare le imponenti tele che celebravano le gesta del padrone di casa, eseguite da Cesare Giuseppe Mazzoni (1678-1763), con quadrature di Serafino Brizzi (1684-1724), raffiguranti *La consegna delle credenziali a Filippo Herculani per l'ambasceria della Repubblica veneziana da parte dell'imperatore Giuseppe; Il pubblico ingresso a Venezia in qualità di ambasciatore* e *La presentazione delle credenziali in pien collegio*⁶³. Durante il soggiorno veneziano il principe doveva poi avere acquistato le 15 tele che nell'inventario vengono assegnate a Giovanni Antonio Pellegrini (1675-1741), dislocate nell'appartamento insieme all'*Apparizione della Madonna a san Francesco* e ai «Tre angeli» di Guido Reni. Nel corridoio che si affacciava sulla loggia facevano bella mostra i pregevoli arazzi su disegno di Giulio Romano detti *Puttini* o *Amorini*, appartenuti al cardinale Ercole Gonzaga, entrati nella collezione del nobiluomo tra il 1709 e il 1714⁶⁴. In conclusione il patrimonio di opere d'arte in possesso dell'ambasciatore Filippo era, dal punto di vista quantitativo, notevolmente più ricco di quanto sin qui prospettato: oltre ai 177 quadri e 16

⁶¹ APHBo, Instrumenti, b. 108.

⁶² Casino con colombaia, di probabile origine cinquecentesca. Presente tra i beni dell'ambasciatore Filippo (1718), non mi risulta che esistano studi moderni dedicati all'edificio.

⁶³ Bianchi 2014, 264 e nota 39.

⁶⁴ Ivi, 265-268 con bibliografia precedente.

arazzi allestiti nel palazzo di Strada Maggiore il principe poteva esibire nelle residenze fuori città almeno 195 quadri di pittura, più una ventina su carta.

La collezione di Filippo passò al figlio Alfonso, cugino di Marcantonio. I due nuclei, quello di Alfonso e quello di Marcantonio ereditato dal padre Astorre e, come vedremo, fortemente incrementato negli anni, vennero riuniti nel 1762, dopo la morte di Alfonso; quindi nel 1772, con la scomparsa di Marcantonio, l'intera collezione giunse nelle mani dell'erede Filippo. Occorre a questo punto prendere in esame le fonti storiografiche antiche che celebrano la quadreria, partendo dalla *Descrizione de' Quadri di Sua Eccellenza il Signor Marchese Filippo Hercolani*, redatta nel 1774 dal canonico Luigi Crespi⁶⁵. Definita la creazione migliore di Crespi per qualità e completezza⁶⁶, la *Descrizione* presenta in modo vivido e accurato i migliori dipinti esposti nel palazzo di Strada Maggiore sancendo la fama di Filippo di Marcantonio come figura chiave nella storia collezionistica del casato. L'opuscolo avrebbe dovuto essere pubblicato in occasione delle nozze con la nobildonna mantovana Corona Cavriani, ma, per ragioni che rimangono sconosciute, il progetto non andò in porto e l'unione venne invece celebrata da un'antologia a stampa di componimenti poetici di gusto arcadico. Dopo aver ricordato che nel 1640 Astorre di Filippo commissionò al Guercino la *Betsabea al bagno* e che, negli anni a seguire, Astorre di Alfonso, cioè il padre di Marcantonio, acquistò diversi quadri da Giovanni e Domenico Viani, Marcantonio Franceschini e Andrea Monticelli⁶⁷, Crespi passa senza indugio ai collezionisti più importanti della famiglia, cioè l'ambasciatore Filippo, il nipote Marcantonio e il figlio di questi, Filippo. Per il canonico è indubbiamente

⁶⁵ APHBo, Inventari, b. 16, fasc. rilegato, senza segnatura. In BCABo, ms. B 384, esiste una prima stesura annotata, nella quale, a differenza della versione definitiva conservata nell'archivio Hercolani non compare la firma dell'autore; essa è costellata da tratti verticali a penna che ne segnalano l'avvenuta trascrizione. Le glosse, poste da Filippo Hercolani a margine della prima stesura, nella versione finale sono accorpate al testo crespiano. È merito di Perini Folesani (1985, 250-252; *Ead.* 1998, 15-16), che intende curare l'edizione critica del documento, l'aver segnalato in più di un'occasione la sua importanza e le ripercussioni sulla letteratura locale.

⁶⁶ Perini Folesani 2019.

⁶⁷ APHBo, Inventari, b. 16, Crespi 1774, c. 2v.

quest'ultimo a giocare la parte del leone: il principe viene definito «letterato ricercatore» e a proposito della «pinacoteca meravigliosa» di cui si fregia la casata, grazie a una «attivissima incetta» di dipinti, il canonico spende queste parole: «Raccolta veramente sceltissima, che alla di lui [Filippo] nobil stirpe non meno che alla Patria d'ogni studio, e d'ogni bell'Arte ricevitrice recca lustro, e decoro, perché unica, e perché numerosa di cose antiche, e per la maggior parte grandiose, le quali in uno palesano il suo fino discernimento, il suo virtuoso genio per le bell'Arti, e il suo nobile affetto per la Patria». Il cameo tratteggiato da Crespi è quello di un Filippo entusiasta e competente, colto e dedito alla ricerca di opere eccellenti, responsabile della creazione di una pinacoteca straordinaria. Un elogio tanto appassionato mette irrimediabilmente in ombra il ruolo di Marcantonio nella creazione di una quadreria tanto rappresentativa. Eppure i documenti rinvenuti nell'archivio Hercolani ci dicono che la regia dell'operazione va senz'altro riferita a lui. Il suo impegno è testimoniato in primo luogo dalla volontà di dare fondamento storico alla collezione e la *Descrizione* crespiana lo conferma. Infatti, mentre il canonico desume le notizie sugli artisti dalle *Vite* di Vasari, dalla *Felsina Pittrice* di Carlo Cesare Malvasia e dall'*Abecedario Pittorico* di Pellegrino Antonio Orlandi, la struttura del suo contributo, che segue un criterio alfabetico per autore, è modellata sui cataloghi e sulle liste di quadri compilati dietro richiesta di Marcantonio tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Settecento⁶⁸, oggetto fra breve della nostra analisi.

Nel 1780, scomparso Crespi, Filippo promosse la pubblicazione del volumetto *Versi e prose sopra una serie di eccellenti pitture posseduta dal signor marchese Filippo Hercolani principe del S.R.I.* nel quale il pittore, consulente e amico Jacopo Alessandro Calvi descrisse cinquanta tra i dipinti più belli della collezione abbinandoli ad altrettanti sonetti⁶⁹. Erano gli anni della celebrazione pubblica della raccolta e della sua ulteriore espansione, quando la mania di accumulazione di Filippo raggiunse l'apice: di concerto col fidato Calvi, il principe scelse di decantare i primitivi romagnoli, i quadri veneti e quelli di autori rari che face-

⁶⁸ Perini Folesani 2014, 280.

⁶⁹ Calvi 1780. Perini Folesani 1998, 15 nota 27.

vano della raccolta un vanto del collezionismo felsineo⁷⁰, combinando le finzze letterarie con una schedatura puntuale e di moderna formulazione.

A un momento di poco successivo si data il contributo di Marcello Oretti (1714-1787), dedicato alle *Pitture che si ammirano nelli Palaggi, e Case de Nobili della città di Bologna*⁷¹. Osservatore attento del patrimonio artistico locale, l'erudito apre il suo catalogo proprio con la descrizione della «superba raccolta di pitture assai pregiata e raguardevole, e massime di tavole d'altare raccolte dal Marchese Marco Antonio Ercolani, anche delle forestiere»⁷². Mentre la cerchia ristretta di Filippo voleva accreditare lui solo come il grande collezionista della famiglia, Oretti, senza dubbio al corrente delle vicende che avevano portato alla formazione della collezione, fa il nome di Marcantonio⁷³. La carrellata di capolavori proposta dallo studioso si apre con la memorabile pala Calcina di Francesco Francia (San Pietroburgo, Ermitage; Fig. 5). Seguono le pregevoli pale d'altare acquistate in Romagna e i ritratti, come quello «superbo» di giovine riferito al Guercino, quindi le opere di mano della Sirani, di Albani e di Ludovico Carracci, che ritrae a penna il cugino Annibale. Oretti non tralascia un breve accenno ai «varj bellissimi» disegni di Francesco Monti e a quelli, a penna con paesi e figure, di Donato Creti, che gli inventari della casa non descrivono⁷⁴. Il testo orettiano venne completato dopo il 1780, poiché le 128 opere descritte trovano un riscontro, oltre

⁷⁰ Su Calvi, Perini Folesani 2002, 30.

⁷¹ BCABo, ms B 104, Calbi – Scaglietti Kelescian 1984. Per le caratteristiche del manoscritto si veda l'*Introduzione* di Emilia Calbi.

⁷² «In questo Palazzo vi è una superba raccolta di pitture assai pregiata e raguardevole, e massime di tavole d'altare raccolte dal Marchese Marco Antonio Ercolani, anche delle forestiere». Oretti ms. B 104, I, p. I-IV n.n.; II, 59-65 con piantina della galleria tra i fogli 59-60; III, 135-38. Per Oretti, Clerici Bagozzi 1962/63; Perini Folesani 1979, 791-826; *Ead.* 1998, 15 e note 25 e 26; Fanti 1982, 127-143.

⁷³ Un contatto di Oretti con i quadri Hercolani è attestato fin dal 1759, quando aveva attribuito a Mattia Preti il «Contagio», dopo averlo ammirato nell'addobbo di Santa Caterina di Strada Maggiore, Perini Folesani 1990², 299.

⁷⁴ Oretti, BCABo, ms B 104, cc. 38-39.

che nei contributi di Crespi (*Felsina Pittrice* 1769), anche nei *Versi e prose* di Calvi (1780)⁷⁵. Nel compilare la sua selezione lo studioso ha certamente utilizzato la documentazione in possesso della famiglia⁷⁶, tuttavia non abbiamo prove di una sua frequentazione con Marcantonio, mentre la presenza delle sue annotazioni nel *Libro alfabetico* delle pitture esplicita un rapporto diretto con Filippo, che si aggiudicherà i manoscritti dell'erudito bolognese dopo la sua morte⁷⁷.

La messe di informazioni trasmessa da Oretti rappresenta un sicuro appiglio per Luigi Lanzi, che proprio grazie a Filippo Hercolani aveva potuto servirsene per la sua *Storia pittorica d'Italia*⁷⁸. Lanzi, come Oretti, mostra un sincero interesse per i primitivi e le pale quattrocentesche provenienti da altari dismessi, quali la bellissima *Incoronazione della Vergine* di Lorenzo da Venezia⁷⁹ (Fig. 6), in precedenza nel convento di San Giacomo a Bologna (Tours, Musée des Beaux-Arts) e la *Madonna col Bambino e due angeli* di Giovanni Francesco da Rimini (Londra, National Gallery), acquistate da Filippo nel 1772, la *Madonna col Bambino in trono tra i santi Francesco, Pietro, Antonio Abate e Paolo* di Marco Palmezzano (Monaco di Baviera, Alte Pinakothek; Fig. 7) e la "Decollazione del Battista" di Giovanni Battista Bertucci⁸⁰. Questo nucleo di opere, tutte datate e firmate, se da una parte testimoniava il valore storico artistico della pittura antica, dall'altra permetteva a Lanzi di completare con quadri significativi e di sicura datazione le biografie di artisti ancora poco in-

⁷⁵ Perini Folesani 1990¹, 194. Crespi 1769, XIX; Bottari Ticozzi 1822, VII, lettera X; Calvi 1780.

⁷⁶ Perini Folesani 1990¹, 192.

⁷⁷ Perini Folesani 2014, 278. I volumi di Oretti vennero acquistati da Filippo per poi passare all'Archiginnasio (Perini Folesani 1979).

⁷⁸ Perini Folesani 2002, 32, sottolinea «l'inesausta ricerca di informazione positiva che, per una mente organizzatrice e brillante quale quella del Lanzi era molto più utile delle chiacchiere (acrimoniose o cerimoniose, intelligenti o interessate) di un Bianconi o di un Crespi».

⁷⁹ Lanzi 1809, ed. 1968, II, 9.

⁸⁰ Lanzi 1809, ed. 1968, III, 22, 24, 46. A queste si aggiunge la "Madonna col Bambino in trono tra i santi Lucia e Giovanni Battista" di Palmezzano, proveniente dalla chiesa della Madonna del Rosario di Brisighella e acquistata da Filippo nel 1788.

dagati dalla critica. La «serie ragguardevole dei Quadri antichi, che è la più considerabile della nostra città» viene ancora ricordata, dopo la morte di Filippo (1810), da Petronio Bassani nella sua *Guida agli amatori delle Belle Arti* (1816), con la precisazione che era stata «accomodata al gusto moderno, ed ampliata» da Astorre, figlio di Filippo, grazie all'eredità della moglie Maria Malvezzi⁸¹.

L'idea invalsa che la fisionomia della collezione Hercolani sia merito pressoché esclusivo di Filippo deriva dalla storiografia che abbiamo appena esaminato. Come si è detto infatti, scarsi sono gli studi storici sull'aristocrazia bolognese del Settecento, sporadici e parziali quelli sulla famiglia Hercolani, mentre prevale la letteratura artistica prodotta negli anni di Filippo. Tuttavia, come abbiamo puntualizzato, le carte dell'archivio privato raccontano una storia diversa e permettono di tracciare la fisionomia di un Marcantonio brillante collezionista e famelico ricercatore di quadri, che intorno alla metà del secolo, dopo aver ricevuto dalla famiglia della nonna paterna buona parte della prestigiosa eredità Lanci, acquistò opere di valore, soprattutto a Bologna, in Romagna e in diverse città del nord e centro Italia allo scopo di accrescere il nucleo ereditato nel 1718 dal padre. Il conte non era senatore e non deteneva cariche pubbliche: aveva ricevuto dall'imperatrice Maria Teresa il titolo di tenente colonnello dell'esercito imperiale e gentiluomo di camera e quello di cameriere segreto di spada e cappa da papa Benedetto XIV; quanto al titolo di principe, egli lo ereditò solo nel 1762 dopo la morte del cugino Alfonso. Marcantonio e Alfonso, accomunati dalla sventura di essere rimasti orfani di padre da bambini, erano cresciuti assieme, avevano occupato, come abbiamo visto, due appartamenti contigui al piano nobile del palazzo ed erano uniti, come provano i documenti presi in esame in questo studio, da sentimenti fraterni. È Marcantonio dunque a costituire e arricchire incessantemente la nuova raccolta, ragguardevole per numero e qualità dei pezzi. Certo i carteggi e gli inventari della casa, conservati nell'archivio privato, dimostrano che, a partire dai primi anni Sessanta, sarà affiancato da Filippo nella ricerca di manufatti destinati a rendere sfarzosi e magnifici i loro appartamenti nel palazzo di

⁸¹ Bassani 1816, 206. Per la raccolta di Maria Malvezzi Hercolani, Ghelfi 2002.

Strada Maggiore, ma il ruolo di promotore rimane saldamente nelle sue mani.

Le prime tracce di un interesse del giovane Filippo per la pittura si rinvencono in una lettera inedita del 18 luglio 1761, nella quale, con piglio da esperto, accompagnato da sincero entusiasmo, scriveva al padre, dopo avere ammirato i quadri dei Musei Vaticani:

Insomma ho veduto che le pitture sono stimate da per tutto e Dio volesse che si compisse la gioia de nostri quadri, i quali quando sono buoni è il meglio mobile d'un palazzo. Molti di questi principi romani non ne conoscono il valore e la Casa Borghese, che ha da 700 originali, una gran parte di Tiziano e di Raffaele, lasciano andare a pezzi e le cornici e le pitture le quali tra pochi anni appena si saprà che furono dipinte⁸².

Filippo stava compiendo il suo *Grand Tour* nel meridione della penisola e, dopo aver visitato Napoli ed Ercolano, si era fermato a Roma. La lettera del 18 luglio mostra un giovane uomo perfettamente consapevole dell'importanza di possedere una buona quadreria: «le pitture sono stimate da per tutto», osserva augurandosi poi «che si compisse la gioia de nostri quadri» perché un dipinto di qualità è l'arredo di maggior distinzione che si possa avere in un palazzo. Parla dei «nostri» quadri riferendosi alla collezione che il padre sta arricchendo proprio in quegli anni e che un giorno sarebbe stata sua. Si sorprende del fatto che i principi romani non valorizzino le loro straordinarie raccolte; esemplare il caso dei Borghese i quali, a suo dire, possiedono settecento pezzi originali di grande pregio – Tiziano, Raffaello – che non solo non sono valorizzati, ma rischiano di andare in rovina per l'incuria in cui giacciono. Va ricordato che Filippo era nato e cresciuto in una città, Bologna, dove le quadrerie private risplendevano di capolavori⁸³. Esse erano numerose ed eccellenti per qualità dei pezzi, come osservava già nella prima metà del Seicento

⁸² APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 57, 18 luglio 1761, Filippo Hercolani a Marcantonio Hercolani (da ora in poi: Filippo a Marcantonio).

⁸³ Perini Folesani 2020, 41.

lo storico e geografo francese Pierre d'Avity (1573-1635): «non v'è città in Italia dove le case siano più riccamente ammobigliate, di guisa che è un grande piacere vedere gli appartamenti di molti che non sono dei più notabili, né dei più ricchi, dove non mancano, oltre la tappezzeria, i più eccellenti e rari quadri, statue grandi e piccole, intiere o smezzate, bronzi o marmi disposti in modo che rendono, a chi li guarda, questi luoghi deliziosi»⁸⁴. Si trattava di un *habitus* culturale tanto radicato da resistere persino alle razzie napoleoniche, se ancora negli anni Venti dell'Ottocento, Stendhal poteva affermare che «Bologna è il posto dei bei quadri»⁸⁵.

⁸⁴ Sorbelli 2008, 76. Si vedano anche D'Amico 1979; Perini Folesani 1981, 230.

⁸⁵ Stendhal 1828.

2. «Cavaliere di bellissima presenza, di molto ingegno e nelle arti cavalleresche eccellente».

Per una biografia di Marcantonio Hercolani

Definito dal figlio Filippo «Cavaliere di bellissima presenza, di molto ingegno e nelle arti cavalleresche eccellente, per esser stato educato nell'Accademia di Lorena»¹, Marcantonio di Astorre giocò, come dimostreremo, un ruolo di primo piano nella politica culturale della famiglia. Gentiluomo di camera e tenente colonnello dell'esercito imperiale, ma anche cameriere segreto di spada e cappa del concittadino papa Benedetto XIV Lambertini, a Bologna non rivestì mai cariche pubbliche – ed è forse questa la ragione per cui non gli è mai stata dedicata una biografia –, ma fu piuttosto, come rivelano le carte d'archivio, un abile imprenditore e affarista, acquistando beni, promuovendo migliorie nelle sue proprietà fondiarie e avviando con buon fiuto attività protoindustriali. L'analisi della raccolta d'arte appartenutagli non può prescindere da una prima indagine sulla persona, benché questo scritto non intenda affatto esaurire la narrazione delle vicende storiche che lo videro protagonista.

Nato a Bologna l'11 febbraio del 1709 da Astorre Hercolani e Lucrezia Orsi², come si è detto perse il padre il 2 maggio 1718, all'età di soli 9 anni, pertanto la sua eredità venne amministrata dalla madre e dagli zii: il principe Filippo e il marchese Girolamo Bovi³, marito della zia paterna Isotta. Come rivela una memoria inedita redatta allo scopo di far luce sullo stato del patrimonio del nostro, intitolata «Notizie di tutti gli interessi risguardanti alla rendita dello Stato della Casa Hercolani e suoi aggravi comin-

¹ APHBo, scaffale 7, b. 50, 1772, «Ricordi di Filippo di Marcantonio», n. 1. Perini Folesani 2013.

² Marcantonio Leonardo Gaetano Baldassarre nasce l'11 febbraio 1709 da Astorre Francesco e Lucrezia Orsi ma viene battezzato il 28 maggio 1713 (APHBo, Instrumenti, b. 98, «Fede della nascita seguita il suddetto giorno [11 febbraio 1709] e battezzo del Sig.r Marchese Marcantonio Hercolani seguito li 28 maggio 1713»).

³ APHBo, scaffale 7, b. 43, 1692 al 1717 Ricordi di Astorre d'Alfonso Hercolani, vol. 1692, «Ricordi Diversi», c. n.n. Sig.r Conte Marc'Antonio Hercolani di Astorre.

ciando dall'anno 1718 tempo in cui morì il conte Astorre»⁴, l'ambasciatore Filippo, una volta nominato tutore del nipote e fatto stendere l'inventario legale e tutelare del fratello Astorre, allontanò la cognata per impadronirsi di tutti i beni che spettavano per titolo ereditario al bambino: «tale ingiusta padronanza» durò 4 anni, cioè fino alla morte del principe, avvenuta nel 1722⁵. Scomparso Filippo, Lucrezia poté rientrare a palazzo Hercolani e riassumere la tutela del figlio. Ne seguirono le perizie per valutare i danni provocati allo stato di Marcantonio, che ammontavano a 13.000 lire, oltre alle 6.000 di capitali venduti. Il debito avrebbe dovuto essere pagato dal piccolo Alfonso, il figlio di Filippo, ma i tutori dei due giovanissimi cugini optarono per una transazione amichevole che vide la faccenda risolversi con la corresponsione di sole 8.000 lire.

Qualche anno più tardi, nel giugno del 1724⁶, la giovane sorella di Marcantonio, Marianna, sposa il conte Alessandro di Marsciano d'Orvieto, nobile romano e patrizio modenese e si trasferisce a Modena⁷, ricevendo una dote di 50.000 lire, più altre 15.000 lire di apparati. Già educata a Modena presso le salesiane, dama d'onore della corte estense, in stretti rapporti con l'imperatrice Maria Teresa d'Asburgo-Lorena, Marianna era preziosa confidente del fratello, col quale intrattenne per tutta la vita un fitto e affettuoso carteggio sui più

⁴ APHBo, scaffale 7, b. 47, 1709 Marcantonio d'Astorre marito di Silvia Barbazzi, «Notizie di tutti gli interessi risguardanti alla rendita dello Stato della Casa Hercolani e suoi aggravi cominciando dall'anno 1718 tempo in cui morì il conte Astorre». Si tratta di una sorta di atto di provenienza approntato, probabilmente su richiesta di Filippo di Marcantonio, per fare luce sulla costituzione, le entrate e le uscite del patrimonio paterno.

⁵ APHBo, scaffale 7, b. 43, 1692 al 1717, Ricordi di Astorre d'Alfonso Hercolani, vol. 1692, «Ricordi Diversi». Nel luglio del 1718 era stato promosso un intervento per sistemare il coperto del palazzo di Strada Maggiore e il 30 luglio dello stesso anno veniva steso l'inventario legale dell'eredità di Astorre.

⁶ Nel *Libro dei ricordi* del nonno Astorre di Alfonso (APHBo, scaffale 7, b. 43, 1692 al 1717, Ricordi di Astorre d'Alfonso Hercolani, vol. 1692, «Ricordi Diversi») Filippo annota il matrimonio della zia avvenuto a Modena nel giugno del 1724.

⁷ Anna Maria Caterina Antonia Baldassarra nasce il 10 aprile del 1707 dal conte Astorre Francesco (1669-1718) e dalla contessa Lucrezia Orsi. La sua unione con il conte di Marsciano fu felice: rimasta vedova, il 7 luglio 1758 scrive affranta a Marcantonio che «non si è mai trovato un marito del raro e perfetto carattere del mio», Rossi di Marsciano 2018, 271.

svariati argomenti⁸. Definita dal vescovo di Modena, Giuliano Sabbatini, «donna di animo e di prudenza maschile, atta a qualsivoglia delicato compito», ella non solo fu fautrice del matrimonio fra l'arciduca Ferdinando e la principessa Maria Beatrice Ricciarda d'Este, ma ottenne dall'imperatrice che i figli, Alfonso e Giuliano di Marsciano, fossero ospitati a Vienna, per essere istruiti a corte⁹.

Per Marcantonio gli anni della giovinezza, trascorsi senza la guida del padre, furono piuttosto animati. Inizialmente egli tenne una condotta poco coscienziosa e scarsa di attenzioni per gli affari di famiglia: dopo la scomparsa dello zio, benché pupillo, «volsse far parte del viaggio d'Italia e poscia intraprese quello di tutta la Francia ne quali viaggi non solo confermò le sue annue rendite ma anche alienò molti capitali, argenti, gioie lasciatigli dal padre, e oltre a ciò fece grossi debiti sia nella città di Parigi che a Nancy capitale della Lorena»¹⁰. Per pagare i debiti contratti dall'esuberante rampollo tra Italia e Francia fu necessario intaccare la dote di 14.000 scudi di Silvia di Guido Barbazzi¹¹, con la quale egli si unì in matrimonio nel 1727 a soli 18 anni¹². In occasione dell'evento furono date alle stampe le *Rime per le felicissime nozze de' nobilissimi Signori Conte Marcantonio Hercolani e marchesa Silvia Barbazza* (Bologna 1727), raccolta di componimenti di diversi autori bolognesi a cura di Giovanni Battista Bianchi. Oltre a risollevarle le finanze della famiglia parte della dote venne impiegata per le spese magnifiche fatte in occasione del matrimonio¹³. Silvia diede a Marcantonio quattro figli, l'erede Filippo e tre

⁸ Rossi di Marsciano 2018.

⁹ Ivi, 16.

¹⁰ APHBo, scaffale 7, b. 47, «Notizie», cit., c. 3.

¹¹ Silvia Maria Maddalena di Guido Antonio Barbazzi e Teresa Segni era stata battezzata il 31 ottobre 1706 (APHBo, Instrumenti, b. 97, fasc. 40, 31 ottobre 1706, «Fede della nascita della Sig.a Marchesa Silvia Barbazzi e del di lei battesimo»).

¹² APHBo, scaffale 7, b. 47, 1709, Marcantonio d'Astorre marito di Silvia Barbazzi, «Notizie», cit.

¹³ APHBo, scaffale 7, b. 47, «Notizie», cit. Silvia Barbazzi l'8 maggio 1735 viene aggregata all'imperial ordine della Crociera (APHBo, Instrumenti, b. 116, fasc. 24).

femmine: Maria Costanza (n. 1739) e Teresa (n. 1744), monacate in San Leonardo, ed Eleonora (n. 1731), monaca ai Santi Vitale e Agricola.

A giudicare dal carteggio con Marianna, quella con la Barbazzi non fu un'unione felice: l'11 luglio 1764 la contessa di Marsciano, riferendosi alla cognata, scriveva al fratello: «Compatisco assai la situazione vostra riguardo al figlio, cui la madre non può in veruna maniera senza mancare a Dio, e a se stessa adulare. Gran cosa, che in ogni tempo ella sia pur sempre stata la vostra inquietudine»; viceversa le missive di Marianna fanno riferimento al sentimento di intima amicizia che legava Marcantonio a Margherita Spada, consorte del principe Egano Lambertini¹⁴.

Come per buona parte del ceto dirigente cittadino, le entrate del marchese provenivano dalle rendite fondiarie¹⁵. Tra Sei e Settecento la nobiltà bolognese ristruttura o abbellisce i palazzi cittadini, ma anche le residenze fuori città, collegate alla gestione dei fondi agricoli e ad attività imprenditoriali, oltre che allo svago letterario e teatrale. Le attività agricole vedono l'introduzione di nuovi metodi di lavoro; gli allevamenti di bestiame vengono gestiti secondo metodi più produttivi, mentre nascono le prime fiere di merci e bestiame¹⁶.

Le «Notizie di tutti gli interessi risguardanti alla rendita dello Stato della Casa Hercolani» fanno luce sulla gestione degli affari e sull'andamento delle rendite negli anni di Marcantonio¹⁷. All'epoca del matrimonio con Silvia Barbazzi egli godeva di una rendita annua di 17.330 lire, con un aggravio di 8.250 lire e 12 soldi. La passione per il gioco tuttavia lo costringeva a ingenti esborsi, come nel caso in cui egli dovette far pegni per pagare 4.500 lire perdute al biliardo in sole tre sere! La gestione delle spese di casa e del personale non era sotto controllo e lo dimostra l'allontanamento dell'affezionato cameriere Antonio, che il conte aveva portato con sé da Parigi e che aveva contratto debiti con alcuni mercanti per la somma di ben 1.500 scudi. Un fatto gravissimo ac-

¹⁴ Rossi di Marsciano 2018, 385, 419, 443.

¹⁵ Vizzani 1609; Pigozzi, 2004, 35 e sgg.

¹⁶ Pigozzi 2004, 37.

¹⁷ APHBo, scaffale 7, b. 47, «Notizie», cit.

caduto subito dopo il suo matrimonio diede il colpo di grazia alla reputazione del nobiluomo: per ragioni ancora oscure Marcantonio e il cugino Alfonso ordinarono a otto sicari di recarsi all'osteria dei Molini Novi a Castel Maggiore¹⁸; lì questi uccisero «sbirri, oste, cameriere e paroni di barche che si trovavano per accidenti nella detta osteria e tanti capi di famiglia che andarono disperse e limosinando per le strade». A causa dell'eccidio i due cugini fuggirono a Modena, dove rimasero cinque anni. Il trasferimento forzato comportò ingenti spese per il mantenimento dei nobiluomini e degli otto sicari, per un costo annuale di ben 23.250 lire e 12 soldi, compresi gli aggravati. All'epoca lo sbilancio tra entrate e uscite era di 5.920 lire e 12 soldi¹⁹.

L'incresciosa vicenda si appianò solo nel 1733, quando Marcantonio e Alfonso si recarono alla corte di Vienna per supplicare l'imperatore Carlo VI di intercedere presso il papa e ottenere un «accomodamento» con la Curia criminale di Bologna. I due si garantirono l'assoluzione, tuttavia dovettero continuare a pagare i sicari: «i quali in seguito andarono per il mondo raminghi per essere banditi di Sagra Consulta con condizione che detti cavalieri pagassero le spese de processi, catture, cavalcate le quali spese per la porzione che spettava a Marcantonio unitamente a quelle del viaggio a Vienna erano lire 16.000, così poté tornare a Bologna»²⁰. Per fare fronte agli ingenti esborsi Marcantonio vendette alla famiglia Boschi la proprietà della Certosa per 40.000 lire.

La situazione finanziaria non migliorò negli anni successivi, anche a causa della decisione di ospitare, nel 1735, l'armata imperiale: «tutta la ufficialità si trattenne a Bologna e convenne al Sig.r Co. Marc'Antonio di farli trattamenti di pranzi, giochi e feste da ballo in propria Casa» e le spese furono divise a metà col cugino. La spesa di Marcantonio fu di 3.570 lire, oltre al farsi confezionare abiti di gala per 1.500 lire, così do-

¹⁸ La località Molini Novi (attuale Castello) a Castel Maggiore dal 1497 «era divenuta un punto focale della navigazione sul navile, dal quale passava il 70% del traffico commerciale della città di Bologna» (Musiani 2009, 152). Si veda anche Cremonini 1988, 145-150 per l'osteria del Molino.

¹⁹ APHBo, scaffale 7, b. 47, «Notizie», cit., c. 6.

²⁰ Ivi, cc. 7-8.

vette sborsare in tutto 5.070 lire²¹. Nello stesso anno i frutti della campagna furono scarsi, motivo per cui si ricreò un notevole sbilancio economico. Per fare fronte alle spese furono impegnati tutti gli apparati di damasco verde che ornavano l'appartamento di Silvia Barbazzi e questi, per non essere stati riscossi a tempo debito dal Monte di Pietà, furono venduti. Dal 1737, con l'obiettivo di rimpinguare le casse della Casa, il conte avviò una serie di liti nei tribunali di Bologna e Roma, una delle quali contro la madre Lucrezia e la zia Caterina Orsi, «contrastando il possesso e usufrutto dei beni lasciati da Giovanni Giuseppe Orsi alle due figlie»²²; le nobildonne non potevano godere l'usufrutto dell'eredità, poiché il fedecommesso, secondo il testamento di Orsino Orsi, spettava al giovane Hercolani²³.

Alla tradizione militare e alle rendite agricole della famiglia egli ebbe l'intelligenza di affiancare iniziative industriali e imprenditoriali²⁴. Le cronache bolognesi ricordano che dal 1738 aveva inaugurato sul canale di Castelguelfo e Medicina una grande cartiera; inoltre fece progettare a un ingegnere bolognese che aveva partecipato ai tentativi industrialisti di Pietro il Grande quattro macchine per la lavorazione del tabacco e dell'olio di lino. Fu anche proprietario di un molino da polveri che ebbe la Repubblica veneta tra i principali clienti e di una fabbrica di stoviglie²⁵. Ancora negli anni Cinquanta egli sceglierà di investire per accrescere le sue rendite, di promuovere lavori sui beni acquistati e di fabbricare tanto

²¹ Ivi, c. 10.

²² Ivi, c. 12.

²³ La scelta di avviare cause per ottenere il riconoscimento del fedecommesso è un modo per rimpinguare le casse della famiglia, un sistema utilizzato anche dalla sorella Marianna, Rossi di Marsciano 2018, 14.

²⁴ Giacomelli, 1999, 92-93.

²⁵ *Ibidem*. Con la cartiera si può forse mettere in relazione l'«Obbligazione di Giuseppe Marani scalpelino di fare diversi lavori al Sig.r Co: Marc'Antonio Hercolani» (APHBo, Instrumenti, b. 131, 3 febbraio 1757). Giuseppe di Dionigio Marani di Piancaldoli si obbliga a fare dei lavori per Marcantonio, come «sei pille da pestar stracci da far carta di sasso della Ruina di Giugnolo», e altri interventi correlati alla macchina.

in campagna quanto in città²⁶. Non è questa la sede per un approfondimento sulle prassi economiche del ceto aristocratico bolognese e degli Hercolani in particolare, ma, con le iniziative per promuovere il miglioramento della produttività delle terre, Marcantonio si allinea con l'affermarsi di una mentalità imprenditoriale caratterizzante alcune delle nobiltà italiane ed europee e che andrà a confluire nella stagione dell'assolutismo illuminato²⁷. Le notizie trasmesse dalle cronache a proposito delle attività del conte trovano parziale conferma nelle carte d'archivio, dove si conserva l'attestato intorno a una fabbrica che si stava costruendo nel territorio di Medicina, in luogo detto «la Libertà», da servire per uso di «battiferro», cioè per lavorare il ferro²⁸.

Tali “spunti” imprenditoriali convivono tipicamente con i comportamenti nobiliari improntati alla prodigalità e al lusso: sempre nel 1740 il conte, accompagnato da sei dame e altrettanti cavalieri, si reca a Venezia, dove si trattiene per tre mesi in occasione della regata offerta dalla nobiltà veneziana al figlio del re di Polonia, uno svago che in viaggio, dimora e vestiario gli costò ben mille scudi²⁹.

Il legame con la corte imperiale assorbe le sue attenzioni e, verrebbe da dire, prosciuga le sue finanze. Marcantonio gioca la partita più importante sullo scacchiere delle relazioni politiche internazionali spiando i movimenti del generale Jean-Bonaventure-Thiéry Dumont, conte di Gages, al comando dell'armata spagnola, in vista della battaglia di Camposanto, combattuta l'8 febbraio 1743 durante la guerra di successione austriaca³⁰. Nell'occasione il maresciallo Otto Ferdinando von Traun, al

²⁶ Giacomelli 1999, 92-93, riferisce che alla sua morte viveva ancora tutto concentrato in questi esperimenti, per i quali forse era stato in forte contrasto col figlio Filippo, allontanatosi al servizio dell'elettore palatino e tendenzialmente diseredato a favore della moglie Silvia Barbazzi, in un testamento che venne poi dichiarato nullo, che però nell'archivio Hercolani non è stato possibile reperire.

²⁷ Sulla società e l'economia nel secolo dei Lumi, Caroselli 1979.

²⁸ APHBo, Instrumenti, b. 120, fasc. 6, 25 gennaio 1744.

²⁹ APHBo, b. 47, «Notizie», cit.

³⁰ L'attività di spionaggio di Marcantonio è ricordata da Galeati, *Diario di Bologna*, BCB, ms. B86, t. VII, p. 142. Si vedano le missive di papa Lambertini a Paolo Magnani: lettera 17, Roma 27

comando delle truppe austro-piemontesi, riuscì a fermare gli Spagnoli mantenendo il nord Italia sotto il controllo dell'imperatrice Maria Teresa. Qualche giorno prima Benedetto XIV aveva scritto al marchese Paolo Magnani a proposito del risentimento di Gages verso Hercolani: «I suoi furori sono oggi contro il Conte Marcantonio Ercolani, il di cui contegno non si può approvare. Il mestiere da esso intrapreso è proprio di lui, essendo proprio di chi ha poco del suo, o per non averne mai avuto molto, o per aver spregiato l'avuto»³¹. Qualche settimana più tardi, il 20 febbraio 1743, dal suo quartier generale a Carpi il maresciallo von Traun notificava al cardinale legato di Bologna, Giulio Alberoni, la decisione di Maria Teresa di affidare a Hercolani «attuale Suo Ciambellano» le mansioni svolte in precedenza dal generale dell'esercito, il marchese Filippo Davia, trattenuto a Modena: l'obiettivo era sovrintendere gli affari bolognesi dell'impero³². Contemporaneamente, il 24 febbraio 1743, il marchese Alfonso Hercolani riceveva la conferma del Diploma principesco³³. Dopo un paio di mesi, il 14 aprile, con decreto imperiale, Marcantonio venne creato Gentiluomo di Camera e Tenente colonello dell'esercito³⁴. Egli riceveva il prestigioso riconoscimento in virtù dei fedeli servigi in «moltissime congiunture» e «per la di lui esperienza nel Militare»³⁵.

All'indomani della battaglia e in concomitanza con il rinnovo del diploma, che avevano messo a dura prova le finanze della Casa per via dei

febbraio 1743; 18, Roma 6 marzo 1743; 25, 30 marzo 1743, 30 del 17 aprile 1743, in Prodi – Fattori 2011, 29-31, 41, 48.

³¹ Prodi – Fattori 2011, lettera del 6 marzo 1743, n. 18, p. 31. Nella lettera del 17 aprile 1743 il pontefice ribadisce che «Quanto al conte Marcantonio Hercolani ci pare che vada a caccia di nuovi guai, stando in Bologna, e parlando come parla» (p. 48).

³² Per Filippo Davia si veda Prodi – Fattori 2011, 30 e nota 52.

³³ APHBo, Instrumenti, b. 119, fasc. 5.

³⁴ APHBo, scaffale 5, Arbori di diverse famiglie H, n. 11, «Notizie spettanti alla famiglia Hercolani ricavate dall'Archivio Pubblico di Bologna, dall'Archivio privato di detta famiglia e da diversi libri stampati».

³⁵ APHBo, Instrumenti, b. 119, fasc. 9.

500 zecchini spesi nello spionaggio dell'armata spagnola³⁶ e per l'esborso di 1.200 lire per la chiave d'oro³⁷, il conte, incaricato degli affari di Sua Maestà, venne avvicinato da un certo Wolf, ufficiale spagnolo, che gli chiese conto del suo deprecabile comportamento³⁸. Non è chiaro se questo alterco fosse lo stesso che, secondo una memoria dell'archivio Hercolani, si svolse la sera del 20 marzo 1743, quando Marcantonio fu aggredito davanti al palazzo della Nobile Conversazione di Bologna. L'aggressore lo affrontò con la spada e lo ferì alla testa, tuttavia con l'aiuto di un servitore il nobile riuscì a metterlo in fuga. In seguito, il maresciallo von Traun gli rese noto il nome dell'assalitore: si trattava di un irlandese al servizio di Sua Maestà Cattolica che rispondeva al nome di monsieur Volps (il Wolf che le cronache bolognesi indicavano come ufficiale)³⁹. Dell'attentato a Marcantonio si rammarica anche il papa⁴⁰: se, come dimostrano i fatti, Hercolani a queste date si muoveva con sicurezza nell'orbita dell'impero, la sua nomina da parte di Benedetto XIV a Cameriere segreto di spada e cappa, avvenuta il 28 gennaio 1749, conferma che il pontefice, dopo averne aspramente criticato le scelte, aveva cambiato idea su di lui e i loro rapporti (ancora tutti da indagare) si svolgevano in un clima di rinnovata fiducia.

Ai riconoscimenti pubblici, tuttavia, continuò a non corrispondere una situazione economica favorevole. Nella seconda metà degli anni Quaranta le finanze del conte Hercolani sono «ridotte quasi al niente» a causa delle spese sostenute negli anni precedenti e «per essersi addossato diversi pagamenti di capitali e frutti per acquisti di beni». Mentre

³⁶ APHBo, scaffale 7, b. 47, «Notizie», cit. c. 13.

³⁷ La concessione della chiave d'oro a Marcantonio è registrata nell'atto del 12 gennaio 1743 (APHBo, Instrumenti, b. 119, fasc. 3).

³⁸ Prodi – Fattori 2011, 29, nota 51.

³⁹ APHBo, scaffale 7, b. 35, fasc. 3, «Narrativa dell'Assassinio seguito nella Persona del Sig.r Co. Marc'Antonio Hercolani al Tempo, che esistevano in Bologna le truppe Spagnole, che fu li 20 marzo 1743 con diverse lettere ed Attestati sopra il med.o fatto».

⁴⁰ Lettere di Benedetto XIV a Paolo Magnani, 30 marzo, 3 e 17 aprile 1743, Prodi – Fattori 2011, 41.

prosegue negli investimenti, il palazzo di famiglia manca dei beni di prima necessità al punto che Silvia Barbazzi deve rivolgersi al cardinale legato Doria affinché questi intervenga. Giungono in suo soccorso i conti Caprara, prestandole gli argenti da tavola. Nel 1748, quando Gregorio Pagani assume l'incarico di maestro di casa, Marcantonio spende circa 8.000 lire per monacare la figlia che diventerà suor Eleonora nel monastero dei Santi Vitale e Agricola, come si è detto sopra, mentre l'anno successivo si reca a Roma con il dottor Chiari ad accendere la lite per la causa dell'eredità Lanci, grazie alla quale potrà incamerare rendite annue per 5.975 lire⁴¹. In quel momento il cugino Alfonso riscuote l'eredità del conte riminese Alfonso Alessandro Gridolfi che lo aveva nominato suo erede universale⁴², mentre la situazione economica di Marcantonio è ancora critica: le spese e il mantenimento della casa raggiungono le 38.423 lire, a fronte di una rendita dello stato paterno di appena 30.064 lire e 5 soldi, con un disavanzo di 8.358 lire e 19 soldi⁴³. Va comunque osservato che, rispetto al momento in cui aveva assunto le redini dell'amministrazione ereditando il patrimonio di Astorre, egli era riuscito in pratica a raddoppiarne la rendita, a fronte di uscite che rimanevano cospicue. Per ovviare a questa situazione continua ad adoperarsi per incamerare primogeniture provenienti da parenti o rami della famiglia da poco estinti, ingaggiando lunghe cause legali pur di assicurare alle casse maggiori introiti⁴⁴.

Alla fine del 1761 un evento fatale cambia il corso della sua esistenza: dopo pochi mesi di malattia scompare prematuramente il cugino; mo-

⁴¹ Il 12 maggio 1747 aveva ricevuto la donazione fatta dal cugino Alfonso «della tangente a lui competente di diverse ragioni per titolo di coerede delli già Francesco seniore Lanci, Marchese Carlo Lanci e Marchesa Girolama Ghigi Lanci romani», APHBo, Instrumenti, b. 123, fasc. 15, 12 maggio 1747.

⁴² APHBo, Instrumenti, b. 119, fasc. 10, 20 aprile 1743 il testamento e 29 luglio 1749 l'apertura del testamento.

⁴³ APHBo, scaffale 7, b. 47, «Notizie», cit., c. 15. Nel 1751 Marcantonio vende il palazzo Lanci di Roma a Buonaccorso Buonaccorsi di Macerata, Simone 2009/10, 66, nota 189 con bibliografia; Perini Folesani 2020, 43, nota 40.

⁴⁴ Rossi di Marsciano 2018, 14.

rendo senza eredi, questi gli lascia tutte le sue sostanze e il titolo principesco. Si può seguire la drammatica vicenda nelle lettere che Marianna, accorsa al capezzale del malato, scrive alla figlia Teresa. Il legame tra i tre cugini era solido e affettuoso: quando la marchesa di Marsciano trascorrevva il suo tempo a Bologna amava stare alzata fino a tardi unicamente per il piacere di intrattenersi in compagnia di Marcantonio e di Alfonso⁴⁵. Nell'autunno del 1761 il principe, dopo aver soggiornato a Roma per qualche tempo, era rientrato a Bologna gravemente ammalato. Il racconto della sua agonia riempie le lettere di Marianna che, tra ottobre e novembre, lo assiste amorevolmente⁴⁶. Accanto a lei c'è un Marcantonio affranto, che si comporta da «vero amico, e da tenero parente, non sortendo mai di casa»⁴⁷. Il 23 novembre Marianna informa la figlia che il povero cugino sta morendo da santo: «la sua pazienza è eroica, ed il sacrificio totale di tutto se stesso, e delle sue circostanze non può essere più generoso». La morte sopraggiunge il 5 dicembre, dopo un'agonia durata 70 giorni⁴⁸. Marcantonio, fortemente provato dalla scomparsa di colui che aveva rivestito il ruolo di fratello, al punto che, come scrive Marianna, anche l'inattesa eredità non basta a risollevarlo, organizza esequie principesche alle quali il popolo partecipa commosso; il feretro del principe viene esposto sia in Santa Caterina, parrocchia di casa, sia in San Giovanni in Monte⁴⁹. Le proprietà di Alfonso, sposato con Maria Locatelli, e rimpolpate dal recente lascito dello zio materno Sighizzo Bianchetti Gambalunga, confluiscono nelle casse di Marcantonio mutando nella sostanza l'entità delle rendite e dei beni e salvandolo da un più che

⁴⁵ Nel febbraio del 1744, mentre si trova a Bologna, scrive alla figlia di essere andata a letto tardi «non per alcuno divertimento particolare, ma unicamente per il piacere, che ho di star levata tardissimo per essere in compagnia del Marchese Alfonso, e di mio Fratello, e di qualche altro, che va venendo a Casa», Rossi di Marsciano 2018, 58.

⁴⁶ Rossi di Marsciano 2018, 340-341.

⁴⁷ Ivi, 345, 9 novembre.

⁴⁸ Ivi, 349, 355.

⁴⁹ Ivi, 356, 357.

probabile tracollo finanziario⁵⁰.

Il patrimonio si arricchisce anche di «mobili, suppellettili, pitture, argenti gioie, ori, porcellane, libreria e altri mobili preziosi» che, com'è precisato nelle «Notizie», conveniva conservare per il decoro della casata⁵¹. Tuttavia non bastava aver risanato i conti; con la scomparsa di Alfonso era necessario ottenere dall'impero la conferma dei privilegi. Benché sinceramente afflitta, Marianna insiste affinché il fratello si rechi al più presto a corte per farsi riconfermare il titolo principesco e tutelare gli interessi della casata, cercando se possibile di ottenere un feudo⁵². Nel marzo del 1765 la contessa lo rimprovera di aver trascurato le relazioni con l'imperatrice: «Voi caro fratello eravate fatto espressamente per distinguervi [a corte], la vostra figura, il vostro tratto, e la solidità del vostro merito non potevano non farvi brillare, ed io non potrò mai perdonarvi l'aver in tante circostanze trascurata una corte, che dovevate coltivare per il lustro, e maggior decoro della Famiglia, che forse mai più non avrà un capo come voi siete»⁵³. Nel giugno dello stesso 1765 Marcantonio si risolve di raggiungere Innsbruck per incontrare di persona la sovrana: l'occasione è l'imminente matrimonio tra il figlio, il granduca Leopoldo di Toscana, e Maria Luisa di Borbone, infanta di Spagna. In agosto è con il figlio Filippo. Le memorie di casa Hercolani ricordano che, in quella circostanza, «per i meriti suoi e de suoi antenati ottenne dalla maestà di Francesco I per sé e suoi discendenti maschi l'insinuazione del Diploma già riportato dal Conte Filippo suo zio dalla Glo. Me. dell'Imperatore Leopoldo»⁵⁴. Le spese sono ingenti, ma necessarie: per il

⁵⁰ In una lettera del 28 settembre 1762, Marianna ricorda al fratello che deve essere contento dell'eredità che Dio gli ha mandato e che certo Marcantonio non poteva immaginare, Rossi di Marsciano 2018, 387.

⁵¹ APHBo, b. 47, «Notizie», cit., c. 27.

⁵² Marianna si raccomanda di andare perché si può fare molto più di persona che con mille lettere, Rossi di Marsciano 2018, 492.

⁵³ Ivi, 480.

⁵⁴ APHBo, scaffale 5, Arbori di diverse famiglie H, n. 11, «Notizie spettanti alla famiglia Hercolani ricavate dall'Archivio Pubblico di Bologna, dall'Archivio privato di detta famiglia e da diversi libri stampati».

diploma la cancelleria imperiale pretende 40.000 lire, alle quali viene applicato un ribasso di 6.222 lire. In segno di riconoscimento Marcantonio ottiene in regalo dall'imperatrice un anello e una scatola d'oro del valore di 7.000 lire⁵⁵.

Tuttavia, il 18 agosto l'imperatore Francesco I muore improvvisamente e la sua scomparsa getta l'imperatrice nello sconforto⁵⁶. Gli affari Hercolani devono essere rimasti in sospeso, se pochi mesi più tardi Marianna e Marcantonio discutono della necessità di recarsi nuovamente in Austria, questa volta a Vienna, ospiti di Antonio Montecuccoli. Partiranno insieme da Bologna a metà maggio del 1766 e si tratteranno fino ad agosto⁵⁷. Una memoria inedita ricorda che, al termine del soggiorno a corte, il 4 agosto 1766, Maria Teresa li accoglie nei suoi appartamenti privati per una festa con musica e balli, organizzata appositamente per loro alla presenza dei membri della famiglia imperiale. Durante i due mesi trascorsi a Vienna l'imperatrice vedova aveva ricevuto più volte Marianna nel palazzo di Schönbrunn e all'Hofburg, quindi con «i più segnalati contrassegni della sua Clemenza si compiacque la Maestà Sua di dirle che voleva farle udire cantare le serenissime arciduchesse, grazie che non suol dispensarsi che alle persone della sua più stretta confidenza». Quel 4 agosto, dopo pranzo, Maria Teresa riceve a Schönbrunn Marianna, Marcantonio e Montecuccoli. Nell'appartamento erano presenti l'imperatore Giuseppe, figlio di Maria Teresa, e Maria Giuseppa di Baviera, seconda moglie di Giuseppe, gli arciduchi Ferdinando e Massimiliano e le arciduchesse. La *Memoria* di casa Hercolani ricorda così l'eccezionale avvenimento:

Cantarono a soli le Arciduchesse Elisabetta, Amalia, Gioseffa e Carolina. Poscia l'Arciduca Ferdinando coll'Arciduchessa Maria Antonia [una giovanissima Maria Antonietta] fece un ballo figurato, dopo il quale le due Arciduchesse M.a Elisabetta ed Amalia canta-

⁵⁵ APHBo, scaffale 7, b. 47, «Notizie», cit. c. 43.

⁵⁶ Rossi di Marsciano 2018, 498, 508.

⁵⁷ Ivi, 519-540.

rono un duetto, ed in questo mentre essendosi ritirati gli Arciduchi ritornarono indi vestiti in abito di soldati con fucile in mano, bajonetta in cana, patrona e un caschetto in capo, e fecero per quasi tre quarti d'ora l'esercizio militare. Terminato questo volle S. M. l'Imperatrice che rivestiti essi Arciduchi del loro primo abito fossero veduti cavalcare come in effetto seguì nel gran cortile di Sciombrun. Non è possibile spiegare con qual grazia agilità di voce e maestria cantassero le Arciduchesse, le quale sorpassano l'aspettativa di chiunque e con qual leggiadria [...] e precisione eseguissero il loro ballo l'Arciduca Ferdinando e la prefata Arciduchessa, e con quanta accuratezza infine li Arciduchi insieme facessero l'Esercizio Militare e l'altro del Cavallo. S. Maestà l'Imperatrice durante un tale divertimento non lasciò di dire mille cose obliganti alla Sig.ra D. Marianna, che la volle avere sempre vicina, e nel separarsi le disse, che non voleva amareggiare un giorno che li era stato di tanta allegria col sentirsi parlar di congedo, e però che l'aspettava il giorno appresso in città⁵⁸.

In occasione dell'udienza di commiato, che si svolge a Vienna il giorno successivo, cioè il 5 agosto, l'imperatrice vedova dona a Marianna una scatola d'oro smaltata con il suo ritratto e «un polsetto colla ziffra del suo nome formata di piccoli brillanti e contornato pure di bellissimi brillanti più grandi», mentre Marcantonio viene omaggiato con un «magnifico» anello di brillanti «di gran prezzo» (lo stesso che lascerà a Marianna nel suo testamento)⁵⁹, una scatola ovale d'oro che fungeva da tabacchiera smaltata a vari colori e un'altra scatola d'oro con il ritratto della sovrana contornato di brillanti⁶⁰.

L'esperienza a corte deve avere incoraggiato Marianna, una volta rientrata a Modena, a intraprendere abbellimenti strutturali nel suo pa-

⁵⁸ APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 62, 6 agosto 1766, memoria sugli avvenimenti del 4 e 5 agosto.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Filippo descrive i doni che il padre ricevette dall'imperatrice vedova nel volume segnato 1692, «Ricordi Diversi», sotto il 26 agosto 1766 (APHBo, scaffale 7, b. 43, 1692 al 1717 Ricordi di Astorre d'Alfonso Hercolani, Libro 1692, «Ricordi Diversi»).

lazzo: in una lettera prega il fratello, in virtù del suo buon gusto, di schizzare su carta un elegante ornamento ad arco che colleghi la fabbrica della rimessa agli appartamenti che guardano il giardino⁶¹. Anche Marcantonio riceve nuovi stimoli dal soggiorno austriaco e la sua sete di iniziative trova conferma in una lettera che Gregorio Pagani invia da Bologna a Vienna il primo luglio 1766, rincuorandolo sugli esiti del viaggio e raccomandandogli di avere pazienza perché alla fine ne avrebbe tratto vantaggio. Dalle parole del maestro di casa si comprende che il principe era rimasto affascinato da una “macchinetta per segare le pietre dure” e gliene aveva inviato un disegno. Pagani, mettendo un freno ai facili entusiasmi del suo padrone, scrive che questi ritrovati tecnici sono «cosa da gran Signore essendo di una grande spesa senza speranza di profittare un paolo». Nella stessa occasione Marcantonio doveva avergli confidato la sua intenzione di portare in Italia un operaio capace di costruire stufe: anche in questo caso Pagani si rivela un consigliere prudente e lo mette in guardia dal condurre la maestranza a Bologna, iniziativa che avrebbe scatenato l'ingratitudine e l'invidia della nobiltà «tutta contraria alla di lei Casa»⁶². Ancora a proposito delle attività imprenditoriali del principe, nella stessa comunicazione, il maestro di casa osserva che la fabbrica di porcellana è fonte di spese continue «e mai se ne vede conclusione per tutte le premure che io gli faccia, e quando vegga non torna conto, se ne levi d'impegno che risparmiarà molti denari a capo d'anno».

Mentre tra il 1763 e il 1767 una carestia flagella il territorio bolognese⁶³, la rendita annua di Marcantonio, rimpinguata dalle eredità incamerate, raggiunge la somma cospicua di 40.083 lire e 2 soldi. Con il patrimonio del cugino, come si è detto, aveva ottenuto anche quello dei Bianchetti Gambalunga e si era impegnato fin da subito ad accrescere le

⁶¹ Rossi di Marsciano 2018, 540-541. Va osservato che le date delle lettere che sembrerebbero essere state spedite da Marianna da Modena all'inizio dell'agosto 1766 non sono compatibili con la sua permanenza viennese, che durò almeno fino al 5 agosto 1766.

⁶² APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 61, primo luglio 1766, Gregorio Pagani a Marcantonio Hercolani (da ora in poi: Pagani a Marcantonio).

⁶³ Roli 1977, p. 12, parla della crisi delle attività manifatturiere e commerciali seguita alla guerra di successione austriaca.

rendite delle tenute di Baricella e Sant'Agostino⁶⁴, promuovendo bonifiche e la costruzione di case e capanni per i lavori agricoli, ma si era speso anche nella risistemazione del palazzo Bianchetti in strada San Donato:

fabbricò il rimanente del sud.o Palazzo [la parte cioè non affittata ai Bevilacqua che portava una rendita di 650lire] e cavò un terzo piano de mezzani, et per ampliare la d.a fabrica acquistò due case dalla parte posteriore, che corrisondono fino alla Strada di S. Vitale, e formò appartamenti, che oggi sono uniti agli altri della Locanda Reale, e sotto il Portico del d.o Palazzo in Strada S. Donato fornì col pian terreno scudarie, rimesse, che prima non v'erano e così pure varie botteghe tanto sotto d.o portico, quanto nell'altro Portico nella Strada di S. Vitale⁶⁵.

L'incameramento delle diverse eredità – non solo Bianchetti Gambalunga, Alfonso Herculani, Lanci, Orsi, ma anche Zambeccari e Fantuzzi – permette a Marcantonio nel 1771 di intascare al netto degli aggravii ben 45.746 lire e 8 soldi, la somma più alta mai percepita, con un netto incremento del suo capitale⁶⁶.

La migliorata condizione economica deve averlo spinto a dare lustro al palazzo di famiglia, trasformandolo in una residenza aggiornata alle nuove tendenze del gusto in architettura e in grado di accogliere le pregevoli opere d'arte acquistate in quegli anni. L'abbellimento dell'edificio gli avrebbe consentito di esibire all'aristocrazia bolognese lo *status* elevato raggiunto con le attività produttive e l'incameramento di nuove ricchezze. Ma il 6 dicembre 1771 egli si ammala e detta il suo testamento⁶⁷, nominando erede universale il figlio Filippo. Tra le disposizioni te-

⁶⁴ Nel 1769 riceve i beni dell'eredità che ammontava a 10.000 lire. Le spese per le liti dell'eredità Bianchetti Gambalunga furono ingenti, tanto che in vita Marcantonio non riuscì a godere delle rendite del patrimonio proprio a causa delle lunghe diatribe, APHBo, scaffale 7, b. 47, «Notizie», cit., c. 37.

⁶⁵ Ivi, c. 35.

⁶⁶ Ivi, c. 38.

⁶⁷ APHBo, Instrumenti, b. 143, 6 dicembre 1771, rogato dal notaio Francesco Schiassi.

stamentarie c'è, al primo posto, quella in favore della dilettevole sorella alla quale, in contrassegno della cordialità e dell'amore che ne aveva ricevuto, lascia l'anello che è solito tenere al dito e chiede a Filippo di metterle a disposizione un appartamento nobile e decorosamente ornato al pianterreno del palazzo cittadino. Per le figlie monache Maria Costanza, Eleonora e Teresa dispone l'aumento della loro rendita annuale di 125 lire. A dimostrazione dell'attenzione e della stima nutrita nei confronti dei collaboratori e della servitù, assolve Gregorio Pagani da ogni rendiconto dell'amministrazione. Dispone poi che al maestro di casa, a Filippo Giovannini e Domenico Bernardi, suoi camerieri, e al computista Antonio Pio siano corrisposti i salari, i generi e le abitazioni che già godono. Infine dispone che Filippo continui le bonifiche da lui intraprese a Baricella, Sant'Agostino, Villa Fontana e nell'Argentano.

Al testamento fanno seguito due codicilli. Il primo viene redatto il 22 gennaio 1772⁶⁸ e riflette la preoccupazione del principe per il futuro del fedele Pagani. Filippo viene esortato a tenerlo al suo servizio – cosa che invece non accadrà – poiché egli è «praticissimo degli Affari Economici di casa mia, della Natura dei terreni, delle bonifiche necessarie a farsi in alcuni di essi, e di tutto ciò che concerne il vantaggio di mia famiglia, anzi avendo egli colla sua attenzione e molta industria già bonificati in gran parte detti miei beni, e così aumentato il Reddito de medesimi». Il secondo codicillo, del 26 luglio 1772⁶⁹, in prima istanza contiene disposizioni sull'accompagnamento del proprio feretro da parte dei Cappuccini «non solo per la stima ed affetto che ho verso una tal Religione ma ancora per esser stato da medesimi con ogni carità assistito in tempo di mia infermità». In seconda battuta, dopo aver obbligato Filippo a stendere l'inventario legale dell'eredità, con la supervisione dell'amico Giovanni Paolo Tedeschi⁷⁰, dà accurate indicazioni sulla prosecuzione dei

⁶⁸ APHBo, Instrumenti, b. 144, fasc. 4, Codicilli, 22 gennaio 1772.

⁶⁹ APHBo, Instrumenti, b. 144, fasc. 31, Codicilli, 26 luglio 1772.

⁷⁰ Il conte Giovanni Paolo Tedeschi era stato commissario dell'eredità del marchese Alfonso «ed essendomi notissima in oltre la probità, somma prudenza, e cognizione che ha detto cavaliere così degli affari, come della buona condotta de medesimi, quindi lo prego con ogni possibile calore, ed efficacia ad assistere coi di lui sacrissimi consigli, il predetto mio figlio ed erede». Lascia al conte Tedeschi il suo orologio d'oro da ripetizione (APHBo, Instrumenti, b. 144, fasc.

lavori di restauro che in quel momento erano in corso al pian terreno, al piano nobile e nello scalone d'onore del palazzo, non mancando di illustrare nel dettaglio la disposizione e l'allestimento degli appartamenti privati che avrebbe voluto per la moglie Silvia Barbazzi e per la sorella Marianna⁷¹.

Con grafia tremolante, il 28 luglio 1772 il principe verga le sue ultime disposizioni a favore di chi gli resta accanto fino alla fine⁷²: al dottor Silvani, che l'ha amorevolmente assistito, affida una scatola di cristallo di rocca, al curato Vincenzo Leonesi lascia l'altra scatola dello stesso materiale, lavorata a bassorilievo, e ai padri Cappuccini venti carte dipinte miniate in Germania. Dopo otto mesi di malattia, il nobiluomo si spegne l'11 agosto 1772⁷³.

31, Codicilli, 26 luglio 1772, c. 7r).

⁷¹ Si veda il capitolo 12.

⁷² APHBo, Instrumenti, b. 144, fasc. 32, «Foglio di alcune Disposizioni fatte dal Sig.r March.e Marco Antonio Hercolani a favore delli S.ri Dott. Silvani, Sig. Curato D. Vincenzo Leonesi, PP. Cappuccini e Sig. Dott.re Borghi».

⁷³ APHBo, scaffale 7, b. 50, 1772, Ricordi di Filippo di Marcantonio, n. 1. Per l'apertura del testamento: APHBo, Instrumenti, b. 144, n. 34, 1772, 12 agosto, «Pubblicazione del Testamento e codicilli della ch. mem. del Sig.r Marchese Marc'Antonio Principe Hercolani. Rogito del notaio Francesco Antonio Schiassi». Nel documento viene trascritto il testamento e i due codicilli del gennaio e luglio 1772.

3. Uno sguardo sul giovane Filippo di Marcantonio

Le testimonianze che permettono di ricostruire la biografia di Marcantonio e la sua attività di collezionista si intrecciano con la vita di Filippo, erede del patrimonio e della collezione, alla quale sarebbe riuscito a conferire, grazie all'appoggio di consiglieri esperti come Luigi Crespi e Jacopo Alessandro Calvi, una visibilità che prima di allora non aveva avuto. Allo scopo di chiarire il contributo che padre e figlio diedero alla formazione della straordinaria galleria e per evitare che in futuro le rispettive responsabilità vengano confuse, vale la pena gettare uno sguardo sul giovane erede, precisando le circostanze che lo videro contribuire a questa importante impresa.

Filippo Astorre Francesco Baldassarre figlio di Marcantonio e Silvia Barbazzi nasce a Bologna l'11 agosto 1736, ma viene battezzato solo l'8 luglio del 1739¹. In virtù della politica familiare che caldeggiava i legami con gli Este e con la corte asburgica, egli viene educato nel Collegio dei nobili di San Carlo a Modena, che nella prima metà del Settecento vedeva una forte affluenza di giovani aristocratici, grazie anche alla ricca offerta didattica e formativa il cui accrescimento era stato promosso dal duca di Modena in persona².

Le lettere di Marianna di Marsciano alla madre Lucrezia e al fratello Marcantonio fanno luce sul periodo che Filippo trascorre nel Collegio modenese, dove entra a 15 anni nel dicembre del 1751³. La zia dichiara di volersi prendere cura di lui ospitandolo a casa sua il più frequentemente possibile⁴ e rassicura il fratello che Filippino «è un ottimo figlio, e pieno di tutte le qualità più desiderabili, talché merita bene, che voi lo amiate, e procuriate, che nulla manchi alla di lui educazione per renderlo perfetto»⁵. Nel settembre del 1755 la solerte Marianna sta pen-

¹ APHBo, Instrumenti, b. 116, fasc. 36.

² Albonico – Peruzzi – Cerofolini – Salimbeni 2018, 19-25.

³ Rossi di Marsciano 2018, 137-138.

⁴ Ivi, 138, 2 gennaio 1752.

⁵ Ivi, 171, 3 aprile 1753.

sando di presentarlo a corte: «sono sicura, che non farà per niente cattiva figura, mentre egli ha dello spirito, e almeno sa parlare quantunque non possa dirsi, ch'egli abbia della fierezza, la quale non è per niente necessaria, essendo molto meglio, che un giovine abbia del giudizio, del quale ho la consolazione di vederlo ben fornito»⁶. Del giudizio e spirito del nipote la zia darà conferma nel gennaio 1756, quando ribadirà che è un degno giovane e se ne vedono gli effetti⁷.

Ancora studente, appassionato di storia e letteratura, Filippo compone la dissertazione *Volevano i Greci che ai giovani s'insegnasse la Musica; agl'ingenui la proibivano i Romani: cercasi qual dei due costumi più si convenga ai giorni nostri*, recitata presso l'Accademia dei Vasi la sera di Natale del 1759⁸ mentre, con lo pseudonimo di Doriclo Dioneo, si misura nella creazione di poesie e libretti avviando nutritive corrispondenze con scrittori e intellettuali del suo tempo⁹.

Terminati gli studi il giovane nobiluomo compie il suo personale *Grand Tour* muovendosi nel sud della penisola, come documentano le diverse lettere scritte in viaggio tra Roma e Napoli e altre scambiate tra il padre Marcantonio e lo zio Alfonso, che all'epoca si trovava a Roma in compagnia del nipote. Il 18 febbraio 1761, vantando una sicura competenza nei fatti artistici, Filippo informa il padre di essersi recato ad ammirare le statue e le pitture in Campidoglio anche se, precisa, non è rimasto impressionato dalla quadreria:

queste ultime [pitture] sono in molto numero, ma non di egual valore, è però una raccolta che merita d'esser veduta. Il papa passato la cominciò e la terminò a quel segno che si vede presentemente.

⁶ Ivi, 239, 17 settembre 1755.

⁷ Ivi, 239, 20 gennaio 1756.

⁸ APHBo, scaffale 7, b. 49, Filippo di Marcantonio.

⁹ Perini Folesani 2014, 278 e nota 10: negli anni Cinquanta un giovanissimo Filippo in collegio a Modena dimostrava un precoce interesse per le arti figurative mandando al padre un disegno a penna di un tempio dorico. Nel 1753 regalava lo sportello del ciborio dell'altar maggiore dell'oratorio di San Filippo Neri costituito da una lastra di argento a sbalzo.

Tra gli altri quadri, che ci vidi, osservai una Fortuna di Guido simile alla nostra che si crede della Sirani. Desideravi di sapere se la Fortuna che abbiamo è una copia, cosa che mi fa dubitare assai dopo aver veduto l'originale di Guido. Bologna però abbonda assai più di pitture che Roma, se si eccettui qualche Palazzo e particolarmente la Galleria del Palazzo del Contestabile Colonna la quale è assai particolare per il numero e la qualità¹⁰.

Mostrandosi ben consapevole che Bologna gioca la parte del leone nel collezionismo delle pitture egli si sofferma su un problema di filologia artistica: discernere se la "Fortuna" attribuita a Elisabetta Sirani, ritenuta uno dei pezzi pregevoli della collezione di famiglia, sia un originale o una copia¹¹.

Nello stesso frangente lo zio Alfonso informa il cugino Marcantonio di aver raccomandato al nipote la cerchia di monsignor Francesco Saverio de Zelada (1717-1801), appassionato di arte e libri antichi: un consesso, scrive, dove si discute «di novità dal mondo e questo gli è più utile delle Antichità e delle Poesie»¹². Le preferenze e la condotta di Filippo infatti non soddisfano i due nobiluomini e la settimana successiva Marcantonio si sfoga con Alfonso:

Mio figlio in due consecutivi ordinarij mi scrive una consecutiva lamentanza, et in cio lo conosco degno figlio dell'amabilissima di lui madre. Se la Poesia è il suo forte, il conteggiare è il suo debole, per quanto egli dice esso crede che io mi sia preso burla di lui assegnandoli li frutti di luoghi di Monte perché da questi [...] nulla riscosse, non è mia colpa se il Monte posticipa il pagamento delli bimestri, il ritardo non lo pregiudica punto nell'esistente credito, pure non sa capacitarsene¹³.

¹⁰ APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 57, 18 febbraio 1761, Filippo a Marcantonio.

¹¹ *Appendice documentaria* n. 302.

¹² APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 56, 4 marzo 1761, Alfonso Hercolani a Marcantonio.

¹³ lvi, 11 marzo 1761.

Filippo, che durante il soggiorno romano doveva avere ampliato i suoi orizzonti e approfondito i suoi interessi culturali, nutre una passione viscerale per le antichità e la poesia, mentre è molto meno abile quando si tratta di amministrare i denari. Marcantonio chiede al cugino la cortesia di anticipare al figlio una somma di denaro, poiché lui si trova in ristrettezze per aver acquistato, per 500 lire e a nome di entrambi, un “Cristo con varie figure” attribuito a Van Dyck da donare al cardinale arcivescovo di Bologna Vincenzo Malvezzi Bonfioli¹⁴. Il prelado accoglie favorevolmente il dono, tuttavia questo non è sufficiente a distogliere Marcantonio dalle preoccupazioni per Filippo e nella lettera del 28 marzo sbotta: «Non mi riescono punto nuove le stravaganze di mio figlio, altro non gli mancherebbe che l’esser musico per rendersi totalmente incapace d’accudire agl’interessi di sua Casa». A ciò si aggiunge, scrive, accanendosi sulla mancanza di talento dell’erede, che questi venera eccessivamente la Poesia, senza tuttavia esserne corrisposto. Quando Filippo, in preda all’ennesima infatuazione, noleggia un cembalo e prende segretamente lezioni di musica, lo zio non esita a mandare al diavolo «il cembalo ed il cembalista che è subentrato allo ideato studio d’antichità, studio per lui pure impossibile mentre non sa ne pure gli elementi della storia»¹⁵. Seriamente preoccupato delle ardenti quanto confuse inclinazioni del giovane, lontane dai solidi fondamenti dell’educazione tradizionale e tali da far paventare un’indole volubile e irresoluta, anche nelle questioni materiali, da parte di colui che era destinato a diventare l’erede delle fortune dei due cugini, Alfonso era riuscito nell’impresa di convincere Filippo che il padre non avrebbe pagato le sue lezioni e che certo non in-

¹⁴ *Ibidem*: «[...] tanto più che mi è convenuto spendere cinquecento lire nel quadro da regalare al Sig.r Card.le Arcivescovo. Egli è un Christo con varie figure del famoso Wandik il quale è stato stimato tremila lire, è alto quatro piedi e largo tre, il cornicione è dell’ultima magnificenza ed è egli solo costato cinquanta zechini, sichè puol giustamente dirsi che appena si è pagato la cornice la quale ora faccio riattare dal doratore in modo che par dorata di nuovo». Marcantonio propone ad Alfonso di far presentare il quadro al cardinale dai loro rispettivi mastri di casa.

¹⁵ APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 56, 15 aprile 1761, Marcantonio a Alfonso Hercolani.

tendeva assecondare un'improbabile quanto disonorevole carriera da musicista o da maestro di cappella. Ulteriori dispiaceri furono causati a motivo della frequentazione di un tale inglese; ancora una volta toccò allo zio mettere in guardia il nipote da tali stranieri malvisti per via della loro confessione religiosa¹⁶. Mesi più tardi, mentre i due cugini sono ancora impegnati a rintuzzare gli slanci puerili del vivace rampollo, Alfonso si ammala e dopo essere rientrato a Bologna, muore, lo si è detto, nel giro di poche settimane¹⁷.

Nella primavera del 1761, come abbiamo già visto, Filippo si sposta a Napoli, quindi a Pompei ed Ercolano, spinto dalla passione per l'antico e per l'erudizione archeologica. Con autentico entusiasmo racconta al padre il ritrovamento di un cavallo di bronzo e di un anfiteatro ancora parzialmente coperto dalla lava del Vesuvio¹⁸. Il 15 giugno rientra a Roma e narra estesamente la sua visita alla città, agli scavi di Ercolano e ai reperti nel museo di Portici:

Napoli mi è piaciuta estremamente, e tra le prime cose, che desiderai di vedere, fu Portici, e per esservi in que' contorni la Sig.ra Duchessa di Filomarino, la quale allora era colà in villeggiatura, e per esser Portici una delizia del Re annesso a cui vi è il Museo. La città sotterranea d'Ercolano, e poco di là distante la montagna di somma chiamata volgarmente il Vesuvio. [...] Fui agli scavi d'Ercolano, e la prima cosa, che si vede, si è un anfiteatro che è sotto terra più di 80 palmi. Quest'Anfiteatro non è vastissimo, come il Colosseo, né così magnifico. È privo di qualche mole, e fatto su la stessa forma. Ha l'arena nel mezzo, d'intorno alla quale vi sono varj ordini di gradini. Io l'ò girato tutto d'intorno e vi ci ho veduti vari nicchi, su cui erano collocate molte statue, le quali presentemente stanno nel museo il quale per essere annesso al Palazzo di Portici, vien detto Museo di Portici. Non molto lungi

¹⁶ Ivi, Roma, 18 marzo 1761, Alfonso a Marcantonio.

¹⁷ Si vedano le lettere di Marianna sull'agonia di Alfonso e la disperazione di Marcantonio, Rossi di Marsciano 2018, 342-357.

¹⁸ APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 56, 16 maggio 1761, Filippo a Marcantonio.

dall'anfiteatro, ma assai più sotto terra vi sono gli scavi che si fanno presentemente, e se l'ora non fosse stata così tarda, com'era, e se l'umido non mi avesse un poco intimorito, sarei stato lungo tempo in compagnia di que' cavatori, e più le interrogazioni, che loro avrei fatte, non l'avrei ceduto a un fiorentino. Un mese prima ch'io vedessi questa città subissata, vi ritrovarono una quadriga, cioè quattro cavalli con una carretta; il tutto di bronzo, oltre molte pitture, e statue, ed altre cose sommamente stimabili e pel valore, e per l'antichità. Questa città è distante molte miglia dal Vesuvio. Non ostante è stata per tre volte inondata dalla lava, e ciò si arguisce dalli tre solari di questa lava che nel sotterrare detta città si sono ritrovati. Il Museo di Portici consiste in molte statue, iscrizioni, pavimenti, e mosaici antichi, tavolini antichi, vasi sacri, utensili da cucina, istromenti da chirurgo, pane, colori, pesi e misure, stadere, rotoli, e stilo con cui scrivevano, orecchini da donna, anelli, sedie curuli, e che so io, le quali sole cose meritano che un forestiere si muova assai di lontano per vederle. Nel Palazzo medesimo del Re vi sono 4 camere assai grandi ripiene di pitture antiche, le quali per essere sul muro furono di mano in mano tagliate e poste nel luogo ove sono presentemente. Molte di queste rapresentano favole, ritratti, e maravigliose prospettive, e quello ch'è maraviglioso si è che varj colori sono così vivi, che non anno sofferto che pochissimo dell'umido, e dal terreno da cui sono state per tanto tempo ricoperte. Il color celeste e il rosso portano il vanto sopra gli altri. Stanno preparando altre tre stanze per collocarvi altre Pitture, che anno ritrovate; le quali tutte avranno per ciascheduna il loro cristallo acciò che se non sono state custodite per lo passato, lo siano per l'avvenire; le quali cose tutte sono alle stampe incise in vari rami, i quali uniti in varj tomi si distribuiscono per somma grazia dal Re o dal M.se Janucci. Prima di partire procurai di averli, ma non fu possibile. Ne ò però lasciata la commissione ad un Cavaliere e a forza d'istanze, di premure e di preghiere mi lusingo di ottenerli; avuto il quale intento gli li spedirò subito essendo questo il desiderio che ò¹⁹.

¹⁹ Ivi, 15 giugno 1761, Filippo a Marcantonio. Gli scavi di Ercolano erano iniziati 23 anni prima e in quell'anno non erano più molto visitati poiché tutta l'attenzione andava verso Pompei, Guadagno 1993. La difficoltà di ottenere i volumi con le *Antichità di Ercolano* è comprovata da

In questo momento le pitture moderne non lo attraggono al pari dei reperti antichi; tuttavia, una volta a Roma, spende parole di lode per la quadreria papale e per gli affreschi delle Stanze Vaticane, e rimane colpito in particolar modo dalla *Liberazione di san Pietro dal carcere* di Raffaello. Ne parla nella stessa lettera in cui, come abbiamo visto, giudica le buone pitture e i mobili migliori di un palazzo e segnala il valore straordinario dei settecento quadri di Casa Borghese, ma anche lo stato di abbandono in cui versano²⁰. Filippo è conscio dell'importanza di possedere una buona quadreria proprio negli anni in cui il padre si impegna alacremente a fare del palazzo di famiglia un "luogo delizioso", sfavillante di dipinti e oggetti preziosi.

Scomparso il marchese Alfonso e passato il titolo principesco al padre, Filippo è chiamato a occuparsi a tempo pieno degli affari familiari: nel luglio del 1762 parte alla volta di Vienna «per rinnovare la domanda con quella corte» e ottenere la chiave d'oro dall'imperatrice²¹. Dopo una breve sosta a corte si sposta a Dresda per ammirare la Galleria. Tuttavia la guerra dei Sette anni contro la Prussia (1756-1763) aveva ridotto in miseria la Sassonia, costringendo Augusto III a mettere al riparo i tesori della corona, quadri compresi. In una lettera al padre Filippo deve amaramente constatare:

presentemente Dresda è un oggetto assai triste, e particolarmente i borghi di là dall'Elba sono tutti rovinati, come pure una buona parte, e il migliore della città. Il tesoro della corte è stato trasportato a Amburgo, e la maggior parte delle gioie a Vienna. Della famosa Galleria di quadri ora non vi restano in Dresda che le cornici e alcuni pezzi ma assai pochi. E questi consistono nel famoso gabinetto di pastelli della Rosalba, in molti ritratti di un certo Liotar

altre testimonianze coeve (De Vos 1993, 106).

²⁰ APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 57, 18 luglio 1761, Filippo a Marcantonio.

²¹ APHBo, scaffale 7, b. 47, «Notizie», c. 43. La chiave d'oro costò 9.880 lire. Si vedano Perini Folesani 1998, 9; Rossi di Marsciano 2018, Marianna Hercolani a Marcantonio, 13 agosto 1762, 381.

(sic), che ora è a Vienna e in alcuni altri quadri, la maggior parte antichi, ma non de' migliori autori, poiché quelli de' più celebri sono a Khinigstein (sic)²² e questi sono guardati con tanta gelosia, che non è permesso ad alcuno l'andarvisi. Il vaso della Galleria è assai lungo e forma un ovato. La Galleria è apparata d'un damasco verde, e sopra vi sono le cornici tutte simili di lavoro. I quadri che vi esistevano erano in numero di 5000²³.

Della strepitosa Galleria gli parla, qualche mese dopo, l'amico Giovanni Ludovico Bianconi, medico alla corte di Augusto III e autore delle fortunate *Lettere Bavare* (1763), componimenti fittizi dedicati a Filippo allo scopo di servirgli da guida nella visita della Baviera²⁴. Il 6 maggio 1763 Bianconi confessa che appena ha un'ora libera la passa nella Galleria delle pitture «e V'assicuro che ogni volta ne sono incantato. Io adesso che ho veduta quella di Baviera, quella del Re di Francia, quella del Duca d'Orleans, quella di Roma e di Firenze, io, dico adesso ne posso formare un giudizio più sicuro, Credetemi che noi, in questo genere, siamo cento pertiche più sopra degli altri. Se vedeste, amico, che Correggi, che Caracci, che Paoli, che Rubens: sono stupori»²⁵. Nella corrispondenza privata tra i due emergono dati interessanti anche sulla raccolta che gli Hercolani vanno componendo: il 14 marzo 1763 il medico scrive all'amico «godrò di sapere quali quadri e quali autori abbiate acquistati da poco in qua»²⁶, mentre il 22 aprile, dopo essersi compiaciuto che la marchesa Valeria Sampieri avesse «ricusato 100 mila zecchini per le sue pitture», evitando la dispersione della straordinaria quadreria bolognese che avverrà invece a inizio Ottocento, osserva: «Se Voi seguitate avanti di questo passo, avrete un giorno una raccolta reale in casa Vostra, per-

²² Probabilmente si tratta della fortezza di Königstein, fuori Dresda, dove Augusto III e la sua corte trovarono riparo durante la guerra dei Sette anni (1756-1763).

²³ APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 88, 9 settembre 1762, Filippo a Marcantonio.

²⁴ Perini Folesani 1998.

²⁵ BCABo, ms B 177, n. 34, Perini Folesani 1998, 404.

²⁶ BCABo, ms B 177, n. 23, Perini Folesani 1998, 378.

ché quando io vi fui, vi trovai gran belle cose»²⁷. Dunque, secondo Bianconi, la collezione Herculani, seppur ancora da accrescere, prometteva di innalzarsi al livello di una collezione reale. Certamente l'aver potuto visitare la Galleria di Dresda²⁸ – seppur spogliata di parte dei suoi capolavori – e l'amicizia con Bianconi, che mostra familiarità con le collezioni più ammirate d'Europa, devono essere stati stimoli importanti per il giovane anche per ciò che riguarda i criteri di allestimento della collezione di famiglia nel palazzo di Strada Maggiore, come si vedrà più avanti. Nella corrispondenza tra Bianconi e Filippo fa la sua comparsa anche il principe padre: Marcantonio, infatti, risulta alla ricerca di statue di porcellana²⁹. Nella lettera del 9 settembre 1762 il figlio lo rassicura che la celebrata fabbrica di porcellane di Meissen, contrariamente a quanto si crede, non è stata demolita «e il Re di Polonia vi spende 7 mila scudi il mese, oltre 9 mila che dà al Re di Prussia per potervi seguitare la fabbrica delle sudette, essendo ora la città di Meissen occupata dal principe Enrico». Dagli scambi tra i due si ricava che Marcantonio aveva anche ordinato di ricercare una serie di ritratti della famiglia imperiale; Filippo, non particolarmente entusiasta della consegna, gli fa sapere che: «Di dipinti, come si usa a Roma e più di marmo, non ve ne sono qui in Vienna né per due fiorini, né per sei non vi essendo presentemente questo costume. Ve ne sono bensì in cera in piccoli ovati. E questi costano sei fiorini l'uno»³⁰.

²⁷ BCABo, ms B 177, n. 31, Perini Folesani 1998, 398.

²⁸ Come scrive Giovannini a Branchetta la Galleria di Dresda era «piena di cose celeberrime» e «pochi sono gli autori grandi che mancano», Speranza 2016, 30.

²⁹ BCABo, ms B 177, n. 43, Perini Folesani 1995, 414. Bianconi nella lettera del 21 agosto 1763 risponde a Filippo a proposito di alcune porcellane desiderate da Marcantonio: «circa le porcellane delle quali mi scriveste, Vi risposi, ma replico che vi sono statue da tutti i prezzi, cominciando da un zecchino l'una, ma queste sono piccole. Non avrete niente di passabile a meno di due ungheri l'una, e queste saranno da 7 dita incirca l'una di altezza. Un gruppo nel mezzo potrà aversi, ma costerà sempre almeno dodici o quindici zecchini. Le porcellane sono carissime, come Voi medesimo avete veduto, e in Italia non lo credono. Io non posso dirVi altro se non che farò tutto il possibile per risparmiare, e che certamente nessuno otterrà mai dalla fabbrica que' vantaggi che otterrò io. Quando il Vostro Signor padre si determinerà, datemi gli ordini suoi precisi, e lasciate fare il resto a me».

³⁰ APHBo, Lettere a Marcantonio Herculani, b. 88, 22 novembre 1762, Filippo a Marcantonio.

Le questioni legate all'acquisto di opere d'arte si intrecciano con le vicende personali di Filippo, tenuto, quale erede della casata, a prendere moglie. Marianna di Marsciano Hercolani è intenzionata a guidare il fratello nella scelta della sposa più adatta, dimostrando di saper giocare un peso notevole nella politica matrimoniale della famiglia d'origine. Nell'agosto del 1762 Filippo è ospite di Antonio Montecuccoli a Vienna; il mese successivo si sposta a Dresda; così, nelle parole della zia ritornano le preoccupazioni che erano state del cugino Alfonso: Filippo non sa «fissarsi su cosa alcuna», è troppo volubile e sembra refrattario a contrarre legami stabili³¹. Alla corte imperiale il giovanotto intreccia una relazione con la veneziana Contarina Barbarigo³², quindi con una dama di casa Widman, invisita a Marianna e ai principi ereditari. Alla fine dell'anno, dopo che le trattative sembrano incanalarsi verso una fanciulla dei Rangoni di Modena, inaspettatamente Marcantonio, ignorando le raccomandazioni della sorella, sensibilissima al vantaggio e alla gloria degli Hercolani³³, si accorda con i marchesi Bovi Silvestri di Bologna³⁴ e il 17 giugno 1764 Filippo sposa Matilde Bovi Silvestri³⁵. Stando alle testimonianze il rapporto tra i due giovani dopo il matrimonio si svolgerà nel segno di un affetto sincero, tuttavia Matilde avrà ri-

³¹ Rossi di Marsciano 2018, 21 e 28 settembre 1762, 385, 387. In un primo tempo ella immaginava di potergli trovare una degna consorte alla corte imperiale anche se, deve constatare, in una ragazza nobiltà, bellezza e ricchezza difficilmente si trovano tutte insieme, Rossi di Marsciano 2018, 371.

³² Su di lei Marianna nutre seri dubbi poiché la casata non è ben fornita di denari: il padre Gregorio è un giocatore incallito e alla madre Caterina Sagredo Barbarigo piace spendere. Il punto di vista di Filippo sulla scelta della futura sposa si legge nelle sue lettere al padre, APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 88.

³³ Marianna, nel ribadire che il nipote non si impegna abbastanza, preme per suscitare un intervento di Marcantonio: «Tocca a voi Caro Fratello, che gli siete Padre di farlo entrare in massima e di fargli comprendere, che una volta sola si prende Moglie, e che una sola può sciogliersi, che bisogna cercare di combinare il vantaggio, e la gloria della propria Casa, due punti troppo importanti, e troppo necessari», 14 gennaio 1763, Marianna a Marcantonio, Rossi di Marsciano 2018, 400.

³⁴ Ivi, 414, 417.

³⁵ Ivi, 442.

correnti e gravi problemi di salute che la condurranno a un aborto spontaneo nel settembre dello stesso anno³⁶ e alla morte prematura nel 1768³⁷.

³⁶ Ivi, 460.

³⁷ Nel 1774 Filippo si risposerà con la nobildonna Corona Cavriani, figlia di un ricco latifondista mantovano.

4. Acquirenti, consiglieri ed eruditi sul mercato dell'arte nella Bologna del Settecento

Quando nel 1746 Augusto III re di Polonia, già Federico Augusto II elettore di Sassonia, spendeva la cifra stratosferica di centomila zecchini per comprare da un indebitato Francesco III duca di Modena cento capolavori della collezione estense destinati ad arricchire la sua già favolosa raccolta¹, Bologna si mostrava ancora poco aperta alle richieste di opere d'arte da parte di acquirenti stranieri: sembra dimostrarlo il fallimento della missione del veneziano Francesco Algarotti (1712-1764), esperto di pittura e consigliere di Augusto III, che nel 1743 si era recato in città per fare acquisti. L'operazione non si concluse favorevolmente ma va detto che egli ricercava i grandi pittori del Rinascimento e i campioni seicenteschi della scuola locale come i Carracci e Guido Reni, all'epoca praticamente introvabili². Un paio di anni più tardi avrà più successo un altro inviato della corte di Dresda, quel Pietro Maria Guarienti (1678-1753), ispettore di corte, che – va ricordato – era già conosciuto in città poiché era stato per sette anni allievo di Giuseppe Maria Crespi e da vent'anni era membro dell'Accademia Clementina. Giunse nel 1748 munito di una lista di autori che non erano ancora adeguatamente rappresentati nella Galleria tedesca, «intesi come gli anelli mancanti nella continuità storica di un museo che veniva a costituirsi, più che come l'espressione del gusto individuale del sovrano, come la traduzione visiva di un manuale artistico»³. A Bologna Guarienti riuscì ad aggiudicarsi quadri di Mastelletta, Giuseppe Maria Crespi, Lorenzo Sabatini e Bartolomeo Passerotti, provenienti dalle raccolte delle famiglie Ghislieri, Bellucci, Isolani e Monti; per la conclusione di questi affari poté giovare della collaborazione dell'abate Alessandro Branchetta e del figlio del suo maestro, il

¹ Roversi 1969, 70; Weber 2002, 37 e sgg.; Perini Folesani 2019, 37, nota 37.

² Speranza 2016, 6-8.

³ Ivi, 7, si vedano anche Roversi 1966, da 462; *Id.* 1969; Perini Folesani 1983, 75-90 e nota 24; Bernardini 2013, 149-150 e nota 29.

canonico Luigi Crespi⁴.

«Maneggione multiforme», così lo ha definito Giovanna Perini Folesani nel volume monografico a lui dedicato: cresciuto nella bottega paterna e buon ritrattista, Luigi, oltre a occuparsi di pittura e storiografia artistica e ad essere l'autore della *Descrizione* della quadreria Hercolani (1774), era parte attiva nel mercato dell'arte⁵. Nonostante la sua familiarità con l'ambiente bolognese non fu in grado di esaudire tutti i desiderata del sovrano (aggiudicarsi la *Santa Cecilia* di Raffaello per esempio). È pur vero che l'8 febbraio 1749, in nome del pubblico decoro e con chiaro intento protezionistico, il cardinal legato Giorgio Doria, forte del sostegno di Benedetto XIV e richiamandosi all'editto del 1733, che proibiva nello Stato Pontificio l'esportazione di pitture, statue e oggetti antichi, emanò un bando che vietava la vendita e l'esportazione di «Quadri, Pitture, Disegni e Intagli di qualsivoglia genere [...] esposte al pubblico ornamento, e insegnamento»⁶. Nella decisione legatizia si intrecciavano la volontà di salvaguardia del patrimonio ecclesiastico con la tradizione cattolica delle immagini considerate strumento didattico-catechetico. Per parte sua papa Benedetto vagheggiava la creazione di una galleria pubblica atta a ospitare i capolavori che rischiavano la dispersione, iniziativa che poté realizzarsi solo più tardi, dopo le spoliazioni di età napoleonica⁷. Concependo il patrimonio della chiesa come un bene collettivo il pontefice raccomandava al legato di «prendere ogn'esatta e rigorosa cautela acciò gl'insigni quadri [...] non siano levati da luoghi ove sono e portati fuori di paese»⁸.

⁴ Speranza 2016, 10-11, 18-19. Si veda anche Perini Folesani 1993.

⁵ Su Crespi storiografo, mercante e artista, Perini Folesani 1990¹, 161; Speranza 2016, 10-11; Perini Folesani 2019.

⁶ Emiliani 1967, 41-42; Roli 1977, 10-11; Speranza 2016, 11-12. Sugli editti riguardanti il mercato clandestino e sui provvedimenti presi in precedenza da papa Clemente XI, Haskell-Penny 1981.

⁷ De Benedictis 1998, 139, 313-314; Perini Folesani 1990², 301; Emiliani 2004¹; Bernardini 2013, 149-150. Sulla politica di tutela di Benedetto XIV, il suo mecenatismo a Bologna e gli editti pontifici, Borsellino 1998, 277-301; Lenzi 1998; Giordani 1999, 52-57; Emiliani 2005, 75-80.

⁸ BCABo, Raccolta Merlani dei bandi e provvisioni, anni 1747-49, c. 211; Roversi 1966, 454.

Il cardinale Doria, con la collaborazione del Gonfaloniere di Giustizia e del Reggimento di Bologna, proibì di asportare opere d'arte da chiese, università, strade e luoghi pubblici in città e nel contado⁹. Proprio la forza degli editti denuncia che in nessun tempo come all'epoca dell'emanazione dei bandi Bologna subì una vera e propria emorragia di quadri, segno che, alla severità dei decreti, facevano da contraltare le deroghe, dagli stessi previste: tra queste, la possibilità di sostituire gli originali asportati con copie, e la forza inarrestabile delle amicizie potenti, utilissime a lucrare ottimi affari¹⁰.

A Bologna non solo il legato, l'arcivescovo e il Senato, ma anche l'Accademia Clementina era in prima linea nel fronteggiare il commercio e la conseguente drammatica dispersione di oggetti artistici, che depauperava la città della sua identità culturale ed estetica. L'Accademia era chiamata a dare parere, obbligatorio e vincolante, sulle opere esposte al pubblico e destinate ad essere trasferite all'estero; in vero non fu all'altezza del compito di tutela, autorizzando anzi la vendita di dipinti importanti¹¹. La brama di Augusto III di arricchire la propria collezione con quadri di valore costituì una sorta di scossa per il mercato felsineo delle opere d'arte e non vi fu mezzo, nonostante il bando legatizio, di frenare la loro circolazione e dispersione.

Contando su collezionisti privati disposti a cedere i loro pezzi e su quadri antichi che, tolti dagli altari ricostruiti e aggiornati al gusto del momento, venivano immessi sul mercato, Bologna nel Settecento diviene «una sorta di Mecca per gli antiquari e i commercianti di opere d'arte»¹². Tale tendenza riscuoteva singolarmente l'assenso degli intellettuali felsinei, a cominciare da quegli accademici clementini che avrebbero dovuto

⁹ Sulla tutela nel Settecento e sulla struttura amministrativa che nello Stato Pontificio regolava la conservazione delle opere d'arte in antico regime, Bencivenni – Dalla Negra – Grifoni 1987; Condemi 1987. Per le leggi e i provvedimenti sulla tutela dei beni artistici, Emiliani 1996.

¹⁰ Sighinolfi 1916; Roversi 1966, 455.

¹¹ Roversi 1966, 453. Per la creazione di una memoria viva legata alla dispersione delle opere d'arte Bernardini 2013, 149-150.

¹² Roversi 1966, 446, che cita Malaguzzi Valeri 1928, 3. Si veda anche Roversi 1969, 68.

avere a cuore la difesa dei beni artistici locali.

Nella prefazione alla riedizione della *Guida di Bologna* di Malvasia, del 1732, l'accademico clementino Giampietro Zanotti (1674-1755) non si faceva scrupoli a mostrarsi favorevole all'esportazione delle opere bolognesi nelle collezioni straniere¹³. Piegandosi senza troppa fatica alla logica della pura necessità economica, tentava di nobilitarla con l'assunto che, dalla diffusione delle stesse nei paesi stranieri, sarebbe derivata gloria alla città che di tali capolavori era stata la culla:

Se le pitture movevoli si mandan altrove per danajo, pazienza s'ha a avere: n'è cagione il bisogno, e questo può servirne di scusa: e si sa che contro la necessità non può alcuna legge; e finalmente molta, e infinita gloria ne viene a quel fortunato paese, che cose tali ha prodotte, le quali hanno potuto invogliare nazioni straniere a provvedersi di loro, e a difonder per esse tesori¹⁴.

Non può dunque destare sorpresa che pochi anni più tardi lo stesso Zanotti ricevesse l'incarico da parte di Algarotti di trattare a Bologna, per conto di Augusto III, quadri dei Carracci, di Francesco Albani e di Guido Reni, conservati nelle raccolte Sampieri e Zanchini¹⁵, e che agisse da intermediario, questa volta per conto del nostro Marcantonio Hercolani, agevolando la vendita al cardinale Neri Maria Corsini della *Regina Artemisia che beve le ceneri del marito* di Giovan Gioseffo dal Sole (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini), passata agli Hercolani con l'eredità del senatore Bovio (1738) e inviata a Roma nel gennaio del 1743¹⁶. Nella raccolta di Marcantonio rimase la copia del dipinto eseguita da Felice Torelli¹⁷.

¹³ Malvasia, *Felsina Pittrice* ed. 1974, 17-20; Perini Folesani 1981, 236.

¹⁴ Zanotti 1732, ed. 1974, 19.

¹⁵ Roversi 1966, 505.

¹⁶ L'informazione è in una missiva di Luigi Crespi a Giovanni Gaetano Bottari (Zanotti 1739, I, 299; Prosperi Valenti Rodinò, 1984, 24; Thiem 1990, 110).

¹⁷ Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 92. Si veda *Appendice documentaria* n. 374.

Una posizione diversa, almeno a parole, sembra essere quella assunta da Luigi Crespi¹⁸, ma forse si tratta di semplice contraddittorietà dettata dalla convenienza: egli è ad un tempo ben inserito nel mercato di opere d'arte e tuttavia gran detrattore del mal costume delle sostituzioni, ricordando che erano assai praticate con l'appoggio dei pittori moderni, semplici «scolari» che non reggono il confronto degli antichi maestri¹⁹. D'altra parte è noto che in quegli anni Crespi si dedicava al progetto, mai portato a compimento ma che ebbe un seguito fortunato nella Bologna di metà Settecento, di raccogliere in tomi le riproduzioni a olio su carta di famose pale d'altare affiancate da testi scritti²⁰.

Le stesse contraddizioni mette in luce Marcello Oretti quando attacca il «fanatismo di rinnovare le chiese con il levare l'antico», dovuto alla noncuranza dei religiosi «che amano la novità di dipinti nuovi» e cedono gli antichi²¹. A suo parere a Bologna le manomissioni in molti edifici sacri sono più frequenti che altrove; eppure, a fronte di tale decisa censura verso le macchinazioni locali, non è da meno nel gestire piccoli traffici²².

Attorno agli «astuti personaggi, civili e religiosi, abbastanza altolocati e forniti di mezzi nonché di argomenti convincenti»²³, i quali, come si è visto, nonostante i proclami, non si facevano scrupolo ad agevolare lo spostamento dalle chiese o dai luoghi pubblici di quadri che rischiavano il degrado e che sarebbero stati più al sicuro nella raccolta privata di qualche potente²⁴, ruotavano altre figure come esperti d'arte, rigattieri, arti-

¹⁸ Roversi 1966, 451.

¹⁹ Crespi 1769, 16-17.

²⁰ Nell'ottobre 1758 Crespi scrive a Bottari di avere eseguito undici copie, Prospero Valenti Rodinò 1984, 36; Ciancabilla 2012, 51 sgg.; Bernardini 2013, 148 e nota 22.

²¹ Oretti ms B 30, c. 341v e 355, in parte pubblicato da Zucchini 1949/50, 45-46. Si vedano Roversi 1966, 447; *Id.* 1969, 68 e nota 9.

²² Perini Folesani 1990², 299. Sul rinnovamento dell'architettura bolognese nel Settecento, Matteucci 1969; *Ead.* 1988; *Ead.* 2000.

²³ Roversi 1966, 449.

²⁴ Si veda anche Cusatelli 1998, 426. Sulla sottrazione di opere d'arte dalle chiese bolognesi, Perini Folesani 2019, 78 sgg.

sti e restauratori che, agendo da abili affaristi, mettevano in collegamento la domanda con l'offerta, ovvero gli acquirenti con i religiosi e i collezionisti interessati a cedere le loro opere²⁵.

Tra gli attori di tali traffici si distinse l'abate Alessandro Branchetta, autore dei quinterni topografici della quadreria Hercolani, in rapporti stretti con Crespi, Zanotti, Bianconi e finanche con papa Benedetto XIV²⁶. «Emerito imbroglione» come lo definisce Giancarlo Roversi, Branchetta fu, che piaccia o no, una figura chiave: bibliotecario dell'Istituto delle Scienze, archivista della Curia Arcivescovile, ma anche intendente e procacciatore di manufatti artistici²⁷. Il sodalizio di lunga data con il pittore e restauratore Carlo Cesare Giovannini (1695-1758) permette ai due di concludere ripetuti e vantaggiosi affari²⁸. Giovannini, formatosi con il padre Giacomo Maria, pittore di corte dei Farnese, allievo dal 1723 di Marcantonio Franceschini, fu in rapporti con Branchetta almeno dal 1741²⁹. Crespi lo giudicava un pittore molto abile «nell'accomodare quadri vecchi, ristorarli, riattaccarli, ripulirli, e dove abbisognava, accompagnare il ritocco si bene coll'antico che punto non distinguevasi il vecchio dal nuovo dipinto»³⁰.

È a tutt'oggi valida la ricostruzione di Roversi: «Branchetta è la chiave che apre ogni porta per le sue molteplici aderenze, il Giovannini è il giudice del valore estetico ed intrinseco delle opere ispezionate». Le testi-

²⁵ Roversi 1966, 448; *Id.* 1969, 68-69.

²⁶ Speranza 2016, 18.

²⁷ Roversi 1966, 463, 468; *Id.* 1969, 72; Perini Folesani 1990², 328-329, *Ead.* 1998, 57-58. Si vedano anche Cammarota 2004, 34 nota 9; Speranza 2016, 19 e nota 17. Per l'Istituto delle Scienze di Bologna e le relazioni culturali tra Bologna e i centri europei, Cavazza 1990.

²⁸ Speranza 2016, 12, 19 nota 18. Il 15 luglio 1755 nella lettera a De Rossi, Giovannini traccia una biografia di Branchetta (Speranza 2016, 241). Per Giovannini e Branchetta e le vicende che, coinvolgendo Bianconi, portarono alla vendita della *Madonna Sistina* di Raffaello, Roversi 1966; *Id.* 1969.

²⁹ Roversi 1969, 74; Speranza 2016, 19 nota 18.

³⁰ Crespi 1769, 125; Roversi 1969, 74.

monianze documentarie provano che l'abate si muoveva con disinvoltura, tessendo contatti con la migliore società bolognese, mentre il pittore era l'esperto in grado di riconoscere tra le opere individuate dal socio quelle meritevoli di essere comprate³¹. Grazie anche all'appoggio di Giovanni Ludovico Bianconi i due procureranno dipinti per Augusto III³² ricercandoli non solo a Bologna, ma anche nella provincia romagnola, dove i divieti del bando papale erano meno sentiti³³. Bianconi giocò un ruolo centrale nella politica degli acquisti offrendo il suo contributo per l'acquisizione a Dresda della *Madonna della Rosa* del Parmigianino proveniente dalla collezione del conte Zani, pagata 1.350 zecchini nel 1752 e per la *Madonna Sistina* di Raffaello, proveniente dal convento di San Sisto a Piacenza, che nel 1754 ne costò ben 12.000³⁴.

È stato recentemente osservato che l'abate Branchetta pubblicizzava le sue attività commerciali promuovendo la stampa di opuscoli che contenevano un'accurata descrizione dei quadri e agevolavano, come moderni cataloghi d'asta, le trattative e la vendita³⁵. Tra i più interessanti la *Serie di pitture antiche del buon secolo, cioè di Francesco Francia Capo e Ristoratore della Pittura in Bologna e dei suoi migliori Scolari, tutte in Tavole*, e il *Catalogo di varie pitture*, nel quale si precisava che gli interessati all'acquisto dei libri e dei dipinti presentati nell'opuscolo potevano comodamente rivolgersi, per Bologna, all'abate Alessandro «Franchetti»³⁶.

Nel clima di rinnovamento del gusto che caratterizza il secolo fin dalla

³¹ Roversi 1966, 471-472, 475, 477-478.

³² Speranza 2016 ha riesaminato il loro ruolo nell'esportazione di opere all'estero.

³³ Speranza 2016, 103.

³⁴ Roversi 1966, 499; *Id.* 1969, 76-78.

³⁵ Ciancabilla 2019, 154-155.

³⁶ BCABo, ms B 970, *Memorie di artisti bolognesi (pittori, scultori, architetti, incisori, ecc.) raccolte da co. Baldassarre Carrati da documenti di archivio, accresciute da stampe volanti e pubblicazioni l'occasione riguardanti le belle arti*; BCABo, 17 Pittura Cart D4, 16. Catalogo di varie pitture, Archiginnasio 17. Storia artistica Caps D2 n. 51. Per altri opuscoli conservati all'Archiginnasio, Ciancabilla 2019, 156 e note 51-53, anche per le vendite di libri antichi e rari.

sua prima metà, i quadri antichi, o per meglio dire “primitivi”, non incontravano più il senso estetico del momento e male si adattavano alle nuove chiese «ridondanti di stucchi e gelido chiarore»; erano così vittime di sistematiche alienazioni³⁷. Gli autori di opere nuove sovente ne ricevevano in cambio di vecchie, mentre gli “zavagli”, cioè i rigattieri, facevano incetta di pitture fuori moda pagandole somme modeste³⁸. Con il clero ben disposto a liberarsene, i primitivi si acquistavano a prezzi di favore e già dagli anni Sessanta del Settecento aumentano gli «eccentrici» appassionati di questo genere di pittura³⁹. La ricerca dei pezzi era mossa dalla «spinta storico-documentarista di matrice illuminista, tesa alla ricostruzione del tessuto artistico locale»⁴⁰ e Marcantonio Hercolani non fa eccezione. Fin dal quarto decennio del Settecento le indagini storiche, sostanziate dal metodo e dalle ricerche di Ludovico Antonio Muratori, avevano aperto la strada alla conoscenza delle testimonianze artistiche risalenti al Medioevo e alla loro raccolta nelle collezioni cittadine⁴¹. Tra gli aristocratici bolognesi attenti ad accaparrarsi quadri antichi⁴² c'erano Alessandro Macchiavelli, che ne possedeva una cinquantina⁴³, Lodovico Maria Montefani Caprara e Sigismondo Malvezzi, il quale costituì uno studiolo di primitivi confluito nella collezione Hercolani a seguito del matrimonio tra il nipote di Marcantonio, Astorre, e Maria Malvezzi⁴⁴. A proposito di Montefani Caprara va ricordato che egli suc-

³⁷ Perini Folesani 1990², 330. Per la fortuna dei primitivi: Previtali 1964; Ambrosini Massari 2009; Ciancabilla 2012; *La fortuna dei primitivi* 2014; Miarelli Mariani 2017; Ciancabilla 2019; Negretti 2019. Per il rapporto tra Crespi e Branchetta, Perini Folesani 2019, 69, e *ad vocem*.

³⁸ Roversi 1966, 449. Per il ruolo degli “zavagli”, Gheza Fabbri 1980; Morselli 1998, 12.

³⁹ Perini Folesani 2019, 74, 75 e nota 240; Ciancabilla 2019, in particolare 152-153.

⁴⁰ Ambrosini Massari 2009, 733-767; *Ead.* 2014, 301.

⁴¹ Ciancabilla 2019, 147.

⁴² L'esigenza dei privati di possedere opere che precedessero Raffaello parte già dal Cinquecento, De Benedictis 1998, 125-133.

⁴³ Bonfait 2001, 83-108 (in particolare 88).

⁴⁴ Ivi, 106. Per la collezione Malvezzi di primitivi, Ghelfi 2002, 15-18; *Ead.* 2014, 181-183;

cesse a Branchetta nell'incarico di bibliotecario dell'Istituto delle Scienze e, in virtù del ruolo pubblico che rivestiva, era certamente ben informato dei movimenti delle opere cittadine, anche in anticipo rispetto a molti privati⁴⁵.

È praticamente impossibile, considerando che gli incontri e gli accordi informali non hanno lasciato tracce e che non ci sono altri tipi di documenti, ricostruire la dinamica delle relazioni e delle scelte operate da Marcantonio, coadiuvato dal figlio Filippo, sulla piazza bolognese. Senza ulteriori prove documentarie rimane difficile chiarire quale fosse, nel suo progetto, il ruolo di letterati, intermediari e pittori-restauratori protagonisti del mercato coevo, come Luigi Crespi, Marcello Oretti, Alessandro Branchetta e Carlo Cesare Giovannini. Le loro posizioni appaiono contraddittorie: se in diverse occasioni, come abbiamo visto, criticarono apertamente la dispersione del patrimonio artistico locale, d'altra parte agivano come consiglieri e intermediari, in occasione della vendita di quadri da parte dei religiosi e dell'aristocrazia bisognosa di danaro.

Pubblicamente, negli scritti e nelle lettere, condannavano operazioni destinate a portare alla rovina, all'esportazione o alla sostituzione delle antiche pitture, ma allo stesso tempo soggiacevano alla legge del mercato. Il loro è un atteggiamento all'insegna del compromesso tra pubblico e privato, una condotta ondivaga di cui Marcantonio e il figlio Filippo dovevano essere consapevoli, anzi proprio in ragione di questo devono aver approfittato dei loro qualificati servigi, preferendoli a "zavagli" e mercanti della pubblica piazza. Operando questa scelta gli Hercolani potevano contare sull'aiuto dei massimi esperti di pittura, che in veste ufficiale si professavano a favore della conservazione dei manufatti, garan-

Ciancabilla 2019, 147, 150-152.

⁴⁵ Ciancabilla 2012, 124. Non c'era solo chi acquistava, ma anche chi donava per amore della patria e del sapere. Monsignor Francesco Zambeccari, stretto collaboratore di Benedetto XIV, non fu il solo a regalare opere alla città, ma di certo la sua donazione resta l'esempio più celebre: tra il 1762 e il 1763 egli cedette all'Istituto delle Scienze undici dipinti, tra questi la *Sepoltura di Cristo* di Nicolò Pisano, la *Sacra famiglia con i santi Bernardo Tolomei, Paolo e Maddalena* di Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo e l'*Adorazione dei Magi* di Amico Aspertini, che erano opere gloriose per la storia di Bologna, compiendo un atto di liberalità motivato da ragioni di conservazione e da intenti pedagogici, Cammarota 1997, 9-13 nota 11; Emiliani 2004¹; *Id.* 2004²; Bernardini 2013, 149.

tendo così l'immagine pubblica dei loro patroni, ma l'altra faccia della medaglia era che queste figure assecondavano il bisogno pubblico di segnali di *status* sociale, agevolando il desiderio degli stessi nobiluomini di avere in casa opere che un tempo avevano dato lustro alle chiese o ad altre importanti collezioni cittadine.

Alcune considerazioni sugli acquisti intrapresi dagli Hercolani in città possono essere svolte basandosi sulla ricognizione del *Libro alfabetico*, steso per volere di Filippo nel 1773. Entro i primi anni del sesto decennio Marcantonio ritira, proprio dall'agente del re di Polonia, quel Pietro Guarienti a Bologna nel 1748, tre dipinti: un "Ritratto di uomo armato" di Lavinia Fontana, una "Decollazione di san Giovanni Battista" di Guido Cagnacci e il bellissimo *Ritratto di cavaliere con due levrieri* di Bartolomeo Passerotti (Providence, Rhode Island School of Design; Fig. 8). Nondimeno la data di vendita fissata nel *Libro alfabetico*, il 1756, è errata, dal momento che Guarienti muore nel 1753. La transazione potrebbe essere avvenuta o almeno essere stata concordata durante il soggiorno bolognese del padovano⁴⁶. Marcantonio si serve anche di Giovannini, dal quale ottiene una pala riferita a Ippolito Spisanelli, raffigurante una "Madonna e il Bambino con i santi Giuseppe, Biagio, Orsola, Luigi e un santo vescovo"; tuttavia le acquisizioni più importanti riguardano undici pale d'altare, perlopiù di autori cinquecenteschi, acquistate da chiese cittadine e del territorio. Dalla chiesa di San Pietro Martire compra la "Deposizione di Cristo" di Orazio Samacchini e *l'Incoronazione della Vergine con i santi Luca, Giovanni, Domenico e Giovanni Evangelista* di Bartolomeo Passerotti (Adelaide, Art Gallery of South Australia)⁴⁷. Dalla chiesa della Concezione provengono due quadri di Bartolomeo Cesi, la "Crocifissione con i santi Giovanni Evangelista, Maria Maddalena e Caterina da Siena" e la copia della "Crocifissione" di Guido Reni ai Cappuccini⁴⁸. Dai Serviti di Bologna acquista la *Madonna col Bambino tra i santi Elena, Agnese, Donnino e Pier Crisologo (Consacrazione della Vergine)* di

⁴⁶ Appendice documentaria nn. 155, 156, 157.

⁴⁷ Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 75, 85. Appendice documentaria nn. 74, 76.

⁴⁸ Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 14, 82. Appendice documentaria nn. 152, 206.

Lavinia Fontana (Marsiglia, Musée des Beaux-Arts, fig. 27)⁴⁹, mentre dai Padri di San Giacomo ottiene *l'Incoronazione della Vergine* di Lorenzo Veneziano (Tours, Musée des Beaux-Arts), datata 1368, acquisita grazie alla collaborazione dell'abate Branchetta e di Filippo⁵⁰.

Due tavole provenivano da chiese del territorio: dalla chiesa dei Minori Conventuali di Budrio – la famiglia possedeva il casino delle Quattro Torrette a Mezzolara di Budrio – la *Madonna col Bambino in trono tra i santi Giorgio, Sebastiano, Francesco e Giovanni Battista* (pala Guastavillani) di Giacomo e Giulio Francia (Parigi, Musée du Louvre), riferita negli inventari a Francesco Caccianemici; dalla Sagrestia arcipretale di Gaibola⁵¹ la “Donna dell'Apocalisse” e la “Madonna della Misericordia” di Denijs Calvaert. Per il resto gli Hercolani attingono, con modalità e tempistiche ancora tutte da indagare, diversi dipinti dalle raccolte gentilizie, in particolare dalle famiglie Spada, Bargellini, Fantuzzi, Tanari, Guidotti, Gozzadini, Locatelli⁵².

⁴⁹ Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 32. *Appendice documentaria* n. 67.

⁵⁰ Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 99. *Appendice documentaria* n. 449. Per *l'Incoronazione della Vergine*, Ciancabilla 2019, 156.

⁵¹ Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 13, 17. *Appendice documentaria* nn. 72, 446.

⁵² Per gli ambiziosi collezionisti europei che acquistano da privati, Roversi 1969, 67-68.

5. «Diligenti ricerche» e acquisti di dipinti: il maestro di casa Gregorio Pagani tra la Romagna e le Marche

Sugli acquisti di quadri che Marcantonio perfezionò fuori Bologna tra il 1755 e il 1764 si rinvergono notizie in un epistolario inedito che vede protagonista Gregorio Pagani, il già ricordato maestro di casa, che sarà al servizio di Marcantonio per oltre vent'anni e al quale spettava, fra l'altro, la cura degli arredi e degli oggetti preziosi¹. Pagani aveva l'incarico non solo di tenere liste degli oggetti e di controllare che le residenze del padrone fossero debitamente fornite, ma, anche, come vedremo, di muoversi sul campo alla ricerca di dipinti tenendo informato per iscritto Marcantonio delle trattative in corso. Gli Hercolani avevano di lui un'ottima opinione, si fidavano del suo parere e lo coinvolgevano a pieno titolo nelle vicende familiari, come dimostrano le lettere di Marianna al fratello: nel dicembre del 1762 la contessa di Marsciano chiede la collaborazione di Pagani per vagliare i sentimenti del nipote Filippo che non si risolveva a prendere moglie², mentre due anni più tardi, il 18 luglio 1764, la stessa Marianna si esprimeva così a proposito dell'efficiente maestro di casa: «Scrivo due righe al Pagani, di cui conosco l'abilità, ed il cuore, egli è uomo di un merito, che pochi in verità ne hanno uguale, e voi mio caro fratello avete ben ragione di tenervelo caro»³.

Nel settembre del 1757 Pagani scrive da Faenza, dov'è impegnato a trattare con i Padri di San Francesco l'acquisto di alcuni quadri antichi su tavola che un tempo avevano ornato la loro chiesa vecchia e dei quali i religiosi desideravano disfarsi con profitto, per far fronte alle spese della nuova fabbrica. Iniziata nel 1740, la struttura architettonica era già stata

¹ Pagani viene assunto da Marcantonio nel 1748, APHBo, scaffale 7, b. 47, «Notizie», cit., c. 15. L'epistolario è conservato in APHBo, sezione *Carteggi*.

² Rossi di Marsciano 2018, 396.

³ *Ivi*, 443.

conclusa, ma le rifiniture interne erano ancora in corso⁴. In questi anni si assiste a un rinnovamento consistente degli edifici religiosi anche nel territorio della legazione di Romagna⁵. Il maestro di casa sottoscrive con i francescani alcune ricevute per l'acquisto in blocco di otto dipinti, più diversi frammenti con figure di santi. Una lista inedita fa luce sui soggetti acquistati e sul loro costo:

Quadri comprati a Faenza. 200 Un quadro in asse con S. Fran.co lire 150; 200 Un altro con S. M.a Madalena lire 150; 200 Un altro con S. Sebastiano lire 200; 200 Un altro con S. Catterina lire 100; 50 Un altro mezzo tondo lire 50; 50 Una S. Catt.a da Bologna lire 20; 40 Un altro di N.S. per lungo lire 20; 15 Vari Santi in pezzi 5 lire 12.10; 10.10 [totale] 965.10 Un S. Ant: in tela rotta lire 10:10 [totale] lire 713:0. Puro Costo. Zecchini 40 Lire 410. Condotta etc lire 30. Viaggi lire 30. Costo lire 470. Stima Lire 713. Sarebbe di più lire 243⁶.

Se si incrociano le notizie contenute nella lista e nelle ricevute emesse dai francescani con quelle del *Libro alfabetico*, risulta agevole individuare almeno tre delle pale acquistate da Pagani, tutti capolavori riconosciuti della pittura romagnola quattro e cinquecentesca. La prima, indicata nella lista semplicemente come «San Francesco» e pagata appena 150

⁴ La chiesa fu terminata il 25 novembre 1752, ma le rifiniture si protrassero fino al 1757, quando Pagani giunge in città, Archi – Piccinini 1973, 108-109; Violi 1980, 102; Saviotti 2008, 64 sgg.

⁵ Per il riammodernamento dell'architettura in Romagna nel Settecento, Matteucci 1977; Rimondini 1985; Benincampi 2016; *Id.* 2018.

⁶ APHBo, scaffale 7, b. 47, 1709 Marcant'Antonio d'Astorre marito di Silvia Barbazzi, 1757, «Ricevute di pagamenti fatti per compre di diversi quadri in Faenza per conto del Co: Marc'Antonio Hercolani», «A di 10 Settembre 1757 In Faenza. Io sottoscritto mi obbligo di Pagare Zechini quaranta effettivi di Roma alli R.R. P.P. Minori conventuali di S. Francesco sono per diversi quadri vecchi in asse vendutami da medesimi per tal prezzo con obbligo di venire a prenderli è pagarli entro il tempo e termine di giorni quindici domani da incominciarsi lasciandosi la caparra di due zecchini Romani e ciò mi obbligo senza eccezione come sopra in Fede mi sottoscrivo Gregorio Pagani». Il pagamento di 40 zecchini «per prezzo, ed intero pagamento di diversi pezzi di quadri dipinti sul legno, che stavano nella Nostra Chiesa vecchia di S: Francesco» viene incassato dai Padri il 20 settembre 1757. Il 21 settembre i quadri vengono caricati su un carro diretto a Bologna.

lire, è uno dei capidopera di Marco Palmezzano: la *Madonna col Bambino e i santi Francesco, Pietro, Antonio Abate e Paolo* (Monaco di Baviera, Alte Pinakothek, fig. 7). L'acquisto dell'imponente tavola, firmata dall'artista «Marchus Palmizanus Pictor Foroliviensis faciebat» viene ricondotto erroneamente nel *Libro alfabetico* al 1752⁷.

La seconda della lista, che aveva come protagonista la Maddalena, è la pala raffigurante la *Madonna col Bambino tra san Girolamo e la Maddalena* di Michele Bertucci (Forlì, Pinacoteca Civica, fig. 9), pagata anch'essa 150 lire. Nel *Libro alfabetico* viene catalogata due volte e con paternità diverse (prima Bagnacavallo poi, annota Filippo, Sebastiano del Piombo) e descritta come la «Beata Vergine col Santo Bambino e da una parte Santa Maria Maddalena, dall'altra San Girolamo con due angeli in aria che sostengono un panno verde. A' piedi del quadro sta scritto: "Ludovicus Emilianus Canonicus et Iureconsultus Faventinus Paternae Voluntatis Executor MDXX"». Anche in questo caso la data d'acquisto viene confusa dal compilatore ed è indicata come 1752⁸.

La terza è un «San Sebastiano», da identificare con la *Vergine in trono con i santi Bernardino da Siena, l'arcangelo Raffaele con Tobia, Romualdo e Sebastiano*, firmata e datata da Innocenzo da Imola (Forlì, Pinacoteca Civica, fig. 24)⁹. Considerata dalla critica antica e moderna una delle creazioni più importanti del pittore romagnolo, nel *Libro alfabetico* viene descritta come «la Beata Vergine in trono, a mano destra vi è San Bernardino da Siena, l'arcangelo Raffaele con Tobia, e un cagnolino bianco <a' piedi>, a mano sinistra li Santi Romualdo Abate e Sebastiano martire, figure poco meno del vero, ed in mezzo un angioletto sedente che suona uno strumento da corde, con campo d'architettura <e> sotto vi è un biglietto finto in cui sta scritto: "Innocentius Francucius Imolensis faciebat 1527"»¹⁰. Ancora una volta la data d'acquisto è ricordata erroneamente come 1752. Il carteggio tace su altri due quadri la cui prove-

⁷ Appendice documentaria n. 211.

⁸ Appendice documentaria n. 105.

⁹ Appendice documentaria n. 64.

¹⁰ Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 32.

nienza è ricondotta dal *Libro alfabetico* ai francescani di Faenza: il primo raffigurava una “Vergine a mezza figura” del Bagnacavallo, che si dice comprata nel 1725 (data certamente inesatta poiché non ci sono prove che negli anni Venti Marcantonio acquistasse quadri), il secondo era «Nostro Signore con San Tommaso Apostolo e San Francesco d’Assisi con un ritratto di un uomo inginocchioni», riferito al Perugino, da identificare con *l’Incredulità di san Tommaso* di Giovanni Battista Bertucci (Londra, National Gallery)¹¹.

A proposito della pala di Innocenzo da Imola, Luigi Crespi, nella *Descrizione* del 1774, riferisce che Giovannini aveva ricevuto dalla corte di Dresda l’ordine di acquistarla per 8.000 scudi; tuttavia Hercolani «valutando assai più la gloria d’avere un’opera cotanto singolare non volle privare il proprio palazzo, nè la patria d’un quadro sì pregevole»¹². Le carte d’archivio dimostrano che la vicenda si svolse diversamente da come è tratteggiata da Crespi. Il 15 ottobre 1757 Pagani scriveva a Marcantonio, che in quel momento si trovava fuori Bologna:

Da un discorso oggi avuto con il Sig.r Carlo Giovannini Pittore mi do l’onore significarlo a V.ra Ecc.nza in rapporto al quadro di Innocenzo Francucci da Imola, e mi ha detto che tempo fa ebbe commissione da un ministro della Corte del re di Polonia di stare in pratica se capitava un quadro del sud. maestro, per servirsene per un oratorio in d.a Corte che avisasse, mentre ne avrebbero fatto l’acquisto. Il detto Sig.r Giovannini dice farà un contratto con S. E.za in forma di scrittura in termini che esso possi averne vantaggio e si obliherà di accomodare tutte quattro le tavole gratis con questo però che se mai la corte per le presenti contingenze non potesse applicare a d.o acquisto (con tutto che lui scriverà di avere

¹¹ *Appendice documentaria* nn. 69, 431.

¹² Per la lettera Bottari Ticozzi 1822, VII, 100-101, Speranza 2016, 35-36. Per la corrispondenza tra Crespi e Bottari, Perini Folesani 2019, 67 sgg. Nella *Descrizione* 1774, c. 17, Crespi scrive: «ritornato che fu a Dresda l’anno 1754 ebbe ordine da quella Corte di farne l’acquisto per quella Galleria, e di offrire pel medesimo quadro ottomila Scudi Romani, ma la Casa Ercolani valutando assai più la gloria d’avere un’opera cotanto singolare non volle privare il proprio palazzo, nè la patria d’un quadro sì pregevole».

fermato il quadro a norma delli suoi ordini) di pagarle le sue fatture, ad un discreto prezzo da concordarsi nella medesima, e sono restato d'accordo col detto Pittore il quale stenderà un progetto che alla venuta dell'Ecc.za V.ra in Bologna gli sarà presentato, e quando d.o progetto fosse onesto io la consiglierai a privarsi di tale capo avendone già un altro simile per la sua casa, e con li denari che si pigliasse si farebbe compra di altri mobili¹³.

Il contratto tra Hercolani e Giovannini viene sottoscritto il 3 dicembre dello stesso anno:

Con la presente privata scrittura, la quale vogliono le parti contraenti che abbia forza di publico e giurato Instrumento. Si dichiara che appartenendo a S. Ecc.za il Sig.r Marc'Antonio Hercolani sette quadri grandi, si in tavola, che in tela, alcuni de quali anno bisogno di essere ristorati, ed altri ripoliti, e fra questi essendovene uno del celebre Innocenzo Francucci detto da Imola, come appare ancora dalla sottoscrizione dell'autore a piedi della tavola, è convenuto con il Sig. Carlo Giovannini Pittore e famoso restauratore di quadri, che esso Sig.r Giovannini a tutte sue spese debba con la maggior attenzione sua raccomandare i quadri sunnominati, e ridurli tali, e quali sortissero dalla mano del soggettivo autore in prezzo delle quali fatture il Sig.r Conte sudetto debba rilasciare al Sig. Giovannini la metà del denaro da ricavarsi dal Quadro del Francucci, il quale si è obligato esso Sig.r Giovannini di far vendere al Sig.r Co. Padrone il quadro sudetto del Francucci a Dresda, o altrove a prezzo assai riguardevole e non minore di mille scudi romani posto in Bologna senza spesa di viaggio, ne altro rischio, al qual effetto acciò questo Quadro cresca ancora di stima, si è obligato il Sig.r Giovannini sudetto, oltre le necessarie raccomandature di render anche più perfetta la figura nuda in piedi quivi dipinta, la qual figura es-

¹³ APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 54, 15 ottobre 1757. Nella stessa lettera Pagani afferma: «D'Argenta mi scrive il Stigniani che il prezzo di quella tavola antica d'altare che si ritrova in quell'oratorio sono L. 60 e lo lasceranno per L 50 a sua insinuazione, ed io ci ho dato per risposta che ne voglio cinque dei detti quadri per tal prezzo riserbandomi anche sopra questo il discorerla con S. E.za alla di lei venuta in Città».

sendo in veduta poco graziosa crede il Sig.r Giovannini di doverla ridurre al quanto [...] e perché non vendendosi il quadro sudetto potrebbe il Sig. Giovannini rimanere senza la dovuta remunerazione alle sue fatiche, si è pur convenuto che in tal caso esso Sig. Co: o debba pagarli la sua fattura al giusto prezzo che fra ambidue sarà per convenirli e non convenendo, né volendo il Sig. Co: sborsare denaro, il Sig. Giovannini si terrà per soddisfatto intieramente, dandogli il Sig. Co. in prezzo della di lui mercede altro quadro in tavola, nel quale vi è dipinto S. Girolamo inginocchiato, S. Francesco con altre figure in piedi dietro a questo santo, e la B.ma Vergine a sedere in atto di essere adorata. Il prezzo dell'operazione del Sig.r Giovannini con questa scrittura viene considerato riguardevole si perché esso asserisce aver sicurezza, e pronta occasione di far esitare come sopra si è significato il quadro del Francucci, come ancora perché promette di porre in opera tutto il suo sapere, e diligenza per ridurre gli altri quadri in stato di perfezione, mediante le quali convenzioni, hanno ambedue li SS.ri contraenti sottoscritta la presente scrittura di proprio pugno [...]¹⁴.

Giovannini si impegnava a restaurare sette quadri, tra i capidopera della collezione, e a vendere a Dresda «o altrove» a un prezzo non inferiore a mille scudi romani la pala di Innocenzo da Imola. La prospettiva di un fruttuoso intervento di restauro, che una mano tanto esperta come quella di Giovannini avrebbe condotto su un nucleo di dipinti la cui condizione conservativa evidentemente preoccupava Marcantonio, lo spinge ad accordargli la metà dei mille scudi che si sarebbero potuti guadagnare per il solo Innocenzo. L'accordo, siglato da un regolare contratto, sembra smentire le parole di Crespi, secondo il quale il nobiluomo aveva il solo interesse di non voler privare la patria di un quadro tanto pregevole. Piuttosto, la mancata vendita potrebbe spiegarsi con l'improvvisa scomparsa del restauratore, che avvenne il 30 giugno del 1758, quando vero-

¹⁴ APHBo, Instrumenti, b. 131, fasc. 36, 3 dicembre 1757, «Obbligazione fatta dal Sig.r Carlo Giovanini Pittore a favore del Sig.r Conte Marco Antonio Hercolani di ridurre, ripulire, e d'accomodare sette Quadri di famosi Pittori con promessa di questo di far esito di uno di d.ti Quadri per lire mille ricavati li quali promette il Sig.r Conte Hercolani la metà di d.o prezzo al d.o Pittore».

similmente non doveva ancora aver concluso l'intervento sui dipinti Herculani¹⁵.

Quanto al prezzo, va osservato che la straordinaria pala di Innocenzo, acquistata a Faenza per 200 lire, che per Bologna all'epoca corrispondevano alla stima di un quadro di medio valore, viene di lì a poco proposta in vendita per 1.000 scudi (cioè 5.000 lire), cifra che veniva corrisposta per i capolavori¹⁶; d'altro canto accrescere notevolmente la richiesta era una prassi consolidata per quadri venduti a principi stranieri, il re di Polonia in questo caso, affezionato cliente di Giovannini.

Professionista apprezzato, Giovannini, oltre che un autentico virtuoso del restauro, si conferma un abile intermediario¹⁷. In questi anni, come Pagani, si muove nel territorio romagnolo e insieme all'abate Branchetta si concentra sulle scuole regionali mettendosi alla ricerca di quadri delle personalità più rappresentative e meno conosciute¹⁸. Le indagini sul campo dovevano certamente essere agevolate, per Herculani/Pagani come per Giovannini/Branchetta, dalla diffusione di descrizioni e guide a stampa delle località e del loro patrimonio sommerso: una nuova letteratura artistica che aveva il merito di divulgare notizie su opere poco note, ma in grado di attirare l'attenzione degli esperti in virtù del loro valore¹⁹. Le guide locali costituirono il principale strumento di orientamento anche per Filippo, quando egli, a partire dalla metà degli anni Sessanta, cominciò a partecipare alle ricerche di quadri. Due esempi. Nel 1766 il nobiluomo si rivolge all'amico Camillo Zampieri, poeta imolese, per sapere se le città di Imola, Faenza, Forlì e Cesena potessero contare

¹⁵ Morì nell'alzarsi dal letto, Roversi 1969, 75.

¹⁶ Troilo 2007, 412-413.

¹⁷ «Perdè molto la sua patria per la mancanza di questo virtuoso pittore ne' bisogni della restaurazione delle pitture mal trattate dal tempo, nella quale abilità possedeva, come era ben noto a tutti» (Oretti ms B. 130, c. 185); «Poco discorsivo, onesto ne' prezzi, onorato nel tratto, ponderato ne' suoi giudizi e solitario piuttosto che allegro e conversevole» (Crespi 1769, 125); Roversi 1969, 74-75.

¹⁸ Speranza 2016, 115.

¹⁹ Vitali 2000.

su un libretto a stampa con la descrizione delle pitture «particolari» di chiese e palazzi; qualora esistesse, raccomanda di acquistarlo subito²⁰. L'anno successivo chiede al poeta reggiano Agostino Parisi (1736-1783) di procurargli un libretto con le pitture conservate nelle chiese di Reggio Emilia. Dal momento che ne è sprovvisto, Parisi compone egli stesso «un picciol catalogo del migliore, aggiungendovi qualche giudizio, steso in conformità di quanto ho udito da valenti uomini, che meco hanno esaminato, e di quel poco che posso conoscere io per qualche pratica, e qualche lume di buon senso. Troverà ella che di quadri di prima classe non ne abbiam che pochissimi, che tutto il meglio ci viene dalla scuola de' Carracci, e perciò siam privi quasi affatto di varietà»²¹. Quest'ultima è una precisazione interessante poiché dimostra come Filippo e dunque anche Marcantonio prediligessero la varietà delle scuole.

Accanto alla disponibilità crescente di repertori a stampa va tenuto sempre presente il ruolo che figure di abili ricercatori e disincantati intermediari²² come Branchetta e Giovannini giochino nell'educare e orientare il gusto dei collezionisti. Appare assodato come i due si muovano nell'orbita della famiglia Hercolani: se il primo stende con Marcantonio il contratto che abbiamo appena esaminato, il secondo compila

²⁰ BCABO, B 220, 8 novembre 1766, n. 52. Il 12 novembre Zampieri risponde: «Qui [a Imola] non si ha certamente libretto alcuno, che indichi le nostre Pitture; forse perché il picciol numero loro non empirebbe ne meno una pagina [...] Se in Faenza, in Forlì, o in Cesena vi sarà tal libretto, io farò sì che Ella l'avrà» (BCABO, B 183, n. 61, 12 novembre 1766, Zampieri a Filippo).

²¹ BCABO, B 199, 21 febbraio (o settembre) 1767, n. 83: Parisi gli è debitore di risposta «e di alcune notizie che ella mi chiese intorno le migliori pitture delle nostre chiese. Ella suppone che vi sia un Libretto: vi è di fatti un lunario stampato l'anno scorso, nel quale l'autore ignorante mescola la verità colla bugia, e tutto confonde senza criterio, e senza intelligenza veruna dell'Arte. Io ho creduto doverle dire piuttosto poche verità che molte bugie. Però ho esaminato da me stesso, e ho formato un picciol catalogo del migliore, aggiungendovi qualche giudizio, steso in conformità di quanto ho udito da valenti uomini, che meco hanno esaminato, e di quel poco che posso conoscere io per qualche pratica, e qualche lume di buon senso. Troverà ella che di quadri di prima classe non ne abbiam che pochissimi, che tutto il meglio ci viene dalla scuola de' Carracci, e perciò siam privi quasi affatto di varietà». Tra il 1767 e il 1771 Filippo intrattiene una corrispondenza con Giovanni Andrea Barotti sulla letteratura artistica ferrarese e, in particolare, sulle *Vite de' pittori e scultori ferraresi* di Girolamo Baruffaldi, Novelli 1997, pp. 126-136.

²² Su Giovanni Ludovico Bianconi, Perini Folesani 1998.

una lista di quadri acquistati da Filippo nel 1772 e, a partire dal novembre dello stesso anno, redige l'inventario topografico dei quadri del palazzo di Strada Maggiore.

Nel 1759 Pagani torna in Romagna e si sposta tra Imola, Forlì e Cesena²³. A Forlì si dispiace di non aver potuto compiere un sopralluogo ai dipinti di proprietà del mercante Vitali e di monsignor Marchesi che gli sono stati segnalati da un certo Zappi; ad ogni modo, come gli ha riferito un non meglio precisato amico pittore, si tratta di quadri moderni, indicazione degna di nota poiché conferma che Marcantonio ricercava *in primis* quadri antichi. Successivamente Pagani si sposta a Cesena, dove acquista dai Padri del convento di San Francesco quattro pale d'altare. Nell'occasione fa amicizia con il canonico Albicini di Forlì e si avvale della sua collaborazione; forse si tratta del Pietro Albicini che nel 1804 avrebbe finanziato la ristrutturazione della sagrestia della cattedrale forlivese²⁴. Nel definirlo «dilettante di antichità in pitture e medaglie» Pagani si rammarica che egli sia dovuto rientrare anzitempo a Bologna e non abbia potuto scrivere a un religioso, di cui non precisa il nome, che a Ravenna avrebbe potuto aiutare il maestro di casa a «far compre bellissime e con vantaggio»:

Come mi diedi l'onore di scrivere a S. E.za da Imola, mi portai in Forlì e non si potè vedere, ne li quadri del mercante Vitali falito, a mottivo che non era in paese il commisario e così fu delli quadri di Mons.r Marchesi, e per quanto mi venne descritto da un pittore mio amico abitante in essa Città che tutti li quadri de sunnominati erano moderni ed il fatto si è che tutti gl'altri quadri di pitture che sono da vendere sono cose assai cattive, bensì avevo ritrovato un quadro che fu levato dal Duomo che rappresenta S. Fran.co con S. Ruffino et una gloria che è di buon pittore e per mezzo del nobile uomo Sig.r Can.co Albicini con il quale ho fatta amicizia ed ho ricevuto finezze, lo potevo avere a buon prezzo e non ne ho fatto l'acquisto per non poterlo involtare per essere dipinto in grossa

²³ APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 55, 13 del 1759, Forlì, Pagani a Marcantonio.

²⁴ *Storia di Forlì* 1992, 77.

tela, e non avendo ritrovato in d.a città cosa veruna e per non perdere il viaggio, e il tempo, mi portai a Cesena ove ò fatta compra di quattro quadri in tela che erano nel convento de Padri di S. Francesco che spero piacciano a S. E.za avendoli già portati meco involtati e chiusi in una cassetta, come pure feci compra in detta città di Cesena di diversi quadri vecchi che ne ho fatto altro rotolo, ed un assa antica longa piedi 2 e larga onze 18 rapp.e una B.V. col Bambino, S. Fran.o e S. Ant. Abbate, ma in cattivo stato ne paneggiamenti, che credo rimediabili, e pare sia della Scuola del Francia [...] Li sud.ti quadri tutti assieme costano zecchini ventidue ed altri tre zecchini ho spesi in Faenza in quadro grande grande con sua cornice liscia tutta dorata, il quale rappresenta una Santa, vestita da monaca che ottiene una grazia da N.S. di un puttino morto che li giace dalli piedi con altre figure e questo quadro è stato da me consegnato al Sig.r Odoardo Visani Cancelliere con la speranza di trasportarlo con altri quadri buoni che si crede averli a buon prezzo da un particolare al quale gli sono stati lasciati per eredità fideicommissaria è siccome questo tale consuma molto, non avrà difficoltà venderli con segretezza a mottivo che anderebbero fuori di paese come si suol dire frà lume è scuro. [...] e se non avessi avuto riguardo alli premurosi interessi di S.E.za per ritornare a Medicina e poscia a Bologna ero stato insperanzito che a Ravenna avrei fatto buoni contratti in materia di pitture e si era esibito il Sig.r Canonico Albicini di Forlì dilettante di antichità in pitture e medaglie, di accompagnarli con una lettera ad un suo fratello religioso abitante in Ravenna il quale mi avrebbe fatto far compre bellissime e con vantaggio²⁵.

A Cesena, come si è visto, Pagani acquistò quattro quadri dai francescani impegnati a restaurare la loro chiesa e altri quadri «vecchi» altrove, compresa una «una B.V. col Bambino, S. Fran.o e S. Ant. Abbate», attribuita alla scuola del Francia, per una spesa complessiva di 22 zecchini, a cui se ne sono aggiunti tre per un quadro grande con «una Santa vestita da monaca che ottiene una grazia da N.S. di un puttino morto che li giace

²⁵ APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 55, 19 (non indica il mese), Forlì, Pagani a Marcantonio.

dalli piedi» preso a Faenza, sborsando in totale 25 zecchini (cioè appena 250 lire)²⁶.

Il *Libro alfabetico* Hercolani ricorda i quattro quadri dei Padri Minori Conventuali di Cesena, che sono il “Martirio di santa Caterina” e una “Caduta di san Paolo”, entrambi di Lucio Massari, la “Vergine col Bambino e san Bernardino morto” di Camillo Procaccini e la “Crocifissione con la Vergine e san Giovanni Evangelista” di Mariotto Albertinelli²⁷. In una lettera dello stesso anno, senza data, Pagani informa che sta facendo realizzare i telai dei quadri e che quello del Procaccini, essendo molto alto, avrebbe dovuto essere tagliato²⁸. È forse da mettere in relazione con questo acquisto la realizzazione, nell’ottobre 1760, di quattro cornici, ad opera del falegname Ostici²⁹.

I ripetuti acquisti di Marcantonio in Romagna sollecitarono l’attenzione di intendenti interessati a fare buoni affari. Il 27 maggio 1760 il pittore Giovanni Battista Gabbioni scrive da Imola al marchese: «sapendo che l’Ecc.za V.ra all’occasione ha fatto degl’acquisti d’opere d’insigni autori mi prendo la libertà di avanzargliene la notizia» e gli propone un «S. Carlo che resuscita il Figlio della vedova tavola di piedi cinque in circa» di Giacomo Cavedoni e «Tre Quadri d’Istorie di tavole circa dieci piedi di buona mano, e sperarei fossero anch’esse per incontrare il Genio dell’E. V.»³⁰. Non sappiamo come siano andate le cose, ma non sembra che Marcantonio abbia accettato la proposta di Gabbioni, almeno per quanto riguarda il dipinto di Cavedoni, dal momento che negli inventari della Casa non è possibile reperire un quadro simile a quello descritto; se mai venne acquistato fu subito dopo rivenduto. Gabbioni, va detto, tornerà in gioco sette anni più tardi come informatore di Filip-

²⁶ I due quadri non compaiono nel *Libro alfabetico* e nei quinterni.

²⁷ Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 1, 55, 58, 75. *Appendice documentaria* nn. 54, 207, 432. La “Caduta di san Paolo” non compare nei quinterni.

²⁸ APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 55, 1759, Pagani a Marcantonio.

²⁹ Ivi, 11 ottobre 1760, Bologna, Pagani a Marcantonio.

³⁰ Ivi, 27 maggio 1760, Imola, Giovanni Battista Gabbioni a Marcantonio.

po riguardo a tre quadretti del Bagnacavallo che erano in vendita in una raccolta privata imolese³¹.

Il 18 settembre 1764 Pagani si trova ad Ancona, in compagnia dello scultore genovese Tommaso Solari (morto a Caserta nel 1779), «per fare scoperta di quadri da chiesa» e osserva con rammarico come in un convento di frati di Rimini che hanno fabbricato una nuova chiesa, i quadri su asse siano serviti a fare gli usci e le porte del convento³². Il 20 settembre si sposta a Rimini, dove scrive a Filippo pregandolo di consegnare al padre, che si trovava in villeggiatura, la lista allegata alla lettera (non rinvenuta). Nel foglio sono registrate «le compre de quadri» compiute ad Ancona e Pesaro. Solari è stato inviato a Urbino e Urbania a fare ricerca nelle chiese e Pagani lo attende a Rimini dove arriveranno via mare le tavole caricate nel porto di Ancona³³. Da Rimini poi queste sarebbero state trasportate su un carro fino a Bologna. Il maestro di casa aggiunge:

In Cesena spero di far compre d'altri quadri buoni, e massime di uno che vidi nel passaggio che feci per il Cesenatico quando venni in queste parti della Romagna, il quale si ritrova con altri quadri cattivi di una Chiesa vecchia atterrata e fattane una di pianta nova nel medesimo sito della vecchia, nel Palazzo del Sig.r Governatore del d.o Cesenatico il quale quadro, è di ragione di un tale Sig.r Andrea Bolognini abitante in Cesena essendovi in detto quadro l'iscrizione del Pittore la quale è la seguente "Jo Fran.co Mutilius Forlivenis 1610" da ciò si puole rilevare dall'Orlandi che era tal pittore assicurandola però essere il d.o quadro bello, e di maniera albanesca. Li quadri in tela comprati in sono presso di me in involto fatto a dovere che veduti che gli avrò S. E. Padrone e V.stra Ecc.za medesima ne spero che restaranno contenti. Li quadri in asse

³¹ Gabbioni viene citato in alcune lettere inviate da Filippo Hercolani a Camillo Zampieri, BCABo, B 220, nn. 60-61, 14 e 19 febbraio 1767.

³² APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 59, 18 settembre 1764, Pagani a Marcantonio.

³³ Ivi, 20 settembre 1764, Pagani a Marcantonio: «Da Fano ho spedito il Solari scultore ad Urbino e Urbania per fare scoperte se vi siano quadri da Chiesa da poter farne compra, il quale lo sto aspettando qui in Rimini con la relazione, dovendomi già trattenere per aspettare li quadri in asse caricati in barca nel porto di Ancona per condurli al porto di Rimini».

comprati in Ancona dagl'Agostiniani erano tutti in una loggia sotto ad una loggia esposti a tutti e prima che li medesimi facessero la presente nuova chiesa, stavano tutti collocati nel presbiterio attorno all'Altare maggiore della Chiesa vecchia. Io per me in tutte le Città, Terre e Castelli ho fatto diligenti ricerche per ottenere un viaggio profittevole. Li PP. Serviti che ano anch'essi fatto una chiesa nova in Pesaro e vendettero tre quadri in tela ad un prete pure di Pesaro il quale li mandò in Ancona per esitarli, e pregando io un suo fratello che si chiama Sig.r Giuseppe Bartoli, che mi facesse una lettera per poterli visitare in Ancona [...] e subito arrivato in Ancona mi portai a visitarli nella casa del Console di Venezia, e nel mio ritorno fatto a Pesaro ci ho fatta l'esibita di scudi 30 abbenchè ne addimandi 150 sperando di averli stante che nissuno di Ancona li ha fatto veruna offerta, ed io ci ho detto se non li vende presto li anderano alla malora ed esso à preso tempo per potere parlare col fratello Prete che non è al presente in Città³⁴.

I quadri inviati da Pesaro ad Ancona sono tre: «la B.V. Addolorata con li 7 misteri attorno, altro di una Pietà con molte figure e l'altro è per traverso rappresenta una Storia, ma li dipintori a me non sono cogniti cio non ostante se li vede del buono dentro». Se Solari gli porterà buone notizie da Urbino e Urbania, scrive Pagani, egli si spingerà fino a quei luoghi, benché le strade siano pessime. L'obiettivo della missione tra Marche e Romagna è rastrellare quanto di buono si poteva ancora trovare, per essere sicuri che non ci fosse più niente da comprare: «Voglio poter dire con franchezza in Romagna non vi sono più quadri da far compra, e non voglio che mi resti veruna apprensione in testa di sperare ritrovare quadri buoni, non facendo cio mi renderebbe continua pena se restasse qualche buon capo che non toccasse alla Casa di V.ra Ecc.za». Pagani mette sull'avviso Filippo di non parlare di queste faccende, «stante l'invidia, e malignità de Bolognesi che non cercano che screditare la roba d'altri massime sopra quelle cose di loro dispiacere». Il maestro di casa sembra temere che le scelte attuate, cioè l'acquisto di pitture non bolognesi, possano essere svalutate, certo in maniera tendenziosa, dagli

³⁴ Ivi, 20 settembre 1764.

intendenti petroniani, al punto da danneggiare gli Hercolani che, nell'opinione comune, rischiavano di ritrovarsi una collezione di scarso interesse.

Infine il maestro di casa si raccomanda che Angelo pittore lavori nell'appartamento al pian terreno e che nessuno veda «le di lui operazioni per li fini sopradescritti», ancora una volta per non suscitare l'invidia o l'interesse degli estranei. In quel momento Pagani è ospite di Giovanni Battista Marchi, ministro dell'eredità Bianchetti Gambalunga, «incaricato di fare il carteggio con il Sig.r Bartoli di Pesaro per avere li noti tre quadri, e per spedirli a Bologna allorchè fossero acquistati per il suddetto prezzo di scudi 30»³⁵. Dopo anni di esperienza sul campo, egli si conferma un abile organizzatore, uno stratega discreto e un buon affarista: da una parte affida con precisione e sicurezza gli incarichi, dentro e fuori Bologna, dall'altra riesce a spuntare prezzi sempre molto vantaggiosi.

Per via della genericità del soggetto è difficile riconoscere negli inventari della Casa la pala d'altare con la "Pietà" proveniente da Ancona; d'altra parte, non ci sono tracce neppure della "Madonna con le medaglie dei sette dolori, due sante e una gloria d'angeli", proveniente dalla chiesa dei Servi di Pesaro. Nondimeno abbiamo conferma che entrambi i quadri pervennero effettivamente in collezione, poiché li ricorda Marcello Oretti nella sua descrizione della quadreria Hercolani³⁶. Di certo Filippo, dopo la morte del padre, non ritenne opportuno inserirli nel *Libro alfabetico* che comprendeva le migliori pitture della raccolta; è anche possibile che siano stati venduti, confinati in una delle residenze extraurbane della famiglia o accatastati nelle rimesse del palazzo cittadino.

Per quanto riguarda i quadri ceduti dai Padri agostiniani di Ancona, il *Libro alfabetico* ricorda un "San Girolamo e un santo vescovo" che era nel coro della chiesa antica e viene attribuito a Perugino³⁷; due tavole,

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ «Una tavola d'Altare in tela nella quale sta pinta la Madonna Addolorata con le Medaglie de sette dolori attorno, due sante laterali abasso, e gloria d'Angioli che sostengono una corona, questa pittura esisteva nella Chiesa de' Servi di Pesaro. Altra Pittura d'altare, con la Pietà dipinta in tela esisteva pure nella Chiesa sud.a in Pesaro» (Oretti Ms B104, c. 62).

³⁷ Nel *Libro alfabetico* il quadro viene ricordato due volte, come opera di Andrea del Sarto, Perini

una con “San Giovanni Evangelista che scrive l’Apocalisse”, l’altra con “Sant’Andrea apostolo che adora la croce del martirio”, opera di Andrea Lilio³⁸, originariamente laterali di una cappella. È probabile che nella stessa occasione Pagani abbia ritirato anche una tavola di Pellegrino Tibaldi che compare nell’inventario di Marcantonio del 1764: si tratta di un “San Michele che scaccia il demonio”, collocato nell’appartamento nobile di palazzo Hercolani; tuttavia, vista forse la qualità non soddisfacente che fa rigettare l’attribuzione al pittore bolognese, non viene incluso nel *Libro alfabetico*³⁹. Dalla famiglia Benincasa giungono a Bologna, nel 1764, anche un “Ratto delle Sabine” di Leandro Bassano e «un giovine sedente con una tavoletta nelle mani ed una donna che le tiene le mani sulle spalle, mezze figure del vero» di Pietro Liberi⁴⁰.

Come si è visto, quando Pagani comincia a battere la Romagna radunando pale d’altare antiche, anche Carlo Cesare Giovannini perlustra il territorio alla ricerca di quadri da acquistare e rivendere. Dalle lettere del pittore ai suoi corrispondenti emerge l’interesse per Innocenzo da Imola «artista insigne», ma penalizzato da Vasari; in quegli anni il Francucci e Bartolomeo Ramenghi sono molto richiesti sulla piazza bolognese, ma per procurarsi le loro opere occorre spostarsi in Romagna⁴¹. A Bologna

Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 86, 100.

³⁸ Nel trascrivere il *Libro alfabetico*, Perini Folesani 2014 tralascia il secondo quadro di Lilio acquistato dagli Agostiniani di Ancona cioè: «San Giovanni Evangelista che scrive l’Apocalisse, con alcuni cavalli in aria, riguardanti la medesima visione, e l’acquila acanto, figura del vero di altezza piedi 5 ½ e larghezza piedi 5 [errore di trascrizione, leggasi 3] oncie 2, la seconda «rapp.te S. Andrea Apostolo adorante la Croce, su cui doveva soffrire il martirio, con soldati, e manigoldi, figure del vero, alt. P.di 5 ½ e larg. P.di 3.2».

³⁹ *Appendice documentaria* n. 50. Nei quinterni è schedato come autore anonimo.

⁴⁰ Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 50. *Appendice documentaria* n. 68 e quadro n. 11 prima della nota 261.

⁴¹ Nella lettera indirizzata a Federico De Rossi il 17 giugno 1755 Giovannini parla di Innocenzo da Imola come di un artista insigne, penalizzato da Vasari, e il 9 settembre annuncia che andrà a Imola a vedere una sua tavola posta in vendita (Speranza 2016, 254). Il 24 giugno (o luglio) 1755 egli rivela che a Bologna in diversi cercano di aggiudicarsi opere di Ramenghi e Francucci (Speranza 2016, 246-247). Successivamente, il 23 settembre 1755, scrive di essere stato nella «Romagna bassa» alla ricerca di quadri dei due pittori. A proposito di Innocenzo, in una minuta del 1755, dichiara che presso ogni rigattiere era possibile trovare opere di mano dell’artista

infatti il mercato dei quadri di valore stagnava: chi possedeva le opere della scuola seicentesca – dei Carracci, del Guercino e di Guido Reni – se le teneva ben strette. Solo pochi nobili cedevano opere importanti delle loro raccolte e sempre a prezzi molto elevati: è il caso del *San Francesco con l'angelo musicante* del Guercino, venduto dal conte Ranuzzi, tramite Giovannini, ad Augusto III, insieme alla “Madonna col Bambino e i santi Francesco e Domenico” di Denijs Calvaert e la “Carità romana” di Lorenzo Pasinelli, per 1.650 ungheresi che corrispondevano a ben 16.500 lire⁴². A proposito dell'esorbitante prezzo dei dipinti Ranuzzi, Giovannini scriveva al segretario d'ambasciata Federico De Rossi: «Egli [Ranuzzi] è persona che non ha bisogno di vendere, e così sono quasi tutti coloro che hanno serbato insino al tempo presente le cose belle, onde non è meraviglia se stanno alquanto alti del prezzo»⁴³. Al contrario la Romagna era un mercato aperto e penetrabile, data la grande disponibilità di quadri che, come abbiamo visto, caratterizzava tanti centri medio-piccoli, sostanzialmente poco battuti e dove era ancora possibile fare buoni affari, soprattutto nelle chiese degli enti monastici. Riteniamo siano queste le ragioni principali per cui Marcantonio decise di indirizzare qui le sue scelte; non tanto le origini della famiglia o, piuttosto, i legami con parenti romagnoli come i Bianchetti Gambalunga e i Gridolfi, dei quali il cugino Alfonso erediterà i patrimoni, quanto piuttosto un gusto orientato su artisti più rari, antichi e, come sostiene Giovannini, «insigni», che in Romagna si potevano trovare abbastanza facilmente e portare via a prezzi convenienti.

romagnolo a 10 scudi l'una (Roversi 1966, 468).

⁴² Speranza 2016, 86-93.

⁴³ Lettera di Giovannini a De Rossi, 15 luglio 1755, Speranza 2016, 241. Si veda anche la lettera del 22 luglio 1755 dove Giovannini scrive: «il tremendo s. Francesco prima maniera del Guercino, di cui (e siami lecito parlar con franchezza) non sarebbe prezzo esorbitante il sentir prettenderne tremila Ungari, essendo un pezzo da Galleria estense, io gli faccio aver tutti, e tre [i quadri in vendita presso Ranuzzi] per un vil prezzo di mille e seicento cinquanta Ungari e gli cavi di mano a Persona, che non hà bisogno di vendere» (244-245). Sarà solo mezzo secolo più tardi che prestigiose raccolte felsinee come Sampieri (1811) e Caprara (1806) verranno alienate in blocco rispettivamente al viceré Eugène de Beauharnais e a Napoleone, Preti Hamard 2005, 91-95; Mazza 2018.

Una prima rivalutazione dei romagnoli risale al 1770, quando Crespi sigla la lettera fittizia, pubblicata da Giovanni Gaetano Bottari, indirizzata al pittore Innocenzo Ansaldi per incoraggiarlo a pubblicare la sua guida di Pescia, nell'ottica di una rivalutazione dei centri artistici minori. Nel magnificare le pale d'altare di autori romagnoli che impreziosivano la raccolta di Marcantonio Hercolani⁴⁴, l'autore snocciola ad Ansaldi i nomi di pittori eccellenti come Cristofano Lanconelli, Giovan Battista Bertuzzi e Marco Palmezzano⁴⁵. Per la prima volta tali artisti conoscono un pubblico più ampio rispetto a quello romagnolo; Crespi con rammarico osserva che, mancato «un amorevole scrittore nelle città di Faenza e Forlì che si prendesse mai il pensiero di farne memoria», le loro vicende sono state dimenticate⁴⁶.

La sincera ammirazione dello scrittore per le pale romagnole acquistate dagli Hercolani, «singolari per la loro grandezza e conservazione, rare per li loro autori, e pregevoli per la loro antichità»⁴⁷, e l'attenzione con cui le descrive sono segni certi di una conoscenza diretta. La lettera ad Ansaldi, a questa altezza cronologica, fa pensare a un riconoscimento delle buone scelte operate dal principe, che aveva da poco acquistato, a decine, quadri d'altare di primitivi emiliano-romagnoli⁴⁸. La preferenza per i grandi dipinti chiesastici è poi singolare e degna di nota, dal momento che neppure l'aristocrazia faentina, in questi anni, opta per le pale degli autori locali, scegliendo piuttosto i loro quadri da stanza⁴⁹.

La fortuna dei pittori della Romagna si consolida negli anni successivi ancora per merito di Crespi e del suo *Discorso sopra i celebri due antichi professori di pittura, Innocenzio Francucci da Imola e Bartolomeo Ra-*

⁴⁴ La lettera fittizia di Crespi del 5 luglio 1770 è in Bottari Ticozzi 1822, VII, n. X. Per Crespi e Ansaldi, Perini 2002, 29; *Ead.* 2019, 159-160, 206-207.

⁴⁵ Bottari Ticozzi 1822, VII, 95.

⁴⁶ *Ivi*, 105.

⁴⁷ *Ivi*, 99.

⁴⁸ Per Crespi e gli Hercolani, Perini Folesani 2019, 214-218, 261.

⁴⁹ Marcella Vitali (comm. orale).

*menghi da Bagnacavallo: in occasione di essersi restaurata una cappella nella Chiesa de' Servi di Maria in Bologna l'anno 1774*⁵⁰, con notizie biografiche sui due artisti che occupano gran parte del testo e un'attenzione particolare al tema del restauro e della conservazione (una questione che negli stessi anni era cara almeno a Filippo). La lettera ad Ansaldi (1770), il *Discorso sopra i celebri due antichi professori di pittura* (1774) e la *Descrizione* della quadreria Hercolani (1774), promossa da Filippo, accendono e rinvigoriscono la considerazione dei romagnoli, come mai era successo prima di allora⁵¹. Per un solo caso di fortuna critica, tra i pittori lodati da Crespi, citiamo Marco Palmezzano, al quale in anni recenti sono stati dedicati approfonditi studi che hanno messo in luce come il suo riconoscimento al di fuori delle mura cittadine sia iniziato proprio intorno alla metà del Settecento, quando l'erudizione lasciò il tracciato vasariano per incontrare gli interessi dei collezionisti più raffinati, quali l'abate padovano Jacopo Facciolati⁵² e gli Hercolani⁵³. Anche per gli altri artisti della Romagna citati nella lettera ad Ansaldi non esisteva una fortuna precedente al testo crespiano⁵⁴ e dunque la loro presenza a metà Settecento nella raccolta bolognese appare come il punto di partenza per la loro rivalutazione moderna⁵⁵. Se, come è stato sostenuto, il recupero storico dei primitivi non fu me-

⁵⁰ Crespi 1774². Si veda Perini Folesani 2019, 216-217.

⁵¹ I saggi di Crespi devono essere stati utilizzati da Pietro Giordani per stendere la sua monografia su Innocenzo da Imola rimasta incompiuta (Perini Folesani 2019, 279-280).

⁵² Jacopo Facciolati possedeva «una serie di quadri, alcuni preziosissimi, organizzata quasi come una mostra permanente, allestita in senso didattico, in modo da mostrare il progresso dell'arte pittorica dai bizantini fino ai moderni» (Boscaino 1994).

⁵³ De Benedictis 1998, 128; Nicolini 2005, 92, 94.

⁵⁴ Valgimigli 1871, 53-54 e nota 1, dedica a Lanconelli una nota biografica nella quale cita la lettera di Crespi a Bottari «dove il Lanzi apprese a conoscere codesto nostro pittore». Per Giovan Battista Bertucci, il «Raffaello della Romagna», si veda ancora Valgimigli (1871, 19-24).

⁵⁵ Nicolini 2005, 95. Alla letteratura di viaggio aveva fatto da premessa la ricognizione di Oretti, avviata all'incirca negli stessi anni (1769) della segnalazione di Crespi. Con Lanzi, Palmezzano assumerà dignità di scuola al seguito di Melozzo.

rito dei collezionisti, ma piuttosto il riflesso della cultura illuminista, Marcantonio Hercolani sembra rappresentare un'eccezione⁵⁶.

⁵⁶ De Benedictis 1998, 133.

6. Procacciarsi quadri tra Venezia, Modena, Mantova e Ferrara

Non esistono prove documentarie ma è suggestivo pensare che i viaggi di studio di Marcello Oretti in varie località del nord e centro Italia a partire dagli anni Quaranta del Settecento abbiano rappresentato un esempio che Marcantonio e il suo maestro di casa non ignorarono nel mettere a punto un metodo di lavoro sul campo basato su una ricerca sistematica e mirata. Indizio di un rapporto consolidato tra la famiglia e l'erudito bolognese è la presenza della grafia di quest'ultimo nel *Libro alfabetico*¹.

Oretti aveva avuto il merito di inaugurare una procedura d'indagine fondata sulla ricognizione del patrimonio e sull'accertamento diretto del vero². Come ricorda Luigi Lanzi, egli «viaggiò per l'Italia e si trattenne lungamente nelle città a fin di far conoscenza con chi poteva somministrargli lumi su la storia pittorica e di consultare lapidi sepolcrali, archivi, tradizioni orali e scritte su la patria e l'età de' pittori»³. Di certo l'agenda dello scrittore si arricchiva in ogni località visitata di preziosi suggerimenti, di nomi di esperti e appassionati in grado di guidarlo ai luoghi e alle collezioni più interessanti, segnalando all'occorrenza le opere poste in vendita⁴.

Certamente le esplorazioni compiute per studiare le opere dal vivo, come nel caso di Oretti, o allo scopo di acquistare dipinti destinati ad arricchire raccolte private come nel caso di Carlo Cesare Giovannini, sono prassi frequente in questo periodo. Per conto di Marcantonio, lo abbiamo visto per la Romagna e le Marche, il maestro di casa Pagani si avventura in diverse località procurando un tesoro inestimabile: decine di quadri che rinviene soprattutto nelle chiese, ma anche nelle collezioni

¹ Perini Folesani 2014.

² Curzi 2002, 34.

³ Lanzi ed. Capucci 1974, II, 439-440; Perini Folesani 1979, 792.

⁴ Nel 1756 Oretti è a Venezia e nel Veneto, nel 1760 a Brescia e Verona, nel 1763 è in Romagna (Forlì), nel 1765 ancora a Verona, nel 1771 a Parma, nel 1772 in Lombardia (Cremona, Pavia, Piacenza, Milano): Perini Folesani 1979, 793.

private e presso “zavagli”.

I sopralluoghi allo scopo di acquistare manufatti artistici erano cominciati a Venezia nell'aprile del 1755. Pagani, appena giunto in città, scrive a Marcantonio che vorrebbe recarsi ovunque «per fare quelle diligenti ricerche per acquisti da ricavarne frutto e V.ra Ecc.za si assicuri che molto mi preme di farmi merito, si per il mio debito preciso, che pel mio onorifico, e per il di lei interesse, che tutti mi premono al maggior segno, di eseguirle con tale fondamento, e trattandosi di manegiar robba d'altri, chi ha coscienza sempre teme e ci si pensa più e più volte avanti di risolvere»⁵. Sono i primi passi di un itinerario che lo porterà in varie piazze e che negli anni ne accrescerà le capacità organizzative e l'abilità commerciale: ma in questa lettera egli appare soprattutto preoccupato, da buon maestro di casa, di accontentare nel miglior modo possibile le richieste del padrone, spendendo nella maniera giusta le risorse che gli vengono affidate. D'altra parte le pitture, al pari di mobili, gioielli, preziosi e porcellane, erano ritenute patrimonio indispensabile per assicurare la «dignità» e il decoro della famiglia⁶. Va sottolineato come il muoversi sulla piazza veneziana alla ricerca di oggetti che potessero dare un vantaggio economico e d'immagine a Marcantonio, sondando un mercato frequentatissimo con aperture inter-

⁵ APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 53, 9 aprile 1755, Venezia, Pagani a Marcantonio: «In sequella della mia incombenza mi do l'onore di significare a V.ra Ecc.za che lunedì sera arrivai in Venezia, e avendo il giorno seguente di martedì, e oggi di mercoledì cominciato a fare il giro per la Città medesima e mi è riuscito di fare fin ad ora qualche compre che spero nel Sig.r Iddio vantaggiose, come vedrà dalla nota che ritroverà nella qui acclusa, ma essendo questo paese molto vasto mi sarà necessario di fermarmi sino a sabato giorno in cui viene alla piazza di S. Marco certi capi di robbe che non si vegono se non in tal giorno alla luce, e però non mancherò di portarmi in ogni luogo della d.a Città per fare quelle diligenti ricerche per acquisti da ricavarne frutto, e V.ra Ecc.za si assicuri che molto mi preme di farmi merito, si per il mio debito preciso, che pel mio onorifico, e per il dilei interesse, che tutti mi premono al maggior segno, di eseguirle con tale fondamento, e trattandosi di manegiar robba d'altri, chi ha coscienza sempre teme e ci si pensa più e più volte avanti di risolvere, perciò si degni V.ra Ecc.za di compatirmi se in tal guisa mi contegno, che cagiona qualche ritardo di giornate, sapendo di quanta importanza non fosse il stare io fuori, ove giorno e notte, penso agl'interessi della Casa di V.E.za e spero nel Sig.r Iddio di ritrovarmi in Bol.a martedì venturo, augurandomi la fortunata sorte di avere l'onore d'inchinarla e di portarle nuove propizie de' miei contratti fatti [...]».

⁶ APHBo, scaffale 7, b. 47, «Notizie», cit., c. 44.

nazionali, fosse ben diverso dal ricercare pale d'altare nei piccoli centri o nella campagna tra Romagna e Marche. Evidentemente il palcoscenico veneziano aveva il suo fascino e i suoi aspetti distintivi, dal momento che diverrà una piazza molto battuta dagli Hercolani; come si ricava dal *Libro alfabetico* qui, nel corso degli anni, verranno acquistati oltre una quarantina di quadri di diversi autori.

Non è noto se l'anno successivo Pagani abbia avuto o meno un ruolo nell'acquisto di un "San Sebastiano" proveniente da Pistoia: l'8 novembre del 1756, don Giuliano Baldinotti, abate di San Bartolomeo, comunica a Marcantonio che un tal Vagelli sta per spedire il quadro a Bologna. Un mese più tardi l'abate si compiace della soddisfazione dimostrata dal marchese all'arrivo del dipinto⁷: questo, in base alle indicazioni contenute nella lettera, sembra identificabile con una copia del "Martirio di san Sebastiano saettato" del Pollajolo, eseguita da Alessandro Allori; benché fosse una replica, qualche anno più tardi, fu ritenuta di tal pregio da trovarsi inserita nel *Libro alfabetico* delle pitture⁸.

Nel dicembre dello stesso anno Pagani si è spostato a Ferrara, dove sta per visionare quadri e ritratti in vendita da uno "zavaglio". Sempre preoccupato di svolgere un buon servizio per il suo padrone, spendendo di sua iniziativa allo scopo di allestire «una buona casa di cose particolari secondo il di lei merito», lo informa di aver comprato «una tavoletta di marmo incastrata in tavola di legno» di cui acclude il disegno⁹. Dalla comunicazione successiva, datata 11 dicembre 1756, si evince che era passato a Mantova, dove, oltre a diversi capi di abbigliamento, aveva acquistato:

⁷ APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 53, 8 novembre e 6 dicembre 1756, Pistoia, Don Giuliano Baldinotti a Marcantonio.

⁸ Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 1. *Appendice documentaria* n. 201.

⁹ APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 53, 3 dicembre 1756, Ferrara, Pagani a Marcantonio: «un bellissimo marmo il quale essendo grosso tre quarti d'oncia si potrebbe segare e cavarne due e qui accludo la pianta della grandezza della medesima. Perdoni se mi prendo libertà di spenderli li denari a modo mio, e ciò ne cagioni il sommo mio zelo che tengo perché S. E.za si facci una buona casa di cose particolari secondo il dilei merito e si assicuri che non li consumerò un soldo senza profitto».

40 pezzi di quadri, parte de quali ho posto in una cassa e consegnati al Ponte in mano del Sig.r Maranini il quale aveva ricevuto l'ordine dal Sig.r Mazza di ricevere li capi che li fossero stati consegnati, come pure li ho consegnati n. 10 cornici che sono di ritratti de Duchi di Mantova, e non voglio dire la qualità de quadri perché voglio resti sorpresa delle mie compre fatte in Mantova, e Ferrara e [...] spero aver ben speso li denari è di molto profitto¹⁰.

Come vedremo a breve, i soggiorni nelle terre padane hanno un andamento altalenante; questo caso mantovano si dimostra fortunato e i danari del marchese ben spesi: il maestro di casa si è aggiudicato numerosi quadri, tra cui i ritratti dei duchi di Mantova. Nel novero dei pezzi dovevano figurare i quattro ritratti compagni dei principi Gonzaga con le mogli, attribuiti a Sofonisba Anguissola; i dipinti, come precisa il *Libro alfabetico*, provenivano dal palazzo della Favorita¹¹.

Nell'ottobre del 1757, Pagani è di nuovo a Ferrara:

Arrivai ancora a Ferrara per ricercare qualche cosa, ma non ritrovai altro che facesse il caso per V.ra Ecc.za che n. otto lumiere di Cristallo che tengono gl'ebrei da vendere, e non potei saperne il prezzo a mottivo che gl'ebrei sud.i non potevano parlare di contratti. Comprai un piccolo quadro in tela da un mercantino da quadri rappr.e La SS:ma Annunciata con l'angelo e sopra il P.re Eterno et è di maniera antica e pare di buon autore¹².

Non è sempre chiaro se le «diligenti ricerche» di Pagani comportassero, oltre all'indagine sul campo, anche la consultazione di esperti locali in grado di consigliarlo (come avverrà a Forlì per il canonico Albicini o il non meglio identificato «amico pittore»). Dalle espressioni usate nella missiva si deduce che il maestro di casa a Ferrara non poteva contare su una

¹⁰ Ivi, 11 dicembre 1756, Ferrara, Pagani a Marcantonio.

¹¹ Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 1. *Appendice documentaria* n. 182.

¹² APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 54, 7 ottobre 1757, Bologna, Pagani a Marcantonio.

guida fidata; doveva muoversi da solo e si limitò ad acquistare, presso un «mercantino da quadri», una piccola “Annunciata” «di maniera antica» che gli era sembrata di buon autore.

Sebbene fosse parte anch'essa della legazione pontificia, arrivare nell'antica capitale del ducato estense significava oltrepassare un confine politico e sociale. L'impressione è che Pagani, che non era un pittore, né un intendente, né un intellettuale, ma solo lo stipendiato di un nobile bolognese (come ce n'erano tanti), non avesse qui conoscenze che potessero agevolarlo o particolari entrate (il fatto che ripieghi su un «mercantino» di quadri lo dimostra) e d'altra parte la città sembra ostentare la vecchia e autoreferenziale identità di antica capitale, dando l'impressione di essere chiusa alle novità del mercato. L'accoglienza che si poteva ricevere in queste piccole patrie e la possibile chiusura delle personalità locali nei confronti di estranei che non fossero ben introdotti sono temi che andrebbero indagati in eventuali future ricerche di carattere comparativo. D'altra parte, rimanendo “in famiglia”, il comportamento di Filippo che, viceversa, pochi anni più tardi lavorerà per costruirsi una rete fidata di corrispondenti in varie città d'Italia, non sembra condiviso dal padre; quantomeno non abbiamo che rarissime prove di relazioni epistolari create da Marcantonio allo scopo di rintracciare informazioni o perfezionare acquisti di dipinti.

Quattro anni più tardi Pagani sta ancora tenendo d'occhio il territorio ferrarese. Il primo agosto del 1761 da Bologna informa Marcantonio dell'impossibilità di aggiudicarsi il quadro dell'oratorio di Argenta e quello, molto rovinato, presso i Padri di San Francesco (di Bologna?):

Il quadro dell'Orat. D'Arg. [Argenta] è molto difficile averlo perché è tenuto in molta stima da quei Sig.ri che non curano più di venderlo e a dirci la verità non mi è riuscito quel bel quadro che altre volte mi pareva, facendone più pratica del vederne quantità continuamente di ottimi autori. Il quadro rovinato che tiene li PP. Di S. Fran.co non comple il farne più acquisto atteso che per essere in luogo che tutti li vanno attorno, è stato raschiato in molti luoghi e massime negl'occhi delle figure vi è stato levato a tutti gl'occhi

talche non vale più un soldo per immaginazione [...] ¹³.

La lettera mette in luce una questione che non poteva non stare a cuore al collezionista Marcantonio: lo stato di conservazione delle opere; quando è mediocre diviene dirimente nella scelta di acquisirle o meno. Pagani è stato anche a Ferrara per imballare le cornici fatte tagliare su misura di quattro quadri e nell'occasione tenta di aggiudicarsi una pala d'altare ritenuta dell'Ortolano:

Quadri [a Ferrara] non ne ho potuto ritrovare ma bensì feci tentato per avere la Tavola in asse de' P.P. de Servi alli quali avevo sborsati scudi 40 ma andò indarno la cosa, poiché un frate bolognese li svelò che tal quadro era nelle Croniche di Ferrara dipinto dall'Ortolano, e che era una rarità da non privarsi, la qual cosa mi è dispiaciuto all'anima di non poter riuscire in tale acquisto. Li ritratti de Duchì di Ferrara che aveva gl'ebrei dipinti dalli Dossi furono comprati da un forestiere due anni sono e li furono pagati tutti sei, centoventi zecchini, e poi regalarono ad un sensale ebreo 10 zecchini sicche, questi più non vi sono, e li potevo io avere per zechini 24 come era noto a V. E:za che è quanto rendola inteso a tenore del mio preciso dovere assicurandola che sono ritornato in Bologna tutto disturbato che ci giuro mi venne la febbre dal dispiacere provato di non aver potuto portare sì bel quadro a Bol:a di quelli benedetti frati che mi avevano fatto gustare di averlo ¹⁴.

Difficile stabilire con esattezza per quale quadro attribuito all'Ortolano Pagani avesse versato una caparra di 40 scudi. Nella chiesa di Santa Maria dei Servi era conservata all'epoca la "Natività di Gesù", oggi irrintracciabile, che Marcantonio Guarini in un primo tempo aveva riferito al maestro ferrarese, per poi giudicarla una copia dell'originale sottratto al tempo della Devoluzione ¹⁵. Il maestro di casa poteva però riferirsi alla

¹³ Ivi, b. 56, primo agosto 1761, Bologna, Pagani a Marcantonio.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Citata come originale da Borsetti 1670, 262, la giudicano una copia Barotti 1770, 73, Scalabrini 1773, 107 e Frizzi 1787, 54. L'originale si trova nella Galleria Doria Pamphili di Roma, Frabetti

Santa Margherita che si trovava nella chiesa di Santa Maria della Consolazione, sempre retta dai Serviti, ma che era certamente una copia di Giacomo Bambini tratta dall'originale dell'Ortolano, anch'esso trafugato al momento della Devoluzione (oggi Copenaghen, Statens Museum for Kunst)¹⁶. A causa dell'intervento di un confratello bolognese che aveva svelato ai frati il supposto valore della pala, questi avevano fatto marcia indietro; e vien da pensare a un colpo di fortuna per Pagani, poiché era assai probabile che, una volta perfezionata la vendita, egli si sarebbe trovato nelle mani una copia, visto che nel caso della "Natività" la letteratura non si dice sicura dell'autografia, mentre la *Santa Margherita* era senz'altro una replica. Pagani non riesce ad aggiudicarsi neppure i ritratti dei duchi di Ferrara attribuiti ai Dossi, venduti due anni prima a un "forestiero", ma anche in questo caso, incrociando le notizie tratte dalle fonti, non è sicuro che potesse trattarsi di originali¹⁷. Le vicende descritte nella

1966, 62-63; De Marchi 2016, 52, Si veda anche Novelli 1991, 144-145 e nota 50.

¹⁶ Novelli 1991, 440, 442-443 nota 4.

¹⁷ Campori 1855, 193, scrive: «Il Litta riprodusse nelle Tavole della Famiglia d'Este i ritratti di Borso, di Ercole e di Giulio d'Este tratti dagli originali di Dosso che si conservano, i primi due nella villa Coccapani in Fiorano, l'altro presso il M. Ercole Coccapani in Modena». Si veda Litta 1832, 37-40. Nelle Gallerie Estensi di Modena è custodito il *Ritratto di Ercole I d'Este*, copia di Dosso Dossi da un originale di Ercole de' Roberti, che ricalca nell'impaginazione la riproduzione del Litta. Forse Dosso prese a modello il ritratto che de' Roberti confezionò, assieme all'effigie di Alfonso I (Toffanello 2010, 277). Le tavole Litta sono una fonte preziosa per il riconoscimento dei tre originali un tempo Coccapani. Nel *Catalogo dei quadri e dei disegni dello Studio Coccapani* (1640) figurano un «ritrattino del duca Ercole di Ferrara in tondo di mano del Dosso» e «Una testa d'uomo con un berretto in testa opera di Ercole di Ferrara», che potrebbe corrispondere al "Ritratto di Giulio d'Este", mentre non è chiaro se si possa identificare quello di Borso nel «ritratto d'un uomo maniera buona et antica» (Campori 1870, 149-150). È possibile che i tre ritratti che Pagani cercava di acquistare fossero copie dei dipinti Coccapani (qualora non si tratti di altre tele attribuite ai Dossi), che rimasero nella raccolta modenese almeno fino al 1832, quando Litta li riprodusse. La fortuna dei ritratti dei duchi è testimoniata da una serie di copie cinque e seicentesche ricavate dal *Ritratto di Ercole I* di Ercole de' Roberti e dal *Ritratto di Giulio d'Este*. Del primo, si conosce una riproduzione passata all'asta a Parigi (FL Auction, 30 giugno 2011, lotto 12); del secondo esiste una copia anonima a palazzo Pepoli Campogrande a Bologna, proveniente dalla collezione Zambeccari. Difficile dire quali quadri cercasse di aggiudicarsi Pagani, considerando la presenza di soggetti simili in diverse collezioni. Da segnalare due ritratti compagni del Dosso, simili a quelli Coccapani, uno del duca Ercole e l'altro di «uomo con berretta, e collana al collo», registrati nella collezione del principe Cesare Ignazio d'Este del 1685, dove non sembra rintracciabile l'effigie di Borso (Campori 1870, 312). Tre teste di Ippolito, Foresto e Borso erano nella collezione del cardinale Alessandro d'Este nel 1624 (Campori 1870,

missiva confermano quanto la piazza emiliana fosse meno fruttuosa di quelle romagnole: a quanto pare nell'ex capitale estense era difficile trovare quadri pregevoli, visto che i migliori erano già stati venduti, soprattutto dopo la Devoluzione del 1598, mentre i rimanenti potevano anche essere copie spacciate per originali. Rimane interessante rilevare l'isolamento del maestro di casa che, quando soggiorna a Ferrara, non sembra avere alcun contatto con intellettuali, intendenti o nobili, ma solo con religiosi e mercanti.

Trascorrono pochi mesi e il 28 febbraio 1762 Pagani scrive da Modena a proposito di una partita di dipinti senza dubbio più interessante. Era riuscito ad aggiudicarsene sette, uno dei quali su tavola, e stava per rientrare a Bologna insieme a Filippo, che aveva preso parte alle trattative. La lettera è la prima prova di un coinvolgimento diretto del giovane negli acquisti autorizzati dal padre:

Spedisco li quadri in due barelle con huomini quattro che si degnerà V.ra Ecc.za di ordinare che gl'huomini della casa abbino l'avvertenza nel portarli sopra all'App.to e nel voltarli, che non vengano scorciati di più di quello lo sono presentemente poichè ve ne sono due senza telaio sopra ad un altro con il telaio, mentre giudico quest'ultimo di Raffaelle. Gl'altri che sono n. 4 in altra barella che rispetto a quello in asse vi vuole parimenti giudizio nel trasportarlo essendo anch'esso scompaginato, e questo dicono essere del Maestro del Coreggio. Restaranno in Modona altri pezzi di quadri che al mio arrivo in Bologna unit. a S. Ecc.za suo Sig. figlio che sarà domani giorno di lunedì sull'ora del pranzo mi darò l'onore di farle racconto rapporto agl'altri acquisti che avrò fatti per V.ra Ecc.a¹⁸.

Il quadro riferito al maestro del Correggio è il *Crocifisso con la Maddalena e i santi Domenico e Pietro Martire* di Francesco Bianchi Ferrari (Modena, Galleria Estense), qui attribuito a Mantegna; secondo il *Libro*

¹⁸ APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 57, 28 febbraio 1762, Modena, Pagani a Marcantonio.

alfabetico era stato comprato dai Padri di San Domenico a Modena, che lo tenevano su un altare della loro chiesa vecchia¹⁹. Nel catalogo figura un'altra pala sicuramente acquistata presso i Domenicani di Modena, ovvero la «Beata Vergine del Rosario col Santo Fanciullo sulle nuvole in gloria d'angeli che cantano e suonano, figure poco più della metà del vero, e al piano inferiore a mano destra vi è San Domenico inginocchiato che riceve il rosario con altri religiosi, a mano sinistra vi è Santa Caterina da Siena inginocchiata con un angelo che li porge il rosario»²⁰. Riferita a Giulio Secchiari e ricordata da Gusmano Soli nella cappella del Rosario in San Domenico, secondo Lazzarelli era stata trasportata nella chiesa del Voto quando si demolì quella di San Domenico²¹; l'attestazione del *Libro alfabetico* comprova invece l'acquisto Hercolani.

L'incrocio tra le notizie tratte dalla corrispondenza e il *Libro alfabetico* prova che, oltre alla *Crocifissione* di Bianchi Ferrari riferita a Mantegna e alla "Vergine del Rosario con santi" di Secchiari, altri cinque dipinti acquistati a Modena nel 1762 giunsero a Bologna. Si tratta del "San Sebastiano" di Carlo Cesi, della "Vergine col Bambino sulle nuvole" di Cima da Conegliano, del "San Sebastiano alla colonna con due manigoldi" di Lorenzo Costa, di quattro tele con vasi di rame da cucina accompagnati da uccelli, rape e altri oggetti attribuite a Filippo Lippi (ma il compilatore avrà voluto intendere piuttosto Lorenzo Lippi)²². È possibile che il "San Sebastiano", poi riferito a Lorenzo Costa, fosse l'opera che Pagani riteneva di Raffaello.

Non è chiaro se il maestro di casa abbia partecipato a una trattativa che si svolse nella primavera di quello stesso anno per l'acquisto di quadri a Venezia o se, piuttosto, Marcantonio stesse coinvolgendo nelle sue ricerche altre persone di fiducia. Si tratta comunque di uno dei rari casi in cui un interlocutore che non fosse Pagani negoziava con il marchese. Il

¹⁹ Benati 1990, 152; Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 56. *Appendice documentaria* n. 256.

²⁰ Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 84. *Appendice documentaria* n. 208.

²¹ Soli 1992, 49, con bibliografia precedente.

²² *Appendice documentaria* nn. 26, 39, 41, 313, 320.

6 aprile 1762 il fisiologo e accademico bolognese Leopoldo Marco Antonio Caldani (1725-1813)²³, dal 1761 titolare della cattedra di Medicina teorica all'Università di Padova, accompagnava con una lettera l'invio a Marcantonio di dodici quadri stimati dallo scomparso Giovanni Battista Piazzetta:

Mando a V.E. dodici pezzi di quadri quali le dirò che sono, lo saranno certamente; e sia certa che il prezzo, a proporzione della stima che n'è stata fatta dal celebre Piazzetta, si riduce ad una quarta parte, e nulla più. Li quattro pezzi più grandi sono del Giordano cioè il S. Bartolomeo, S. Sebastiano e li due Filosofi. Questi valutandoli la quarta parte della stima importano sessanta zecchini. Il quadro che rappresenta la Cena si è del Bonifazio, e questo importa zecchini dodici. Quello che rappresenta la Madonna con il Bambino e S. Giuseppe è del celebre Zambellini ed importa quindici zecchini. La Flagellazione di Cristo è del celebre Palma, e vale zecchini 15. D'incerto autore, ma certamente celebre, ed antico, si è l'altro piccolo quadretto in rame che si lascia per cinque zecchini. S'aggiungono quattro buone copie d'originali del Carpioni, che si lasciano tutte quattro per otto zecchini. Osserverà l'E.V. che a questi quadri non si è usato artificio alcuno. Si mandano come sono, e certamente non impiestrati di vernici o di altro. Tutto il male che possono avere è rimediabile, ed il maggiore vi è l'essere un poco asciutti, cosa pure che ha rimedio. Uno de' grandi ha una rottura, e così uno de Filosofi, ma osservi che le rotture sono in luogo da non pregiudicare al quadro. La somma tutta importa zecchini cento quindici.

Caldani assicurava che i dipinti si potevano ottenere per 100 zecchini, considerando il ribasso sui due filosofi di Luca Giordano, di sua proprietà, mentre gli altri appartenevano all'«Ecc.mo Grimani, che certamente non cerca di approfittare di un soldo, anzi facilita sommamente, perché a lui sono superflui»²⁴. Forse il cattedratico si riferiva alla collezione Grimani

²³ Baldini 1973.

²⁴ APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 57, 6 aprile 1762, Venezia, Leopoldo Marco Antonio Caldani a Marcantonio.

Calergi che, nel Seicento, annoverava dipinti di devozione e figure assegnati a Palma il Giovane²⁵. Cento zecchini per 12 quadri di pregio provenienti da una delle più segnalate collezioni veneziane dovettero sembrare a Marcantonio un prezzo tutto sommato onesto. Tuttavia nel *Libro alfabetico* figura solo una parte delle pitture descritte nella lettera, cioè la “Sacra famiglia con san Giovanni Battista” di Giovanni Bellini; due “San Sebastiano”, uno dei quali a mezza figura²⁶, un “San Bartolomeo” e i due filosofi di Luca Giordano (che come abbiamo visto appartenevano a Caldani), mentre compaiono nel catalogo, con provenienza da Casa Grimani, una “Deposizione di Cristo” e un’ “Adorazione dei pastori” di Jacopo Palma, e «due donne che osservano delle gioie con due puttini, mezza figura del vero» di Pietro Liberi²⁷. Come spiegare le discrepanze tra la corrispondenza e il *Libro alfabetico*? Forse all’ultimo alcuni pezzi furono sostituiti o Marcantonio ne restituì una parte o, ancora, li rivendette dopo averli acquistati.

Le ricerche di Pagani subirono una battuta d’arresto dopo il soggiorno a Milano del 1764, quando intavolò una trattativa giovandosi dell’assistenza di un parente di Marcantonio, il marchese Carlo Hercolani dei Capalti, podestà della città ambrosiana²⁸. Questi, il 9 giugno, infor-

²⁵ Ridolfi 1648, II, 139; Savini Branca 1965, 28-29, 227-228; Cecchini 2007, 278-279.

²⁶ La mezza figura con “San Sebastiano legato a un albero”, proveniente dalla collezione Grimani, compare due volte nel *Libro alfabetico* ma non è citata nella lettera di Caldani.

²⁷ *Appendice documentaria* nn. 46, 71, 95, 102, 172, 177, 193, 197 (la citazione del quadro riferito a Liberi è tratta da Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 49). Nello stesso momento Marcantonio acquistava oggetti preziosi e marmi: il 7 e il 14 agosto 1762 Luigi Meneghetti (forse l’intagliatore veneziano Luigi Alvise Meneghetti [1691-1768], specializzato nella lavorazione di cammei e pietre dure) scrive a Pagani e a Marcantonio parlando di quadretti, una colonna di lapislazzuli e altre colonne antiche: APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 57. Nel settembre del 1763 Marcantonio è alla ricerca di marmi, anche se non è chiaro a quale scopo: Tommaso Barbucchielli da Ravenna gli inoltra una memoria con la descrizione di alcuni marmi (il documento non è allegato alla lettera), e aggiunge: «il P. Guardiano de Min. Osservanti mi dà speranza che entro a questo mese sarà levato dal suo sito la pietra di porfido in cui presentemente esiste e riscontrata che sia la sua grossezza non mancherà rendermi inteso delle sue pretensioni volendo disfarsene», APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 58, 6 settembre 1763.

²⁸ Gorani 1936, 273, 362 nota 1: «Il Marchese Carlo Hercolani dei Capalti, di un ramo della illustre famiglia principesca bolognese, addottoratosi alla Sapienza di Roma, ebbe incarichi militari e

mava il principe di aver fatto stimare a Carlo Antonio Bernasconi due quadri. Nella perizia il pittore scriveva:

Avendo esaminato per ordine dell'Ill.mo Sig.r Marchese Ercolani Regg.ro Podestà di Milano n. 2 quadri grandi se si poteano rotolarsi per farli trasportare in Bologna per quanto la mia perizia possi penetrare per essere d'imprimitura ordinaria e dipinte con pennellate maestre, e quasi del tutto scrostati portati che sijno con oglio dolce come dice non potranno venire come qui si ritrovano ma bensì si scrosteranno del tutto in maniera che non si potranno godere, avendo io avuta altra esperienza di ciò assicurandolo che se cio faranno lo vedranno in effetto e non si ponno trasportare se non in tela come si trovano li quadri rappresentano uno il Ratto delle Sabine l'altro incendio di Sodoma con Lot e le figlie²⁹.

La "Fuga di Lot" e il "Ratto delle Sabine", entrambi attribuiti a Panfilo Nuvolone, vengono stimati solo 4 zecchini perché malconci e pieni di scrostature. Molte opere di Panfilo, informa Carlo Hercolani, erano state ereditate dalla figlia, che le aveva conservate nella sua casa, ma a quell'epoca i quadri si trovavano presso il rigattiere Caimi, il quale, concluse le trattative, se li fece pagare 10 zecchini e li spedì a Bologna³⁰. Il marchese aveva scritto in precedenza a Marcantonio, il 26 maggio e il 6 giugno, a proposito di un «nobilissimo, come si dice, apparato di arazzi, disegno del Rubens Fiamingo, per due buone camere». Il nobiluomo bolognese doveva essere interessato alla proposta se all'inizio di luglio il podestà precisava che gli arazzi «furono fatti fare dall'antico Sig.re Ma-

civili al tempo di Carlo VI in Sicilia, dove fu anche Governatore della città di Paternò. A rimeritarlo dei resi servigi Maria Teresa, in sostituzione del Conte Paceco promosso alla carica di Capitano di Giustizia, lo nominò nel 1760 Regio Podestà di Milano. [...] Morì il Marchese Ercolani, improvvisamente, ai 2 aprile 1763, quando ancora non era scaduto il triennio del suo ufficio, lasciando la moglie, una Camporeale di Palermo, e la numerosa figliuolanza in ristrette condizioni economiche».

²⁹ APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 59, 9 giugno 1764, Milano, Carlo Ercolani a Marcantonio, Perizia Bernasconi.

³⁰ Ivi, 9 e 23 giugno, 4 e 11 luglio 1764, Milano, Carlo Ercolani a Marcantonio.

resciallo Daun nelle Fiandre stesse» e che monsignor Rinuccini desiderava acquistarli, ma il prezzo era di ben 500 zecchini³¹. La “Fuga di Lot” e il “Ratto delle Sabine” di Nuvolone non compaiono nel *Libro alfabetico*, forse a causa del loro precario stato di conservazione, ma sono registrati nell’inventario della collezione di Marcantonio del 1764³². A Milano in quell’anno vennero comperati altri quadri ed è certo possibile li avesse procurati Pagani, anche se non se ne trova traccia nella sua corrispondenza. Erano un “San Rocco” di Giovanni da Milano, un “Cristo che porta la croce” di Giulio Cesare Procaccini, il “Ritratto del cardinale Marco Galli” di Velázquez (in realtà trattasi del *Ritratto del Cardinal Marco Galli* di Giovanni Battista Gaulli, detto il Baciccio, Bucarest, Museo Nazionale d’Arte rumena, fig. 23) e un’“Ultima cena” di Antonio Badile, che si trovava in una chiesa fuori Milano³³.

Le circostanze degli acquisti, la sistemazione dei dipinti nelle residenze dentro e fuori città, la loro presenza o meno negli inventari e la probabile successiva alienazione di una parte di essi sono questioni non facili da dirimere, considerando che è andata perduta la maggior parte dei libri mastri dell’amministrazione Hercolani tra il 1750 e il 1771, mentre nella corrispondenza tanti passaggi vengono tralasciati e gli aspetti propriamente economici affiorano di rado. Per esempio ci sono quadri citati nelle lettere ma che successivamente non figurano negli inventari e viceversa; alcuni probabilmente vennero rivenduti (come accadde per la *Regina Artemisia che beve le ceneri del marito* di Dal Sole), allestiti nelle residenze di campagna o confinati nelle rimesse del palazzo di Strada Maggiore che alla morte di Marcantonio, come apprendiamo dal suo inventario legale, accoglievano un numero imprecisato di dipinti scartati e in cattive condizioni.

Come abbiamo visto dalle lettere di Pagani emerge tutta la preoccupazione e l’attenzione di acquistare per «far frutto», ossia per bilanciare

³¹ APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 61, 4 luglio 1764, Milano, Carlo Ercolani a Marcantonio.

³² APHBo, Inventari, b. 16, Lib. CC n. J «Nota de quadri di Celebri Pittori che si ritrovano in casa de’ SS:ri Marchesi Hercolani di Strada Maggiore in Bologna 1764. Posti per ordine alfabetico».

³³ *Appendice documentaria* nn. 49, 160, 185, 366.

le ragioni economiche con quelle della passione collezionistica e dello *status* sociale. Le testimonianze esaminate permettono di stabilire che le acquisizioni avvennero a prezzi vantaggiosi, approfittando di situazioni di necessità della controparte e di un mercato, soprattutto in Romagna e nelle Marche, ancora poco esplorato.

Per quanto riguarda Bologna, va tenuto presente che, all'epoca, il valore stimato per dipinti "ordinari" si aggirava intorno alle poche lire; quello per opere di medio valore oscillava tra le 200 e le 400 lire, mentre i capolavori valevano dalle 1.500 lire in su³⁴. Ciò a fronte di compensi mensili che si attestavano per un precettore privato sulle 21 lire, per un cuoco su 20 e per un cocchiere su 17³⁵. Prendiamo invece ad esempio i dipinti acquistati da Pagani presso i Francescani di Faenza: egli era riuscito a ottenere uno sconto sul prezzo inizialmente richiesto e il totale pagato, 40 zecchini, cioè circa 410 lire per otto quadri, di cui almeno tre capolavori, era davvero esiguo se messo a confronto con quanto si sborsava sulla piazza bolognese. Negli stessi anni infatti Giovannini presentava ben altre ricevute di spesa alla corte di Dresda richiedendo per la pala di Innocenzo da Imola (cioè lo stesso autore che sigla quella dei Francescani), proveniente dalle monache del Corpus Domini di Bologna, la cifra esorbitante di 2.000 ungheresi, cioè 20.000 lire. Anche per il *San Francesco con l'angelo* del Guercino Augusto III aveva corrisposto al conte Ranuzzi la vertiginosa somma di 2.250 scudi romani (cioè 11.250 lire), oltre a 1.500 scudi per una "Maddalena" di Marcantonio Franceschini, cifre che sono da 18 a 48 volte superiori a quanto pagato da Pagani ai Minori di Faenza!³⁶

Anche sulle prestigiose e ben frequentate piazze di Venezia e Roma il costo dei dipinti di riconosciuti maestri raggiungeva quotazioni considerevoli³⁷. A Venezia i capolavori del Rinascimento godevano di stime ele-

³⁴ Troilo 2007, 412-413.

³⁵ Troilo (2007, 412 e nota 15) cita lo «Strazetto delle spese giornali 1745» dell'archivio Aldrovandi Marescotti (ASBo, Archivio Aldrovandi Marescotti, Serie Libri di conti e carte d'amministrazione, b. 627).

³⁶ Speranza 2016, 80-93, 102-106.

³⁷ Cecchini 2009, 151-171.

vate: per fare un solo esempio, come emerge da una lista di Giovanni Maria Sasso, il noto mercante veneziano di pitture e anticaglie, nel 1790 un “Redentore” di Giorgione era quotato 40 zecchini, due figure di Tintoretto e Tiziano 30 zecchini, due ritratti abbozzati da Tiziano 20 zecchini, mentre due vedute del Canaletto 30³⁸. A proposito dei salari coevi e per avere termini di paragone va ricordato che la retribuzione degli interpreti linguistici a Costantinopoli era di 36 zecchini l’anno più 70 per varie spese, mentre Tiepolo veniva pagato 320 zecchini per la decorazione della cappella Colleoni a Bergamo³⁹.

A Roma il gusto dei collezionisti e la critica sei e settecentesca ebbero un ruolo fondamentale sulle dinamiche dei prezzi, fissando costi elevati per gli *Old masters* e per i rappresentanti del Classicismo e dell’Accademia seicentesca. Un esempio eloquente è rappresentato da Caravaggio e seguaci, esclusi dal mercato di fascia alta perché ritenuti indecenti e ridicoli fino almeno agli anni Sessanta del Settecento⁴⁰, mentre i grandi protagonisti della pittura del Rinascimento e di primo Seicento rappresentavano il pantheon indiscusso e, per questo, le loro quotazioni erano alte. La *Pala Ansidei* di Raffaello fu venduta al re di Spagna per 1.676 scudi, così come una “Nascita di Venere”, riferita a Correggio e non identificata, veniva stimata tra i 4.000 e i 6.000 scudi a seconda della potenziale clientela⁴¹.

Dalle carte Hercolani emerge, da un lato, lo spirito imprenditoriale che caratterizza Marcantonio, impegnato ad accrescere il suo patrimonio con quadri di reale valore, dall’altro l’abilità dell’intraprendente maestro

³⁸ Borean 2004, 133, 165; Cecchini, in Borean – Mason, 2004, 163; Borean 2010.

³⁹ Magrini 2002, 74-75; Cecchini 2009, 165.

⁴⁰ Coen 2010, I, 175.

⁴¹ Ivi, 170-172. Tra i contemporanei erano Carlo Maratti e i suoi allievi ad avere le quotazioni più alte, seguiti da Francesco Trevisani e Pompeo Batoni, Bowron – Kerber 2007, 175-176; Coen, I, 2010, 169. La *Consegna delle chiavi a san Pietro* realizzata da Batoni per il Casino del Giardino al Quirinale costò a Benedetto XIV 400 scudi; la *Caduta di Simon Mago* per la chiesa di Santa Maria degli Angeli costò 1.500 scudi, mentre quella per la basilica dell’Estrela di Lisbona ne richiese ben 3.000.

di casa, che conduce le sue indagini con accuratezza e buonsenso, e che talvolta è affiancato da guide esperte (il canonico Albicini e lo scultore Solari per esempio) in grado di consigliare gli acquisti migliori. Egli rispetta un canovaccio che sembra lo stesso praticato dagli inviati di re Augusto III nel sud Europa, figure di specialisti che, stando alle testimonianze, ricercavano manufatti originali, in buono stato di conservazione e a un prezzo accessibile⁴². Se da una parte però gli agenti dei collezionisti stranieri, a Bologna come a Roma⁴³, pagavano sempre molto i quadri che riuscivano ad aggiudicarsi, dall'altra Pagani riscopre tra la Romagna le Marche una miniera d'oro di opere sommerse, di elevata qualità ma a buon mercato e che, una volta acquistate, nel corso del tempo, considerando le quotazioni del mercato, avrebbero aumentato notevolmente il loro valore.

⁴² Speranza 2016, 9.

⁴³ Coen 2010, I, 184-185.

7. Il primo tempo di Filippo collezionista

A partire dal 1762, ma in misura più marcata dopo il 1764, l'anno in cui, stando ai carteggi, sembrano interrompersi le ricerche di Gregorio Paganini, Filippo assume un ruolo di primo piano nell'acquisizione delle pitture¹. All'epoca è un uomo fatto, ha trentotto anni, è appena convolato a nozze con Matilde Bovi Silvestri e il suo futuro si prospetta radioso: gli spetta in eredità il titolo principesco e il patrimonio del padre, congiunto a quello dello zio Alfonso. Può contare su ben altri mezzi rispetto a Marcantonio alla sua stessa età.

La campagna di acquisti condotta dal maestro di casa tra Romagna e Marche nel 1764 unitamente alla necessità di agire senza clamore trovano conferma in alcune lettere che Filippo spedisce all'amico e poeta imolese Camillo Zampieri, con il quale era solito scambiare componimenti lirici di un certo impegno. Il 3 ottobre scrive:

Ne giorni scorsi abbiamo fatti molti acquisti di quadri nella Romagna, e nella Marca molti però comprati a Ancona, e imbarcati per Rimini sono anche in mare da molti giorni in qua, ne' sappiamo ancor nulla. Aspettiamo dimani lettere da Rimini, e con grande impazienza. La prego però di non sparger voce di questa nostra compra, non avendo piacere, chi ce li ha venduti, che si sappi².

Un mese più tardi, Filippo informa Zampieri di aver fatto altre "compere" in Romagna e ribadisce: «La prego di non dir nulla dell'incetta, che noi abbiamo fatta di questi quadri poiché molti religiosi, che ce li hanno venduti, si sono raccomandati che il tutto vada con sicurezza, e che non si sappia né il nome, né il luogo di chi li ha venduti, e dove sono stati venduti»³. Al termine della lettera lo invita a Bologna per ammirare i tanti dipinti giunti

¹ Si veda anche Perini Folesani 2014, 277.

² BCABO, B 220, n. 14, 3 ottobre 1764, Filippo Hercolani a Camillo Zampieri (da ora in poi Filippo a Zampieri).

³ Ivi, n. 18, nov. 1764, Filippo a Zampieri.

da Ancona, Pesaro, Cesena, Forlì e Faenza. La raccomandazione di muoversi sotto traccia, di comportarsi con discrezione, secondo il suggerimento che gli aveva dato Pagani, riflette ovviamente un problema più grande e diffuso: la preoccupazione dei religiosi che avevano alienato le opere di non farsi sorprendere a spogliare le proprie chiese, per non incorrere nei provvedimenti sottesi alle prescrizioni degli editti papali, che con scarso esito tentavano di arginare il fenomeno della vendita dei dipinti antichi.

La conferma che in questi anni al giovane nobiluomo stanno a cuore le buone pitture si trova in una missiva inviategli dal poeta del duca di Parma, Carlo Innocenzo Frugoni (1692-1768), il quale, alla data del 23 ottobre 1764, si complimenta con lui:

La pittura è un'incantatrice, che lungamente tiene i nostri occhi con piacere affissi a quelle tele, che meritano la nostra ammirazione. Mi rallegro che la signoril Casa di V. Ecc.za sia l'albergatrice di un'arte sì bella, e si vada sempre più ornando alle produzioni di essa più scelte, e più rare. Bisognerebbe, che tutte l'opere de' più valenti dipintori potessero vedersi dalle più ricche, e possenti famiglie d'Italia, onde venisse loro impedito uscir dalle nostre contrade, e far passaggio le straniere, che già molto ed anzi più del dovere si sono arricchite, ed adorne delle spoglie nostre⁴.

La lettera rispecchia la crescente consapevolezza del fenomeno della dispersione presso gli intellettuali italiani.

È sulla piazza romagnola, così ricca di opportunità, che Filippo, a partire dal 1766, si mette alla prova nel tentativo di procacciare dipinti. Egli confessa all'amico Zampieri la sua avventura in quel di Faenza, dove era stato alcuni giorni in incognito, fingendo di essere un mercante di quadri. Nell'occasione si era trovato impigliato in tortuose trattative da cui era riuscito a cavarsi d'impaccio, perfezionando qualche buon acquisto. Ma la cosa che lo aveva divertito maggiormente era l'essersi scoperto appassionato d'arte: «Che cattivo pronostico farà ella mai di me, che di Poeta sono fatto Pittore. Io rido al solo pensarvi»⁵. La risposta di Zampie-

⁴ BCABo, B 157, n. 12, 23 ottobre 1764, Innocenzo Frugoni a Filippo.

⁵ BCABo, B 220, n. 50, 11 giugno 1766, Filippo a Zampieri: «La vita che io condussi in Faenza que'

ri conferma l'interesse di Filippo per le opere antiche: »Mi figuro che Ella di volo se ne ritornasse a Bologna, lieto probabilmente e contento dell'acquisto di un qualche famoso Quadro, di che Ella avrà disimbarazzato qualche convento di sempliciani, cui pietono le cose antiche, e non curano, e non pregiano se non le fatte negl'ignorantissimi nostri dì«⁶.

Il maturare di nuovi stimolanti interessi trova conferma in una lettera del padre somasco Giampietro Riva (1696-1785) che si rallegra con Hercolani per la sua dedizione alla «Pittura non meno che alla Poesia»⁷. Anche Zampieri deve constatare come l'amico sia mosso da un nuovo forte sentimento: «Ella è più lieta di un quadro acquistato di buona mano che non era Paride della sua fatal Elena traditrice. Ella merita tutta la lode perché rende più preziose e più belle le pareti del suo Palazzo, dove quegli [Paride] meritò tutto il biasimo perché si trasse addosso una irreparabil ruina. Ma che arte ha Ella mai d'indurre per fin la gente, che non ha voglia di vendere, a far quel tanto che da lei si vuole?»⁸.

Qualche tempo dopo Hercolani gli confessa che il negoziato faentino è ancora in sospeso e che ne sta attendendo l'esito con trepidazione⁹. La determinazione e l'abilità di Filippo come affarista emergono nella richiesta, inoltrata allo stesso Zampieri, di trattare a suo nome l'acquisto

pochi giorni ch'io ci fui, fu una viva commedia. Vi ci vissi incognito, e creduto da tutti mercante da quadri. Feci qualche buon acquisto, e sono attorno a qualche altro. La prego di non palesare a nessuno questa mia intenzione, poiché l'esser scoperto mi potrebbe far molto pregiudizio. La prima volta che avrò il piacere di riverirla, le racconterò un cassetto che mi successe con certe monache per quadri, ch'esse non volevano vendere, e che io comprai. Che cattivo pronostico farà ella mai di me, che di Poeta sono fatto Pittore. Io rido al solo pensarvi». Si veda anche Vincenti 2007, 209.

⁶ BCABO, B 183, n. 58, 16 giugno 1766, Zampieri a Filippo.

⁷ BCABO, B 391, n. 16, 25 marzo 1766, Giampietro Riva a Filippo.

⁸ BCABO, B 183, n. 60, Zampieri a Filippo; Vincenti 2007, 209.

⁹ BCABO, B 220, n. 51, 18 giugno 1766, Filippo a Zampieri: «Spero di aver fatto il colpo de' Quadri de' quali vi scrissi, che non era stato possibile il farne l'acquisto. La prima volta che le scriverò, vi saprò dir tutto. La prego però di esser secreto poiché il fare altrimenti pregiudicar potrebbe per altre mire, che io ho. Sono presentemente tutto allegro e lo sarò maggiormente quando sarò sicuro dell'acquisto».

di tre quadretti su tavola, riferiti al Bagnacavallo, conservati in una collezione di Imola, che vorrebbe collocare in «alcuni piccoli vani di un nuovo quartierino, che mi vado accomodando». Egli è deciso ad aggiudicarseli e insiste perché l'amico si presenti personalmente al proprietario, denari alla mano, offrendo per ciascun pezzo pochi scudi e invogliandolo con la promessa di lauti guadagni, nel caso si fosse trattato, come sospetta Filippo, di opere di Giulio Romano, in virtù del fatto, scrive, «ch'io conosco di persona chi ha commissione per uno de' maggiori principi della Germania di fare incetta in Italia di quadri»¹⁰.

Le lettere fanno emergere un dato significativo: Filippo, che da qualche anno stava affiancando il padre e Pagani nella ricerca di dipinti antichi, aveva imparato a conoscere le leggi del mercato e dimostra di sapere come muoversi. Rispetto a Marcantonio poi si osserva in lui la capacità di coltivare relazioni epistolari con intellettuali e una tendenza a orientare le sue ricerche tenendo conto della guidistica, della letteratura artistica e del giudizio degli intendenti.

La piazza faentina è quella dove gli Hercolani perfezionano molteplici e prestigiose acquisizioni di pale d'altare romagnole, un'«attivissima incetta» che non trova corrispondenza negli orientamenti dei collezionisti bolognesi contemporanei¹¹. La conferma di quello che appare come un rastrellamento a tappeto si trova nel *Libro alfabetico*, che elenca almeno 16 grandi dipinti acquistati in città e nel territorio. D'altra parte Faenza, con i cantieri di restauro e ricostruzione edilizia che si moltiplicano intorno a chiese, conventi e altari, diviene in questi anni una meta particolarmente appetibile¹².

¹⁰ BCABo, B 220, nn. 60-61, 14 e 19 febbraio 1767, Filippo a Zampieri; B 183, nn. 69-70, 15 e 22 febbraio 1767, Zampieri a Filippo. La trattativa però non andrà a buon fine.

¹¹ Carlo Piancastelli 1919, 21, riferisce: «essendo i quadri della nuova chiesa tutti più recenti di essa, e non rimandandone alcuno degli antichi, siamo autorizzati a ritenere che con questi si battè moneta, per sopperire in parte alle spese della nuova fabbrica e della sua decorazione. E per verità a ciò si offriva in quegli anni un'occasione quanto mai lusinghiera. Infatti il principe Marc'Antonio Hercolani stava formandosi in Bologna una raccolta di pitture, massime di tavole d'altare, e ne faceva un'attivissima incetta; di guisa che presto ebbe messa insieme una pinacoteca meravigliosa, con largo contributo delle chiese romagnole, in ispecie delle faentine».

¹² Archi – Piccinini 1973, 52-53; Saviotti 2008.

L'antica chiesa dei monaci Celestini, che viene riedificata a partire dal 1759¹³ e riaperta al culto nel 1764, è un serbatoio prezioso dal quale gli Hercolani attingono ben cinque quadri¹⁴. Le fonti ricordano almeno due altari, oltre a quello maggiore: il primo, della famiglia Naldi, dedicato ai santi Rocco, Giovanni Battista e Cristoforo; il secondo, giuspatronato della famiglia Benedetti, dedicato al culto di sant'Antonio¹⁵. Viene acquistata dai Celestini la tavola con i "Santi Silvestro papa, Orsola Vergine, Antonio da Padova e Caterina Martire" di Mariano di Ser Eusterio; la "Discesa dello Spirito Santo con il ritratto del donatore" di Giulio Tonduzzi; "San Cristoforo" e "San Giovanni Battista", entrambi di Lorenzo Costa, probabili laterali della cappella Naldi; infine una "Pietà" di Vincenzo Caccianemici¹⁶.

Anche la chiesa dei Domenicani intorno alla metà degli anni Sessanta viene ricostruita; si decide il completamento degli altari e i religiosi sostengono le spese per le nuove tele, alienando le vecchie¹⁷. Le acquisizioni degli Hercolani devono essere avvenute in tempi diversi. Prima del 1764 viene prelevata la *Pietà con sant'Antonino e l'offerente Sebastiano Gandolfi* di Giulio Avezuti detto il Ponteghini (Faenza ca. 1507-1557), attualmente di ubicazione ignota (fig. 11). Giunge a Bologna con l'attribuzione a Giorgio Vasari, rettificata da Filippo, che riconosce nel quadro la spiga di farro, il miglio e il topolino utilizzati dal pittore faentino per siglare le sue opere¹⁸. Nel 1767 Marcantonio si aggiudica anche la *Deposizione* di Luca Antonio Buscatti (Sarasota, John and Mable Ringling

¹³ Zanelli 1767, c. 653.

¹⁴ Medri 1928, 43-44; Beltrani 1936, 9-11; Archi – Piccinini 1973, 142-143; Saviotti 2008, 118, 120.

¹⁵ Beltrani 1936, 11-13.

¹⁶ *Appendice documentaria* nn. 42, 154, 164, 217, 421.

¹⁷ Alessandri 1937, 8-11; Archi – Piccinini 1973, 201; D'Amato 1997, 185-215; Saviotti 2008, 108. L'8 ottobre 1772 vennero cedute «nonnullae tabulae pictae» giudicate troppo antiche per essere reimpiegate nella nuova chiesa.

¹⁸ Per l'intera vicenda si veda *Appendice documentaria* n. 165.

Museum of Art, fig. 10)¹⁹.

Altri quadri giungono in Strada Maggiore dall'oratorio di San Pietro in Vincoli, forse nel 1766, quando il *Libro alfabetico* ricorda l'acquisto della «Santa che con un bastone in mano discaccia il demonio che tiene per un piede un fanciullo con una donna a mano destra inginocchioni», attribuita a Innocenzo da Imola²⁰. In questo caso, considerando la lettera che abbiamo esaminato, spedita a Zampieri proprio in quell'anno, si può ipotizzare si trattasse di una delle "compere" di cui Filippo si vantava con l'amico. Dall'oratorio faentino provenivano anche la "Deposizione di Cristo" di Francesco Morandini detto il Poppi e il celebre polittico di Lorenzo Costa che ornava l'altare maggiore raffigurante la *Madonna col Bambino e santi* firmato e datato 1505 (Londra, National Gallery, fig. 12)²¹.

Da una chiesa del territorio faentino, la cui titolazione non è nota, ma che era retta dai Minori Conventuali di Brisighella, giunge a Bologna la "Madonna col Bambino e santi" di Francesco Zaganelli da Cottignola²² (riferita da Marcello Oretti a Marco Palmezzano), mentre l'anno successivo dai confratelli dell'oratorio di San Giovanni viene ritirata la "Decollazione del Battista", datata 1580 e firmata da Giovan Battista Bertucci²³. In un momento imprecisato gli Hercolani ottengono anche un'"Annunciazione" siglata 1586 da Marco Marchetti²⁴, mentre provengono dalla chiesa di Sant'Andrea l'incantevole *Madonna col Bambino* di Bertucci (Londra, National Gallery, fig. 13) e i laterali con *I santi Giovanni Evangelista e Tommaso d'Aquino* (Houston, Museum of Fine Arts), complesso decorativo che nel *Libro alfabetico* è riferito a "Francesco di Cot-

¹⁹ *Appendice documentaria* n. 109.

²⁰ Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 34. *Appendice documentaria* n. 310.

²¹ *Appendice documentaria* n. 250, 304.

²² Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 15; *Appendice documentaria* (prima della nota 213).

²³ Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 9. Non viene registrato nei quinterni ma si veda in *Appendice documentaria* l'annotazione in SECONDO APPARTAMENTO AL PIAN TERRENO. *Prima Camera*.

²⁴ Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 56; *Appendice documentaria* n. 89.

tignola”²⁵.

Questa intensa e infaticabile campagna di acquisti, facilitata dalla possibilità di aggiudicarsi opere dismesse dopo i lavori di restauro e rifacimento degli edifici, sembra confermare quanto suggerito dalla letteratura locale, secondo la quale gli Hercolani erano informati di ogni vendita di un certo rilievo. Se vent’anni più tardi sarà l’abate Andrea Zannoni a tenere al corrente Filippo circa la disponibilità di buoni quadri in vendita nelle chiese della città, in questo momento non è noto chi li ragguagliasse. Sappiamo che la contessa Marianna di Marsciano Hercolani conosceva monsignor Antonio Gaetano Cantoni (1709-1781), uomo di fiducia di papa Benedetto XIV, ammirato dal pontefice per le virtù morali e da lui nominato, nel 1743, vescovo di Faenza, ma al momento non ci sono prove di contatti diretti con Marcantonio. Tuttavia la richiesta di segretezza raccomandata nelle lettere di Pagani a Filippo, e ribadita da quest’ultimo a Zampieri, fa pensare all’utilizzo di canali non ufficiali per aggirare gli editti contro la spoliazione e la vendita del patrimonio artistico ecclesiastico. Se non si trattava di un alto prelato, di un erudito, un aristocratico o un religioso locale, può essere suggestivo pensare che fosse un artista a tenere la famiglia al corrente degli avvenimenti cittadini. Va infatti ricordato il coevo andirivieni di decoratori bolognesi e faentini impegnati nei palazzi dell’aristocrazia tra Faenza e Bologna. Tra questi Giulio Nicola Bucci (1711-1776)²⁶ il quale, dopo un’attività in patria, perfeziona i suoi studi con Giuseppe Maria Crespi scegliendo temi campestri «addomesticati dalla visione arcadica e piegati all’uso di una committenza in gran parte latifondista»²⁷. Proprio tra febbraio e marzo del 1757, pochi mesi prima del viaggio romagnolo di Pagani, Bucci, assieme ad Antonio Galli Bibiena (1697-1774), stava lavorando per Marcantonio ad alcune decorazioni dell’appartamento nobile del palazzo di Strada Maggiore. Ottimo conoscitore del patrimonio faentino, non è ir-

²⁵ Perini Folesani 2013, 126; *Ead.* 2014, *Libro alfabetico*, 7; *Appendice documentaria* nn. 170, 306, 309.

²⁶ Per Giulio Bucci, Palloni 2011. Oretti, *Notizie dei professori*, cc. 201-202, non ricorda le decorazioni di Bucci per Marcantonio.

²⁷ Palloni 2011, 18.

ragionevole pensare che l'artista segnalasse al marchese o al maestro di casa le opportunità di acquisizioni vantaggiose²⁸.

Sempre a proposito delle acquisizioni romagnole e dell'influenza che gli specialisti esercitano sulle scelte della Casa, e in particolare su Filippo, va ricordato che, secondo Pietro Giordani, Luigi Crespi facilitò il passaggio di alcune tavole romagnole nella raccolta bolognese. È il caso della "Madonna e santi" (la *Madonna col Bambino in trono tra i santi Francesco d'Assisi, Barbara, Antonio da Padova e l'Arcangelo Raffaele* di Innocenzo da Imola, San Pietroburgo, Ermitage, fig. 14) che ornava l'altare maggiore della chiesa degli Osservanti di Imola, segnalata a Filippo da Camillo Zampieri²⁹. Crespi la scambiò con una «pessima fattura» di sua mano nel 1772, quando ormai Filippo teneva le redini degli affari di famiglia, ed è ricordata nel *Libro alfabetico* in una nota di mano dello stesso Crespi³⁰. Grazie all'intervento di quest'ultimo, entro il 1773, giunse nella collezione anche la *Madonna in adorazione del Bambino con i santi Francesco, Antonio e Bernardino*, riferita a Bernardino e Francesco Zaganelli da Cotignola (Dublino, National Gallery of Ireland, fig. 15) e proveniente dalla chiesa di San Francesco a Imola³¹.

Il compito accordato a Filippo di contribuire all'accrescimento della collezione di famiglia trova conferma negli acquisti e nei doni registrati a suo nome nel *Libro alfabetico* e che si succedono in maniera regolare tra il 1764 e il 1772³². Tra le acquisizioni più significative avvenute negli anni

²⁸ Ringrazio Marcella Vitali per i preziosi suggerimenti.

²⁹ Giordani, ed. 1856-1857, II, 236.

³⁰ Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 34; *Appendice documentaria* n. 420.

³¹ Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 18; *Appendice documentaria* n. 434.

³² Entrano nella collezione un "Cristo presentato al tempio" di Pietro Faccini (1764); la pala d'altare con i "Santi Sebastiano e Rocco" di Ernst van Schayck (1767); il "Ritratto" di Giovanni Antonio Badile e "Tizio divorato dall'avvoltoio" di Ribera (1772 e 1771). Nei quinterni si fa riferimento al fatto che il "Ritratto" di Badile venne comprato a Venezia da chi scrive (cioè Filippo) l'anno precedente («di quest'Autore non abbiamo alcuno che ne faccia menzione, benché questo ritratto da me comprato l'Anno scorso in Venezia da un Padre dominicano sia dipinto e disegnato assai bene»). L'annotazione conferma la partecipazione di Filippo alla compilazione dei quinterni, *Appendice documentaria* nn. 409, 444, 460, 474.

Sessanta ricordiamo l'*Autoritratto di Elisabetta Sirani in atto di dipingere il padre Giovanni Andrea*, comprato nel 1766, che va probabilmente identificato con la tela oggi conservata all'Ermitage di San Pietroburgo (fig. 16) e il "Ritratto" a penna di Annibale Carracci, donato a Filippo nel 1768 da Carlo Carracci³³. Inoltre, grazie ai carteggi che, come abbiamo visto, lo legano a scrittori e intellettuali del suo tempo, si capisce che il nobiluomo faceva di tutto per procurarsi testi di letteratura artistica allo scopo evidente di rintracciare notizie sugli artisti collezionati³⁴.

Nel 1772, quando il padre si spegne dopo otto lunghi mesi di malattia, egli perfeziona almeno otto trattative, che avvengono in gran parte a Bologna, grazie alla collaborazione di alcuni mediatori e in particolare dell'abate Branchetta, al quale, nell'autunno di quello stesso anno, affiderà la redazione dei quinterni topografici. Grazie al *Libro alfabetico* e a due liste inedite, una di mano di Filippo, l'altra vergata da Branchetta, è possibile riconoscere quali dipinti giunsero nel palazzo di Strada Maggiore, ricostruirne la provenienza e dare un nome agli intermediari coinvolti.

Innanzitutto va detto che i quadri comperati vennero catalogati tra le migliori pitture della collezione. Si tratta del trittico con *Cristo risorto tra i santi Pietro e Paolo* di Ercole Banci (Bologna, Collezioni d'Arte e Storia

³³ La donazione tuttavia verrà formalizzata solo otto anni più tardi, il 31 maggio 1776: APHBo, Istrumenti, b. 149, fasc. 16, 31 maggio 1776, «Dichiarazione fatta da Carlo Carracci della sua intenzione verso Filippo Hercolani di regalare un disegno di Annibale Carracci: Avendo io tempo fa passato a S.Ecc. un disegno di Annibale Carracci ed essendo fino d'allora stata mia intenzione di donarglielo per la stima che ho della Casa Hercolani con la presente dichiaro codesta mia intenzione, Carlo Schiassi e Giambattista Cristiani sono testimoni». Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 20 bis. Per l'*Autoritratto* di Elisabetta Sirani, *Appendice documentaria* n. 443.

³⁴ Il 9 agosto 1766 da Genova Frugoni gli scrive a proposito delle *Vite dei pittori genovesi* del Suprani di cui Filippo gli ha chiesto informazioni: è un libro rarissimo («io ne ò trovata una copia con tutti i ritratti de' Pittori, e ben conservata, e non mancante di nulla») ma costa due zecchini gigliati. Sempre a Genova è riuscito a trovare il *Riposo* di Raffaele Borghini, stampato a Firenze nel 1730. Filippo gli chiede se vi siano libri di pittura tra gli scarti della biblioteca di Parma, BCABo, B 157. Il 13 marzo 1767 Lorenzo Altieri scrive da Ferrara: «Fino ad ora non mi è riuscito di trovare ne negozi di libri l'apparato del Superbi da V.E. ricercato». Superbi ha lasciato «un morbo di manuscritti suoi, che ancora conserviamo sebbene con poca stima, perché era uomo molto ingolfato nello stile del Seicento, e di poca critica nella storia, addottando ne suoi libri per vere moltissime favole». BCABo, B 153, lettera 198.

della Cassa di Risparmio; collezione Michelangelo Poletti), il *Ritratto di Pio V* di Passerotti (Baltimora, Walters Art Museum, fig. 17), la “Madonna col Bambino e san Giovannino” di Francesco Maria Rondani, la *Madonna col Bambino e due angeli* di Giovanni Francesco da Rimini (Londra, National Gallery, fig. 18), la “Veduta della Piazza di Lisbona” di David Teniers, il “Giudizio di Mida” dell’Orbetto e l’*Incoronazione della Vergine* di Lorenzo Veneziano (Tours, Musée des Beaux-Arts, fig. 6)³⁵.

Alcuni di questi sono annotati, con un’indicazione di valore, nell’elenco senza data di mano dello stesso Filippo, che abbiamo già citato³⁶:

Lire 5 Madonna in asse di Lorenzo Veneziano, Lire 8 Altra Madonna e il Santo fanciullo di Giovanni da Rimini, Lire 15 NS Risorto e li SS. Apostoli Pietro e Paolo quadri in asse in dui parti. Lire 20 La B.V. col Bambino e S. Giambattista di Francesco Maria Rondani. + La B.V. in aria con gloria d’Angeli sotto li SS. Giacomo e Sigimondo di Giulio Bonasoni. Lire 50 Francesco d’Assisi che riceve le stimmate col compagno dipinto in Paese di Lavinia Fontana. Lire 98 + La B.V. col S. Fanciullo e S. Giuseppe del Bagnacavallo quadro in asse. + La B.V. col santo Bambino e S. Pietro Martire ed una Santa di Prospero Fontana quadro in asse. + Li SS.i Francesco d’Assisi Lodovico vescovo e Bernardino da Siena con due ritratti dai lati di S. Francesco in dui pezzi. 40 la B.V. sulle nuvole con gloria d’Angeli sotto li SS. Domenico e Francesco figure poco meno del vero. Opera di ___ da S. Giovanni.

Nella seconda lista, sempre senza data, stesa questa volta da Alessandro Branchetta³⁷ – al quale Oretti riferiva l’acquisto del trittico di Ercole Banci precisando che se lo era aggiudicato insieme ad altre opere³⁸ –,

³⁵ *Appendice documentaria* nn. 37, 153, 250, 294, 314, 449, 478.

³⁶ APHBo, Inventari, b. 17, foglio sciolto senza numerazione.

³⁷ *Ibidem*. La calligrafia è quella di Branchetta, cfr. per es. BCABo, b. 153, n. 133.

³⁸ BCABo, Oretti ms. B 123, c. 220.

trovano posto gli otto quadri già descritti, con notizie sulle loro vicende esterne, che nel *Libro alfabetico* non compaiono. Per la “Nascita del Signore” (*Adorazione dei pastori*) di Lelio Orsi (collezione privata, fig. 19), Branchetta precisa che «fu acquistata con molti altri quadri dal Co. Tardini, di cui fu erede il S.r Marchese Fontanelli»; la “Veduta della Piazza di Lisbona” della scuola di Teniers era stata «portata da Venezia dal S.r Manamo, che diceva averla acquistata nella Partenza di un ambasciatore di Portogallo»; anche il “Giudizio di Mida” di Alessandro Turchi era stato portato a Bologna dallo stesso Manamo «che disse essere stato levato in una villa su il padovano»; la “Visione dell’Apocalisse”, che era nella sagrestia della chiesa di Gaibola, viene assegnata senza esitazioni a Calvaert, che l’aveva dipinta «nello stile del Noli me tangere posto all’altar Maggiore della Chiesa della Maddalena di Cazzano»; e, per finire, sul “Ritratto di Pio V” di Passerotti Branchetta precisa: «spettava al S.r Domenico Natali a cui si diede in cambio una copia della Madonna della Rosa del Pesarese, la quale dopo fu venduta al S.r Dalton Inglese, per 12 zecchini. Il suddetto Ritratto era del P.re Ettore Ghisilieri che lo nomina nel suo testamento»³⁹. Alcuni dei quadri che figurano nelle liste di Hercolani e Branchetta – *l’Incoronazione della Vergine* di Lorenzo Veneziano, la *Madonna col Bambino e due angeli* di Giovanni Francesco da Rimini, il complesso con i santi Francesco, Ludovico e Bernardino da Siena di ignoto autore quattrocentesco, il trittico con *Cristo risorto tra i santi Pietro e Paolo* di Ercole Banci (Bologna, Collezioni d’Arte e Storia della Cassa di Risparmio; collezione Michelangelo Poletti), la “Madonna col Bambino e san Giovannino” di Francesco Maria Rondani e la “Visione dell’Apocalisse” di Calvaert – sono ricordati anche in un opuscolo a stampa, senza data, intitolato *Nota di alcune pitture antiche in tavola*, editato dallo stesso abate. È dunque pressoché certo che fu proprio quest’ultimo a venderli a Filippo⁴⁰. Il “Giudizio di Mida” dell’Orbetto

³⁹ Oltre ai quadri ricordati *supra*, nota 35, cfr. anche *Appendice documentaria* nn. 446, 476.

⁴⁰ L’opuscolo è allegato a BCABo, B 970, *Memorie di artisti*. Si veda Ciancabilla 2019, 156 e note 53, 54. La grafia che annota gli opuscoli, *Nota di alcune pitture antiche in tavola* e *Nota di varie pitture. Tutte in tela*, dovrebbe essere quella di Branchetta.

compare ancora nell'opuscolo intitolato *Nota di alcune pitture*, al n. XI⁴¹ e nella *Nota di varie pitture. Tutte in tela*⁴² (entrambi gli opuscoli si conservano nell'archivio Herculani), insieme al *Riposo dalla fuga in Egitto* attribuito nei documenti a Francesco Brizio ma oggi riferito alla bottega di Ludovico Carracci (Pesaro, Pinacoteca civica), all'*Adorazione dei pastori* di Lelio Orsi, alla "Veduta della Piazza di Lisbona", al "Ritratto del cardinal Filippo Buoncompagni"⁴³ di Aretusi e al "Ritratto di Pio V" di Passerotti.

In conclusione, appare chiaro che tutti questi acquisti avevano la regia dell'abate Branchetta, il quale procurava a Filippo, ricercandole sul mercato, opere attentamente selezionate di autori locali di un certo rilievo, come Calvaert, Passerotti, Aretusi, Brizio, ma anche di primitivi come Lorenzo Veneziano e Giovanni da Rimini, oltre a un "forestiero" illustre del calibro dell'Orbetto.

Subito dopo la scomparsa di Marcantonio, che gli aveva lasciato una straordinaria ed enciclopedica collezione, Filippo procede al suo riordino e in parte, come vedremo, ne ripensa l'allestimento. Mentre nell'autunno del 1772 fa stendere l'inventario legale e i quinterni topografici contenenti la descrizione compiuta da Branchetta dei quadri collocati nel palazzo di Strada Maggiore, da uno dei pochi libri mastri databili a questi anni risulta che egli si libera di quadri "di scarto" cedendoli per poche lire a "zavagli" bolognesi, acquistandone pochi altri (tra questi il "Ritratto del principe e ambasciatore Filippo"), ma soprattutto salda i conti con i pittori che avevano lavorato a palazzo⁴⁴, facendo calare

⁴¹ L'opuscolo, senza data, è allegato a BCABo, B 970, *Memorie di artisti*. Ne esiste una copia anche in APHBo, Inventari, b. 16.

⁴² Una copia dell'opuscolo si conserva in APHBo, Inventari, b. 17.

⁴³ Daniele Benati ci segnala il *Ritratto del cardinale Filippo Buoncompagni*, ora attribuito a Passerotti, di proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio di Vignola.

⁴⁴ APHBo, Libro Mastro, 1772. Il 30 settembre e il 31 ottobre 1772 Filippo aliena dipinti scartati al "zavaglio" di fronte alla parrocchia di San Donato per 60 lire e al "zavaglio" Casolari per 50 lire. Vende due quadri a Giovanni Brizzi per 14 lire e acquista il "Ritratto del Principe Filippo I" per sole 3 lire. Salda i compensi delle maestranze al lavoro nel palazzo di Strada Maggiore: a Giambattista Cavalazzi versa 20 lire per il dipinto realizzato nell'appartamento a pian terreno assegnato alla contessa di Marsciano; il 31 ottobre ricompensa con 8 lire e 15 soldi il pittore

definitivamente il sipario sulle iniziative collezionistiche e mecenatistiche del padre.

Angelo dalla Volpe «per saldo di suo avere». Il 30 novembre versa 29 lire all'indoratore Rapini per aver dorato la cornice di una tela col "Bambino dormiente" dipinta da Guido Reni. Il 20 dicembre è la volta degli eredi di Girolamo Chiarini, che ricevono 30 lire, e della moglie dello scultore Sebastiano Solari, alla quale corrisponde 10 lire. Il 31 dicembre paga 6 lire all'incisore Giuseppe Luchesini e 10 lire al pittore Angelo Sarti. Nella stessa data il cameriere Filippo Giovannini viene risarcito con 24 lire per due quadri di casa che ha venduto, mentre al pittore Angelo dalla Volpe si versano 15 lire «per avere accomodati vari quadri di Pitture».

8. Le eredità: quadri dalle raccolte Bovio, Lanci, Bianchetti Gambalunga, Alfonso Hercolani e Orsi

La smania degli acquisti crebbe in Marcantonio di pari passo con l'incameramento di eredità destinate a incrementare il suo capitale e ad ampliare in maniera sostanziosa la sua quadreria. Il primo lascito di un piccolo nucleo di quadri risale al 1738, quando scompare senza eredi il senatore Antonio Bovio, cugino di Lucrezia Orsi¹. I Bovio erano imparentati con gli Hercolani anche tramite Isotta, moglie di Girolamo di Andrea; la nobildonna, morta il 17 settembre 1742, lasciò erede dei suoi beni il nipote Alfonso di Filippo e in parte anche l'altro nipote Marcantonio (si veda *Tavola genealogica*, n. 2)². Nel *Libro alfabetico* sono ricordati cinque dipinti provenienti dall'eredità del senatore Bovio: un'"Annunciazione" di Denijs Calvaert, un "San Girolamo con l'angelo" e un "San Girolamo che contempla il crocifisso", entrambi di Giovanni Andrea Sirani, "Rinaldo e Armida" di Alessandro Tiarini, la "Regina Artemisia con le ceneri del marito" di Felice Torelli³. I quadri sono facilmente individuabili nell'inventario steso alla morte del senatore, quando erano esposti nella galleria del suo palazzo:

[...] n. 1 quadro dipintovi la SS.a Annunc.ta della Scuola del Tibaldi con cornice intagliata e dorata lire 50 [...] n. 1 quadro grande con Artemisia che beve le ceneri di suo marito di mano del S. Giu.e Dal Sole cornice dorata lire 1200 [...] n. 1 altro detto [grande] con un S.

¹ Pigozzi 2004, 37. Giovan Gioseffo Felice Orsi, padre di Lucrezia, era lo zio materno di Bovio. Di Antonio Bovio l'archivio Hercolani conserva l'inventario dei beni steso dopo la morte, APHBo, Inventari, b. 10. Su Bovio, Chiodini 2000.

² Il 28 giugno 1743 si data l'*Assoluzione* fatta da Marcantonio a favore del cugino Alfonso, erede di Isotta «per tutto ciò che potesse pretendere, ed era dovuto non tanto per ragione di legittima, quanto in vigore di un Legato sopra l'eredità di detta Isotta loro comune zia paterna, e tale assoluzione è fatta per lire 10232.3.8 importo di detta legittima e legato parte pagate mediante la consegna di diversi argenti e parte in contanti sbersati attualmente», APHBo, Istrumenti, b. 119, fasc. 21.

³ Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 19, 83, 91, 92; *Appendice documentaria* nn. 23, 134, 143, 257, 374.

Girolamo et un angelo copia che viene da Guido con cornice dorata lir 75, n. 1 quadro grande con Rinaldo che abbandona Armida di mano del Chiarini (sic) con cornice dorata lire 500, n. 1 detto [grande] con S. Girolamo avanti il Crocefisso cornice dorata lire 75.

Dell'eredità Bovio faceva parte anche la *Regina Artemisia che beve le ceneri del marito* di Giovan Gioseffo dal Sole (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di palazzo Corsini, fig. 20), che Marcantonio nel 1743, come si è detto, vendette al cardinale Neri Maria Corsini⁴.

Le eredità più cospicue di cui poté godere Marcantonio sono quelle provenienti dalla famiglia Lanci di Roma, dal cugino Alfonso, dalla madre di quest'ultimo, Porzia Bianchetti Gambalunga, e da Lucrezia Orsi.

La scomparsa nel 1743, senza eredi diretti, di Girolama Lanci Altemps, figlia di Francesco Antonio Lanci e di Lucrezia Vaini⁵, accende un'aspra contesa tra i discendenti. Tra questi figuravano anche gli Hercolani: la sorella di Francesco Antonio, Anna Maria (figlia di Carlo Maria Lanci e Girolama Ghigi), era la nonna di Marcantonio, essendo moglie di Alfonso di Astorre e madre di Filippo e Astorre. Fu il marchese Carlo Maria, morto nel 1657, nonno di Girolama Lanci in Altemps, a formare una collezione arrivata a circa 330 dipinti, esposti nel palazzo romano di via del Corso, riconducibili in gran parte ad autori italiani attivi tra la seconda metà del Seicento e inizio Settecento, ma anche ad artisti fiamminghi e olandesi. La quadreria Lanci era composta soprattutto da opere di carattere decorativo, come paesaggi e marine; seguivano pitture di soggetto sacro e profano. Nel 1745 Marco Benefial stese una stima dei pezzi su richiesta degli eredi del fedecommesso, cioè le famiglie Hercolani e i marchesi Accoramboni. Nell'occasione Alfonso Hercolani e Mario Accoramboni lasciarono mano libera a Marcantonio⁶, il quale si aggiudicò anche i quadri che sarebbero spettati al cugino. Siglò poi un accordo con

⁴ Thiem 1990, 110.

⁵ Menegatti – Pattanaro 2002, 52 e sgg.

⁶ Marcantonio verserà un risarcimento agli eredi liberi, cioè il principe Girolamo Vaini e la contessa Caterina Orsi (figlia di Maria Teresa Lanci e di Giovan Giuseppe Orsi, sorellastra di Lucrezia, la madre di Marcantonio).

Accoramboni per riavere le opere Lanci nel caso di estinzione della casa marchigiana, situazione che si verificò nel 1808, quando Filippo, in virtù di tale intesa, ricevette parte dei quadri appartenuti agli Accoramboni.

Nell'archivio Hercolani si conservano diverse testimonianze a proposito dei dipinti che componevano l'eredità Lanci e di quelli che giunsero a Marcantonio, a partire dal «Catalogo de' quadri dell'Eredità Lanci trasportati da Roma e stimati dal Signor Cavaliere Benefial»⁷, fino alla «Nota dei quadri fideicommissari di Casa Lanci tocata al S.r Marchese Marc'Antonio Hercolani nella divisione fatta col Si.gr marchese Accoramboni»⁸. La «Nota» probabilmente è ricavata dalla lista dei «Quadri Fideicommissarij di Casa Lanci tocata al Sig:e Principe Marc'Antonio Hercolani nella divisione fatta col Sig:r Marchese Accoramboni»⁹, nella quale sono registrati i quadri assegnati a Marcantonio che in parte non presero la strada di Bologna. La valutazione dei pezzi è differente da quella prospettata da Marco Benefial nel «Catalogo de' quadri dell'Eredità Lanci». Il confronto dei documenti invita a ritenere definitivo l'elenco di Benefial, nel quale non compaiono i quadri rimasti a Roma. Dal «Catalogo» risulta che ne vennero portati a Bologna una trentina: quindici di questi sono nel *Libro alfabetico* di casa Hercolani, a conferma della loro elevata qualità, mentre cinque sono inseriti nell'ottavo quinterno di opere anonime steso nel 1773¹⁰. Negli inventari Hercolani

⁷ APHBo, Inventari, b. 16, «Catalogo de' quadri dell'Eredità Lanci trasportati da Roma e stimati dal Signor Cavaliere Benefial eletto per perito dal Giudice, quali quadri esistono presso il Signor Conte Marcantonio Hercolani che ha commissione di venderli», Perini Folesani 2014, trascrizione nel CD allegato alla pubblicazione.

⁸ APHBo, Inventari, b. 17, «Nota dei quadri fideicommissari di Casa Lanci tocata al S.r marchese Marc'Antonio Hercolani nella divisione fatta col Sig.r marchese Accoramboni, e descritti nell'istrumento di convenzione etc rogato li 17 maggio 1749 per Felici notaro romano».

⁹ APHBo, Lanci, b. 81, «Quadri Fideicommissarij di Casa Lanci tocata al Sig:e Principe Marc'Antonio Hercolani nella divisione fatta col Sig:r Marchese Accoramboni, e descritti nell'Instrumento di Convenzione e rogato li 17 Maggio 1749 per S. Felici Notaro Romano».

¹⁰ APHBo, Inventari, b. 17, «Inventario delli quadri in tele e tavole, gli autori de' quali non sono noti, e perciò non si sono descritti nel novo libro delle pitture posti per ordine alfabetico», fascioletto segnato "lib. CC, n. 8", con aggiunte di J.A. Calvi, Perini Folesani 2014.

non è stato tuttavia possibile individuare alcuni quadri Lanci, come il “Martirio” di Mattia Preti, il “San Pietro” dello Spagnoletto, la “Santa Caterina” del Guercino, un “Paese” di «Vattembock», che negli atti notarili vengono descritti come quadri liberi¹¹. Forse Marcantonio li vendette; d’altra parte, nel «Catalogo» viene precisato che egli «ha commissione di venderli». I dipinti Lanci che hanno un posto d’onore nella raccolta Hercolani sono la pala Calcina di Francia (valutata ben 1.000 scudi, fig. 5), “Orfeo con le muse” di Romanelli (330 scudi), la “Peste” di Mattia Preti (260 scudi), “Venere e Cupido con un arazzo” di Tiziano (che nel *Libro alfabetico* diventa “Leda con cigno”, 400 scudi), “Lot e le figlie” di Giacinto Brandi (230 scudi), *L’arrivo di Bacco nell’isola di Nasso* di Dosso Dossi (300 scudi, anche riferito a Tiziano, Mumbai, Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya, fig. 21)¹².

Quanto all’eredità Bianchetti Gambalunga, ad oggi, in assenza di studi circostanziati, è difficile districare le vicende riguardanti la quadreria che attraverso Alfonso passò a Marcantonio¹³. Le famiglie Bianchetti di Bologna e Gambalunga di Rimini si erano unite a inizio Seicento con il matrimonio tra Armellina di Francesco Gambalunga e il senatore Cesare Bianchetti¹⁴. L’ultimo discendente del ramo bolognese fu Giulio Sighizzo di Lorenzo, che aveva sposato Gertrude Albergati. Egli fece testamento, per rogito di Tommaso Lodi, il 23 luglio 1760 e morì il 31 agosto 1761, lasciando il fedecommesso al nipote Alfonso Hercolani, figlio della sorella Porzia¹⁵.

¹¹ APHBo, Lanci, b. 77.

¹² *Appendice documentaria* nn. 70, 73, 99, 199, 202, 271.

¹³ Segnaliamo le ricerche d’archivio di Rossella Piraneo che sta ultimando la sua tesi di laurea dal titolo *Il gusto collezionistico di una famiglia senatoria bolognese tra Sei e Settecento: i conti Bianchetti Gambalunga*, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Corso di laurea magistrale in Beni archeologici, artisti e del paesaggio: storia, tutela e valorizzazione, relatrice prof.ssa Barbara Ghelfi, a.a. 2020-2021.

¹⁴ Per la genealogia Gambalunga Bianchetti tra Sei e Settecento, Delbianco 2004, 220.

¹⁵ Queste notizie si ricavano dall’«Inventario legale di Giulio Sighizzo Bianchetti Gambalunga» (APHBo, scaffale 22, b. 48, fasc. 1, 13 agosto 1762, rogito Tommaso Lodi).

La questione che riguarda i quadri che Alfonso, e di conseguenza Marcantonio, ereditarono da Giulio Sighizzo Bianchetti rimane, come si è accennato, in gran parte ancora oscura. Al 25 ottobre del 1762 risale l'«Inventario dei quadri mobili e altro dello Stato Gambalunga» che si trovavano nell'appartamento da basso di palazzo Hercolani, appartenuto al defunto principe Alfonso¹⁶. Nel documento sono elencati 33 quadri per lo più senza attribuzione a parte una "Sant'Apollonia" del Gessi. Dovrebbe trattarsi dei dipinti che Alfonso, nel suo testamento, aveva chiesto di spostare nel palazzo di Strada Maggiore per decorare in modo più conveniente l'alloggio della moglie. Va detto che per alcuni non si trova un riscontro attendibile con l'inventario legale di Giulio Sighizzo Bianchetti¹⁷ del 13 agosto 1762, dove sono enumerati i pezzi divisi tra il palazzo bolognese di via San Donato (oggi via Zamboni) e quello di Rimini. Nel palazzo di Bologna c'erano una sessantina di opere senza attribuzione, molte delle quali di poco valore, accanto a 50 quadri «di carattere», cioè i più importanti della collezione, tutti attribuiti. 26 di questi confluiscono tra le pitture di pregio degli Hercolani e vengono inseriti nel *Libro alfabetico* con l'indicazione della loro provenienza dall'eredità Bianchetti: tra i capolavori va ricordato il famoso *Concerto* di Lorenzo Costa (Londra, National Gallery, fig. 22)¹⁸. I dipinti nel palazzo di Rimini sono almeno 132, più diversi disegni, quindi figurano i quadri conservati nelle tenute di campagna, per un totale – tra palazzo di città, residenze di campagna e palazzo di Rimini – di oltre 600 pezzi, la maggior parte senza attribuzione né stima.

Doveva trattarsi in gran parte di opere di poco valore, come sembra testimoniare la lettera che il non meglio identificato Ercole Diotallevi

¹⁶ APHBo, scaffale 7, b. 46, 6 dicembre 1761, Spese ed altro per il funerale del M.se Alfonso di Filippo Hercolani, fasc. «1762: Minute ed altro per la morte del Mar.se Alfonso Hercolani con la Mar.sa Locatelli sua consorte», «25 ottobre 1762 lunedì/ Inventario de quadri mobili et altro dello Stato Gambalunga esistenti nell'appartamento d'abbasso della ch. Mem. S.r M.se Alfonso Pr.pe Ercolani».

¹⁷ APHBo, scaffale 22, b. 48, fasc. 1, «1762, 13 Augusti. Inventarium Legale Bonorum, et Effectuum Haereditatis Bo: Mem: D.ni Co: Iulij Sighitij Gambalunga nati Bianchetti, Rog.s Thome de Lodis Not: Colleg: Bon:».

¹⁸ *Appendice documentaria* n. 278.

Buonadonna scrive a Marcantonio il 27 dicembre 1767, dopo aver condotto un sopralluogo nel palazzo Bianchetti Gambalunga di Rimini:

Fui dunque nel Palazzo Gambalunga, ed osservato ed esaminato diligentemente il tutto, non seppi rinvenirvi ne in genere di quadri, ne di altre mobilie cosa benché di mediocre valore, essendo le Pitture di poca rilevanza, e le poche tapezzarie antiche, e corose, a riserva di 12 sedie, ed alcune portiere di damasco cremisi assai piccole. Io non voglio azzardarmi a dirne il suo giusto valore in tutto, e per tutto, ma quando si potessero ricavarne 200 o poco più scudi, credo che non sarebbe mal partito¹⁹.

Le opere rimaste nel palazzo riminese dopo l'acquisizione del patrimonio bolognese della famiglia non sembrano valere tutte insieme quanto un quadro di buon autore.

La causa per l'eredità Bianchetti si protrasse per anni. Tra giugno e luglio del 1769 il cameriere personale di Marcantonio, Domenico Bernardi, si trovava a Rimini per trattare affari che riguardavano l'eredità. L'occasione gli offrì il destro per segnalare al suo padrone la presenza, nel refettorio della chiesa di San Francesco (non è chiaro di quale chiesa di San Francesco si tratti poiché, oltre al Tempio Malatestiano, a Rimini c'erano anche San Francesco di Paola e San Francesco Saverio) di molti quadri in vendita: «sono questi una raccolta fatta da un Frate che morì, e si vede che era molto intendente perché sono quasi tutti di buona mano». Le indicazioni contenute nelle lettere di Bernardi sono purtroppo oscure, poiché il *Libro alfabetico* non offre notizie su quadri acquistati a Rimini in quel momento; senza la descrizione dei soggetti è impossibile formulare ipotesi fondate²⁰.

A complicare ulteriormente l'*affaire* Bianchetti Gambalunga si aggiunge un atto notarile del 17 gennaio 1772 nel quale sono elencati i quadri Hercolani conservati nel palazzo Bianchetti di Strada San Donato.

¹⁹ APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 62, 27 dicembre 1767, Rimini, Ercole Diotallevi Buonadonna a Marcantonio.

²⁰ Ivi, b. 64, 20 e 27 giugno, primo luglio 1769, Rimini, Domenico Bernardi a Marcantonio. La citazione è dalla lettera del 20 giugno.

Marcantonio, che in quel momento era all'inizio della sua malattia, formalizzava con l'affittuario Carlo Benazzi la vendita di alcuni mobili che si trovavano nell'edificio²¹. Benazzi, entro il febbraio successivo, avrebbe dovuto versare 1.876 lire, 14 soldi e 6 denari. Dall'atto si ricava che fin dal 1767 Marcantonio gli aveva locato alcuni appartamenti dell'ex palazzo Bianchetti, messi a uso di una locanda denominata Albergo Reale, e insieme ai locali gli erano stati affidati anche diversi mobili e un nucleo di pitture. Benazzi chiede di poter tenere in custodia solo le pitture e pochi mobili e di acquistarne altri. Il documento include una lista di quasi duecento quadri che l'affittuario teneva presso di sé e che avrebbero dovuto essere restituiti a Marcantonio se e quando questi li avesse richiesti. Il confronto della lista con l'inventario di Giulio Sighizzo Bianchetti non si è rivelato proficuo poiché in gran parte le pitture non sono attribuite e mancano riferimenti sia alle misure sia al valore (si possono riconoscere un "Paese con figure" di Mastelletta e quattro "Paesi" di Carlo Lodi, che compaiono anche nell'inventario di Giulio Sighizzo). Tra le 196 opere elencate nell'accordo tra Hercolani e Benazzi diverse sono antiche «su asse» e di soggetto religioso, una buona parte sono "Paesi" e "Prospettive", vi si trovano "Lot e le figlie" e il "Ratto delle Sabine" di Nuvolone acquistati da Marcantonio a Milano nel 1764²², mentre almeno due sono di provenienza Lanci. Tale situazione fa pensare che palazzo Bianchetti fungesse da deposito di quadri Hercolani di diversa provenienza ed è assai probabile che questo corposo nucleo non venisse poi incluso nell'inventario legale di Marcantonio, atto steso nel settembre 1772, nel quale le pitture di palazzo Bianchetti non sono citate. Probabile che, in quel momento, nel palazzo di Strada Maggiore non ci fosse spazio per collocare altri dipinti, specie se questi erano ritenuti di scarso valore – ce lo fa pensare la pressoché totale mancanza di attribuzioni –. Allo stato attuale degli studi non si può dire che destino abbiano avuto questi qua-

²¹ APHBo, Istrumenti, b. 144, 17 gennaio 1772, fasc. 2, «Compra del Sig.r Carlo Benazzi dal Sig.re Marchese Marco Antonio Hercolani di diversi mobili esistenti nella Abitazione del Palazzo Bianchetti in Strada S. Donato per lire 1876.16.6 promesse pagare dentro il mese di febbraio di questo anno 1772».

²² *Ibidem*.

dri, se siano rimasti nelle mani di Filippo o se questi, dopo la morte del padre, li abbia alienati.

L'eredità più sostanziosa riscossa da Marcantonio fu però quella dell'amato cugino. Un anno dopo la scomparsa del marchese Alfonso, nel gennaio del 1763, Marcantonio fa stendere l'inventario legale dei beni di cui era l'unico erede²³. Nel testamento dettato il 17 novembre 1761 Alfonso aveva chiesto che i «quadri di pittura» dell'eredità materna Bianchetti Gambalunga venissero spostati a palazzo Hercolani per abbellire le stanze dove risiedeva la dilettevole consorte Maria Locatelli. Questi avrebbero dovuto rendere «più decorosi, e proprj li sudetti Appartamenti, sapendo e conoscendo, che detti Appartamenti sono malamente ammobigliati, dicendo non aver potuto egli ciò fare a causa della sua malattia»²⁴.

L'inventario legale del 1763 è topografico ed elenca mobili e quadri conservati nei vani dell'appartamento «di mezzo [...] con loggie, ed il cortile rustico dove esistono le rimese», abitato da Alfonso. L'unica che sembra mantenere invariato l'allestimento risalente all'epoca del padre Filippo è la «Sala che riceve il lume dal Cortile con Loggie», ove facevano bella mostra i tre teleri di Mazzoni con le imprese veneziane dell'ambasciatore. Nella camera annessa erano esposti sei arazzi della serie dei *Puttini* disegnati da Giulio Romano, valutati 500 lire²⁵ e due ritratti, uno dell'imperatore e l'altro dell'imperatrice regnante. La cappellina era ornata da una scultura ovale raffigurante «la Beata Vergine Immacolatamente concetta, con cornici a ottone velate con angeli ed ornati di scultura apportata nel muro, la quale per non essere amovibile non se li dà prezzo»²⁶. Lì accanto c'era l'*Apparizione della Madonna col Bambino*

²³ L'inventario di Alfonso di Filippo è in APHBo, Instrumenti, b. 134, fasc. 2, «1763. 17 gen.o. Inventario legale de' Beni del fu Sig.r March.e Alfonso Ercolani». Per il testamento di Alfonso, APHBo, Instrumenti, b. 132, fasc. 6, 5 dicembre 1760.

²⁴ APHBo, Instrumenti, b. 132, fasc. 6, Codicillo al testamento del 5 dicembre 1760, steso il 17 novembre 1761.

²⁵ Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 78 bis; Bianchi 2014, 265-268. Nell'inventario di Marcantonio (1772) gli arazzi di Giulio Romano verranno valutati 1.200 lire. Nei quinterni fatti approntare da Filippo nell'autunno del 1772 non vengono descritti.

²⁶ APHBo, Instrumenti, b. 134, fasc. 2, «1763. 17 gen.o. Inventario legale de' Beni del fu Sig.r

a san Francesco di Guido Reni (Bologna, Pinacoteca Nazionale, fig. 3), che erroneamente viene riferita a Raffaello e valutata solo 100 lire. Nella camera contigua alla cappellina erano allestiti i restanti quattro arazzi della serie dei *Puttini* del valore di 500 lire e quattro sovrapporte con “paesi” di Monticelli. Nelle camere successive sono ricordate prospettive e boscherecce, descritte in maniera generica e spesso senza attribuzione, opere che, giudicando da una seconda stesura del documento, dovevano essere in parte lavori dello stesso Monticelli²⁷. Da segnalare, nell’anticamera accanto alla «ricova», altri tre arazzi «che rappresentano l’Istoria di Leandro», valutati 100 lire, già presenti nell’inventario del padre, quindi tre sovrapporte bislunghe con “Baccanali”. Anche nella camera annessa, «che à il lume dal cortiletto contiguo al portone che va fuori nella Strada delli Bagarotti», c’erano tre arazzi con le “Storie di Leandro” valutati 100 lire e due sovrapporte con colline e boschi. Dei sei arazzi con la “Storia di Leandro” non si troverà più traccia negli inventari successivi. Nelle altre stanze erano allestiti quadri senza indicazione dell’autore e con cenni generici del soggetto. Nell’appartamento estivo al pianterreno erano esposti 86 dipinti senza autore e di poco valore. L’inventario contiene anche la descrizione dei beni mobili conservati nel Casino della Crocetta del Medesano e nel palazzo di Rastignano. Al Medesano si trovavano 99 pitture e 110 quadri su carta, mentre a Rastignano erano allestiti 87 tra “paesi”, prospettive, marine, nature morte, tutti senza attribuzione.

L’inventario di Alfonso, come quello del padre Filippo, è piuttosto sommario nella descrizione dei soggetti e nell’indicazione degli autori, mentre le valutazioni dei pezzi sono tendenzialmente basse. Escludendo i capolavori già presenti nel nucleo paterno, risulta difficile formulare un giudizio attendibile sulla qualità e l’evoluzione della raccolta dei due principi tra il 1722 e il 1761. Ci fu certamente una contrazione del nucleo: quello di Filippo si attestava intorno ai 372 quadri, più sedici arazzi

March.e Alfonso Ercolani». Il volume contiene due differenti stesure dell’inventario, la seconda è più completa della prima per quanto riguarda l’attribuzione dei pezzi.

²⁷ Dalla seconda stesura dell’inventario (si veda nota precedente) emerge che nella collezione di Alfonso c’erano almeno una decina di paesaggi e prospettive di Monticelli.

e una ventina di quadri su carta, mentre quello del figlio risulta numericamente inferiore, intorno ai 270 pezzi più 110 quadri su carta. Nell'inventario di Alfonso alcune opere non sono più riconoscibili, come le quindici riferite a Pellegrini che probabilmente furono vendute. A giudicare dalle scarse attribuzioni e dalle sommarie descrizioni contenute nel documento inventariale, sembra che quello di Alfonso non fosse l'assortimento di un appassionato: non c'era stata infatti la preoccupazione di ampliare la collezione paterna e di valorizzarla come invece aveva fatto Marcantonio con la sua. Anche la cura degli ambienti dell'appartamento nobile è sommaria se, come si è visto, un Alfonso in fin di vita chiede che le pitture Bianchetti vengano subito portate a palazzo Hercolani per renderne più dignitose le stanze. Certamente qualche acquisto era stato fatto: il *Libro alfabetico* ricorda infatti una "Vergine di Loreto con molti santi" del Guercino che «era di ragione del Conte Tardini e il Principe Alfonso Hercolani l'acquistò in Bologna dall'Auditor di Rota Carlesi»²⁸; quanto alle tele di Monticelli, non sembrano presenti nell'inventario dell'ambasciatore Filippo. Sono 22 i quadri appartenuti ad Alfonso che vanno ad arricchire la rosa dei capolavori di Marcantonio. Gran parte di questi, come si è detto, provengono dall'eredità paterna: si tratta dei Reni e degli arazzi, i tre quadri di Mazzoni, un "Cristo che porta la croce" e un "Ritratto maschile" di Bartolomeo Passerotti, una "Sacra famiglia" di Cavedoni, una "Pasticcera" di Cittadini e due "Prospettive" di Mazzoni²⁹.

L'ultima eredità in ordine di tempo ricevuta da Marcantonio venne dalla madre, Lucrezia Orsi, morta il 21 novembre 1767, lasciandolo erede dei beni descritti nell'*Inventario legale de' Beni*, steso il 22 marzo 1768³⁰. Il documento, che descrive i mobili e le suppellettili ritrovati nell'abitazione di Lucrezia posta al piano terreno del palazzo di Strada Maggiore, è un inventario topografico in cui la maggior parte dei quadri

²⁸ Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, 8; *Appendice documentaria* n. 200.

²⁹ Perini Folesani 2014, *Libro alfabetico*, *ad vocem*.

³⁰ APHBo, Istrumenti, b. 140, fasc. 5, «1768. 22 Marzo. Inventario legale de' Beni della fu Sig.ra Co: Lucrezia Orsi Hercolani, rogito di Francesco Antonio Schiassi Notaro Collegiato di Bologna etc.». Schiassi aveva rogato anche il testamento consegnatogli da Lucrezia il 22 febbraio 1762.

– un centinaio più 14 quadretti di carta pecora – non è attribuito e ha una valutazione modesta. Si tratta per lo più di dipinti decorativi, in particolare “paesi”, prospettive e nature morte. Dopo la scomparsa della madre Marcantonio riallestì l’appartamento, come si deduce scorrendo i quinterni del novembre 1772, nei quali non è possibile individuare corrispondenze con la disposizione dei pezzi descritta nel 1768.

9. Pitture e ascesa sociale.

Nascita e affermazione della quadreria di Marcantonio

Dopo la prodigalità nobiliare e cavalleresca che aveva caratterizzato gli anni giovanili, rendendoli alquanto animati, Marcantonio Hercolani si impegna a riscrivere il ruolo della sua famiglia e a ricostruire attorno a sé uno spazio sociale. Alla base di questa riorganizzazione si colloca l'amministrazione più oculata del patrimonio, che consisteva soprattutto in investimenti per migliorie nelle proprietà fondiarie e nella creazione di attività imprenditoriali e proto-industriali.

Con la morte del cugino Alfonso egli si trova a essere, contemporaneamente e senza averlo previsto, il rappresentante del titolo principesco, il punto di confluenza dei vari rami della famiglia e l'erede di diversi lasciti. Tutto questo senza poter vantare un ruolo politico, senza detenere cariche che non fossero quelle imperiali – pagate a caro prezzo – o i titoli pontifici che possedevano molti nobili.

La sua scalata sociale si completa con la formazione di una raccolta d'arte che diviene uno *status symbol*. Partendo dal nucleo ereditato dal padre, composto di quadri della rinomata scuola bolognese del Seicento, egli acquistò soprattutto pale d'altare dei primitivi emiliano-romagnoli e opere del Quattro e Cinquecento. Ci si può domandare se sia stata in qualche modo una scelta obbligata. Certamente la preferenza per gli autori di alta epoca sembra motivata dall'intenzione di documentare la storia artistica delle origini, promossa anche dalla moderna storiografia illuminista, che si muoveva fra il campanilismo e una nuova coscienza storico-artistica "nazionale", e poneva sullo sfondo il classicismo della tradizione bolognese. Ma non va dimenticata la difficoltà di recuperare sul mercato, e a prezzi accessibili, i capolavori dei campioni della scuola seicentesca; pertanto acquistare autori più antichi o meno noti (e più convenienti), oltre a essere forse un fatto di gusto, andava nella direzione di fare di necessità virtù.

A differenza di altre casate, gli Hercolani non potevano esibire sontuose decorazioni dedicate ai fasti politici degli avi, come accadeva a palazzo Ranuzzi, dove si ammiravano i successi diplomatici del cardinale Angelo Maria, o a palazzo Pepoli. Qui nel 1665, Domenico Maria Canuti

aveva dipinto due ovali, posti sul soffitto dello scalone d'onore, in cui si celebrava Taddeo Pepoli, come signore di Bologna, e vicario apostolico di papa Benedetto XII¹. A confronto di questi grandi protagonisti della storia cittadina, dovevano sembrare poca cosa le vicende veneziane dell'ambasciatore Filippo Hercolani raffigurate da Cesare Giuseppe Mazzoni nei tre imponenti teleri che accoglievano i visitatori nell'anticamera del piano nobile. Marcantonio compenserà tale assenza di peso politico con l'acquisto di opere rare di autori documentati dalla letteratura, ma che in quel momento a Bologna nessuno pensava di comprare; quadri di pittori poco conosciuti che Luigi Crespi celebrerà di lì a poco come gioielli preziosi di una storia artistica negletta, attirando l'attenzione di studiosi e acquirenti e aumentandone il potenziale valore. Gli acquisti Hercolani, che, come si è visto, erano frutto di ricerche sul campo indirizzate a grandi opere chiesastiche ottenute a prezzi vantaggiosi, intendevano arricchire una collezione che si distingueva per una cospicua varietà di scuole e di autori.

È noto che Marcantonio prestò in diverse occasioni i suoi dipinti per gli addobbi delle parrocchie², un uso festivo collegato alla ricorrenza del Corpus Domini, vere e proprie «vetrine del gusto e delle ricchezze artistiche delle casate nobiliari», luoghi di incontro che favorivano la «sociabilità del collezionismo» e sicuri riferimenti per le vendite dei quadri³. L'esposizione agli addobbi poteva essere sì una manovra di mercato ma era anche un'apertura nell'ambito della sapiente costruzione di un'immagine nuova, che lo vedeva collezionista attento alla varietà di scuole e maestri, interessato ad allargare la fruizione estetica della sua raccolta. D'altra parte, come l'incisore Francesco Rosaspina scriverà di-

¹ Mazza 1995, 86-87, 89-90.

² Perini Folesani 1990², 328 cita Oretti B. 105, I, cc 2, 104, 178; II, c. 60. Oretti ricorda che nel 1772 i quadri Hercolani vengono esposti vicino al palazzo di Strada Maggiore nell'addobbo di San Tommaso: «Portico de' Servi - tutte le pitture sono delli Hercolani di Strada Maggiore, sono tutte pitture del Marchese Marc'Antonio Ercolani di Strada Maggiore», Oretti BCA, ms B 105, I, c. 141. Si vedano anche Emiliani Varignana 1972; Bonfait 1990; Perini Folesani 1990, Preti Hamard 2005, 76. Per gli addobbi cfr. anche Perini Folesani 2020.

³ Preti Hamard 2005, 76.

versi anni più tardi al conte Ferdinando Marescalchi, di cui curava gli interessi artistici, «convegno bene che la varietà è uno dei grandi pregi delle grandi collezioni»⁴. Se Marcantonio era disposto a esporre i suoi quadri fuori dal palazzo, nel rito sociale degli addobbi, non sembra che viceversa fosse solito favorirne l'accesso a visitatori e appassionati, dal momento che nei suoi anni non sono documentate visite.

Il forte impegno nell'allestimento e nella manutenzione dei quadri è comprovato da alcune lettere del fidato Pagani. Nell'ottobre del 1757 questi comunicava al conte di aver fatto pulire l'appartamento nobile della residenza delle «Agocchie» e di aver appeso quadri in quello dei mezzanini che il padrone desiderava abitare d'inverno⁵. Nella stessa occasione informava che «il Chiarini pittore è venuto ieri per lavorare nella Cassa della Berlina Marsciani che non si partirà sinchè non avrà terminata l'operazione et il doratore anche lui fa la doratura alla medesima cassa d'oro di Germania»⁶. Ci si riferisce a un particolare modello di carrozza, la berlina, che veniva decorata da Chiarini per Marianna di Marsciano, anche se nella corrispondenza tra lei e il fratello non se ne trova traccia. Il pittore di ornato, Girolamo Chiarini⁷, fu in diverse occasioni al servizio di Marcantonio al quale, il 19 maggio del 1760, chiedeva un sostegno economico dal momento che non aveva danaro e la moglie stava per partorire⁸. Negli anni Pagani darà ancora notizie a proposito del decoratore, narrando che nel 1766 prestava servizio presso il senatore Aldrovandi, il quale, per aver voluto «fare denari in fretta», si ritrovò in diffi-

⁴ AMBo, Bologna, il 1° del 1814, Preti Hamard 2005, 101 nota 15.

⁵ APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 54, 14 ottobre 1757, Pagani a Marcantonio. Ha fatto trasportare alcuni quadri nei mezzani «sopra alli mezzani del piano nobile avendoli attaccati in parte e in parte distesi in modo che si possono tutti vedere, et il medesimo ho fatto nelle camere al piano del Sig.r Co: Filippo».

⁶ APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 54, 14 ottobre 1757, Pagani a Marcantonio.

⁷ Oretti, *Notizie de professori*, B 135, 79.

⁸ Nell'occasione afferma di essersi rivolto a lui piuttosto che a Antonio Tortorelli o al conte Aldrovandi, APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 55, 19 maggio 1760, Girolamo Chiarini a Marcantonio.

coltà economiche e fu costretto a licenziare tutta la famiglia di casa, compreso il «povero Chiarini»⁹.

Con l'intento di catalogare le pitture che affluivano copiose nel palazzo di Strada Maggiore, Marcantonio fu il primo della famiglia a far approntare dai suoi segretari una fitta serie di inventari e di liste, non legati a documenti di successione, ma per uso interno e senza precisazioni topografiche. Al 1759 risale la «Nota e Stima de migliori Quadri di Pitture» che si trovano nel palazzo di Strada Maggiore, nella quale chiaramente si distingueva tra i quadri acquistati, quelli di «Casa», quelli della contessa Lucrezia Orsi e dell'eredità Lanci, tutti stimati in lire¹⁰. La «Nota» presenta per primi i 79 «buoni» dipinti acquistati da Marcantonio, il cui valore ammonta a 16.720 lire. Una cifra significativa se consideriamo che, nel 1736, l'intera quadreria dei marchesi Albergati valeva poco più di 18.000 lire.¹¹ Tra i dipinti Hercolani con la stima più alta figurano: «un quadro d'Innocenzo da Imola L. 6000 [...] un d:o [quadro] del Palmigiani in asse L. 2000 [...] un d:o [quadro] del Bagnacavallo in asse L. 1000». Ammesso che ci si riferisca alle pale d'altare appena ritirate da Pagani presso i Francescani di Faenza, il valore dichiarato è decuplicato rispetto al prezzo di acquisto, che era stato di sole 150 lire per il Palmezzano e per il Bagnacavallo e 200 lire per Innocenzo da Imola. Ai «buoni quadri» seguono gli ordinari, per i quali non viene indicato il numero, valutati 1.300 lire; una quindicina tra i migliori quadri di casa (già di proprietà paterna); quelli della madre e quelli dell'eredità Lanci – i dipinti Orsi e Lanci non vengono quantificati, ma solo stimati –. Viene ricordata anche la «Sala dipinta dal Sig. Bibiena» del valore di 500 lire¹². A tali date il valore dei pezzi più belli della quadreria ammontava a 40.170 lire.

Negli anni successivi, mentre nuovi dipinti continuavano a giungere a Bologna, si verificavano cambiamenti nel *display* della collezione. Tra il

⁹ APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 61, primo luglio 1766, Pagani a Marcantonio.

¹⁰ APHBo, Inventari, b. 17, «1759, Nota e Stima de migliori Quadri di Pitture che si ritrovano nel Palazzo di S.E. Sig.r Co. Marcantonio Hercolani».

¹¹ Troilo 2007, 42.

¹² Per il salone decorato dal Bibiena si veda il capitolo 12.

settembre e l'ottobre del 1762 il solerte Pagani si occupava di trasferire pezzi tra una residenza di campagna e l'altra. Innanzitutto, procedeva al trasferimento dei ritratti della casa e di altri ritratti di scuola veneziana da Rastignano alla Crocetta¹³. Qui riceveva alcuni dipinti provenienti da Bagnacavallo e si premurava di informare Marcantonio che durante il viaggio avevano subito danni:

[...] sono arrivati li quadri da Bagnacavallo mal condizionati per la dapocagine del Sig.r Faccani, e poi anche dal gran vento che tirava in quel giorno, il quale trasportò detti quadri per aria, che per tal successo si è logorato il quadro più grande il quale era così ben conservato che pareva come novo, con tutto ciò ho procurato di farli accomodare le sue cornici, servendomi per un S. Carlo Borromeo di una cornice ritrovata nell'ospizio, e li ho posti nell'app.to del Pall.o Crocetta che penso averli postati alla meglio¹⁴.

La lettera va messa in relazione con l'«Inventario delle pitture mandate alla Crocetta» il 7 settembre 1762, documento che conferma lo spostamento dei quadri e include quelli appena giunti con l'eredità Bianchetti:

Un quadro rapp.e Donna nuda con due amorini al fianco, e due satiri cornice dorata. Due ritratti della Casa Bianchetti con cornice liscia gialla. Sei ovati con ritratti della Casa Bianchetti con cornice dorata ed intagliata. Un quadro che rapp. diverse figure che suonano cornice nera effetto dorato. Un quadro rapp. una Prospettiva cornice a corona intagl. e dorata. Un angelo ossia amoretto cornice liscia dorata. Sei soprausci bislonghi grandi con Paesi corn. a cordone dorata. Due soprausci bislonghi (...) rapp. Paesi cornice a cordone intagliata e dorata. Altri due quadri rapp. (lacuna) con cornice verde e cordoni dorati. Due piccoli ritratti cornice a color verde a cordone dorata. Sei quadri con figure [...] Memoria Un

¹³ APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 61, 24 e 25 settembre 1762, Pagani a Marcantonio.

¹⁴ Ivi, b. 57, 12 ottobre 1762, dalla Crocetta, Pagani a Marcantonio.

quadretto senza cornice rapp. una Cuccina op. del Bassani [...]»¹⁵.

Mentre continuava l'impegno sul fronte degli acquisti, Marcantonio manifestava il bisogno di riorganizzare la raccolta facendo predisporre un documento di tipo ordinativo per autore, contenente il nome dell'artista, la descrizione del soggetto e le misure¹⁶. Lo schema inaugurato con la «Nota de quadri, di Celebri Pittori che si ritrovano in Casa de' SS:ri Marchesi Hercolani di Strada Maggiore in Bologna 1764. Posti per ordine alfabetico»¹⁷, il primo catalogo a offrire una selezione dei pezzi migliori in ordine alfabetico per artista, diverrà negli anni un collaudato criterio di ordinamento. Certamente influenzato dal metodo muratoriano, filtrato dagli scritti di Crespi e Oretti, il nobiluomo mise a punto un sistema moderno per descrivere la sua collezione. L'ordinamento non procede più secondo i dettami seicenteschi, topografici e incentrati sul *display* della raccolta, ma tenendo conto del lavoro degli studiosi e dei risultati delle loro indagini storico-critiche. La selezione dei quadri, preferita al tutto, è sintomo di uno sguardo innovativo nei confronti della collezione¹⁸.

Nella «Nota de quadri» del 1764 si sorvola sulle misure dei dipinti; come si vedrà, sarà l'erede a tenerla diligentemente aggiornata (forse fino al momento in cui viene elaborato il *Libro alfabetico*)¹⁹ e a dar conto della collocazione originaria delle pitture, intuendo che questa rivestiva notevole importanza nel determinarne il valore. La «Nota», stesa dopo che Marcantonio incamerò l'eredità del cugino Alfonso e all'indomani della decennale campagna di acquisti di Gregorio Pagani,

¹⁵ APHBo, Inventari, b. 17, «Inventario delle Pitture mandate alla Crocetta li 7 sett. 1762».

¹⁶ Gli inventari settecenteschi e ottocenteschi si conservano in APHBo, Inventari, bb. 16 e 17.

¹⁷ APHBo, Inventari, b. 16, «Lib. CC n. J. Nota de quadri, di Celebri Pittori che si ritrovano in Casa de' SS:ri Marchesi Hercolani di Strada Maggiore in Bologna 1764. Posti per ordine alfabetico».

¹⁸ Per il *display* nel Seicento Feigenbaum 2014.

¹⁹ D'altra parte Filippo tra il 1765 e il 1772 perfeziona diversi acquisti. Tra questi quello della «Decollazione di San Giovanni» di Bertucci, attuato nel 1767: compare nell'inventario del 1764 con una nota di Filippo che la dice provenire dall'oratorio di San Giovanni di Faenza, senza specificare l'anno (Archi – Piccinini 1973, 124-127).

permette di fissare un termine *ante quem* per l'acquisizione di alcuni dipinti. Quanto al numero dei pezzi, per via delle indicazioni generiche (tipo «molti quadretti», oppure a causa delle lacune lasciate nel testo, per esempio «quadretti n. [lacuna]»), risulta impossibile quantificarli con precisione, anche se dovevano grossomodo oscillare tra i 250 e i 300.

Trascorrono cinque anni e nel 1769 viene predisposto un nuovo catalogo, l'«Abecedario Pittorico delli più rinomati pittori le opere de quali in parte sono negl'appartamenti del Palazzo a Strada Maggiore spettante a Sua Ecc.za il Sig.r M.se Marcantonio del Sac. Rom. Imp. Principe Hercolani»²⁰, che fa eco all'*Abecedario pittorico* di Pellegrino Antonio Orlandi, pubblicato a Bologna nel 1704 e ristampato diverse volte nel corso del Settecento. Si tratta ancora una volta di un inventario rubricato ad uso interno, corredato questa volta da notizie sugli artisti, che deve avere comportato ricerche bibliografico-documentarie e un impegno di tempo maggiore di quello necessario a stendere un catalogo topografico. Per ogni quadro sono indicati il titolo, la provenienza e la data di acquisizione, mentre mancano ancora una volta le misure. Le opere sono almeno 279, ma anche in questo caso non è possibile stabilire un numero preciso, visto che in alcuni casi si allude solo a «diversi quadri». A questi si aggiungono le 33 carte miniate da Raimondo Manzini e almeno 10 arazzi.

Si ricorderà che dal complesso delle liste e dei cataloghi prodotti negli anni di Marcantonio è necessario espungere il cosiddetto "Inventario disegnatò", pubblicato da Francesco Vincenti con la datazione alla metà del Settecento²¹. Invece, sulla base degli studi condotti sulle carte conservate nell'archivio Hercolani, possiamo preannunciare, in vista di un apposito futuro approfondimento, che in realtà si tratta di un prodotto più tardo, approntato dopo il rinnovamento del palazzo cittadino com-

²⁰ APHBo, Inventari, b. 16, «1769 Abecedario Pittorico delli più rinomati pittori le opere de quali in parte sono negl'appartamenti del Palazzo di Strada Maggiore spettante a Sua Ecc.za il Sig.r M.se Marcantonio del Sac. Rom. Imp. Principe Hercolani». Ne esiste una seconda versione, con annotazioni di Filippo, in APHBo, Inventari, b. 17. Occorre segnalare anche APHBo, Inventari, b. 17, «Pitture nella Casa Hercolani 1765 di cento e più pittori de più celebri». Nella prima carta viene indicato «1765 Indice delle Pitture che si ritrovano nel Palazzo Hercolani di Strada Maggiore descritte in ordine Alfabetico».

²¹ Vincenti 2007.

missionato da Filippo all'architetto Angelo Venturoli, tra la fine del Settecento e il primo Ottocento. L'album riproduce graficamente l'allestimento dei pezzi esposti in sette ambienti dell'appartamento nobile, posto sul retro dell'edificio. Sulla base di un inventario ottocentesco, a tutt'oggi inedito, sembra di poter identificare quella zona del palazzo con il quartiere privato appartenuto a Filippo, quindi passato al figlio Alfonso. L'album con la sagoma dei quadri esposti nelle sette stanze poteva rappresentare una guida figurata alla collezione, messa a disposizione dei visitatori che Filippo, a differenza del padre, aveva piacere di accogliere nella dimora cittadina²².

L'ultima testimonianza che registra l'assetto della raccolta di Marcantonio è l'inventario legale fatto stendere da Filippo il 2 settembre del 1772, subito dopo la scomparsa del padre²³. In questo caso si tratta di un documento notarile, dunque di natura diversa rispetto a quelli testé esaminati. La descrizione, impostata su un criterio topografico, procede stanza per stanza, iniziando dal pianterreno, precisamente dall'appartamento che affacciava sia su Strada Maggiore sia sulla via dei Bagarotti, dove si conservavano 132 quadri con una valutazione massima, per singolo pezzo, di 250 lire, raggiunta solo dalla «Santa che scaccia il Demonio» di Innocenzo da Imola. Nell'appartamento contiguo²⁴ erano esposti 91 dipinti, per un valore complessivo più alto rispetto a quello del primo appartamento: la «Crocifissione» di Bartolomeo Cesi e la «Decollazione del Battista» di Giovanni Battista Bertucci raggiungono le 500 lire, mentre due tavole definite «antichissime» ne valgono 1.000²⁵. Nel terzo appartamento a pianterreno, più piccolo degli altri due, poiché contava solo cinque ambienti, si trovavano 14 quadri, tra cui una «Madonna col

²² Il documento sarà oggetto di studio nell'ambito di un futuro lavoro su Filippo Hercolani.

²³ APHBo, scaffale 7, b. 48, 1740. Marcantonio d'Astorre, Lib. 147, n. 5, «1771 2 settembre, Addizionale della Eredità 1774 primo settembre, Copia semplice dell'Inventario legale fatto dopo la morte del Sig.r M.se Marc'Antonio Prin.pe Hercolani da Sua Eccellenza Sig.r M.se Filippo Prin.pe Hercolani di lui Sig.r Figlio».

²⁴ L'ambiente corrisponde a quello descritto nel quinterno n. 5. Vedi *Appendice documentaria*.

²⁵ Poteva forse trattarsi della «Pentecoste» di Gaudenzi e dell'«Ultima cena» di Badile (*Appendice documentaria* nn. 362, 366).

Bambino e santi” di Bernardo da Cotignola, del valore di 500 lire. Salendo al piano nobile, nell’appartamento sul retro, affacciato sulla via dei Bagarotti e sul cortile interno²⁶ si potevano ammirare 56 quadri, tra cui la tavola con la “Vergine e sant’Antonio” di Palmezzano, valutata ben 3.000 lire, e la *Betsabea* del Guercino (fig. 1), 2.000 lire. Nel secondo appartamento del piano nobile, cioè quello principale, posto nella parte anteriore del palazzo, erano allestiti i 130 quadri che hanno le valutazioni più alte: tra di essi la punta di diamante della collezione: la pala Calcina di Francia (fig. 5), proveniente dall’eredità Lanci, valutata ben 10.000 lire. È stato calcolato che a metà Settecento a Bologna la rendita media annua di una famiglia nobile, al netto delle spese, si aggirava intorno alle 17.000 lire, cifra che si avvicina a quanto il giovane Marcantonio ricavava nel 1718 dall’eredità paterna²⁷.

Erano 423 i quadri esposti nei cinque appartamenti del palazzo cittadino. Esaurita la descrizione di questi, l’inventario legale ne ricordava altri 458 tra «fuori opera» (non allestiti), senza cornice o con cornice, ma senza collocazione. I 59 «fuori opera» erano allocati in varie camere del palazzo: nonostante si fosse scelto di non allestirli, alcuni avevano una valutazione alta, raggiungendo le 1.000 lire, come il *Ritratto del cardinal Marco Galli* attribuito a Velázquez (da ricondurre invece, come detto, al Baciccio, fig. 23) o i ritratti dei principi Gonzaga dell’Anguissola. La mancata messa in opera potrebbe spiegarsi con la presenza, all’epoca, del cantiere per il rifacimento dello scalone d’onore e la risistemazione di alcuni ambienti, sia a pianterreno sia al piano nobile. Riteniamo assai probabile che, prima di morire, Marcantonio, impegnato a seguire i rifacimenti architettonici, avesse previsto un successivo riallestimento della quadreria. Anche per i quadri senza cornice, che erano 194, e per 205 «pitture con cornici», ma di scarso valore, la collocazione non è precisata. Occorre poi ricordare che dipinti scartati e in pessime condizioni, in

²⁶ Descritto nel quinterno n. 3. Cfr. *Appendice documentaria*.

²⁷ Giacomelli 1980, 81, citando Guidicini 1869, 36-37, calcola che a metà Settecento «la rendita media delle 65 famiglie nobili si aggirava sulle £ 17.630, con punte di £ 60.000 e minimi di 2000, quella delle 43 famiglie senatorie sulle £ 36000, con punte di 100000 per i Bolognetti, per altro famiglia ormai romana, e minimi di 4000 per i Casali». Ringrazio Federico Bassini per la segnalazione.

un numero che non è possibile determinare, giacevano accatastati nelle due rimesse del palazzo. Nel complesso l'inventario legale di Marcantonio riflette, nel numero e nella disposizione dei pezzi, con differenze che si limitano solo ad alcuni successivi spostamenti, la situazione rappresentata dal *Libro alfabetico* delle pitture (1773) e dai sette quinterni fatti approntare da Filippo tra l'autunno del 1772 e l'inverno 1773, che fotografano l'intera quadreria conservata a palazzo²⁸.

Sommando i numeri presentati sin qui risulta che, nel palazzo di Strada Maggiore, i quadri erano, in totale, almeno 881, valutati complessivamente 143.815 lire e 20 soldi. Accanto a questi trovavano posto diversi marmi (quadretti commessi, busti e teste), stimati 16.712 lire da Alessandro Savolini; un nucleo di disegni (non quantificabili nel numero e descritti in maniera sommaria) e svariate cartelle di stampe, il cui valore viene indicato in 1.135 lire e 8 soldi. Della raccolta facevano parte anche decine di arazzi, tra i quali giocavano la parte del leone quelli ereditati dal cugino Alfonso, cioè i «Dieci pezzi d'Arazzi disegno dal famoso Giuglio Romano, rapresentano Amorini figure piccole, tesuti con Oro e Argento molti antichi, e deteriorati massime nel colorito che e notabilmente scaduto», valutati da soli 1.200 lire. Purtroppo non è chiaro se gli arazzi fossero allestiti e dove, dal momento che né questo inventario né i quinterni danno informazioni precise.

La stima delle opere d'arte presenti nel palazzo cittadino, cioè pitture, disegni, stampe e arazzi, ammonta a 147.052 lire e 8 soldi: la si deve al miglior allievo di Vittorio Bigari, il decoratore Domenico Pedrini (1728-1800). Si tratta di una cifra impressionante, se teniamo conto che nel 1759 la valutazione della quadreria di Marcantonio si aggirava sulle 40.000 lire: sono trascorsi 13 anni e il valore è aumentato di circa 110.000 lire. Allo scopo di porre in risalto la rilevanza della raccolta Hercolani non sarà inutile confrontarne il valore con quella di 600 quadri

²⁸ Gli unici dipinti ad essere trasferiti dopo la morte del principe furono la "Crocifissione" di Cesi e la "Decollazione del Battista" di Bertucci (*Appendice documentaria*, SECONDO APPARTAMENTO AL PIAN TERRENO. *Prima Camera, c. 2 recto*). Nel quinto quinterno compare anche l'*Omnia vincit Amor* di Elisabetta Sirani, che Malvasia diceva eseguito per «il Padre inquisitore», e che Filippo collocò nell'appartamento nobile descritto nel terzo quinterno (*Appendice documentaria* nn. 168, 382). Adelina Modesti lo metteva in relazione con il quadro Hercolani: Modesti 2001, 151-215; Graziani 2004, scheda 99, 241-242.

messa insieme nella prima metà del Settecento dal cardinale Pompeo Aldrovandi che, nonostante la qualità e il pregio, non superava le 40.000 lire²⁹.

Al ricco e prestigioso nucleo allestito nel palazzo cittadino va aggiunto il novero dei quadri conservati nelle residenze fuori Bologna, il cui valore complessivo è impossibile da stabilire, dal momento che venivano spesso stimati insieme al mobilio. A Belpoggio e alla Crocetta si trovavano i pezzi migliori, ma si trattava pur sempre di opere di valore contenuto rispetto a quelle di città, di soggetto decorativo, per lo più paesaggi e scene di genere³⁰, in molti casi copie, mentre le attribuzioni erano pochissime. A Belpoggio, dove la galleria era decorata con 14 “paesi” del Monticelli e di altri celebri autori, si conservavano 365 quadri allestiti, più 60 fuori opera e una ventina di carte. Nel Casino nobile fuori San Giorgio di Piano c’erano una settantina di quadri e 116 carte. Nel Casino di Baricella più di cento quadri e diverse carte stampate. Nel palazzo della tenuta di Medicina si trovavano 60 quadri e diverse carte geografiche. Nel palazzo della Crocetta del Medesano i quadri erano 188, più diversi disegni e stampe; se ne contavano poi altri 17 nella chiesa di Santa Croce e nell’abitazione del cappellano della Crocetta, mentre nel Casino di Ozzano³¹ erano esposti 62 quadri e 21 carte.

Contando i soli quadri – a proposito dei quali è impossibile giungere a un computo esatto, visto che in alcuni casi non ne viene precisato il numero – non si scende sotto le 930 unità, arrotondate per difetto; pertanto la quadreria di Marcantonio era composta, nel suo complesso, tra palazzo di città e residenze del contado, da non meno di 1.800 pezzi. Il numero vertiginoso non include i 196 che, come si è avuto modo di dire, nel gennaio del 1772 si trovavano nell’ex palazzo Bianchetti in via San Donato.

Si può concludere che Marcantonio aveva messo insieme una raccolta

²⁹ Bonfait 1990, 84; Troilo 2007, 413-414.

³⁰ Perini Folesani 1990¹, 185.

³¹ Oggi detto Palazzona di Maggio (villa Gandino, Perdisa). Costruita tra Sei e Settecento, ne tratta la *Relazione* dell’architetto Giovanni Antonio Conti del 1718 (APHBo, Instrumenti, b. 102); Pascale Guidotti Magnani 2021.

ricchissima di testimonianze artistiche, che superava di molto, almeno nei numeri, i 250 migliori quadri presentati da Luigi Crespi nella sua *Descrizione* e i 128 ricordati da Marcello Oretti³². A tener fede alle parole di Olivier Bonfait, il quale notava, scrivendo della raccolta di Alessandro Macchiavelli – 366 tra dipinti, disegni e statue –, come non fosse comune, nella Bologna della seconda metà del Settecento, possedere più di 200 dipinti³³, e allo stato attuale degli studi sulle collezioni felsinee del XVIII secolo, Marcantonio Hercolani, come dimostrano i documenti d'archivio, creò una quadreria di principesca magnificenza.

³² Perini Folesani 1990¹, 194, nota 138.

³³ Bonfait 2001, 84.

10. Filippo al comando.

I quinterni (1772-73) e il *Libro alfabetico delle pitture* (1773)

Dal padre di Lugo col mezzo di altro individuo della sua religione fra noi dimorante mi è stato trasmesso il catalogo dei suoi bellissimi quadri, che mi riuscì sommamente grato, e di cui farò uso nella continuazione della mia opera a suoi luoghi, non potendole bastamente esprimere quanta consolazione mi recherà il poter frequentemente fare onorevole menzione di lei mio padrone, che tanto venero, e stimo¹.

Così il 24 giugno 1772 l'architetto Giuseppe Piacenza, sovrastante ai Regi Palazzi della corte savoiarda e curatore dell'edizione critica delle *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* di Filippo Baldinucci, si rallegrava di aver ricevuto da Filippo Hercolani, col quale intratteneva un'assidua corrispondenza, il catalogo dei «bellissimi quadri» della sua raccolta, promettendo di attingervi per l'apparato critico delle *Notizie*. La comunicazione è significativa soprattutto perché getta luce sull'uso che Filippo faceva dei cataloghi della collezione: ne inviava copia ai letterati in modo che menzionassero i rari quadri di sua proprietà, allo stesso tempo celebrandoli e aggiornando la letteratura artistica coeva².

Dopo la stesura dell'inventario legale di Marcantonio, Filippo affidava a Alessandro Branchetta la curatela della serie di sette cataloghi topografici, in forma di quinterni, che, tra il novembre del 1772 e il marzo del

¹ BCABo, ms. B 153, n. 111, Giuseppe Piacenza a Filippo.

² Giuseppe Piacenza il primo dicembre 1773 comunica a Filippo di avere apprezzato la *Descrizione* dei suoi quadri fatta da Luigi Crespi: «lo ho letto attentamente la descrizione de' suoi quadri fatta dal Sig.r Canonico Crespi, e l'ho trovata molto bella, fatta con giudizio, ed eleganza. Io non saprei cosa aggiugnervi, perché le cose nostre dell'arti hanno un carattere unico, con cui vogliono essere trattate secondo la varietà della specie loro. Una descrizione di quadri con la succinta notizia dell'artefice la vuol essere fatta così appunto, come l'ha fatta il degnissimo Sig.r Canonico, a cui la prego di passare in mio nome le congratulazioni. Annotazioni alla materia non vi vanno assolutamente; variazione nelle descrizioni molto meno, perché sono ben fatte, e poi io non ho i quadri sotto gli occhi per poterli descrivere. In somma la cosa sta bene così, e non vuol essere punto toccata» (BCABo, B 153, n. 113, 1 dicembre 1773).

1773, fotografano l'allestimento dei dipinti negli appartamenti del palazzo cittadino³. La trascrizione di sei dei sette quinterni (il settimo è l'elenco dei quadri anonimi tratto dai quinterni precedenti), criticamente annotata, si trova nell'*Appendice documentaria* di questo volume. Segni di un rapporto tra Filippo e l'anziano abate⁴ si rintracciano anche nel *Libro alfabetico*: come abbiamo avuto modo di segnalare nel 1772 Branchetta gli vendette diversi quadri e parte del polittico con l'*Incoronazione della Vergine* di Lorenzo Veneziano, già in San Giacomo Maggiore a Bologna⁵, mentre la vendita dello "Sposalizio di santa Caterina" di Marco Zoppo, recuperato da Branchetta in un chiostro di monache e incluso nella nota del 1764, suggerisce che l'abate avesse avuto contatti anche con Marcantonio⁶.

Come abbiamo detto, i primi sei quinterni (dal n. 2 al n. 7) registrano stanza per stanza tutti i quadri e i disegni collocati negli appartamenti del palazzo di Strada Maggiore, mentre il settimo (n. 8) comprende 65 quadri, selezionati tra i precedenti, di autori non identificati e che, pertanto, non confluiscono nel *Libro alfabetico*⁷.

Oltre a decorazioni murali, mobili, statue e disegni, ricordati solo in rarissimi casi, i quinterni descrivono sia i capolavori della collezione appartenuta a Marcantonio, sia quadri anonimi o che hanno solo un'indicazione di scuola e copie. Non ricordano invece gli arazzi che facevano parte della collezione principesca. L'apporto di Branchetta è de-

³ APHBo, Inventari, bb. 16 e 17. Sono rilegati con carta azzurra e segnati: Lib:° CC. N:° 2 (12 novembre 1772); Lib:° CC. N:° 3 (14 novembre 1772); Lib:° CC. N:° 4 (18 novembre 1772); Lib:° CC. N:° 5 (20 novembre 1772); Lib:° CC. N:° 7 e Lib:° CC. N:° 6 (16 gennaio 1773). I sei quinterni vengono approntati dall'abate Branchetta e copiati «di carattere» dal computista Antonio Pio. Se ne vedano la trascrizione e il commento di Pasquale Stenta nell'*Appendice documentaria*.

⁴ Questa testimonianza fa luce sull'attività di Branchetta nella tarda maturità; egli muore nel 1782 a 85 anni (Roversi 1966, 480-481).

⁵ Ciancabilla in *La fortuna dei primitivi* 2014, 197-203, in particolare 200 e 202, con bibliografia precedente. Da una lettera scritta da Filippo a Daniele Farsetti il 27 maggio 1772 si capisce che il polittico era entrato nella sua casa un mese prima, Mazza 2006, 188 e nota 31.

⁶ Ciancabilla in *La fortuna dei primitivi* 2014, n. 19, 206-209.

⁷ L'ultimo quinterno è stato trascritto da Perini Folesani 2014.

terminante nel rivedere l'attribuzione delle opere e nel ricondurre quelle anonime, piuttosto numerose nell'inventario legale di Marcantonio, se non a un autore almeno a una scuola pittorica. L'assenza di una valutazione economica, l'evidente lavoro di precisazione e aggiustamento delle attribuzioni, piuttosto che dei soggetti, conferma che i quinterni erano predisposti per uso interno e quasi certamente formulati in vista della redazione del *Libro alfabetico*. In una nota in calce alla coperta dei primi tre, che portano la data del 12 novembre 1772⁸, si precisa infatti: «È stato estratto dal presente quinternetto in novo libro alfabetico tutte le pitture originali 24 marzo 1773», annotazione inclusa anche nel quarto fascicolo.

La quantità di cataloghi e liste di quadri e la cura spesa nel redigerli è prova del lavoro che si svolge a palazzo per riordinare la collezione e accrescerne il prestigio. La stesura del «Novo libro delle Pitture poste per ordine alfabetico», cioè il *Libro alfabetico*, che rappresenta il momento apicale nella febbrile redazione delle liste, avviene nel marzo del 1773⁹. La data della compilazione è nei quinterni, ma trova conferma anche nel manoscritto; in esso si precisa che l'«Europa» riferita ad Amigoni e la «Veduta della Piazza di Lisbona» della scuola di David Teniers erano stati acquistati l'anno precedente, cioè nel 1772. Anche il *Libro alfabetico*, come uno dei suoi prototipi, la «Nota» del 1764, è un inventario parziale. L'idea di presentare una scelta, benché ricca, dei pezzi dei migliori autori con descrizione e provenienza è uno schema caro a Marcantonio, cui Filippo rimane fedele; oltre che nel *Libro alfabetico* da lui stesso promosso, la si ritrova nella *Descrizione* di Luigi Crespi (1774). Tutte queste fonti

⁸ APHBo, Inventari, b. 17, «Adi 12 novembre 1772 Lib: CC n. 2 Li tre inclusi quinternetti in cui vi sono notati li quadri esistenti nell'appartamento al piano nobile di S. E. Pna, cominciando dalla Camera da letto e camino dalla parte de Bagherotti e proseguendo nell'Appartamento Nobile dalla parte davanti di Strada Maggiore, e termina fino alla camera grande, ed anticamera annessa, che ambedue ricevano il lume dal cortile nobile del Palazzo di S. E. Sig.r Marchese Filippo Principe Herculani, onde tutte le camere sono contrassegnate con lettere alfabetiche su un viglietto e posto di dietro alle Porte di ogni e ciascheduna camera che comncia la prima lettera nella camera suddetto del letto, e camini la lettera A sino al M [...] È stato estratto dal presente quinternetto in novo libro alfabetico tutte le pitture originali 24 marzo 1773». Si veda *Appendice documentaria*.

⁹ APHBo, Inventari, b. 16.

confermano la netta rilevanza del ruolo di Marcantonio: un semplice conteggio dimostra che i quadri del *Libro alfabetico* acquisiti ed ereditati nei suoi anni sono ben 430, mentre quelli registrati tra il 1773 e il 1808, anno in cui l'aggiornamento del catalogo si interrompe, non raggiungono i duecento¹⁰.

Identificare con sicurezza i pezzi presenti nei due cataloghi – la «Nota» del 1764 e il *Libro alfabetico* del 1773 – non è un'operazione agevole, proprio perché nel frattempo si era lavorato sulla loro attribuzione.

Alcuni esempi. La “Natura morta con libri e mappamondo” di Cornelis de Heem di Anversa, ricordata nella «Nota», potrebbe corrispondere all'opera che nel *Libro alfabetico* è assegnata a Filippo Lippi; la “Madonna del Rosario con san Domenico”, comprata dai Padri Domenicani di Modena, nel 1764 era assegnata a Giovanni Pellegrino Munari, mentre in seguito è attribuita a Giulio Secchiari; il “Ritratto di uomo armato”, acquistato al palazzo della Favorita e segnato nel 1764 come opera di Rubens, diventa un Van Dyck. Va detto che, tra il 1764 e il 1773, si perdono le tracce di alcuni quadri, come l'“Angelica e Medoro” di Giulio Romano o la “Vergine, san Francesco e santa Chiara” di Giulio Secchiari, proveniente anch'esso dalla chiesa dei Domenicani di Modena.

Con il perfezionamento di acquisti significativi, quadri che si trovavano nella rosa dei migliori confluirono tra quelli meno pregevoli e alcuni probabilmente vennero ceduti. Il cambiamento delle attribuzioni e il processo di verifica, che porta al declassamento e forse alla vendita di alcuni dipinti, confermano che la collezione e, di conseguenza, l'inventario, sono realtà vive e mutevoli, tali da riflettere una volontà di selezione sempre soggetta a riesame, grazie all'intenso lavoro di studio e risistemazione degli esperti. Le revisioni appartengono, per così dire alla “fisiologia” del lavoro di un collezionista attento e appassionato e vanno di pari passo con gli studi storico-artistici promossi da Filippo. Com'è già stato osservato, nel *Libro alfabetico* compaiono le grafie di Marcello Oretti, Jacopo Alessandro Calvi e Luigi Crespi, che affiancavano Filippo nella classificazione e nell'ordinamento dei pezzi¹¹. Quanto alla validità

¹⁰ Per l'aggiornamento dell'inventario negli anni, Perini Folesani 2014, 278. Ricordiamo che si tratta sempre dei migliori pezzi della raccolta e non del totale dei dipinti acquistati.

¹¹ Perini Folesani 2014.

delle assegnazioni, è noto come questo genere di documento possa contenere attribuzioni erranee «dettate dalla vanità dei proprietari dei quadri o dalla scarsa perizia degli antichi critici d'arte»¹². Nel caso degli Herculani gli “errori” – volontari o meno – sembrano avere un'incidenza non troppo elevata, in ragione, si può supporre, della preparazione degli specialisti già citati e dell'attento vaglio delle fonti letterarie e documentarie. Per via del numero ridotto di quadri identificati, conviene tuttavia esser cauti nello stimare il grado di affidabilità del *Libro alfabetico*¹³, anche se le opere giunte fino a noi confermano l'elevata qualità della quadreria allestita nel palazzo di Strada Maggiore.

¹² Roversi 1966.

¹³ Perini Folesani 1990², 318.

11. Una piccola Dresda nel centro di Bologna. Note sull'allestimento della collezione

Non esiste uno studio sistematico sul *display* delle collezioni bolognesi nel Settecento e i documenti Hercolani, generosi di informazioni circostanziate, possono rappresentare il punto di partenza per l'avvio di un'indagine più ampia, elevando la raccolta – senza ombra di dubbio una delle più ricche e prestigiose della città – a pietra di paragone per altre meno o ugualmente cospicue. Lavorando sul confronto tra l'inventario legale e i quinterni è possibile far emergere le caratteristiche dell'allestimento improntato sul gusto di Marcantonio e del giovane Filippo; più precisamente si può ragionare sul rapporto tra i dipinti, la loro disposizione e gli spazi in cui erano collocati.

Per orientarsi negli ambienti del palazzo di Marcantonio è stata vagliata una planimetria del 1718 che risale all'epoca in cui, dopo la morte di Astorre, l'ambasciatore Filippo era divenuto il capofamiglia¹. Tuttavia questa planimetria sembra rispecchiare solo in parte l'assetto del 1772, poiché Marcantonio aveva promosso lavori di ristrutturazione che, come vedremo più avanti, avevano portato ad alcune modifiche nella distribuzione degli ambienti. Non avendo potuto rintracciare piante aggiornate, per descrivere l'allestimento degli ambienti principali utilizzeremo soprattutto l'Inventario legale di Marcantonio (settembre 1772) e i quinterni fatti stendere da Filippo (autunno 1772 - primavera 1773), iniziando il percorso dal pianterreno per giungere al piano nobile.

Nella camera del primo appartamento al pianterreno, posta in corrispondenza dell'ingresso del palazzo, il principe – seguendo una tradizione museografica consolidata – dispone nove ritratti di uomini e donne, tutti di autori anonimi e senza indicazione dell'identità dell'effigiato. Nell'anticamera limitrofa allestisce prospettive e paesaggi di buoni autori, come Mazzoni e Viviani, intervallati da quadri antichi, tra cui la

¹ APHBo, scaffale 9, numero 961, «Campione delli Beni posseduti da Sua Eccellenza Il Sig. Principe del Sacro Romano Impero Filippo Ercolani Consigliere effettivo di Stato, e Ministro Plenipotenziario per Sua Maestà Cesarea e Cattolica a tutti li Principi e Stati d'Italia, fatto da me Francesco Maria Angiolini Pubblico Perito l'Anno MDCCXVIII, Tomo I. Palazzo e Case in Bologna e Beni Suburbani».

Madonna col Bambino in trono e due angeli di Lorenzo Costa, pannello centrale del polittico proveniente dall'oratorio di San Pietro in Vincoli di Faenza (fig. 12). Nella camera contigua all'anticamera si poteva ammirare la grande tavola con il *Crocifisso con la Maddalena e i santi Domenico e Pietro Martire* di Francesco Bianchi Ferrari (Modena, Galleria Estense), affiancata dal "Cristo morto" di Marco Basaiti e da un'"Artemisia" di Carlo Bononi. Gli altri quadri erano disposti a coppie: c'erano due paesaggi di Monticelli, "Seleuco" e il "Cristo e l'adultera" di Rocco Marconi, la "Deposizione di Cristo" e la "Presentazione al tempio" di Antonio Zanchi, il *Concerto* di Lorenzo Costa (fig. 22) e la tela con «uomini e donne in conversazione» di anonimo, l'"Annunciata" di Calvaert e la "Sacra famiglia con santa Caterina" della scuola del Samacchini.

In tutto il primo appartamento l'allestimento della collezione non segue norme dettate da esigenze "accademiche" o di studio, piuttosto la disposizione dei quadri è pensata per innalzare degnamente il sontuoso arredo della casa. Ogni stanza dispiega un apparato atto a valorizzare i pezzi migliori, con una distribuzione ordinata e omogenea di quadri antichi e pale d'altare in tutti gli ambienti, in un rapporto di circa uno/due per stanza. La collocazione dei dipinti tiene conto delle loro dimensioni, dei soggetti e degli autori. Probabilmente l'obiettivo di Marcantonio, in linea con il gusto di altre collezioni principesche formatesi tra il XVII e il XVIII secolo, consisteva nell'organizzare un *display* esteticamente appetibile, in cui i quadri, per lo più accoppiati in *pendant*, fossero disposti con un certo rigore di simmetria formale tale da far risaltare il pezzo di punta².

Nelle altre camere dell'appartamento l'allestimento seguiva più o meno le stesse regole, con almeno un dipinto quattro-cinquecentesco per stanza. Un caso particolare è rappresentato dalla "Pasticciera" di Cittadini, unico quadro di genere della terza camera, circondato da piccoli quadretti devozionali di buoni autori. Nelle «camere annesse» e in ambienti più piccoli e riservati trovavano posto opere di valore modesto, copie o quadri anonimi, soprattutto ritratti, paesaggi, bambocciate, sce-

² Per la disposizione dei dipinti nelle più importanti quadrerie della Roma seicentesca si veda Cappelletti 2014.

ne sacre o di genere e musicali, con una disposizione che accordava tra loro dipinti affini nelle misure e, meno frequentemente, nel soggetto. In altre camere, forse ad uso privato della famiglia, come quella detta «del Camino», si nota la volontà di creare un ambiente più intimo e distensivo. Qui si contano cinque quadri da stanza alquanto grandi, tutti di autori moderni e con soggetti scherzosi, mitologici e allegorici: si tratta dei “Tre puttini” e “Amore e Psiche” del Reni, un “Angelo che vola” del Veronese, una “Venere allo specchio” riferita ad Andrea Vicentino e la “Fortuna ignuda che rovescia una borsa di Monete sopra il Mondo”, copia da Guido Reni.

Anche il secondo appartamento a pianterreno, «dalla parte di dietro del palazzo» e con l'affaccio sulla via dei Bagarotti, era ornato con paesaggi, prospettive, nature morte e ritratti, intervallati da qualche quadro sacro o di storia. La prima camera ospitava la “Decollazione del Battista” di Giovanni Battista Bertucci e la “Crocifissione” di Bartolomeo Cesi, entrambe trasferite da Filippo dopo il settembre 1772, collocando al loro posto una “Madonna di Reggio” di autore anonimo. Completavano l'arredo piccoli ritratti, prospettive, nature morte e scene sacre di scuola bolognese, veneta e lombarda. La seconda camera era allestita con una trentina di tele, quasi tutti “paesi”, tra cui spiccavano quelli di Nunzio Ferraiuoli, Andrea Monticelli e Benedetto Possenti: si trattava del nucleo di paesaggi migliori dell'intera collezione. Vi erano poi nature morte, battaglie e scene sacre e mitologiche, tutte di limitate dimensioni, per cui non è possibile pensare che si seguisse uno schema di *pendant* come per l'appartamento limitrofo. Ne viene confermata, invece, la volontà di mettere in risalto i pezzi migliori con strategie di “isolamento”: accanto a quelli anonimi e di piccolo formato venivano collocati dipinti più grandi, sostenuti da buone attribuzioni, come le antiche pale d'altare, oppure opere cinque-seicentesche di valenti artisti con iconografie più ricercate, come le due “Storie di Davide” di Tiburzio Passerotti³ che spiccavano tra piccoli dipinti ordinari. Anche nelle stanze vicine si potevano ammirare buoni paesaggi riferiti a Ferraiuoli, Monticelli, Antonio Calza e Paul Brill, accanto a nature morte e interni di cucina di Pierfrancesco Cittadini. I

³ *Appendice documentaria* n. 352.

pezzi forti erano la “Pentecoste” di Francesco Gaudenzi e l’“Ultima cena” di Antonio Badile⁴, valutate insieme 1.000 lire. Sebbene nelle stanze del secondo appartamento non si possano individuare con facilità “quadri compagni”, si può immaginare che anche qui l’allestimento seguisse criteri di arredo più o meno simili a quanto visto nel primo appartamento. Nell’anticamera del secondo appartamento erano allocate tre pregevoli opere di maestri antichi, senza cornice, che Marcantonio aveva recuperato durante le sue campagne di acquisti: il “Matrimonio mistico di santa Caterina” di Mariotto Albertinelli, la *Madonna col Bambino in trono e santi* di Innocenzo da Imola (fig. 14) e la tavola con “San Silvestro papa” di Mariano di Ser Austerio.

Non va dimenticato che gli ambienti al pianterreno avevano una funzione semi-pubblica: erano interni alla casa, ma aperti a persone estranee alla ristretta cerchia familiare, che, viceversa, potevano non avere accesso al piano nobile. Le stanze, i cortili, le scalinate, dove si tenevano anche eventi di rappresentanza, erano diaframmi⁵ che filtravano i passaggi e permettevano di esibire opere d’arte. Nel caso degli Hercolani tali spazi ospitavano una selezione di dipinti basata su un criterio di accostamento estetico. La presenza di quadri importanti anche al pianterreno, in controtendenza rispetto ad altre quadrerie bolognesi come Isolani, Zambeccari, Dondini Ghiselli, allestite al solo piano nobile, offriva un “assaggio” significativo della collezione, dei generi e della diversa qualità di pitture della Casa, compresi i pezzi quattro-cinquecenteschi che erano il cuore della raccolta, in un rapporto antico/moderno che non sembra sbilanciato in un senso o nell’altro. Percorrendo le stanze il visitatore poteva farsi un’idea della qualità, del livello e della tipologia delle scelte collezionistiche del padrone di casa. A conferma del valore dei quadri esposti al pianterreno va sottolineato che qui si poteva ammirare “Amore e Psiche”, uno dei preziosi abbozzi di Guido Reni, mentre gli altri erano custoditi al piano superiore, segno dell’alta considerazione in cui erano tenuti, quasi reliquie della tradizione familiare.

I dipinti più preziosi si trovavano nei quartieri del piano nobile. Sa-

⁴ *Appendice documentaria* nn. 362, 366.

⁵ Perini Folesani 2020, 40.

lendo lo scalone si accedeva all'appartamento sul retro, con affaccio sulla via dei Bagarotti e sul cortile interno, già appartenuto al marchese Alfonso Hercolani. Attraverso la sala con le grandi tele di Cesare Giuseppe Mazzoni, raffiguranti le Imprese dell'ambasciatore Filippo a Venezia, che avevano un palese intento celebrativo, si passava nell'anticamera. In parallelo con quanto accadeva nella sala accanto all'ingresso del pianterreno, anche qui era disposta una serie di ritratti, ma del livello più pregevole. Il ritmo delle effigi di uomini e donne, eseguite da Sante Vandi e da celebri pittrici, quali Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani e Chiara Varotari, era spezzato da due "San Girolamo" di Giovanni Andrea Sirani e culminava con la pala raffigurante *San Rocco* di Aureliano Milani. La camera successiva, forse un salotto di rappresentanza, sembra rispecchiare quella «del Camino» al piano terra, a conferma che il pianterreno rappresentava una sorta di "prologo" di quello che si poteva trovare al piano nobile ad un livello qualitativo più alto. La camera che i quinterni definiscono «grande» e che era segnata «CC» ospitava i quadri della tradizione familiare, come la celebre *Betsabea al bagno* del Guercino (fig. 1) e il *Sansone alla macina* di Domenico Viani (fig. 4), affiancati da due "Carità" di Guido Cagnacci e dalla copia che lo stesso Viani aveva tratto dall'"Amore e Psiche" di Reni, tutti di dimensioni simili. Nella terza camera l'allestimento ricalca i criteri già rilevati per le sale di rappresentanza del pianterreno. Un quadro dalle dimensioni di una pala d'altare, ovvero la copia di Viani della *Flagellazione* del Reni, era circondato da opere più piccole in *pendant*, verosimilmente disposte a specchio l'una con l'altra. Erano allestite in questo modo le due tavole di Costa con "San Cristoforo" e "San Giovanni Battista", quattro ritratti d'uomo di uguali misure, uno di Lavinia Fontana, due di Bartolomeo Passerotti e uno conteso tra Caravaggio e Campi, infine tre pitture "sciolte" di buon autore. L'intenzione sembra quella di creare degli arrangiamenti mettendo a confronto tra loro quadri e autori di epoche diverse. La camera successiva, forse una sala da pranzo, presentava un *accrochage* con quadri scelti, sul modello della stanza «del Camino», accordati per soggetto, ma disposti a coppie in base alle dimensioni. Si trattava di sei dipinti, cinque erano di autori antichi e moderni a tema sacro: la *Pietà con sant'Antonino e l'offerente Sebastiano Gandolfi* del Ponteghini (collezione privata) misurava quanto la *Madonna col Bambino in gloria con i santi*

Pietro e Gregorio Magno di Girolamo da Cotignola (già Londra, Walpole Gallery, fig. 25), così come le due tavole di Andrea Lilli con “San Giovanni Evangelista” e “Sant’Andrea”; poco più piccola era la *Madonna col Bambino in gloria* di Giovanni Battista Bertucci (Londra, National Gallery). Il sesto dipinto era *l’Omnia vincit Amor* di Elisabetta Sirani (collezione privata, fig. 26). Le due camere seguenti replicano i medesimi criteri espositivi: un ambiente con un buon numero di opere, in cui era allestita qualche pala d’altare, si alterna a uno con pochi pezzi selezionati; l’impressione è che si badi sempre alla concordanza delle dimensioni.

Al secondo appartamento del piano nobile, quello principale, con l’affaccio su Strada Maggiore, la sala grande con le prospettive eseguite nel 1657 da Antonio Galli Bibiena si trovava accanto a un’anticamera ornata da una ventina tra ritratti e quadri sacri di ottimi autori emiliani e romagnoli⁶. Qui erano esposte tre pale d’altare, cioè la *Madonna col Bambino e i santi Girolamo e Maddalena* di Michele Bertucci (fig. 9), la *Deposizione* di Buscatti (fig. 10) e la “Maddalena e santi” di Ercole Procaccini a cui erano affiancate le consuete coppie di opere più piccole. Nella camera successiva il pezzo di punta era *l’Arrivo di Baccho nell’isola di Nasso* di Dosso Dossi (fig. 21) – qui attribuito a Tiziano –, affiancato dalle tele con “San Bartolomeo” e “San Sebastiano” di Luca Giordano. Gli altri pezzi, pure importanti, erano allestiti sempre in base alle dimensioni, ma questa volta non a coppie, bensì per uniformità di formato. La camera che nei quinterni è segnata «F», probabilmente un salottino, era una delle più ricercate per la tipologia di quadri che l’arredavano. Lo schema espositivo privilegiava le pale d’altare, ben quattro, circondate da quadri mitologici, storici e ritratti. Il pezzo forte era la *Madonna in trono tra i santi Bernardino da Siena, Romualdo e Sebastiano e l’Arcangelo Raffaele* di Innocenzo da Imola (fig. 24), accanto alla *Madonna col Bambino tra i santi Elena, Agnese, Donnino e Pier Crisologo (Consacrazione della Vergine)* di Lavinia Fontana (fig. 27), la *Sacra Famiglia tra i santi Andrea, Antonio Abate e Sebastiano* di Niccolò Pisano (Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes), erroneamente riferita negli inventari a Francesco Maffei e il “Martirio di santa Caterina” di Lucio Massari. Ognuna delle

⁶ Per le decorazioni della sala principale di questo appartamento si veda il capitolo 12.

pale era intervallata da due o tre quadri più piccoli, ma di formati diversi, con un ritmo cadenzato e dinamico giocato sulle dimensioni. Altre pale isolate erano allestite nei due salotti successivi: nel primo c'erano la pala Calcina del Francia (fig. 5) e la *Madonna col Bambino in trono tra i santi Giorgio, Sebastiano, Francesco e Giovanni Battista* (pala Guastasvillani) di Giacomo e Giulio Francia (Parigi, Musée du Louvre), riferita negli inventari a Francesco Caccianemici, nel secondo "N.S. deposto dalla Croce" di Orazio Samacchini, *l'Incoronazione della Vergine con i santi Luca, Domenico e Giovanni Evangelista* di Bartolomeo Passerotti (Adelaide, Art Gallery of South Australia, fig. 28) e la "Madonna del Rosario" di Lorenzo Garbieri. La diversificazione nell'allestimento sembra caratterizzare questi ambienti: una stanza con pochi pezzi ne introduceva una con lo schema "ritmico" che prevedeva una pala d'altare al fulcro del *display* – in questo caso l'"Ascensione di N.S." di Cristoforo Lanconelli –, due quadri da stanza più grandi e altri più piccoli specchiati tra loro. Seguiva poi una stanza con pochi pezzi. Il percorso così strutturato conduceva alla settima camera, forse un salotto, dove si trovava l'imponente "Sansone e Dalila" di Giovanni Maria Galli Bibiena esposto, verosimilmente, di fronte al "Giudizio di Mida" dell'Orbetto, di poco più piccolo. Sulle pareti si trovavano paesaggi, ritratti, buffoni, storie sacre e profane di buoni autori moderni, che contribuivano a creare un ambiente più vivace. La stanza contigua era simile: qui si potevano ammirare il "Rinaldo e Armida" di Tiarini, il "Prometeo" di Annibale Carracci, nature morte del Cittadini e alcuni ritratti. Le ultime due stanze del secondo appartamento dovevano essere locali privati ed erano ornate con nature morte, quadri devozionali, storie e paesaggi di artisti famosi come Lorenzo Costa, Mattia Preti, Pierfrancesco Cittadini e Carlo Lodi.

La disposizione basata sulla varietà, il paragone tra dipinti di scuole ed epoche diverse, le dimensioni e la visibilità dei pezzi sembra rispondere soprattutto a criteri decorativi e estetici⁷. Si rileva il gusto di documentare la pittura in maniera enciclopedica con un ampio e diversificato

⁷ Per la disposizione dei pezzi, le coppie o le serie e il paragone come sistema distintivo si vedano Cappelletti 2014; Strunck 2014. A differenza di altre raccolte cittadine, la cornice non sembra rappresentare un elemento di unificazione. Si vedano Bonfait 1987, 38; McClellan 1995; Pigozzi 2004, 44; Preti Hamard 2005.

ventaglio di autori e scuole, non solo quella emiliano-romagnola, ma anche veneta, lombarda, toscana, napoletana, genovese, romana, e pochi stranieri di varia provenienza, e di sfoggiare artisti rari sui quali si era cercato di scovare, come risulta dai carteggi, informazioni documentarie⁸. Le percentuali delle scuole e dei generi documentati nel solo palazzo di Strada Maggiore (risulta difficile per carenza di informazioni proporre un sondaggio attendibile nelle residenze extraurbane) sono restituiti graficamente in altrettanti diagrammi a torta (tavole 3 e 4).

Nell'allestimento di Marcantonio non si ravvisa una linea percorribile e coerente di generi, scuole o cronologia; l'itinerario si snoda con un criterio ascendente, dagli ambienti del pianterreno, che esibiscono soprattutto paesaggi e quadri decorativi, ai grandi capolavori del piano nobile⁹. Ipotizziamo che il modello di riferimento sia costituito dalla galleria di Dresda ammirata, come si è detto, da Filippo nel 1762, seppur parzialmente allestita a causa della guerra dei Sette anni. Dresda doveva essergli ben presente anche in ragione della frequentazione di Giovanni Ludovico Bianconi, che la giudicava la più bella tra quelle da lui visitate, Carlo Cesare Giovannini e dell'abate Branchetta, i quali si erano assiduamente impegnati per procurare importanti opere destinate ad arricchirla. Dopo aver concluso la trattativa di compravendita del cospicuo lotto di dipinti estensi trasferiti a Dresda, era stato Pietro Maria Guarienti a riorganizzare l'allestimento di quella che divenne una delle quadrerie – o forse “la quadreria” – più importante dell'Europa settecentesca¹⁰. Seguendo il gusto tardo barocco il veneziano ideò un fitto *accrochage* secondo i criteri di bellezza, decoro e graziosa simmetria che convenivano ad una esposizione principesca. Marcantonio e Filippo Hercolani, in costante contatto con la corte di Augusto III, dovettero riflettere sull'esempio di Guarienti, che a quanto sembra ispirò le loro scelte nel palazzo di Strada Maggiore. A imitazione di Dresda i di-

⁸ Gli Aldrovandi tendono a preferire opere della stessa scuola, Bonfait 1987, 38.

⁹ Anche nella Galleria Marescalchi la qualità delle opere cresceva nel percorso per invogliare il visitatore ad ammirare l'intera quadreria, Preti Hamard 2005.

¹⁰ Pinelli 2005, 28; Marzotto Caotorta 2015, 570.

pinti Hercolani erano esposti per compiacere l'occhio, per lo più seguendo il principio simmetrico del *pendant* (dipinti simili per soggetto, composizione e colore si rispecchiavano per far risaltare le caratteristiche delle diverse scuole) e ornavano interamente le pareti con un ritmo ordinato giocato sulle dimensioni dei pezzi¹¹.

Anche dal punto di vista dell'evoluzione dell'allestimento padre e figlio rappresentano un caso interessante poiché, attraverso gli anni d'oro della loro attività collezionistica, dalla seconda metà del Settecento fino al primo decennio dell'Ottocento, nelle stanze del sontuoso palazzo di Strada Maggiore si passerà dal tipo di allestimento appena esaminato alla grande galleria voluta da Filippo su progetto di Venturoli e destinata all'esposizione protomuseale di una collezione che continuerà ad arricchirsi. Un modello illustre, quello della galleria, nato nel Cinquecento, ma ancora di grande attualità, dal momento che le teorie illuministe favorivano l'esposizione razionale e scientifica delle raccolte in una prospettiva utilitaria e collettiva¹². Per il momento, in attesa di un futuro lavoro dedicato alla raccolta d'arte negli anni di Filippo, ci limitiamo a ricordare l'inventario disegnato, di cui abbiamo parlato poc'anzi, e che era probabilmente un catalogo a uso dei visitatori a cui veniva permesso di ammirare la straordinaria collezione d'arte dei principi Hercolani.

¹¹ Weddigen, 2012, 150; Cappelletti, 2014; Marzotto Caotorta 2015, 570-571.

¹² Sulla fortuna della galleria, Marzotto Caotorta 2015 e anche Strunck 2014, con bibliografia precedente.

12. Imprese decorative perdute negli anni di Marcantonio

La fase più conosciuta e anche più significativa degli interventi architettonici e decorativi nelle due residenze principali della famiglia Herculani, il palazzo di città in Strada Maggiore e la villa fuori porta di Belpoggio, risale agli anni della maturità di Filippo, a partire dal nono decennio per Belpoggio e dal 1793 per il palazzo cittadino, quando l'architetto Angelo Venturoli venne incaricato di progettare un'abitazione «magnifica, monumentale, e di gusto cinquecentesco»¹. Prima di tali interventi, destinati a trasformare radicalmente l'edificio e su cui si sono concentrati gli studi moderni, già Marcantonio promosse iniziative finalizzate ad ammodernare e rendere più sontuosa la dimora di famiglia, stando ai documenti sopravvissuti. Si tratta di un insieme inedito di atti, fra i quali scarseggiano le attestazioni figurative come piante e alzati; nella loro parzialità sono tuttavia sufficienti a dimostrare che nell'età di Marcantonio più della metà del palazzo di Bologna venne «ampliato, e fabbricato all'uso moderno»².

In linea con quanto accadeva contemporaneamente in altre dimore nobiliari della città, il capofamiglia decide il rifacimento di alcune porzioni dello stabile, soprattutto nella zona in cui, negli anni Novanta, Filippo farà inserire il monumentale scalone d'onore di Venturoli, sormontato dall'affresco con le *Glorie d'Ercole* di David Zanotti e Filippo Pedrini (1763-1856)³, e circondato dalla serie di imponenti gruppi statuari neoclassici che celebrano Ercole, opera di Giacomo De Maria. Va detto che nell'architettura bolognese, già a partire dal Seicento, lo scalone interno diventa sempre più maestoso e assume i caratteri di un solenne biglietto da visita all'accesso dell'edificio, affermandosi come uno dei punti forti

¹ Riccomini 1980. Per il palazzo, Cuppini, 1974, 135; Lui 2019, con bibliografia precedente. Sulla villa di Belpoggio Perazzini 2003, Malvezzi Campeggi 2006, Galeazzi 2010. Si veda anche Perini Folesani 2020.

² APHBo, scaffale 7, b. 47, «Notizie», cit., c. 46.

³ Filippo era figlio di Domenico Pedrini, che stima i beni artistici di Marcantonio dopo la sua morte.

dell'architettura locale⁴.

Marcantonio non fa eccezione e ordina il rifacimento della scala di accesso: i lavori, come si vedrà, saranno ancora in corso al momento della sua morte; purtroppo non sopravvivono più le planimetrie, pertanto è impossibile fare considerazioni sulla foggia e l'ampiezza dell'intervento. In contemporanea il principe abbellisce con un nuovo apparato decorativo l'appartamento al piano nobile, quello principale affacciato su Strada Maggiore, ereditato dal padre Astorre. Dal 1762, con la morte del cugino Alfonso, egli concentra nelle sue mani tutti i quartieri del palazzo, cioè i due appartamenti al piano nobile e i tre del pianterreno. Il marchese Alfonso aveva abitato il secondo grande appartamento al piano nobile con affaccio sulla via dei Bagarotti e sul grande giardino interno, indicato come appartamento B nelle piante risalenti all'epoca del padre Filippo. Al di là di queste notizie generali risulta tuttavia impossibile, dopo i già menzionati cambiamenti avvenuti all'epoca di Filippo di Marcantonio, cui seguiranno gli interventi del figlio di questi, Astorre, ritrovare la trama degli spazi di Marcantonio che accoglievano i quadri descritti nel capitolo precedente.

L'interesse per la pittura decorativa, che già aveva caratterizzato il gusto del padre Astorre e dello zio Filippo, riguarda anche Marcantonio, che promuove alcuni interventi, oggi perduti, tesi a conferire magnificenza e piacevolezza agli ambienti. Tra febbraio e marzo del 1757 il pittore faentino Giulio Nicola Bucci (1711-1776) e il celebre Antonio Galli Bibiena (1697-1774), rientrato dalla corte di Vienna nel 1751 carico di fama e di fortuna⁵, firmano un contratto ciascuno per alcune decorazioni da eseguire nell'appartamento nobile del palazzo. Con una scrittura privata, Bucci, «pittore di paesi, animali e figure», autore l'anno prima (1756) di una prospettiva sul soffitto di un salone del Palazzo Pubblico⁶, si impegnava a portare a termine quattro quadri da collocare nella sala grande dell'appartamento, entro cornici di stucco. Questi dovevano es-

⁴ Pigozzi 2004, 44.

⁵ Lenzi 2005, 20.

⁶ Roli 1977, 80.

sere dipinti a secco con “paesi”, animali e figure, «il tutto fatto ad arbitrio d’uomo da bene entro il tempo, e termine di mesi quattro da incominciarsi alla metà del presente mese di febbraio»⁷. Il prezzo per la fattura e i colori era di 6 zecchini romani ogni quadro, per un totale di 24 zecchini romani, con un acconto di 30 lire bolognesi. Al 2 marzo si data la scrittura privata con la quale Bibiena «architetto e pittore d’architettura» si obbligava a dipingere a secco quattro quadri e sei ovati di «Prospettiva in architetture» per una sala dell’appartamento di Marcantonio; in più l’artista si impegnava a far eseguire a sue spese «le macchiette o sia figure d’Istorie di grandezza proporzionate a detti quadri, e ovati che dovranno essere di mano di buon Pittore figurista». Per tutto il lavoro avrebbe ricevuto 40 zecchini romani, ottenendo 10 zecchini alla sottoscrizione della scrittura⁸. Considerando che i quinterni ricordano nella sala dell’appartamento principale al piano nobile esclusivamente le quattro prospettive «con Architettura grande» e i sei «Ovati sopra le Porte con Prospettive di Architettura e Paesi», realizzati da Galli Bibiena, è assai probabile che Bucci, per una ragione che al momento non è possibile chiarire, avesse rinunciato al suo incarico⁹.

Qualche anno più tardi, nel 1760, nell’appartamento al pianterreno del palazzo erano al lavoro i decoratori Girolamo Chiarini e Giuseppe Jamorini. Il 28 luglio Chiarini, che a maggio dello stesso anno aveva chiesto a Marcantonio di pagarlo a saldo per un dipinto da lui eseguito (senza precisarne il soggetto)¹⁰, aveva appena terminato le due camere

⁷ APHBo, Instrumenti, b. 131, 7 febbraio 1757, fasc. 8, Obbligazione del Sig.r Giulio Nicola Buzzi pittore di fare diversi lavori al Sig. Co. Marc’Antonio Hercolani.

⁸ APHBo, Instrumenti, b. 131, 2 marzo 1757, fasc. 13, Obbligazione del Sig.r Antonio Galli Bibiena Architetto, e Pittore a favore del Sig.r Conte Marco Ant.o Hercolani per far diversi lavori.

⁹ Per la citazione nei quinterni si veda *Appendice documentaria* n. 126. Le decorazioni sono citate anche nell’inventario legale di Marcantonio: «Quattro quadri, rapresentano Prospettive di Antonio Bibiena in cornice di Stucco L. 120/Sei Ovati, rapresentano altre Prospettive del sud:o Autore, in cornici simile L. 90» (*Inventario 1772*, f. 16 v.). Nell’inventario di Marcantonio del 1759 la sala dipinta dal Bibiena è valutata 500 lire (APHBo, Inventari, b. 17, «1759, Nota e Stima de migliori Quadri di Pitture che si ritrovano nel Palazzo di S.E. Sig.r Co. Marcantonio Hercolani»).

¹⁰ APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 55, 19 maggio 1760, Bologna, Chiarini a Marcantonio.

e per il Passaggio o osservato seriamente al libro datomi da V.ra Ecc.za, e non trovo che possesi addattare quello in questo o veduto nei muri, che devo fare; ma bensì parmi andasse benissimo come lei si degnò comandarmi alla prima, fuorchè le tinte, che le farei come comandasse, onde per non soggiacere a fare della fatica, e poi non sia di suo gradimento, e dover disfare, attenderò suo graditissimo ordine; il Sig.r Giosepe pure mio compagno aspetta che le dica la sua determinazione, assicurandola, che tanto lui, che io non lasceremmo fatica, e attenzione per renderla obedita [...]»¹¹.

La testimonianza di Chiarini dimostra come Marcantonio partecipasse attivamente all'ideazione delle decorazioni fornendo materiale agli artisti. A luglio, almeno due camere erano finite e si stava lavorando al «passaggio». Il 26 settembre Pagani informava il marchese che Chiarini non aveva ancora mandato il collega pittore; l'arrivo di quest'ultimo venne annunciato il 3 ottobre: Jamorini terminò il lavoro nel «passaggio» dell'appartamento da basso accordandosi per uno zecchino «con gran stento»¹². Operante nell'orbita dei Bibiena, Giuseppe Jamorini era uno dei principali artefici della gloriosa scuola della quadratura bolognese¹³. L'11 ottobre il lavoro risultava concluso: «In Bologna l'appartamento al piano d'abasso cioè la logietta et alcova è stata terminata dal Pittore Jarmorini, e l'Ostici à fatto le quattro cornici de quadri»¹⁴. Il cantiere a pianterreno tuttavia ancora non era chiuso, dato che nell'ottobre dell'anno successivo Antonio Bianchi scriverà da Parma ricordando a Marcantonio di aver spedito 4.000 foglie d'argento per com-

¹¹ Ivi, 28 luglio 1760, Bologna, Chiarini a Marcantonio.

¹² ¹² Ivi, 3 ottobre 1760, Bologna, Pagani a Marcantonio: Jamorini «verrà quest'altra settimana per terminare il lavoro del passagietto nell'appartamento d'abbasso accordato la fattura in un zecchino con gran stento».

¹³ Matteucci 2002, 23; si veda anche Matteucci 2002, *ad vocem*.

¹⁴ APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 55, 11 ottobre 1760, Bologna, Pagani a Marcantonio.

pletare l'appartamento che gli stava a cuore¹⁵. I due interventi che, a cavallo tra sesto e settimo decennio, interessano il piano nobile e il pianterreno del palazzo di Strada Maggiore confermano le ambizioni del marchese di abitare in spazi impreziositi grazie al lavoro di alcuni tra i decoratori più in voga del tempo.

Proseguendo negli anni, al 1764 è possibile far risalire un ulteriore intervento, grazie a una lettera spedita il 20 settembre da Gregorio Pagani, che si trovava a Rimini per acquistare quadri. Egli raccomandava a Filippo che «Angelo pittore», probabilmente Angelo Dalla Volpe, che compare tra i salariati della Casa, lavorasse nell'appartamento a pianterreno e che nessuno lo venisse a sapere per non suscitare l'invidia dei bolognesi¹⁶.

Testimonianze degne di nota dei lavori in corso a palazzo al momento della morte di Marcantonio provengono dai codicilli del suo testamento. Il principe si era impegnato a far eseguire una serie di opere strutturali allo scopo di trovare soluzioni abitative che accontentassero la sua famiglia e rendessero gli spazi più funzionali ed eleganti. Nel codicillo steso il 22 gennaio 1772¹⁷ stabiliva che Filippo lasciasse alla zia Marianna l'utilizzo dell'appartamento posto a pianterreno, avente l'ingresso a destra, ai piedi della scala grande, e comprendente sei camere grandi, una ad uso di sala,

che resta a fabbricarsi sotto la scala vecchia, che esiste al presente, altra ad uso di anticamera, altra contigua con Camino altra bislunga detta La Galleria e le altre Camere sono da letto con Gabinetto ed un piccolo Camerino posto sopra il Gabinetto, e finalmente altra Camera che guarda nella Loggia del Cortile Nobile, con altra piccola Camera situata sotto la scala Nuova con la sua cucina posta

¹⁵ Ivi, b. 56, 23 ottobre 1761. Bianchi ha fatto la spedizione a fine settembre e chiede un riscontro del materiale consegnato.

¹⁶ Ivi, b. 59, 20 settembre 1764. Dalla Volpe compare tra i creditori nell'inventario legale del 1772: è debitore di 48 lire per resto di sue fatture (c. 358v). Tra i creditori dell'eredità di Marcantonio compaiono anche Giovanni Battista Cavalazzi (per 20 lire) e Giuseppe dalla Casa (6 lire), Inventario legale, cc. 359v e 360r.

¹⁷ APHBo, Istrumenti, b. 144, fasc. 4, 22 gennaio 1772, Codicilli del Sig.r Marchese Marc'Antonio Herculani.

sotto la Galleria suddetta, e Camera a detta Cucina contigua.

Preoccupato della sistemazione di tali ambienti, Marcantonio dava precise indicazioni sull'arredo:

Dovrà detto Appartamento essere a un dipresso ammobigliato nel seguente modo: la Sala fornita di cassabanchi, Cassone da letto per un servidore, e suoi Quadri. L'anticamera dovrà essere accomodata di Quadri, sedie, e tavolini occorrenti. La Camera del Camino sia apparsa d'Arrazzi con sue cornici, tavolini e sedie. La Galleria fornita di Quadri, tavolini e sedie occorrenti. La Camera seguente dovrà essere apparsa di damasco con letto, specchi, quadri, sedie tavolino e due comò. Il Gabinetto finito con piccoli quadretti e finalmente l'ultima camera finita di quadri con due cantarani con letto per le donne, tavolini e sedie occorrenti. Rapporto poi alla qualità de mobili dovrà adempersi quanto dirà il mio maestro di Casa al quale sono già note le mie intenzioni sopra questo punto. Continua il suddetto quartiere da una parte la loggia del cortile nobile, dall'altra la via de Bagarotti, dall'altra la loggia del cortile rustico, e dall'altra la loggia, che conduce a detto cortile rustico.

Si tratta del primo appartamento a pianterreno, quello principale, che aveva il prospetto su Strada Maggiore, affacciava su via dei Bagherotti e sul cortile interno, il cui allestimento abbiamo illustrato nel capitolo precedente. Qui nel novembre del 1772 si potevano ammirare quadri straordinari come la *Madonna col Bambino e due angeli* di Giovanni Francesco da Rimini, la *Madonna col Bambino in trono* di Lorenzo Costa e il *Concerto* dello stesso autore (tutti ora a Londra, National Gallery), la *Sacra famiglia con san Giovannino* di Antonio da Crevalcore (Stoccarda, Staatsgalerie) e il *Ritratto di papa Pio V* di Bartolomeo Passerotti (Baltimora, Walters Art Museum).

Il codicillo di gennaio dimostra tutto l'interesse che il principe riservava all'allestimento degli ambienti, alla loro godibilità e agli aspetti funzionali, condividendo le sue idee con Gregorio Pagani che, avendo familiarità con le sue scelte, poteva suggerire all'erede Filippo quali mobili usare.

Dal successivo codicillo del 26 luglio 1772¹⁸ si deduce che Marcantonio stava ancora lavorando all'impresa del nuovo scalone, l'ultima della sua vita: nell'atto disponeva che la consorte Silvia Barbazzi utilizzasse come abitazione il secondo appartamento al pianterreno:

poiché dovendosi terminare la nuova scala ed ampliarsi la sala dell'appartamento superiore vanno a perdersi le camere abitate dalle donne della stessa signora marchesa Silvia e così l'appartamento che gode al presente rimarrebbe privo de' comodi necessari, quindi le assegno l'altro appartamento a pian terreno che ha l'ingresso entrando per la porta d'avanti nella loggia a mano destra, e dovrà consistere nella sala la quale per altro dovrà esser comune con l'altro piccolo appartamento che riceve il lume da due finestre sotto il portico in Strada Maggiore e da tre altre nella via de Bagarotti. Oltre la Sala comune si comprende nell'appartamento che assegno un'anticamera con camino, che guarda nel cortile nobile, una camera pure con camino che guarda ne bagarotti all'ingresso della quale evvi una capellina, altra piccola camera, ed altra camera grande con camino, che hanno pure il lume dalla stessa Via de Bagarotti, una camera da letto e Gabinetto contigue alla camera anzidetta che hanno il lume dal suddetto cortile nobile. Unisco pure a detto appartamento due mezzanini superiori con camino e pozzo per uso delle donne, ed altra stanza ad essi mezzanini unita, che può servire da guardarobba, avendo detti mezzanini l'ingresso per una scaletta situata nella predetta camera da letto.

Anche in questo caso egli si mostra particolarmente attento agli arredi degli ambienti, tanto da disporre accuratamente l'assetto, dalla scelta dei mobili alla tipologia dei quadri, fino ai colori delle cornici e dei parati:

caso che al tempo della mia morte non si trovi detto appartamento compito così di fabbrica, come di apparati, e mobigliatura, cosa

¹⁸ APHBo, Istrumenti, b. 144, fasc. 31, 26 luglio 1772, Codicilli del Sig.r Marchese Marc'Antonio Hercolani.

che io avevo divisato di fare, se Dio mi concedeva ulterior vita e sanità, ordino e voglio che il medesimo appartamento si debba terminare così di fabbrica come di apparati e mobili nel modo seguente cioè: dove ora presentemente esiste il sotto scala dello scalone vecchio dovrassi formare la sala ad uso dell'appartamento sudetto, e tal scala deve avere l'ingresso mediante l'atrio della scala nuova. Quanto poi alla mobigliatura della sala suddetta dovrà essere decentemente ornata con Ritratti, e cassabanchi, l'anticamera dovrà essere amobigliata di quadri come lo è al presente osservando però di fare inargentare le cornici che non fossero indorate e farli dare la velatura di modo che paiano esse pure dorate. Quando poi all'altra camera ove esiste un camino, dovrà questa amobigliarsi con li Quadri che presentemente ivi esistono, ponendo ne vacui del damasco cremisi, al qual effetto potrà servirsi di quello che presentemente serve alla camera dove ha abitato il Sig.r Dottor Silvani in tempo di mia infermità [...]. Rispetto alla camera lunga, o sia Galleria, che seguita, questa essendo già ammobigliata di Quadri, si dovrà adattare ne vacui de teli di damasco verde li quali si prenderanno dalle due camere apparate di verde esistenti nell'appartamento ora goduto dalla Sig.ra Marchesa Silvia, giacchè ad essa si è destinato altro appartamento nel piano inferiore molto più comodo decoroso. Rimane da mobigliarsi la camera da letto del sudetto appartamento, la quale dovrà avere due tremò uno sopra il camino e l'altro in faccia al medesimo, sottoponendo un Burò ad uso de suddetti tremò nel luogo opposto al camino, le altre piccole facciate dovranno essere ornate di quadri, e tutti li vacui che resterebbero bianchi in detta camera dovranno essere apparsi di damasco verde, o giallo a piacere del mio erede, osservando che il letto debba essere del colore dell'apparato. Tutte le camere sudette fuori che la sala dovranno esser guernite del solito corniciamo che forma li riquadri, qual corniciamo se io non ne ho presso di me, che sia dorato, potrà servirsi di quello a cui è già stato dato il gesso, facendolo inargentare e valere.

Da notare che la «Galleria» di questo secondo appartamento, come a Dresda, era rivestita di damasco verde. Nel caso in cui la sorella Mariana e i figli avessero voluto recarsi a Bologna tutti insieme e

l'appartamento loro concesso (cioè il primo, quello principale, al pianterreno) si fosse rivelato insufficiente, Marcantonio prevedeva la concessione dell'uso dell'altro alloggio a piano terra, avente la sala in comune con quello accordato alla moglie Silvia. I tre appartamenti all'occorrenza avrebbero potuto unirsi qualora Marianna non li avesse utilizzati o in caso di funzioni pubbliche e private. Tale indicazione conferma la destinazione delle stanze al ricevimento di ospiti e all'organizzazione di eventi, come si è detto, assai frequente negli ambienti al pianterreno dei palazzi cittadini. Il principe infine ordinava di terminare la scala nuova:

da me fatta costruire, e che trovasi ormai a buon termine; siccome pure di ingrandire la Sala superiore e formare la Sala inferiore, che resterà situata sotto il presente sottoscala della scala vecchia, e costruire un'altra camera nell'appartamento superiore, la quale unisca la camera, che serviva da letto alla defonta Sig.ra Marchesa Matilde alla camera presente da letto della Sig.ra Marchesa Silvia nel qual caso l'appartamento nobile resta intieramente compito, facendosi il tutto secondo il disegno, o disegni, e le annotazioni sopra li medesimi da me sottoscritte, che verranno al mio erede consegnati, e consegnate dal mio Mastro di Casa. E perché formata che sia la scala nuova non vi rimane più scala per l'ingresso ne mezzanini, perciò nel disegno, che il mio Mastro di Casa dovrà presentare al mio erede, vedrà esso, che la scala da formarsi per detti mezzanini deve avere il suo ingresso nelle loggie del cortile nobile, e nella camera appunto ove ha abitato il Sig.r Dott.re Silvani nel tempo di sua astanteria, e dovendo questa scala andare a piombo per avere il suo termine nell'ingresso della sala de mezzanini, occuperà qualche piccola porzione della Camera verde che guarda nella Via de Bagarotti esistente nell'appartamento assegnato come sopra alla Signora Marchesa Silvia, e perciò intendo che debba impiccolirsi detta Camera verde, sinchè s'abbia l'opportuno piano per detta scala, come apparisce dal succitato disegno, e descrizione del medesimo da me sottoscritta [...].

Gli interventi che comportavano la sistemazione dello scalone e delle sale superiori e inferiori erano a buon punto; Marcantonio aveva fatto predisporre dei disegni, oggi purtroppo irrintracciabili, annotandoli con

osservazioni su come portare a compimento il lavoro e stabilendo che questi venissero consegnati al figlio.

L'11 agosto 1772 il principe moriva. Notizie sulla sua malattia e su quello che accadde all'indomani della sua scomparsa si rinvengono in alcune lettere che Marianna di Marsciano scriveva al nipote Filippo tra luglio e settembre. Dopo aver seguito da Modena le ultime settimane di vita dell'amato fratello, Marianna si preparava ad affrontarne la perdita. I pensieri della nobildonna andavano a colui «che sostanzialmente mi ha sempre molto amata, che è l'unico, e solo, e ch'io ho sempre guardato con tenerezza di sorella, ed Amica. Il di lui male, che lo ha costituito un vero martire in questa terra eccita nel mio cuore i sentimenti più vivi di un dolore, che mi divora le viscere»¹⁹. Fratello e sorella, lo abbiamo visto, erano stati legati per tutta la vita da sincera stima e profondo affetto, tanto che Marcantonio, con una generosità che doveva creare non pochi malumori a Filippo, aveva lasciato a Marianna il prezioso anello di diamanti, dono dell'imperatrice Maria Teresa, e l'appartamento principale posto a pianterreno del palazzo di Strada Maggiore. Il complesso dei beni che il principe intendeva trasmettere al figlio è descritto in una lettera che una costernata Marianna indirizzava al nipote a un mese dalla scomparsa del fratello. Nella missiva la contessa di Marsciano combatteva tra il sincero affetto nutrito per l'unico componente ancora in vita della sua famiglia paterna e la scarsa cordialità di questi nei suoi confronti. Il nipote, infatti, non aveva ritenuto di doverla avvertire della morte di suo padre e in seguito neppure delle disposizioni testamentarie a suo favore. Marianna sgombrava il campo da equivoci e dichiarava di non essere preoccupata per il suo legato; piuttosto sollecitava Filippo a riflettere sulle azioni che il padre aveva intrapreso, in particolare le ingenti spese per assicurargli un futuro promettente: il versamento di 16.000 denari per garantirgli il titolo di principe del Sacro Romano Impero, le somme impegnate nel magnifico matrimonio con la Bovi Silvestri, fino agli esborsi per i suoi molti viaggi e le continue liti. Marianna non faceva mai esplicito riferimento alla straordinaria quadreria che rappresentava il coronamento di una fortuna scaturita da grandi sacrifici

¹⁹ APHBo, Lettere, b. 89, Marianna di Marsciano a Filippo Hercolani, 28 luglio 1772.

– su economie ripetute, come amava ripetere al nipote Filippo la nonna Lucrezia Orsi –. Ricordava piuttosto le sistematiche misure di parsimonia adottate da Marcantonio per garantire la prosperità economica del figlio. «Consolatevi dunque caro nipote» concludeva Marianna «e riflettete ch'egli ha sofferto molto l'amaro, e che voi in breve ne godrete il dolce»²⁰.

²⁰ Ivi, 23 settembre (?) 1772.

Conclusioni

Fino ad oggi la fondata storiografia artistica dedicata agli Hercolani, che vede tra gli esempi più significativi la *Descrizione de' Quadri di Sua Eccellenza il Signor Marchese Filippo Hercolani* di Luigi Crespi (1774), rimasta manoscritta ma ben nota agli studi, e i *Versi e prose sopra una serie di eccellenti pitture posseduta dal signor marchese Filippo Hercolani* di Jacopo Alessandro Calvi (1780), ha spinto a identificare in Filippo di Marcantonio il grande artefice della straordinaria collezione che, partendo da un pregevole ma numericamente limitato nucleo seicentesco, era stata notevolmente ampliata nel corso del Settecento con l'acquisto di un gran numero di quadri di scuole diverse. La ricerca che abbiamo presentato e che si basa sull'indagine condotta nell'archivio privato della famiglia e presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna ha messo in luce che, al contrario, è necessario fare un passo indietro, ripensando la cronologia, poiché il creatore di questa quadreria, mirabolante per numero e qualità dei pezzi, è stato il padre di Filippo, Marcantonio di Astorre Hercolani. La figura del nobiluomo, che fu un dinamico imprenditore nella società bolognese di antico regime, emerge dalle testimonianze documentarie che abbiamo compulsato come quella di un vero e proprio pioniere che, mosso da una spinta all'accumulazione tipica dei collezionisti più famelici e dei principi più segnalati, e da un gusto aggiornato che rivalutava i "primitivi", si dedicò alla ricerca sul campo, esplorando vari mercati: dalle piazze collaudate di Milano e Venezia, passando per Mantova, Modena e Ferrara, sino alla Romagna e alle Marche. Ad assisterlo in questa lunga e sistematica esplorazione fu il suo affezionato maestro di casa, l'infaticabile Gregorio Pagani. Come per tutti i pionieri quella di Marcantonio è una ricerca avventurosa, che apre nuove strade: egli spinge Pagani lungo itinerari impervi, «in tutte le Città, Terre e Castelli»¹ tra Emilia, Romagna e Marche, dove bazzica le chiese e i conventi degli ordini religiosi, acquistando a poco prezzo opere straordinarie da religiosi disposti a chiudere un oc-

¹ Il 20 settembre 1764 Pagani scrive a Marcantonio: «in tutte le Città, Terre e Castelli ho fatto diligenti ricerche» (APHBo, Lettere a Marcantonio Hercolani, b. 59).

chio sui divieti papali. La Romagna emerge dalle carte quasi come un mitico continente inesplorato, generoso di dipinti sconosciuti ma di eccezionale qualità artistica. Per una decina d'anni Pagani gestisce le ricerche e le trattative: non era un intendente, né un intellettuale, si dimostra viceversa un ricercatore infaticabile e uno scaltro affarista. Grazie a queste doti si muove con disinvoltura a più livelli, nei rapporti con i religiosi, come con i mercanti o i privati, ai quali giungeva su segnalazione degli intendenti locali. Con il suo prezioso aiuto Marcantonio, vorace "avventuriero" del collezionismo, acquisterà centinaia di opere, di qualità, va detto, talvolta altalenante e con uno stato di conservazione non sempre ottimale. Nei primi anni Settanta la quadreria, che mirava alla varietà di scuole e generi, raggiunse quasi i duemila pezzi, che andarono a riempire ogni spazio tra il palazzo cittadino (comprese le rimesse dove quadri di scarto giacevano accatastati) e le residenze del contado. Se il collezionismo è volontà di autorappresentare sé stessi e le proprie aspirazioni, Hercolani costituisce un caso di studio interessante, poiché sembra autoidentificarsi nella sua sbalorditiva collezione, che diviene un sicuro lasciapassare per accedere alla cerchia dei nobiluomini bolognesi più segnalati. Non dimentichiamo che era un cadetto, non aveva cariche pubbliche ed erediterà il titolo principesco solo a causa della prematura scomparsa dell'amato cugino, il marchese Alfonso di Filippo. Marcantonio si rende conto che la quadreria lo può lanciare socialmente; oltre alla pregevole raccolta un'altra proprietà di famiglia gli sta particolarmente a cuore: è il palazzo di Strada Maggiore. I testi dei codicilli del suo testamento, stesi nel gennaio e nel luglio del 1772, dimostrano come anche in punto di morte egli si preoccupasse di dare puntuali disposizioni su come rinnovare architettonicamente e poi allestire il prestigioso contenitore della quadreria. Appare fuori dal comune e stupefacente l'idea di adornare un'abitazione privata, uno spazio domestico e laico, con decine di maestose pale chiesastiche di primitivi emiliano-romagnoli, in una progressione che, partendo dagli appartamenti al pianterreno per arrivare a quelli del piano nobile, cresce in ordine alla qualità dei pezzi e all'importanza dei loro autori. Con l'assistenza del figlio Filippo, i criteri scelti da Marcantonio per l'allestimento dei quadri, basati sull'armonica giustapposizione di scuole e formati differenti, fanno pensare alla volontà dei due nobiluomini di

ricreare una piccola e sontuosa galleria di Dresda nel centro di Bologna.

Dopo l'apprendistato che nel corso degli anni Sessanta gli permise di familiarizzare con i meccanismi che regolavano il mercato dell'arte, Filippo nel 1772 erediterà la mirabolante raccolta paterna. A differenza del padre non si servirà più dell'aiuto di Pagani, che si era fatto le ossa sul campo ma che era pur sempre un domestico; il nuovo principe preferisce allacciare rapporti con intendenti colti e navigati come Luigi Crespi, Jacopo Alessandro Calvi e l'abate Alessandro Branchetta o alimentare relazioni epistolari con intellettuali e altri collezionisti. Da un lato egli raduna la guidistica utile a individuare, nelle varie località, i pezzi importanti e i testi della letteratura artistica che gli avrebbero permesso di classificare correttamente i suoi quadri, dall'altro i suoi corrispondenti potevano consigliarlo o esercitare il ruolo di mediatori negli acquisti. La storia di Filippo è qui solo all'inizio; anche quando negli anni Sessanta è obbligato a soggiacere alle ragioni paterne si capisce che i suoi interlocutori sono persone più atteggiate e le sue ricerche proseguono con criteri più razionali. Si riconosce insomma una personalità del tutto diversa da quella del padre. In seguito, negli anni a cavallo tra Sette e Ottocento, in un clima politico e sociale completamente mutato, Filippo si distinguerà sia per la duplice identità di appassionato bibliofilo e *connoisseur*, in grado di offrire pareri competenti sulla qualità e lo stato di conservazione di opere pittoriche, sia come fautore di una maestosa e moderna galleria di dipinti, generosamente offerta al pubblico degli appassionati e degli studiosi.