

# La Chiesa dei Bolognesi a Roma

*Santi Giovanni Evangelista  
e Petronio*

a cura di  
**FRANCESCO BURANELLI**  
**FABRIZIO CAPANNI**

PALOMBI EDITORI





## La Chiesa dei Bolognesi a Roma



ARCICONFRATERNITA  
DEI SANTI GIOVANNI EVANGELISTA E PETRONIO  
DEI BOLOGNESI

# La Chiesa dei Bolognesi a Roma

## Santi Giovanni Evangelista e Petronio

a cura di  
Francesco Buranelli e Fabrizio Capanni



PALOMBI EDITORI

Si ringraziano per il sostegno e la condivisione:



**ALTRAN**

Con il Patrocinio della:



© 2017

Tutti i diritti spettano a  
Arciconfraternita dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio dei Bolognesi

Via del Mascherone, 61

00186 Roma

e

Diano Libri srl

Via Pietro Giardini, 186

41124 Modena

[www.palombieditori.it](http://www.palombieditori.it)

Progettazione, realizzazione grafica  
e assistenza redazionale a cura della Casa Editrice

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere memorizzata,  
fotografata o comunque riprodotta senza le dovute autorizzazioni.

ISBN 978-88-6060-782-9

# Indice

|  |     |
|--|-----|
| Achille Card. Silvestrini (Governatore), <i>Prefazione</i>   | 7   |
| Gian Franco Moschetti (Priore), <i>Presentazione</i>   | 9   |
| Francesco Buranelli, <i>Una “piccola Bologna” a Roma</i>   | 17  |
| Paola di Manzano, <i>Evidenze archeologiche</i>  | 23  |
| Fabrizio Capanni, <i>La storia dell’Arciconfraternita</i>  | 27  |
| Olga Melasecchi, <i>La chiesa: profilo artistico</i>   | 39  |
| Maurizio Ricci, <i>La chiesa di Ottaviano Mascarino</i>  | 55  |
| Luciano Garella, <i>I restauri per il Grande Giubileo (1990-2000)</i>  | 63  |
| Jennifer Montagu, <i>Il mito della tomba di Algardi</i>  | 79  |
| Rossella Vodret, <i>La pala del Domenichino</i>  | 83  |
| Antonio Buitoni, <i>Nuovi documenti bolognesi sulle pale del Domenichino<br/>e di Giovanni Andrea Sirani</i> | 91  |
| Sergio Guarino, <i>I dipinti della chiesa</i>  | 99  |
| Luigi Ficacci, <i>I pittori bolognesi a Roma tra XVI e XVII secolo</i>                                       | 109 |
| Giulia Iseppi, <i>Testimonianze di un culto bolognese: la “Madonna di San Luca”</i>                          | 121 |
| Marzia Cataldi Gallo, <i>La pianeta detta di Benedetto XIV</i>   | 133 |
| Giulia Iseppi, <i>L’archivio storico dell’Arciconfraternita</i>  | 141 |
| Giuliano Malvezzi Campeggi, <i>La Confraternita oggi: attualità e prospettive</i>                            | 149 |
| Giampiero Lilli, <i>I restauri recenti (2016-2017)</i>   | 157 |
| Matteo Zuppi (Arcivescovo di Bologna), <i>Postfazione</i>  | 161 |
| Bibliografia   | 163 |
| Referenze fotografiche   | 179 |





# Prefazione

Achille Card. Silvestrini

*Governatore dell'Arciconfraternita dei Bolognesi*

L'Arciconfraternita dei Bolognesi in Roma, fondata nel 1576 da papa Gregorio XIII, il bolognese Ugo Boncompagni, nei trattati storiografici del XVII secolo<sup>1</sup> si presentava come una delle molte confraternite romane sorte all'indomani del Concilio di Trento con finalità caritatevoli e devozionali. Attraverso di esse il laicato romano, in modo trasversale all'appartenenza sociale, si organizzava al fine di intensificare la vita religiosa e di intervenire sui problemi sociali della città. Nello stesso tempo, essa era un importante punto di riferimento per i Bolognesi che risiedevano nell'Urbe, prelati e funzionari dell'amministrazione curiale e pontificia.

A differenza di altri sodalizi romani, esistono pochi scritti specifici sulla confraternita e la chiesa dei Bolognesi e tutti datati al XIX secolo. Essi comparvero in momenti di crisi, quando bisognava stimolare la ripresa della vita associativa, dopo le distruzioni materiali e morali della Repubblica Romana e le spoliazioni napoleoniche<sup>2</sup>, oppure dopo le leggi eversive del nuovo Regno d'Italia che, pur risparmiando le confraternite a carattere nazionale e regionale, riuscirono comunque a indebolirle finanziariamente e a demotivarle idealmente.

Cenni storico artistici sul sodalizio e la chiesa compaiono pure nei repertori che a metà del XX secolo tentarono un primo censimento di queste istituzioni per orientare studi più approfonditi<sup>3</sup> o nelle guide cittadine, che apparvero numerose in questo periodo, ma che ripetono tutte sostanzialmente gli stessi dati, a volte non corretti. Non sono mancati contributi importanti sugli aspetti artistici<sup>4</sup> o cenni in atti di convegni, cataloghi o studi monografici, ma essi sono isolati e dispersi.

Era quindi avvertito come una necessità, da parte dei curatori, dare alle stampe una pubblicazione che facesse il punto delle informazioni già acquisite e mostrasse le (molte) vie ancora aperte per la ricerca. Negli ultimi anni, infatti, gli studi sulle confraternite romane, singolarmente o nel loro complesso, hanno conosciuto un discreto impulso dopo il pionieristico colloquio alla Fondazione Caetani nel 1982<sup>5</sup>, animato dal compianto prof. Luigi Fiorani (1938-2009). Sulla scia di un rinnovamento degli studi sulle confraternite medievali e moderne già in atto da alcuni decenni a livello europeo (Meersman, Rusconi, Black ecc.), egli contribuì a una messa a punto metodologica tesa a far superare definitivamente l'equivoco secondo il quale le confrater-

nite furono una semplice «pagina di colore intinta di una religiosità approssimativa e superficiale» e a suggerire prospettive di analisi più consone: esperienza religiosa (devozioni, letteratura spirituale, direzione spirituale); pratica della carità (assistenza ai bisognosi e ai pellegrini); vita economica (proprietà, finanze); committenza artistica (architettura, arti figurative e musica), identità «nazionale».

Il volume a più mani, che si presenta, si compone di saggi tutti originali, ma mentre alcuni offrono novità e scoperte, altri sistematizzano materiali già pubblicati in una sintesi organica.

Ci auguriamo vivamente che il volume possa suscitare l'interesse non solo dei confratelli e in genere dei cittadini romani che, provenendo da Bologna e dalla Romagna, hanno un naturale interesse per l'Arciconfraternita e la sua chiesa, ma anche di studiosi affermati e di giovani ricercatori, in modo che esso sia la prima di una lunga serie di pubblicazioni.

#### Note

<sup>1</sup> FANUCCI 1601 e altri.

<sup>2</sup> CANCELLIERI 1823; [ATTI] 1869.

<sup>3</sup> MARONI LUMBROSO-MARTINI 1963 e altri.

<sup>4</sup> VODRET 1996.

<sup>5</sup> *Ricerche per la storia religiosa di Roma* V 1984.

# Presentazione

Gian Franco Moschetti

*Priore dell'Arciconfraternita dei Bolognesi*

*La nostra patria si trova là dove siamo amati*

(M.J. LERMONTOV)

Oggi abbiamo fatto l'abitudine alla presenza di stranieri nelle nostre città piccole e grandi. Nel Medioevo o nella prima Età moderna il fenomeno non era sconosciuto, ma era sostanzialmente limitato alle grandi metropoli. Una di queste era Roma, centro della cristianità, perché meta di pellegrinaggi incessanti da tutt'Europa alle tombe degli apostoli e dei martiri, che raggiungevano il loro apice in occasione degli anni santi e perché sede del papato, con una corte e una curia internazionali. Roma era anche meta ambita di artigiani e di lavoratori provenienti dai centri della provincia dello Stato pontificio o dagli altri Stati di cui era costellata allora l'Italia, che trovavano lì l'opportunità di esercitare il loro mestiere. Fra essi spiccano gli artisti, pittori, scultori e architetti, attratti dalle ricche committenze di pontefici, cardinali e aristocratici.

Un chiaro segno dell'internazionalità dell'Urbe sono le molte arciconfraternite e confraternite romane (un'indagine del 1985 ne ha contate circa 110 fra ancora attive e sopresse<sup>1</sup>). Esse sono associazioni ecclesiali squisitamente laicali, che si distinguono al loro interno in devozionali o penitenziali (sono le più antiche e a volte affondano le loro radici fin nel Medioevo), professionali (che si costituirono in base al mestiere esercitato dai loro membri), e, appunto, "nazionali", i cui aderenti avevano una comune provenienza geografica. Queste ultime raggruppavano non soltanto i sudditi delle grandi nazioni del tempo (Francesi, Spagnoli ecc.), ma anche quelli dei piccoli stati della penisola italiana (Napoletani, Piemontesi ecc.), o gruppi originari di regioni (Lombardi, Borgognoni e altri) o addirittura di singole città. Con queste parole uno storico bolognese descrive l'origine delle confraternite nazionali: «Or perché niuno potesse tenersi straniero in Roma, furono fin dai tempi più remoti aperti sacri asili, e chiunque veniva dalle più remote contrade trovava nel Tempio Nazionale le costumanze religiose della propria favella, nell'ospizio l'accoglienza e l'assistenza dei compaesani, nel Cimitero le ossa dei Maggiori. Di questo privilegio non volle restar priva l'Inclita Nazione Bolognese»<sup>2</sup>.

Fu così che si costituì nel 1575, in occasione dell'Anno Santo, la confraternita dei Bolognesi, eretta ad Arciconfraternita l'anno seguente dal papa concittadino Gregorio XIII, Ugo Boncompagni, che riuniva quanti risiedevano nell'Urbe provenendo dalla seconda città dello Stato pontificio: aristocratici di rango senatorio, funzio-

nari laici ed ecclesiastici della Curia romana e della corte pontificia, uomini d'arme o di legge, artisti, artigiani e altro. Una tradizione, purtroppo non ancora provata, asserisce che la prima guida spirituale fosse san Filippo Neri, in effetti in quegli anni operante in quelle stesse vie e piazze attorno a Palazzo Farnese, dove il sodalizio ebbe sede dal 1581, nella via del Mascherone. Qui la compagnia, intitolata a San Giovanni Evangelista, a cui in seguito fu affiancato il patronato del vescovo bolognese San Petronio, fece costruire l'omonima chiesa, affidandone la costruzione all'architetto bolognese Ottaviano Mascarino (1536-1606) e commissionandone la decorazione ad artisti connazionali, alcuni dei quali sommi, come il Domenichino, autore della splendida pala con la Madonna e Patroni (1629), sottratta nel 1813 e mai più restituita. L'Arciconfraternita visse nei secoli XVII e XVIII momenti di grande dinamismo religioso, culturale e caritativo, culminati nel pontificato del papa bolognese Benedetto XIV (1740-1758), Prospero Lambertini, prima di vivere fasi alterne di quiescenza e di ripresa nell'Ottocento e nel Novecento, condividendo la sorte di tutte le altre compagnie.

Ma, nonostante ciò, l'istituzione delle confraternite resiste e proprio in questi anni sta vivendo un momento di riviviscenza, addirittura con nuove fondazioni nella periferia della città. Se alcune finalità per cui si costituirono le confraternite, in particolare quelle nazionali, quali l'assistenza dei poveri corregionali o dei pellegrini provenienti dalla propria regione, sono oggi venute meno, restano invece ancora vivi e attuali altri scopi, come la carità verso i "nuovi" poveri, il culto, la devozione verso santi venerati nelle città di origine, la formazione religiosa e la catechesi, la memoria delle proprie tradizioni, l'intrattenimento culturale o ricreativo (conferenze, concerti, escursioni ecc.). È questo certamente il segreto della longevità di queste istituzioni – l'Arciconfraternita dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio celebrerà nel 2025 i 450 anni di vita – ed è anche il motivo dell'interesse che esse continuano a suscitare da parte degli storici, come dimostra la monografia che presentiamo. Essa fa il punto della storia della confraternita bolognese, soffermandosi in particolare sulla storia architettonica e artistica, raccogliendo e sistematizzando quanto già si conosceva, portando nuovi contributi e additando nuove piste di indagine. Sono certo che quest'opera aggiungerà un signifi-





NELLA PAGINA ACCANTO, IN ALTO:

Fig. 4. Roma, Chiesa dei Bolognesi, Cimasa dell'altare maggiore.

IN BASSO:

Fig. 5. Roma, Chiesa dei Bolognesi, Cupola e pennacchi dopo i restauri (2000).

cativo tassello alla conoscenza non solo del nostro sodalizio, ma anche della storia generale delle confraternite romane.

Nel mio cuore si apre, a questo punto, una speranza, che affido alle mani della patrona di Bologna, la Beata Vergine di San Luca, presente con una sua dolcissima immagine nell'oratorio della nostra confraternita (e che qui è pubblicata per la prima volta): l'auspicio che nuove forze giovani, fra i romani di origine bolognese e romagnola (segnatamente faentina e imolese, coincidente con la metropoli ecclesiastica felsinea, ma non solo), si uniscano a noi, già un po' avanti nell'età, per perpetuare questa bella istituzione.

Nella mia qualità di Priore, mi unisco, infine, ai voti formulati dall'Eminentissimo Governatore e, a nome della Congregazione particolare – il collegio degli otto consiglieri che governa l'Arciconfraternita – e dell'intera Congregazione generale dei confratelli, formulo il mio vivo ringraziamento a quanti hanno reso possibile la realizzazione del volume: i curatori e tutti e singoli gli autori; la Bibliotheca Hertziana; gli Editori Palombi e gli sponsor che hanno generosamente offerto il loro contributo finanziario: R.E.M.I. S.r.l e ALTRAN, a cui si aggiunge il confratello dott. Piero Gnudi. Un grazie particolare va anche alle Suore Missionarie Francescane di Maria che con pazienza e competenza e gratuitamente hanno recuperato e consolidato la pianeta ritenuta dono di Benedetto XIV pubblicata qui per la prima volta.

Note

<sup>1</sup> FIORANI 1985 a.

<sup>2</sup> [ATTI] 1869, p. 11.



Fig. 6

Roma, Chiesa dei Bolognesi, Altare di destra o di san Giuseppe.





Fig. 7

Roma, Chiesa dei Bolognesi, Altare di sinistra o di Santa Caterina da Bologna.



Fig. 8. Roma, Chiesa dei Bolognesi, Controfacciata con la cantoria.

# Una “piccola Bologna” a Roma

Francesco Buranelli

Con la definitiva annessione di Bologna allo Stato Pontificio avvenuta nel 1506 per mano di Giulio II (Giuliano della Rovere, 1503-1513), lo Stato Pontificio – dilaniato dalle divisioni del precedente pontificato di Alessandro VI (Rodrigo Borgia, 1492-1503) – ritrovava la sua unità politica e ampliava ulteriormente i suoi confini. Giulio II, interpretando il ruolo di rifondatore della grandezza di Roma alla luce della dottrina cristiana, avviò subito un programma edilizio-monumentale di vasta portata, una *renovatio Urbis* capace di guardare all'antico per riproporre la grandezza della nuova Roma cristiana. Nell'arco di poco tempo Roma divenne un enorme cantiere edile ed una fucina di nuove idee destinate a fondare le linee dell'estetica cinquecentesca: Donato Bramante e Giuliano da Sangallo avviarono i grandi progetti architettonici della nuova Basilica di San Pietro, del Palazzo Apostolico e del Belvedere in Vaticano; Michelangelo Buonarroti venne chiamato a realizzare la tomba del papa e, in seguito, la decorazione della Cappella Sistina; Raffaello Sanzio fu convocato per affrescare l'appartamento privato del papa. Roma si apprestava a divenire l'indiscussa capitale dell'arte del secolo che stava per iniziare.

In questo fermento di idee e di iniziative, Bologna – seconda città per importanza culturale e politica dello Stato Pontificio – si distingueva per l'indiscussa tradizione di studi giuridici, umanistici ed ora anche scientifici dell'*Alma Mater Studiorum*, la più antica università d'Europa, riuscendo ad ottenere un proprio statuto di governo, retto da un Legato Pontificio e sostenuto da un Senato cittadino composto inizialmente da quaranta rappresentanti della nobiltà, aumentati a cinquanta da Sisto V (Felice Peretti, 1585-1590) a seguito delle tensioni con il papato.

Ovviamente tutto ciò si riflesse anche sul governo centrale e su Roma dove, a partire dalla metà del XVI secolo, fu sempre più forte la presenza di uomini illustri bolognesi nella vita culturale e politica capitolina che spianò la strada al Soglio Pontificio del primo papa bolognese della storia moderna: Gregorio XIII (Ugo Boncompagni, 1572-1585).

Fermata nel 1571 dalla Lega Santa l'avanzata ottomana a Lepanto, un anno dopo, Gregorio XIII sale al trono. Egli fu un grande sostenitore della Riforma Cattolica e un attento interprete delle decisioni prese dai padri del Concilio di Trento (1545-1563) che proprio a Bologna eb-



Fig. 9. Alessandro Menganti, *Gregorio XIII Boncompagni*, 1580, bronzo. Bologna, Palazzo Comunale.

be una delle sue principali sedi. Il nome di papa Boncompagni resta indelebilmente legato alla epocale riforma del calendario e al rinnovamento artistico che seppe imporre a Roma.

Avviò, tra l'altro, la costruzione del nuovo palazzo pontificio al Quirinale, sistemò il Battistero e la cappella del Santissimo alla basilica di San Giovanni in Laterano, costruì la cappella Gregoriana a San Pietro. Notevoli furono anche gli interventi artistici promossi in Vaticano: dalla famosa "Sala Bologna" fatta dipingere dal conterraneo Lorenzo Sabatini, agli affreschi della Sala Regia di Giorgio Vasari e Federico Zuccari, alla volta dipinta da Tommaso Laureti nella sala di Costantino, fino all'impareggiabile Galleria delle Carte Geografiche progettata dal bolognese Ottaviano Mascarino e dipinta tra il 1580 e il 1583 da Gerolamo Muziano, dai due fratelli Brill e da una folta squadra di altri artisti che utilizzarono i preziosissimi rilievi cartografici di Ignazio Danti, uno dei maggiori cosmografi del tempo; per terminare con la costruzione della Torre dei Venti, affrescata da Nicolò Circignani detto il Pomarancio, da Cristoforo Roncalli e nuovamente dai fratelli Brill.

Le molteplici committenze ad artisti bolognesi effettuate sotto il pontificato di Gregorio XIII segnarono una vera svolta nella pittura romana e la Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano si pone come naturale premessa a quelle che poi sarebbero state le imprese di Jacopo Zucchi a Palazzo Rucellai-Ruspoli e soprattutto a quella dei Carracci (sempre provenienti da Bologna) a Palazzo Farnese. Quando quest'ultimi arrivarono a Roma l'influsso

della pittura bolognese su quella romana era già preponderante e tale rimarrà anche nelle successive generazioni di artisti, favoriti da altri due pontificati "bolognesi": quello brevissimo di Innocenzo IX (Giovanni Antonio Facchinetti, 1591), papa per solo due mesi e di Gregorio XV (Alessandro Ludovisi, 1621-1623). Nuovi e sempre eccellenti artisti bolognesi, formati all'Accademia dei Carracci, arrivarono a Roma: Guido Reni (1575-1642), Francesco Albani (1578-1660), Lanfranco (1582-1647), Domenichino (1581-1641) e subito dopo il più giovane Guercino (1591-1666), ma anche il Mastelletta (1575-1655) e altri ancora, dando vita ad un inconfondibile stile basato sulle tendenze classiciste riproposte dai Carracci nel soffitto dell'omonima Galleria di Palazzo Farnese, come Luigi Ficacci ben ricostruisce nel suo contributo.

Fu proprio in questi anni che – nei preparativi per l'Anno Santo del 1575 – Gregorio XIII con la bolla *Quae publice utilia* avviò una radicale ristrutturazione urbanistica della città per migliorare la viabilità nell'area circostante alla Basilica di San Giovanni in Laterano e il suo collegamento con le altre basiliche; vennero aperte nuove porte nelle Mura Aureliane, fu ricostruito l'antico ponte Emilio, detto ponte Rotto, e Guglielmo della Porta realizzò ben quattro fontane monumentali nelle maggiori piazze romane (Colonna, Pantheon, Navona).

In questa temperie il Papa volle far sua l'idea di istituire anche l'Arciconfraternita dei Bolognesi a Roma. Un sodalizio nazionale pensato inizialmente per dare accoglienza ai numerosi pellegrini previsti per il giubileo e che ebbe come prima sede la chiesa di

San Giovanni Calibita all'Isola Tiberina. Dopo appena sei anni, sempre sotto il protettorato del pontefice bolognese, l'Arciconfraternita si trasferì presso la soppressa parrocchia di San Tommaso "della Catena" o "*de Hispanis*" di via del Mascherone per costruire, su progetto di Ottaviano Mascarino, l'attuale chiesa dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio. Siamo quasi all'angolo con via Giulia, nel Rione Regola, all'ombra della monumentale sagoma del "dado" Farnese, in uno dei settori dell'antico Campo Marzio dedicato alle *statio*, segnato dal morbido fluire del Tevere, e toccato dalla trasformazione urbanistica di papa Giulio II della Rovere e successivamente da quella di Paolo III Farnese.

Un punto nodale della storia urbanistica e culturale di Roma dove si è insediata, si è sviluppata e si è radicata nel tessuto cittadino "una piccola Bologna" che, con questa pubblicazione, vogliamo riportare all'attenzione del pubblico e degli studiosi. Uno dei tanti luoghi poco noti, ma un concentrato di storia della nostra meravigliosa città, nell'ambizioso tentativo di colmare una lacuna sentita da più parti che ci auguriamo sia capace di soddisfare il mondo culturale e anche di rilanciare il ruolo vitale e gli obiettivi umanitari dell'Arciconfraternita dei Bolognesi che per tanti secoli ha svolto un servizio sociale di pubblica utilità e assistenza.

La chiesa, progettata dal famoso architetto bolognese Ottaviano Mascarino (1536-1606), presenta una tipica pianta rinascimentale a croce greca, con lungo presbiterio e coperta da una cupola che venne "gonfiata" nello sky-line di Roma per il Giubileo del 1675, come risulta dal confronto tra la pianta di Roma del Tem-

pesta del 1661/1662 (senza cupola) e la pianta di Roma del Falda del 1676 con la cupola finalmente costruita.

All'interno dell'edificio di culto una stratificazione di opere d'arte, oggetti di culto e arredi liturgici fanno della chiesa dei bolognesi un luogo tutto da scoprire. Tra tombe, cenotafi e iscrizioni commemorative di illustri bolognesi vissuti a Roma dal XVI al XVIII secolo, fanno bella mostra di sé tre pale d'altare "bolognesi"; la seicentesca *Madonna col Bambino tra santi* di Giovanni Andrea Sirani (Bologna 1610-1670) sull'altare maggiore, portata a Roma nel 1830 per colmare il vuoto lasciato dalla pala del Domenichino; il *Transito di San Giuseppe* di Francesco Gessi (Bologna 1588-1649) sull'altare di destra e il funereo, ma di grande devozione popolare, stendardo della canonizzazione con il *Corpo mummificato di Santa Caterina de' Vigri in trono*, dipinto nel 1710 da Marcantonio Franceschini (Bologna 1648-1729) ed esposto sull'altare di sinistra.

Anche i monocromi dipinti, nel terzo decennio del XVIII secolo, sulla volta (*Gloria di santi*), sui pennacchi (*Le virtù cardinali*) e sulle pareti (*Trofei di oggetti liturgici*) sono opera del bolognese Pompeo Aldrovandini (1677 Roma 1735 o 1739) e dei suoi allievi Stefano Orlandi (Bologna 1681-1760) e Giuseppe Gambarini (Bologna 1680-1725); mentre un'ultima fase della chiesa è ascrivibile alla seconda metà del XIX secolo, a seguito dei moti insurrezionali della seconda repubblica romana del 1848/1849 che evidentemente causarono molti danni alla chiesa, se lo stesso Pio IX (Giovanni Mastai Ferretti, 1846-1878) donò 280 scudi per la decorazione a finti cassetto-

Fig. 10. Gian Lorenzo Bernini,  
*Gregorio XV Ludovisi*,  
1621, bronzo. Bologna,  
Museo Civico Medievale.



nati prospettici degli arconi e della cupola realizzati dal bolognese Achille Cavazzuti, della zoccolatura a finti marmi delle pareti del presbiterio e per la realizzazione del classico pavimento romano a scacchiera in bardiglio e marmo bianco di Carrara. Tutto ciò è messo ben in rilievo nei saggi di Olga Melasecchi e di Sergio Guarino in questo volume. Purtroppo le razzie napoleoniche da una parte e alcune imprevedibili contingenze storiche dall'altra hanno privato la chie-

sa dei due più significativi capolavori che questa pubblicazione tenta di ricostruire e di ricontestualizzare all'interno dell'edificio e nel tessuto storico artistico dell'epoca. Il primo capolavoro assoluto della chiesa era la famosa pala della *Madonna col Bambino tra i Santi Giovanni Evangelista e Petronio*, oggi a Palazzo Barberini, che il Domenichino (Bologna 1581-Napoli 1641) dipinse tra il 1626 e il 1629 per l'altare maggiore e della quale Rossella Vodret, nel suo bel saggio, puntual-

mente ricostruisce tutte le travagliate vicende. Un capolavoro nel quale il Domenichino risponde al dilagante Barocco romano ribadendo il primato del classicismo di matrice bolognese, non solo nei molteplici riferimenti stilistici ed iconografici alle opere dei grandi maestri bolognesi (come Annibale Carracci, Francesco Albani e Guido Reni), ma anche nel rappresentare per la prima volta una “sonata a tre” intonata dai quattro angeli musicanti con cornetto, violino, viola e arpa. Una forma musicale nata a Bologna agli inizi del XVII secolo nella prassi musicale della Cappella di San Petronio che Domenichino esalta come nuovo primato bolognese nella cultura musicale dell’epoca.

Il secondo capolavoro, purtroppo mai portato a termine, è la tomba di Alessandro Algardi (Bologna 1598-Roma 1654) che la rigorosa analisi di Jennifer Montagu presenta per la prima volta in maniera chiara dimostrando, nonostante le disposizioni testamentarie del grande scultore e l’avanzato stato di esecuzione del progetto da parte del suo allievo Domenico Guidi, non essere mai stata collocata in opera.

Accanto a queste novità più rilevanti, una infinità di precisazioni e di notizie inedite emergono dal puntuale resoconto di Paola di Manzano sugli strati archeologici indagati, come dall’attenta lettura delle strutture architettoniche presentate nei saggi di Maurizio Ricci e di Luciano Garella, fino all’analisi dei fondamentali dati d’archivio elaborati nei calibrati interventi di Antonio Buitoni e di Giulia Iseppi, e ancora nell’analitico studio di Marzia Cataldi Gallo dell’unica pianeta superstite di un cospi-

cuo donativo di paramenti liturgici del papa bolognese Benedetto XIV (Prospero Lambertini, 1740-1758), restaurata per l’occasione dalle brave Suore Francescane Missionarie di Maria che qui ringraziamo nuovamente per la loro spontanea e generosa partecipazione.

Non posso terminare questo mio scritto introduttivo senza esprimere il mio più vivo riconoscimento a quanti hanno reso possibile questa iniziativa. Innanzitutto ricordo i tanti colleghi e amici che hanno accettato di presentare le loro scoperte e i loro studi sulla Chiesa dei Bolognesi in questo libro, i cui nomi sono puntualmente riportati nel sommario del volume; di fondamentale importanza è stata la gradita collaborazione con la Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institut di Roma per la realizzazione di una nuova e completa campagna fotografica dell’edificio nel 2013; e quella dei Palombi Editori che con i loro storici tipi hanno egregiamente realizzato il volume.

Concludo questa breve presentazione sottolineando l’eccellente lavoro dell’attuale Rettore della Chiesa dei bolognesi, rev. mons. Fabrizio Capanni, con il quale ho avuto il piacere di condividere oneri e onori della curatela di questo volume. A lui va riconosciuto il merito di aver avviato, assieme alla Congregazione particolare del Sodalizio, un radicale riordino e un indispensabile restauro conservativo della casa canonica e ora anche della Chiesa e, da quanto ha egregiamente realizzato, credo che da oggi possa essere definito “bolognese” di adozione per i meriti acquisiti nella tutela, nello studio e con questo volume anche nella valorizzazione di questo insigne luogo di culto.



# Evidenze archeologiche

Paola di Manzano

Entrando nella chiesa, subito sotto l'ingresso, in occasione dei lavori di consolidamento della facciata<sup>1</sup>, sono state ritrovate alcune strutture archeologiche. Non essendo frutto di una programmazione ma di un intervento d'urgenza, lo scavo è stato condotto esclusivamente nella parte interessata dai lavori e non è stato possibile approfondirlo oltre i piani pavimentali scoperti. Ne consegue che la datazione delle strutture è fornita dalla tecnica edilizia e dalla stratigrafia di un riempimento rimasto integro, in quanto gli strati superiori sono stati asportati prima

dell'intervento della Soprintendenza. Le strutture sono ad una profondità massima dal piano della chiesa di m 5,57 e coprono un'area di ca. 21 mq (m 3,50 x 6,00), dunque molto esigua per poter comprendere esattamente sia la funzione dell'ambiente di cui erano parte, sia ancor più dell'intero edificio. Tuttavia alcuni dati si sono potuti ricavare. Due sono le fasi costruttive, la prima attribuibile al II secolo d.C., la seconda ad un arco di tempo compreso tra la seconda metà del III e gli inizi del IV secolo e non meglio definibile (fig. 11).

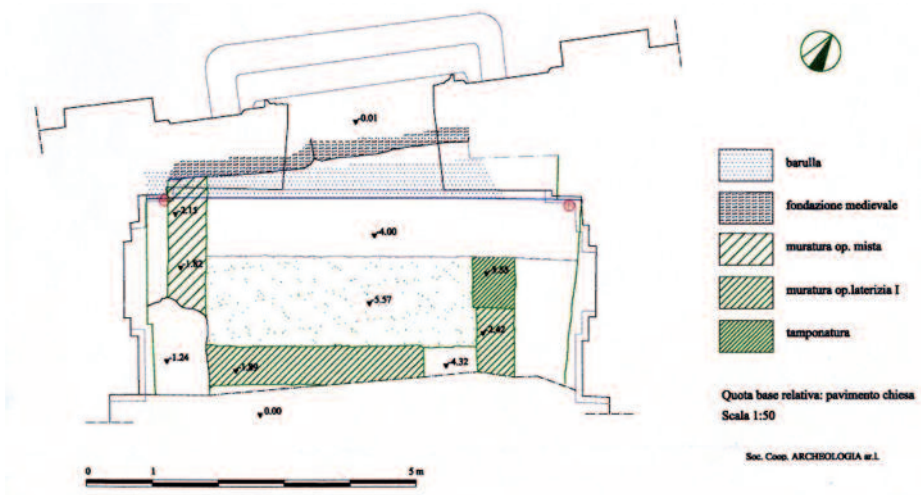


Fig.11. Pianta dello scavo.



Fig. 12. Muratura in *opus mixtum*.

Veniamo ora, seguendo la pianta, ad una descrizione più precisa. L'ambiente non presenta copertura, crollata o comunque eliminata con la costruzione della chiesa del XII secolo.

Alla fase più antica, della prima metà del II sec. d.C., corrisponde la struttura muraria situata sul lato orientale, in *opus mixtum* di ottima fattura, con *cubilia* in reticolato e catene angolari in laterizio (fig. 12). Il muro è conservato nel tratto visibile per m 2,5 e ha andamento E-O. Legata a esso è l'unica traccia del piano pavimentale originario, costituita da un lacerto di massetto di malta.

Le successive modifiche dell'ambiente, tra la metà del III e gli inizi del IV secolo, riguardano la ripartizione dello stesso per mezzo di strutture murarie in laterizio (fig. 13). Il piano pavimentale fu



Fig. 13. Muratura in laterizio.



Fig. 14. Canaletta idrica.

rialzato e foderato in cocciopesto e gli fu data una forte pendenza verso N-S. Allo stesso intervento fa riferimento la messa in opera di una canalizzazione idrica in muratura, parallela al muro in *opus mixtum*, foderata inizialmente con lastre e in un secondo momento con materiali fitili (fig. 14). Queste modifiche hanno fatto ipotizzare una destinazione di servizio dell'area che, considerando la tipologia delle pavimentazioni, farebbe pensare ad un'area scoperta.

Il piano pavimentale subì ulteriori modifiche: ne fu realizzato un altro in bipedali, con la stessa pendenza del precedente e parzialmente conservato. Quest'ultimo fu tagliato, in un momento cronologicamente vicino alla costruzione, per l'inserimento di un'altra condotta idrica, connessa con la precedente e con orienta-

mento N-S, realizzata con anfore frammentarie e copertura in bipedali, tegole e lastre marmoree: ciò fa supporre una continuità d'uso e di funzione col periodo precedente. Muta anche l'accesso all'ambiente che prima si trovava sul lato settentrionale (fig. 15).

L'apertura venne infatti tamponata con materiali di reimpiego eterogenei, ma con messa in opera estremamente accurata. Non è chiaro se il tamponamento chiuse l'apertura per tutta l'altezza o se venne creata semplicemente una finestra; contestualmente fu rialzato di nuovo il piano pavimentale e per il nuovo accesso fu tagliata la muratura in laterizio nel tratto N-E.

La stratigrafia connessa a questa fase presenta consistenti tracce di frequentazione, insieme ad evidenti segni di bruciato, forse riferibili ad un incendio.

Tra la fine del IV e gli inizi del V secolo, l'intero ambiente fu interessato da un intervento unitario e volontario di livellamento; il piano di calpestio venne infatti uniformemente rialzato di circa 2 m tramite un interro omogeneo ricchissimo di materiale ceramico, la cui presenza ha permesso di definirne con precisione la cronologia.

L'obliterazione dell'area provocò la definitiva chiusura dell'originario accesso a nord, realizzata con una tecnica molto rozza, con cortina costituita da materiali eterogenei e terra.

Questo intervento non segnò tuttavia l'abbandono; infatti si costruirono una scala (fig. 16) e una struttura muraria di cui resta solo la fondazione. Ciò attesta l'esistenza di un piano superiore forse esistente già nella prima fase costruttiva.

La prima ricognizione dei materiali rin-



Fig. 15. Accesso nord dell'area.



Fig. 16. Scala di accesso al piano superiore.

venuti<sup>2</sup>, provenienti per la maggior parte dagli strati di interro che obliterarono l'area in età tardo antica, ha evidenziato la preponderante presenza di anfore e ceramica d'uso comune<sup>3</sup>, tutti databili dalla metà del IV secolo, confermando anche la funzione di magazzino o comunque di servizio dell'edificio.

Cronologicamente coerenti con il materiale ceramico sono anche i reperti nu-

mismatici, che consistono in un nucleo di sedici monete trovate in concrezione calcarea, databili tra l'età di Costantino e la seconda metà del IV secolo.

Trarre precise conclusioni non è possibile ma, questa zona del Campo Marzio meridionale, appartenente alla IX regione augustea, e vicinissima al Tevere, fu abitata in età imperiale e occupata da edilizia popolare in funzione delle attività legate al fiume e alle scuderie (*stabulae*) dei vicini *Trigarium* e Circo Flaminio<sup>4</sup>.

La zona dello scavo, dove la trama delle strade che ci conserva la *Forma Urbis* severiana è ribadita dai tracciati delle strade moderne, si presenta fitta di isolati destinati all'immagazzinamento e alla vendita delle merci, con file di ambienti simili, stretti e allungati (*tabernae*) direttamente accessibili dalla strada e dotate di cortili<sup>5</sup>. Da questa considerazione e dai dati di scavo possiamo convalidare la tesi che la nostra area fosse scoperta e destinata ad uso commerciale o a magazzino\*.

#### Note

<sup>1</sup> I lavori sono stati eseguiti nel 2000 dalla Soprintendenza per i Beni Architettonici di Roma (Ditta So.VE.D). Lo scavo archeologico è stato diretto dalla scrivente con la collaborazione del dott. C. Ferrario. La documentazione grafica e fotografica è nell'Archivio corrente della Soprintendenza Archeologica di Roma.

<sup>2</sup> La revisione dei materiali non è stata fatta per motivi di sicurezza in quanto l'area di scavo, nella quale sono conservati, è ora inaccessibile.

<sup>3</sup> Per le anfore si riscontra una gran quantità di contenitori provenienti dall'Africa Proconsolare: africane grandi, cilindriche e *spaltheia* sono i tipi dominanti. Per la ceramica comune: olle e casseruole.

<sup>4</sup> COARELLI 1977, pp. 840-842.

<sup>5</sup> *Atlante di Roma antica* 2012, I, p. 523, ivi bibliografia essenziale di riferimento.

\* I problemi topografici e relazionali con l'area circostante sono molto più complessi, ma non è questa la sede per poterli trattare.

# La storia dell'Arciconfraternita

Fabrizio Capanni

## *La bolla di fondazione e gli inizi*

L'atto di nascita dell'Arciconfraternita dei Bolognesi in Roma è la bolla del 1 aprile 1576 di Gregorio XIII (1572-1585) (fig. 17), con cui il papa bolognese Ugo Boncompagni in realtà confermava il sodalizio, da lui già approvato oralmente, «*vivae vocis oraculo*», il 24 settembre 1575<sup>1</sup>. Formalmente egli assecondava un desiderio dei bolognesi residenti in Roma di costituire una confraternita nazionale in vista dell'Anno Santo e per accogliere i pellegrini connazionali, ma il biografo di Gregorio lascia intendere che sia stato il papa stesso a sollecitarla<sup>2</sup>. Ne fu nominato Protettore il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597), arcivescovo di Bologna, molto vicino al papa, del quale condivideva le istanze riformatrici. Sappiamo che molti bolognesi già da tempo dimoravano stabilmente a Roma e che il loro numero crebbe sotto i papi bolognesi: gran parte di essi erano di rango patrizio e prelati, impiegati nella corte pontificia e nella curia romana, ma più tardi, al seguito degli artisti, vi si trasferì anche un vasto proletariato di muratori, operai e apprendisti<sup>3</sup>. Il Senato di Bologna, seconda città dello Stato Pontificio, mantenne dal

XVI secolo fino al fine del XVIII una legazione presso il papa per rappresentare e tutelare gli interessi della città e del contado.

L'Arciconfraternita fu intitolata a San Giovanni Evangelista e per qualche tempo essa mantenne un legame devozionale con l'antica basilica di San Giovanni a Porta Latina, che Gregorio XIII aveva restaurato. Infatti, il 6 maggio, giorno della dedicazione della basilica e del martirio (incruento) di San Giovanni, l'Arciconfraternita ebbe per qualche decennio la facoltà di liberare un carcerato bolognese, purché non reo di eresia e di altri delitti particolarmente gravi<sup>4</sup>. Inoltre, il tradizionale abito o «sacco» aveva cucito sul cappuccio l'emblema del sodalizio, tre monti sormontati da una croce di colore rosso, ed era completato da un pezzo di stoffa ricadente sul petto con la raffigurazione del supplizio del santo protettore<sup>5</sup>. La prima sede del sodalizio fu invece nella chiesa di San Giovanni Calibita sull'Isola Tiberina, acquistata dalle monache benedettine, ma abbandonata dopo soli sei anni per una sede meno esposta alle inondazioni del Tevere e più centrale e rappresentativa: la piccola chiesa di San Tommaso della Catena, nel quartiere Are-



Fig. 17. Prima pagina della lettera di Gregorio XIII, 1 aprile 1576, di approvazione dell'Arciconfraternita desunta dagli Statuti a stampa del 1636 (ASVR, Arc. dei Bolognesi 47, fasc. Statuti originali).

a fianco di Palazzo Farnese, di cui il papa soppresse il titolo parrocchiale per concederla ai suoi connazionali, con l'obbligo di restaurarla<sup>6</sup>. Accanto a una rilevante attività edilizia che s'incentra sull'edificazione di una nuova chiesa, su progetto del bolognese Ottaviano Mascari- no, e oltre alla committenza artistica, che favoriva artisti bolognesi, i confratelli tentarono a più riprese di ampliare le proprietà nell'isolato compreso fra le vie del Mascherone, Giulia, del Polverone e Capo di Ferro, non senza sfruttare del favore di cui godevano in quel momento in Curia, come si legge in un memoriale del 1621, in cui si chiedeva l'intervento del nuovo papa bolognese, Gregorio XV Lu-

dovisi (1621-1623) per «aggrandire la loro Chiesa di S. Giovanni Evangelista, e farvi un Oratorio proporzionato, et un Ospitale per i poveri della Nazione»<sup>7</sup>. In realtà, mentre l'oratorio per le riunioni fu aperto, non è documentato nessun ospizio.

### I secoli XVII e XVIII

Camillo Fanucci presenta nel 1601 l'Arciconfraternita come una delle molte e vitali istituzioni pie della Roma della riforma cattolica:

In questa Chiesa i fratelli di essa fraternità si sono accomodati restaurandola, & vi hanno fatto il loro Oratorio, oue le feste cantano l'offitio della Madonna come l'altre confraternite. Tengono prouista la medesima Chiesa delle cose necessarie, e d'un cappellano che vi celebra la s. Messa. Visitano non solo i fratelli della confraternita, ma tutti dell'istessa natione con il medico, & limosine. Sotterrano tutti i morti della medesima natione, facendo per li poueri le spese funerali per l'amor di Dio, a costo della confraternità. Il giouedì santo vanno in Processione honoratamente alla cappella Paulina, & a S. Pietro. Vestono sacchi bianchi con una Croce rossa in faccia a tronconi, & sotto la croce tre monti, ancora rossi, portando nella spalla per insegna s. Gio. Apost. & Euangelista<sup>8</sup>.

Il testo individua le due principali attività caratteristiche delle confraternite in età moderna: la devozione e la carità, che ritroviamo nel primo Statuto, approvato il 1 gennaio 1636<sup>9</sup> (fig. 18). Il documento, specchio della vita associativa, è suddiviso in tre «libri», dedicati rispettivamente



Fig. 18. Frontespizio dell'edizione a stampa degli Statuti del 1° gennaio 1636 (ASVR, Arc. dei Bolognesi 47, fasc. Statuti originali).

alle cariche istituzionali (I), alle pratiche religiose (II), alle attività caritative e alla vita associativa in generale (III). Il sodalizio era presieduto da un cardinale Protettore e retto da un prelado Governatore, da un Priore laico e da quattro Consiglieri, coadiuvati da due Avvocati, un Procuratore, due Sindaci, un Notaio, un Provveditore o Camerlengo, quattro Visitatori degli infermi, tutte cariche elettive della durata di un anno. A parte si fa menzione del Rettore della chiesa, responsabile del culto. Alcune di queste cariche sono giunte ai nostri giorni. Le decisioni sulla vita dell'Arciconfraternita si prendevano nelle riunioni dette «Congregazioni», distinte in «segrete», cioè riservate ai soli «uffiziali», e «generali»; il Mandatario convocava la Congregazio-

ne, mediante avviso scritto fatto recapitare a ogni confratello il giorno prima; il Notaio aveva il compito di verbalizzare quanto si decideva nel «Libro dei decreti», da conservare in Archivio. Le uniche restrizioni per l'ammissione dei nuovi confratelli riguardavano la condotta morale: erano escluse persone «rissose, scandalose, e di mala vita» (I, c. 15). Nel 1755 si verificò una innovazione importante, quando si acconsentì a centocinquanta donne, già frequentatrici della chiesa, di essere aggregate all'Arciconfraternita per goderne i benefici spirituali, ricevendone una «patente di aggregazione»<sup>10</sup>. In realtà, già la bolla di istituzione del 1576 prevedeva l'accoglienza di confratelli di entrambi i sessi, ma mentre lì si intendevano le mogli e la famiglia aggregati d'ufficio assieme al capofamiglia, nel 1755 si permise a donne di aggregarsi autonomamente.

La liturgia e la devozione occupavano naturalmente un posto centrale nella vita dell'Arciconfraternita e lo Statuto del 1636 risente della pietà tridentina nell'inculcare le pratiche sacramentali della confessione e della comunione frequenti (almeno una volta al mese) e dell'adorazione delle «Quarantore» (la chiesa dell'Arciconfraternita fu ammessa al turno all'esposizione solenne del Santissimo Sacramento perché in grado di garantire un adeguato servizio liturgico e musicale). Il medesimo Statuto prescriveva nei giorni festivi la celebrazione della Messa e la recita dell'ufficio della Beata Vergine, in chiesa o nell'Oratorio, mentre in Quaresima, in un giorno da stabilirsi, il canto dei sette salmi penitenziali e le litanie; disponeva inoltre di partecipare alla bene-



Fig. 19. Antonio Tempesta e Matthijs Bril, *Processione delle Reliquie di San Gregorio Nazianzeno* (11 giugno 1580) (Via della Scrofa), affresco, 1580-1582. Vaticano, Palazzo Apostolico, Terza Loggia.

dizione delle candele il giorno della Candelora (Presentazione del Signore, il 2 febbraio) e di intervenire alle esequie e agli uffici per i confratelli defunti. In quegli anni si fissa anche il calendario delle feste proprie, che vede un progressivo spostamento verso le devozioni della città di origine. Con il trasferimento nella seconda sede, venne meno infatti il riferimento a San Giovanni Calibita, un santo orientale dalla vita piuttosto leggendaria, e l'obbligo del pellegrinaggio nella sua chiesa sull'Isola Tiberina, stabilito dalla bolla di fondazione; ma si dimenticò presto anche il culto a San Tommaso, antico titolare della primitiva chiesa di Via del Mascherone e non attecchì mai quello a San Lorenzo, titolare della vicina basilica damasiana, ai quali obbligava il breve di Gregorio XIII del 1581, che persino aveva prescritto di collocarne le immagini sulla facciata, cosa che probabilmente non fu mai attuata. Titolare della nuova chiesa, aperta nel 1593, divenne il solo San Giovanni Apostolo ed Evangelista, patrono dell'Arciconfraternita (feste il 27

dicembre e il 6 maggio), ma acquistò sempre maggiore importanza il culto di San Petronio, «uno dei protettori della Città di Bologna», come recita lo Statuto del 1636 e come comprovano alcuni episodi. Già nel 1592, infatti, la liberazione del carcerato non avveniva più il 6 maggio ma il 4 ottobre, giorno della festa di San Petronio, in occasione della quale si usava anche «apparare solennemente tutta la strada»<sup>11</sup>; quando il pittore bolognese Domenico Zampieri, il Domenichino, dipinse nel 1626-1629 la celebre pala, pose accanto all'apostolo Giovanni il santo vescovo di Bologna; infine, negli atti della visita di Urbano VIII del 1626 il suo nome compare anche nel titolo della chiesa<sup>12</sup>, come sancito definitivamente nell'iscrizione sull'architrave del portale del tempio rinnovato nel 1700: «DIVIS IOANNI EVANGELISTAE ET PETRONIO DICATUM. MDCC». Ma altre devozioni si aggiunsero in quel periodo, come quella a San Giuseppe, la cui festa (19 marzo) era stata elevata a solennità di precetto proprio da Gregorio XV nel 1621: il santo era invo-



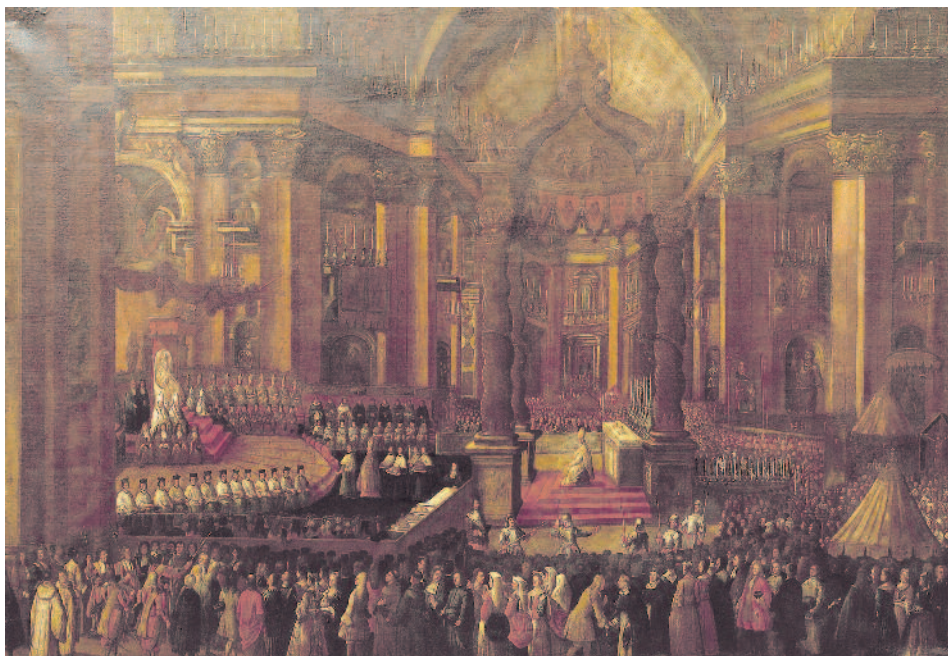


Fig. 20. La canonizzazione dei Santi Pio V, Andrea Avellino, Felice da Cantalice e Caterina da Bologna (22 maggio 1712), olio su tela, 1712 ca. Museo di Roma (MR-966).

cato come patrono della buona morte e molti confratelli, lasciando i propri beni alla chiesa, istituirono legati di messe da celebrarsi al suo altare, a destra dell'ingresso. In questo stesso periodo fu introdotta anche la celebrazione, nella settimana dell'Ascensione, dell'antica festa bolognese della Beata Vergine della Guardia, detta Madonna di San Luca<sup>13</sup>, di cui ancora si conserva un'icona secentesca circondata da una fioriera, ad imitazione di quella di Bologna. Nel secolo seguente poi, si diffuse la devozione alla clarissa Caterina de Vigris, morta a Bologna nel 1463 e canonizzata il 22 maggio 1721, la cui festa il 9 marzo era accompagnata da fuochi d'artificio e alla quale fu dedicato l'altare laterale di sinistra; al culto di questa santa è legata la devozione della recita di quaranta Ave Maria e di altrettante be-

nedizioni dal 29 novembre al 23 dicembre, in preparazione al Natale, ancora praticata dai confratelli all'inizio del XIX secolo<sup>14</sup>.

Le attività caritative costituivano l'altro caposaldo dell'Arciconfraternita, come si trova indicato nello Statuto. Ogni anno erano eletti quattro «Visitatori degli infermi» con l'incarico di confortare i confratelli moribondi, esortandoli a ricevere i sacramenti; due di essi, di rango patrizio, si occupavano dei gentiluomini, mentre gli altri due, «cittadini», cioè borghesi, si occupavano di «ogn'altra sorte di Nazionali», provvedendo, secondo necessità, anche ai bisogni materiali delle loro famiglie (I, c. 11). Gli Statuti esortavano a partecipare ai funerali dei confratelli e ad offrire suffragi per essi e provvedevano infine a disporre «sussidi dotali» per ra-



Fig. 21. Giovanni Francesco Grimaldi, Apparato funebre per Ludovico Facchinetti, 1644, acquaforte. Museo di Roma (GS-2548).

gazze povere nate a Bologna o nel territorio o da genitori bolognesi: «[l'Arciconfraternita] hà carico di dar la dote ad una Zitella, & alle volte di proprio, ò con elemosine da la dote ad altre» (III, c. 5). Nel Seicento e Settecento molti confratelli lasciarono legati anche cospicui in denaro e in immobili per la celebrazione di messe in suffragio proprio o dei familiari e per varie iniziative caritatevoli, investendo i quali il sodalizio godette di una certa prosperità economica<sup>15</sup>. Non risulta invece che l'Arciconfraternita abbia pra-

ticato l'accoglienza dei pellegrini, come proverebbe il fatto che nei Giubilei del 1650 e del 1700 alcune confraternite bolognesi furono accolte e ospitate da altri sodalizi<sup>16</sup>.

Altre manifestazioni come le processioni, erano certamente espressioni di pietà, ma anche occasione di riconoscimento del ruolo ecclesiale delle confraternite che vi partecipavano numerose e del ruolo sociale dei loro membri. L'Arciconfraternita, da poco costituita, l'11 giugno 1580 fu presente con ben centoventi confratel-

li all'imponente processione per la traslazione delle reliquie di San Gregorio Nazianzeno dalla chiesa di Santa Maria in Campo Marzio alla cappella fatta erigere in San Pietro da papa Gregorio XIII in onore del suo santo patrono e detta per questo «Gregoriana», immortalata in un celebre ciclo di affreschi di A. Tempesta e M. Bril nelle Logge Vaticane (fig. 19)<sup>17</sup>. Altre memorabili processioni furono quelle per la canonizzazione di San Carlo Borromeo, l'11 novembre 1610, e soprattutto dei santi Pio V, Andrea Avellino, Felice da Cantalice e Caterina da Bologna, il 22 maggio 1712 (fig. 20), cui i confratelli bolognesi presero parte in duecentocinquanta, giungendo in San Pietro con l'immagine della santa dipinta in oro e distribuendo ai presenti 2400 candele in cera di Venezia per i quali si erano spesi 1000 scudi<sup>18</sup>. Anche in occasione del terremoto del 1703 i confratelli, guidati dal cardinale bolognese Sebastiano Antonio Tanara e dal conte Filippo Aldrovandi, Ambasciatore di Bologna presso il Papa, che reggeva il crocifisso, avevano preso parte il 4 febbraio a una grande processione penitenziale fino a San Pietro<sup>19</sup>.

Secondo il gusto dell'epoca, anche i funerali di persone illustri costituivano un'attrazione, per i sontuosi apparati effimeri allestiti nelle chiese e per la buona musica eseguita in quelle circostanze. Nel 1597 furono celebrate nella chiesa le esequie del cardinale protettore Gabriele Paleotti, morto a Roma il 22 o 23 luglio: un epigramma latino sembra descriverne il catafalco, illuminato da innumerevoli torce e circondato dalla personificazione delle quattro Virtù della Gloria, Giustizia, Fede e Religione<sup>20</sup>. Inoltre ci è giunta

un'acquaforte di G.F. Grimaldi del 1644 che riproduce l'imponente apparato funebre per il senatore bolognese Ludovico Facchinetti, padre del cardinale Cesare (che fu papa Innocenzo IX per soli due mesi nel 1691) (fig. 21). Costituivano un'irresistibile attrazione per quei tempi anche le commemorazioni di personaggi illustri da parte di celebri oratori, come quella per il sesto anniversario della morte di Gregorio XV, tenuta il 17 luglio 1629 dal filosofo ed ecclesiastico bolognese Giacomo Accarisi<sup>21</sup>.

L'Arciconfraternita fu legatissima a papa Benedetto XIV, Prospero Lambertini (1740-1758), anch'egli bolognese e già arcivescovo della città emiliana, di cui salutò con addobbi e fuochi d'artificio l'elezione e la consacrazione il 17 e il 22 agosto 1740. Il papa visitò la chiesa del sodalizio in occasione di feste liturgiche, come quelle di Santa Caterina (9 marzo 1741) e in altre circostanze<sup>22</sup>. Nel 1750 egli donò alla chiesa molte suppellettili e paramenti, di cui è rimasta una sola preziosa pianeta.

### *I secoli XIX e XX*

Durante la prima Repubblica Romana (febbraio 1798-marzo 1800) la chiesa dei Bolognesi subì la sorte di molte altre, spogliata di quadri e suppellettili e devastata al punto che non furono risparmiati neppure l'oro delle cornici architettoniche e le sepolture, divelte per recuperare il piombo delle casse. Con la prima Restaurazione dello Stato Pontificio e grazie al nuovo Governatore mons. Antonio Rusconi (dal 1816 cardinale e vescovo di Imola), la chiesa fu riaperta al culto, il 21 settembre 1805, e furono recuperati tutti i quadri, compre-

so quello del Domenichino<sup>23</sup>, ma per breve tempo, perché nel giugno 1813, su disposizione del Governo francese, quest'ultimo prese la via di Milano, destinato all'Accademia di Brera e non fece più ritorno alla sua sede originaria. Da questi anni, anche la vita dell'Arciconfraternita risentì i contraccolpi delle soppressioni (giacobina e napoleonica) e delle requisizioni del patrimonio e delle proprietà immobiliari, che ne limitarono le attività, ma cominciò pure ad accusare la stanchezza che toccava un po' tutte queste istituzioni. Causa di ciò era non solo il secolarismo, trionfante dopo l'unificazione di Roma al Regno d'Italia che, istituzionalizzando la beneficenza pubblica, privò le confraternite di uno dei loro scopi principali, ma anche il sorgere di alcune associazioni laicali con scopi caritativi e di apostolato (le Conferenze di San Vincenzo e più tardi l'Azione cattolica), organizzate a livello nazionale e radicate nel territorio, che si affermarono rapidamente a scapito ancora una volta delle confraternite.

Dopo la Seconda Restaurazione fu assegnata al nostro sodalizio (1819) come risarcimento delle espropriazioni una piccola rendita del Debito Pubblico sufficiente a coprire le sole spese per il culto<sup>24</sup>. Nel 1829 fu, infatti, dedicato il nuovo altare, come attesta tuttora l'iscrizione: «LAURENTIUS MATTEI PATRIARCHA ANTIOCHEN. ALTARE HOC CONSECRAVIT VI. KAL. OCTOBR. M.DCCCXXIX» e fu ad esso adattata la pala attuale, proveniente da una chiesa di Bologna<sup>25</sup>. In occasione della Visita apostolica dell'agosto 1824 si annotava che l'Arciconfraternita era «ridotta a pochi individui, li quali dopo le vicende de' tempi non si sono più riuniti, né si co-

noscono»<sup>26</sup>. La situazione dovette restare tale per parecchio tempo, finché al canonico vaticano mons. Gaetano Golfieri, brillante letterato di origine bolognese e amico personale di papa Pio IX<sup>27</sup>, riuscì di ridare vita all'Arciconfraternita, raccogliendo un'ottantina di sodali nella congregazione del 2 febbraio 1869, aiutato da don Cesare Atti, forse anch'egli bolognese, autore di un opuscolo apparso nello stesso anno, che sollecitava l'adesione e il sostegno dei bolognesi residenti a Roma e a Bologna<sup>28</sup>. Mons. Golfieri fece anche approvare dalla Congregazione generale del 21 novembre 1872 una bozza di nuovo statuto per sostituire quello ormai superato del 1636, ma esso non fu ratificato dall'autorità ecclesiastica.

A seguito delle Leggi Crispi del 1890 sui pii sodalizi e le confraternite romane, con le quali – oltre all'ulteriore indemanamento dei beni, da cui furono fortunatamente esenti quelle regionali – si imponeva loro di specificare statutariamente origine, sede e scopi sociali, si giunse all'approvazione del nuovo statuto nella Congregazione generale del 14 marzo 1899 e alla sua ratifica il 16 aprile successivo, sotto il protettorato del cardinale Lucido Maria Parocchi, che era stato arcivescovo di Bologna<sup>29</sup>. Il secondo statuto aprì l'Arciconfraternita ai nati nella provincia ecclesiastica di Bologna, cioè nelle diocesi di Faenza e di Imola, anche non residenti stabilmente in Roma, assieme a tutti i loro congiunti. Di conseguenza fu raddoppiato il numero dei Consiglieri, quattro residenti in Roma e quattro a Bologna, Faenza o Imola. Per la prima volta lo Statuto dice che gli aderenti possono essere «dell'uno e dell'altro sesso» e dedica alcuni ar-

ticoli (32 e 33) alle consorelle e alla elezione di Priora, Sottopriora e di due Visitatrici delle inferme, ratificando evidentemente la situazione già in atto dal 1755. Le cariche divennero triennali, mentre quella del Governatore, che era il rappresentante legale, quinquennale. Scomparve la divisione di classe sociale fra i Visitatori degli infermi, ormai anacronistica, così come non furono più menzionati gli Avvocati, il Procuratore, il Notaio e i Sindaci, figure divenute ormai pletoriche. Comparve invece il Segretario e furono distinte le cariche del Camerlengo e del Provveditore, per amministrare rispettivamente il capitale liquido e il patrimonio immobiliare e mobile. Infine, l'ufficio di Rettore – cui erano assegnati un'abitazione attigua alla chiesa e un emolumento – doveva essere ricoperto dal più povero sacerdote bolognese residente in Roma. Gli scopi dell'Arciconfraternita restarono nominalmente quelli di culto – si raccomandava tra l'altro l'assistenza alla Messa quotidiana, eco certamente del nascente Movimento liturgico – e di carità – o di «beneficenza», come si diceva allora – consistente nell'«assistenza ai poveri bolognesi residenti in Roma e di passaggio, con preferenza agli infermi, ai confratelli e a coloro che da agiata e civile condizione caddero in miseria» (Art. 2). Tuttavia, quando il Consiglio votò il 7 dicembre 1938 la domanda di riconoscimento da parte dello Stato – sulla base del Concordato del 1929 – fu evidenziato lo «scopo esclusivo di culto, come essa ha realmente, ed ha sempre avuto, dal tempo napoleonico in poi, quando l'intero patrimonio fu confiscato dal Governo Francese e non più restituito»<sup>30</sup>.

Consultando gli elenchi dei confratelli stilati per la riscossione della quota annuale, risulta, prima della Seconda Guerra Mondiale, un'adesione progressiva, che va dai 65 iscritti nel 1899 ai 73 nel 1905 (nel 1902 le consorelle erano 29), ai 209 nel 1917, 206 nel 1933 e 277 nel 1937. Probabilmente dovette pesare sul prestigio dell'Arciconfraternita il fatto che il papa Benedetto XV (1914-1922), che da arcivescovo di Bologna era stato molto vicino ai suoi sudditi romani, tra l'altro donando loro un reliquiario di San Petronio che ancora si conserva, appena eletto ne accettasse in via eccezionale la «Protettoria»<sup>31</sup>. Nel corso del secolo scorso furono anche numerosi i periodi di chiusura della chiesa per lavori di restauro (1901, 1935-1936, 1956-1958, 1970) e la documentazione d'archivio registra donazioni e sottoscrizioni dei confratelli a tale scopo.

Una pagina memorabile di solidarietà cristiana fu scritta dall'Arciconfraternita nell'ultimo anno della Seconda Guerra Mondiale, quando molte città italiane furono devastate dai bombardamenti. Il 21 dicembre 1944 apparve sull'Osservatore Romano la notizia che l'Arciconfraternita dei Bolognesi aveva aperto un ufficio in Via dei Penitenzieri n. 12, per la distribuzione di generi di prima necessità ai profughi e si invitavano tutti i bolognesi a contribuire in natura o con denaro su un conto appositamente aperto. Circa centodiciotto famiglie o singoli «sfollati» per quasi cinque mesi ricevettero contributi equivalenti a circa 8000/8200 euro attuali, oltre a viveri e indumenti<sup>32</sup>.

Nel secondo dopoguerra l'attività dell'Arciconfraternita dovette ritornare a pri-

vilegiare il culto e la rappresentanza regionale a Roma: gli ultimi tre protettori furono i fratelli cardinali faentini Gaetano (m. 1962) e Giovanni Amleto Cicongnani<sup>33</sup> (m. 1973) e l'imolese Dino Staffa (m. 1977). Nella Congregazione generale dell'11 maggio 1961 fu approvato la bozza di un nuovo statuto, che intendeva riformare il sodalizio a partire da una nuova titolazione mariana, «Arciconfraternita

della Madonna di S. Luca eretta nella Chiesa dei Bolognesi in Roma», evidentemente sull'onda lunga della devozione rinnovata con la proclamazione del dogma dell'Assunzione nel 1950<sup>34</sup>. Non solo questa riforma non si fece, ma gli anni '60 e '70 del secolo scorso furono certamente poco propizi alla vita del sodalizio, che visse momenti di quiescenza, fino ad una ripresa di vitalità nei primi anni '80.

#### Note

<sup>1</sup> Pubblicata negli *Statuti* 1636, pp. 35-36 e in *Bullarium Romanum* VIII 1863, pp. 534-536, n. CLXXXIV.

<sup>2</sup> Nel corso del 1575 si registrò l'ingresso di un gruppo di trecento bolognesi, molti dei quali nobili, appartenenti a tre confraternite: PIENTINI 1577, pp. 93-94. Per la biografia di Gregorio XIII: CIAPPI 1596, p. 95 (la notizia che ci interessa non compare nella prima edizione del 1591). Sui bolognesi a Roma e le origini dell'Arciconfraternita: ANTONUCCI 2015. È ancora importante per la storia del sodalizio l'opera dell'erudito romano Francesco Cancellieri (1751-1826), che dal 1774 alla morte abitò la casa di Via del Mascherone attigua alla chiesa, sulla cui facciata è stata affissa una lapide a suo ricordo (CANCELLIERI 1823; cfr PETRUCCI 1974).

<sup>3</sup> Nel 1526-1527 i bolognesi a Roma dovevano costituire circa 3,5% dei 53.897 abitanti (DELUMEAU 1979, pp. 53-60). CANCELLIERI 1823, pp. 134-137 ha fornito liste dei Cardinali Protettori (1595-1794), dei Prelati Governatori (1581-1818), degli Ambasciatori del Senato bolognese presso il papa (1554-1793) e dei Rettori (1625-1820); a p. 122-123 ha pubblicato i nomi degli 84 bolognesi facoltosi che contribuirono nel 1590 al rifacimento della

chiesa; ha inoltre riportato i nomi dei trenta confratelli che alla Congregazione generale del 1 gennaio 1636 avevano votato il primo statuto (cfr nota 9) e infine ha trascritto le lapidi funerarie esistenti in chiesa ai suoi tempi confrontandole con l'edizione che ne aveva dato GALLETTI 1759 (ma ora vedi FORCELLA VII 1876, pp. 127-140, dopo la nuova pavimentazione del 1873). Elenchi di confratelli dal XVII al XX secolo si conservano in varie buste del fondo presso l'ASVR Arc. dei Bolognesi.

<sup>4</sup> In ASVR, Arc. dei Bolognesi 62 (Condannati liberati, XVI-XVII sec.) si conservano suppliche dal 1593 al 1624. Per il legame con la basilica di Porta Latina, cfr CRESCIMBENI 1716, p. 414.

<sup>5</sup> Cenni alla foggia dell'abito si trovano nella bolla di Gregorio XIII del 1576 («*cum saccis albis, signum Crucis in cuculla a parte interiori habentibus*»), in CIAPPI 1596, p. 95 («Et l'habito loro è di sacco bianco, di lino con una Croce a tronconi di velluto rosso in capo...»), in FANUCCI 1601, pp. 367-375 (vedi più avanti) e in [ATTI] 1869, p. 12. La croce sui monti deriva dall'emblema della Confraternita bolognese di Santa Maria della Vita (ringrazio per la notizia il dott. Mario Fanti, Archivio Arcivescovile di Bologna).

- <sup>6</sup> Il breve del 1581 è pubblicato in CANCELLIERI 1823, pp. 116-119.
- <sup>7</sup> CANCELLIERI 1823, pp. 25 e 127-129 (memoriale del 2 giugno 1621 della confraternita e breve papale [senza data] per la facilitazione degli acquisti di immobili), p. 41 (descrizione dell'immagine sull'altare dell'Oratorio) e p. 66 (ubicazione dell'Oratorio).
- <sup>8</sup> FANUCCI 1601, pp. 367-375 (*XVII. Della Confraternità di S. Giovanni Apostolo, & Euangelista della Nazione Bolognese*), p. 369.
- <sup>9</sup> ASVR, Arc. dei Bolognesi 47, fasc. *Statuti originali*: manoscritto originale di 56 ff. con le firme autografe del Cardinale Protettore Domenico Ginnasi (Castel Bolognese 1551-Roma 1639), del Governatore Nicolò Albergati e del Priore Azzo Ariosto. Vi si trova pure un'edizione stampata a Bologna e rilegata in velluto rosso: *Statuti* 1636. Nonostante nella bolla d'istituzione del 1576 si parli dello statuto, questo è il primo, come si legge nel proemio: «[la confraternita era stata] fin'hora governata senza Statuti; [e] s'è trattato in diuerse Congregazioni di farli di nuouo», cioè *ex novo*.
- <sup>10</sup> CANCELLIERI 1823, p. 91 e pp. 133-134 (patente di aggregazione).
- <sup>11</sup> PANCIROLI 1625, p. 754.
- <sup>12</sup> «*Ecclesia S. Joannis Evangelistae, alias S. Petronii, Nationis Bononiensis* [...]», come riportato da CANCELLIERI 1823, p. 21, che cita una visita apostolica del 1626. Tuttavia la chiesa continuava ad essere indicata a volte ancora con il solo antico titolo di «San Giovanni dei Bolognesi»: ROSSI 1652, p. 191.
- <sup>13</sup> PIAZZA I 1713, p. 133.
- <sup>14</sup> CANCELLIERI 1823, pp. 83-84 e 89-91. La liturgia, le devozioni e il culto delle reliquie della confraternite romane in età moderna, compresa quella dei Bolognesi, sono stati studiati da SERRA 2009-2010, pp. 127 e nota 69, 135 e nota 96, 171 e nota 53, 215 nota 64, 220 e nota 80, 352 e SERRA 2011, p. 71 e nota 58.
- <sup>15</sup> In ASVR, Arc. dei Bolognesi, sono conservati libri mastri e altri registri per l'amministrazione patrimoniale dal 1719 al 1964 elencati in *Ricerche per la storia religiosa di Roma* VI 1985, p. 362. Si vedano inoltre le relazioni di quattordici visite, dal 1624-1630 al 1825: ASV, Cong. Visita Ap.; cfr PAGANO 1980.
- <sup>16</sup> Secondo RUGGIERI 1651, p. 103, il 1 maggio 1650 l'Arciconfraternita del Gonfalone ospitò la Compagnia di Santa Maria della Neve di Bologna, che lasciò in dono uno stendardo dipinto da Guido Reni; secondo [POSTERLA] 1700, p. 201, nell'Anno santo del 1700 una confraternita bolognese fu ospitata dalla Confraternita di San Marcello.
- <sup>17</sup> FANUCCI 1601, p. 371. Per le fonti letterarie e iconografiche dell'evento, si veda PETTIGLIO 2012.
- <sup>18</sup> Per la canonizzazione di San Carlo: SERRA 2009-2010 p. 135 nota 96, mentre per quella di Santa Caterina, vedi il resoconto di CHRACAS A. 1712, del cerimoniere pontificio CHIAPPONI 1720 e il riassunto di PIAZZA I 1713, pp. 347-350 (*Disgressione 32. Canonizzazione de i Santi Pio V., Andrea Avellino, Felice da Cantalice, e Caterina da Bologna*); cfr. CASALE 2011, pp. 19-20 e tav. II.
- <sup>19</sup> CHRACAS L. 1704, pp. 64-65.
- <sup>20</sup> CANCELLIERI 1823, pp. 42-43 e PRODI II 1967, pp. 586-587 e nota 55 (dove si citano gli *Avisi di Roma*, 23 luglio 1597, nell' *Urb. Lat. 1065*, f. 447 della Biblioteca Apostolica Vaticana); l'epigramma era stato edito da MORCELLI 1818, p. 37.
- <sup>21</sup> ACCARISI 1629 (citato da CANCELLIERI 1823, pp. 42-43); sull'oratore vedi PETRUCCI 1960.
- <sup>22</sup> Si veda: *Diario ordinario*, n. 3620, 15 ottobre 1740, p. 6; ivi n. 3684, 11 marzo 1741, pp. 18-19.
- <sup>23</sup> RACIOPPI 2014, pp. 27 tav. XI, 100, 118 note 99-100, 132, 151 fig. 55, 153 e 170 nota 120.

- <sup>24</sup> Le difficoltà finanziarie della confraternita appaiono evidenti dalla lettura del Libro Mastro degli anni 1794-1849 (ASVR, Arc. dei Bolognesi, 6) e sono riassunte in una memoria del 20 febbraio 1890: ASVR, Arc. dei Bolognesi, 46.
- <sup>25</sup> ASVR, Arc. dei Bolognesi, 47 (Statuti, Testamenti, Rubricelle), *Inventario della Chiesa de' Santi Gio. Evangelista, e Petronio dei Bolognesi in Roma*, 1838, 10 settembre, f.2r.: «la Madonna S.ma col D.no Bambino: li Santi Petronio, Gio. Battista, Alessio, Francesco d'Assisi, Antonio di Padova, e Chia[ra]»; l'estensore, il rettore don Lorenzo Pieri, aveva in un primo tempo scritto «Gio. Evangelista», cancellato e corretto in «Gio. Battista».
- <sup>26</sup> ASVR, Arc. dei Bolognesi, 17 (Giustificazioni 1819-1830), fasc. «Sacra Visita Apostolica in Agosto 1824».
- <sup>27</sup> PROIETTI 2001.
- <sup>28</sup> [ATTI] 1869: l'opuscolo è anonimo, ma sul frontespizio della copia consultata della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (segnatura: «Storia Sacra. Confraternite. Card. II. N.42») è scritto a penna: «Alcuni NN.SS. [nostri sodali] della già Confraternita di Bologna, alla V[enerabile] Arciconfraternita Nazionale in Roma offrono le notizie. D. Cesare Atti estensore». Il nome scioglierebbe la sigla che firma l'introduzione dello scritto a p. 9: «D.C.A.».
- <sup>29</sup> ASVR, Arc. dei Bolognesi, 47: fasc. «Statuto 1898» e *Statuto* 1899. Di questo periodo si conservano in archivio anche i verbali delle congregazioni. Lucido Maria Parocchi (Mantova 1833-Roma 1903), era divenuto cardinale e Arcivescovo di Bologna dal 1877 al 1882, in seguito (1884-1889) era stato Vicario di Roma e dal 1896 alla morte Segretario della Sacra Congregazione dell'Inquisizione.
- <sup>30</sup> ASVR, Arc. dei Bolognesi, 54B, fasc. «Passaggio dell'Arciconfraternita dei Bolognesi all'esclusiva dipendenza dell'Autorità Ecclesiastica». Il riconoscimento fu concesso con R.D. 16 ottobre 1940 n. 1651 («Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 288 del 10 dicembre 1940, I, p. 4633).
- <sup>31</sup> ASVR, Arc. dei Bolognesi, 54: ritagli di giornale dell'epoca (L'Osservatore Romano e il Corriere d'Italia) 1914-1918.
- <sup>32</sup> *L'Arciconfraternita per i conterranei profughi*, in «L'Osservatore Romano», 21 dicembre 1944, p. 2 (ASVR, Arc. dei Bolognesi, 61 [«Assistenza profughi-Inquilini»]). Vi si trova anche un registro, dal dicembre 1944 al maggio 1945, in cui sono segnate entrate per 145.065 lire (di cui 570 versate dal solo Priore, Cleopatro Cobianchi) a fronte di uscite per 139.382,50 (le entrate equivarrebbero ad euro 8275,77, mentre le uscite a circa 7951,59 euro).
- <sup>33</sup> Nell'archivio corrente si conserva la brochure *Arciconfraternita dei Bolognesi* 1963, stampato in occasione dell'insediamento del nuovo cardinale protettore G.A. Cicognani.
- <sup>34</sup> ASVR, Arc. dei Bolognesi, 47, fasc. «Statuto Arciconfraternita».



# La chiesa: profilo artistico

Olga Melasecchi

La chiesa intitolata ai Santi Giovanni Evangelista e Petronio dei Bolognesi è il risultato di una trasformazione tardo cinquecentesca di una precedente chiesa medioevale dedicata a San Tommaso degli Spagnoli, nota con questo nome fin dal 1186 quando, nella Bolla di Urbano III, «*S. Thomae de Hispanis*» veniva ricordata tra le filiali di San Lorenzo in Damaso<sup>1</sup>. Alla fine del Quattrocento fu chiamata anche San Tommaso «delli muratori» e, nel secolo successivo, San Tommaso della Catena, perché, secondo il Panciroli<sup>2</sup>, sede di «una Compagnia, i cui fratelli si disciplinavano con una catena di ferro», o forse per la presenza di una catena che serrava Via del Mascherone. Nel 1363 in una casa addossata alla chiesa, officiata da preti spagnoli, la pia donna Margherita Pauli di Majorca, «fondò un ospedale per inferme della sua nazione (...) chiamato l'ospedale di Santa Margherita dei Catalani, al quale lasciò tutto il suo avere»<sup>3</sup>. Un'interessante testimonianza documentaria è nella relazione della Visita eseguita durante il pontificato di Pio V del 1566: «Questa chiesa sta dietro il palazzo di Farnese alle stalle e la metà di detto palazzo è sua parrocchia, l'altra metà di s. Caterina, suole stare serrata generalmente per

negligenza di chi la governa. Il cappellano si chiama messer Bonifacio et ha uno scudo al mese et egli esercita la cura: non vi è tabernacolo pel sacramento, ma si guarda nel muro in una finestrella di legno con chiave et con un velo innanzi e la lampada vi suole stare accesa: la parrocchia è da 94 fuochi»<sup>4</sup>. Nella pianta di Roma di Leonardo Bufalini del 1551 (fig. 22) l'antico edificio era raffigurato con un tradizionale impianto longitudinale terminante con abside semicircolare. La copertura del tetto a capanna si rintraccia ancora nella pianta di Roma del Du Perac del 1577 (fig. 23).

Pochi anni dopo, nel 1581, il papa bolognese Gregorio XIII Boncompagni la concesse come sede all'Arciconfraternita della Nazione Bolognese, sorta nell'anno del Giubileo del 1575 presso la chiesa di San Giovanni Calibita all'Isola Tiberina. Tale trasferimento sembra giustificato dalla posizione più comoda e centrale della sede attuale rispetto alla precedente, e anche perché, forse, la comunità spagnola aveva già una sua sede ecclesiastica con annesso ospedale nella vicina chiesa di Santa Maria di Monserrato. Il possesso della nuova sede prevedeva, come di norma per le chiese nazionali, l'edificazione di un



Fig. 22. Pianta di Roma di Leonardo Bufalini (1551): nel particolare è visibile la pianta basilicale della chiesa di San Tommaso della Catena (*S. Thomas*).

oratorio e di un ospedale annessi all'edificio sacro, con la trasformazione dell'isolato in una vera e propria *insula* dei Bolognesi. Nel 1582 al bolognese Ottaviano Mascherino venne affidato il progetto architettonico di rifacimento degli ambienti<sup>5</sup>. All'inizio, il Mascherino pensò di ingrandire la struttura esistente a quattro campate su tre navate terminanti con abside rettangolare. Il suo progetto prevedeva di trasformare le tre navate in una sola con due campate laterali, una per ogni lato, collocate a metà navata, inglobando le colonne in tratti murari continui, tranne quelle davanti alle cappelle. Ma questa soluzione non incontrò il favore della Confraternita, che decise un rinnovamento più radicale. Il Mascherino disegnò così una pianta rinascimentale a croce greca inscritta in un quadrato con un braccio allungato in direzione dell'abside, sormontato al centro dalla cupola, e un piccolo ambiente in ognuno dei quattro angoli, che modificò in se-



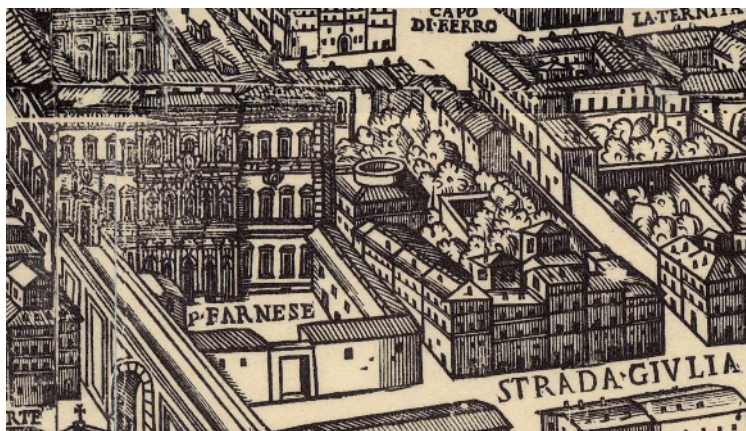
Fig. 23. Pianta di Roma di Etienne Du Perac (1577): è rappresentato l'esterno di San Tommaso della Catena con campanile.

guito in un terzo progetto prolungando la cappella di destra in un'unica lunga navata con tre cappelle per parte. In tal modo un braccio della croce greca sarebbe diventata uno pseudo-transetto, volendo l'architetto lasciare il coro nella posizione precedente e non al culmine dell'asse principale, e l'ingresso da Via del Mascherone si sarebbe spostato su Via Giulia, soddisfacendo in questo modo il desiderio della Confraternita di avere un edificio più maestoso con la facciata sulla via principale. Tuttavia questa soluzione non fu realizzabile, e nel 1582 iniziarono i lavori secondo il progetto precedente, grazie alla generosa beneficenza di ottantuno bolognesi, residenti in quegli anni a Roma, i quali, oltre ad impegnarsi a «somministrare ripartitamente per un triennio la somma di 684 scudi, improntarono per le prime spese del riattamento della nuova chiesa la cospicua somma di scudi 1134,50»<sup>6</sup>. La nuova chiesa, al cui interno le pareti sono scandite da pa-

Fig. 24. Pianta di Roma di Antonio Tempesta (1593): si distingue già la nuova chiesa senza la cupola.



Fig. 25. Pianta di Roma di Giovanni Maggi (1625): la chiesa appare ancora priva di cupola.



raste con capitelli ionici a festoni, nel 1593 risultava edificata fino al tamburo, come si vede nella pianta di Roma del Tempesta (fig. 24), e così rimase per molti anni, se ancora nel 1625 non era stata costruita la cupola (fig. 25), che risulterà completata entro il 1676, quando comparirà nella pianta del Falda (fig. 30)<sup>7</sup>.

I lavori dell'Oratorio, affidati sempre al Mascherino, iniziarono più tardi, nel settembre del 1597, su un'area già della famiglia Orani sul lato sinistro della chiesa. Trasformato in abitazione privata nel 1799 con l'avvento dei francesi a Roma,

quando anche l'Arciconfraternita venne sciolta e la chiesa depredata, l'oratorio era coperto da un tetto a capanna, e all'interno le pareti erano piane, prive di decorazioni, e così anche la facciata. Non fu invece mai realizzato, per l'impossibilità da parte della Confraternita di inglobare le case confinanti, l'ospedale destinato ai poveri della Nazione bolognese.

I lavori di abbellimento della chiesa rimasero fermi per diversi anni, fino al 1626 quando il Governatore dell'Arciconfraternita, Monsignor Segni, e il Priore, Monsignor Leoni, proposero di commissio-



Fig. 26. Pompeo Aldovrandini e aiuti, Pennacchi: *Virtù della Prudenza* (1719-1729). Roma, Chiesa dei Bolognesi.



Fig. 27. Pompeo Aldovrandini e aiuti, Pennacchi: *Virtù della Giustizia* (1719-1729). Roma, Chiesa dei Bolognesi.



Fig. 28. Pompeo Aldovrandini e aiuti, Pennacchi: *Virtù della Temperanza* (1719-1729). Roma, Chiesa dei Bolognesi.



Fig. 29. Pompeo Aldovrandini e aiuti, Pennacchi: *Virtù della Fortezza* (1719-1729). Roma, Chiesa dei Bolognesi.



Fig. 30. Pianta di Roma di Giovan Battista Falda (1676).

nare al bolognese Domenichino (Bologna 1581-1641) la pala dell'altare maggiore raffigurante la *Madonna con Bambino, i Santi Petronio e Giovanni Evangelista e angeli* (fig. 63). Il dipinto venne ultimato tre anni dopo ed esposto al pubblico il giorno della festa di San Giovanni (27 dicembre 1629)<sup>8</sup>. Nel 1799 la pala fu rimossa per essere venduta, e poi ricollocata sull'altare sotto la direzione di Antonio Canova; ma nel 1812, durante la seconda occupazione imperiale, che sopprime nuovamente la chiesa, il dipinto fu venduto alla Pinacoteca di Brera. Nel 1953 tornò a Roma, destinato alla Galleria Nazionale d'Arte Antica, che lo concesse in deposito al Circolo Ufficiali di Palazzo Barberini, per tornare visibile nel 1992. Al suo posto, nel 1830, fu adattato, tramite un'incorniciatura dipinta, una tela del bolognese Giovanni Andrea Sirani (Bologna 1610-1670), allievo di Guido Reni, raffigurante la *Madonna con Bambino e i Santi Ludovico, Giovanni Battista, Alessio, Antonio da Padova, Chiara e Francesco*, tuttora *in situ*<sup>9</sup> (fig. 67). Le due colonne di marmo che decorano l'altare maggiore furono donate nel 1638 dal cardinale Ludovisi, mentre nel 1696 «per

la generosità del Senato e di vari illustri concittadini dimoranti in questa città», come si legge in una lapide a destra dell'altare (fig. 42), venne completato il rivestimento marmoreo; si chiuse poi il presbiterio con una balaustra «di quattro pezzi di legno torniti e coloriti di giallo e verde antico, coi suoi sportelli compagni»<sup>10</sup>, ora non più esistente. Grazie sempre alla generosità dei confratelli, soprattutto ai loro cospicui lasciti testamentari, furono adornati, contemporaneamente all'altare maggiore, anche gli altari laterali. Su quello di destra, dedicato a San Giuseppe, venne posto il dipinto ad olio su tela con il *Transito di San Giuseppe*, di Francesco Gessi (Bologna 1588-1649), altro allievo del Reni, che si ammira ancora oggi (fig. 6). È andata distrutta, invece, sullo stesso lato, la sepoltura del grande scultore classicista bolognese Alessandro Algardi, morto il 10 giugno 1654, già collocata a fianco dell'altare e presumibilmente ornata da un suo ritratto scolpito da Domenico Guidi<sup>11</sup>. La cappella di sinistra, già della Pietà, venne dedicata nel 1712 alla santa bolognese Caterina de Vigri, vissuta tra il 1413 e il 1463, beatificata nel 1703 e canonizzata da Clemente XI



Fig. 31. Pompeo Aldovrandini e aiuti, particolare della decorazione murale a monocromo (1719-1729). Roma, Chiesa dei Bolognesi.



IN ALTO:  
Fig. 32  
Roma, Chiesa dei  
Bolognesi, Elemento  
architettonico.

A SINISTRA:  
Fig. 33  
Roma, Chiesa dei  
Bolognesi, Particolare  
della decorazione a  
stucco delle nicchie.

A DESTRA:  
Fig. 34  
Roma, Chiesa dei  
Bolognesi, Lampada  
pensile, metallo, XIX sec.



Fig. 35. Pianta di Giambattista Nolli (1748):  
si vede la pianta attuale della chiesa.

il 22 maggio 1712. In questa occasione, fu commissionato un dipinto della santa al pittore bolognese Giovan Gioseffo Dal Sole (Bologna 1654-1719), disperso durante la dominazione francese e sostituito, non si sa bene quando, da un olio su tela che ritrae il *Corpo mummificato di Santa Caterina de' Vigri in trono*, così come si presenta ancora oggi nella chiesa delle monache del Corpus Domini a Bologna<sup>12</sup> (fig. 7). Al di sotto era una copia della *Madonna di San Luca* dell'omonimo santuario bolognese, ora nel salone. I paliotti dei tre altari in marmo di giallo antico furono regalati dalla famiglia Colonna. Al secolo XVIII risalgono invece le decorazioni parietali monocrome sulla volta e sulle pareti, affidate, tra il 1719 e il 1729, al pittore bolognese Pompeo Aldrovandini (Bologna 1677-Roma 1735 o 1739) e ai suoi allievi Stefano Orlandi (Bologna 1681-1760) e Giuseppe Gambarini (Bologna 1680-1725)<sup>13</sup>. All'interno della cupola, che culmina con il lanternino, i tre artisti dipinsero un motivo decorativo con figure, ricoperto poi da una riquadratura ottocentesca, e riapparso in brani a seguito del restauro terminato nel 2000 (figg. 5 e 51); sui pennacchi, le personificazioni delle quattro *Virtù cardinali: Prudenza, Giustizia, Temperanza e Fortezza* (figg. 26-29); e sulle pareti vari *Oggetti liturgici* (figg. 31 e 33). Le copiose decorazioni a finto marmo con venature e dorature risalgono invece alla metà dell'Ottocento, quando, in occa-



sioni di importanti lavori di restauro per i danni causati dall'assedio francese del 1849 e grazie alla generosa elargizione di 280 scudi da parte di papa Pio IX, la Confraternita decise di far ridipingere l'interno della chiesa dal pittore bolognese Achille Cavazzuti sotto la direzione dell'architetto Giovanni Herzog<sup>14</sup>. Al Cavazzuti è perciò attribuibile, oltre alle ampie dorature della volta e dei fianchi dell'altar maggiore e allo zoccolo a finto marmo, anche la ridipintura della calotta a cassettoni quadrati e ottagonali con finti rosoni al centro, digradanti prospetticamente fino al lanternino, che, come si è detto, alcuni anni fa è stata parzialmente rimossa per riportare alla luce i precedenti monocromi<sup>15</sup>. Sulla controfacciata si ammirano,



Fig. 36. Roma, Chiesa dei Bolognesi, Cenotafio del giurista Bonifacio Pasi e del figlio Pietro, caduto a Lepanto (1571).

NELLA PAGINA ACCANTO IN BASSO:

Fig. 38. Roma, Chiesa dei Bolognesi, Lapidi terragne dei nobiluomini Andrea Bolognetti (1664) e Giovanni Carlo Vanni (1735).



Fig. 37. Roma, Chiesa dei Bolognesi, Lapide del vescovo mons. Taddeo Sarti (1617).



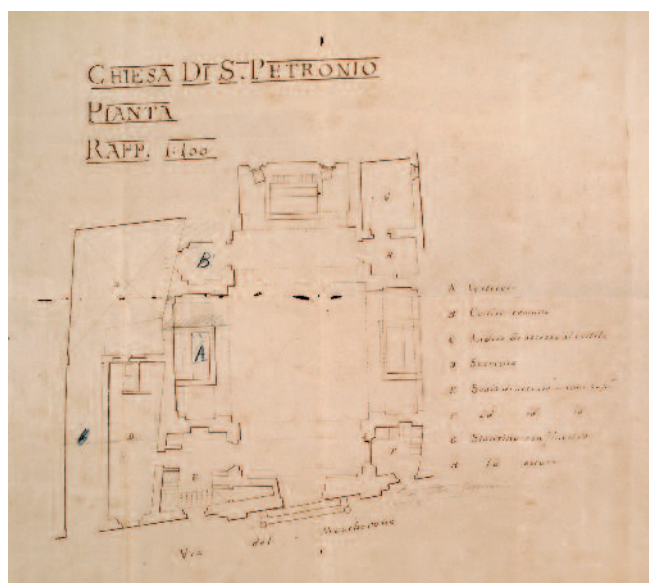


Fig. 39. Pianta della chiesa, XIX sec., cm 40 x 50 (ASVR, Arc. dei Bolognesi 46, fasc.: Memorie, Pianta Chiesa S. Petronio).

in alto, la pregevole cantoria seicentesca in legno (fig. 8) dove si trovava l'organo, acquistato dall'Arciconfraternita per 70 scudi nel 1723, e, a destra dell'ingresso, il Monumento sepolcrale del patrizio bolognese Bonifacio Pasi e del figlio Pietro, morto quest'ultimo nella battaglia di Lepanto del 1571 (fig. 36). Il monumento, in marmi preziosi, con il ritratto di uno dei defunti su grafite entro l'edicola, proviene dalla prima sede dell'Arciconfraternita, la chiesa di San Giovanni Calibita. Molte altre lapidi sepolcrali di notabili bolognesi e membri dell'Arciconfraternita vissuti a Roma tra il Seicento e l'Ottocento sono murate lungo le pareti e nel pavimento, rifatto nel 1873 con formelle bicrome di marmo. Le più importanti sono quelle del Vescovo Taddeo Sarti, morto nel 1617, con lo stemma gentilizio (fig. 37), e le tre terragne di Galeazzo Sforza Volta (morto nel 1633), di Silvio Antonio Ranuzzi (morto nel 1656) e di Alfon-

so Ercolani (morto nel 1714). L'attuale facciata in mattoni e travertino risale ai restauri effettuati tra il 1696 e il 1700, come ricorda anche l'iscrizione incisa sopra il portale in caratteri capitali: «DIVIS JOANNI EVANGELISTAE ET PETRONIO DICATUM MDCC» (fig. 43). È tripartita da un ordine di paraste con capitelli corinzi su alti plinti e conclusa da timpano triangolare spezzato in basso dal finestrone con cornice in stucco, mentre il portale è sormontato da un timpano a tutto sesto; nel 1918 si aprirono le due finestrelle ovali laterali (una vera, l'altra finta). Durante i lavori del 1850 l'intonaco era stato ridipinto col tipico rosso pompeiano della Roma ottocentesca, scialbatura rimossa nei recenti restauri, durante i quali sono stati ripristinati i colori ocra sull'intonaco e travertino sulle modanature che hanno restituito al prospetto della chiesa la sua originaria leggerezza settecentesca<sup>16</sup>.



Fig. 40. Roma, Chiesa dei Bolognesi, Lapide del conte Giacomo Isolani (1767).

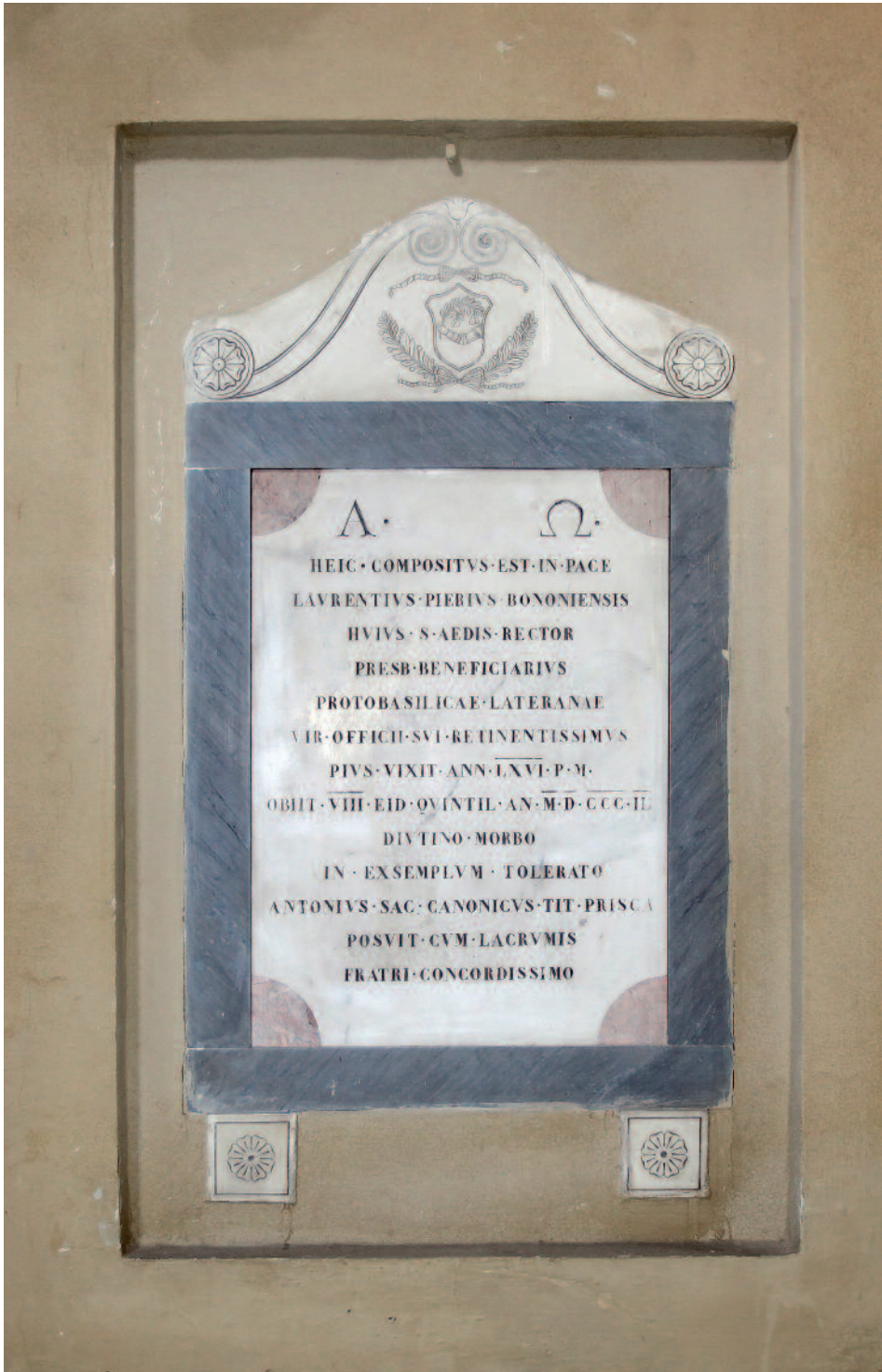


Fig. 41. Roma, Chiesa dei Bolognesi, Lapide del can. Lorenzo Pieri, Rettore della chiesa (1849).



Fig. 42. Roma, Chiesa dei Bolognesi, Lapide commemorativa del dono di marmi per l'abbellimento dell'altare da parte del Senato bolognese (1696).

#### Note

<sup>1</sup> HUELSEN 1927, p. 492.

<sup>2</sup> PANCIOLO 1625, pp. 754-755: 754.

<sup>3</sup> TAFURI 1973, p. 489

<sup>4</sup> ARMELLINI 1891, p. 426.

<sup>5</sup> Si veda il contributo di Maurizio Ricci.

<sup>6</sup> CANCELLIERI 1823, p. 24.

<sup>7</sup> TAFURI 1973, pp. 490-491.

<sup>8</sup> CANCELLIERI 1823, pp. 25-27, ma si veda VODRET 1996 e il saggio della stessa Rossella Vodret in questo volume.

<sup>9</sup> Si veda a proposito il saggio di Antonio Buitoni.

<sup>10</sup> CANCELLIERI 1823, p. 27.

<sup>11</sup> Si veda il contributo di Jennifer Montagu.

<sup>12</sup> Vedi le schede di Sergio Guarino in questo volume.

<sup>13</sup> MELASECCHI 1998.

<sup>14</sup> Documenti raccolti in un dossier inedito a cura di Elena Cartolano e Alessandro Calabrò nel 1995-1996 presso l'archivio dell'Arciconfraternita tratti da ASVR, Arch. dei Bolognesi.

<sup>15</sup> Si veda la relazione di Luciano Garella.

<sup>16</sup> *Ibid.*

Fig. 43.  
Roma, Chiesa dei Bolognesi, Facciata  
(fotografia degli anni 1980).





# La chiesa di Ottaviano Mascarino

Maurizio Ricci

L'Arciconfraternita dei Bolognesi si era insediata dal 1575 in San Giovanni Calibita sull'isola Tiberina, ove possedeva un monastero, un ospedale e varie case. Poiché il sito, poco centrale, si era rivelato inadeguato a causa delle frequenti inondazioni del Tevere, nel 1581 Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585) decise di trasferire il sodalizio in San Tommaso della Catena o degli Spagnoli in Via del Mascherone<sup>1</sup>. La piccola chiesa prescelta, già esistente alla fine del XII secolo, presentava un impianto a tre navate separate da colonne e terminava con un coro rettangolare<sup>2</sup>. L'area della chiesa era compresa in un'insula circondata da Via Giulia, dalle affluenti Via del Mascherone e Via Polverone, nonché da altre proprietà.

Non esistono documenti che attestino il conferimento dell'incarico di trasformare la vecchia fabbrica al pittore e architetto bolognese Ottaviano Mascarino (1536-1606)<sup>3</sup>, ma i disegni autografi conservati presso l'Accademia di San Luca, più volte analizzati, sono alla base dell'attribuzione, confermata inoltre dalle privilegiate relazioni di Ottaviano, anch'egli membro della confraternita, con il pontefice e con i suoi nipoti, i cardinali Filippo Boncompagni e Filippo Guastavillani.

Mascarino si era trasferito a Roma sin dal 1574<sup>4</sup>, due anni dopo l'ascesa al soglio pontificio del conterraneo Gregorio XIII, ma solo nel 1577 vendette per procura la casa dove abitava a Bologna, in Via Sant'Isaia<sup>5</sup>. Dalla fine del 1576, tuttavia, era già membro dell'Accademia di San Luca<sup>6</sup> e nel 1580 fu eletto nella Congregazione dei Virtuosi di Roma al Pantheon<sup>7</sup>.

La sua formazione nella città natale non è ricostruibile con sicurezza. Il padre Giulio era un muratore e appaltatore che nel 1547 aveva collaborato con Vignola<sup>8</sup>, mentre il fratello Giulio Cesare è menzionato quale «*cementarius et murator*» in un documento notarile del 1577<sup>9</sup>. Per quanto Ottaviano nel 1568 sia definito per la prima volta «architetto bolognese», e nominato per un triennio custode della fontana del Nettuno appena terminata<sup>10</sup>, l'anno successivo l'incarico gli fu revocato per indampienze contrattuali<sup>11</sup>.

Come pittore e scultore lavorò nel *Cubiculum Artistarum* dell'Archiginnasio (1569)<sup>12</sup>, figurando pure tra i membri del Consiglio dei Bombasari e Pittori<sup>13</sup> e, secondo una postilla di Giovan Pietro Bellori alla vita del Baglione, servì pure il duca di Urbino in opere di pittura<sup>14</sup>. La sua poco indagata attività quale artista figurativo mise verosi-



Fig. 44. Ottaviano Mascarino, pianta del primo progetto per la chiesa dei Santi Giovanni e Petronio dei Bolognesi (ANSL, Fondo Mascarino, n. 2337).

milmente in luce le sue particolari doti nel campo della prospettiva e quadratura. Un talento all'origine della sua chiamata nella capitale e dei primi incarichi ricevuti alla corte papale, come il disegno della volta della Sala Bologna (1575)<sup>15</sup>.

All'architettura vera e propria giunse probabilmente in età matura (1573-1574), non diversamente da altri suoi colleghi. E, come già per Serlio e Vignola, uno stimolo fondamentale fu l'incontro con Roma, sua patria elettiva, e con i grandi cantieri aperti nei palazzi Vaticani. La conoscenza diretta del Cortile del Belvedere, che fu incaricato di completare, e più in generale

delle realizzazioni di Bramante e dei suoi seguaci, riaffiora in tante sue opere successive.

Mascarino preparò un primo disegno per i Santi Giovanni e Petronio dei Bolognesi che, grazie all'inserimento di nuovi setti murari, taluni inglobanti le colonne preesistenti, trasformava l'originario impianto in una chiesa ad aula con due cappelle laterali, inquadrata da colonne, collocate a metà navata; gli spazi residui erano adibiti ad ambienti sussidiari (fig. 44)<sup>16</sup>. L'originaria convergenza dei muri di separazione delle navate era lasciata intatta, forse per incrementare prospettica-

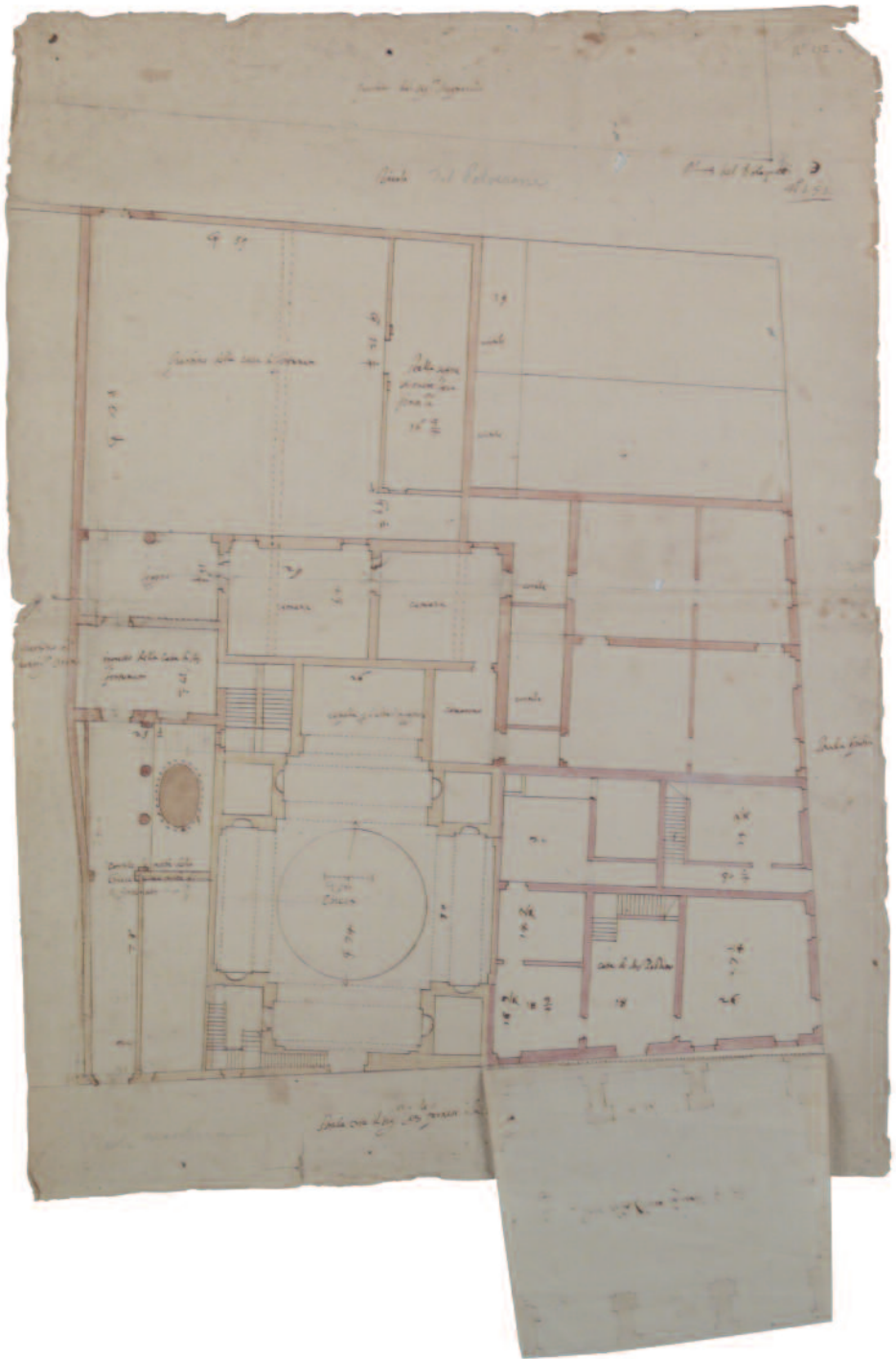


Fig. 45. Ottaviano Mascarino, pianta del secondo progetto per la chiesa dei Santi Giovanni e Petronio dei Bolognesi, veletta sollevata (ANSL, Fondo Mascarino, n. 2339).

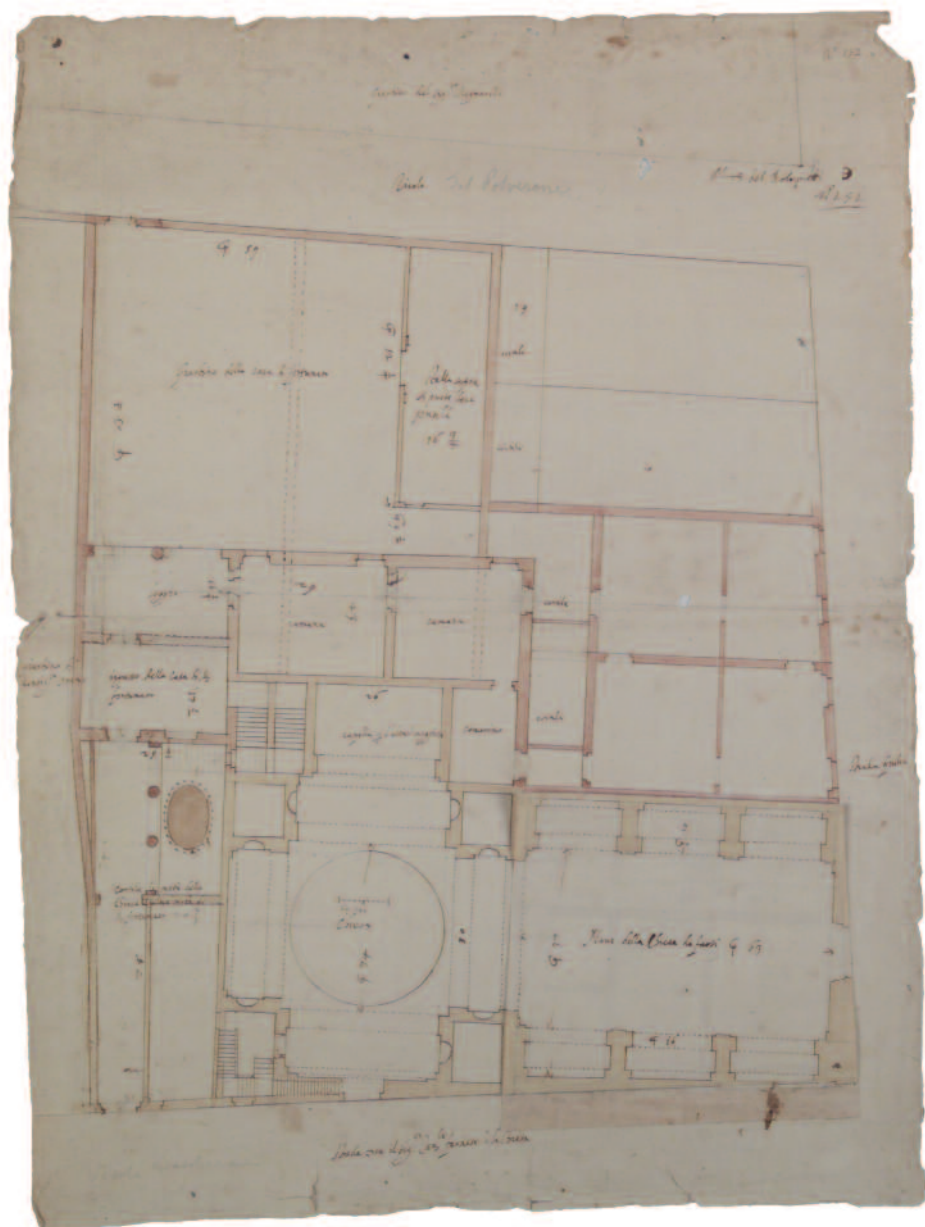


Fig. 46. Ottaviano Mascarino, pianta del secondo progetto per la chiesa dei Santi Giovanni e Petronio dei Bolognesi, veletta abbassata (ANSL, Fondo Mascarino, n. 2339).

mente la profondità dell'aula, mentre veniva assicurata l'ortogonalità della controfacciata con le altre pareti dell'invaso. Il progetto rispondeva evidentemente ad un programma di minima, che non pre-

vedeva ingenti finanziamenti<sup>17</sup>, e la cui modestia ricordava le soluzioni adottate in altre chiese di confraternite romane, come San Giovanni Decollato o l'oratorio del Santissimo Crocifisso di San Mar-



Fig. 47. Sezione longitudinale (lato destro) della chiesa dei Bolognesi (rilievo di G. Lilli, 2017).

cello, anch'esse ad unica navata e coperte da soffitto piano.

In una fase successiva prevalse invece la volontà di conferire maggiore dignità architettonica alla chiesa della nazione bolognese e fu predisposto un progetto di chiesa a groce greca (fig. 45)<sup>18</sup>. Essa avrebbe mantenuto la facciata su Via del Mascherone, essendo separata da Via Giulia da alcune case di proprietà di un certo «messer Postimo». Dalla parte sinistra, invece, la chiesa confinava con la casa di Flaminio Fortunato. Ancora più a nord, si trovava il palazzo ed il «giardino di monsignor Orano». Su una veletta sollevabile Mascarino presentò pure una variante progettuale che avrebbe trasformato, incorporando la proprietà verso Via Giulia, la chiesa a croce greca in una chiesa a navata unica con cappelle laterali (fig. 46). La navata non fu mai realizzata e, d'altra par-

te, non poche difficoltà avrebbe comportato conciliare tale aggiunta all'impianto centrico, dal momento che la variante manteneva l'ingresso su Via del Mascherone e l'altare nella precedente posizione. Non stupisce che Mascarino abbia prescelto una pianta a croce greca, risalente alla sangallescà Santa Maria delle Carceri a Prato. Tale modello era ricomparso nel primo Cinquecento in Sant'Eligio degli Orefici, chiesa anch'essa edificata da una confraternita in prossimità dell'arteria roveresca. La tendenza ad inscrivere piante centrali o centralizzanti in un rettangolo o altra figura geometrica, celando all'esterno la qualità dello spazio interno, era ben nota a Mascarino attraverso le opere di Vignola, come la Madonna del Piano a Capranica, da lui disegnata<sup>19</sup>, Sant'Anna dei Palafrenieri e forse, nel Taccuino di Oreste Vannoccio Birin-

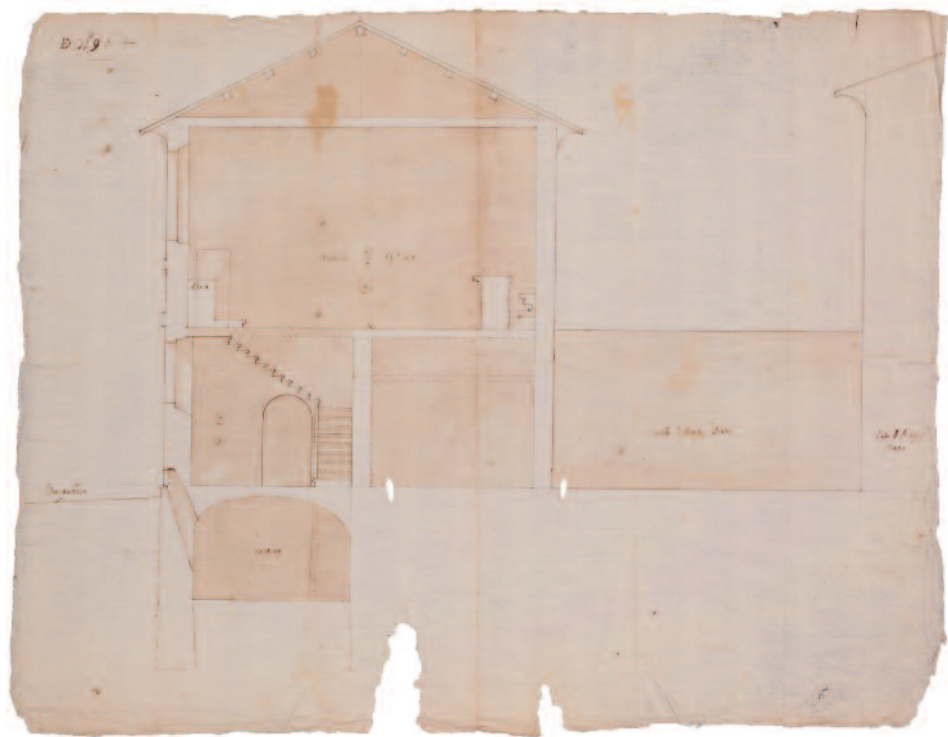


Fig. 48. Ottaviano Mascarino, sezione longitudinale del progetto per l'oratorio della chiesa dei Santi Giovanni e Petronio dei Bolognesi (ANSL, Fondo Mascarino, n. 2340).

gucci, uno dei progetti per San Giovanni dei Fiorentini<sup>20</sup>.

Ottaviano ricorse a tale impianto in commissioni più o meno contemporanee, come il progetto per Sant'Elisabetta ad Amelia<sup>21</sup>, ma anche notevolmente più tarde, quali, nella stessa città umbra, l'assai trasformata San Giovanni Evangelista (1595)<sup>22</sup>, i disegni per la chiesa dell'Accademia di San Luca (1592)<sup>23</sup>, o alcuni di quelli per la cattedrale di San Pietro a Frascati (1598)<sup>24</sup>. Ciò testimonia di quanto la pianta, certamente meno "sperimentale" di quelle proposte solo pochi anni più tardi per la chiesa dei "regnicoli" in Via Giulia, lo Spirito Santo dei Napoletani (1584), non vada considerato un semplice ripiego dovuto agli

scarsi mezzi dell'Arciconfraternita bolognese. È improbabile tuttavia la volontà di riproporre un tipo architettonico legato alla patria bolognese, in quanto chiese a pianta centrale, in particolar modo a croce greca, sono molto rare nella città emiliana. Va però ricordato che la chiesa dei Santi Giacomo e Filippo, in costruzione nel 1586, a pseudo croce greca con volta a padiglione scavata da profonde unghiate, vanta un'attribuzione, corroborata da considerazioni stilistiche, al pittore, incisore e architetto Domenico Tibaldi (1541-1583), il quale avrebbe progettato la fabbrica al più tardi nel 1582<sup>25</sup>. Mascarino, presente a Bologna nei primi anni '80 per una serie di commissioni legate, direttamente o indiretta-

mente, alla famiglia Boncompagni, in particolare al cardinal nipote Filippo<sup>26</sup>, poteva essere a conoscenza del progetto. Il sostegno dato alla costruzione dei Santi Giacomo e Filippo dal cardinale Gabriele Paleotti, come pure alla nuova chiesa della nazione bolognese, cui contribuì economicamente e della quale fu cardinale protettore dal 1595, consente di leggere su tale più ampio sfondo la soluzione adottata da Mascarino.

Nel progetto dell'Accademia di San Luca (fig. 45) la croce greca appare leggermente orientata in senso longitudinale, sia per la presenza della cappella maggiore che ospita l'altare, sia per una leggera differenza nella lunghezza dei due assi ortogonali (3 palmi circa = 0,67 m). Una serie di paraste dai ricchi capitelli ionici a festoni, di incerta datazione ed autografia, aggetta sulla trabeazione terminale. Su questa, tramite pennacchi, imposta direttamente la cupola ribassata senza tamburo e non emergente all'esterno (fig. 47). Come in varie chiese di Vignola, Mascarino scelse verosimilmente una copertura della crociera che accentuasse la compattezza della fabbrica, allontanandosi dai modelli quattro-cinquecenteschi dai quali aveva preso le mosse. E, seguendo Bramante e Vignola, articolò le pareti della chiesa con nicchie e rincassi.

La chiesa fu iniziata nel 1582 circa e negli anni '90 non era ancora completata. Dalla pianta dell'Accademia, e da quanto riportato in forma abbreviata sulla pianta del Tempesta (1593) (fig. 24), non è possibile ricavare informazioni utili per ricostruire il prospetto previsto. La facciata attuale è infatti più tarda, completata per il Giubileo del 1700, come indica l'epigrafe

sul portale. È possibile che le limitate disponibilità finanziarie dell'Arciconfraternita non consentissero di formulare fin dall'inizio una proposta anche per questa parte della fabbrica, che appare non definita nella pianta autografa. D'altra parte, poche sono le facciate di Mascarino, anche solo progettate, che consentano confronti e ipotesi ricostruttive. A parte gli esempi, più o meno coevi ma molto più complessi, dei disegni ineseguiti per San Pietro, per lo Spirito Santo dei Napoletani, o per il Santo Stefano a Bologna, di poco successiva è l'austera facciata (1585-1590) della scomparsa Santa Marta in Vaticano, il cui unico elemento di rilievo era costituito dal più tardo portale secentesco, sovrastato da un'edicola con nicchia conclusa da un frontone curvo. Non si può escludere, tuttavia, che l'attuale facciata della chiesa dei Bolognesi riprenda, modificandola, un'iniziale idea di Mascarino, come farebbe pensare il disegno per Santa Maria della Fina a Manziana<sup>27</sup>, ove paraste doppie ai lati del portale, sulle quali aggetta la trabeazione, sorreggono un frontone triangolare interrotto nella parte inferiore.

Nel 1597 Mascarino fu incaricato dalla stessa Arciconfraternita della costruzione di un oratorio<sup>28</sup>. Con atto pubblico monsignor Orano si era dichiarato disposto a cedere parte della sua proprietà, confinante con la chiesa dei Bolognesi, per permettere all'Arciconfraternita di edificare la fabbrica al piano superiore dell'andito d'ingresso della sua casa in Via del Mascherone, ad una quota di 15 palmi (= 3,35 m) da terra. L'ambiente, molto semplice, doveva essere lungo 40 palmi (= 4,46 m). Un disegno autografo di Mascarino con la sezione dell'oratorio con-

ferma più o meno le indicazioni contenute nella cessione di monsignor Orano (fig. 48)<sup>29</sup>. All'esterno il prospetto era caratterizzato da due fasce parallele, quella inferiore coincidente con il marcapiano, sopra le quali si aprivano ampie finestre, e da una guscia terminale di raccordo con la gronda del tetto. Stando alla testimonianza del Fanucci (1601) l'oratorio, non più esistente, fu effettivamente costru-

to<sup>30</sup>. Nel 1621 l'arciconfraternita rivolse istanza a Gregorio XV di poter acquistare ad un equo prezzo le proprietà limitrofe, compresa quella verso Via Giulia, al fine di poter ampliare la chiesa e di costruirvi un annesso ospedale. La richiesta fu accolta ma non ebbe alcun esito: gli unici lavori secenteschi riguardarono il completamento della chiesa e l'innalzamento della cupola.

#### Note

<sup>1</sup> CANCELLIERI 1823; WASSERMAN 1966, pp. 51-54; TAFURI 1973; PASCALE GUIDOTTI MAGNANI - RICCI - ROCA DE AMICIS 2015, in particolare pp. 447-455.

<sup>2</sup> ANSL, Fondo Mascarino, n. 2337; sul verso: «chiesa d(e) bolognesi / come staua p(rim)a».

<sup>3</sup> RICCI 2011a; *Mascariniana* 2016.

<sup>4</sup> CASCIOLI 1925, p. 40.

<sup>5</sup> GUIDICINI II 1869, p. 305.

<sup>6</sup> WASSERMAN 1966, p. 2, nota 10.

<sup>7</sup> BAUMGÄRTNER 2002, p. 268.

<sup>8</sup> SORBELLI 1908.

<sup>9</sup> OJETTI 1913-1914, p. 87.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> RICCI 2011b, p. 360.

<sup>12</sup> NEGRO 1987; NEGRO 1990.

<sup>13</sup> OJETTI 1913-1914, p. 88.

<sup>14</sup> MORETTI 2009, in particolare p. 92; BIGANTI 2005, p. 343, n. 2027; RICCI 2016.

<sup>15</sup> *La Sala Bologna* 2011; RICCI 2016.

<sup>16</sup> ANSL, Fondo Mascarino, n. 2337.

<sup>17</sup> I contributi offerti da 81 Bolognesi, ripartiti in versamenti *una tantum*, mensili, annuali e triennali, è riportato in CANCELLIERI 1823, pp. 122-123.

<sup>18</sup> ANSL, Fondo Mascarino, n. 2339.

<sup>19</sup> Wien, Graphische Sammlung Albertina, S.E. n. 24.

<sup>20</sup> Siena, Biblioteca Comunale, Cod. S IV 1, f. 39r, metà sinistra.

<sup>21</sup> ANSL, Fondo Mascarino, n. 2494.

<sup>22</sup> LUCCI 2010.

<sup>23</sup> Wien, Graphische Sammlung Albertina, n. 1279.

<sup>24</sup> ANSL, Fondo Mascarino, nn. 2543, 2544.

<sup>25</sup> ROCA DE AMICIS 2011.

<sup>26</sup> RICCI 2012; RICCI 2012-2013.

<sup>27</sup> ANSL, Fondo Mascarino, n. 2551.

<sup>28</sup> WASSERMAN 1966; TAFURI 1973.

<sup>29</sup> ANSL, Fondo Mascarino, n. 2340.

<sup>30</sup> FANUCCI 1601, p. 369.



# I restauri per il Grande Giubileo (1990-2000)

Luciano Garella

## *Le coperture*

Come non di rado accade, la necessità e l'urgenza del restauro di un edificio storico vengono preliminarmente manifestate ed evidenziate dalla presenza di infiltrazioni d'acqua piovana al suo interno per la cattiva tenuta del tetto. Anche nel caso della chiesa dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio, la presenza delle infiltrazioni determinava da parte della proprietaria Arciconfraternita dei Bolognesi la segnalazione alla competente Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Roma della necessità di un sopralluogo.

La constatazione del danno induceva la Soprintendenza medesima alla redazione di un progetto di restauro atto ad evitare il perdurare della problematica, che avrebbe *medio tempore* prodotto dei guasti di entità tale da compromettere la conservazione dei materiali e, fors'anche, di elementi e di parti del monumento.

Dopo alcuni anni, all'atto dell'attribuzione delle somme richieste, la Soprintendenza dava avvio alle procedure amministrative e tecniche per l'individuazione del contraente-esecutore del previsto intervento di restauro.

Definitesi in concreto le condizioni per l'inizio del lavoro, si procedeva alla cantierizzazione dell'intervento eseguendo in primo luogo il montaggio dei ponteggi per l'operazione di revisione della copertura e delle pertinenti strutture in legno di orditura e di armatura. Tale operazione, con le difficoltà ad essa connesse, è ancora bene impressa nella memoria di chi scrive, in quanto l'intervenuta alienazione, nel tempo, a privati, di cospicue porzioni del complesso chiesastico, rendeva necessaria di fatto la stipula di una qualche forma di accordo per l'occupazione di spazi a terra e di porzioni della copertura di altrui proprietà.

Grandi sforzi diplomatici e ardimenti tecnico-operativi nel montaggio dei ponteggi di servizio si ponevano dunque in essere per superare le molteplici e complesse difficoltà umane e tecniche. Alla fine si addiveniva al montaggio delle strutture – verticali ed orizzontali – per cui si poteva operare lo smontaggio con accantonamento degli elementi laterizi – coppi ed embrici – costituenti la copertura a tetto della chiesa.

Le difficoltà erano altresì incrementate dalle modifiche che nel tempo, in epoche storiche e in anni più recenti, i privati pro-



Fig. 49. Pianta della copertura  
(rilievo dell'autore).

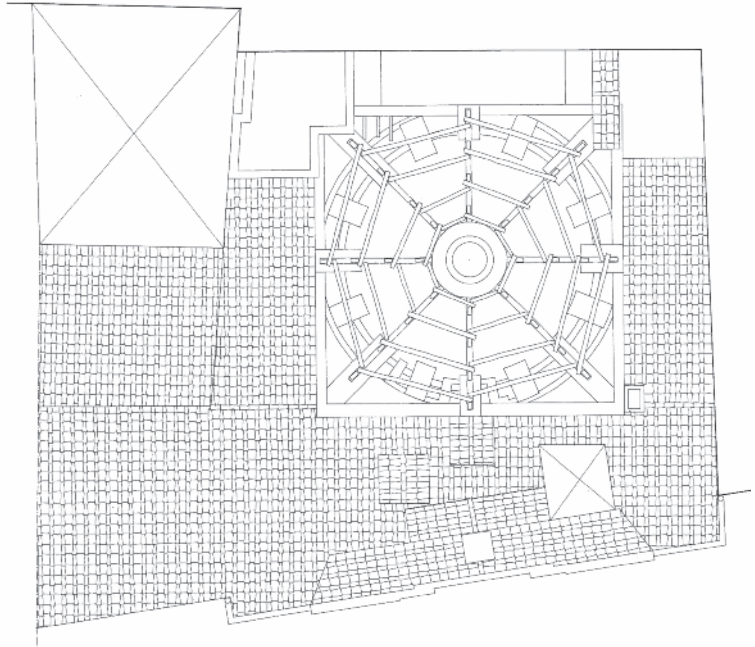
prietari avevano apportato alle fabbriche vicine e confinanti a quelle, oggetto dell'intervento di restauro. Tutto questo aveva determinato la necessità di operare talora *bypass* dei ripiani orizzontali e di realizzare molteplici ancoraggi dei ritti verticali dei ponteggi per arrivare, conseguendosi la sicurezza degli operatori, all'esecuzione di tutte le operazioni di recupero strutturale e funzionale della copertura.

Nell'eseguire l'operazione di smontaggio del manto di copertura era possibile accertare la presenza su alcuni embrici di bolli attestanti la loro produzione da parte di artigiani figulini attivi a Roma nella prima metà del XIX secolo. Tale circostanza fattuale, unita all'osservazione del reimpiego nel cantiere di elementi lignei, propri dell'orditura secondaria, già sagomati o anche con tracce di precedenti incastri o chiodature, significava come avesse avuto luogo,

con buona presunzione, appunto nella prima metà del XIX secolo, una attività manutentiva di non trascurabile entità della e per la copertura (fig. 49).

Le attività proseguivano con lo smontaggio dell'orditura lignea per permettere il controllo dello stato di conservazione delle travature che, avendo le testate incastrate nella muratura, presentavano in taluni casi problemi di marcescenza tali da obbligare alla sostituzione di alcune di esse, eseguendosi ordinariamente la sola rilavorazione. In tal senso, secondo la buona prassi operativa, si dava luogo alla predisposizione di sedi areate per procedere alla nuova muratura delle testate delle travi, sia quelle originali sia quelle di nuova fornitura in opera. I nuovi alloggiamenti avrebbero impedito, secondo manualistica, che il contatto tra la muratura comunque umida e il legno potesse rinno-

Fig. 50. Pianta della struttura lignea della copertura (rilievo dell'autore).



vare fenomeni di degrado fisico di quest'ultimo materiale. Le testate delle travi erano altresì trattate con specifici prodotti fungicidi. Obbligati si era poi a sostituire tutta l'orditura secondaria, che si presentava in pessime condizioni di conservazione, con elementi dalle sezioni resistenti insufficienti o con geometrie caratterizzate da fenomeni di imbarcamento o da rotture.

A seguire si procedeva alla posa in opera del pianellato laterizio che era stato precedentemente rimosso, con accantonamento di tutti gli elementi che era stato possibile smontare senza loro rottura totale o parziale. I singoli elementi laterizi, sottoposti a un'operazione di meccanica rimozione dalle superfici di residui di malta di allettamento o di sporco, venivano tra loro murati con malta di calce e pozzolana, operandosi le inevitabili integra-

zioni con materiale antico (fig. 50). Si proseguiva con la creazione di una camicia di malta cementizia al di sopra del pianellato laterizio; in tale strato di circa 2 centimetri di spessore veniva annessa una rete a maglia quadrata di filo di ferro zincato, avendo cura di livellare e rendere complanari le superfici, nel rispetto delle linee di compluvio e di displuvio della copertura.

Appresso si metteva in pratica l'operazione delicata dell'impermeabilizzazione della copertura. Atteso che in antico non era d'uso comune e non esistevano pertanto prassi operative efficaci che consentissero di rendere impermeabile una copertura, né a tetto né piana, e che, nel caso di specie, non era presente nessuno strato di protezione – stesura di asfalto a caldo oppure fogli di carta bitumata – si dava luogo alla posa in opera di idonea guaina im-

permeabile con sua saldatura allo strato sottostante e sigillatura dei teli, dopo aver assicurato i necessari sormonti. La procedura di installazione prevedeva altresì la realizzazione di risvolti, per un'altezza adeguata, sulle pareti verticali.

Un problema a parte era posto dalle pesime condizioni di conservazione delle strutture in ferro del cupolino o lanterna che, frutto con ogni probabilità già in antico di una sostituzione, si presentava con la struttura completamente ossidata con mancanza o inidoneità dei profilati. Il dubbio che si poneva tra il restauro o la sostituzione non era certamente risolto in modo indolore, ma non v'è dubbio che l'opzione prescelta, quella della sostituzione dell'elemento, sia stata determinata anche dalla considerazione che qualunque futura operazione manutentiva non sarebbe stata possibile senza un considerevole impegno economico.

Un accurato montaggio del materiale di copertura in precedenza rimosso, con le integrazioni di quello mancante e la posa in opera, lungo le linee di compluvio oppure negli innesti tra elementi murari orizzontali e verticali, di converse in piombo, di adeguato spessore, con idonei sormonti delle lastre, consentiva il completamento dell'intervento. Canali e discendenti in rame di sezione, forma e diametri adeguati erano stati poi installati come impianto di smaltimento delle acque meteoriche.

### *Le murature e la pavimentazione*

Assoltosi l'impegno di risanare le coperture e di porre rimedio alla presenza di un puntuale quadro fessurativo con perfora-

zioni armate e la risarcitura di lesioni con malta cementizia e mattoni o frammenti laterizi, la progettazione si volgeva ad affrontare il problema dell'umidità ascendente per capillarità nelle murature dell'aula. Come assai spesso capita nel centro storico delle città, le modifiche degli strati geologici, attraverso la realizzazione delle fondazioni delle fabbriche, hanno determinato modifiche nei livelli di falda con innalzamenti o abbassamenti delle stesse. Nel caso di Roma e con particolare riguardo alle zone limitrofe al corso del fiume Tevere, a seguito della costruzione dei muraglioni dopo l'Unità d'Italia, il regime sia delle acque superficiali che sotterranee è venuto modificandosi, con fenomeni di risalita di umidità nelle murature, con vistose e talora abnormi evidenze fenomeniche. La chiesa aveva dunque anch'essa sensibili problemi di imbibizione delle murature con sfarinamento di intonaci in una fascia d'altezza di circa 1 metro dal piano pavimentale. La deumidificazione prevedeva la contestuale esecuzione di due distinte operazioni tecniche: la creazione di una barriera silconica all'interno delle murature per impedire la risalita dell'umidità per capillarità e la realizzazione di un solaio ventilato atto a ridurre i negativi influssi dell'umidità di contatto dovuta alla presenza del terrapieno. La creazione della barriera poteva essere determinata, previa rimozione solo ed esclusivamente delle porzioni di intonaci sfarinati o non aderenti, mediante la realizzazione, con disposizione a quinconce, di fori nella muratura perimetrale. Le perforazioni venivano eseguite con trapano a rotazione ad un'altezza di circa 20 centimetri dal pia-

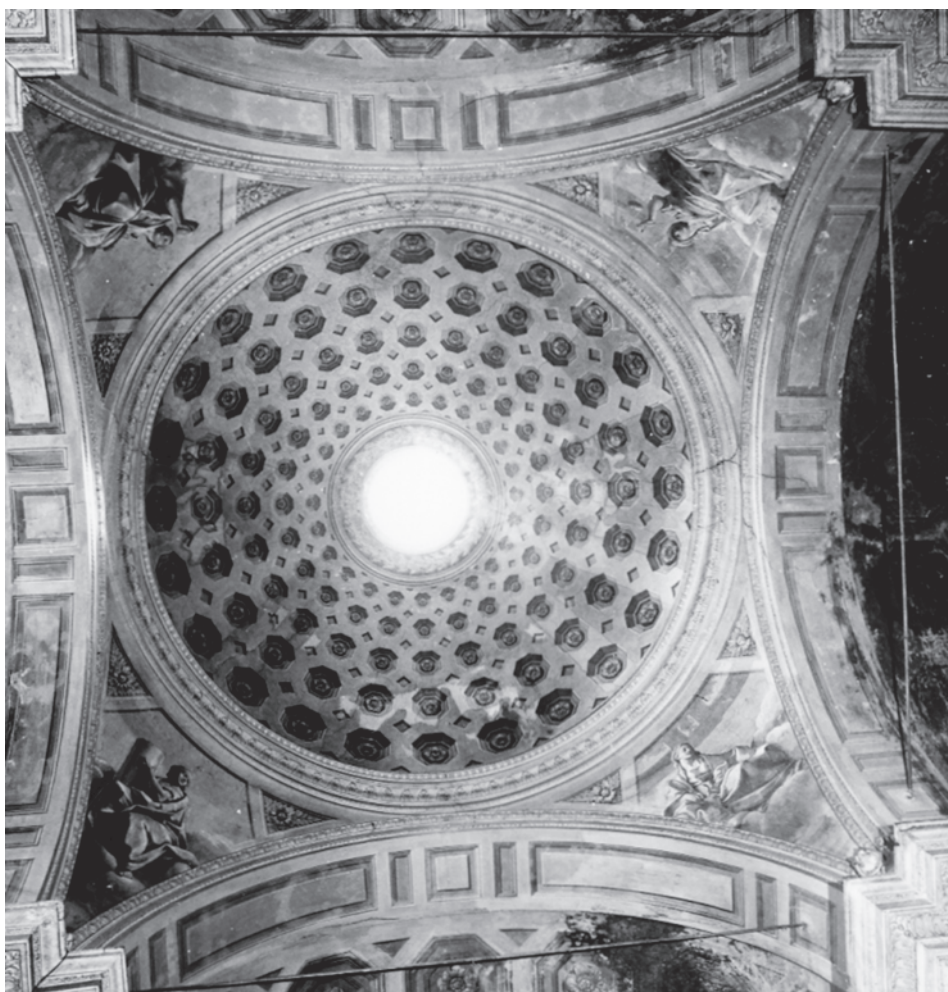


Fig. 51. Roma, Chiesa dei Bolognesi, Cupola prima del restauro decorata a cassettonato (XIX secolo).

no pavimentale, la prima fila ad un'altezza di circa 30 centimetri, la seconda con interasse di 10 centimetri tra i fori in entrambe i casi. Preparatisi in modo adeguato i perfori, con loro soffiatura a rimuovere i residui polverosi di lavorazione e con il loro lavaggio per aprire i canalicoli e gli interstizi e le cavità presenti nel nucleo murario, si procedeva all'inserimento nei fori di ugelli per mezzo dei quali iniettare, a pressione controllata ma

anche a gravità, il formulato chimico nelle murature. L'operazione di riempimento dei fori veniva ripetuta sino a saturazione degli stessi per rifiuto del prodotto, laddove l'assorbimento differenziato della resina siliconica impiegata evidenziava differenti qualità dell'apparecchio murario. La stuccatura delle teste dei fori e il rifacimento degli intonaci con uso di prodotti speciali additivati con prodotti idro-fughi completava l'intervento.



Fig. 52. Pompeo Aldovrandini e aiuti, Cupola: particolare con San Petronio e altri santi (1719-1729). Roma, Chiesa dei Bolognesi. È stato lasciato un saggio superstito della decorazione ottocentesca a finti cassettoni.



Fig. 53. Pompeo Aldovrandini e aiuti, Cupola: particolare con Santa Caterina da Bologna e altri santi (1719-1729). Roma, Chiesa dei Bolognesi.

La seconda operazione, tecnicamente più impegnativa, era quella della realizzazione di un solaio ventilato. Veniva *in primis* eseguito il rilievo del pavimento, realizzato nel 1873 con formelle bicrome di marmo, con particolare attenzione all'ubicazione delle lastre tombali in esso inserite. Si eseguiva con ogni cura la rimozione delle lastre e delle formelle e si procedeva all'accantonamento degli elementi smontati avendo proceduto alla loro numerazione. A seguire si rendeva necessario rimuovere il sottofondo e lo strato di conglomerato di livellamento del terreno sottostante costipato. Tale attività veniva svolta manualmente per raggiungere la profondità ritenuta più idonea alla creazione del piano di appoggio dei muretti – frenelli – su cui andare a realizzare il solaio vero e proprio. Lo scavo veniva dunque realizzato per una profondità media di 70 centimetri e poi, sul fondo dello stesso, ben costipato e livellato, si realizzava uno smalto di gretoni – lapillo unito con malta di calce e pozzolana – di 5 centimetri di spessore. Attesosi l'indurimento del massetto, si avviava la costruzione dei muretti con mattoni pieni e malta cementizia, disponendo in filari sfalsati i singoli elementi laterizi e avendo premura di eseguire, rispetto alle murature d'ambito, adeguate ammorsature. La prassi operativa segnalava poi la necessità di lasciare in ciascun muretto alcune discontinuità per consentire la circolazione dell'aria nella cavità sotterranea così creata. Al di sopra delle teste dei frenelli venivano posti in opera fazzoletti di guaina impermeabile previa mano di *primer* e, a seguire, si dava corso alla posa in opera del tavellonato laterizio. Gli elementi laterizi venivano posizionati sulle sommità dei frenelli ad un interasse di circa 80 centimetri. Per

aumentare la capacità di sopportare i carichi accidentali – la folla dei fedeli e gli arredi – sul tavellonato laterizio venivano posizionati pannelli di rete elettrosaldata a maglia quadrata, con adeguati sormonti e legature reciproche operate con filo di ferro ricotto. Una gettata di malta cementizia di adeguato spessore, ben lisciata e livellata, veniva poi a costituire la base su cui, previa mano di *primer*, veniva posata una guaina impermeabile con idonei sormonti e risvolti. Su adeguato sottofondo di malta di calce e pozzolana, venivano infine posizionati gli elementi del pavimento precedentemente smontato. Un'accortezza veniva adottata per consentire all'aria carica di umidità, quella contenuta nel cavo sotterraneo, di rifluire negli ambienti dell'aula ecclesiale, dove si creavano alloggiamenti, in punti nascosti, per le tubazioni di polietilene, che avevano appunto lo scopo di connettere la cavità con l'aula. Il lavoro, per problemi organizzativi e di gestione del cantiere, poteva avere attuazione per settori, sicché l'ultima porzione sulla quale si intendeva poi intervenire era quella verso la facciata. In prossimità del muro della facciata, nella fase di scavo, a una profondità variabile tra i 60 e gli 80 centimetri, veniva rinvenuta la sommità di alcuni muri che, per qualità dell'apparecchio murario, venivano riconosciute come d'epoca romana. Gli archeologi della competente Soprintendenza, prontamente avvisati, ravvisavano la necessità di procedere a uno scavo archeologico stratigrafico da attuarsi in tutta l'area già liberata dalla pavimentazione (cfr. *supra* saggio di Paola di Manzano). Essendosi infine raggiunta per l'intera area interessata dallo scavo archeologico la profondità di circa metri 5,50 dal piano pavimentale della chiesa, si rendeva

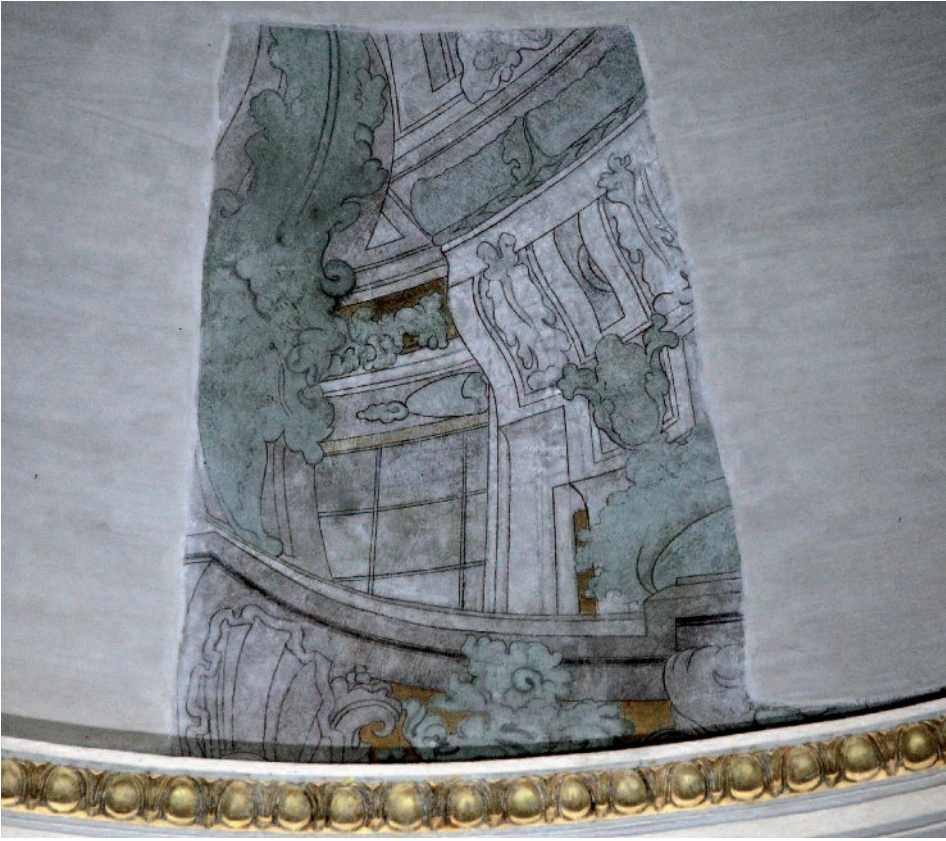


Fig. 54. Pompeo Aldovrandini e aiuti, Cupola: particolare della finta decorazione architettonica (1719-1729). Roma, Chiesa dei Bolognesi.

necessario eseguire significativi interventi di consolidamento delle murature d'ambito e di quelle dell'arcone sottostante alla facciata. Ulteriore conseguenza dei rinvenimenti delle murature d'epoca romana era quella di dovere provvedere con muratura di mattoncini fatti a mano, simili a quelli originariamente impiegati, sia a rendere uniformi i piani di appoggio del nuovo solaio sia ad integrare in modo esteticamente e staticamente idoneo la muratura messa in luce. Allo scopo infine di assicurare l'agibilità della chiesa, ferma restando la necessità di consentire l'accesso, ancorché saltuario, alle strutture archeologiche ipogee, si provvedeva a

realizzare un solaio in lamiera grecata, poggiato su predisposta armatura portante in profilati metallici, con riempimento di malta cementizia. L'accesso veniva reso possibile con la creazione di una botola ottenuta nel piano pavimentale.

### *Apparati decorativi*

Il problema di porre rimedio ai danni agli intonaci, decorati e non, causati dalle passate infiltrazioni d'acqua piovana nell'intradosso della cupola, assumeva particolare urgenza (fig. 51). Le operazioni ave-



Fig. 55. Pompeo  
Aldovrandini e  
aiuti, Cupola:  
particolare della  
finta decorazione  
architettonica  
(1719-1729).  
Roma, Chiesa dei  
Bolognesi.



vano avvio con il montaggio all'interno della chiesa di un ponteggio, completo di tutte le sue parti e accessori, utile per riuscire a intervenire in modo esaustivo su tutte le pareti dell'involuppo spaziale della chiesa. In una fase preliminare si operavano dunque modeste rimozioni degli intonaci ammalorati o in fase di distacco o prossimi alle lesioni che, pur non connotando un particolare quadro fessurativo, evidenziavano localizzati problemi di sofferenza statica o la presenza di sconessioni o di mancate o insufficienti legature degli apparecchi murari: fenomeni questi tutti presenti *ab origine* o intervenuti per assestamenti fondali. La rimozione ricordata consentiva di portare all'evidenza una serie di figure in monocromo verde ad essi intonaci sottostanti. Il rinvenimento casuale incoraggiava nel procedere alla rimozione con mezzi meccanici di ulteriori piccole porzioni dell'apparato decorativo esistente, eseguito a tempera nel XIX secolo. Con la messa a nudo dunque di significativi tratti della decorazione settecentesca si addiveniva all'idea di procedere alla pressoché completa ablazione di quanto restava della decorazione a lacunari, pur di buona qualità, per privilegiare quello che sembrava essere un apparato decorativo di buona fattura, certamente più coerente con la *facies* primo settecentesca che si era voluta ipotizzare per la chiesa (figg. 52-55). Nell'entusiasmo del rinvenimento, qualcuno poi avanzava l'idea che l'opera potesse essere riconducibile ad artisti di nascita e cultura bolognese quali appunto Tommaso Aldrovandini o suo figlio Pompeo, eccellenti decoratori e quadraturisti. In punti che non avrebbero creato osta-

colo alla leggibilità e intelligibilità del ciclo decorativo rinvenuto, si optava per lasciare esemplificazioni, dimensionalmente adeguate, della decorazione più tarda (fig. 52). Non ci si poteva infine esimere dal posizionare una serie di apparecchi illuminotecnici a scopo di valorizzare l'apparato decorativo della cupola.

A questo punto, eseguitosi il restauro con le consuete adeguate tecniche delle cornici e delle modanature in stucco monocromo, ci si attivava per la realizzazione del restauro delle decorazioni. L'operazione aveva inizio con la pulitura con mezzi meccanici e impacchi di polpa di cellulosa ed acqua distillata; a seguire si provvedeva al consolidamento dei frammenti di intonaco decorato mediante l'esecuzione di iniezioni di *Ledan TB1* e *Primal Ac 33* in veicolo acquoso. Si procedeva ancora con il restituire l'adesione alle superfici pigmentate con l'impiego di *Primal Ac 33* in acqua ed alcool etilico. Le integrazioni delle superfici decorate avevano luogo con campiture, episodiche invero, o con tratteggi reversibili in tinta eseguite con colori ad acquerello. Una ste-sura finale di un protettivo e consolidante acril-siliconico su tutta la superficie concludeva l'intervento di restauro.

### *La facciata*

L'operazione di restauro del prospetto della chiesa (fig. 43) non è stata determinata solo dalla volontà di un recupero formale-figurativo ovvero di restauro dei rapporti cromatici tra gli elementi architettonici (fondi e telaio architettonico) e nemmeno dal desiderio di resti-

tuire, attraverso un'operazione di rappazzatura degli intonaci, la funzionalità della superficie di sacrificio tale da garantire all'edificio più durature e migliori condizioni di conservazione. La realtà osservata e accertata era tale da costringere a promuovere un intervento di consolidamento vero e proprio dell'apparecchio murario costituente la facciata che, proprio laddove mancavano porzioni di intonaco, metteva a nudo una muratura scadente sia come qualità di esecuzione sia come qualità del materiale laterizio e del legante impiegati. Montatisi i ponteggi, il quadro che si presentava, provvedutosi alla rimozione manuale e in parte meccanica dei soli intonaci ammalorati e di quelli con ridotta adesione al supporto murario, era ben peggiore delle aspettative. Dopo aver, infatti, accennato alla cattiva qualità dei materiali, non può non essere rimarcato l'impiego, nell'erezione del muro di facciata, di elementi laterizi frammentari legati con una malta dall'aspetto oggi incoerente e pulverulento, ma anche in origine di qualità e di caratteristiche fisico-chimiche e di resistenza meccanica piuttosto scarse. L'intervento non poteva dunque prescindere da un estensivo, ancorché economicamente oneroso, intervento di consolidamento dell'apparecchio murario, da eseguire prima d'ogni altra operazione di restauro. In tal senso si iniziava, con tutta la cura e l'attenzione necessarie, per non provocare inutili ed inopportune vibrazioni dell'apparecchio murario, a far eseguire dalle maestranze una serie di fori con trapano a rotazione, allo scopo di procedere, eseguitesi le operazioni preparatorie – soffiatura nel

foro per eliminazione di polveri e residui dell'esecuzione, lavaggio del foro, iniezione di campionatura in una serie di fori per comprendere la quantità della malta da iniettare e pressione di erogazione della miscela ecc. – al cosiddetto preconsolidamento dell'apparecchio murario medesimo. Di preferenza, i fori venivano eseguiti in corrispondenza dei letti di malta, non trascurandosi la loro effettuazione anche nelle discontinuità e cavità della muratura, già presenti o che venivano all'evidenza all'atto della rimozione degli intonaci. In taluni casi, dunque, si faceva ricorso, laddove era possibile o opportuno conservare l'intonaco, all'esecuzione di fori di minore diametro con l'uso di trapani a mano, quasi ci si trovasse in presenza di affreschi o di preziosi apparati decorativi o tegumenti. Non può altresì non essere ricordata la lunga ricerca di mercato condotta allo scopo di individuare le malte premiscelate che, simili per composizione quantoqualitativa a quelle tradizionalmente impiegate nell'architettura storica in ambiente romano, assicurassero, proprio per la possibilità offerta dalla produzione in stabilimento, quelle garanzie di corretta formulazione e di omogeneità e uniformità di comportamenti e di resa. L'individuazione della malta idonea consentiva inoltre di determinare un'opportuna fluidità della miscela da iniettare, consideratosi che essa aveva obbligo di fluire nei più reconditi angoli e cavità della muratura, al fine di ricostituire una sufficiente capacità resistente dell'apparecchio murario. A seguire si poneva mano al restauro degli elementi architettonici e decorativi



in stucco che arricchivano e connotavano il prospetto (fig. 56), così come si procedeva al restauro del fastigio reggi-croce in travertino, di cui si realizzava, tra gli altri, il consolidamento e il restauro della croce in ferro (poi sostituita con una più leggera). Il lavoro prevedeva anche il restauro del grande infisso presente sul registro superiore della facciata oltre che del grande portone ligneo, manufatti che venivano in ultimo verniciati con smalti satinati secondo campionature prescelte dalla Direzione dei Lavori.

Il problema che si poneva, una volta che era stata eseguita la rappazzatura degli intonaci con malta di calce e pozzolana, sino alla determinazione, laddove necessario, dello strato di finitura, era dunque quello della definizione della coloritura del prospetto. La coloritura monocroma a cui ci si trovava di fronte, ascrivibile a un intervento di manutenzione eseguito alcune decine di anni prima, non rilevava certo ai fini delle scelte da adottarsi in sede di restauro. Le prove di descialbo fatte eseguire dal restauratore non riservavano alcuna sor-

NELLA PAGINA  
ACCANTO:  
Fig. 56. Prospetto  
della chiesa (rilievo  
dell'autore).



Fig. 57.  
Achille Pinelli,  
*Chiesa dei SS.  
Giovanni e Petronio  
presso Piazza Farnese  
con religioso e  
popolano*, 1835,  
acquerello e matita  
su carta. Museo di  
Roma (MR 4037).

presa, essendo evidentemente stata rimossa nel tempo ogni traccia delle settecentesche originarie coloriture o comunque di quelle storiche. La facciata, infatti, era stata oggetto, così come la zona dell'altare maggiore, di cospicui lavori che ne consentirono tra il 1696-1700 il completamento; circostanza questa tra l'altro testimoniata dalla seguente iscrizione presente in facciata: «DIVIS IOANNI EVANGELISTAE ET PETRONIO DICATVM MDCC», riportata anche in un acquerello del 1835 di Achille Pinelli (figg. 1 e 57). L'indi-

viduazione delle cromie così come desunte dall'acquerello pinelliano, ha comunque contribuito, in mancanza di indicazioni più precise di carattere documentale, alla determinazione delle scelte in seguito effettuate. Non poteva, infatti, essere trascurato in sede di analisi delle cromie da impiegare il fatto che gli spazi latitanti all'ordine gigante centrale fossero e siano caratterizzati dalla presenza di un bugnato a tutt'altezza, con bugne di forma rettangolare con superficie liscia a filari sfalsati. Il bugnato risultava, con il suo trattamento cro-

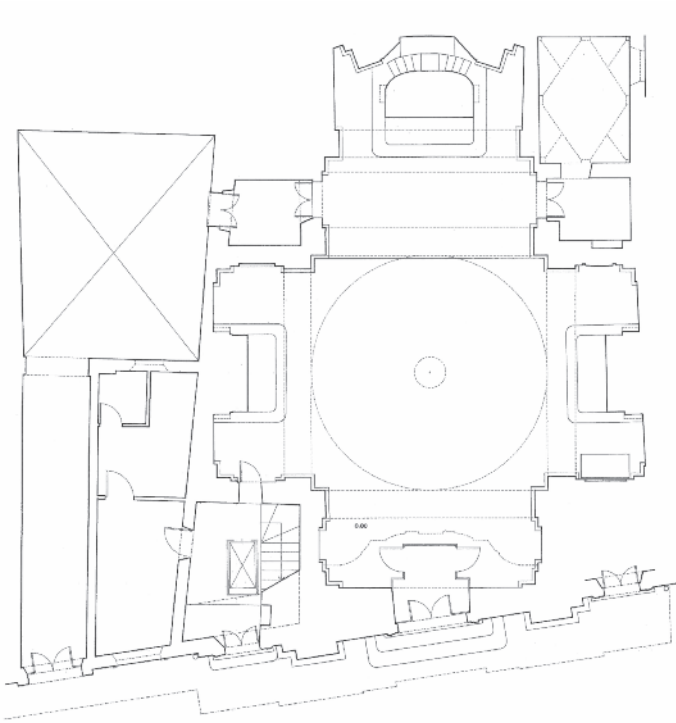


Fig. 58. Planimetria del complesso a quota + 1.0 m (rilievo dell'autore).

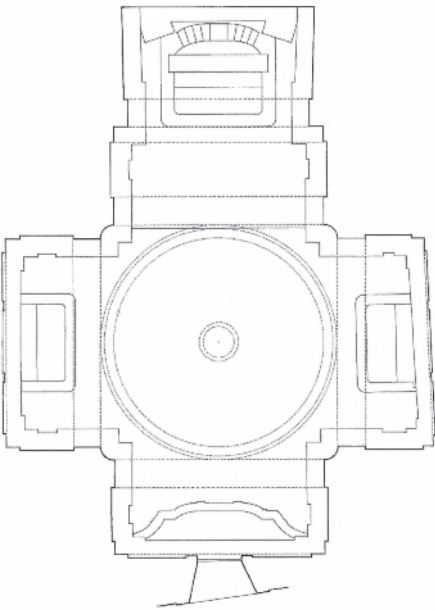


Fig. 59. Pianta della chiesa a quota + 9.80 m (rilievo dell'autore).

matico, evocativo dell'uso di una pietra di colore bianco (travertino?), così come con lo stesso colore bianco il Pinelli sembra avesse trattato anche la parte centrale del prospetto. In sostanza, l'acquerello denunciava un trattamento monocromatico di tutte le superfici – campi e aggetti – affidando al solo naturale chiaroscuro la capacità di rendere mosi i piani e quindi le masse murarie. Prendendo spunto dallo scarno apparato iconografico disponibile, ma anche facendo ricorso alla propria cultura specifica e alla conoscenza e analisi di episodi architettonici simili per impostazione formale ed epoca di realizzazione, si perveniva alla definizione della *facies*, dell'immagine che si voleva attribuire al monumento. In tal senso si optava per l'evidenziazione degli aggetti e dei bu-

gnati laterali con una tinteggiatura che simulasse l'impiego di un materiale lapideo, il travertino, di impiego comune ma evocativo dell'uso di un materiale certamente più nobile e quindi confacente all'architettura che non il normale intonaco. Il trattamento dei fondi o campi era invece previsto con un colore memore dell'uso del laterizio nella gamma cromatica propria delle argille caratteristiche di area romana. L'esecuzione della tinteggiatura, fatta con una miscela di latte di calce e terre naturali e legante acrilico, prendeva avvio da un'accurata preparazione delle superfici e passava attraverso una lunga quanto appassionata ricerca, condotta attraverso l'esecuzione di innumerevoli campionature dei toni e delle tipologie delle lavorazioni aggiuntive. Se dunque la scelta era quella di ripristinare attraverso la tinteggiatura la suggestione dell'uso di materiali diversi – il travertino e la cortina laterizia – era inevitabile che le maestranze occupate nell'operazione fossero quelle che al tempo s'aveva motivo di ritenere le migliori ad operare nel settore a Roma. Il tempo ha oggi introdotto sulla facciata quei guasti e quelle anomalie materiche che comunque rendono sicuramente più vicina l'immagine del monumento a quella che con la coloritura si intendeva conseguire.

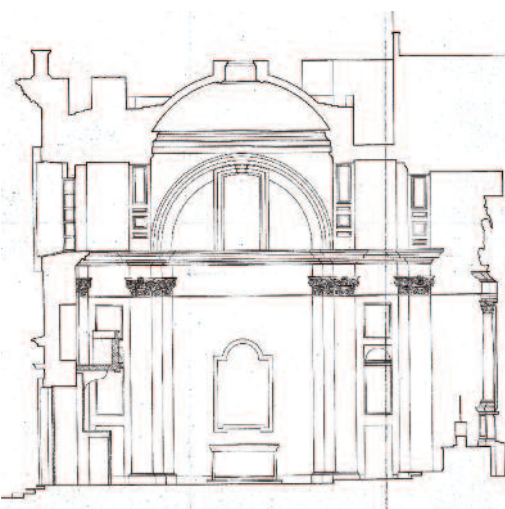


Fig. 60. Sezione longitudinale della chiesa (rilievo dell'autore).



Fig. 61. Sezione trasversale della chiesa con l'altare maggiore (rilievo dell'autore).

D. O. M.  
 ALEXANDER ALGARDIVS BONON  
 SVB HOC MARMORE VITA FVNCTVS IACET  
 CVIVS GLORIA IN MARMORE ÆTERNVM VIVET  
 VIR PRINCIPIBVS SVMMIS. ET CVNCTIS AMABILIS.  
 SED IN PRIMIS INNOCENTIO X. PONT. OPT. MAX.  
 QVI EIVS OPERA  
 LIBERALITER VSVS EQVESTRI SYMBOLO ET ICONE  
 ILLVM DONAVIT A QVO ÆNEA AD SIMILITVDINEM  
 STATVA FVERAT DONATVS  
 OPERIBVS EIVS VNA DVMTAXAT ANTIQVITAS  
 DEFVIT  
 VT EVM ANTIQVIS COMPARARES  
 DECESSIT DIE X. MENS. IVNII A MDCLIII, ÆT. LII.

Fig. 62. Iscrizione sepolcrale di Alessandro Algardi secondo la duplice trascrizione di Giovanni Pietro Bellori del 1672 (sopra) e di Francesco Cancellieri del 1823 (sotto).

D · O · M  
 ALEXANDER · ALGARDIVS · BONON  
 SVB · HOC · MARMORE · VITA · FVNCTVS · IACET  
 CVIVS · GLORIA · IN · MARMORE · AETERNVM · VIVET  
 VIR · PRINCIPIBVS · SVMMIS · ET · CVNCTIS · AMABILIS  
 SED · IN · PRIMIS · INNOCENTIO · X · PONT · OPT · MAX  
 QVI · EIVS · OPERA  
 LIBERALITER · VSVS · EQVESTRI · SYMBOLO · ET · ICONE  
 ILLVM · DONAVIT · A · QVO · AENEA · AD · SIMILITVDINEM  
 STATVA · FVERAT · DONATVS  
 OPERIBVS · EIVS · VNA · DVMTAXAT · ANTIQVITAS  
 DEFVIT  
 VT · EVM · ANTIQVIS · COMPARES  
 DECESSIT · DIE · X · MENS · IVNII · A · MDCLIV · AET · LII



# Il mito della tomba di Algardi

Jennifer Montagu

Tra coloro che furono sepolti nella chiesa dei Santi Giovanni e Petronio dei Bolognesi, il più noto è senz'altro lo scultore Alessandro Algardi<sup>1</sup>. Nato a Bologna nel 1594, Algardi giunse a Roma probabilmente nel 1625 e rimase nella Città Eterna fino alla sua morte nel 1654. L'artista è oggi conosciuto soprattutto per il grande rilievo in marmo di *Papa Leone I e Attila* a San Pietro, per il gruppo marmoreo della *Decollazione di San Paolo* nella chiesa di San Paolo a Bologna, per la delicata decorazione in stucco del Casino del Bel Respiro a Villa Pamphili a Roma e per le numerose statuette in bronzo e i rilievi eseguiti dai suoi modelli. Algardi realizzò anche numerosi busti e ritratti, molti dei quali si trovano nelle tombe delle chiese di Roma e in altri luoghi. Egli tuttavia non ha un monumento funebre.

È certo che dopo la sua morte il 10 giugno 1654, lo scultore sia stato sepolto, come richiesto nel testamento, nella chiesa della sua nazione. Su questo non vi sono dubbi; incerto è invece tutto ciò che concerne la possibilità che un monumento in sua memoria sia mai stato realizzato. Nel 1672 Bellori scrisse che: «Il Signor Domenico Guidi suo Discepolo ha scolpito in marmo il ritratto di Alessandro per

adornare il sepolcro, accompagnato con la seguente iscrizione, composta dal dottissimo Padre Fabri:

D.O.M. / ALEXANDER ALGARDIVS  
BONON / SVB HOC MARMORE VITA  
FVNCTVS IACET / CVIVS GLORIA IN  
MARMORE AETERNVM VIVET / VIR  
PRINCIBVS SVMMIS, ET CVNCTIS  
AMABILIS. / SED IN PRIMIS INNOCENTIO  
X. PONT. OPT. MAX. / QVI EIVS OPERA  
/ LIBERALITER VSVS EQVESTRI SYMBOLO  
ET ICONE / ILLVM DONAVIT A QVO  
AENEA AD SIMILITVDINEM / STATVA  
FVERAT DONATVS / OPERIBVS EIVS  
VNA DVMTAXAT ANTIQVITAS / DEFVIT  
/ VT EVM ANTIQVIS COMPARARES /  
DECESSIT DIE X MENS. IVNII A.  
MDCLIIII, AET. LII.»<sup>2</sup>.

Padre Fabri potrebbe essere identificato con il colto gesuita, matematico, medico e teologo<sup>3</sup>, la cui relazione personale con Algardi tuttavia non è nota, e che per di più sbagliò l'età dello scultore, che morì a sessant'anni.

C'era anche un altro epitaffio, più accurato, scritto per la sorella di Algardi, Cassandra, e noto da un manoscritto conservato a Bologna<sup>4</sup>; ma non vi è alcuna prova che questo sia mai stato realizzato. Fu il tardo biografo di Guidi, Lione Pa-

scoli (1674-1744) a scrivere per primo: «da lui [Guidi] il ritratto dell'Algardi, che si vede nel suo sepolcro in S. Gio. de' Bolognesi»<sup>5</sup>. Ma vide questi davvero il monumento dedicato ad Algardi? È opinione comune che Pascoli, e altri dopo di lui<sup>6</sup>, abbiano semplicemente fatto proprio ciò che credevano intendesse dire Bellori.

Dei quattro assistenti principali di Algardi, Guidi fu certamente il più vicino, ed è quindi ragionevole credere che se un monumento fosse stato eretto, allora sarebbe stato Guidi a realizzarne il busto. È tuttavia molto dubbia l'ipotesi che il monumento sia stato realizzato. Il fatto che non vi sia menzione alcuna di una siffatta scultura commemorativa nelle guide di Roma non prova di per sé che essa non sia esistita, poiché in generale queste guide dicono poco della chiesa. Né si possono dedurre conclusioni dalla testimonianza di Francesco Cancellieri secondo la quale nel 1811 il monumento non c'era, in considerazione delle devastazioni perpetrate nelle chiese romane durante l'occupazione francese. Più significativa è l'omissione della menzione della tomba nella collezione di iscrizioni dei bolognesi a Roma di Pier Luigi Galletti del 1759<sup>7</sup>.

Ancora più inquietante è il fatto che quando nel 1683 Guidi diede una lista dei suoi lavori al suo amico Carlo Cartari, egli non disse nulla circa un suo busto del riverito maestro. Se il monumento fosse stato visibile in una chiesa di Roma, si sarebbe trattato di una strana dimenticanza. In realtà, Cartari cita il busto di Algardi realizzato da Guidi, alla fine della sua prima lista dei lavori dello scultore, compilata in marzo, ma riportando l'affermazione di Bellori, in un'appendice e non come

parte della lista datagli da Guidi a novembre<sup>8</sup>. Esso non è ricordato neppure nella biografia più tarda di Guidi scritta da Filippo Baldinucci<sup>9</sup>.

Tuttavia, non vi è dubbio che Guidi abbia scolpito un busto di Algardi, poiché esso è registrato nella lista dell'inventario stilato *post mortem* nel 1701 e nel 1702<sup>10</sup>. Se si può ipotizzare che per qualche ragione il monumento non fu mai realizzato, allora probabilmente egli non volle far menzione di questa mancata realizzazione a Cartari o a Baldinucci. Ma c'è un'altra possibilità: nell'edizione del 1686 della sua guida delle chiese di Roma, Titi annota che «Domenico Guidi in questa medesima Chiesa [Santa Maria *ad Martyres* al Pantheon] vuol fare li Sepolchri con li ritratti del cavalier Lanfranco e dell'Algardi che è stato suo maestro»<sup>11</sup>. Questa idea deve essere stata ispirata dai monumenti nel Pantheon di Raffaello e di Annibale Carracci<sup>12</sup>, che non avevano monumenti in altre chiese romane (così come non lo aveva Lanfranco). Era questo un tentativo di erigere un monumento a un grande scultore che altrimenti non sarebbe stato commemorato? Ed era questo un modo per fare uso di un busto che egli aveva originariamente scolpito per la tomba ai Santi Giovanni e Petronio? O forse il busto che egli aveva lasciato nel suo studio era stato scolpito nel 1686 per il progetto del Pantheon, che parimenti non fu mai realizzato? Quest'ultima ipotesi spiegherebbe l'assenza dalla lista di Cartari, ma non da quella di Baldinucci, e lascia aperto il problema della testimonianza di Bellori; per non parlare del fatto che non vi è altra testimonianza di un busto di Lanfranco. Anche se si prende

per buona la frase di Titi, sembra probabile che l'idea di un memoriale nel Pantheon non si sia mai concretizzata.

Dopo la morte di Guidi nel 1701 il busto di Algardi passò per eredità a sua figlia Maddalena. Ella sposò l'assistente di suo padre, Vincenzo Felici, e morì pochi mesi dopo suo marito, nel 1715, quando il busto è di nuovo menzionato nel suo inventario<sup>13</sup>. Poi esso scomparve da tutti i documenti.

Sebbene le tre questioni poste sopra rimangono prive di risposta, tre punti pos-

sono essere enucleati: nessuna fonte autorevole afferma che il monumento di Algardi fu altro che un progetto; nessuna fonte affidabile attesta la sua esistenza nella chiesa dei Bolognesi; e, a meno che non si pensi che Guidi abbia scolpito due busti di Algardi (entrambi perduti), il fatto che uno fosse nel suo studio dopo la sua morte indica che il monumento non fu mai realizzato, perché altrimenti il busto vi sarebbe stato collocato sopra, e non sarebbe rimasto tra i beni di Guidi.

(Traduzione dall'inglese di Claudia La Malfa)

#### Note

<sup>1</sup> Per la vita e l'attività di Algardi in generale, cfr. MONTAGU 1985 e *Algardi* 1999.

<sup>2</sup> BELLORI 1672, ed. BOREA 1976, pp. 416-417.

<sup>3</sup> CANCELLIERI 1823, p. 57 lo ha identificato con Onorato Fabri. Si veda anche il passo più breve, dedicato allo stesso soggetto, nel testo di CANCELLIERI 1811. Per Fabri, cfr. BACKER-BACKER-SOMMERVOGEL I 1869, coll. 1776-1778. Nato nella diocesi di Belley, c. 1607, egli fu chiamato a Roma dal generale dell'Ordine, Vincenzo Carafa (1646-1649), e qui morì nel 1688 (BALDASSARRI 1724, p. 302).

<sup>4</sup> Domenico Maria Galeati, "Diario o siano notizie varie di Bologna", III, p. 211 (Bologna, Biblioteca Comunale, Ms. B. 82); cfr. ARFELLI 1959, p. 463.

<sup>5</sup> PASCOLI 1730-1736, ed. MARABOTTINI 1992, p. 349.

<sup>6</sup> Questa opinione è ripresa, nel diciannovesimo secolo, da Giuseppe Campori (CAMPORI 1873, p. 131) e da Carlo Lazzoni (LAZZONI 1880, p. 352).

<sup>7</sup> GALLETTI 1759 (cfr. ARFELLI 1959, p. 462).

<sup>8</sup> GIOMETTI 2010, pp. 128-131.

<sup>9</sup> *Zibaldone baldinucciano* 1980, I, pp. 481-488.

<sup>10</sup> GIOMETTI 2007, pp. 72 e 88.

<sup>11</sup> TITI 1674-1763, ed. CONTARDI-ROMANO 1987, p. 191. Questa fu senz'altro la fonte dell'affermazione di Deseine secondo il quale: «Le Sieur *Dominque Guidi* travaille à deux beaux Tombeaux de marbre...; l'un pour Cavalier *Lanfranc*, & l'autre pour le Cavalier *Algardi* son maitre.» (DESEINE 1713, I, p. 144).

<sup>12</sup> L'iniziativa venne da Bellori e da Carlo Maratti: cfr. BARBERINI 2000, II, pp. 478-479.

<sup>13</sup> GIOMETTI 2007, p. 103.



Fig. 63. Domenico Zampieri, detto il Domenichino, *Madonna in trono col Bambino, angeli musicanti e i Santi Giovanni Evangelista e Petronio*, olio su tela, cm 430 x 278. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini (Inv. 5074).

# La pala del Domenichino

Rossella Vodret

La grande pala dell'altare maggiore della Chiesa dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio dei Bolognesi a Roma (fig. 63) fu commissionata a Domenichino (Domenico Zampieri, Bologna 21 ottobre 1581-Napoli 6 aprile 1641) dalla Confraternita dei Bolognesi il 14 dicembre 1625, proprio allo scadere dell'Anno Santo<sup>1</sup>.

La realizzazione del dipinto ebbe una gestazione lunga e difficile. La Confraternita attribuiva grande importanza alla commissione della pala d'altare. Il 16 luglio 1624 deliberò infatti che venisse restituito a un donatore, che non viene nominato, un quadro offerto per l'altare maggiore della chiesa perché «non ha suo lume e non fa effetto» e il 15 giugno 1625 la Congregazione discusse l'offerta del Domenichino di eseguire la pala, riservandosi di attendere il parere di mons. Giovan Battista Agucchi. Il parere di costui, già Governatore della Confraternita e all'epoca Nunzio apostolico a Venezia, fu evidentemente positiva se il 14 dicembre la Congregazione dette mandato di stipulare un contratto con il pittore<sup>2</sup>.

Furono necessari ben quattro anni (il dipinto fu consegnato solo nel novembre del 1629), cadenzati da continui solleciti della Confraternita, decine di disegni prepa-

ratori (ne sono noti trentaquattro, conservati per lo più a Windsor), e numerosi pentimenti, ripensamenti, rifacimenti nel corso dell'esecuzione, evidenziati dalle analisi diagnostiche realizzate nel corso del restauro del 1995<sup>3</sup>. Un'incertezza e un travaglio in parte connaturati con il complesso carattere di Domenichino, in parte amplificati dall'importanza che doveva rivestire per lui questa commissione destinata alla chiesa che era il simbolo, a Roma, della sua città natale. Un'importanza attestata dal fatto che lui stesso volle a tutti i costi dipingere la pala e, per farlo, si accontentò di un compenso abbastanza esiguo, solo 200 scudi, escluso il prezioso lapislazzulo utilizzato per gli azzurri. Finalmente nel novembre 1629 il quadro fu consegnato e collocato sul nuovo altare marmoreo appena ultimato, entro una cornice dorata con una tendina di taffetà rossa, con frangia di seta tramezzata d'oro con fermo e cordoni compagni, per poterla coprire, sotto un baldacchino dipinto da Aureliano Milani<sup>4</sup>.

Una bella rivincita per Domenichino, nei confronti degli altri pittori bolognesi che erano a Roma o che vi avevano lavorato e con i quali non solo non era mai entrato in sintonia, ma dai quali era stato sempre dileggiato. Esemplari a questo proposito

sono alcuni episodi tramandati dai biografici: il soprannome di “il bue” che gli fu affibbiato dai suoi compagni a causa della sua lentezza, la famosa frase di Tiarini: «pittore non nato e fatto a forza di stento»<sup>5</sup>, le accuse di plagio nei confronti di Agostino Carracci per la sua *Comunione di san Girolamo*, il rapporto conflittuale con Lanfranco, che andò ben al di là di una semplice rivalità personale..., tutti segni di un disagio culminato con il drammatico soggiorno napoletano, che lo costrinse prima ad una fuga precipitosa e in seguito lo portò ad una oscura morte.

Domenichino sembra quindi essere rifiutato dal contatto e dal confronto con gli altri pittori, suoi compagni di strada (tranne Albani e, in parte, Reni), tanto più veloci e, forse, più “dotati” di lui, per rifugiarsi a vivere «applicato ed intento alle sue speculazioni della pittura»<sup>6</sup>, in un suo mondo intellettuale concentrato di letture di storici e poeti, di studio della statuaria, della musica, dell’architettura e delle fonti antiche, della prospettiva e della matematica, della pratica incessante del disegno. Illuminante per capire il suo modo di operare è un brano di Bellori: «... avanti di pigliar il pennello concepiva e con maturità componeva nella mente ciò che si era proposto; e questo ritirandosi in silenzio da sé solo e formandosi l’immagini delle cose e dimenticandosi di mangiare, lavorava di continuo con la mente con la quale dipingeva»<sup>7</sup>.

Con queste premesse è evidente che la pala di Domenichino per la chiesa dei Bolognesi non potesse essere accolta bene nell’ambiente artistico romano, non solo a causa della gelosia e dell’invidia che può aver scatenato negli altri artisti bolognesi attivi



nella città papale. Sintomatico, a questo proposito, è lo spietato giudizio di Alessandro Algardi<sup>8</sup> – il quale, per ironia della sorte, è stato sepolto nella stessa chiesa – che a lungo ha pesato sul destino di questo dipinto: «[...] un quadro ad olio che all’istesso tempo [Domenichino] andò formando nell’altar maggiore della Chiesa di S. Petronio de’ Bolognesi, ove si vede con la Madonna non in aria, ma in trono su nobile base, sotto panni superbissimi alzati dagli angeli, che tiene Gesù, e da basso S. Giovanni Evangelista e S. Petronio Vescovo con gran diligenza operato: egli è bella, ma che passi poi Guido, io le la piglio nell’idee delle teste, né belli piedi, e mani, né bei vestiri, e in nissuna cosa insomma vi arriva: concedo che nell’invenzioni sia grand’uomo, ma sono sempre sforzate af-

NELLA PAGINA A FIANCO:  
Fig. 64  
Domenico Zampieri,  
detto il Domenichino,  
*Madonna in trono col  
Bambino, angeli  
musicanti e i Santi  
Giovanni Evangelista e  
Petronio*. Particolare  
dell'angelo di sinistra  
con flauto o cornetto.



Fig. 65  
Domenico Zampieri,  
detto il Domenichino,  
*Madonna in trono col  
Bambino, angeli  
musicanti e i Santi  
Giovanni Evangelista e  
Petronio*. Particolare di  
San Petronio.

fettate; ecco non si può veramente negare, che que' quattro Angiolotti sonanti, chi il violino, chi la viola, chi il flauto, e chi l'arpa non siano mirabili d'espressione, ma che ha che fare questa cosa, pare che sia l'ascensione da farne festeggiare gli Angioli: questa è un'invenzione vecchia e stracca usata da Franci e da Gio. Belino, che quando altro non sapeano fare, ponevano ai piedi delle madonne Angioletti sonanti, e cantanti, [...] se la vedesse poi quanto son dure le azioni del S. Petronio e S. Giovanni, quanto dure le sue gambe attaccatevi posticcie, le mani instechite, stupirebbe, e li verrebbe compassione di tanta e sì manifesta fatica».

Nonostante le critiche il quadro rimase sull'altare della chiesa dei Bolognesi e in seguito, tra il '700 e l'800, ebbe almeno due

entusiastici estimatori: Anton Raphael Mengs (1728-1779) che nel 1757 tentò di acquistarlo per il museo di Dresda<sup>9</sup>, impegnandosi a sostituirlo con una copia, e Antonio Canova (1757-1822), il quale nutriva per questo quadro un'ammirazione particolare tanto da passare ore e ore davanti ad esso non saziandosi di ammirarlo e di estasiarsi soprattutto per l'angelo con il cornetto<sup>10</sup> (fig. 64).

Dalla fine del '700 le vicende del grande dipinto diventano tumultuose e, a oggi, non perfettamente chiarite. Nel 1799 per paura dei disordini seguiti all'occupazione francese di Roma, la pala fu rimossa dall'altare della chiesa dei Bolognesi e affidata a qualche membro (o "agente") della confraternita forse «per essere venduto»<sup>11</sup>. La manovra venne però sventata da Carlo

Fea, commissario alle antichità, dietro sollecitazione di mons. Antonio Rusconi, deputato della chiesa, dal cardinale segretario di Stato Ercole Consalvi e dal ministro plenipotenziario francese François Cacault (1743-1805), grazie ai quali l'opera fu restituita alla chiesa e restaurata da Canova prima di essere ricollocata sull'altare<sup>12</sup>. La presenza di Cacault data la vicenda *ante* 1803, anno in cui il ministro francese rientrò in Patria, sostituito dal card. Joseph Feisch, zio di Napoleone.

Ma la pala rimase al suo posto solo pochi anni. Nel 1812, a seguito di un'oscura vicenda, «un raggirio ministeriale estero, e di artisti», come lo definì Fea<sup>13</sup>, venne rimossa dall'altare e inviata a Milano, alla Pinacoteca di Brera, dove giunse il 21 dicembre dello stesso anno. Doveva essere accaduto pressappoco questo: nella collezione di quadri del Louvre si desiderava aggiungere una tavola di G.A. Boltraffio, che Andrea Appiani aveva trasportato a Milano da una chiesa di Bologna. In risarcimento di questa, il cav. Giuseppe Tambroni, agente del Regno italico, e il pittore Pelagio Palagi si impegnarono a inviare a Milano la pala del Domenichino. Il pretesto per il sequestro della pala fu che la chiesa e il quadro appartenevano alla città di Bologna e non a Roma, e a nulla valsero l'opposizione di Fea e i suoi reclami al Governo di Milano. Secondo altre testimonianze, il dipinto sarebbe stato trattenuto per breve tempo in Francia, ma ciò cambia poco alla triste vicenda. Dopo più di un secolo, nel 1953, è stata restituita a Roma e destinata alla Galleria Nazionale d'Arte Antica dove ancora oggi è conservata<sup>14</sup>.

La tela raffigura al centro la Vergine con il Bambino seduti su un trono dorato, po-

sto su un piedistallo con lo stemma della città di Bologna, inquadrati da quinte architettoniche e sormontati da tende in origine rosse, ora scure a causa di un'alterazione dei pigmenti, tenute aperte da due puttini in volo. Tre testine alate sorvolano la testa di Maria, mentre una quarta testina alata, da riferire ad una prima stesura del putto reggi tenda a sinistra poi abbandonata, compare in alto a sinistra. Il gruppo divino è fiancheggiato da quattro angeli musicanti, dove sono presenti numerosissimi pentimenti, mentre in basso sono raffigurati San Petronio (fig. 65), a destra, in abiti vescovili e San Giovanni Evangelista (contitolare della chiesa romana), a sinistra, con il libro e la penna, e accanto un puttino con l'aquila, e un altro con il calice e il serpente, suoi simboli iconografici (fig. 2). Tra i due Santi sono due puttini che giocano con la mitra del Santo patrono di Bologna (fig. 66).

Come ha acutamente riportato Algardi, lo schema compositivo della pala si riallaccia scopertamente a modelli rinascimentali. Domenichino sceglie qui di riproporre con forza la centralità della figura della Vergine, eliminando del tutto il denso strato di nuvole che, secondo un'iconografia diffusa, sorreggeva il gruppo celeste. Diretto antecedente di questo tipo di struttura compositiva è la pala di Dresda di Annibale Carracci, dove è presente un modello simile della Vergine con il Bambino, ma derivata dalla *Madonna del cardellino* di Raffaello. Un analogo modello iconografico, anche se con lievi varianti, è presente in una pala di Albani nella pinacoteca di Bologna, datata 1599, e nella *Madonna della sedia* di Madrid di Guido Reni databile al 1624-1625<sup>15</sup>.





Fig. 66  
Domenico Zampieri,  
detto il Domenichino,  
*Madonna in trono col  
Bambino, angeli  
musicanti e i Santi  
Giovanni Evangelista e  
Petronio*. Particolare dei  
putti con mitra ai piedi  
del trono.

Il gruppo Vergine-Bambino è una ripresa quasi letterale della *Madonna con il Bambino* di Bruges di Michelangelo raffigurata in controparte, perché ripresa evidentemente da una incisione, dal momento che l'originale era a Bruges dalla metà del XVI secolo. L'angelo a destra con la viola sembra invece un ricordo, almeno per la parte superiore, della *Galatea* di Raffaello. Di matrice emiliana e carraccesca è l'imponente figura di San Petronio, più volte utilizzata nella scuola bolognese, mentre citazioni più precise sono l'elegante gioco di gambe dell'angelo a destra, più volte uti-

lizzato da Annibale, e i due putti in basso che giocano con la mitra, dalla pala con *Madonna con Bambino e Santi*, Bologna, San Benedetto, di Lucio Massari, il più anziano degli allievi dei Carracci, databile dopo il 1614<sup>16</sup>.

Di grande interesse è l'attenzione all'equilibrio e al rapporto tra i singoli colori e ai loro riflessi, ispirati alle teorie riportate nei trattati prospettici raccolti nel 1623 dal frate teatino Matteo Zaccolini da Cesena<sup>17</sup>, conosciuto con ogni probabilità durante l'esecuzione degli affreschi nella chiesa teatina di Sant'Andrea della Valle e con il qua-

le, secondo Bellori<sup>18</sup>, Domenichino «si avanzò» nella prospettiva e nella matematica. Basati soprattutto sul *Trattato della pittura* di Leonardo, i trattati di Zaccolini si inseriscono<sup>19</sup>, nel *revival* che ebbero le teorie di Leonardo a Roma e a Firenze tra la fine del '500 e l'inizio del '600, quando, sull'onda delle nuove scoperte scientifiche, l'indicazione di osservare la natura acquistò nuova rilevanza e significato.

Alla prospettiva lineare, basata su principi geometrico-matematici, riportata da Zaccolini nei suoi trattati, è ispirata invece la struttura compositiva della tela, che ha come perno la centralità del gruppo Vergine/Bambino. Una conferma che questo dipinto è costruito su precisi schemi geometrici è data anche dalle misure della pala che sono quelle di un rettangolo aureo, una proporzione usata anche nella Grecia classica e definita da Luca Pacioli "la proporzione divina".

Un altro elemento importante "nascosto" in questo dipinto riguarda gli angeli musicanti. L'organico raffigurato nel dipinto (cornetto, violino, viola e arpa) riveste un carattere profondamente innovativo: si tratta di una delle prime, se non la prima in assoluto, rappresentazione di una sonata a tre, una forma musicale nuova, nata agli inizi del XVII secolo, e presente in particolare a Bologna, nella prassi musicale in San Petronio. È possibile che Domenichino abbia voluto qui rappresentare, esaltandolo, un elemento importante della cultura bolognese dell'epoca, un elemento all'avanguardia rispetto alle altre culture musicali contemporanee.

La figura di San Giovanni (fig. 2), che è stata quella più studiata dal pittore, è forse la più interessante. Monumentale e so-

lenne, avvolta in ridondanti panneggi, spinta verso il limite del dipinto e verso lo spettatore attraverso la gamba muscolosa in primo piano, il San Giovanni sembra risentire più delle altre dei nuovi principi barocchi, se pur attraverso una visione decisamente classica, ed ha i suoi precedenti più immediati nelle due figure analoghe dipinte negli stessi anni dal pittore in uno dei pennacchi di Sant'Andrea della Valle. Sui ponteggi della chiesa teatina Domenichino, campione della scuola classicista bolognese, si confrontava, in un clima di incredibili e violente tensioni, con il parmense Lanfranco e le sue nuove sconvolgenti novità barocche, espresse nella cupola con tale forza da far diventare improvvisamente vecchie e desuete le sue studiatissime figure.

In questo contesto storico culturale, la pala della chiesa dei Bolognesi sembra essere la ferma risposta di Domenichino alla nuova dilagante (e vincente) maniera barocca. Oltre a ribadire con forza il primato di Michelangelo e Raffaello, il pittore ha affidato a questo dipinto una serie di messaggi precisi, tutti volti all'esaltazione della cultura bolognese-emiliana non solo nei riferimenti iconografici e stilistici (Annibale Carracci, Lucio Massari, Francesco Albani, Guido Reni), ma anche nelle teorie del cesenate Matteo Zaccolini (la prospettiva dei colori e il trattato prospettico lineare) e nell'avanguardia musicale della cappella di San Petronio (gli angeli musicanti). Domenichino realizza qui una formidabile sintesi elaborando quelli che a suo avviso erano i principi fondamentali della pittura, dando una sua personale interpretazione del barocco basata sul classicismo bolognese.

## Note

- <sup>1</sup> Le travagliate vicende della grande pala dell'altare maggiore della chiesa dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio dei Bolognesi a Roma sono ampiamente note, si rimanda in proposito a CANCELLIERI 1823, pp. 24-46 e a VODRET 1996.
- <sup>2</sup> CANCELLIERI 1823, p. 26 (cfr. VODRET 1996, p. 298 e note 9-14).
- <sup>3</sup> Nel dipinto sono stati individuati ben ventisette pentimenti, cfr. VODRET 1996, p. 300. Il quadro è stato sottoposto a un nuovo restauro nel 2013.
- <sup>4</sup> CANCELLIERI 1823, p. 26 (cfr. VODRET 1996, p. 298 e note 15-17).
- <sup>5</sup> MALVASIA 1678, ed. ZANOTTI II 1841, p. 234. Si veda ora MALVASIA 1678, ed. PERICOLO XIII 2013, p. 84.
- <sup>6</sup> BELLORI 1672, ed. BOREA 1976, p. 329. Secondo MANCINI 1618-1621, ed. MARUCCHI-SALERNO I 1956, p. 244, Domenichino voleva pochi amici «diletandosi della solitudine, e ciò per non essere sviato dai suoi studi, né perder tempo, dice lui, col salutare e cavarsi il cappello, facendo motto a questo e quello. Et in questo proposito suol dir bastargli sei o sette amici, acciò ogni giorno della settimana per un'ora si possa trattener in conversazione e ricreazione e, quando ne muor uno, pigliarne un altro per supplir questo numero settenario per questo suo fine».
- <sup>7</sup> BELLORI 1672, ed. BOREA 1976, p. 359.
- <sup>8</sup> Contenuto in una lettera pubblicata da MALVASIA 1678, ed. ZANOTTI II 1841, p. 226 e MALVASIA 1678, ed. PERICOLO XIII 2013, p. 62.
- <sup>9</sup> RAMDHOR 1787, III, pp. 277-278, cfr. anche VODRET 1996, p. 298.
- <sup>10</sup> CANCELLIERI 1823, p. 36.
- <sup>11</sup> ASVR, Arc. dei Bolognesi 45b, *Memoria*, 14 giugno 1835, a firma di Carlo Fea, indirizzata al card. bolognese Alberghini per cercare di ottenere la restituzione del quadro da Milano (cfr. VODRET 1996, pp. 298-299). Si è occupato di recente della sorte delle opere d'arte in questo periodo, compresa la nostra pala, RACIOPPI 2014.
- <sup>12</sup> ASVR, Arc. dei Bolognesi 54 (cfr. VODRET 1996, pp. 298-299 e note 20-22).
- <sup>13</sup> La vicenda è narrata dalla memoria del Fea del 1835; cfr. VODRET 1996, p. 299 e nota 23.
- <sup>14</sup> A causa della mancanza di spazio espositivo e delle sue considerevoli dimensioni (m. 4,30x2,78), dal 1953 al 1992 il quadro è stato esposto al Circolo Ufficiali delle forze armate che aveva sede in Palazzo Barberini.
- <sup>15</sup> PEPPER 1984, p. 250. Altri esempi analoghi si trovano in una *Madonna e santi* di Orazio Sammacchini conservata nella Galleria estense di Modena e in una incisione di Agostino Carracci, Albertina, Vienna.
- <sup>16</sup> VOLPE 1959a.
- <sup>17</sup> I quattro trattati, ancora manoscritti, sono conservati presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze, MS Ashburnham 1212, *De Colori, Prospettiva del colore, Prospettiva Lineare, Descrizione dell'Ombre prodotte da corpi opachi rettilinei*. Sui quattro Trattati di Zaccolini cfr. PEDRETTI 1973; PEDRETTI 1977; CROPPER 1980; BELL 1983; BELL 1985; BELL 1988; KEMP 1990, *ad indicem*; BELL 1993.
- <sup>18</sup> BELLORI 1672, ed. BOREA 1976, p. 361.
- <sup>19</sup> KEMP 1990, p. 132.



Fig. 67. Giovanni Andrea Sirani, *Madonna col Bambino e i Santi Ludovico da Tolosa, Alessio, Giovanni Battista, Francesco d'Assisi, Chiara e Antonio da Padova*, olio su tela, cm 350 x 270 circa. Roma, Chiesa dei Bolognesi, Pala dell'altare maggiore. La pala proviene dalla chiesa del convento francescano dei Santi Lodovico e Alessio in Bologna

# Nuovi documenti bolognesi sulle pale del Domenichino e di Giovanni Andrea Sirani

Antonio Buitoni

Nel fondo dell'Archivio di Stato di Bologna relativo alla Legazione Apostolica si conservano alcune lettere, finora sconosciute, che documentano un interessante tentativo per riportare sull'altare maggiore della chiesa dei Bolognesi in Roma la celebre pala del Domenichino, indirizzando una supplica al Segretario di Stato cardinale Ercole Consalvi con il sostegno del Municipio<sup>1</sup>. Un tentativo destinato al completo fallimento per l'impossibilità di riavere il dipinto da Milano – ritornata dopo la caduta del Regno napoleonico sotto l'Austria – ma da considerare esemplare per gli sforzi compiuti dalle autorità bolognesi volti a riottenere i capolavori artistici sottratti nel 1796 dai francesi, recuperati dal Canova ed esposti trionfalmente al pubblico in una mostra allestita nell'ex chiesa dello Spirito Santo in Via Val d'Aposa. Le date delle lettere, 8 e 16 gennaio 1816, seguono, infatti, di una settimana l'apertura delle casse delle opere provenienti da Parigi alla presenza del Canova, giunto in città il 29 dicembre 1815, del Commissario di Governo Cavaliere Luigi Salina<sup>2</sup>, del pittore paesista Gaetano Tambroni, Custode della Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti, di Antonio d'Este, scultore amico del Canova

e del figlio Alessandro, segretario generale dei Musei Pontifici di Roma<sup>3</sup>.

Il tentativo di riportare la pala a Roma sull'altare della chiesa dei Bolognesi nasce dunque sull'onda dell'entusiasmo della città per il recentissimo ritorno dei capolavori recuperati a Parigi dal Canova. Il cavaliere Nicolò Fava Ghisilieri l'8 gennaio 1816 chiedeva al Segretario di Stato di intervenire presso l'imperatore d'Austria Francesco II per recuperare «l'opera insigne del Domenichino, che formava non solo il principale ornamento di quella Chiesa, ma di Roma stessa» a suo dire rimossa durante la dominazione napoleonica dal francese cardinale Maury (una «... usurpazione opera tutta di Monsignore di Maury»)<sup>4</sup>. Il Fava Ghisilieri si riferisce poi agli sforzi di monsignor Antonio Rusconi di Cento<sup>5</sup> «che con tanto zelo diffuse a lungo quella tavola insigne reclamandone la restituzione» e che era riuscito nel 1799 a ricollocarla sull'altare dove era rimasta fino al 1813 quando fu rimossa e trasferita a Milano<sup>6</sup>. Nella lettera, datata da Bologna 31 gennaio 1816, del Podestà conte V. de'Bianchi al Delegato Apostolico mons. Giacomo Giustiniani, è allegata la supplica del Fava Ghisilieri e i verbali di due sedute del Consi-

glio Comunale per sollecitare il Consalvi «onde voglia interporre l'efficace sua mediazione» presso l'Imperatore d'Austria per ottenere la restituzione della pala del Domenichino<sup>7</sup>. Non è da escludere nell'intervento del Fava Ghisilieri – personaggio di dubbia reputazione – un'intenzione politica di avvicinamento all'Austria e alla Chiesa per far dimenticare un non lontano passato giacobino e napoleonico<sup>8</sup>.

Nel fondo della Legazione non abbiamo trovato altri documenti che si riferiscono al tentativo di restituzione della pala alla chiesa dei Bolognesi: da notare che le lettere non mostrano un interessamento diretto dell'Accademia di Belle Arti – fatto piuttosto insolito visto il ruolo centrale avuto nel recupero delle opere d'arte già a Parigi – ma la vicenda ha un'appendice interessante nel 1830 quando è inviato al posto della pala del Domenichino un dipinto di Giovanni Andrea Sirani, su richiesta del notissimo erudito Francesco Cancellieri «proprietario della Casa contigua» alla chiesa, da identificare con quello oggi sull'altare maggiore<sup>9</sup>. Comunque, tra gli accademici bolognesi che sicuramente approvarono l'invio a Roma della pala del Sirani c'era sicuramente anche il pittore Gaetano Tambroni che nel 1813, insieme a Pelagio Palagi, aveva preso in consegna il dipinto del Domenichino poi inviato a Milano<sup>10</sup>. Un documento dell'Archivio Storico del Vicariato conferma

che il quadro del Domenichino fu consegnato proprio al Tambroni, che nel 1816 era presente al trionfale ritorno a Bologna dei capolavori razzati dai Francesi<sup>11</sup>.

Il dipinto del Sirani allievo di Guido Reni (*Madonna col Bambino e i santi Ludovico, Giovanni Battista, Alessio, Antonio da Padova, Chiara e Francesco*)<sup>12</sup> si trovava, prima delle soppressioni napoleoniche, sull'altare maggiore della chiesa dell'ex monastero francescano femminile dei Santi Ludovico e Alessio, in Via del Pratello, dove aveva sostituito la famosa pala di Annibale Carracci (oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna) ritirata nella clausura del convento «con gran danno degl'Artefici e cordoglio de'Virtuosi», come riferisce nel 1686 Carlo Cesare Malvasia, privati della visione di uno dei pochi dipinti lasciati a Bologna del grande maestro<sup>13</sup>.

Dopo l'arrivo a Roma, la pala del Sirani venne sottoposta a vari restauri per adattarla al nuovo altare, documentati nell'Archivio Storico del Vicariato<sup>14</sup>. I documenti ci informano che il pittore Zaccaria Pulini (documentato qualche anno prima per un altro restauro)<sup>15</sup> venne pagato 33 scudi per conto dell'avvocato Alberghini per la trasformazione di San Ludovico d'Angiò in San Petronio e l'aggiunta ai lati di una incorniciatura dipinta formata da due pilastri e, in alto, da un vistoso tendaggio.

## Appendice documentaria

**1. Bologna, 8 gennaio 1816. Copia della supplica del Cav. Niccolò Fava Ghisilieri al Segretario di Stato Cardinale Ercole Consalvi<sup>16</sup>:**

Eminenza Reverendissima

Mentre l'E.za Vostra secondando lo zelo del Santo Padre ha felicemente recuperati dalle mani dei Rapitori tanti capi d'opera dell'arti, del che Bologna deve professargliene altissima riconoscenza; io, non Bolognese<sup>17</sup>, non posso a meno di non implorare la efficace sua mediazione, perché alla nostra Chiesa Nazionale qui in Roma venga restituito dall'equità, e liberalità di Sua Maestà Imperiale, e Reale Francesco II l'opera insigne del Domenichino, che formava non solo il principale ornamento di quella Chiesa, ma di Roma stessa.

Sembra appena possibile che in tempo di Pace il Governo Italiano potesse ardir di rapire a Roma e a Bologna ad un tempo una tavola così insigne, violando ad un tempo stesso la proprietà di un Municipio così ragguardevole, e d'una Metropoli, che nulla gli apparteneva.

Lo stesso Prefetto Francese Tournon si oppose lungamente a questa usurpazione opera tutta di Monsignore di Maury.

Il benemerito nostro Concittadino Monsignore Rusconi, che con tanto zelo difese a lungo quella tavola insigne reclamandone la restituzione, potrà meglio informar Vostra Eminenza della Storia di questa rapina.

Altri molti, e bellissimi quadri vostri tolti furono per abuso di autorità a Bologna, per ornarne Milano, concambindoli con

veri scarti della Scuola Lombarda [...]<sup>18</sup>. Troppa è l'equità dell'Imperatore per non condescendere a tali restituzioni, e troppo lo zelo e la premura di Vostra Eminenza per non dubitare del risultato.

Mi dichiaro profondamente di Vostra Eminenza Reverendissima  
Li 8 Gennaio 1816

Umilissimo, Devotissimo, Obbligatissimo  
Servitore  
Cavaliere Nicolò Fava Ghisilieri.

**2. Bologna, 31 gennaio 1816. Lettera del Podestà di Bologna Conte V. De'Bianchi al Delegato Apostolico Mons. Giacomo Giustiniani<sup>19</sup>:**

2804

Podestatura  
del Comune di Bologna  
N° 268

Bologna li 31. Gennajo 1816

A Sua Eccellenza Reverendissima  
Monsignore Delegato Apostolico

Quadro del Domenichino  
Già nella Chiesa de'Bolognesi

In Roma

esistente ora in Milano

A norma dei passi dati dal Signor Conte Nicolò Fava presso l'E.mo Segretario di Stato risultanti dagli uniti fogli, il consiglio nella sessione delli 25. Cadente Gennaio ha adottato la massima, che si diri-

ga una supplica al prelodato E.mo, perché voglia interporre l'efficace sua mediazione presso S.M. l'Imperatore d'Austria, all'oggetto che sia ridonato alla Chiesa Nazionale dei Bolognesi il quadro del Domenichino di colà trasportato dai Francesi in Milano, ove tuttora esiste, con altre opere di pregio, e di valore di questa Città appartenenti alla qual determinazione io darò corso, tostocchè l'E.V. R.ma, si compiacerà di farmi conoscer le precise sue intenzioni.

La prego intanto di gradire le proteste dell'immutabile mia considerazione

Il f.f. di Podestà  
V. De' Bianchi.

**Il verso della lettera riporta la minuta della risposta di mons. Giustiniani al Podestà di Bologna datata 13 febbraio 1818:**

Allo Scrivente

Approviamo la risoluzione Consigliare [...] rimane Ella autorizzata a dirigere la proposta Supplica a S. Em.za Rev.ma il Signor Cardinale Segretario di Stato onde voglia interporre l'efficace sua mediazione presso S.M. l'Imperatore d'Austria [...] per ottenere la restituzione del quadro del Domenichino.

Giustiniani.

**3. Roma, 14 dicembre 1819. Chiesa di S. Petronio, Inventario delli 14. Dicembre 1819<sup>20</sup>.**

[...] Altare Maggiore. [...] Tendina verde di taffettano con suo ferro, che serviva per

coprire il Quadro, che per ordine del Governo Francese venne consegnato al Sig. Cav. Tambroni incaricato. [...]

Giuliano Barbieri, rettore.

**4. Roma, 1826. Lettera di Francesco Cancellieri al Camerlengo di S.R.C. Cardinale Pier Francesco Galleffi<sup>21</sup>.**

E.mo e R.mo Principe

Francesco Cancellieri, Proprietario della Casa contigua alla Venerabile Chiesa de'SS. Gio. Evanga e Petronio de'Bolognesi, di cui nell'anno 1823 ha pubblicato le Notizie Storiche per i Torchi Nobili<sup>22</sup> zelantissimo di curare le sue perdite, e di promuovere il culto, nutre da molti anni il più vivo desiderio di far surrogare nell'Altare Maggiore al famoso quadro del Domenichino trasportato a Brera, un altro che riempia il vuoto indecente che ne è rimasto, e che torni a rappresentare le immagini de'due gloriosi santi titolari [...]. Benché [il dipinto del Sirani] sia minore di quello del Domenichino alto palmi 19 ½ e largo 12 pure vi si potrà addattare [...].

Francesco Cancellieri.

**5. Roma, 1830. Pagamenti per il restauro della pala di Giovanni Andrea Sirani<sup>23</sup>:**

[a] *Ven. Chiesa de' SS. Gio. Evangelista, e Petronio de' Bolognesi in Roma. Conto di Riscossioni e Pagamenti fatti [...] da Luglio 1826 a tutto Dicembre 1831 Che si esibisce alla Sacra Visita Apostolica [...] dei 21 Febrajo 1826, e 9 Marzo 1830.*

[...] (1830) Pagamenti Per Spese occor-



se per il Nuovo Quadro, Rappresentante li SS. Gio. Evangelista, e Petronio de Bolognesi fatto da Andrea Sirani, venuto da Bologna, e collocato nell'Altare Maggiore: 72,73.

[b] *Spese per il quadro 1830.*

1830 3, Giugno. A Gaspare Ascenzi per suo rimborso di tanti pagati a Diversi per la trasmissione del quadro di Andrea Sirani: 12,20.

30 detto. Al Suddetto per rimborso di tanti pagati per aver fatto intelarare il nuovo quadro del suddetto Andrea Sirani venuto da Bologna, e collocato sopra l'Altare Maggiore: 26,12.

31. Ottobre A Zaccaria Pulini Pittore in saldo del lavoro fatto per il restauro del quadro collocato nell'Altare Maggiore: 33.

detto. A D. Lorenzo Pieri Rettore [baj.] 13:82 come dalla nota nr. 5 e [...] trà il conto delle spese di Chiesa in 5:02. 1:41. 72:73.

[c] *Rendiconto di me Girolamo Rinaldini agente della V<sup>e</sup> Chiesa de' SS. Gio. e Petronio de Bolognesi in mesi sei, da Gennaio a tutto Giugno 1830*

[...] ordinazione di M<sup>r</sup> Ill.mo e R.mo Alessandro Spada [...]

*Nota di Spese:* 18,00 scudi al pittore G. B. Beretta per foderatura e imprimitura d'un quadro per ordine del Sig<sup>r</sup> Avvocato Alberghini; per far calare la gran cornice del quadro: 1,20<sup>24</sup>.

[d] *Filza di Giustificazioni de' pagamenti fatti per conto della Ven: Chiesa di S. Gio. Battista de' Genovesi [sic!] nel Semestre da Luglio a tutto Dicembre 1830. dal N° 1 al N° 18.*

Conto d'un Restauro fatto per ordine del Sig<sup>r</sup> Avvocato Alberghini al Quadro di S. Petronio per la Chiesa de' Bolognesi

Li 10 8bre 1830.

Per aver dipinto un gran panno rosso intorno al sesto del gran quadro rap.<sup>c</sup> [rappresentante] diversi Santi e S. Petronio e dipinto ancora da ciascun lato con foglie, cordoni, e al di sotto una base con suo scalino il tutto convenuto a [scudi] 20:

Per aver restaurato il sudetto quadro, ed inverniciato [scudi] 15

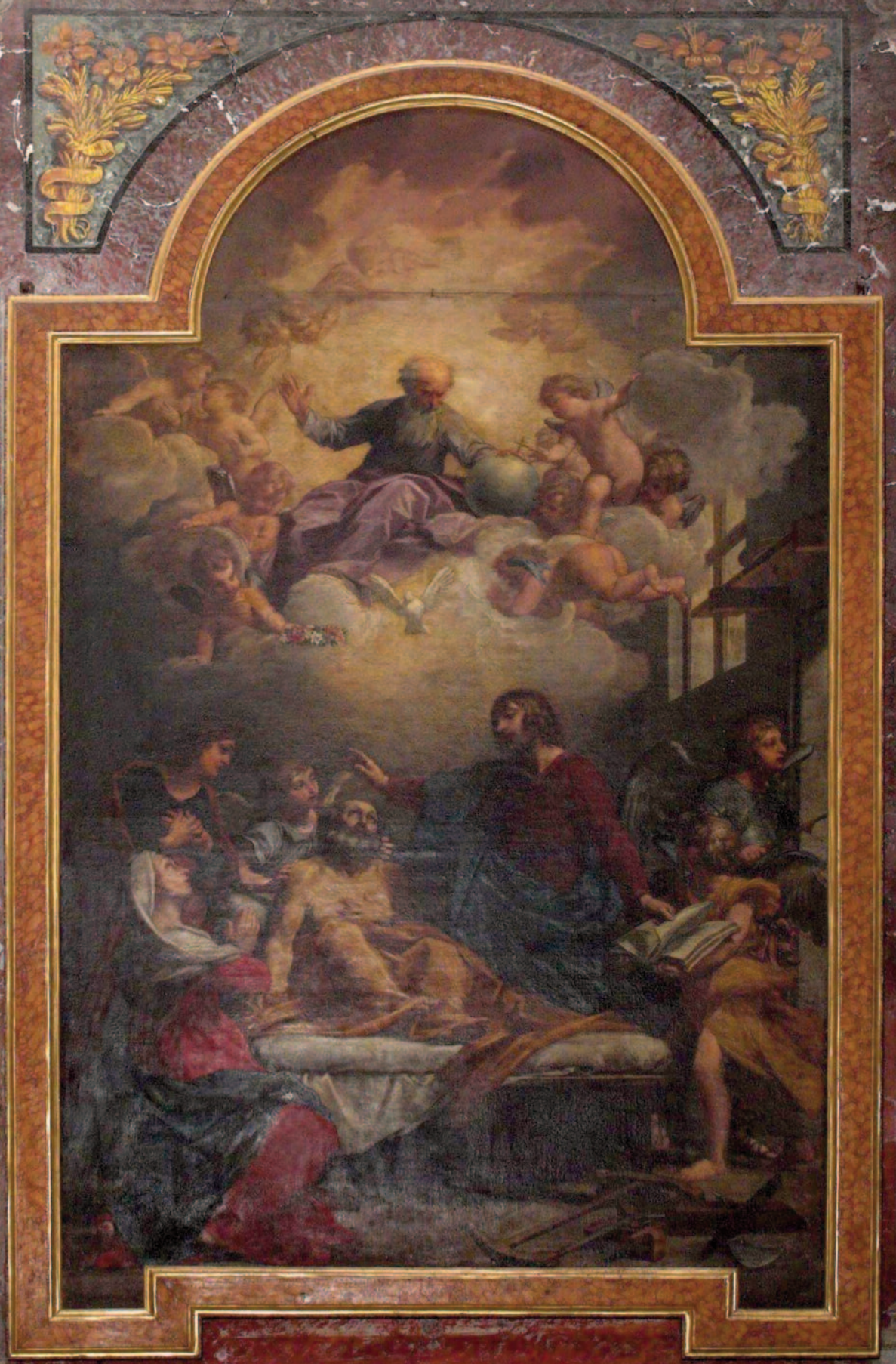
[scudi] 35

Zaccaria Pulini.

## Note

- <sup>1</sup> Si veda la trascrizione nell'Appendice documentaria 1 e 2.
- <sup>2</sup> Antonio Bolognini Amorini (suocero del Salina che ne aveva sposato la figlia Barbara, pittrice di buon livello) pubblicò qualche anno dopo un importante resoconto degli avvenimenti: Bolognini Amorini [1818].
- <sup>3</sup> Le casse contenenti le opere d'arte sottratte dai Francesi nel 1796 furono aperte il 30 dicembre 1815. La mostra ebbe un enorme successo e gli organizzatori furono costretti a rinviarne la chiusura. Sul ritorno delle opere da Parigi si veda MAZZA 1983, pp. 97-98 (con bibliografia) e il fondamentale volume di CAMMAROTA II 2004, pp. 19-25; 24 e nota 4, 151-166 (con regesto di documenti e bibliografia).
- <sup>4</sup> Jean-Siffrein Maury (Valréas 1746-Roma 1817), già arcivescovo titolare di Nicea e dal 1794 cardinale del titolo della Santissima Trinità al Pincio e vescovo di Corneto-Montefiascone. L'avvicinamento a Napoleone e il rifiuto di abbandonare l'amministrazione della diocesi di Parigi lo condusse alla rottura con papa Pio VII e al successivo imprigionamento in Castel Sant'Angelo (*Nouvelle Biographie* XXXIV 1861, coll. 433-443). La notizia che attribuisce al cardinale francese la responsabilità della rimozione della pala del Domenichino nel 1812 non era a quanto sembra conosciuta e meriterebbe un approfondimento.
- <sup>5</sup> Il Rusconi s'impegnò a riportare a Cento i quadri ritornati da Parigi, trasferiti in casa sua dopo la chiusura della mostra nella ex chiesa dello Spirito Santo (CAMMAROTA II 2004, p. 158). Il Rusconi, Prelato Governatore dell'Arciconfraternita dei Bolognesi dal 1804 fu sostituito nel 1818 da mons. Alessandro Spada (CANCELLIERI 1823, p. 135).
- <sup>6</sup> Per le vicende della pala commissionata al pittore nel 1625 e collocata sull'altare nel 1629 si vedano il saggio di VODRET 1996 e ora il contributo della stessa in questo volume e le schede di SPEAR 1996 e di DI MONTE 2016.
- <sup>7</sup> Le copie delle suppliche indirizzate dal Fava al Segretario di Stato il 18 gennaio 1816 e al Podestà di Bologna il 16 gennaio 1816 sono allegare ai verbali delle seguenti sedute del Consiglio Comunale: «Biblioteca Magnani» (31 gennaio 1816) e «Quadro del Domenichino già nella Chiesa de' Bolognesi in Roma...» (25 gennaio 1816).
- <sup>8</sup> Sul Fava Ghisilieri si veda DODI 2008, con altra bibliografia.
- <sup>9</sup> CAMMAROTA II 2004, pp. 321-323, con altra bibliografia. La tela di Annibale Carracci era stata ritirata nella chiesa interna del convento dei Santi Lodovico e Alessio in Bologna prima del 1678 e sostituita dal dipinto del Sirani, inviato a Roma nel 1830 su richiesta di mons. Alessandro Spada, Prorettore della chiesa dei Bolognesi. È indicato dal Cammarota nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini ma corrisponde, pur con ampi rifacimenti ottocenteschi, al dipinto sull'altare della chiesa dei Bolognesi pubblicato come anonimo seicentesco in MELASECCHI 1998, p. 20, fig. 50. Era già stato riconosciuto e illustrato come opera del Sirani da FRISONI 1992, in particolare pp. 368, 369 nota 12, tav. 361 con una datazione negli anni Cinquanta del '600. Ora si legga anche il saggio di Sergio Guarino nel presente volume.
- <sup>10</sup> CANCELLIERI 1823, p. 36: «[il dipinto] per mezzo del Sig. Cavalier Giuseppe Tambroni, e del celebre Pittore Sig. Palagi, fu spedito alla Galleria di Brera, dove giunse nel giugno del 1813, e dove tuttora si ammira».
- <sup>11</sup> Cfr. Appendice documentaria 3.
- <sup>12</sup> MALVASIA 1686, ed. EMILIANI 1969, p. 127: «2. Altar maggiore, la graziosa Maria Vergine sedente in alto col Figliuolo in piedi, sul totale gusto del suo maestro Guido, e sotto li SS. Lu-

- dovico, Alessio, & altri quattro, è di Giovan Andrea Sirani, ed è posta in luogo della famosa del grand'Annibale, che con gran danno de gl'Artefici, e cordoglio de' Virtuosi, si è ritirata anch'essa nell'interiore Chiesa in clausura». Alcuni anni dopo la soppressione (18 giugno 1798) la chiesa venne distrutta e il convento già delle Monache Francescane Minori Urbaniste (Via del Pratello n. 34) fu trasformato in casa correzionale per i minorenni. Nel catalogo manoscritto dei dipinti dell'Accademia di Belle Arti redatto nel 1820 era andata perduta l'identità dei due santi: «Sirani Andrea. B.V. in gloria col Bambino, Santo Vescovo [Ludovico d'Angiò], S. Giovanni, S. Rocco [S. Alessio], S. Antonio, S. Chiara, e S. Francesco»; cfr. CAMMAROTA I 1997, p. 707 nota 397.
- <sup>13</sup> Sul dipinto di Annibale Carracci (*Madonna col Bambino in gloria e i Santi Ludovico, Alessio, Giovanni Battista, Caterina, Francesco e Chiara*, Bologna, Pinacoteca Nazionale) databile tra il 1590 e il 1592 si veda *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale II* 2006, n. 201, pp. 304-306 (Scheda di Daniele Benati). Nei dipinti di Annibale Carracci e del Sirani sono presenti i due santi titolari della chiesa e del convento: Ludovico d'Angiò e il patrizio romano Alessio «con l'abito da pellegrino, penitenza alla quale si era votato abbandonando la sposa il giorno delle nozze».
- <sup>14</sup> Appendice documentaria 5 (Ringrazio mons. Fabrizio Capanni per la trascrizione dei documenti 3 e 5).
- <sup>15</sup> Il pittore Zaccaria Pulini presentò il 30 gennaio 1822 un conto di scudi 1 e bajocchi 50 all'Arciconfraternita del Gonfalone di Roma «per aver ingrandito alcune pieghe e accresciuto il campo in due figure rappresentanti li due Apostoli S. Pietro e S. Paolo di scuola antica»: *Oratorio del Gonfalone* 2002, pp. 171, 173 nota 45.
- <sup>16</sup> Bologna, Archivio di Stato, *Prefettura e Legazione Apostolica di Bologna*, Atti generali (Parte I), Tit. XIII-XIV, Istruzione pubblica-Legislazione, Rubrica VII ("Musei e Pinacoteche"), anno 1816.
- <sup>17</sup> Cioè non membro della Congregazione dei Bolognesi come mi ha suggerito Giuliano Malvezzi Campeggi che ringrazio.
- <sup>18</sup> I quattordici quadri di autori lombardi inviati dal commissario Appiani furono immediatamente restituiti a Milano ma la Pinacoteca bolognese ottenne in cambio solo tre dei dipinti requisiti (CAMMAROTA II 2004, p. 22).
- <sup>19</sup> Bologna, Archivio di Stato, *Prefettura e Legazione* (cfr. nota 16).
- <sup>20</sup> ASVR, Arc. dei Bolognesi 47 (Statuti Testamenti Rubricelle).
- <sup>21</sup> Bologna, Archivio Accademia di Belle Arti, trascritta integralmente in CAMMAROTA II 2004, p. 322.
- <sup>22</sup> Cfr. CANCELLIERI 1823.
- <sup>23</sup> ASVR, Arc. dei Bolognesi 17 (Giustificazioni 1819-1830).
- <sup>24</sup> Si tratta sicuramente del nostro quadro perché il totale del conto, che comprende altre spese, è di 26,12 scudi romani, come nel pagamento a Gaspare Ascenzi nella nota precedente.



# I dipinti della chiesa

Sergio Guarino

L'aspetto attuale dell'interno della chiesa dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio dei Bolognesi riflette, con piena coerenza storica, le vicissitudini della Confraternita felsinea attraverso il tempo. È difatti sufficiente uno sguardo un po' attento – ancor prima di rivolgersi, come è doveroso, alle fonti, alle testimonianze storiche e ai non molti documenti – per ripercorrere il susseguirsi delle differenti fasi: i relativi fasti del Seicento e del Settecento (verosimilmente accompagnati da aspettative, slanci devozionali, entusiasmi), la prostrazione per la subitanea soppressione della Confraternita e per la distruzione o rapina di opere e memorie storiche e tesori al tempo della giacobina Repubblica Romana, i tiepidi barlumi di speranza del primissimo Ottocento, seguiti dagli “accadimenti” della diretta dominazione francese su Roma e dalla ripresa, diluita fino al Novecento avanzato.

In questa vicenda, che si allinea alla pluralità di storie che attraversano la Città

dei Papi e ne garantiscono tuttora il fascino ineguagliabile, la decorazione pittorica degli altari rivela solo in parte il forte, intimo legame che ha connesso per molti decenni la ricerca artistica bolognese e quella romana, trovando il suo apice nell'irripetibile periodo che va dalla metà degli anni novanta del Cinquecento, con l'approdo sulle rive del Tevere di Annibale Carracci per la grande impresa decorativa della Galleria di Palazzo Farnese, ai primi anni cinquanta del Seicento. È un periodo che si chiude simbolicamente – ma solo nella sua fase più gloriosa – con la morte, il 10 giugno 1654, del grande bolognese Alessandro Algardi, che proprio nella chiesa della confraternita felsinea volle il “deposito” delle sue spoglie mortali<sup>1</sup>.

*L'altare maggiore (fig. 3)*

La prima opera pittorica destinata alla chiesa rimane tuttora la più misteriosa, perché la sua esistenza è legata a un documento pubblicato da Francesco Cancellieri nel 1823: «Nel 1624, a' 16 di Luglio, fu risoluto che si restituisca il Quadro, dato ultimamente alla nostra Chiesa, per servizio dell'Altare grande, essendo che per non avere il suo lume, non fa

NELLA PAGINA ACCANTO:

Fig. 68. Francesco Gessi, *Transito di San Giuseppe*, 1625-1626, olio su tela, cm 345 x 208. Roma, Chiesa dei Bolognesi, Pala dell'altare di destra.

effetto, e si ringrazia il donatore della sua buona volontà»<sup>2</sup>. La decisione di rinunciare a questo dipinto – non conosciamo né il soggetto né l'autore e tanto meno il nome del volonteroso donatore – portò in breve tempo alla commissione a Domenichino della celebre *Pala di San Petronio* (ovvero la *Madonna con il Bambino e i Santi Giovanni Evangelista e Petronio*), realizzata dal pittore bolognese nel 1626-1629, rimossa una prima volta alla fine del Settecento, ricollocata sull'altare pochi anni dopo e definitivamente tolta nel 1812 per essere trasferita alla Pinacoteca di Brera a Milano<sup>3</sup> (fig. 63). La più antica, scarna segnalazione del dipinto sembra spettare a Pompilio Totti, che nel suo *Ritratto di Roma moderna* pubblicato nel 1638 annota: «Il Quadro maggiore e [sic] del Domenichini»<sup>4</sup>.

Spetta proprio al Cancellieri il merito di essersi adoperato per restituire dignità all'altare maggiore rimasto disadorno, collocandovi un altro dipinto del Seicento, che arrivò da Bologna nel 1830 (fig. 67). Si tratta di un'opera di Giovanni Andrea Sirani (Bologna 1610-1670) realizzata dall'artista per la chiesa bolognese dei Santi Ludovico e Alessio, verosimilmente verso la metà degli anni cinquanta del Seicento, in sostituzione di un'originaria pala di Annibale Carracci trasferita nell'annesso convento. Il dipinto carraccesco nel corso del secolo XVIII venne poi riportato nell'edificio sacro e il quadro di Sirani fu collocato altrove, ma alla fine del Settecento entrambi vennero trasferiti nella Pinacoteca di Bologna<sup>5</sup>.

Diversi fattori avevano contribuito a ritenere la pala di Sirani come la più idonea a rimpiazzare l'opera di Domenichi-

no: le dimensioni, la disponibilità e, probabilmente, la possibilità di adattarla “concettualmente” alla nuova sede, giocando sull'ambiguità iconografica dei santi rappresentati. Il quadro dell'altare maggiore della chiesa romana doveva difatti necessariamente contenere le figure dei Santi Petronio e Giovanni Evangelista e senza dubbio, la figura di San Ludovico – in piedi a sinistra e in abiti vescovili – poteva essere confusa con il patrono bolognese, così come Sant'Alessio – inginocchiato in primo piano a destra e rivolto verso lo spettatore – poteva passare per un'immagine di San Giovanni Evangelista. Era meno facilmente giustificabile la presenza degli altri quattro santi in secondo piano (Giovanni Battista, Francesco, Chiara e Antonio), ma non risulta che siano mai state avanzate lamentele.

Sia il trasferimento a Roma sia il corretto riferimento a Giovanni Andrea Sirani erano stati presto dimenticati: il dipinto, di cui si conosceva l'esistenza grazie alle fonti<sup>6</sup>, si considerava perduto<sup>7</sup>, mentre la pala dell'altare maggiore della chiesa dei Bolognesi veniva vagamente citata come una copia del dipinto di Domenichino o come opera di anonimo emiliano. Nel 1992 Fiorella Frisoni ha potuto ripercorrere la vicenda e riportare contestualmente l'opera nel catalogo di Sirani, lamentando giustamente come, per adattarla alla nuova collocazione, la pala fosse stata “risarcita” ai lati e in alto dall'aggiunta di due lesene di gusto neoclassiceggianti e di un tendaggio che ne avevano alterato l'equilibrio pittorico<sup>8</sup>.

La studiosa aveva collocato il quadro verso la metà degli anni cinquanta, anche se la stretta somiglianza con alcune figure



Fig. 69. Emilio Savonanzi,  
*Deposizione di Cristo nel  
sepolcro*, 1605-1625,  
olio su tela, cm 77 x 46.  
Bergamo, Accademia  
Carrara.

delineate dal pittore bolognese intorno al 1660 – il volto del Battista è quasi sovrapponibile al Sant'Antonio oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna<sup>9</sup> – spingerebbe a scivolare a una data posteriore di qualche anno. Sirani, nella produzione del sesto decennio del Seicento, ap-

porta alcune modifiche al proprio stile, continuando a mostrare forti suggestioni reniane selezionate tuttavia da opere di fasi differenti della carriera del maestro: in questo caso il riferimento generale sarebbe alla celebre *Pala della peste* (o *Pallione del voto*), dipinta da Guido nel 1630

e all'epoca ancora conservata nel Palazzo Pubblico di Bologna<sup>10</sup>. Malgrado l'autorevole prototipo, il pittore bolognese, per quanto è dato capire oggi, non riesce a fondere in modo armonioso le sue figure, che rimangono staccate, in un insieme privo di dialogo: la morbidezza del gruppo della Madonna con il Bambino e degli angeli – che peraltro recuperano (in particolare quello a sinistra) le caratteristiche *nuances* della estrema produzione di Reni – contrasta con l'apparente, immobile legnosità dei santi, indipendenti l'uno dall'altro<sup>11</sup>.

#### *L'altare di sinistra* (fig. 7)

La citazione, già riportata, di Pompilio Totti non chiarisce se all'epoca del *Ritratto di Roma moderna* (1638) vi fossero nella chiesa altri dipinti, dal momento che l'uso ambiguo del comparativo (“Quadro maggiore”) può riferirsi sia all'altare principale sia indicare la presenza di opere meno eclatanti della Pala di Domenichino. È abbastanza probabile che sull'altare di sinistra (“*in cornu Evangelii*”) si trovasse già un *Cristo morto* di Emilio Savonanzi (Bologna 1580 - Camerino 1660), tolto nel secondo decennio del Settecento per far posto alla *Santa Caterina Vigri* di Marcantonio Franceschini (di cui si dirà tra poco), spostato nell'oratorio annesso alla chiesa e in seguito disperso. La datazione dell'opera – citata da Filippo Titi già dalla prima edizione del 1674 («nell'Altare dalla parte dell'Evangelo un Christo morto con molte figure di mano del Venantij allievo di Guido»)<sup>12</sup> – si può restringere agli anni centrali del quarto decennio del Seicento, prima della definitiva partenza dell'artista per Camerino<sup>13</sup>: è difatti molto probabile che

la commissione al Savonanzi sia connessa alla circostanza che l'artista, a partire dal 1634 e almeno fino al 1636, risieda a Roma nei pressi di Sant'Andrea delle Fratte, nella stessa casa di Alessandro Algardi, strettamente legato alla Confraternita dei Bolognesi e alla chiesa, tanto da eleggerla, come si è già accennato, a luogo della propria sepoltura.

L'artista emiliano affronta il tema del Cristo morto in diverse circostanze, ma non abbiamo idea dell'aspetto del quadro romano, dal momento che la *Deposizione* oggi nella Pinacoteca di Bologna risale alla metà del secondo decennio ed è dunque troppo precoce per stabilire una qualche connessione, mentre la composizione della piccola opera oggi agli Uffizi non rispecchia l'impianto di una pala d'altare; si può peraltro ipotizzare – ma si tratta soltanto di un indizio – un possibile rapporto tra il dipinto oggi disperso e un piccolo quadretto dell'Accademia Carrara dall'analogo soggetto assegnato all'artista bolognese, che potrebbe essere stato un modello finale (o un ricordo)<sup>14</sup> (fig. 69).

Il quadro di Savonanzi, si è detto, venne sostituito nel 1712 (o poco dopo) dalla grande tela di Marcantonio Franceschini (Bologna 1648-1729) raffigurante *Santa Caterina da Bologna* (fig. 70), realizzata in occasione della sua canonizzazione. La venerazione dei bolognesi nei confronti di Caterina Vigri (1413-1463), fondatrice del monastero del Corpus Domini a Bologna nonché autrice di diversi trattati spirituali, miniatrice e pittrice, era iniziata già quando la badessa era in vita ed aveva avuto un decisivo impulso pochi giorni dopo la sua morte. Nel corso di una rievocazione, avvenuta a breve distanza dal-





Fig. 70  
Marcantonio Franceschini,  
*Santa Caterina da Bologna*,  
1712 ca, olio su tela,  
cm 355 x 206.  
Roma, Chiesa dei  
Bolognesi, Pala dell'altare  
di sinistra.

la sua scomparsa, il suo corpo era stato rinvenuto incorrotto, circostanza interpretata come un evento miracoloso, malgrado gli espliciti e ripetuti inviti alla prudenza da parte della gerarchia ecclesiastica, consapevole della possibilità di un'imbalsamazione artificiale o, per quanto più rara, naturale (negli anni trenta del Settecento intervenne in tal senso l'arcivescovo di Bologna Prospero Lambertini, che pochi anni dopo diventerà papa Benedetto XIV). Rivestito di un prezioso broccato – solo in tempi recenti sostituito dal saio delle Clarisse – il corpo di Caterina Vigri è da

allora esposto al pubblico dei fedeli nella chiesa del Corpus Domini, in posizione seduta.

Malgrado la devozione popolare avesse dunque proclamato fin dagli ultimi decenni del Quattrocento le virtù della “Santa” – come veniva sinteticamente chiamata nella città emiliana – i bolognesi dovettero attendere a lungo la canonizzazione della badessa, avvenuta solo durante il pontificato di Clemente XI, il 22 maggio 1712, a conclusione di un lungo e contrastato processo.

L'assenza della proclamazione ufficiale del-

la santità di Caterina Vigri non aveva del resto impedito una propagazione delle immagini, che in vista della canonizzazione – ritenuta più vicina di quanto poi sarebbe accaduto – aveva trovato un momento particolare negli anni ottanta del XVII secolo, quando si era proceduto ad una estesa decorazione pittorica della chiesa del Corpus Domini, in occasione di un totale rifacimento dell'edificio quattrocentesco, originariamente edificato per volere della stessa santa nel 1477-1478. L'incarico era stato affidato a Marcantonio Franceschini, che aveva realizzato a partire dal 1686-1687, nel corso di un intervento durato circa dieci anni, una articolata serie di affreschi e tele, opere in parte andate perdute a causa dei bombardamenti subiti da Bologna durante la seconda guerra mondiale. A questa data, l'artista si era affrancato dalla presenza del suo maestro Carlo Cignani, ormai residente a Forlì, e aveva consolidato la propria fama ponendosi a capo di un'attiva bottega, dove si avvaleva tra l'altro della collaborazione del cognato Luigi Quaini, specializzato nei fondali architettonici e paesistici.

Era dunque una naturale conseguenza dei suoi «smisurati impegni decorativi»<sup>15</sup> che proprio allo stesso Franceschini, il «Pittore della Santa», venisse ordinata da parte del Senato di Bologna (il «Reggimento», come all'epoca si diceva) l'esecuzione di tre stendardi destinati alle cerimonie della canonizzazione che, dopo tanti rinvii, appariva ormai prossima. La commissione, debitamente registrata nel *Libro dei conti* dell'artista<sup>16</sup>, risale al 3 luglio 1708, mentre i pagamenti successivi vengono registrati alle date del 17 agosto 1709 e del primo marzo 1710. I tre diversi «pallioni»

ordinati al pittore avevano differenti destinazioni. Il primo doveva rimanere a Bologna per le feste in onore della Santa, celebrate nel luglio 1712: «e fu il Sabato delli 9 luglio, nel quale videsi esposto su l'Altar Maggiore di S. Pietro il Palione, opera del celebre Signor Marc'Antonio Franceschini, nel quale a prima vista rappresentavasi la Santa trasferita dagli Angioli in Cielo, e dall'altra parte vedevasi la medesima sedente in trono nel sito stesso, in cui cotidianamente si adora»<sup>17</sup>; il secondo era destinato alle simili feste da tenersi a Roma ed il terzo alla chiesa dei Bolognesi nella Città Eterna. Dispersi i due stendardi processionali, il solo rimasto è quello tuttora conservato nella chiesa romana (è stata resa nota una copia anonima settecentesca, con l'aggiunta di una monaca in adorazione, donata nel 1985 alla Pinacoteca Nazionale di Bologna<sup>18</sup>). Non si conosce la data esatta della sistemazione della tela dell'artista bolognese sull'altare ma è verosimile che sia avvenuta a ridosso della canonizzazione: la memoria tuttavia si andò presto offuscando e già dalla metà del Settecento la si trova riferita a Giovan Gioseffo dal Sole<sup>19</sup>. Nella Pinacoteca Nazionale di Bologna si conserva un disegno a sanguigna, da riconoscere come un autografo di Franceschini, impiegato sia per l'approvazione dei committenti sia come ausilio durante l'esecuzione dei lavori<sup>20</sup>.

*L'altare di destra* (fig. 6)

L'altare «*in cornu Epistolae*» (a destra) è il solo a conservare tuttora l'originario quadro secentesco, il *Transito di San Giuseppe* di Francesco Gessi (Bologna 1588-1649) (fig. 68). La particolare devozione

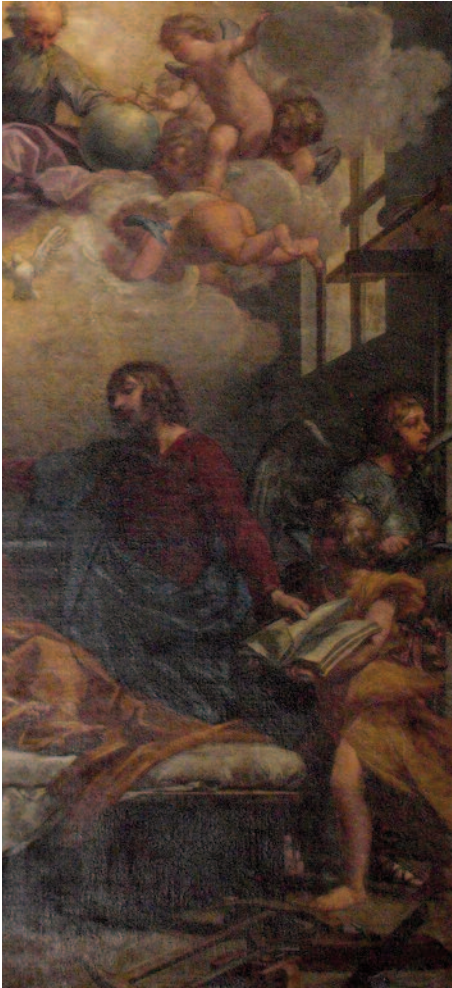


Fig. 71

Francesco Gessi, *Transito di San Giuseppe*, particolare di San Michele.

della Confraternita dei Bolognesi per questo tema iconografico deriva verosimilmente dalla circostanza che proprio a Bologna, nel 1557, era stata creata una Confraternita dedicata a San Giuseppe, i cui membri avevano promosso sia la celebrazione della ricorrenza del 19 marzo – poi proclamata festa di precetto, non a caso dal pontefice felsineo Gregorio XV Ludovisi – sia quella del Transito, celebrato il 20 luglio.

Nonostante Filippo Titi, nella seconda edizione del suo *Studio di pittura* (1686), aves-

se correttamente inserito la presenza del dipinto, colmando la lacuna della prima edizione («Nel Quadro dell'Altare à mano destra vi è istoriato il Transito di S. Giuseppe con molte figure dal Gessi allievo di Guido»<sup>21</sup>), la tela era rimasta ignorata per molto tempo e solo nel 1969 Erich Schleier l'ha riportata all'attenzione della letteratura artistica, con il corretto riferimento al pittore emiliano<sup>22</sup>; il lungo oblio era stato forse causato anche dall'inspiegabile silenzio di Malvasia, che peraltro nella *Felsina Pittrice* dedica diverse pagine alla biografia dell'artista, senza ricordare però il quadro della chiesa dei Bolognesi<sup>23</sup>.

Non è agevole, anche per lo stato di conservazione dell'opera, precisare l'epoca di esecuzione del *Transito di San Giuseppe*. Francesco Gessi è documentato a Roma nel 1625-1626<sup>24</sup>, ma è un'epoca che appare decisamente troppo precoce per il dipinto, dove si rintracciano analogie stilistiche e fisiognomiche con opere del pittore realizzate a partire dall'inizio del quarto decennio del secolo XVII, quali la *Madonna della Peste* dipinta per la chiesa bolognese di San Michele dei Leprosetti. L'ipotesi più verosimile – non esistendo notizie di altri soggiorni romani dell'artista – è dunque che il quadro sia stato inviato direttamente da Bologna, forse verso i tardi anni trenta del Seicento: a questa data Gessi aveva già concluso l'esperienza reniana e aveva cercato, all'interno di un

«infaticabile sperimentalismo pittorico»<sup>25</sup>, nuove suggestioni, ricavando alcune idee dalle ricerche artistiche fiorentine. Nel quadro, dove sono ben visibili i debiti verso i grandi esempi bolognesi, da Ludovico Carracci allo stesso Guido<sup>26</sup>, compare in basso a destra un notevole inserto di natura morta (gli arnesi da falegname di Giuseppe), che apre la questione su una conoscenza da parte di Gessi degli sviluppi della pittura post-caravaggesca, pro-

babile esito dei soggiorni a Napoli e a Roma del decennio precedente.

Da notare, come particolare iconografico – suggerito verosimilmente dalla devozione che doveva essere ispirata dalla visione dell'opera – l'angelo vestito di cozza all'estrema destra, rivolto verso l'esterno: si tratta di una raffigurazione dell'arcangelo Michele, che secondo la tradizione aveva il compito di portare in Cielo le anime dei giusti (fig. 71).

#### Note

<sup>1</sup> Si veda in questo volume il contributo di Jennifer Montagu per il problema dell'effettiva esistenza di un monumento sepolcrale dell'artista in prossimità dell'altare a destra, andato poi distrutto.

<sup>2</sup> CANCELLIERI 1823, p. 26.

<sup>3</sup> Per una disamina del dipinto, tuttora di pertinenza della raccolta museale milanese ma da molti decenni in deposito presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini di Roma, e delle vicende relative al suo trasferimento in Lombardia si rimanda in questo stesso volume alla specifica analisi di Rossella Vodret e all'intervento di Antonio Buitoni.

<sup>4</sup> TOTTI 1638, p. 192.

<sup>5</sup> Sul quadro di Annibale Carracci cfr. le schede di Daniele Benati in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale* II 2006, n. 201, pp. 304-306 e di Alessandro Brogi in *Annibale Carracci* 2006, n. IV.3, pp. 190-191.

<sup>6</sup> Una descrizione del dipinto si trova nella vita dell'artista delineata da Luigi Crespi e pubblicata nel 1769 nel terzo volume della *Felsina Pittrice* (CRESPI 1769, ed. ZANOTTI II 1841, p. 410).

<sup>7</sup> Otto Kurz, nel pubblicare nel 1955 un impor-

ante disegno preparatorio conservato a Windsor Castle (penna e inchiostro su sanguigna, mm. 417 x 225, inv. RL 06364), annotava «the painting is now lost» (KURZ 1955, p. 136); cfr. FRISONI 1992, p. 369, nota 22 e WHITAKER-CLAYTON 2007, pp. 380-381, n. 142.

<sup>8</sup> FRISONI 1992, pp. 368-369. Un documento dell'ASVR, Arc. dei Bolognesi, 17, (*Giustificazioni 1819-1830*), gentilmente segnalato da mons. Fabrizio Capanni, consente di precisare che le aggiunte e i ritocchi furono eseguiti nell'ottobre 1830 da Zaccaria Pulini, mentre Giovanni Battista Beretta si occupò della rifoderatura e della cornice.

<sup>9</sup> Si veda la scheda di Adelina Modesti in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale* III 2008, n. 220, pp. 382-383.

<sup>10</sup> Sul quadro, oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, cfr. la recente scheda di Emanuela Fiori in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale* III 2008, n. 35, pp. 69-74.

<sup>11</sup> Le ridipinture ottocentesche impediscono una adeguata lettura del dipinto, che sarà possibile solo dopo un intervento di restauro che possa ripristinare la situazione originaria; Fiorella Frisoni, per rendere al meglio l'aspetto secentesco

dell'opera, aveva pubblicato una riproduzione priva delle aggiunte ottocentesche, grazie a un ritocco fotografico (FRISONI 1992, p. 380, tav. 361).

<sup>12</sup> TITI 1674, p. 113.

<sup>13</sup> Un accenno generico a un suo intervento «nella Chiesa de' signori Bolognesi» compare in una lunga testimonianza sul pittore, scritta a Camerino il 23 luglio 1666 da Ottaviano Cambi e inserita da Malvasia nella vita dedicata all'artista nella *Felsina Pittrice*: MALVASIA 1678, ed. ZANOTTI I 1841, pp. 230-231.

<sup>14</sup> Bergamo, Accademia Carrara, cm 77x46; per il riferimento al pittore bolognese cfr. ROSSI 1989, n. 114 (dopo questa data non risultano altre citazioni del dipinto nella letteratura artistica).

<sup>15</sup> VOLPE 1959b (1994), p. 126.

<sup>16</sup> Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginasio, Ms. B 4067, citato in GRAZIANI 2002, p. 25 n. 87.

<sup>17</sup> Cfr. SABBATINI 1713, p. 6; GRASSETTI 1724, p. 339.

<sup>18</sup> Si veda la scheda di Irene Graziani in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale IV* 2011, n. 119, p. 207.

<sup>19</sup> ROISECCO 1750, p. 603; TITI 1674-1763, ed. CONTARDI-ROMANO 1987, p. 105, ma nelle note finali Stefano Bottari osserva che «I due angioletti, che sono su' cantoni della tavola, che rappresenta il corpo di s. Caterina, come si trova di presente, sono ascritto a Gio. Giuseppe del Sole, ma altri gli [*sic*] credono del Franceschini Bolognese» (p. 462).

<sup>20</sup> Gabinetto Disegni e Stampe, matita rossa e sfumino su carta avorio, mm 479x343, inv. 1807; cfr. la scheda di Anna Paioli in *Figure* 1998, n. 80, con l'iscrizione al Franceschini ma senza il collegamento con il quadro oggi a Roma, ristabilito in DE FANTI 2002, p. 289.

<sup>21</sup> TITI 1686, p. 87.

<sup>22</sup> SCHLEIER 1969, pp. 12, 15; cfr. anche il saggio sull'artista di Emilio Negro (NEGRO 1992 – per il quadro in esame: pp. 242, 265 fig. 257) e la breve annotazione da parte di Angelo Mazza, all'interno di una scheda dedicata ad un altro dipinto di Gessi (una inedita *Madonna con il Bambino*), in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale III* 2008, n. 150, pp. 279-280.

<sup>23</sup> MALVASIA 1678, ed. ZANOTTI II 1841, pp. 245-249; anche nelle note alla recente edizione in inglese della Vita del Domenichino e di Gessi (un volume pubblicato all'interno di un più vasto progetto di traduzione integrale della preziosa fonte bolognese) non si fa menzione del dipinto, cfr. MALVASIA 1678, ed. PERICOLO XIII 2013, pp. 210-219.

<sup>24</sup> Si veda PELLICCIARI 2012, p. 363. L'artista si fermò a Roma di ritorno da Napoli, dove aveva soggiornato dall'ottobre 1624 ai primi tempi del 1625; questo secondo viaggio, compiuto all'insaputa di Guido Reni (che aveva portato il giovane allievo con sé in occasione di un precedente soggiorno partenopeo tra il dicembre 1620 e l'aprile 1621), fu all'origine, dopo il definitivo rientro di Gessi a Bologna, della irrimediabile rottura con il suo maestro. Per le date delle due trasferte napoletane, intraprese in vista dell'impresa decorativa della Cappella del Tesoro del Duomo partenopeo (come è noto, Reni non riuscì nemmeno a iniziarla, mentre Gessi, nel secondo soggiorno, non ottenne il gradimento dei committenti), cfr. STRAZZULLO 1978, pp. 14-16; NEGRO 1992, p. 240.

<sup>25</sup> NEGRO 1992, p. 241.

<sup>26</sup> Angelo Mazza (vedi nota 22) annota come la «struttura geometrica del pannello [sia] analoga alle soluzioni proposte da Giovanni Giacomo Sementi» (p. 280).



Fig. 72. Domenico Zampieri, detto il Domenichino, *L'ultima comunione di San Girolamo*, 1614, olio su tela, cm 419 x 256. Pinacoteca Vaticana.

# I pittori bolognesi a Roma tra XVI e XVII secolo

Luigi Ficacci

Durante un lungo momento della sua esistenza, Bologna è stata, per il mondo europeo, un luogo primario di produzione dell'arte pittorica, perfino imprescindibile e tipico. È accaduto a partire dall'ultimo lustro del secolo XVI e tale è rimasto fino a una buona metà del secolo XVIII, trasformandosi attraverso fasi diverse. È pur vero che non sia del tutto lecito parlare di una città e della sua storia usando l'individuazione caratteriale che si applica a una persona. Eppure molte città, in vari momenti della propria esistenza, hanno espresso qualcosa come una personalità propria, così evidentemente connotata che trascurarla porterebbe soprattutto a non riconoscere più le caratteristiche di una effettiva geografia della civiltà. E inoltre succede, nel tempo storico, che si verifichino condizioni oggettive, dagli effetti estesi, per cui una città possieda e mostri individuali tipicità. Prima dell'Unità, i luoghi urbani italiani conservavano una netta capacità di distinzione e di differenza. E nella sede universale della cristianità cattolica, Roma, le diverse provenienze, anche interne agli stati pontifici, venivano riconosciute come "nazioni". La "nazione" bolognese si segnalava per gli effetti di un modo professionale del

tutto nuovo di concepire e produrre l'arte del pennello: un modo approssimativamente definibile "borgnese".

Quando Annibale Carracci comparve la prima volta a Roma nel novembre 1594, per un breve soggiorno probabilmente preparatorio dell'impresa farnesiana, già portava dalla sua città una condizione di piena dignità professionale. Era membro della Compagnia dei Pittori e Bombasari, dove lo zio Ludovico, autorevolmente impegnato già da dodici anni quale consigliere, aveva appena assunto la periodica responsabilità trimestrale di massaro. È vero che forme di associazioni corporative esistevano in molte città italiane, ma a Bologna, civiltà di professionisti e di mercanti, esse erano la struttura organizzativa portante della comunità, non, come altrove, organizzazioni per ottenere qualche tutela di corpo entro regimi padronali o comunque fortemente esautorativi, magari perché retti da aristocrazie di diritto dinastico o feudale o, insomma, derivate da sistemi ancora in senso lato riconoscibili come cortesi. E, di fatto, dopo l'entusiasmo iniziale per le opportunità lavorative presumibilmente offerte da una città come Roma, capace di garantire una fama universale, in Anni-

bale era subentrato, con l'esperienza effettiva, un senso di estraneità e di insofferenza verso l'ambiente di corte in cui era venuto a trovarsi per conseguenza della sua principale committenza. Indubbiamente, la decorazione di Palazzo Farnese (fig. 73), che lo impegnò all'incirca dal 1595 al 1604, lo collocava a servizio del giovane, potente e dispotico cardinale Odoardo. Lo subordinava cioè alle logiche e agli arbitri dell'esercizio di un potere assoluto, accentuatamente definito, tra gli altri poteri assoluti dell'Urbe. E ne seguiva un trattamento dipendente, ben diverso dalla autonomia della professione fino allora sperimentata a Bologna. Le ulteriori committenze romane risultarono essere per lui determinate dall'appartenenza al patronato farnesiano. Così avvenne per i rapporti con i nipoti di papa Clemente VIII, i cardinali Cinzio e Pietro Aldobrandini. Per il cardinale Pietro dipinse tele decisive per la successiva storia della pittura, quali il *Domine quo vadis*, ora alla National Gallery di Londra e le celebri lunette ora alla Galleria Doria Pamphilij; in esse rinnovava nel presente l'universale equilibrio di storia e natura che era stato la conquista del Rinascimento romano primo-cinquecentesco e si era identificato con l'autorità papale, ma ricreava altresì il genere del paesaggio, rivelando in esso una magniloquenza e monumentalità poetica fino allora raggiunta solo dai grandi esempi della pittura veneta cinquecentesca (e neppure molti, oltre Tiziano e poi Girolamo Muziano). Eppure, nei concreti equilibri del potere, le dinamiche erano assai più incerte e dipendenti da contingenze. La disponibilità dell'impiego di Annibale per la dota-

zione pittorica del Palazzo al Corso in cui il cardinale Aldobrandini si era stabilito al suo ritorno dalla missione in Francia nel 1601 (le cosiddette Lunette Aldobrandini erano destinate a decorare la Cappella di questa nuova dimora, entro un ciclo di *Storie della vita della Vergine*), era strettamente connessa ai rapporti diplomatici tra le due famiglie: l'avvio si deve alla loro laboriosa alleanza, culminata nel maggio del 1600 col matrimonio tra Rannuccio Farnese e Margherita Aldobrandini; l'interruzione, alla rottura sopravvenuta nel corso del 1604. Altrettanto determinata dalle volontà del Padrone fu l'esecuzione, per il cardinal Salviati, del *San Gregorio in preghiera*, destinato alla chiesa al Celio. Quanto alla *Pietà con la Maddalena e San Francesco* per i Mattei, del 1603 (ora al Louvre), era stata addirittura commissionata al pittore dal cardinale Farnese e non dai titolari della Cappella di destinazione, in San Francesco a Ripa. Allo stesso Principe della Chiesa si rivolse l'anno successivo il cardinale Alessandro d'Este, desiderando fare restaurare da Annibale un ritratto dell'avo Alfonso I, eseguito da Tiziano. E, a lavoro compiuto, fu per iniziativa del Farnese se, alla restituzione della tela, fu aggiunto, in omaggio al proprietario, un rame eseguito dal pittore e raffigurante un'Assunzione. Fu ancora Odoardo Farnese a comunicare a Cesare d'Este le difficoltà che Annibale incontrava a procedere speditamente nell'esecuzione della *Natività di Maria*, richiesta nel 1605 dal Duca per la Cappella della residenza di Modena e a informarlo, negli anni successivi, degli effetti negativi della sindrome melanconica che alla fine provocarono la soluzione della



committenza. Questa malattia ebbe certo cause naturali, ma fu almeno aggravata proprio dalla pressione negativa di tale contesto di sudditanza aristocratica, dalle connesse mortificazioni professionali e dalle conseguenze degli intrighi della corte. Annibale, nel suo ultimo anno di vita, lamentava questa appartenenza farne-siana come un volgere negativo della sorte, perché gli ostacolava la libertà di godere della «splendidezza e liberalità Borghese», cioè della nuova euforia artistica sopravvenuta col papato di Paolo V, di cui invece, verso la fine del decennio, stava profittando pienamente Guido Reni e anche il prediletto allievo e aiuto Domenichino. Né poteva ignorare quanto Scipione Borghese fosse bendisposto nei suoi confronti e desideroso di assicurarsi la sua opera, certamente con un intento di emulazione nei confronti del cardinale Farnese, se le pertinenze di quest'ultimo non lo avessero dissuaso. Tale disagio confidava Annibale allo zio Ludovico, come se ora fosse voltata a suo sfavore quella fortuna che lo aveva precocemente beneficiato dieci anni prima, con un primato assoluto, al tempo del suo arrivo a Roma, inizialmente trionfale. Le logiche spietate del sistema di dipendenza servile, gli procuravano a quest'epoca una certa esclusione dal vertiginoso innalzamento delle pretese retributive (stupefacenti, a giudizio di Annibale, quelle di Guido Reni) causato dalla febbre di committenze artistiche che dominava il periodo del papato Borghese. Le incongruenze tra quest'ordine mondano, dove l'arte è strumento prioritario delle dinamiche del potere, e le aspettative che avevano animato il suo esordio romano, erano rese an-

cora più stridenti dalla consapevolezza di essere lui individualmente il portatore di una nuova idea dell'arte pittorica, e delle proprie facoltà: inventive, imitative, espressive. Dalla traumatica esperienza della differenza tra mondo romano e bolognese, tra i due contrastanti modi di essere e considerare gli artisti, si produsse nel suo animo e nel suo fisico un attrito, uno stato psicologico di insoddisfazione personale, che aveva a quel tempo una definizione patologica: malinconia.

Ma la degenerazione melanconica di quel contrasto tra la città di origine e il centro del potere papale divenne nel corso dei primi due decenni del Seicento un traumatico disagio. A Bologna, l'ordine corporativo pareva comportare una libertà di invenzione e di prassi lavorativa, una quiete esistenziale, che divenivano misura dell'ispirazione e alla fine specifica connotazione di dignità estetica, laddove a Roma le prepotenze dei collezionisti nell'assicurarsi l'opera d'arte e il servizio dei migliori pittori sembrava trasformare perfino il gusto per l'arte in un'arma dall'uso estremo. Se la ferita che era emersa dalla sensibilità di Annibale, nel vedersi indegnamente compensato, sul finire dei lavori della Galleria, attorno al 1603, si era poi rivelata come una sintomatologia tipicamente secentesca, ciò era dovuto alle peculiarità dei tempi nuovi, quando l'attività dei pittori bolognesi a Roma aveva assunto tutt'altro significato rispetto alla precedente presenza di artisti provenienti da quella città.

Anche nei cinquant'anni antecedenti l'arrivo dei fratelli Carracci, quelli della civiltà manierista, le presenze bolognesi erano state rilevanti. Prospero Fontana, ad



Fig. 73. Annibale Carracci e aiuti, *Trionfo di Bacco e Arianna*, riquadro centrale della Galleria, 1597-1602, affresco. Roma, Palazzo Farnese.

esempio, aveva raggiunto una notevole affermazione a Roma già tra 1544 e 1546, lavorando con Perino del Vaga alla decorazione di Castel Sant'Angelo. Successivamente, sotto papa Giulio III, che gli aveva commissionato il ritratto ufficiale e attribuito un vitalizio fin dal 1550, anno della sua elezione, Prospero era divenuto una presenza ricorrente e molto significativa nelle imprese decorative pontificie, dai cantieri di Belvedere in Vaticano (dove operava a fianco di Daniele da Volterra e Pellegrino Tibaldi), alla direzione di quelli di Villa Giulia e di Palazzo Firenze negli anni successivi (all'incirca tra 1553 e 1555, intervallando impegni romani e bolognesi). E quanto a Tibaldi, lombardo di nascita, ma di formazione bolognese, attivo a Roma forse già dal 1543, ma certamente tra 1547 e 1549, fu la sua esperienza romana, forgiata sulla maniera di Michelangelo (e di Daniele da Volterra, con cui aveva operato a Trinità dei Mon-

ti), a introdurre a Bologna, nei frequenti ritorni, il plasticismo potente e quasi il gigantismo della più avanzata maniera michelangiolesca, assieme all'intellettualismo raffinato ed estroso, al limite della stravaganza, derivato dall'esperienza di Castel Sant'Angelo (dove anche lui si era trovato a fianco di Perin del Vaga). Questo connubio singolarissimo di monumentalismo e decorativismo poteva realizzarsi solo in una mente estrosa come quella di Tibaldi, anche grazie alla sua frequente presenza in città diverse; e avrà la funzione di produrre una straordinaria qualità manierista, cioè prensile del talento delle differenti maniere e innovatrice nella imprevedibilità di combinazione tra variati modi stilistici. Pochi anni dopo sarà la volta di Lorenzo Sabatini, chiamato a Roma dal "connazionale" Ugo Boncompagni, nello stesso 1572, anno della sua elezione a papa col nome di Gregorio XIII. Tarderà qualche mese ad arri-

vare, Sabatini, il tempo necessario per completare numerosi lavori in corso a Bologna. Poi, dal 1573, sarà attivissimo nei cantieri papali in Vaticano: la Sala Paolina e la Sala Regia, dove si troverà nuovamente a collaborare col suo collaudato compagno d'impresie fiorentine, Giorgio Vasari. La morte, nel 1576, interromperà la sua eccezionale fortuna romana. Ma nessuna di queste presenze bolognesi nel corso del Cinquecento godette di quel senso di primato di linguaggio moderno che accompagnò l'avvio dell'opera di Annibale e di Agostino Carracci alla Galleria Farnese e polarizzerà la spasmodica attrattiva dei committenti più innovatori e le ambizioni su due eroi della pittura: loro, e di conseguenza i giovani bolognesi in arrivo negli anni immediatamente successivi, e Michelangelo da Caravaggio. Nel secondo anno del nuovo secolo, mentre i lavori della Galleria Farnese erano in completamento e Roma era pervasa dallo storicismo sacro con cui per l'anno del Giubileo era stata rinnovata l'immagine della fede cristiana e della devozione cattolica, il cardinale Paolo Emilio Sfondrati aveva chiamato a Roma il ventiseienne Guido Reni. Questo ecclesiastico, già Nepote e Segretario di Stato durante il breve regno di Gregorio XIV (neanche un anno, tra 1590 e 1591), aveva fatto parte, nel 1598, della corte che aveva accompagnato papa Clemente VIII Aldobrandini alla presa di possesso di Ferrara. Al passaggio da Bologna il Pontefice era stato accolto trionfalmente e celebrato da apparati realizzati per l'occasione, il più magnifico dei quali era un grande dipinto che decorava la facciata del Palazzo del Senato, in piazza Maggiore, eseguito dal

giovanissimo Reni. Quest'opera doveva avere suscitato l'ammirazione dei cardinali Facchinetti e Baronio, oltre che dello Sfondrati e del suo prediletto pittore, il Cavalier d'Arpino. Fu probabilmente a seguito di tale visita che il cardinale Sfondrati ordinò proprio a Reni, per la chiesa romana di San Luigi dei Francesi, dove si trova tuttora, una copia dell'*Estasi di Santa Cecilia* di Raffaello di San Giovanni in Monte. Ora che d'un colpo era stata sollevata dalla condizione di frontiera e di baluardo difensivo antiveneziano, essendo questa funzione trasferita alla neo conquistata Ferrara, Bologna si avviava ad assumere la nuova rilevanza di seconda città più eminente dello Stato pontificio: un nuovo valore di collegamento ideale con Roma, pertanto, andava ad aggiungersi alla fama della pala di Raffaello, riconosciuta come l'opera artistica più universale della città. Ma poco tempo dopo, nel 1601, lo stesso Cardinale chiamò Reni per affidargli l'illustrazione pittorica di una delle imprese più affascinanti del rinnovamento archeologico erudito della Chiesa romana: un bagno, all'antica, per santificare il culto di Santa Cecilia, nella Basilica eponima, di cui l'alto prelato era presbitero e dove, nell'ottobre del 1599, era stato ritrovato il corpo della Santa, pare in stato di conservazione così miracolosamente inalterato da richiedere all'arte, che ne avrebbe dovuto celebrare la leggenda, il massimo di verisimiglianza storica e di artificio adatto a muovere il sentimento. Dei numerosi pittori che scesero dall'Emilia tra 1601 e 1602, Reni è il più autonomo e il primo a godere di una fortuna indipendente. D'altronde, essendosi formato dal 1594

nell'accademia dei Carracci ed avendo esordito, a Bologna, come collaboratore di Ludovico, già tre anni dopo si era messo in una posizione competitiva che non dovette parere leale, finché, nel 1598 non solo se ne emancipò definitivamente ma ne divenne, nei fatti professionali come nello stile, il più netto e insidioso antagonista. Anche a Roma la sua attività sarà del tutto distinta da quella degli altri bolognesi arrivati in città all'incirca nello stesso periodo.

Albani infatti, che dovette arrivare alla fine del 1601 e di Reni era amico fin dall'apprendistato nella bottega di Calvaert, andò sì a condividere l'abitazione con lui, ma il suo obiettivo era di affiancare Annibale nel cantiere della Galleria, nel frattempo ripreso, dopo il matrimonio Farnese Aldobrandini, per completarne le parti mancanti.

Poco tempo dopo, nel febbraio 1602, Agostino Carracci morì a Parma. Molto probabilmente il ritorno a Bologna di Annibale, quasi certamente per le esequie del fratello e per la malattia e successiva morte della madre, fu l'occasione per un più stretto riavvicinamento familiare e per una rinnovata organizzazione della bottega, coinvolgendo allievi e collaboratori nelle sue imprese romane. È probabile che, nel frangente della permanenza bolognese, tra marzo e giugno 1602, ritrovasse forza, con lo zio Ludovico, la condivisione delle esperienze estetiche che era stata la più peculiare connotazione della collaborazione dei tre Carracci agli esordi e lungo gli ultimi lustri del secolo, fino a che la partenza per Roma di Annibale non l'aveva interrotta. Forse un'andata a Venezia con Ludovico fu un rinnovato

viaggio di studio comune, ma ciò che è abbastanza certo è che assieme, verso giugno luglio, si dirigessero verso Roma: Annibale per riprendere i lavori e Ludovico per vederne l'opera alla Galleria. Il più anziano dei Carracci limitò la sua permanenza al tempo necessario a studiare il lavoro del nipote in Palazzo Farnese e molto probabilmente discuterne, consigliare e forse anche tentare una istituzionalizzazione, se così si può dire, della loro bolognese Accademia degli Incamminati, per aggregarla a quella romana di San Luca. In qualche modo vanificatosi questo tentativo e constatata dunque personalmente la diversità tra ambiente romano e bolognese, Ludovico dovette tornare in patria a metà luglio.

Negli stessi giorni, intanto, erano scesi a Roma altri due giovani collaboratori, già allievi di Agostino, il figlio naturale Antonio e Domenichino, nonché Lanfranco e Badalocchio che erano stati i suoi più stretti collaboratori a Parma, da dove provenivano. È possibile che anche Mastelletta tentasse l'avventura romana in quel periodo, ma non ne rimane alcuna certezza documentaria, né è facile precisare la data di arrivo del pittore di paesaggi Giovanni Battista Viola. L'importante è che attorno ad Annibale si stava formando, in quei mesi tra fine 1601 e metà 1602, una nuova scuola, che ereditava anche il lascito di Agostino e che avrebbe potuto consentirgli di affrontare il moltiplicarsi degli impegni romani, quasi con l'intento ideale di rinnovare l'organizzazione della bottega raffaellesca che nel secondo decennio del Cinquecento aveva reinventato il linguaggio figurativo della Città eterna. Così, Domenichino fu coin-

volto nei cantieri farnesiani e nelle tele destinate alla Cappella di Palazzo Aldobrandini, assieme ad altri allievi, tra cui Albani; a quest'ultimo rimase prevalentemente affidata l'assistenza nella decorazione della cappella Herrera in San Giacomo degli Spagnoli. Ma non più tardi di due anni dopo, la sorte iniziò a dimostrarsi ingenerosa verso Annibale. Le delusioni per il trattamento del Cardinale Padrone, poi le conseguenze negative della rottura tra le famiglie Farnese e Aldobrandini, contribuirono ad aggravare la sua sindrome melanconica e a limitarne le capacità di lavoro e finirono per creare spazi di affermazione individuale per i suoi allievi, senza che questo comportasse tuttavia un'infedeltà da parte loro.

Domenichino era stato particolarmente protetto da Annibale, forse perché al momento dell'arrivo a Roma dimostrava ancora una maniera acerba, legata a una versione arcaizzante dello stile di Agostino, e gli era risultato bisognoso di sviluppare in senso moderno il suo talento. Inizialmente ebbe parte assai estesa nelle fasi conclusive della Galleria e soprattutto nella decorazione del nuovo palazzetto costruito dai Farnese verso Via Giulia, quindi nella loggia del giardino, cantiere che proseguì fino al 1604. Intanto, nella quadreria dal cardinale Pietro Aldobrandini, molto presto erano comparsi suoi paesaggi con figure di piccolo formato, che si erano subito affermati come un nuovo genere pittorico. Un così privilegiato accesso Domenichino lo dovette certamente anche alla protezione del segretario del Cardinale, il bolognese monsignor Giovanni Battista Agucchi: già nel 1604, il fratello, cardinale Girolamo, gli commis-

sionò una *Liberazione di San Pietro*, ora perduta, per la chiesa di San Pietro in Vincoli, di cui era appena stato nominato titolare e, a partire dallo stesso anno fino all'incirca al 1607, lo Zampieri fu impegnato per le *Storie di San Girolamo* nel portico del monastero di Sant'Onofrio, luogo sacro particolarmente caro ai due ecclesiastici. La contiguità con il suo nuovo protettore romano era tale che, nello stesso 1604, Domenichino lasciò l'alloggio presso il convento di Santa Prassede, dove fino allora era stato ospite del cardinale Sfondrati, assieme all'amico Albani e a Guido Reni, e si trasferì in casa di monsignor Agucchi, circostanza che dovette essere l'origine di quelle riflessioni sulla bellezza ideale dell'arte che il prelato, intellettuale e letterato di grande rilievo, elaborerà in uno scritto teorico redatto verso la fine del decennio, riferimento fondamentale, in futuro, per le elaborazioni di Giovan Pietro Bellori.

Guido Reni intanto riusciva a profittare pienamente dello spazio lasciato libero dalle difficoltà di Annibale e dalle sue limitazioni. Già era stato beneficiato dalla committenza del cardinale Pietro Aldobrandini, con la *Crocifissione di San Pietro* per San Paolo alle Tre Fontane, dipinta tra novembre 1604 e agosto 1605; poi, almeno dal 1608, lo si ritrova pienamente inserito nelle iniziative artistiche di Paolo V Borghese. In quel periodo avviava contemporaneamente, o in stretta successione, i lavori di decorazione pittorica in San Sebastiano fuori le Mura, di nuove stanze negli Appartamenti del Papa e del cardinal Nepote nei Palazzi Vaticani e infine degli oratori di San Gregorio al Celio. Di tutti, Guido Reni era il re-



Fig. 74. Guido Reni, *Aurora*, 1614, affresco. Roma, Palazzo Pallavicini, Casino dell'Aurora.

sponsabile complessivo, secondo un'organizzazione unitaria simile a quella con cui Annibale aveva condotto i lavori in Palazzo Farnese. Non è indifferente, in proposito, che per San Gregorio Scipione Borghese avrebbe optato volentieri per l'affidamento ad Annibale Carracci, se questi avesse potuto accettare e se malattia e appartenenza farnesiana non lo avessero inibito. Negli oratori della chiesa del Celio, Reni aveva coinvolto Domenichino, Lanfranco, Badalocchio, nonché un giovane appena giunto da Bologna, Giacomo Cavedoni, che gli si affiancherà anche, assieme ad Albani e Antonio Carracci, nell'importante impresa immediatamente successiva, la decorazione della Cappella papale nel palazzo di Monte Cavallo, eseguita tra la seconda metà del 1609 e i primi mesi del 1610. Intanto, nel giugno 1609, al ritorno, in condizioni fisiche disastrose, da una trasferta a Napoli, era morto Annibale, assistito da monsignor Agucchi.

Così, la scena dei bolognesi a Roma passò interamente a Reni e ai due protetti del defunto maestro bolognese, Albani e so-

prattutto Domenichino. L'oratorio di Sant'Andrea a San Gregorio al Celio è quasi un emblema dei nuovi tempi: dal 1609 si fronteggiavano le due grandi storie sacre, il *Sant'Andrea condotto al martirio* di Reni e la *Flagellazione di Sant'Andrea* di Domenichino, il quale molto probabilmente era stato raccomandato a Scipione proprio da Annibale: immobile l'affresco di Domenichino, assoluto nella esatta identificazione scenica e nella partecipazione delle figure come parti di una composizione dove ogni particolare e ogni espressione sono necessari all'impeccabile armonia dell'insieme e dove il tempo storico è sospeso in una condizione di superiore astrazione. All'opposto, fluente e coinvolgente l'osservatore nell'immanenza sentimentale della compassione, la parete di Guido Reni. Ormai questi due testi contrapposti segnavano i due modi stilistici di un mondo figurativo nuovo, che, derivato dall'esperienza carraccesca, ne segnavano una radicale evoluzione, due maniere opposte di articolare l'ideale di bellezza raggiungibile dall'arte del pennello. E intanto quei dipinti assicuravano ai due



Fig. 75. Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino, *Aurora*, 1621, affresco. Roma, Villa Boncompagni Ludovisi, Casino dell'Aurora.

bolognesi la più avanzata e innovativa capacità di svolgere storie figurate in una dimensione monumentale. In potenza, già contenevano la grande decorazione a fresco che dominerà fino agli anni venti. Intanto Domenichino era subentrato ad Annibale nelle preferenze del cardinale Odoardo Farnese e, oltre l'opera in gran parte autonoma da lui condotta nelle ultime decorazioni del Palazzo di Città, a sua istanza aveva eseguito, tra 1608 e 1609, le *Storie di San Nilo* nell'Abbazia di Grottaferrata. Era inoltre riconosciuto come il massimo pittore di paesaggio di ispirazione classicistica, distinta dalla maniera fiamminga e, come frescante monumentale, iniziava a ricevere incarichi di eccezionale rilevanza, quali, da parte del cardinale Alessandro Peretti Montalto, la de-

corazione, assieme a Lanfranco, di presbiterio e cupola in Sant'Andrea della Valle, opera che sarà però realizzata molto più tardi, alla morte del prelado, a partire dal 1623. A Francesco Albani e ai suoi aiuti era invece passato l'affidamento dei dipinti mancanti per la Cappella del palazzo di Pietro Aldobrandini, già dal 1605, oltre la responsabilità di compensare le difficoltà di Annibale nella direzione dei lavori della Cappella Herrera. Quindi, gli erano arrivate committenze per il Palazzo dei Mattei, dei Verospi e per quello dei Giustiniani a Bassano di Sutri. Brusca- mente, si era interrotta l'amicizia con Reni e con questa anche la sua collaborazione alla Cappella Paolina del Quirinale; dal 1612 però, l'incarico di completare la decorazione del presbiterio di Santa

Maria della Pace aveva messo materialmente e idealmente la sua arte a confronto con quella di Raffaello.

Ma, a questa data, un episodio riportò improvvisamente all'attualità il contrasto tra ambiente romano e bolognese, toccando proprio Guido Reni, nel vivo della sua folgorante carriera. Evidentemente stremato dalla molteplicità dei cantieri a lui affidati dal Papa e dal cardinale Scipione Borghese e da una certa prepotenza dell'arbitrio padronale, non appena finita la sua parte nella Cappella Paolina di Santa Maria Maggiore, eseguita sotto la direzione, forse patita con difficoltà, del Cavalier d'Arpino, nonché certi putti nel Casino del Patriarca Biondo nella Villa del Cardinale Nepote a Monte Cavallo, per evitare di essere coinvolto nella decorazione della loggia, fuggì a Bologna, nel maggio 1612, credendo possibile abbandonare così per sempre la scena romana e rientrare in un contesto più congeniale e rispettoso, dove peraltro cumulò subito diversi impegni rilevanti, come l'abside della Cappella dell'Arca in San Domenico e la immensa pala della Pietà, ordinata dal Senato della città per Santa Maria dei Mendicanti. Ma Scipione Borghese reagì con la determinazione persino violenta ricorrente nei suoi metodi dispotici di padrone onnipotente: tramite il legato pontificio, il cardinale Maffeo Barberini, obbligò Reni a interrompere ogni attività a Bologna e ritornare immediatamente a Roma, sotto la minaccia del carcere, per dipingere la volta del Casino della Villa di Monte Cavallo, con l'*Aurora*, che il pittore eseguì tra primavera ed estate del 1614 (fig. 74). Appena finita, già in autunno se ne tornò a Bologna e, a seguire la biografia scritta

da Malvasia, considerò il ritorno in patria una liberazione.

Passarono due anni, distratti da altre passioni artistiche, e il dispotico Scipione Borghese mise gli occhi su Domenichino in modo altrettanto traumatico. Questi nel frattempo aveva completato la decorazione della Cappella di Santa Cecilia in San Luigi dei Francesi, la *Comunione di San Girolamo* per la Chiesa della Carità (fig. 72), aveva dipinto tele per la villa di Termini del cardinal Alessandro Peretti Montalto sull'Esquilino, assieme a Albani, Lanfranco, Badalocchio e Antonio Carracci. Ma soprattutto, circa dal 1616 stava decorando la Villa di Frascati del cardinale Aldobrandini, che il sistema politico Borghese teneva in forte inimicizia. Così, quando Scipione Borghese, visitando la bottega del pittore, vide la *Caccia di Diana* e se ne appassionò, la sola sprovveduta obiezione che si trattasse di una committenza dell'Aldobrandini, perciò incredibile, provocò, anche in questo caso, l'ordine della consegna d'autorità al Nipote del Papa, sotto la minaccia del carcere, raggiungendo lo scopo di terrorizzare l'autore, umiliare l'ecclesiastico nemico, dimostrare con la più violenta delle evidenze il proprio assoluto potere: come è noto, il grande dipinto si trova ancora oggi nella Galleria Borghese, assieme alla *Sibilla Cumana*. E così, appena gli fu possibile, nel luglio del 1617, Domenichino si trovò a imitare il comportamento di Reni, tornandosene precipitosamente a Bologna, senza neppure attendere il completamento dei pagamenti della Sala di Apollo della Villa Aldobrandini.

Rientrato in patria anche Albani, con ogni



tranquillità e onorato dall'appartenenza alla Accademia di San Luca, di pittori bolognesi a Roma non dovevano esserne rimasti molti, oltre Antonio Carracci, attivo fino al 1617 in una delle sale del Quirinale. Ma negli ultimi giorni di gennaio morì papa Paolo V e la potenza Borghese venne meno in un modo assai più repentino di quanto il cardinale Scipione non avrebbe immaginato. In pochi mesi cambiò un mondo e col nuovo pontefice Gregorio XV, il bolognese Alessandro Ludovisi, i nati di quella città tornarono in auge: monsignor Agucchi, che fino a quel momento pagava la propria fedeltà al casato Aldobrandini, fu scelto dal Papa come Segretario privato e, dopo qualche mese, Segretario dei Brevi ai Principi; immediatamente fu richiamato Domenichino; arrivò anche il Guercino, centese di nascita e residenza, ma nuovo astro che già aveva stupefatto la Bologna artistica; Albani invece, proprio durante questo Pontificato, era fuori, impegnato alla corte di Mantova. Il papato Ludovisi fu breve, ma il successo dei bolognesi fu travolgente: Domenichino fu subito impiegato per decorare di paesaggi, con l'aiuto di Giovanni Battista Viola, un camerino della Villa Ludovisi; dipinse la volta di una stanza di Palazzo Costaguti col *Carro del Sole*, mentre il Guercino ne decorava un'altra con *Rinaldo e Armida*. Il Guercino, a sua volta, affrescava la volta del Casino Ludovisi, da allora detto dell'*Aurora* (fig. 75), stanze in Palazzo Lancellotti e infine, per San Pietro, il gigantesco *Seppellimento di Santa Petronilla*. L'anno successivo, per Domenichino prese concretezza l'antica committenza Peretti Montalto e iniziò la decorazione dei

pennacchi e catino absidale di Sant'Andrea della Valle, condotta fino al 1627. Al Guercino invece arrivò l'incarico da parte di Scipione Borghese per la *Gloria del Santo* da collocare nella volta della chiesa di San Crisogono (la tela è ora conservata a Lancaster House), con una scelta, da parte del committente, oltre che guidata dal proprio gusto competente, anche da un intento dimostrativo nei confronti del nuovo potere Ludovisi, favorendone un pittore prediletto.

Ma a luglio 1623 morì il Papa e il Guercino riguadagnò subito Bologna. Restò a Roma Domenichino, impegnato negli anni successivi, almeno fino alla partenza per Napoli nel 1631, da molti cantieri, oltre quello di Sant'Andrea della Valle, quali i monumentali pennacchi di San Carlo ai Catinari, quelli minori della Cappella Bandini a San Silvestro al Quirinale, la volta della Cappella della Strada Cupa in Santa Maria in Trastevere, la pala per la cappella dell'avvocato di Curia Ippolito Merenda in Santa Maria della Vittoria. La sua fama perciò fu tutt'altro che indebolita sotto il pontificato Barberini. Ma il nuovo Pontefice Urbano VIII aveva un'idea dell'arte molto determinata e fortemente ideologica di celebrazione del trionfo della Chiesa Romana. Dal suo insediamento perseguì questi ideali attraverso la creazione di uno stile nuovo, individuando in Gian Lorenzo Bernini il genio che ne sarebbe divenuto l'inventore e il realizzatore globale, capace di unificare tutte le arti, e in San Pietro stabilì la sede primaria di questo nuovo mondo figurativo. Con gli anni Trenta e l'avvio della decorazione pittorica del nuovo Palazzo di famiglia alle Quattro Fontane fu

evidente l'apoteosi simmetrica dei protagonisti della nuova pittura: Pietro da Cortona (il Salone della *Gloria Barberina* fu eseguito tra 1632 e 1639) e Andrea Sacchi (la volta con la *Divina Sapienza* tra 1629 e 1632), nuova coppia che sostituiva il precedente primato dei bolognesi nella grande decorazione barocca.

Ma Reni, Domenichino, Guercino, Albani continuarono ad essere considerati i pittori per eccellenza e i modelli del migliore fondamento dell'arte, capaci di sintetizzare la perfezione di Raffaello con le moderne esigenze della retorica figurativa, laddove Bernini occupava piuttosto il ruolo del nuovo e moderno Michelangelo. E Bologna divenne, nella opinione romana ed europea, la patria elettiva della più florida ed elevata scuola di pittura. Non per niente, uno dei protagonisti della pittura barocca barberiniana, Andrea Sacchi, era allievo di Albani, la cui scuola, come quella di Reni, fu la fucina formativa delle generazioni successive, ad esempio di Domenico Maria Canuti, che sarà attivo a Roma tra 1646 e 1651 e poi nuovamente tra 1672 e 1677, o di Carlo Cignani, che con l'aiuto del lombardo Emilio Taruffi, eseguì dal 1663 i due dipinti laterali del presbiterio di Sant'Andrea della Valle. Spesso i cardinali legati profittarono del loro soggiorno a Bologna per importanti committenze pittoriche o per costituirsi una quadreria, come già era accaduto a Maffeo Barberini, nel periodo della sua legazione tra 1611 e 1614, così

Bernardino Spada (1628-1625), o il cardinale Gerolamo Farnese, che porterà con sé a Roma Cignani nel 1662.

Si potrà evitare a questo punto, dopo avere abbozzato fin qui la cronaca della conquista di Roma da parte dei pittori bolognesi, di proseguire con l'elencazione delle discese nella Città Eterna o delle committenze o degli acquisti alle grandi collezioni romane. Ormai la scuola bolognese è una realtà perfettamente identificata e distinta. E, seguendo Luigi Lanzi, lo storico cui, alla fine del secolo diciottesimo, si deve la prima periodizzazione della storia pittorica della penisola in scuole locali, nel senso esteso di scuole nazionali costituenti l'identità artistica riconoscibile come italiana, concluderemo osservando che la peculiarità della scuola bolognese era stata l'imitazione eccelsa ad un tempo della natura e dei migliori maestri dell'arte del passato, la capacità di ognuno dei suoi rappresentanti di possedere un proprio individuale stile, la cui novità era però fondata sul "temperare", ciascuno secondo una sua originale maniera, gli antichi, propagando "il metodo d'una vera e lo devole imitazione". Ecco perché la scuola bolognese fu assunta dalle accademie d'Italia e d'Europa come la tradizione più sicura per la formazione di un'arte in grado di sostenere, nei singoli luoghi, il confronto con l'aurea tradizione dell'arte di volta in volta considerata come rinascimentale, nel suo significato letterale di rinnovamento della perfezione degli antichi.

# Testimonianze di un culto bolognese: la “Madonna di San Luca”\*

Giulia Iseppi

Se nella dimensione collettiva della religiosità civica San Petronio incarna da sempre per i bolognesi una figura di gravidanza nazionale, altrettanto valore acquistò, in epoca moderna, la devozione secolare nei confronti della Beata Vergine di San Luca, rappresentata da un'icona databile alla prima metà del XIII secolo, oggetto di un culto profondamente radicato in territorio bolognese nel santuario che le è stato dedicato sul colle della Guardia da Carlo Francesco Dotti (1765)<sup>1</sup>. La volontà di rendere esplicito tale culto felsineo anche negli ambienti romani fu sancita dalla commissione di alcune copie dell'opera di cui oggi possiamo ammirare una replica moderna, dipinta su tela, conservata nel bel salone dell'arciconfraternita (figg. 76 e 77). La vicenda critica del dipinto prende corpo attraverso la lettura di alcune carte d'archivio e delle fonti storiografiche, strumenti che ne favoriscono in questa sede una prima contestualizzazione.

Da un inventario delle suppellettili sacre datato 1689 sappiamo che «la Madonna nel suo nicchio con la corona d'argento in testa sua e del Bambino, e tre voti pure d'argento», con la cornice dorata che la attornia ornata da «due cornucopii pic-

coli e due a(n)gelli piccoli (cancellato) dalle parti»<sup>2</sup>, era collocata inizialmente sull'altare dell'oratorio. L'immagine parrebbe a quella data già inserita in un'imponente edicola di legno dorato che crea una macchina cerimoniale per il trasporto in processione, come testimoniano i tasselli estraibili per l'inserimento di stanghe nella base dell'incorniciatura attuale, ottocentesca, che deve essere stata modellata su una più antica. L'apparato si ispira con tutta evidenza a quello che accompagna l'immagine bolognese fin dal 1625 – anno in cui l'orafo belga Jan Jacobs (Bruxelles, 1575-Bologna, 1650) realizzò il frontale d'argento che ancora la protegge, arricchito dalla ghirlanda in fiori di seta – nell'intento di evidenziare il legame visivo e culturale fra le due icone, e di inserire l'esemplare della confraternita di Roma in una consuetudine caratterizzante le immagini mariane del bolognese e delle diocesi suffraganee di Imola e Faenza.

Nell'*Aggiunta*, con cui nel 1693 lo stesso inventario fu aggiornato, si legge che dipinto ed edicola, entrambi ancora in oratorio, erano stati separati per permettere l'esercizio della devozione sull'altare all'icona, che ora si presentava protetta da «un



Fig. 76. Roma, Oratorio dell'Arciconfraternita dei Bolognesi, *Madonna di San Luca*, cornice, XIX secolo, legno e metallo, cm 93,70 x 166; fioriera, XIX secolo, seta, cm 40 (larghezza massima).

Fig. 77  
 Domenico Conti,  
*Madonna di San Luca*,  
 XVII secolo,  
 olio su tela, cm 38 x 50.  
 Roma, Oratorio  
 dell'Arciconfraternita  
 dei Bolognesi.



chistallo di Venetia tutto di un peso con la sua copertina di tafetano» ed era stata arricchita «intorno all'ornato» (la cornice) di «quattro campanelli piccoli uniti assieme di metallo»<sup>3</sup>. Poco lontano doveva posare il frontale di legno argentato, decorato da una corona di fiori di «seta di Bologna», con un'interessante notazione sulla volontà da parte della confraternita romana di avvalersi del già noto primato manifatturiero della produzione serica bolognese. Un ulteriore apparato, il manto di raso bianco ornato da un anello d'oro con un turchino, veniva invece conservato ge-

losamente dal Camerlengo, che probabilmente lo riportava in sede in occasione delle processioni. Un altro inventario dello stesso anno (1693), mutilo delle pagine che riguardano chiesa e oratorio, cita «una Madonna di San Luca dipinta con cornice dorata» appesa «sopra la porta che va in chiesa», separata dalla cornice «nel mezzo quadra per porvi la Madonna di S. Luca con diversi rami di fiori», riposta in un altro angolo dello stesso locale<sup>4</sup>. Non possiamo essere certi che si tratti dello stesso dipinto prima venerato in oratorio, poiché sembra che siano esistite, nei locali

della confraternita, più copie della stessa icona. Nei primi decenni del Settecento un'altra *Madonna di San Luca* compare infatti sull'altare laterale di Santa Caterina, come sottoquadro alla grande pala del Franceschini tutt'ora in chiesa<sup>5</sup>, mentre il frontale trova posto nella «proveditoria vecchia», un ambiente adiacente all'antica sagrestia. L'inventario in cui compare, non datato ma posteriore alla collocazione della *Santa Caterina* di Marcantonio Franceschini – presente anch'essa nell'inventario – cita anche un'altra versione del dipinto, con due angeli che reggono la corona, relegato in sagrestia perché «con cornice vecchia filettata d'oro»<sup>6</sup>. Di questo esemplare, più iconograficamente simile all'originale, che tralascia i putti suonatori della prima versione per riprendere il particolare degli angeli reggi-corona presenti sul frontale bolognese, oggi non rimane traccia. Ancora più interessante è però il terzo dipinto ritrovato «nella stanza del rettore», una «Madonna di San Luca di 3 palmi che serve da porre in strada sopra la porta di chiesa durante le rogazioni»<sup>7</sup>. La precisazione spinge a considerare l'ipotesi che quest'ultima versione coincida con il dipinto in tela attualmente nel salone, visibilmente scurito da un'esposizione ad agenti atmosferici, corrispondente anche nelle misure. La nota dell'inventario sembra non trovare riscontro in Francesco Cancellieri, che descrive il dipinto esposto sull'altare maggiore per cinque giorni in occasione della festività liturgica nel 1752<sup>8</sup>.

È possibile dunque che dopo la decisione di portare dall'oratorio in chiesa il culto per la Madonna della Guardia, ne sia stata ordinata una nuova copia e che la

vecchia immagine secentesca, ormai caduta in disuso, sia stata relegata nello studio del rettore. Nel salone è presente tuttora un'altra copia, dipinta su tavola, di cui non sono giunte notizie specifiche (fig. 90). Trattandosi di una versione assai più recente, essa testimonia la continuità del culto fino al Novecento e conferma la presenza presso i Bolognesi di più copie dello stesso soggetto che si sostituivano l'una con l'altra, come sembrano dirci le dimensioni quasi identiche e la cornice adatta a un sottoquadro.

Spostandosi in un luogo di maggiore rilievo, l'icona guadagnò un maggiore impatto visivo grazie anche al gioco cromatico dei materiali, con una suggestione che anche gli estensori degli inventari non dimenticano di annotare: la cornice che l'accompagna, di dimensioni più ridotte rispetto all'edicola originaria (il «nicchietto»), forse a contatto con la luce delle candele, risplendeva di oro e rosso, arricchita con «contorno di velluti cremisi e riporti di legno intagliati e dorati»<sup>9</sup>. L'effetto di cromatismo cangiante si fa ancora più intenso nel secolo successivo, quando su tale apparato viene apposta superiormente una croce di legno e attorno all'immagine compaiono sei candelabri, entrambi color oro e turchino<sup>10</sup>. La tonalità azzurrina contribuiva certamente a un effetto di notevole preziosismo dal quale l'immagine risultava come ingioiellata. Il dipinto dovette comunque essere oggetto di diversi spostamenti, se nel 1840 compare con l'apparato turchino sopra descritto, accompagnata da un frontale e da una «saracinesca dipinta in due tavolette che si uniscono» (probabilmente due ante)<sup>11</sup>, ma

nel 1823 Francesco Cancellieri descrive l'opera senza averla sotto gli occhi<sup>12</sup>.

Nel disegno complessivo il dipinto sembra ispirarsi, più che all'originale, ad alcune sue derivazioni moderne, squisitamente bolognesi. Particolarmente vicina appare la copia, anch'essa in tela, attribuita alla bottega di Ludovico Carracci (1600-1610) oggi in deposito presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (fig. 78). Risultano infatti pressoché identiche le pose delle mani, il taglio e il colore delle vesti, con particolare riferimento all'incrocio della stola del Bambino e all'abbondanza dei panneggi. Come già notato da quanti si sono soffermati sul dipinto carraccesco<sup>13</sup>, questo tipo di riproduzione rappresenta una versione «metabolizzata» della *Madonna di San Luca*, dove le fisionomie della pittura duecentesca si ammorbidiscono nella resa moderna degli affetti e in una gestualità meno rigida, mantenendo alcuni elementi tipici dell'icona come i tratti appuntiti, il fondo dorato e i gesti enfaticizzati. Ulteriori analogie si possono stabilire con un'altra copia, conservata nella sagrestia della chiesa di Santa Maria Lacrimosa degli Alemanni e tradizionalmente attribuita a Guido Reni (fig. 79)<sup>14</sup>. Questi esemplari, ben noti, possiedono tratti in comune con una terza immagine, l'affresco della *Madonna col Bambino* collocato fino ai primi del Seicento sotto il portico della chiesa di Sant'Isaia, poi trasportato su tela e trasferito prima in una cappella laterale della stessa chiesa e poi in sagrestia<sup>15</sup>. L'immagine, citata per la prima volta da Carlo Cesare Malvasia<sup>16</sup>, è attribuita a Michele di Matteo (Bologna, attivo 1447-1469), ma il suo aspetto attuale sembra

considerevolmente alterato da ritocchi eseguiti in occasione della sua rimozione nel 1633. La copia della Vergine del santuario trovava a Sant'Isaia una sua logica collocazione, essendo la prima chiesa in cui l'icona originale sostava in occasione della sua annuale «discesa» in città, accolta dalle suore domenicane, che qui avevano sede prima del loro trasferimento nel convento di San Mattia. La chiesa era quindi un polo di grande attrazione per cerimonie, visite e momenti collettivi a cui i pittori non erano certo estranei. La datazione riportata da tutte le guide cittadine per l'affresco è il 1448: si presume perciò che per oltre un secolo l'immagine, esposta sotto il portico di Via Sant'Isaia, possa essere stata un buon riferimento per i pittori bolognesi che desiderassero una versione «naturalizzata» dell'icona anche senza salire sul santuario della Guardia. Si nota, infatti, che quasi tutte le immagini della Madonna di San Luca presenti nel bolognese derivano da un tipo, diffuso a macchia d'olio, che non sembra essere l'originale duecentesco. Fanno fede alcuni dettagli che tornano in modo insistente, come la parte inferiore curata nei particolari di mani e piedi, che nell'icona si è persa, ma soprattutto la fascia incrociata sul petto del Bambino, simile alla stola che i diaconi bizantini indossano durante il servizio liturgico, dettaglio insolito che era stato rilevato addosso alla Vergine nell'icona duecentesca e che nelle versioni moderne viene trasferito sul Bambino<sup>17</sup>. *L'exemplum* trova poi immediata diffusione fra dipinti, stampe e incisioni, dai celebri *Viaggi* della Madonna in città<sup>18</sup> al semplice materiale devozionale, in un processo che si è cristallizzato con

Fig. 78

*Madonna di San Luca*,  
1600-1610. Bologna,  
Pinacoteca Nazionale.



una riproduzione in serie fino ai nostri giorni. Il dipinto romano appare così una riedizione di alcuni modelli presenti a Bologna nella prima metà del Seicento riferiti a pennelli illustri, considerati forse copie «ufficiali» della Madonna di San Luca, con ogni probabilità filtrati a Roma attraverso una stampa. Nei confronti di essi l'autore della nostra copia, forse con minore sapienza, indurisce ulteriormente i tratti fisici e fa uso di una tavolozza meno brillante; ne risulta un insieme di sapore più arcaicizzante data anche l'abbondante pro-

fusionne d'oro nei contorni delle vesti e nelle due corone, veri e propri manufatti di metallo applicati sulla tela<sup>19</sup>.

Non è questa la sede per riesaminare le questioni attributive delle copie bolognesi, per cui i nomi di Carracci e Reni sono oggi pronunciati con maggiore prudenza<sup>20</sup>, ma per il dipinto romano viene in aiuto una breve relazione, ritrovata fra le carte della confraternita, che dà conto di un'indagine storica sull'immagine effettuata nella seconda metà dell'Ottocento<sup>21</sup>.

L'anonimo scrivente recensisce un'analisi





Fig. 79  
*Madonna di San Luca*,  
XVII secolo. Bologna,  
Santa Maria Lacrimosa degli  
Alemanni.

del Professor Giuseppe Gatti (Roma, 1838-1914), identificabile con l'erudito esperto di epigrafia antica e medievale, che nell'ultimo ventennio del secolo XIX condusse a Roma una folgorante carriera accademica, configurandosi come autorevole protagonista della stagione umbertina, caratterizzata da una fioritura di progetti legati all'urbanizzazione e allo scavo archeologico<sup>22</sup>. Secondo la ricostruzione bio-bibliografica di Domenico Palombi, Gatti credeva e propugnava in quegli anni il valore intrinseco della fonte epigrafica come base solida su cui fondare la ricerca storica e storico-artistica. Non c'era dunque figura più adatta a essere interpellata quando sul dorso dell'icona venne rivenuta l'iscrizione, di cui il

Gatti stesso suggerì l'integrazione inserita tra parentesi: «Vera effigie della M (adonna) / di San Luca da Bolog (na) / Dominicus de Comitibus / R (omanus) / Die 26 Apr 1668». L'iscrizione, che avrebbe documentato l'opera nei suoi caratteri più essenziali, non è stata da noi ritrovata né sul retro della tela né sul supporto ligneo attuale, molto più recente, sul quale è stato scritto «Proprietà dell'arciconfraternita dei Bolognesi» forse dallo stesso che ha documentato la precedente iscrizione prima di distruggerne il supporto. Considerata comunque la precisione con cui la prima iscrizione viene riportata, il riferimento a un esperto dell'epigrafia archeologica e il rimando a un autore quasi ignoto – che dun-

que non intende suscitare clamore – si può ritenere che il documento ottocentesco sia una base veritiera da cui partire.

Domenico Conti risulta essere pittore e incisore romano, attivo nella metà del Seicento, che firma un'incisione con *San Pietro e il gallo*, derivata da Annibale Carracci<sup>23</sup>. L'iscrizione farebbe dunque riferimento a un artista che si è formato nei decenni centrali del secolo XVII, lavorando sull'eredità che i tre cugini hanno lasciato attraverso le due fiorenti botteghe bolognese (con Ludovico) e romana (con Annibale). Le ricerche in corso forse consentiranno di formulare ipotesi più specifiche sul contesto in cui prende forma il dipinto in esame, ma fin da ora non possono sfuggire i dettagli della resa figurativa collegabili ai due dipinti secenteschi di ambito bolognese. Ciò risponderebbe anche al dubbio sollevato dall'anonimo scrittore ottocentesco, in conclusione alla sua indagine, il quale si chiede su quale modello sia stata prodotta la copia che ha fra le mani. La prima impressione fu di una derivazione diretta dall'originale, che portò alla ricerca di una traccia che documentasse uno spostamento dell'icona dalla sua collocazione abituale sull'altare maggiore del santuario bolognese, ma l'indagine risultò vana, e ciò plausibilmente, perché la ricopiatura *de visu* dell'icona di San Luca, permanentemente coperta fin dal 1625 dal frontale argentato, avrebbe comportato una rimozione, concessa solo in casi eccezionali. Poteva dunque risultare una soluzione molto più pratica ispirarsi alla morfologia di un'opera, naturalmente più accessibile, ma ugualmente autorevole, resa celebre dalle più affermate botteghe locali.

## APPENDICI

### I/A

ASVR, Arc. dei Bolognesi 51 (Inventari), *Inventario delle suppellettili e altre robbe esistenti nell'oratorio della nazione bolognese consegnato alli sagrestani dalli Sig. Sindici, 1693, ff. non numerati.*

[1689] (...) La Madonna nel suo nicchio con la corona d'argento in testa sua e del bambino e tre voti pure d'argento. La cornice dorata intorno al nicchio con due cornucopii piccoli e due a(n)gelli piccoli dalle parti. (...)

### I/B

ASVR, Arc. dei Bolognesi 51 (Inventari), *Inventario delle suppellettili e altre robbe esistenti nell'oratorio della nazione bolognese consegnato alli sagrestani dall sig. Sindici 1693 dopo aver fatto il riscontro di quelle dall'anno 1689 et anni susseguenti, ff. n.n.*

(...) Aggiunta dei mobili nel primo inventario 1693. (...) Alla Madonna nell'oratorio intorno all'ornato di essa quattro campanelli piccoli uniti assieme di metallo. Frontale o sia frontespicio di essa Madonna di legno inargentato che serve per quando si espone per collocarvi la corona di fiori di seta di Bologna al n. Avanti detta imagine un christallo di Venetia tutto di un peso con la sua copertina di tafetano. Nella sella dove è dipinta la Madonna vi sono alcuni ornamenti di gioie false e piu cera di diverse sorti libbre 18. Si osservi per memoria che il residuo dell'ornato di detta Madonna, cioè manto di raso bianco ricamato con mantellina e

un anello d'oro con pietra turchina che fu donato a d.a Madonna stanno appresso il deposito al sig. Camerlengo. (...)

## II.

ASVR, Arc. dei Bolognesi 51 (Inventari), *Inventario delle suppellettili della ven. Arciconfr dell'anno 1693*, 26 Ottobre 1693, c. 14r.

[In sagrestia elenca] (...) un tellaro lungo e tondo con cornice di sopra intagliata et altra nel mezzo quadra per porvi la Madonna di San Luca con diversi rami di fiori (...) [e, nella stessa pagina] Sopra la porta che va in chiesa: una Madonna di San Luca dipinta con cornice dorata (...).

## III.

ASVR, Arc. dei Bolognesi 51 (Inventari), *Inventario della chiesa e dei locali attigui*, s.d. [ma XVIII secolo], ff. n.n.

Altare di Santa Caterina: Uno zoccolo di legno tinto cremisi, ove posa l'immagine di Maria Vergine, con casa e cristallo grande con suo cintorino di velluto cremisi e riporti di legno intagliati e dorati.

Quadro della beata vergine immagine o copia della [immagine] dipinta da San Luca, con vezzi di perle falze, corone d'ottone dorato sopra la B.V. et il Bambino. (...)

Proveditoria vecchia: un tavolone grande che vinsi pone in alto sopra de piedistalli di marmo serve per posare il baldachino delle 40 ore e machina o sia frontale della Madonna. (vi è)

(...)

Segue sagrestia

Una Madonna di San Luca con due an-

gioli che tengono corona sopra la med.ma con cornice vecchia filettata d'oro. (vi è) (...)

Sagrestia dell'oratorio

sopra d. credenze [del vestiario]

Una tavola con incastro serve di piede al frontale della Madonna

(...)

Stanza del rettore: una Madonna in tela di 3 palmi copia di San Luca che serve da porre in strada sopra la porta di chiesa durante le rogazioni.

## IV.

ASVR, Arc. dei Bolognesi 51 (Inventari), *Inventario di tutti li beni mobili, stabili frutti, vendite, ragioni e azioni e pesi di qualsivoglia sorte della chiesa de SS. Giovanni e Petronio vescovo della nazione bolognese e dell'arciconfraternita eretta nella med.ma in Roma, fatto il dì 27 del mese di Novembre dell'anno 1726*, c. 1r.

(...) Sotto detto quadro [il dipinto di *Santa Caterina* del Franceschini] vi è una immagine della Beata Vergine detta di San Luca con sua copertina di seta bianca con n. 4 fioretti nelli cantoni ricamati a oro e seta e nel mezzo il nome di Maria a oro entro ad un nicchietto di legno a rosso e oro. (...)

(...) Un ornam.to con cornice intagliata e dorata che serve per frontale alla Madonna sopra l'altare (...)

## V.

ASVR, Arc. dei Bolognesi 51 (Inventari), *Inventario gen.le di tutti i mobili e suppellettili sacre spettanti alla ven.le chiesa et arciconfr. di SS. Gio Evangelista e Petronio della nazione bolognese in Roma*

*fatti li 7 e 8 Gennaio 1737, cc. 5 e 12.*

(...) Sull'altare di Santa Caterina  
Uno zoccolo di legno tinto cremisi ove  
posa l'immagine di Maria Vergine. Un qua-  
dro o sia copia della B.V. dipinta da san  
Luca con cassa e cristallo grande con suo  
contorno di velluti cremisi, e riporti di le-  
gno intagliati e dorati (appoggiata a uno  
zoccolo tinto cremisi) c.5

(...)

Un tavolo grande che si pone in alto so-  
pra de piedistalli di marmo, serve per po-  
sare il baldacchino delle 40 ore e machi-  
na o sia frontale della Madonna c.12.

Segue la sagrestia [della chiesa]

Una Madonna di San Luca con due an-  
gioli che tengono corona sopra la med.ma  
con cornice vecchia filettata d'oro.

Un quadro o sia copia della Beata Vergi-  
ne da San Luca con casa e cristallo gran-  
de con suo contorno di velluti cremisi, e  
riporti di legno intagliati e dorati (ap-  
poggiata a uno zoccolo tinto cremisi). c.12

VI.

Cancellieri 1823, pp. 41 e 88.

[p. 41] Sotto [la pala di Santa Caterina] vi  
era una copia dell'immagine dipinta da San  
Luca della Beata Vergine, con vezzi di per-  
le false, e corone d'ottone dorato, con cas-  
sa e cristallo grande con contorno di vel-  
luti cremisi, e riporti di legno intagliati e  
dorati, con copertina di seta bianca, con 4  
fioretti nei cantoni ricamati a oro, e seta,  
e nel mezzo il nome di Maria a oro, entro  
un nicchietto di legno rosso e oro. Al pre-  
sente l'immagine della B.V. è incoronata  
da una corona di metallo inargentato, e

quella del Bambino con corona d'argento.

[p. 88] Di fatti nel 1752 per cinque gior-  
ni fu esposta sull'altare maggiore, ornato  
di velluti con frange d'oro, l'immagine  
della B.V. ad imitazione di ciò, che si pra-  
tica in Bologna per le Rogazioni.

VII.

ASVR, Arc. dei Bolognesi 47 (Statuti,  
testamenti, rubricelle), *Inventario degli  
arredi sacri ed altro appartenente alla  
ven.le chiesa de' Santi Giovanni Evange-  
lista e Petronio de' Bolognesi in Roma,  
1840, ff. n.n.*

(...) Sottoquadro della Madonna di San  
Luca con frontale dipinto e sua saracinesca  
dipinta in due tavolette che si uniscono.  
Num. Due corone, per detta immagine, quel-  
la del Bambino d'argento e quella della Ma-  
donna di metallo inargentato, entrambe fis-  
se nella detta immagine, dipinta in tela. So-  
pra detta immagine una croce di legno tur-  
china e dorata con crocifisso di metallo (...).

VIII.

ASVR, Arc. dei Bolognesi 47 (Statuti,  
testamenti, rubricelle), *Inventario della  
chiesa nazionale dei bolognesi di San Gio-  
vanni Evangelista e Petronio, 24 Febbraio  
1849, ff. n.n.*

(...) Sottoquadro della Madonna di San  
Luca.

Num. Sei candelieri attorno all'immagi-  
ne coloriti di turchino e filettati di oro.

IX.

ASVR, Arc. dei Bolognesi 46 (Memorie,

Reliquie, Visite Apostoliche, *Ricerca sopra il significato della iscrizione rinvenuta sul dorso della effigie della B.V. di San Luca di Bologna conservata ora nella chiesa di San Giovanni e Petronio a Roma*, ff. n.n.

*Vera effigie della M (adonna)  
di San Luca da Bolog (na)*

*Dominicus de Comitibus R (omanus)  
Die 26 Apr 1668*

Il Prof. Giuseppe Gatti, che suggerì anche la integrazione della iscrizione nel modo indicato dalle parentesi, escluse apoditticamente che il *Dominicus R.* stesse a significare altri che non fosse il pittore; come dal contesto di tutta la iscrizione può anche risultare chiaro: se fosse ad esempio il nome del donatore avrebbe messo *donavit* ecc. Le ricerche sul pittore sono state fatte qui in Roma alla Accademia di Belle Arti denominata San Luca e alla Biblioteca Capitolina. Nessun ricordo di un Domenico Conti o dei Conti del secolo XVII nei più completi dizionari di artisti: ad esempio il *Siret Alphonse Dictionnaire historique et raisonné des peintres* ricorda un solo Domenico Conti fiorito nel secolo XVI; ad ogni modo dallo spoglio dei più accurati dizionari alle lettere D e C dal nessun ricordo del succitato nostro Domenico Conti o dei Conti, risultava già che il pittore della Beata Vergine era di po-

ca rinomanza. Però non mancano anche ricordi più precisi.

Nella *Enciclopedia metodica critico-ragionata di Belle Arti* dell'abate dottore Pietro Zani, V. VIII p. 27 è ricordato un Domenico dei Conti – incisore romano – che viveva, fioriva e operava circa il 1660 al quale l'autore non dà neppure la qualifica di mediocre. E perché si possa oggettivamente valutare se l'essere ivi ricordato importa una fama ignota, è d'uopo ripetere ciò che il Zani prepone al V. I p. 98: "Quantunque fosse mio primo divisamento come accennai nel prodromo, di non dar luogo in questo indice che a color che dal comune si levarono in alcun ramo delle belle arti ed escludere quindi la turba dei mediocri ... pure ho creduto indispensabile venire derogando per cagione di quei mediocri o anche cattivi il quale da qualche meno intelligente amico o partigiano potessero essere spacciati per molto bravi".

Infine va tenuto conto di una ricerca con effetto negativo fatta a Bologna negli archivi della chiesa ivi dedicata alla Beata Vergine di San Luca che potrebbe far congetturare, se la ricerca fu fatta con diligenza, che la copia neppure fosse stata *de visu*, fatta sull'originale di Bologna, perché di una copia tale che certo se avesse richiesto uno spostamento dell'originale, ve ne sarebbe forse traccia nel detto archivio.<sup>24</sup>

#### Note

\* I due contributi presenti in questo volume sono stati prodotti nell'ambito di un più ampio progetto di ricerca sulla chiesa e la comunità bolognese a Roma fra Cinque e Seicento, all'interno del Progetto "Roma Communis Patria" presso la

Biblioteca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, in corso di pubblicazione.

<sup>1</sup> ANGIOLINI MARTINELLI 1993.

<sup>2</sup> APPENDICE I/A.

<sup>3</sup> APPENDICE I/B.

- <sup>4</sup> APPENDICE II.
- <sup>5</sup> APPENDICE III e APPENDICE IV.
- <sup>6</sup> APPENDICE III e APPENDICE V.
- <sup>7</sup> APPENDICE III.
- <sup>8</sup> CANCELLIERI 1823, p. 88 (APPENDICE VI).
- <sup>9</sup> APPENDICE V, c. 5.
- <sup>10</sup> APPENDICE VII e APPENDICE VIII.
- <sup>11</sup> APPENDICE VII.
- <sup>12</sup> CANCELLIERI 1823, p. 41 (Appendice VI). Nonostante la precisione descrittiva, usando la forma passata lo storico ammette di non saper collocare fisicamente l'opera nel contesto attuale. Abitando di fianco alla chiesa, Cancellieri assistette alle devastazioni e alle ruberie avvenute durante la prima Repubblica Romana (1798-1799), che avevano colpito anche la chiesa dei Bolognesi e avevano portato alla dispersione di parte del suo patrimonio artistico. È probabile che egli non avesse l'immagine sotto gli occhi, dal momento che le sue parole corrispondono ai passi degli inventari sopracitati del 1726 e del 1737 (APPENDICI IV e V) che, come in altre occasioni, Cancellieri deve avere consultato, spiegando la fedeltà del passo al dato visivo.
- <sup>13</sup> *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale* II 2006, n. 183, pp. 277-280 (F. Lollini). Si veda anche FEIGENBAUM 1992, pp. 303-304; BROGI 2001, I, p. 260, n. R25.
- <sup>14</sup> ROVERSI 1969, pp. 131-133, tav. XIX e TRABUCCHI 2007.
- <sup>15</sup> CLERICI 2007, pp. 12 e 48.
- <sup>16</sup> MALVASIA 1686, ed. EMILIANI 1969, p. 91; l'affresco viene poi elencato in chiesa da BIANCONI 1820, p. 120.
- <sup>17</sup> GHARIB 1987, p. 182 (Parte III, *La Madonna di San Luca di Bologna*, n. XIV).
- <sup>18</sup> Le immagini reperite sono in gran parte illustrate nei saggi di GOTTARELLI 1976; TASSINARI CLÒ 1993.
- <sup>19</sup> Gli inventari riportano il materiale di cui sono fatte le due corone, che viene però definito in modi sempre differenti, segno che forse i due ornamenti sono stati sostituiti nel corso degli anni: d'argento (1693) (APPENDICE I/A); d'ottone dorato (inventario settecentesco) (APPENDICE III); infine d'argento per il Bambino e di metallo inargentato per la Vergine (1840) (APPENDICE VII).
- <sup>20</sup> BROGI 2001, I, p. 260; *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale* II 2006, n. 183, p. 280.
- <sup>21</sup> APPENDICE IX.
- <sup>22</sup> Il Gatti ricoprì prestigiose cariche: insegnante di epigrafia all'Accademia storico-giuridica (1885), membro del Consiglio superiore di Antichità e Belle Arti, capo dell'Ufficio Scavi di Roma dal 1892 al 1907 e direttore del Museo Nazionale Romano (1897). Si veda la voce curata da PALOMBI 1999.
- <sup>23</sup> *Annibale Carracci* 1986, p. 282, n. A 42; *Catalogo Generale delle Stampe* 1953, p. 50; GRELLI IUSCO 1996, pp. 144-145; GRELLI IUSCO-GIFFI-PETRUCCI 2009, p. 37. Non sembra coincidere con l'altrettanto poco noto Domenico Conti attivo come frescante nella Basilica di Bonaria in Sardegna, artista influenzato dalla pittura napoletana e spagnola, nella maniera di Zurbaràn. Nonostante la mancanza di notizie biografiche per entrambi possa spingere ad una rischiosa identificazione in un'unica personalità, si nota una differenza nel modo in cui i due si firmano, segno di una diversa provenienza geografica. Se il Conti di Bonaria utilizza una mescolanza di italiano e spagnolo, con qualche integrazione sarda, che ha fatto pensare a un artista immigrato esperto di pittura spagnola, l'iscrizione sul retro dell'icona romana unisce l'italiano alla firma latina «*Dominicus de Comitibus*», nonché la qualifica di «*Romanus*». Cfr. SCANO 1991, p. 192; SCANO 1984, pp. 296-298.
- <sup>24</sup> Le opere consultate dall'estensore della nota sono con ogni probabilità: SIRET 1883, p. 212; ZANI V 1820, p. 27 e ZANI I 1820, p. 98.

# La pianeta detta di Benedetto XIV

Marzia Cataldi Gallo

## Scheda tecnica (figg. 80-82):

Francia (Lione) o Italia (Venezia), secolo XVIII (1735-1742) e Roma, seconda metà del XIX secolo.

Pianeta con un tessuto laterale A e una colonna centrale B.

Misure pianeta: 102 x 71 cm.

Misure stola: 227 x 24 cm.

## A) Tessuto laterale:

Raso con trame lanciate, *liséré*, broccate fondo raso da 5 faccia ordito formato da tutti i fili e le trame del fondo in seta rosa, con una trama lanciata e *liséré* in seta verde.

Trame broccate in filati metallici:

Argento filato avvolto a "S" su anima di seta bianco perla, argento riccio avvolto a "S" su anima di seta bianco perla ondata.

Oro filato avvolto a "S" su anima di seta gialla, oro riccio avvolto a "S" su anima di seta ondata gialla.

Trame broccate in seta:

Rosa chiaro, rosa salmone, rosso arancia-to, rosso scuro, azzurro e blu.

Le trame metalliche sono legate a due a due da un ordito supplementare in seta beige in diagonale 3 a 1 direzione "Z".

## B) Colonna centrale:

Fondo in *Gros de Tours* laminato ricama-

to; *Gros* formato da tutti i fili e le trame in seta bianca con laminetta d'argento lanciata ricamato con filati metallici (filo d'argento e filo d'oro) e sete policrome in varie gradazioni.

## Fodera:

Diagonale di cotone beige.

**Gallone:** interno (cm 4,5) in filo dorato, laminetta dorata e seta gialla, decoro a nastro con andamento ondulante nelle cui anse sono raffigurati piccoli fiori a quattro petali; esterno (cm 2,1) in filo dorato lavorato a fuselli, decoro a ventaglietti. Ampia frangia dorata ai terminali della stola.

La pianeta è stata assemblata con un tessuto uguale nelle parti laterali anteriore e posteriore e con uno differente nel colore di fondo e nella tecnica esecutiva per la colonna centrale delle due facce. La sostituzione della colonna centrale è stata certamente motivata dal cattivo stato di conservazione del parato, particolarmente precario nella parte tergale: infatti il disegno è leggibile con maggior chiarezza in quella anteriore del parato. La colonna centrale è stata ricamata con singola-



Fig. 80. Pianeta,  
XVIII-XIX secolo, *recto*,  
cm 102 x 71  
(dimensioni massime).  
Roma, Oratorio  
dell'Arciconfraternita  
dei Bolognesi.

re perizia tecnica e il suo disegno riprende con precisione quello del tessuto originale delle parti laterali, anzi nella parte alta riprende a ricamo alcune zone deteriorate dello stesso. Questo intervento è stato verosimilmente effettuato nel 1869 o negli anni immediatamente successivi, quando la Confraternita dei Bolognesi, dopo la travagliata storia ottocentesca, è tornata, per volontà di alcuni confratelli, a svolgere le sue funzioni<sup>1</sup>.

La stoffa delle parti laterali è molto preziosa e infatti il fondo in raso rosa è qua-

si completamente nascosto da rilucenti trame broccate in filo d'argento. Il disegno del tessuto, delineato dalle trame argentate e da quelle in seta, si sviluppa con andamento verticale sinuoso con un decoro, che si alza da due forme tondeggianti scarsamente realistiche, sovrastate da un fiore carnoso dai petali ritorti sul quale poggia verosimilmente un piccolo melograno; il ramo centrale, definito dalle trame in filo dorato, si snoda lungo la verticale ed è affiancato da foglie lanceolate e bacche. Accanto al motivo centra-



Fig. 81. Pianeta,  
XVIII-XIX secolo, verso,  
cm 102 x 71  
(dimensioni massime).  
Roma, Oratorio  
dell'Arciconfraternita  
dei Bolognesi.



le una cornice mistilinea forma una *cartouche* centrata da un ciuffo di piccoli fiori, rosa e rosso scuro, simili alla digitale (*digitalis purpurea*).

Le due forme tondeggianti, che in certo modo costituiscono l'elemento messo in maggior risalto nel disegno, sembrano avvicinati a frutti od ortaggi, in particolare quella realizzata in azzurro a una melanzana, quella rossa aranciata a un melograno o a una zucca dalla scorza irregolare. La comparsa di frutti, talvolta ortaggi, di notevoli dimensioni e poco

realistici, si era diffusa nei disegni tessili fin dal primo Settecento in concomitanza con alcuni eventi, che in quel periodo avevano rivoluzionato il mondo della produzione tessile. Fra i fattori da considerare come elementi propulsivi verso i cambiamenti radicali che si svilupparono nel settore delle manifatture seriche, va considerato in primo luogo il ruolo degli imprenditori. Gli imprenditori francesi, sostenuti da Luigi XIV e dal ministro Colbert, avevano dato un notevole incremento alla tessitura serica, organizzando



Fig. 82. Pianeta, XVIII-XIX secolo, stola, cm 227 x 24 (dimensioni massime). Roma, Oratorio dell'Arciconfraternita dei Bolognesi.

le manifatture con una concentrazione di telai molto più elevata rispetto ai periodi precedenti o di quanto si potesse riscontrare nei centri manifatturieri del tempo, come ad esempio nelle città italiane. L'aspetto "rivoluzionario" di questo cambiamento sta nel fatto che la moda non era più, come in passato, lanciata dalla corte ma, come avviene ancora

oggi, dall'industria. Le manifatture seriche, soprattutto concentrate a Lione, ogni anno immettevano sul mercato nuovi disegni, per lo più destinati all'abbigliamento dell'aristocrazia e dell'alta borghesia europea. Per soddisfare le esigenze della loro raffinata clientela, esse erano costantemente alla ricerca di nuovi spunti per decorare le stoffe con disegni inediti e, talvolta, eccentrici. La contemporanea diffusione di manufatti orientali, legata agli scambi commerciali incrementati dalle Compagnie delle Indie, si era rivelata fonte inesauribile di ispirazione per i disegnatori francesi di tessuti, le cui creazioni vennero poi copiate anche in Inghilterra e in Italia, in particolare a Venezia.

La pianeta qui in esame appartiene al ricco repertorio nato dalla nuova organizzazione produttiva: il suo decoro presenta elementi ricorrenti nella produzione tessile settecentesca, ma si differenzia dalle forme stravaganti e quasi astratte definite *bizarre* in voga nel primo decennio del secolo. Alcuni elementi del suo disegno forniscono indizi utili per la sua datazione: in particolare i due frutti/ortaggi, di cui si è detto, ricordano le dimensioni ragguardevoli presenti nelle stoffe prodotte negli anni 1740-1742, a proposito dei quali – intorno alla metà del secolo – l'inglese Godfrey Smith, nel sottolineare la dipendenza delle dame inglesi dalle francesi in fatto di moda, osservava come in certi tessuti il disegnatore avesse riservato alle rose le dimensioni di un cavolo e a un'oliva quelle di una zucca<sup>2</sup>. Un altro indizio è fornito dai fiori con i petali bianchi screziati in arancio morbidamente piegati e arricciati e



Fig. 83. Un momento del restauro a cura delle Suore Francescane Missionarie di Maria (2012-2013).

dal ramo sinuoso, delineato da trame dorate sul fondo rosa, attorno al quale si sviluppa la composizione.

La chiave di lettura per datare la stoffa ci è fornita dalla produzione inglese, che, come si è accennato, si era sviluppata con l'intento di copiare le richiestissime novità francesi per incentivare la produzione serica a Splitafields. Questa attività di "spionaggio industriale" è testimoniata da moltissimi disegni preparatori, spesso firmati e datati<sup>3</sup>. Si possono così tracciare dei confronti fra quei disegni e la pianeta: i suoi caratteri decorativi – frutta e fiori di grandi dimensioni, andamento sinuoso – compaiono in un numero rilevante di disegni eseguiti da Annamaria Garthwaite, in particolare fra il 1735 e il 1742 e in un bel disegno francese datato 1739<sup>4</sup>. Verso il

1745 il disegno per tessuti si alleggerisce: quasi improvvisamente le forme ingigantite spariscono e i fiori, raccolti in *bouquets*, assumono un aspetto naturalistico e leggiadro in sintonia con l'evoluzione del gusto rococò.

A proposito del Settecento, il Cancellieri (1823) menziona i paramenti liturgici della Confraternita dei Bolognesi in due momenti: il primo riferimento è del 1745 quando, poiché «si era fatto un gran consumo di paramenti sacri» i confratelli fecero confezionare «varie Pianete, Tonnicelle, e Piviali»<sup>5</sup>. La seconda menzione è del 1750 e concerne il dono di Papa Benedetto XIV Lambertini alla Confraternita dei Bolognesi di suppellettili sacre e di un notevole corredo di paramenti liturgici. La pianeta in esame in qualche modo è avvicinabile a entrambi i riferi-

menti: al primo per la prossimità cronologica dell'acquisto di paramenti da parte dei confratelli con la presumibile datazione della stessa, ma di quegli acquisti non è giunta, a quanto si sa, alcuna descrizione.

I parati donati dal Pontefice nel 1750 sono, invece, elencati con descrizioni relative al tipo di paramento e alla sua destinazione liturgica: baldacchino, velo omerale e «ombrello» bianco per l'adorazione al Santissimo; un numero rilevante di pianete di damasco e di «dobletto», tessuto in cotone e lino, nei diversi colori liturgici (rosso, bianco, «paonazzo» cioè viola, verde; in nero solo quelle in doblotto); due «Apparati in terzo», composti da una pianeta e due tunicelle, uno in damasco paonazzo e uno del quale forse faceva parte la pianeta in esame, definito «Un Apparato nobile in terzo di glazé, o sia fondo d'argento con fiorami di seta per la Messa cantata, e consistente in una Pianeta, due Tunicelle colle Stole, Manipoli, Borsa, velo da Calice, ed anche velo da ginocchia, quando celebri un Vescovo Pontificale, tutto guarnito di galloni, e frangie d'oro buono, e con l'Armi di N.S. [Nostro Signore] Un Paliotto nobile compagno, gallonato d'oro buono, con Arme di N. S.»<sup>6</sup>.

La descrizione non è del tutto calzante con la pianeta oggi conservata, ma presenta molti aspetti da analizzare in vista di una possibile identificazione della stessa con l'opera in esame. Il termine «glazé» deriva dal francese *glacer* e, nel settore tessile, l'aggettivo sostantivato identifica un tessuto brillante e rilucente come uno specchio; il termine è, in certi casi, attribuito anche ai tessuti definiti «cangian-

ti», che hanno trama e ordito in colori vicini, come bianco e rosa, e assumono un aspetto luccicante<sup>7</sup>. Una stoffa «glacé d'or a fiori d'argento» viene fatta arrivare da Lione in occasione delle nozze di Giacomo Filippo Durazzo con Barbara Balbi, entrambi esponenti di spicco dell'aristocrazia genovese, nel 1695 e ancora nel 1724, per lo spotalizio di Giovanni Francesco Brignole, membro di un'altra famiglia aristocratica della Repubblica di Genova, insieme ai molti tessuti ordinati a Lione, si acquista un tessuto «Glassé fondo oro, e chiniglia ponsò servito per borsa»<sup>8</sup>. Le due citazioni mostrano innanzitutto l'incontestabile generale apprezzamento per le creazioni dei tessitori francesi e il ricorrere della definizione «glazé» («glacé», «glassé»), associata a stoffe broccate con trame argentate e dorate, lungo un arco di tempo molto ampio. Considerando quindi l'incertezza nella precisa identificazione dei tessuti allora definiti in quel modo, si può avanzare l'ipotesi che la pianeta in esame sia quella descritta nella nota sopra citata.

La passione per stoffe e accessori francesi che fra Seicento e Settecento avevano stregato tutta l'aristocrazia europea aveva reso notevolmente florido il mercato e incrementato la frequenza degli scambi con l'oltralpe. Anzi molti francesi, ritenendo l'Italia un terreno fertile per i loro commerci, vi si erano stabiliti e si erano specializzati in attività attinenti il settore del lusso: erano sarti, merciai e tessitori. A Genova si registrano alcuni esempi nel tardo Seicento, quando, ad esempio, «Monsù Ludovico Accarello» nel 1673 chiede di poter tessere «panni di seta et oro d'ogni qualità e particolarmente

te broccati d'oro e d'argento all'uso di Parigi e Lione»<sup>9</sup>. A Roma fin dal 1657 si ha notizia dell'attività dei mercanti di tessuti francesi Natale e Iacomo Petit, mentre fogli settecenteschi rivelano la presenza di altri artigiani francesi, come Luigi Tabarin, al quale nel 1774 si rinnova per altri nove anni il permesso per tirare e filare la seta all'uso di Francia. Nel 1776 Monsiù Giuliano Gottin aveva preparato dei «drappi di seta all'uso di Lione» e il Papa Pio VI, in segno di apprezzamento, aveva fatto acquistare per lui due telai nuovi<sup>10</sup>. Le registrazioni delle spese effettuate dal Maggiordomo di Sua Santità mostrano come per i Sacri Palazzi si fosse soliti acquistare a Roma «panni e drappi forestieri» da fornitori come Fabio Devoti (1759, 1765), Andrea Manzoli (1759, 1765), e Giuseppe Galimberti (1783)<sup>11</sup>.

Queste indicazioni non sono evidentemente esaustive, ma utili per comprendere il clima filo-francese, che permeava la società italiana, e anche la corte pontificia, nel Settecento, quando si trattava di tessuti, di moda e conseguentemente anche di parati liturgici. Benedetto XIV, papa dal 1740 al 1758, è stato un eccezionale promotore nel campo delle arti decorative e le sue committenze hanno contribuito a rendere nota in campo internazionale la professionalità degli artisti, ebanisti e ricamatori, che lavoravano per lui<sup>12</sup>. Fin dai primi anni del suo pontificato emergono il “banderaro”, cioè colui che confezionava i parati, Giovanni Battista Lanini, i “trinaroli”, fornitori di galloni e trine dorate, Fabio Piccardi e Antonio Fedele, i mercanti di telerie fini e

merletti di Fiandra, Fabio Devoti e Francesco Ingles, il mercante di drappi Giacomo Antonio Poma e i ricamatori Francesco Banchieri e compagni; questi ultimi sono indicati genericamente come “Compagni” perché i laboratori di ricamo erano composti da tanti artigiani, presumibilmente specializzati nelle differenti tecniche. Durante il pontificato del Papa Lambertini erano attivi Nicolò Bovi, Carlo e Pietro Bovio, Giuliano e Giovanni Saturni, Girolamo Mariani, Benedetto e Giovanni Battista Salandri, Cosimo Paternostro, Filippo Gabrielli, Francesco Giuliani<sup>13</sup>. Papa Benedetto XIV non ha mai dimenticato il suo legame con Bologna, testimoniato in città dal dono di argenterie, suppellettili e parati alla Cattedrale di San Pietro<sup>14</sup> e confermato con la costante attenzione dedicata dal Pontefice alla Confraternita dei Bolognesi.

#### Scheda di restauro:

Tra la fine del 2012 e i primi mesi del 2013 la pianeta e la stola sono state restaurate dalle Suore Francescane Missionarie di Maria (sr. Angela Messina, sr. Nguyễn Thi Bé Sáu e sr. Maria Smoleń). La pianeta era particolarmente usurata su tutta la superficie, in particolar modo nelle parti di maggiore attrito come i bordi, il collo e le spalle; i filati di metallo prezioso si erano diffusamente distaccati. Anche la stola presentava una simile condizione. Il restauro è consistito in una prima fase di pulitura con l'aspirazione delle polveri attraverso un velo di garza rigida e in una seconda fase di consolidamento con l'uso del «punto posato» per il fissaggio dei filati distaccati (fig. 83).

## Note

- <sup>1</sup> [ATTI] 1869, pp. 28-29.
- <sup>2</sup> ROTHSTEIN 1990, p. 43.
- <sup>3</sup> ROTHSTEIN 1990.
- <sup>4</sup> ROTHSTEIN 1990, rispettivamente pp. 43-45, 170-172 e tavv. 126 e 129.
- <sup>5</sup> CANCELLIERI 1823, p. 82.
- <sup>6</sup> CANCELLIERI 1823, pp. 84-85.
- <sup>7</sup> GENTILE 1981, *sub voce*, p. 69; HARDOUIN-FUGIER – BERTHOD – CHAVENT-FUSARO 1994, *sub voce*, p. 206.
- <sup>8</sup> CATALDI GALLO 1995-1996, pp. 87 e 92, CATALDI GALLO 2000, p. 61.
- <sup>9</sup> CATALDI GALLO 1995-1996, p. 88.
- <sup>10</sup> Archivio di Stato Roma, Camerale II, Arti e Mestieri, 7 B 37, parte prima. Nel 1776 nota spese di Giuseppe Vai d'ordine di Pio VI per telai e altri strumenti «fatti venire da Roma» per «le prove di drappi di seta all'uso di Lione» fatto da Monsù Giuliano Gottin: cfr CATALDI GALLO 2016, pp. 71-72 e 84 nota 35.
- <sup>11</sup> Archivio di Stato di Roma, Camerale I, Spese del Maggiordomo, *sub data*.
- <sup>12</sup> CATALDI GALLO 2011, pp. 33-36 e 117-134; CATALDI GALLO 2016, pp. 61-85 e 154-162.
- <sup>13</sup> cfr. Archivio Segreto Vaticano, Palazzo Apostolico, Amministrazioni, 295, *Libro Mastro relativo agli anni 1740...* e per approfondimenti CATALDI GALLO 2011, pp. 35-36 e 129-131; CATALDI GALLO 2016, pp. 74-77 e 155-162.
- <sup>14</sup> *Tesoro di San Pietro* 1997.

# L'archivio storico dell'Arciconfraternita

Giulia Iseppi

Il presente volume offre una preziosa occasione per indagare in maniera preliminare le vicende che hanno segnato, nei suoi quattro secoli di vita, il patrimonio archivistico dell'Arciconfraternita dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio dei Bolognesi. La storia della raccolta riflette le problematiche che hanno attraversato la compagnia a partire dalla sua fondazione, e lo stato attuale dell'archivio, conservatosi solo parzialmente, sconta le conseguenze di una lunga inconsapevolezza critica sul fenomeno storico delle confraternite romane, oggetto di studi solo in un passato recente<sup>1</sup>.

Il complesso documentario più cospicuo relativo al sodalizio bolognese è oggi costituito dal fondo *Arciconfraternita dei SS. Giovanni e Petronio (Bolognesi)* conservato presso l'Archivio Storico del Vicariato di Roma (via dell'Amba Aradam, 3, palchetto 150), dove venne versato con ogni probabilità all'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso, in seguito a una capillare indagine sulle confraternite romane a cura di un gruppo di ricercatori guidati da Luigi Fiorani<sup>2</sup>. La successione dei numeri di catena presente sui volumi è sicuramente precedente al 1985, anno in cui venne pub-

blicato un primo indice sommario<sup>3</sup>. Nei registri che segnalano i movimenti dell'Archivio Storico del Vicariato fino al 1991 non è stata trovata nessuna traccia che riporti la data precisa del versamento, ma è probabile che il fondo si sia costituito entro il ventennio che va dal 1964, anno in cui l'Archivio del Vicariato è trasferito dal Vaticano a San Giovanni, e il 1983-1984, quando fu completato il censimento degli archivi delle confraternite. Considerando poi che i documenti più recenti del nostro fondo sono datati 1970, la possibilità che l'archivio dei bolognesi sia confluito direttamente all'Archivio del Vicariato dopo quella data si fa ancora più concreta<sup>4</sup>. La campagna archivistica sulle confraternite romane ha puntato i riflettori su una realtà fino ad allora inesplorata sotto il profilo documentario, ha raccolto la situazione di oltre centoquaranta archivi, relegati in sedi inadeguate (come nel caso bolognese) e ha integrato il patrimonio del Vicariato rendendo molti di essi consultabili tramite un catalogo specifico (volumi nn. 18-19)<sup>5</sup>.

Lo stato in cui si trovava l'archivio e la conseguente numerazione ha permesso di recuperare una prima serie di registri



Fig. 84. Archivio Storico del Vicariato di Roma (Fondo “Arc. dei Bolognesi”), Volume 51, “Collectanea”.

ordinati, rilegati in pergamena (1-44); il rimanente materiale, evidentemente sparso, è stato riunito in buste miscellanee, spesso prive di una sequenza cronologica interna.

Viene così a definirsi la consistenza attuale del fondo, una serie di sessantadue unità (tra buste e registri) in cui l'attività della nazione bolognese a Roma è testimoniata attraverso un arco cronologico che va dal XVII alla prima metà del XX secolo. Da un'iniziale ricognizione si nota che la prima parte del fondo (1-44) ha un carattere prevalentemente amministrativo-contabile, dove le unità più cospicue sono i *Libri mastri* 1719-1849 (6), le filze di *Giustificazioni* 1739-1964 (21) e i *Mandati di pagamento* dal 1718 al 1807 (5). In queste serie si trovano conti relativi alle attività di culto, all'organizzazione delle varie festività, funerali e processioni, commis-

sioni ad artisti, muratori, falegnami per la vita ordinaria della chiesa e richieste di suppellettili sacre per la sagrestia e l'oratorio. Seguono poi le *Esigenze* 1714-1727; l'introito della *Cera Bolognetti* 1623-1808; le *Riscossioni dell'esattore* 1730-1743, tutti volumi in cui si annotano debitori e creditori della confraternita, soprattutto in relazione ai locali di proprietà dati in affitto; il *Riscontro del Monte di Pietà di Roma* 1718-1780 (2), il *Conto del Centesimo* 1723-1787 (3), i conti di un'altra congregazione, detta anche del *Numero*, che si riuniva nella sede della chiesa; *Spese minute* 1726-1746 (2) ed *Entrate e uscite* della chiesa negli anni 1744-1811 (2).

La seconda sezione (45-62) è formata da faldoni che raccolgono fascicoli non ordinati al loro interno e numerosi fogli sparsi. Riguardano prevalentemente l'attività dei membri della confraternita at-



traverso l'emanazione degli *Statuti* (1636-1965), gli elenchi dei *Confratelli* (XVI secolo-1953) e le *Vertenze* dei Priori (2). Gli *Instrumenti* (XVII-XIX secolo) (2) e le *Memorie* (XVII secolo-1970) comprendono soprattutto testamenti e lasciti, a cui si accompagna l'importante busta con *Inventari diversi* della chiesa (fascicoli rilegati fino al 1724; pochi fogli sciolti 1810-1819). Sono stati poi composti quattro volumi di *Miscellanea*, che comprendono carte giuridiche, verbali e corrispondenza (XVIII secolo-1970); riacquistano infine un certo ordine gli *Obblighi delle messe* 1723-1933 (6) e le *Liberazioni dei condannati a morte* dal 1593 al 1624.

Benché si tratti di un'importante mole documentaria sull'attività della chiesa e della confraternita, la quasi totale assenza di materiale relativo al suo primo secolo di attività rimanda a una dispersione. Tranne rare eccezioni (i conti sulla cera, qualche inventario e le testimonianze sull'attività caritativa della confraternita, che partono dalla fine del XVI secolo), si tratta di un fondo prevalentemente sette-ottocentesco. A fronte di questa assenza, si ricorda che già gli *Statuti* della confraternita (1636) si soffermano sulla necessità di tenere ordinato un archivio, formatosi da tempo: «Sin' hora questa arciconfraternita ha avuto l'archivio nel quale si sono conservate le scritture attinenti alla chiesa, e all'arciconfraternita; si stabilisce che per l'inanzi si continui d'haver l'archivio»<sup>6</sup>. Il viceré Antonio Ricciulli (già vescovo di Umbriatico), visita la chiesa di Via del Mascherone in qualità di legato apostolico della Sacra Visita approvata da Pa-

pa Urbano VIII nel 1624-1630. La sua relazione, ritrovata negli *Acta* dell'Archivio Segreto Vaticano e datata 26 agosto 1626, non ha bisogno di ulteriori chiarimenti quando dichiara: «scripturas bene custoditas conservant in archivio»<sup>7</sup>, che il sagrestano tiene rigorosamente sotto chiave in un locale attiguo alla chiesa.

Tale segnalazione attesta in maniera evidente l'esistenza di uno spazio dedicato agli incartamenti della confraternita molto prima del XVIII secolo. A conferma di ciò, è stata rinvenuta una serie di importanti inventari stilati fra ottobre e novembre 1693, che elencano i beni mobili di chiesa, oratorio, sagrestia e archivio<sup>8</sup>. Uno di essi costituisce forse il più antico indice dei manoscritti di proprietà della confraternita, dove compaiono vari decreti della congregazione, gli Statuti e manoscritti che non sembrano essere tutti confluiti nel fondo attuale, come le *Entrate e Uscite* 1665-1685 e vacchette di messe di anni diversi<sup>9</sup>. Un secondo elenco, ancora più analitico, cita «una scatola con dentro ventisei patenti di luoghi di monte e sette autentiche di reliquie», il libro dei legati di Domenico Cremonini (uno dei massimi benefattori della confraternita), un *Index instrumentorum*, 26 vacchette di messe, 7 vacchette di puntature di fratelli, 34 filze di mandati, bollettini, l'originale manoscritto degli Statuti, Libri delle «zitelle», 3 libri di decreti antichi e uno corrente<sup>10</sup>. Si è voluto riportare l'elenco dei documenti per attestare un patrimonio documentario a quella data già consistente. Inoltre, il compilatore nell'«archivio» annota anche gli «argenti», divi-

si per «scanzie»<sup>11</sup>, fra cui messali decorati, carteglorie, calici, bacili e vasetti con su scritto «chiesa dei bolognesi» a prova che il locale era a destinazione mista. L'archivio dunque, più che un ufficio di contabilità, sembra essere una sala da tenere sotto chiave per la presenza di oggetti preziosi, non ancora divisi dalle carte, che a volte potevano trovarsi fuori luogo: ad esempio, un libro dei morti e alcuni libri con obblighi di messe fra cui quelle in ricordo di Alessandro Algardi sono rinvenuti nella sagrestia<sup>12</sup>.

La confraternita continua ad aggiornare l'archivio corrente nel corso del Settecento, come già aveva avuto modo di constatare Rossella Vodret ripercorrendo la fortuna critica della pala del Domenichino<sup>13</sup>, soprattutto grazie alla Visita Apostolica del 1727 che decreta l'obbligo di depositare in archivio la copia di ogni atto emanato dalla compagnia<sup>14</sup>, confermando l'ipotesi che esso fosse molto più ricco di quello che oggi ci è stato consegnato. A questo proposito è importante citare un elenco, che inizia con scritture del 1718 e termina con il 1760, dei *Libri della computistaria*, dal quale la documentazione risulta essere in crescita, ma si tratta probabilmente di un elenco parziale<sup>15</sup>. Non è da dimenticare infatti che ciascun responsabile della confraternita teneva presso di sé dei «libri» per svolgere il proprio ruolo: se il Governatore possedeva un *Libro de' Mandati* (i pagamenti da effettuare), al Sindaco erano affidati gli inventari delle opere e delle suppellettili della chiesa, al Sagrestano l'introito della cera, al Camerlengo le entrate e le uscite, mentre il Notaio teneva vari registri, fra cui i verbali e i decreti di

congregazione, il *Libro de' Contratti*, in cui annotava tutti gli strumenti relativi alla chiesa, e infine un libro con l'elenco dei confratelli e delle confraternite aggregate (documentazione questa, in gran parte non pervenuta)<sup>16</sup>. Non è dato sapere se e con quale frequenza queste figure rispettassero il pur severo ordinamento statutario che imponeva di riporre a fine servizio la documentazione sotto chiave e se quindi sia tutta confluita in archivio<sup>17</sup>. È probabile perciò che l'inventario sopracitato non rifletta l'effettiva consistenza dell'archivio dei Bolognesi a fine Settecento, ma solo quello tenuto dal «pro-computista», il responsabile della contabilità, e che sia quello che deve essersi salvato dalle dispersioni, giungendo ordinato fino ad oggi.

Una voce autorevole sulle parti mancanti dell'archivio è quella di Francesco Girolamo Cancellieri (Roma, 1751-1826), autore delle *Notizie storiche* (Bologna, 1823), a tutt'oggi la fonte letteraria più completa per ricostruire le vicende della chiesa<sup>18</sup>. Costui abitava dal 1775 in un appartamento all'incrocio fra Via Giulia e Via del Mascherone e, in qualità di letterato, filologo e archivist, doveva avere una buona familiarità con le carte dei bolognesi, che cita e trascrive nella sua opera. Di alcuni documenti, presenti in archivio nel 1823, non si trova attualmente nessun riscontro, come ad esempio il prezioso «Libro di antichi strumenti della chiesa»<sup>19</sup>, dal quale riporta un contratto di locazione del 1520 stipulato fra il priore romano Ascanio Ruffini e la Nazione Teutonica sulla chiesa, prima che fosse ceduta ai Bolognesi, e un altro contratto di Antonio Naldi di

Bologna per l'acquisto di una casa davanti alla chiesa dei Greci, poi confluiti nei beni della confraternita. L'ipotesi di una perdita viene suffragata anche da quello che, allo stato attuale delle ricerche, risulta essere l'ultimo documento che testimonia lo stato dell'archivio dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio: una *Nota dei libri, giustificazioni e altre carte di computisteria* del 21 Agosto 1843<sup>20</sup>. In quell'anno il fondo contava appena una trentina di unità, composte da "libri mastri", "registri de' mandati" e "filze di giustificazioni"<sup>21</sup>, relative all'attività della confraternita dal 1719 al 1835, con carte in prevalenza settecentesche. Questa nota sembra coincidere con la prima parte ordinata dell'indice attuale del fondo (1-44), con l'aggiunta delle carte del secolo successivo.

Attraverso queste testimonianze, si può presumere che una dispersione di documenti sia avvenuta non solo, com'è naturale pensare, durante le due soppressioni napoleoniche del 1805 e del 1810, ma anche fra il 1823, anno in cui Cancellieri sfoglia l'archivio, e il 1843, per poi incrementarsi fino ai giorni nostri.

L'inventario del 1924 riferisce infine di un solo «armadio di legno»<sup>22</sup> con manoscritti e stampati nel salone superiore, con una descrizione alquanto generica di una documentazione già notevolmente ridotta.

L'archivio che è andato a costituire il fondo dei Bolognesi presso l'Archivio Storico del Vicariato di Roma è attualmente in fase di spoglio, in vista di un'analisi sistematica delle vicende storiche, sociali e artistiche che hanno caratterizzato la compagnia bolognese. L'intento è di fornirne un regesto e di rendere accessibile il vasto materiale di cui si compone attraverso un lavoro di ricerca sulle carte manoscritte. Alla luce della nuova documentazione sarà possibile toccare con mano la vita dell'Arciconfraternita bolognese e rileggere la storia e le pratiche all'interno del suo edificio di culto mediante nuovi intrecci, per rianodare, attraverso la storia confraternale, il filo di un percorso storico, artistico, e inevitabilmente politico e religioso, da cui Bologna e Roma, protagoniste della storia pontificia italiana, risultano da sempre intimamente legate.

## Note

- <sup>1</sup> Fondamentale e ancora attuale è lo studio di FIORANI 1985a; vedi inoltre: MARONI LUMBROSO-MARTINI 1963; BARBERITO 1980; *Ricerche per la storia religiosa di Roma* V 1984; ESPOSITO 1995; *Confraternite romane* 2000; POCINO 2000; ROCCIOLO 2004/2006; ROCCIOLO 2008; *Identità e rappresentazione* 2015.
- <sup>2</sup> Le problematiche, i criteri di raccolta e i risultati del lavoro di schedatura sono presentati da FIORANI 1985b.
- <sup>3</sup> FIORANI 1985b, pp. 361-362 (compilato da Domenico Rocciolo).
- <sup>4</sup> È infatti da escludere che la segnatura a pennarello rosso, presente sui faldoni in esame, possa essere stata inserita fra il 1932 e il 1964, periodo in cui tutto il *Tabularium*, l'Archivio Generale del Vicariato di Roma, era passato sotto la cura dell'Archivio Segreto Vaticano. Ringrazio in questa sede il dott. Domenico Rocciolo, direttore dell'Archivio Storico del Vicariato di Roma, che ha facilitato la ricerca con indicazioni preziose e precise.
- <sup>5</sup> L'ASVR deve il suo stato attuale a un lungo processo di formazione culminato nei primi anni del Novecento con l'istituzione a opera di Pio X, ma che affonda le sue radici alle prime raccolte sotto Papa Urbano VIII. Cfr. ILARI 1994; ROCCIOLO 2012.
- <sup>6</sup> *Statuti* 1636, Libro III, Cap. II, pp. 28-29 (ASVR, Arc. dei Bolognesi 47 [Statuti, testamenti, rubricelle]: volume rilegato decorato da velluto rosso; altre due copie si trovano all'Archivio di Stato di Bologna [*Miscellanea Opere Pie*, serie VII, 420, n. 9]).
- <sup>7</sup> ASV, Congr. Visita Ap. 3, *Actae Sacrae Visitationis, Apostolicae S.D.N. Urbani VIII. Pars secunda. Visitatio ecclesiae S. Joannis Evangelista ac S. Petronii nationis Bononiensis*, c. 775 r (n. 350) (1624-1630).
- <sup>8</sup> L'occasione fu, in quell'anno, la nomina a nuovi responsabili dell'archivio del Sindaco Antonio Menzoni e del Camerlengo Giovanni Antonio Menzoni, con un passaggio di consegne avvenuta alla presenza dell'illustre senatore bolognese Alessandro Caprara (ASVR, Arc. dei Bolognesi 51 [Miscellanea], fogli non numerati).
- <sup>9</sup> ASVR, Arc. dei Bolognesi 51 (Miscellanea), *Inventario del 24 ottobre 1693*, ff. n.n.
- <sup>10</sup> ASVR, Arc. dei Bolognesi 51 (Miscellanea), *Inventario di tutto quello che si ritrova al presente nella chiesa, sagrestia, oratorio et archivio, et altri luoghi della med.ma confraternita de SS. Gio. Evangelista e Petronio della nazione bolognese in Roma*, s.d., c. 12. È rilegato nello stesso fascicolo fra l'inventario del 24 Novembre e quello del 26 Ottobre 1693.
- <sup>11</sup> ASVR, Arc. dei Bolognesi 51 (Miscellanea), *Inventario dell'argenti e altre robbe trovate nell'archivio della chiesa e archiconfr.ta dei SS. Giovanni Evangelista e Petronio dei Bolognesi, 24 Novembre 1693*, ff. n.n.
- <sup>12</sup> ASVR, Arc. dei Bolognesi 51 (Miscellanea), *Inventario delle suppellettili della Ven. Archiconfraternita dell'anno 1693, adì 26 Ottobre*, fascicolo rilegato, c. 10.
- <sup>13</sup> Cfr. VODRET 1996, pp. 298-309, n. 3.
- <sup>14</sup> ASV, Congr. Visita Ap. 17, *Actae Sacrae Visitationis Apostolicae ab anno 1726 ad totum annum 1730*, n. 17, c. 168 (n. 248), decreto n. 33.
- <sup>15</sup> ASVR, Arc. dei Bolognesi 51 (Miscellanea), *Libri della computistaria della ven. chiesa ed archiconfr.ta de' SS. Gio. Evangelista e Petronio dell'inclita nazione bolognese esistenti presso il pro-computista*, ff. n.n. È un indice di diciotto volumi, fra registri, libri e filze.
- <sup>16</sup> ASVR, Arc. dei Bolognesi 47 (Statuti, testamenti, rubricelle), *Statuti* 1636, Libro I, Capp. VII, VIII, IX e X, pp. 11-14; Libro II, Cap. I, p. 18. Il compito di sovrintendere all'ordine dell'archivio era affidato al Governatore, che a inizio

mandato doveva visionare tutti i libri, gli ordini e i decreti compilati in precedenza dai membri della congregazione e «devrà fare riporre nell'archivio, che dovrà avere due chiavi, una delle quali starà in mano al Governatore, e l'altra del Segretario, e devrà esso Governatore usare ogni diligenza, acciò che tutte le scritture spettanti all'archiconfraternita e chiesa siano conservate in detto archivio, né si diano a ciascuno, senza suo ordine, e ricevuta, e promessa di riportale quando non si dovessero produrre» (ivi, p. 6).

<sup>17</sup> «... Tutte le scritture spettanti all'archiconfraternita e chiesa siano conservate in detto archivio ...» (*Statuti* 1636, p. 6).

<sup>18</sup> CANCELLIERI 1823. Sull'autore si veda la voce curata da PETRUCCI 1974.

<sup>19</sup> CANCELLIERI 1823, pp. 19-20.

<sup>20</sup> ASVR, Arc. dei Bolognesi 54 (Miscellanea), ff. n.n., *Nota dei libri, giustificazioni e altre carte di computisteria della S. Chiesa de' SS. Giovanni*

*Evangelista e Petronio de Bolognesi in Roma, che si conservano nell'archivio esistente nella casa rettorale presso detta chiesa in questo giorno 21 Agosto 1843.* La "casa rettorale" accanto alla chiesa, prima dei restauri del 1805, era l'oratorio.

<sup>21</sup> L'inventario ritrovato riporta in modo preciso e già ordinato tutti i documenti amministrativi e di gestione della chiesa, in particolare: Libri Mastri 1719-1793 (5), un libro dei benefattori del Centesimo (1718-1787), Entrate e uscite 1718-1811 (3), conti del Centesimo 1730-1795 (3), Spese minute (1726-1746), Introito della cera 1723-1780 (2), Mandati al monte di Pietà di Roma 1718-1796 (5), Obblighi di messe 1820-1835 e filze di Giustificazioni 1739-1790 (7).

<sup>22</sup> ASVR, Arc. dei Bolognesi 54b (Miscellanea), *Inventario dei mobili ed oggetti esistenti nella chiesa nazionale dei SS. Giovanni Evangelista e Petronio dei bolognesi in via del Mascherone a Roma, 1924*, ff. n.n.



Fig. 85. Un momento della presa di possesso del titolo dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio, l'11 giugno 2017. Il Card. Baltazar Enrique Porras Cardoso, Arciv. di Mérida (Venezuela) consegna al Rettore, Mons. Fabrizio Capanni, la bolla papale.

# La Confraternita oggi: attualità e prospettive

Giuliano Malvezzi Campeggi

A Bologna esistono ancora oggi alcune antiche istituzioni dedite a sostenere l'assistenza al disagio sociale, ovvero la *pietas erga pauperes*, che hanno aggiornato di tanto in tanto il loro operare secondo il mutare dei tempi. L'Arciconfraternita dei Bolognesi a Roma ha, rispetto ad esse, una peculiarità: si tratta, infatti, di una istituzione laicale, gestita da laici, in un sodalizio di natura religiosa, che non ha svolto e non svolge la sua attività sul territorio bolognese ma per il territorio bolognese, vale a dire per l'assistenza ai bolognesi itineranti, di passaggio o residenti nella Città eterna e, nei tempi più recenti, per rievocare, testimoniare, mantenere e promuovere gli storici valori fondanti della cultura locale, nazionale ed europea. Istituzioni di questo tipo sono tuttora, secondo una felice espressione di Mario Fantì, «Memoria e coscienza della città. Memoria e coscienza che hanno bisogno di essere costantemente rafforzate, pena il logoramento del tessuto sociale e la sua incapacità di trasmettere autentici valori di civiltà alle recenti generazione e ai nuovi cittadini, provenienti spesso da contesti sociali e culturali tanto diversi dai nostri»<sup>1</sup>. Con questa consapevolezza l'Arciconfraternita ha continuato a rinnovarsi nel sol-

co della tradizione: «Trasformati completamente la vita sociale e l'assetto politico, sparite le divisioni di casta e frantumate le antiche corporazioni, raggiunta l'unità nazionale, senza più condannati a morte da salvare, malati da curare, pellegrini da ospitare, l'opera dell'Arciconfraternita, soprattutto nella prima metà del secolo XX, si è indirizzata alla solidarietà e alla fratellanza nei confronti dei cittadini bolognesi a lei iscritti, esercitandola al massimo specialmente nel corso delle due guerre scoppiate in Europa in quest'arco di tempo, a tenere vivi i legami con la città natale, a radunarsi per celebrare degnamente le ricorrenze che la riguardano, all'unisono con i fratelli bolognesi»<sup>2</sup>.

A partire dal 1980 dopo un periodo di il languimento della vita associativa, in cui persino la gestione dei beni era stata assunta direttamente dal Vicariato di Roma e l'archivio era stato versato nell'Archivio Storico del Vicariato, si volle dare, ad opera di alcuni volontari, nuovo incremento all'Arciconfraternita mediante la ripresa della celebrazione della festa della Beata Vergine di San Luca e l'elaborazione di un nuovo Statuto, della cui stesura si interessò l'allora Priore, professor Harry Manelli, che fu approvato il 13 lu-

glio 1981 dal Vicario di Roma cardinal Ugo Poletti, su proposta del Visitatore monsignor Mario Rizzi.

Riguardo alle finalità associative, nel nuovo Statuto si menzionano: «il culto liturgico e la formazione religiosa dei sodali» sottolineando la devozione mariana; non si menzionano più specifiche finalità caritative, ma si parla di «opportune attività di apostolato, ecumenismo ed evangelizzazione», espressioni che denotano l'acquisizione di un linguaggio ecclesiale aggiornato, tipico del periodo seguente il Concilio Vaticano II (Art. 1). La Congregazione Particolare (Art. 5), che è l'organo di governo, risulta semplificata rispetto ai precedenti statuti contando, oltre al Governatore, al Priore, al Camerlengo e al Segretario, solo quattro Consiglieri residenti a Roma. Il Governatore, nominato dal cardinale Vicario di Roma, era anche presidente e legale rappresentante dell'Arciconfraternita e Rettore della chiesa (Art. 6).

Pochi anni dopo, il 29 aprile 1987, a seguito della promulgazione del nuovo Codice di Diritto Canonico (1983), vennero apportate allo Statuto alcune importanti modifiche, che riguardarono anzitutto il passaggio al Priore delle prerogative di presidenza e di rappresentanza legale (Artt. 4 e 6), intendendo certamente salvaguardare con ciò la natura essenzialmente laicale della confraternita. Di conseguenza, la figura del Governatore, o "Primicerio", ricevette una nuova configurazione: sempre nominato dal Cardinale Vicario fra i prelati della Curia, ha ora soltanto compiti di vigilanza e di consiglio ed è distinta da quella del Rettore della chiesa o "Cappellano" (Art. 6).

Il 25 maggio 1985 la chiesa dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio è stata innal-

zata a titolo cardinalizio con l'allora Arcivescovo di Bologna, Giacomo Biffi. Da allora e sino alla conclusione del suo ministero pastorale nella città felsinea egli ha celebrato ogni anno, dopo le feste natalizie, una Santa Messa in questa chiesa, raccogliendo i membri dell'Arciconfraternita ed esprimendo di volta in volta la propria soddisfazione per l'incontro in quella che definiva la «sua parrocchia Romana»<sup>3</sup>. Resasi vacante con la sua morte (11 luglio 2015), la chiesa è stata assegnata da papa Francesco al cardinale venezuelano Baltazar Enrique Porras Cardozo, Arcivescovo di Mérida, nel Concistoro del 19 novembre 2016 (fig. 85).

Alle soglie del terzo millennio la confraternita si presentava quindi nuovamente vitale e attiva. Alla lunga lettera-appello dell'ottobre 1991 con cui il nuovo Priore, dott. Antonio Santangelo, si rivolgeva ai seimila "Bolognesi" residenti in Roma (in realtà ai nati nelle diocesi di Bologna, Imola e Faenza) individuati a seguito di una indagine anagrafica, ne seguì una seconda, a distanza di un anno, nella quale si annunciava la ripresa delle attività e la loro natura. In essa si legge: «Di questa "nazione Bolognese", a tutt'oggi, hanno risposto in 400: tutti desiderosi di partecipare alla vita e alle attività di questa proiezione felsinea nell'Urbe [...]. Rimane intatta la Confraternita con le sue proprie finalità statutarie, ma si opererà per valorizzarla con diverse iniziative che, tutte presupponendo il carattere di amicizia che ci lega, potranno prendere la fisionomia di attività culturali, sociali, e (perché no) ricreative e bolognesemente folkloristiche, facilitando anche qualche maggiore raccordo con la madre patria!»<sup>4</sup>.



Il progetto di rinnovata vitalità promosso dal Priore Santangelo, operosamente rimasto in carica sino a tutto l'anno 2005, ha avuto immediata e proficua attuazione, proseguendo poi con il successore dott. Guido Carpani e quindi con il dott. Gian Franco Moschetti (negli ultimi due anni sostituito, per malattia, dal Camerlengo generale Giovanni Bucciol), consentendo ancora oggi ai sodali di vivere e di condividere i momenti di esperienza auspicati. Ciò è avvenuto con l'assistenza spirituale dapprima di monsignor Paolo Rabitti, divenuto poi vescovo di San Marino-Montefeltro e arcivescovo di Ferrara-Comacchio, successivamente di monsignor Rino Magnani, trasferitosi poi a Bologna come parroco della Cattedrale, di monsignor Francesco Cavina, poi inviato in Emilia Romagna come vescovo di Carpi e di monsignor Fabrizio Capanni, attuale Rettore. Sotto il Priore Santangelo la tutela e conservazione del modesto patrimonio dell'Arciconfraternita che, oltre alla chiesa e agli arredi, è costituito da alcune parti del contiguo fabbricato, è divenuto subito oggetto di attenzione e cura da parte della Congregazione Particolare (Consiglio). Non solo alla ripresa della vita associativa è stato restaurato il salone delle riunioni, dove sono stati riappesi i quadri antichi debitamente restaurati, ma si è proceduto ben presto anche al restauro della chiesa. Nel 1996, infatti, la chiesa dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio è stata inclusa dalla competente Soprintendenza per i beni architettonici nell'elenco di quelle da restaurare nell'anno seguente. Ciò si è concretizzato con un accurato intervento sulla facciata e, successivamente, in occasione del Giubileo, con altri lavori, tra i qua-

li il ripristino della tempera della cupola, al centro della quale, seppure sbiadita dal tempo, appare la figura di San Petronio che regge fra le mani la città. L'Arciconfraternita ha provveduto al restauro della croce della facciata, sostituita con una più leggera, collocandola all'interno della chiesa mediante idonei supporti<sup>5</sup>. A distanza di un ventennio si è reso assolutamente necessario il restauro e il consolidamento della canonica che monsignor Capanni, coadiuvato dalla Congregazione Particolare, sta portando a termine<sup>6</sup>.

Nel 1997 le celebrazioni finali del 23° Congresso Eucaristico Nazionale di Bologna, che hanno visto una nutrita presenza di confratelli provenienti da Roma, sono state l'occasione per dotare il sodalizio di uno stendardo e di una medaglia. Il vessillo, ricamato secondo l'ipotesi ricostruttiva della dottoressa Vittorina Novara, basata sulle antiche fonti, rappresenta tre monti rossi sormontati da una croce. La medaglia (fig. 86), che i sodali indossano come distintivo nelle riunioni, raffigura sul *recto* i Santi Giovanni Evangelista e Petronio sotto la "basilica" – l'ombrello araldico indicante la dipendenza dell'Arciconfraternita dall'autorità pontificia – riprendendo sul *verso* i tre monti sormontati dalla croce. La medaglia è stata ricavata dalla riduzione del medaglione di ben maggiori dimensioni, realizzato con fusione a cera persa, dal calco modellato da Stefania Guidi, che generosamente la offrì alla confraternita<sup>7</sup>. Una delle tre fusioni realizzate si trova nella chiesa, murata alla sinistra dell'altare, con questa iscrizione: «GLI ANTICHI EMBLEMI SODALI / L'ARCICONFRATERNITA DEI BOLOGNESI IN ROMA / RIPRESE E FECE CONIARE / A. D. 2000 / ANNO SAN-

TO DELLA REDENZIONE / STEFANIA GUIDI MEDAGLISTA»<sup>8</sup>.

Dal 1965 al 2003 l'Arciconfraternita ha ospitato nella canonica la Congregazione delle Figlie del Sacratissimo Cuore di Gesù, mentre dal 2008 ospita le Serve del Focolare della Madre, un'associazione pubblica di fedeli di recente fondazione in Spagna. Entrambe queste congregazioni hanno dedicato grande cura alla chiesa e ne hanno consentito, così come ancora oggi avviene, l'apertura al culto. Come ebbe a scrivere il Priore Santangelo, la presenza delle suore dà ai sodali «l'impressione di avere in qualche modo conservato la finalità tradizionale di offrire ospitalità ai "pellegrini" che in questo caso vengono da molto lontano».

Qualche accenno agli incontri liturgici, spirituali, ecclesiali e culturali, aiuta a comprendere la realtà di questa antica istituzione romano-bolognese. Le feste del Patrono di Bologna San Petronio (4 ottobre), della Madonna di San Luca (nella settimana dell'Ascensione), così come le festività natalizie e pasquali e la commemorazione dei defunti, sono state sempre celebrate, finché la salute lo ha sostenuto, dal cardinale Achille Silvestrini, Governatore dell'Arciconfraternita. Anche gli eventi culturali vengono solitamente preceduti da una Santa Messa, celebrata dal Rettore. A suo tempo, la Congregazione Particolare accolse la proposta del Rettore monsignor Francesco Cavina di «un cammino di catechesi che ci porti a riscoprire la nostra fede e a vivere una maggior comunione tra noi». In occasione delle celebrazioni dell'Anno Paolino (2009) l'Arciconfraternita si riunì nella Basilica di San Paolo fuori le mura ottenendo per i sodali l'indulgenza

plenaria. Nell'ambito delle iniziative dell'Anno della Fede, indetto dal Santo Padre Benedetto XVI, monsignor Ermenegildo Manicardi, rettore dell'Almo Collegio Capranica, ha illustrato ai sodali il significato e il valore del Sinodo sulla Nuova Evangelizzazione, allora appena concluso (novembre 2012). Nel cinquantenario del Concilio Vaticano II, monsignor Luigi Bettazzi, Vescovo emerito di Ivrea, che da ausiliare di Bologna con il cardinale Lercaro fu tra i vescovi più giovani presenti al Concilio, ha parlato di quell'evento secondo «il ricordo di un protagonista» (marzo 2014). Per una singolare coincidenza, mons. Matteo Zuppi, invitato da Vescovo ausiliare di Roma-Centro il 28 ottobre 2015 per celebrare la Messa e tenere una conferenza sui migranti e la Chiesa, proprio quel giorno è stato nominato Arcivescovo di Bologna e proprio nella nostra sede ha rilasciato le prime interviste alla stampa. Molto apprezzata, infine, è stata la conferenza del neo Arcivescovo di Modena, mons. Erio Castellucci su «Matrimonio cristiano fra dottrina e prassi pastorale» (dicembre 2015) all'indomani dalla conclusione del Sinodo dedicato a quell'argomento. Dal 2011 l'Arciconfraternita partecipa alle attività promosse dal Coordinamento Diocesano Confraternite e dall'Ufficio per le Aggregazioni Laicali e le Confraternite del Vicariato di Roma.

Le attività culturali spesso riguardano temi inerenti la storia e l'arte. Particolarmente seguite le conferenze, le mostre, le visite guidate e i concerti a tema bolognese. Fra i conferenzieri – cattedratici e non – che hanno arricchito il sapere dei sodali, è da ricordare particolarmente il dott. Mario Fanti, convenuto da Bologna più volte per



Fig. 86. Stefania Guidi, Medaglia a ricordo dell'Anno giubilare 2000, bronzo, ø cm 6. Sul *recto*: i santi patroni Giovanni Evangelista e Petronio sotto la "basilica"; sul *verso*: i tre monti sormontati dalla croce, emblema dell'Arciconfraternita.

trattare argomenti inerenti la vita politica e religiosa della città felsinea nei secoli dal XVI al XVIII.

In occasione della presentazione, da parte dell'Associazione per lo Studio delle Famiglie Storiche Bolognesi *FaSto Bolognese* e dell'Arciconfraternita, a Palazzo Barberini, dei primi due volumi della collana *Le Famiglie Senatorie di Bologna*, nel giugno 2001, Gian Lodovico Masetti Zannini ha ricordato la presenza a Roma di queste antiche famiglie e la partecipazione di alcuni membri alla vita sodale, tanto da essere sepolti nella chiesa della confraternita (figg. 36-38, 40-41) dove una iscrizione ricorda anche la partecipazione del senato bolognese al rifacimento dell'altare (fig. 42).

Nella sala del sodalizio, nell'ambito della celebrazione del 250° anniversario della morte di papa Benedetto XIV, è stata allestita la mostra già presentata a Bologna nel chiostro della basilica di Santo Stefano (2008). Questa iniziativa ha dato spunto a un "pellegrinaggio" a Roma dei "Militi" dell'Antichissima Compagnia Militare dei

Lombardi in Bologna, della quale faceva parte anche il cardinale Giacomo Biffi, il quale, essendo milanese, amava definirsi «il più lombardo dei Militi contemporanei». In questa circostanza gli iscritti alle due istituzioni, con la guida del Governatore cardinale Achille Silvestrini, hanno visitato il Palazzo del Quirinale, la *Coffee House* e il giardino, percorrendo i luoghi prediletti dal papa Lambertini, che molto si era interessato sia dell'Arciconfraternita sia della Compagnia, della quale era pure lui Milite e Massaro<sup>9</sup>. Il pontefice bolognese è stato ricordato anche in altra occasione dalla dottoressa Maria Antonietta De Angelis, autrice del libro *Benedetto XIV: un profilo attraverso le lettere* (maggio 2009). Tra i sodali più illustri del XX secolo commemorati dall'Arciconfraternita compare pure Guglielmo Marconi, del quale il nipote, prof. Francesco Paresce, fisico nucleare di fama, ha ricordato la figura e lo scultore bolognese Luigi E. Mattei<sup>10</sup> ha realizzato un medaglione poi donato all'Arciconfraternita (dicembre 2009).

Una rara pubblicazione ha suggerito la conversazione del Rettore monsignor Fabrizio Capanni su «Arte e religione nella villa Rossi di Medelana a Moglio», traendo spunto da quel luogo particolarissimo sulle colline bolognesi dove i pittori Giuseppe Maria Mitelli e Giuseppe Maria Crespi hanno rappresentato nel fregio affrescato nel salone della villa e nell'edicola sul Sacro Monte alle spalle della dimora, alcuni momenti della vita dell'uomo e il suo anelito di redenzione (novembre 2013)<sup>11</sup>.

*Una "Piccola Bologna" a Roma: la Confraternita dei Bolognesi a Roma e la sua chiesa* è stato infine l'argomento della conferenza tenuta da Francesco Buranelli e Fabrizio Capanni il 2 febbraio 2016 in Palazzo Fava a Bologna, oggi prestigiosa sede espositiva gestita da *Genus Bononiae*, nel quadro del programma di incontri *Vaghezza e nobiltà, il successo dell'arte bolognese a Roma*. È stata un'occasione unica, ma certamente ripetibile, offerta alla città di Bologna e a molti concittadini ignari di conoscere la realtà dell'Arciconfraternita dei Bolognesi in Roma.

Anche la musica trova particolare accoglienza nella chiesa dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio, dotata di una eccellente acustica. Qui l'"Ensamble Arte Musica", fondato e diretto dal maestro Francesco Cera<sup>12</sup>, offre frequentemente concerti di musica del XVI-XVIII secolo non dimenticando l'Accademia bolognese e gli insigni personaggi che la resero ce-

lebre, quali i padri Adriano Banchieri e Giovanni Battista Martini.

Nelle proprie attività l'Arciconfraternita ha sempre guardato a Bologna, la "patria", ma anche a Roma, la città dove vivono i suoi sodali, così come ha guardato alla propria storia, ma anche alle esigenze del tempo attuale. Molto potrà essere detto in questo senso, e sarà detto, nella sala del sodalizio nuovamente restaurata insieme al modesto patrimonio immobiliare posseduto che, attualmente, consente di intraprendere una iniziativa di solidarietà assieme all'Associazione "I Poveri al Centro" per l'accoglienza e la cura dei senza fissa dimora. Si rinnova in nuove modalità l'antica *pietas erga pauperes*.

In questi ultimi anni sono avvenuti grandi cambiamenti dentro e fuori l'Arciconfraternita dei Bolognesi, dignitosamente povera ma volenterosamente vitale grazie a un esiguo numero di iscritti e ad una Congregazione Particolare coesa e impegnata<sup>13</sup>. Fedeltà alla tradizione e all'identità felsinea e volontà di rispondere per quanto possibile alle istanze del tempo presente costituiscono i due capisaldi dell'attività dell'Arciconfraternita dei Bolognesi a Roma e quindi la speranza e forse la garanzia che essa possa continuare a svolgere un compito nella società contemporanea. «I Bolognesi sentono tanto l'amore per la loro grande e bella città che quante volte si porga loro l'occasione di manifestarlo trovano subito larghissima comprensione e singolare favore»<sup>14</sup>.

## Note

- <sup>1</sup> FANTI 2007, p. 9.
- <sup>2</sup> Roma, Archivio dell'Arciconfraternita dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio, Vittorina Novara, *Storia della Arciconfraternita dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio dei Bolognesi in Roma*, dattiloscritto inedito, s.l.n.d. [Roma 1995 ca], c. 9.
- <sup>3</sup> CAPANNI 2016.
- <sup>4</sup> Ringrazio il dott. Antonio Santangelo per le tante informazioni che mi ha generosamente fornito per questa memoria.
- <sup>5</sup> Nella piccola targa in ottone posta a fianco della croce si legge: «Dal 1700 alta sul timpano per tre secoli fu qui collocata nell'anno 2000 dall'Arciconfraternita dei Bolognesi dopo il restauro della facciata». Il restauro della croce e la sua sistemazione è opera dell'artigiano Carlo Bonavena, legato alla famiglia Malvezzi Campeggi e autore di altri lavori in ferro presenti nella chiesa.
- <sup>6</sup> Per i due interventi di restauro, si vedano in questo volume i saggi di Luciano Garella e di Giampiero Lilli.
- <sup>7</sup> Stefania Guidi è artista di nobile famiglia marchigiana, scultore, incisore, medaglista. Ha partecipato a oltre 320 importanti mostre collettive nazionali e internazionali. È invitata dal 1960 a tutte le Quadriennali di Roma, Triennali di Milano, Biennali del Bronzetto di Padova ecc. Ha al suo attivo 40 personali in gallerie private e pubbliche in Italia e all'estero. Ha realizzato più di 400 opere in bronzo, terracotta, pietra, cemento, gesso, legno e mosaico, acqueforti, litografie, bassorilievi (*Stefania Guidi* 1990; *Stefania Guidi* 1999).
- <sup>8</sup> La singolare applicazione delle due facce del medaglione, sigillate sopra una lastra di ferro a sua volta fissata al muro e rifinita con cornice, è opera del già ricordato Carlo Bonavena, le cui iniziali sono incise in un angolo.
- <sup>9</sup> La mostra *Benedetto XIV Milite e Massaro della Antichissima Compagnia Militare dei Lombardi in Bologna* ha evidenziato come il pontefice non sdegnò di accettare la carica di Massaro della Compagnia alla quale fu sorteggiato nell'anno 1754 e sostenne il restauro della sede, alla quale si accede dal chiostro Cortile di Pilato della basilica di Santo Stefano (*Benedetto XIV* 2008).
- <sup>10</sup> Luigi Enzo Mattei, bolognese, nato nel 1945, è autore della Porta Santa della Basilica Papale di Santa Maria Maggiore in Roma, del Corpo dell'Uomo della Sindone e del busto in bronzo del Premio Nobel Ernesto T. Moneta, collocato nel Cortile d'Onore del Quirinale. Presente in più di ottanta musei e gallerie nazionali nel mondo, ha ricevuto numerosi riconoscimenti e premi prestigiosi. Di lui si conserva in chiesa un busto di Cristo.
- <sup>11</sup> *Villa Rossi di Medelana* 2013.
- <sup>12</sup> Francesco Cera è bolognese; l'Ensemble Arte Musica ha esordito nel 1997 al Festival delle Fiandre, ottenendo eccellenti riconoscimenti di critica in Italia e all'estero.
- <sup>13</sup> La Congregazione Particolare è attualmente composta da Achille card. Silvestrini (Governatore), Gian Franco Moschetti (Priore), Giovanni Bucciol (Camerlengo), Donatello Gianni (Segretario), Anna Rosa Baccarini, Guido Carpani, Giuliano Malvezzi Campeggi e mons. Fabrizio Capanni ( Rettore).
- <sup>14</sup> Da uno scritto del 1954 di Giuseppe Guadagnini, Presidente del Comitato per Bologna Storica e Artistica, ristampato in *Centenario del Comitato* 1999, p. 2.



Fig. 87. Roma, Oratorio dell'Arciconfraternita dei Bolognesi dopo il restauro (2017).

# I restauri recenti (2016-2017)

Giampiero Lilli

Nel gennaio 2013, nel primo anno dalla nomina del nuovo Rettore della chiesa dei Bolognesi, si prese atto che l'immobile di proprietà dell'Arciconfraternita versava in una situazione ormai insostenibile. La criticità principale si riscontrava nello stato precario del manto di copertura in laterizio dell'edificio e nello smaltimento delle acque meteoriche che provocavano numerose infiltrazioni nel complesso con danni alle pareti dipinte della chiesa, soprattutto nel lato sinistro, e alla zona conventuale annessa alla chiesa mettendo a dura prova la vita quotidiana delle suore *Siervas del hogar de la Madre* che la abitano. Alcuni interventi dovuti all'urgenza di risolvere emergenze contingenti avevano ulteriormente compromesso la situazione del manto di copertura. Le infiltrazioni di acque meteoriche avevano iniziato a causare danni alle parti lignee che sostengono la copertura pregiudicando ulteriormente la già precaria situazione statica dell'edificio. Ulteriori problemi erano legati alle infiltrazioni di acqua provenienti dalla copertura delle parti in aggetto, nella porzione che riguarda il piano secondo dell'abitazione. Alcune coperture realizzate in cemento-amianto nei primi anni del Novecento presentavano vistosi cedimenti strutturali con conseguenti infiltrazioni nei locali sottostanti.

Sulla base di tale evidente criticità l'Arciconfraternita decise di far predisporre dallo scrivente un rilievo dello stato di fatto e un conseguente progetto di restauro e risanamento conservativo dell'intero immobile. Sulla scorta di tale progetto è iniziato il non facile reperimento delle risorse economiche necessarie alla realizzazione del restauro ipotizzato. Inizialmente fu presentata una richiesta di finanziamento alla Regione Lazio in base alla Legge regionale N°27 del 1990, senza alcun successo per mancanza di fondi. Scartata la strada della Soprintendenza – che solo da quest'anno ha ricominciato a finanziare progetti di restauro per gli immobili sottoposti a vincolo – è stata inoltrata una richiesta alla Conferenza Episcopale Italiana - Ufficio Nazionale Beni Culturali Ecclesiastici dai fondi dell'8x1000, che però, da prassi, finanziati solo il 50% dell'importo dei lavori di Restauro. In considerazione delle somme a disposizione, recuperate anche con la vendita di un immobile di proprietà, l'Arciconfraternita ha deciso di restaurare le coperture e la sola parte conventuale più compromessa. Affidato l'incarico della direzione dei lavori a chi scrive, si procedette alla stesura di un progetto esecutivo strutturale e



Fig. 88. La nuova scala e l'ascensore al piano terreno.

impiantistico oltre che architettonico e all'ipotesi delle modalità d'intervento e di lavorazione in una situazione molto difficile da un punto di vista ambientale. Oltre a quanto già riportato precedentemente, nella fase di analisi dello stato dell'edificio, si riscontrarono da un punto di vista statico alcuni elementi di sofferenza sia per le murature perimetrali, che per le strutture interne. Tali sofferenze erano ascrivibili tanto alla vetustà dell'edificio quanto ai numerosi interventi di trasformazione che si sono succeduti nel corso degli anni, incidenti sulla struttura origi-

naria. In particolare si notava la presenza di numerose lesioni legate all'intervento di consolidamento con profilati IPE in acciaio, avvenuto negli anni '60, e allo slegamento dei solai in legno che dividono il salone-oratorio del primo piano e l'alloggio delle suore al piano secondo, e del solaio posto al piano terzo. Inoltre erano evidenti alcune lesioni nella facciata su via del Mascherone, probabilmente riconducibili a movimenti sismici risalenti ad anni passati e alle evidenti perdite di acqua piovana, dovute a una cattiva manutenzione dei sistemi di smaltimento del-



Fig. 89. L'ingresso al vano seminterrato.



le acque meteoriche, idrici e fognari. Si prospettava l'opportunità di lavori di bonifica delle cantine sottostanti, al fine di evitare guasti della struttura in fondazione e di rendere fruibili i locali. Una forte criticità veniva rilevata negli standards igienico sanitari: locali igienici, cucina, impianti elettrici e termici non presentavano requisiti di sicurezza sufficienti a garantire l'incolumità delle persone che vivevano nella struttura.

Una ristrutturazione del corpo scala, realizzata nel 1966<sup>1</sup>, aveva alterato la precedente distribuzione degli spazi e reso as-

sai difficile l'accesso alla cantoria della chiesa e ai due servizi igienici realizzati nello spessore della facciata cui si accedeva dai piani ammezzati. Nell'ottica di una ristrutturazione complessiva dell'edificio veniva prevista pertanto la realizzazione di un nuovo corpo scala e di un ascensore per recuperare il corretto uso dei piccoli locali citati, che permettesse di disimpegnare gli ingressi ai rispettivi piani e di collegare il vano cantina con l'immobile senza dover uscire all'esterno.

Nel primo trimestre 2016 si sono perfezionati i permessi con il rilascio del Nulla

Osta da parte della Soprintendenza e la presentazione della SCIA presso il Municipio I. Successivamente all'esperimento di una gara d'appalto, alla quale furono invitate sei imprese dotate delle certificazioni necessarie e dell'esperienza adatta alla realizzazione dei lavori previsti, nel maggio 2016 si diede inizio ai Lavori di Restauro.

Nel corso dei lavori la situazione generale ha riservato ulteriori sorprese. Lo stato di degrado dei solai in legno era molto avanzato e probabilmente senza gli interventi programmati si sarebbe verificato in tempi brevi un crollo dei solai medesimi. A quel punto si decise di consolidare il solaio di copertura dell'Oratorio con un ulteriore solaio costituito da tavolato maschiato di larice collegato all'esistente, di eliminare totalmente le putrelle in ferro e le travi in legno ammalorate sostituendole con travi in legno di adeguata sezione e di consolidare i solai con il rifacimento del massetto armato nei piani secondo e terzo, realizzato con cemento alleggerito. Tale operazione ha permesso di riportare a vista il soffitto ligneo dell'Oratorio, vano di rappresentanza dell'Arciconfraternita. Inoltre, in ottemperanza alle prescrizioni dettate dalla Soprintendenza, si è predisposto il recupero delle cornici perimetrali in peperino delle porte dell'Oratorio e il restauro del portone in legno d'ingresso alla parte conventuale.

L'intervento ha poi comportato la demolizione e il rifacimento totale dei tramez-

zi del piano secondo e l'integrale risistemazione delle mansarde. Infine, le somme a disposizione derivate dal ribasso d'asta effettuato dalla REMI srl, l'impresa che si è aggiudicata l'appalto, hanno permesso di completare le opere suppletive e di provvedere alla sistemazione dei locali cantina, con il ripristino del collegamento diretto con la parte conventuale tamponato in epoca indefinibile.

I lavori relativi all'appalto generale e alla perizia suppletiva sono terminati all'inizio del mese di aprile. Dal punto di vista contabile, i lavori si sono conclusi con una piccola somma in meno rispetto alla perizia iniziale, utilizzata per piccoli lavori in chiesa di sistemazione illuminotecnica (cambio di lampadine, sistemazione delle prese di corrente, ecc.), anche in considerazione dell'inaugurazione dei locali il 23 maggio e della presa di possesso del cardinale titolare l'11 giugno 2017.

Proprio il restauro conservativo dell'interno della chiesa, esclusa da questo primo stralcio di lavori, dovrebbe essere la prossima impresa in cui sarà impegnata l'Arciconfraternita dei Bolognesi. A questo fine, grazie anche alla disponibilità dell'impresa edile, si è già iniziato a effettuare dei saggi stratigrafici delle decorazioni eseguite nel tempo nella chiesa, in modo da puntualizzare gli interventi da eseguire e quantificare i fondi necessari al completamento del restauro della Chiesa dei Bolognesi in Roma.

#### Note

<sup>1</sup> Il 21 novembre 1966 veniva autorizzato dall'Ufficio Edilizia Privata del Comune di Roma

un progetto di sistemazione interna a firma dell'ing. Sergio Silvestri (Archivio dell'Arciconfraternita).

# Postfazione

✦ Matteo Zuppi  
*Arcivescovo di Bologna*

La mia conoscenza dell’Arciconfraternita dei Bolognesi in Roma è recente e avvenuta per motivi legati alla mia funzione di vescovo ausiliare di Roma Centro. Per una coincidenza poi, fui chiamato a presiedere la Messa nella chiesa del sodalizio proprio il giorno in cui la stampa diffuse la notizia del mio trasferimento alla sede Petroniana, il 28 ottobre 2015. Personalmente lessi questo evento, facilmente relegabile nell’ambito della pura casualità, come il segno di un legame che si era ormai instaurato e che non doveva essere più interrotto.

D’altra parte, leggendo le pagine di storia che questo volume offre, appare un filo rosso che unisce la città di Bologna e in particolare gli arcivescovi all’Arciconfraternita dei Bolognesi. Prima di tutti, i papi bolognesi, a partire da Gregorio XIII (1572-1585) che nel 1576 ne confermò la costituzione e la affidò al cardinale arcivescovo Gabriele Paleotti (1522-1597), che ne fu il primo Protettore; Gregorio XV (1621-1623) e Benedetto XIV (1740-1758), che erano stati arcivescovi del capoluogo felsineo. In tempi più recenti, Lucido Maria Parocchi (1833-1903) diede impulso alla sua rinascita alla fine dell’Ottocento; Giacomo della Chiesa (1854-1922), da papa Benedetto XV accettò di esserne Protettore; infine Giacomo Biffi (1928-2015), che fu un regolare frequentatore della sua “parrocchia” romana, essendone stato anche il primo cardinale titolare.

Leggendo la storia delle confraternite emerge però anche un altro dato significativo, certamente più importante perché giustifica l’esistenza di queste istituzioni. Esse infatti nacquero e si affermarono come associazioni di laici per ragioni di culto e di devozione, in primo luogo, di formazione catechetica, in secondo luogo e, infine, di esercizio della carità.

Oggi queste finalità sono ancora tutte valide, ma devono essere adattate alle forme e alle esigenze dei nuovi tempi. Per questo motivo, mi pare significativo che, ora che dopo importanti lavori di ristrutturazione la chiesa e la sede sono state riaperte, alle attività religiose e culturali che ne hanno caratterizzato la vita negli ultimi trent’anni, dall’approvazione del terzo statuto (1981), se ne aggiunga una di carattere squisitamente caritativo. I confratelli, infatti, hanno accolto nella propria sede un’associazione di volontariato, l’Associazione “I Poveri al Centro”, che, formatasi alla scuola evangelica

di monsignor Pietro Sigurani, attuale rettore della chiesa di Sant'Eustachio in Campo Marzio, si fa carico di alcune esigenze dei nostri fratelli più poveri.

Sarebbe bello se, come d'altra parte già sta avvenendo in molti luoghi, tutte le Arciconfraternite, unissero alla giusta salvaguardia e valorizzazione delle loro tradizioni storiche e delle loro sedi, spesso veri scrigni d'arte, la capacità di essere attente alla voce del Signore, che sotto connotati di volta in volta diversi, continua a sedere alla nostra porta come un giorno il povero Lazzaro della parabola di Luca (16, 19-31).

# Bibliografia

## Fonti d'Archivio

ANSL, Fondo Mascarino = Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Mascarino;  
ASV, Congr. Visita Ap = Archivio Segreto Vaticano, Congregazioni Romane. Visita  
Apostolica (a Roma);

ASVR, Arc. dei Bolognesi = Archivio Storico del Vicariato di Roma, Arciconfraternita  
dei SS. Giovanni e Petronio (Bolognesi).

## Fonti e Studi a stampa

ACCARISI 1629

Giacomo Accarisi, *In funere anniversario Gregorii 15. pont. max. Oratio Iacobi Accarisij ... habita ab eodem Romæ in templo S. Ioan. Evangelistæ dum sodalitas Bononiensium iusta faceret. Sextodecimo Kalend. Augusti 1629, Romæ, ex typographia Rev. Cam. Apost., 1629*

Algardi 1999

Algardi. *L'altra faccia del barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio-30 aprile 1999), a cura di Jennifer Montagu, Roma, De Luca, 1999

ANGIOLINI MARTINELLI 1993

Patrizia Angiolini Martinelli, *L'icona della Beata Vergine di San Luca*, in *La Madonna di San Luca in Bologna: otto secoli di storia, di arte e di fede*, a cura di Mario Fanti e Giancarlo Roversi, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 1993, pp. 13-27

Annibale Carracci 1986

*Annibale Carracci e i suoi incisori*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 4 ottobre-30 novembre 1986), a cura di Evelina Borea e Ginevra Mariani, Roma, École Française de Rome, 1986

Annibale Carracci 2006

*Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 22 settembre 2006-7 gennaio 2007; Roma, Chiostro del Bramante, 25 gennaio-6 maggio 2007), a cura di Daniele Benati, Eugenio Riccòmini, Milano, Electa, 2006

ANTONUCCI 2015

Micaela Antonucci, *I luoghi della "nazione" bolognese a Roma e la chiesa dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio*, in *Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma, 1450-1650*, atti del convegno (Roma, Bibliotheca Hertziana e Deutsches Historisches Institut, 22-24 maggio 2013), a cura di Alexander Kollex e Susanne Kubersky-Piredda, Roma, Campisano, 2015, pp. 473-493

Arciconfraternita dei Bolognesi 1963

*Arciconfraternita dei Bolognesi in Roma, 31 maggio 1962*, a cura di Antonio Orlandi, Tivoli 1963

ARFELLI 1959

Adriana Arfelli, *Tre note intorno ad Alessandro Algardi*, «Arte antica e moderna», 8, 1959, pp. 461-466

ARMELLINI 1891

Mariano Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma, Tipografia Vaticana, 1891

*Atlante di Roma antica* 2012

*Atlante di Roma antica. Biografia e ritratti delle città. I. Testi e immagini*, a cura di Andrea Carandini, Milano, Electa, 2012

[ATTI] 1869

[Cesare Atti], *Bologna in Roma, cioè Antica pietà e carità dei Bolognesi in Roma: memorie sull'arciconfraternita dei SS. Giovanni Evangelista e Petronio nella Chiesa Nazionale dei Bolognesi*, Roma, Tip. della Rev. Cam. Apostolica, 1869

BACKER - BACKER - SOMMERVOGEL I 1869

Augustin de Backer, Alois de Backer, Charles Sommervogel, *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jesus...*, I, Liège-Paris, Grandmont-Donders, 1869

BALDASSARRI 1724

Antonio Baldassarri, *Compendioso ristretto delle vite di personaggi, alcuni illustri per la scienza, ed altri celebri per santità e dottrina*, Venezia, Giovanni Malachini, 1724

BARBERINI 2000

Maria Giulia Barberini, *Alessandro Algardi*, in *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di Evelina Borea, Roma, De Luca, 2000, II, pp. 374-393.

BARBERITO 1980

Manlio Barberito, *Le confraternite e le chie-*

*se romane da salvare*, «L'Urbe», 43, 1980, 3-4, pp. 61-63

BAUMGÄRTNER 2002

Christiane Baumgärtner, *San Salvatore in Lauro. Ottaviano Mascherinos Beitrag zur Entwicklung des römischen Sakralraums in der 2. Hälfte des Cinquecento*, Berlin, Freie Universität, Diss., 2002

BELL 1983

Janis C. Bell, *Color and Theory in Seicento Art, Zaccolini's "Prospettiva del colore" and the Heritage of Leonardo*, Ph. D. Diss., Brown Univ., 1983

BELL 1985

Janis C. Bell, *The Life and Works of Matteo Zaccolini (1574-1630)*, «Regnum Dei», 41, 1985, pp. 227-258

BELL 1988

Janis C. Bell, *Cassiano dal Pozzo's copy of the Zaccolini Manuscripts*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 51, 1988, pp. 103-125

BELL 1993

Janis C. Bell, *Zaccolini's Theory of Color Perspective*, «The Art Bulletin», 75, 1993, 1, pp. 91-112

BELLORI 1672, ed. BOREA 1976

Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1672, ed. a cura di Evelina Borea, Torino, Einaudi, 1976

*Benedetto XIV* 2008

*Benedetto XIV Prospero Lambertini Milite e Massaro della Antichissima Compa-*

- gnia Militare dei Lombardi in Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Cortile di Pilato, 27-28 settembre 2008), a cura di Giuliano Malvezzi Campeggi e Romolo Dodi, Bologna, Antichissima Compagnia dei Lombardi in Bologna, 2008
- BIANCONI 1820  
Girolamo Bianconi, *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna, Per Annesio Nobili, 1820
- BIGANTI 2005  
Tiziana Biganti, *L'eredità dei Della Rovere. Inventario dei beni in Casteldurante (1631)*, con un saggio di Giulia Semenza, Urbino, Accademia Raffaello, 2005
- BOLOGNINI AMORINI [1818]  
Antonio Bolognini Amorini, *Descrizione de' quadri restituiti a Bologna i quali da' Francesi che occuparono l'Italia nel MDCCXCVI erano stati trasportati in Francia*, Bologna, nella tipografia de' Franceschi alla Colomba, s.d. [ma 1818 circa]
- BROGI 2001  
Alessandro Brogi, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, 2 voll., Ozzano Emilia (Bologna), Tipoarte, 2001
- Bullarium Romanum VIII* 1863  
*Bullarium Romanum ... Taurinensis Editio*, VIII, Augustae Taurinorum, Seb. Franco et Henrico Dalmazzo Editoribus, 1863
- CAMMAROTA I 1997  
Giampiero Cammarota, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti. I. 1797-1815*, Bologna, Minerva, 1997
- CAMMAROTA II 2004  
Giampiero Cammarota, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti. II. Dalla rifondazione all'autonomia (1815-1907)*, Bologna, Minerva, 2004
- CAMPORI 1873  
Giuseppe Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec., nativi di Carrara...*, Modena, Tipogr. di C. Vincenzi, 1873
- CANCELLIERI 1811  
Francesco Cancellieri, *Il mercato, il lago dell'Acqua Vergine ed il palazzo panfiliano nel Circo Agonale detto volgarmente Piazza Navona ...*, Roma, per Francesco Bourlié, 1811
- CANCELLIERI 1823  
Francesco Cancellieri, *Notizie storiche delle chiese di S. Maria in Iulia, di S. Giovanni Calibita nell'Isola Licaonia e di S. Tommaso degli Spagnuoli o della Catena detta poi de' SS. Gio. e Petronio de' Bolognesi...*, Bologna, Dalla Tipografia Nobili, 1823
- CAPANNI 2016  
Fabrizio Capanni, *Il cardinale Giacomo Biffi e la "sua parrocchia romana"*, in *In Memoria del cardinale Giacomo Biffi, Arcivescovo di Bologna, Milite della Compagnia*. [Bologna], Antichissima Compagnia Militare dei Lombardi in Bologna, [2016], s.p. [3]
- CASALE 2011  
Vittorio Casale, *L'arte per le canonizzazioni. L'attività artistica intorno alle cano-*

nizzazioni e alle beatificazioni del Seicento, Torino, Allemandi, 2011

CASCIOLI 1925

Giuseppe Cascioli, *Documenti inediti dell'Archivio Capitolare di S. Pietro* (1574-1597), «Roma», 3, 1925, 1, pp. 39-40

CATALDI GALLO 1995-1996

Marzia Cataldi Gallo, *Tissus français à Gênes*, «Bulletin du CIETA», 73, 1995-1996, pp. 85-94

CATALDI GALLO 2000

Marzia Cataldi Gallo, *Seta nei salotti, nei guardaroba e nelle sacrestie genovesi*, in *Arte e lusso della seta a Genova dal '500 al '700*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 11 novembre 2000-11 febbraio 2001), a cura di Marzia Cataldi Gallo, Torino, Allemandi, 2000, pp. 29-75

CATALDI GALLO 2011

Marzia Cataldi Gallo, *Le Vesti dei Papi. I parati della Sacrestia Pontificia. Seicento e Settecento*, Genova, De Ferrari, 2011

CATALDI GALLO 2016

Marzia Cataldi Gallo, *Il papa e le sue vesti da Paolo V a Giovanni Paolo II (1600-2000)*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, 2016

*Catalogo Generale delle Stampe* 1953

*Catalogo Generale delle Stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, a cura di Carlo Alberto Petrucci, Roma, Libreria dello Stato, 1953

*Centenario del Comitato* 1999

*Centenario del Comitato per Bologna sto-*

*rica e artistica: 1899 BSA 1999*, Bologna, Pàtron, 1999

CHIAPPONI 1720

Justinianus Chiapponi, *Acta Canonizationis Sanctorum Pii V Pont. Max., Andreae Avellini, Felicis à Cantalicio, et Catharinae de Bononia...*, Romae, Ex Typographia Vaticana in Archigymnasio Sapientiae, 1720

CHRACAS A. 1712

Antonio Chracas, *Distinto ragguaglio di quanto si è operato nella Canonizzazione de 4. Santi ... B. Caterina da Bologna dell'Ord. di S. Chiara, dedicato al Senato di Bologna da Luca Ant. Chracas*, Roma, nella Stamp. di Gio. Francesco Chracas, 1712

CHRACAS L. 1704

Lucantonio Chracas, *Racconto storico de terremoti sentiti in Roma...*, Roma, Giuseppe de Martijs, nella Stamperia di Gio. Francesco Chracas, 1704

CIAPPI 1596

Marc'Antonio Ciappi, *Compendio delle heroiche et gloriose attioni, et santa vita di papa Greg[orio] XIII...*, seconda edizione, Roma, Stamperia de gli Accolti, 1596

CLERICI 2007

Luisa Clerici, *La chiesa parrocchiale di Sant'Isaia in Bologna: decennale eucaristica 2007*, [Bologna, s.n.] 2007

COARELLI 1977

Filippo Coarelli, *Il Campo Marzio occidentale. Storia e topografia*, «Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité», 89, 1977, 2, pp. 807-846



*Confraternite romane* 2000

*Le confraternite romane: arte, storia, committenza*, a cura di Claudio Crescentini e Antonio Martini, Roma, Shakespeare and Company, 2000

CRESCIMBENI 1716

Giovanni Mario Crescimbeni, *L'istoria della chiesa di S. Giovanni avanti Porta Latina...*, Roma, Per Antonio de' Rossi, alla Piazza di Ceri, 1716

CRESPI 1769, ed. ZANOTTI II 1841

Luigi Crespi, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi* (Roma 1769), ed. a cura di Giampietro Zanotti, II, Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841

CROPPER 1980

Elizabeth Cropper, *Poussin and Leonardo: Evidence of the Zaccolini Manuscripts*, «The Art Bulletin», 62, 1980, pp. 570-583

DE FANTI 2002

Laura De Fanti, *Il "Pittore della Santa": Marcantonio Franceschini e la decorazione nella chiesa del Corpus Domini in Bologna*, in *Vita artistica nel monastero femminile-Exempla*, a cura di Vera Fortunati, Bologna, Compositori, 2002, pp. 265-289

DELUMEAU 1979

Jean Delumeau, *Vita economica e sociale di Roma nel Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1979 (ed. orig. Paris 1975)

DESEINE 1713

François-Jacques Deseine, *Rome moderne, première ville de l'Europe, avec tous ses magnificences et ses délices*, I, Leyden, Pierre van der Aa, 1713

*Diario ordinario* 1718-1808

*Diario ordinario*, Roma, Chracas, 1718-1808

DI MONTE 2016

Michele di Monte, Scheda n. 21, in *Il Museo universale. Dal sogno di Napoleone a Canova*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 16 dicembre 2016 – 12 marzo 2017), a cura di Valter Curzi, Carolina Brook, Claudio Parisi Presicce, Milano, Skira, 2016, pp. 256-257

DODI 2008

Romolo Dodi, *Alcune notizie sulla famiglia Fava*, in *Palazzo Fava da San Domenico*, a cura di Michele Danieli e Davide Ravaoli, Bologna, Minerva, 2008, pp. 141-144

DOMENICHINO 1996

*Domenichino 1581-1641*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997), Milano, Electa, 1996

ESPOSITO 1995

Anna Esposito, *Le confraternite romane tra arte e devozione. Persistenze e mutamenti nel corso del XV secolo*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, atti del convegno (Roma, 24-27 ottobre 1990), a cura di Arnold Esch, Torino, Einaudi, 1995, pp. 107-120

FANTI 2007

Mario Fanti, *Le antiche istituzioni. Memoria e coscienza della città*, in *Nel nome di Bologna: consulta tra antiche istituzioni bolognesi*, a cura di Guglielmo Franchi

Scarselli, Zola Predosa (Bologna), L'Inchiostro Blu Edizioni, 2007, pp. 7-17

FANUCCI 1601

Camillo Fanucci, *Trattato di tutte l'Opere pie dell'Alma Città di Roma...*, Roma, Per Lepido Facij, et Stefano Paolini, 1601

FEIGENBAUM 1992

Gail Feigenbaum, *When the subject was art: the Carracci as copyists*, in *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, atti del colloquio CIHA (Bologna 1990), Bologna, Nuova Alfa, 1992, pp. 297-311

Figure 1998

*Figure. Disegni dal Cinquecento all'Ottocento nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti, 29 marzo-30 giugno 1998), a cura di Marzia Faietti e Alessandro Zacchi, Milano, Electa, 1998

FIORANI 1985 a

Luigi Fiorani, *Discussioni e ricerche sulle confraternite romane negli ultimi cento anni*, in *Ricerche per la storia religiosa di Roma*. 6. *Storiografia e archivi delle confraternite romane*, a cura di Luigi Fiorani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1985, pp. 11-105

FIORANI 1985 b

Luigi Fiorani, *Repertorio degli archivi delle confraternite romane*, in *Ricerche per la storia religiosa di Roma*. 6. *Storiografia e archivi delle confraternite romane*, a cura di Luigi Fiorani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1985, pp. 175-413

FORCELLA VII 1876

Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri...*, VII, Roma, Tipi dei Fratelli Bencini, 1876

FRISONI 1992

Fiorella Frisoni, *Giovanni Andrea Sirani*, in *La scuola di Guido Reni*, a cura di Massimo Pirondini e Emilio Negro, Modena, Artioli, 1992, pp. 365-381

GALLETTI 1759

Pierluigi Galletti, *Inscriptiones Bononienses infimi aevi Romae extantes...*, Roma, Typis Jo. Generosi Salomonii Bibliopolae, 1759

GENTILE 1981

Aniello Gentile, *Dizionario Etimologico dell'Arte Tessile*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1981

GHARIB 1987

Georges Gharib, *Le icone mariane. Storia e culto*, Roma, Città Nuova, 1987

GIOMETTI 2007

Cristiano Giometti, *Uno studio e i suoi scultori. Gli inventari di Domenico Guidi e Vincenzo Felici*, Pisa, PLUS-Pisa Univ. Press, 2007

GIOMETTI 2010

Cristiano Giometti, *Domenico Guidi 1625-1701, uno scultore barocco di fama europea*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2010.

GOTTARELLI 1976

Elena Gottarelli, *I viaggi della Madonna di San Luca*, Bologna, Tamari, 1976

GRASSETTI 1724

Giacomo Grassetti, *Vita di S. Caterina da Bologna...*, Bologna, Nella Stamperia di Clemente Maria Sassi, 1724

GRAZIANI 2002

Irene Graziani, *L'iconografia di Caterina Vigri: dalla clausura alla città*, in *Vita artistica nel monastero femminile-Exempla*, a cura di Vera Fortunati, Bologna, Compositori, 2002, pp. 221-243

GRELLE IUSCO 1996

Anna Grelle Iusco, *Indice delle stampe intagliate in rame a bulino e in acqua forte esistenti nella stamparia di Lorenzo Filippo De' Rossi: contributo alla storia di una stamparia romana*, Roma, Artemide, 1996

GRELLE IUSCO-GIFFI-PETRUCCI 2009

Anna Grelle Iusco, Elisabetta Giffi, Carlo Alberto Petrucci, *La raccolta di matrici della Calcografia Romana. Aggiornamento al Catalogo Generale delle Stampe di C.A. Petrucci (1934)*, Roma, Artemide, 2009

GUIDICINI I-V 1868 - 1873

Giuseppe Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna ossia Storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*, 5 voll., Bologna, Tipografia delle Scienze di Giuseppe Vitali, 1868-1873

HARDOUIN-FUGIER - BERTHOD -

CHAVENT-FUSARO 1994

Elisabeth Hardouin-Fugier, Bernard Berthod, Martine Chavent-Fusaro, *Les Etoffes. Dictionnaire historique*, Paris, Ed. de l'Amateur, 1994

HUELSEN 1927

Christian Huelsen, *Le chiese di Roma nel Medio Evo. Cataloghi ed appunti*, Firenze, Olschki, 1927

*Identità e rappresentazione* 2015

*Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma, 1450-1650*, atti del convegno (Roma Bibliotheca Hertziana e Deutsches Historisches Institut in Rom, 22-24 maggio 2013), a cura di Alexander Koller e Susanne Kubersky-Piredda, Roma, Campisano, 2015

ILARI 1994

Annibale Ilari, *Gli archivi istituzionali del Vicariato di Roma*, in *Archivi e archivistica a Roma dopo l'Unità: genesi storica, ordinamenti, interrelazioni*, atti del convegno (Roma, 12-14 marzo 1990), Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, pp. 114-152

KEMP 1990

Martin Kemp, *The Science of art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven-London, Yale Univ. Press, 1990

KURZ 1955

Otto Kurz, *Bolognese drawings of the XVII and XVIII centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, Phaidon, 1955

*La Sala Bologna* 2011

*La Sala Bologna nei Palazzi Vaticani. Architettura, cartografia e potere nell'età di Gregorio XIII*, a cura di Francesco Ceccarelli, Nadja Aksamija, Venezia, Marsilio, 2011

LAZZONI 1880

Carlo Lazzoni, *Carrara e le sue ville...*, Carrara, Tipografia Drovandi, 1880

LUCCI 2010

Emilio Lucci, *Ottaviano Mascarino in Amelia*, «Studi di storia dell'arte», 21, 2010, pp. 71-82

MALVASIA 1678, ed. ZANOTTI I-II 1841

Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite dei pittori bolognesi* (Bologna 1678), ed. a cura di Giampietro Zanotti, 2 voll., Bologna, Tip. Guidi all'Ancona, 1841

MALVASIA 1678, ed. PERICOLO XIII 2013

Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Lives of the Bolognese Painters* (1678), A critical edition and annotated translation, XIII. *Lives of Domenichino and Francesco Gessi*, a cura di Lorenzo Pericolo, Washington-Turnhout, Center for Advanced Study in the Visual Art, National Gallery of Art-Brepols, 2013

MALVASIA 1686, ed. EMILIANI 1969

Carlo Cesare Malvasia, *Le Pitture di Bologna* (1686), a cura di Andrea Emiliani, Bologna, Alfa, 1969

MANCINI 1618-1621, ed. MARUCCHI-SALERNO I 1956

Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (c. 1618-21), ed. a cura di Adriana Marucchi e Luigi Salerno, I, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956

MARONI LUMBROSO – MARTINI 1963

Matizia Maroni Lumbroso, Antonio Martini, *Le confraternite romane nelle loro chiese*, Roma, Fondazione Marco Besso, 1963

Mascariniana 2016

*Mascariniana. Studi e ricerche sulla vita e le opere di Ottaviano Mascarino (1536-1606)*, a cura di Maurizio Ricci, Roma, Campisano, 2016

MAZZA 1983

Angelo Mazza, *Il recupero della S. Cecilia (1815)*, in *L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1983), a cura di Francesca Valli e Maurizio Armadori, Bologna, Alfa, 1983, pp. 97-99.

MELASECCHI 1998

Olga Melasecchi, *Santi Giovanni e Petronio dei Bolognesi*, «Roma sacra», 12, 1998, pp. 19-20, 64

MONTAGU 1985

Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven e London, Yale University Press, 1985.

MORCELLI 1818

Stefano Antonio Morcelli, *Electorum libri II*, Patavii, ex officina Sociorum titulo Minerva, 1818

MORETTI 2009

Massimo Moretti, *Caravaggio e Fantino Petrignani committente e protettore di artisti*, in *Da Caravaggio ai Caravaggeschi*, a cura di Maurizio Calvesi, Alessandro Zuccari, Roma, CAM, 2009, pp. 69-121

NEGRO 1987

Emilio Negro, *Cubicularum Artistarum et Cubiculum Juristarum: la decorazione cinquecentesca delle aule*, in *L'Archiginna-*

sio, il Palazzo, l'Università, la Biblioteca, a cura di Giancarlo Roversi, Bologna 1987, I, pp. 145-158

NEGRO 1990

Emilio Negro, *Ottaviano Mascherino pittore e scultore*, in *Lelio Orsi e la cultura del suo tempo*, atti del convegno internazionale di studi (Reggio Emilia, Novellara, 28-29 gennaio 1988), a cura di Jadranka Bentini, Bologna, Nuova Alfa, 1990, pp. 161-172

NEGRO 1992

Emilio Negro, *Francesco Gessi*, in *La scuola di Guido Reni*, a cura di Emilio Negro, Massimo Pironcini, Modena, Artioli, 1992, pp. 237-270

*Nouvelle Biographie XXXIV* 1861

*Nouvelle Biographie Générale...*, XXXIV, Paris, Firmin Didot, 1861

OJETTI 1913-1914

Raffaello Ojetti, *Ottaviano Mascarino*, «Atti e memorie della R. Accademia di S. Luca. Annuario», 3, 1913-1914, pp. 85-108

*Oratorio del Gonfalone* 2002

*L'Oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, a cura di Maria Grazia Bernardini, Ciniello Balsamo (Milano), Silvana, 2002

PAGANO 1980

Sergio Pagano, *Le visite apostoliche a Roma nei secoli XVI-XIX. Repertorio delle fonti*, in *Ricerche per la storia religiosa di Roma 4. Studi, documenti, inventari*, a cura di Luigi Fiorani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1980, pp. 317-464

PALOMBI 1999

Domenico Palombi, ad vocem *Giuseppe Gatti*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1999, pp. 577-580

PANCIROLI 1625

Ottavio Panciroli, *Tesori nascosti dell'Alma Città di Roma...*, Roma, Heredi d'Alessandro Zannetti, 1625

PASCALE GUIDOTTI MAGNANI - RICCI - ROCA DE AMICIS 2015

Daniele Pascale Guidotti Magnani, Maurizio Ricci, Augusto Roca De Amicis, *Ottaviano Mascarino e le chiese nazionali dei Bolognesi e Napoletani in Roma, in Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma, 1450-1650*, atti del convegno (Roma, Bibliotheca Hertziana e Deutsches Historisches Institut, 22-24 maggio 2013), a cura di Alexander Koller e Susanne Kubersky-Piredda, Roma, Campisano, 2015, pp. 447-471

PASCOLI 1730-1736, ed. MARABOTTINI 1992

Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* (Roma 1730-1736), a cura di Alessandro Marabottini, Perugia, Electa Editori Umbri, 1992

PEDRETTI 1973

Carlo Pedretti, *The Zaccolini Manuscripts*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 35, 1973, pp. 39-47

PEDRETTI 1977

Carlo Pedretti, *The Literary Works of Leonardo da Vinci: a Commentary to Jean Paul Richter's Edition*, Oxford, Phaidon, 1977

PELLICCIARI 2012

Armanda Pellicciari, *Il carattere cosmopolita della scuola di Guido Reni: alcuni inediti di Gessi, Sementi e Desubleo*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (XVII secolo)*, atti del convegno (Bologna 2010), a cura di Sabine Frommel, Bologna, BUP, 2012, pp. 347-369

PEPPER 1984

Stephen D. Pepper, *Guido Reni*, Oxford, Phaidon, 1984

PETRUCCI 1960

Armando Petrucci, ad vocem *Giacomo Accaris (Accarigi)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, pp. 69-70

PETRUCCI 1974

Armando Petrucci, ad vocem *Francesco Cancellieri*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1974, pp. 736-742

PETTIGLIO 2012

Gianni Pettiglio, *La traslazione di S. Gregorio di Nazianzo tra urbanistica e opere di misericordia*, in *Unità e frammenti di modernità. Arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585)*, a cura di Claudia Cieri Via, Ingrid D. Rowland, Marco Ruffini, atti del convegno (Roma, American Academy, 17-19 giugno 2004), Pisa, Serra, 2012, pp. 89-110

PIAZZA I 1713

Carlo Bartolomeo Piazza, *Emerologio di Roma cristiana, ecclesiastica, e gentile...*, I, Roma, Stamparia del Bernabò, 1713

PIENTINI 1577

Angelo Pientini, *Le pie narrationi dell'opere più memorabili fatte in Roma l'anno del Giubileo 1575*, Viterbo, Per Agostino Colaldo, 1577

*Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale II* 2006

*Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale, 2. Da Raffaello ai Carracci*, a cura di Jadranka Bentini, Gian Piero Cammarota, Angelo Mazza, Daniela Scaglietti Kelescian, Anna Stanzani, Venezia, Marsilio, 2006

*Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale III* 2008

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

*Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale IV* 2011

*Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale, 4. Seicento e Settecento*, a cura di Jadranka Bentini, Gian Piero Cammarota, Angelo Mazza, Daniela Scaglietti Kelescian, Anna Stanzani, Venezia, Marsilio, 2011

POCINO 2000

Willy Pocino, *Le confraternite romane*, Roma, Edilazio, 2000

[POSTERLA] 1700

[Francesco Posterla], *Memorie storiche del presente anno di Giubileo 1700...*, Roma, Pe'l Buagni, 1700

PRODI I-II 1959-1967

Paolo Prodi, *Il cardinale Gabriele Paleot-*

ti (1522-1597), 2 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1959-1967

PROIETTI 2001

Domenico Proietti, ad vocem *Gaetano Golfieri*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001, pp. 597-599

RACIOPPI 2014

Pier Paolo Racioppi, *Arte e rivoluzione a Roma. Città e patrimonio artistico nella Repubblica Romana (1798-99)*, Roma, Artemide, 2014

RAMDOHR 1787

Friedrich W.B. von Ramdohr, *Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom*, III, Leipzig, Weidmann und Reich, 1787

RICCI 2011a

Maurizio Ricci, *Ottaviano Mascarino (1536-1606)*, in *La Sala Bologna nei Palazzi Vaticani. Architettura, cartografia e potere nell'età di Gregorio XIII*, a cura di Francesco Ceccarelli, Nadja Aksamija, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 174-175

RICCI 2011b

Maurizio Ricci, *Vignola e la scomparsa porta Pia a Bologna: ricostruzione, stile, attribuzione*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, atti del convegno internazionale di studi (Caprarola, 23-26 ottobre 2008), a cura di Anna Maria Affanni, Paolo Portoghesi, Roma, Gangemi, 2011, pp. 347-362

RICCI 2012

Maurizio Ricci, *Bologna in Roma, Roma in Bologna. Disegno e architettura a Bologna durante il pontificato di Gregorio XIII*

(1572-1585), Roma, Campisano, 2012

RICCI 2012-2013

Maurizio Ricci, *Un cardinale cerca casa. Filippo Boncompagni e Ottaviano Mascarino tra Bologna e Roma*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 57-58, 2012-2013, pp. 199-208

RICCI 2016

Maurizio Ricci, *Note sulla formazione e la prima attività architettonica di Ottaviano Mascarino*, in *Mascariniana. Studi e ricerche sulla vita e le opere di Ottaviano Mascarino (1536-1606)*, a cura di Maurizio Ricci, Roma, Campisano, 2016, pp. 13-40

*Ricerche per la storia religiosa di Roma V* 1984

*Ricerche per la storia religiosa di Roma. 5. Le confraternite romane: esperienza religiosa, società, committenza artistica*, a cura di Luigi Fiorani, atti del colloquio (Roma, Fondazione Caetani, 14-15 maggio 1982), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984

*Ricerche per la storia religiosa di Roma VI* 1985

*Ricerche per la storia religiosa di Roma. 6. Storiografia e archivi delle confraternite romane*, a cura di Luigi Fiorani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1985

ROCA DE AMICIS 2011

Augusto Roca De Amicis, *Spazi centrali e centralizzanti nelle chiese di Domenico Tibaldi*, in *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, atti del convegno di studi (Bologna, 5-7 dicembre 2006), a cura di

Francesco Ceccarelli, Deanna Lenzi, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 199-206

ROCCIOLO 2004-2006

Domenico Rocciolo, *Gli archivi delle confraternite: un patrimonio da salvare e valorizzare*, «Archiva Ecclesiae», 47-49, 2004-2006, pp. 89-99

ROCCIOLO 2008

Domenico Rocciolo, *Confraternite e devoti a Roma in età moderna. Fonti e problemi storiografici*, in *Confréries et dévotions dans la catholicité moderne (Mi -XVe-début XIXe siècle)*, a cura di Bernard Dompnier, Paola Vismara, Roma, École Française de Rome, 2008, pp. 61-75

ROCCIOLO 2012

Domenico Rocciolo, *L'Archivio Storico Diocesano di Roma: cenni storici, funzioni e competenze*, in *Consegnare al futuro archivi e biblioteche. Materiali per l'aggiornamento di operatori di archivi diocesani e biblioteche ecclesiastiche*, a cura di Ugo Dove-re, Noventa Padovana (Padova), Media Graf, 2012, pp. 87-96

ROISECCO 1750

Gregorio Roisecco, *Roma antica, e moderna...*, 3 voll., Roma, Nella Stamperia Puccinelli, 1750

ROSSI 1652

[Filippo de' Rossi], *Ritratto di Roma moderna*, Roma, Appresso Filippo de' Rossi, 1652

ROSSI 1989

Francesco Rossi, *Accademia Carrara di Belle Arti, Bergamo. 2. Catalogo dei di-*

*pinti sec. XVII-XVIII*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 1989

ROTHSTEIN 1990

Natalie Rothstein, *Silk Designs of the Eighteenth Century in the collection of the Victoria and Albert Museum, London*, London, Thames and Hudson, 1990

ROVERSI 1969

Giancarlo Roversi, *Il Santuario della Madonna Lacrimosa nella storia e nell'arte (secoli XVI-XX)*, in Mario Fanti, Giancarlo Roversi, *S. Maria degli Alemanni in Bologna*, Bologna, Tip. L. Parma, 1969, pp. 67-160.

RUGGIERI 1651

Giovanni Simone Ruggieri, *Diario dell'anno del santissimo Giubileo 1650*, [Roma, per Franc. Moneta, 1651]

SABBATINI 1713

Alessandro Maria Sabbatini, *Effetti della generosa pietà dell'eccelso Senato di Bologna, e de' suoi divoti cittadini, espressi nella gloriosa canonizzazione di S. Caterina ... li 10 luglio MDCCXII*, Bologna, nella stamperia del Barbiroli, alla Rosa, 1713

SCANO 1984

Maria Grazia Scano, *La pittura del Seicento e del Settecento in Sardegna*, in *Arte e cultura del '600 e del '700 in Sardegna*, atti del convegno nazionale (Cagliari-Sassari, 2-5 maggio 1983), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984, pp. 283-304

SCANO 1991

Maria Grazia Scano, *Pittura e scultura del '600 e del '700*, Nuoro, Ilisso, 1991



SCHLEIER 1969

Erich Schleier, *Emilio Savonanzi: inediti del periodo romano*, «Antichità viva», 8, 1969, 4, pp. 3-16

SERRA 2009-2010

Alessandro Serra, *Culti e devozioni delle confraternite romane in Età moderna*, dottorato di ricerca, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"-Université "Blaise Pascal" (Clermond Ferrand II), A.A. 2009-2010

SERRA 2011

Alessandro Serra, *Confraternite e culti nella Roma del Sei-Settecento*, in *Devozioni, pratiche e immaginario religioso. Espressioni del Cattolicesimo tra 1400 e 1850*, a cura di Roberto Rusconi e René Millar, Roma, Viella, 2011, pp. 45-81

SIRET 1883

Adolphe Siret, *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*, 2 voll., Bruxelles, Les principaux libraires, 1883

SORBELLI 1908

Albano Sorbelli, *Un'opera sconosciuta del Vignola. Il ponte sul Samoggia*, in *Memorie e studi intorno a Jacopo Barozzi pubblicati nel IV centenario dalla nascita per cura del comitato preposto alle onoranze*, Vignola, Monti, 1908, pp. 293-301

SPEAR 1996

Richard E. Spear, Scheda n. 47, in *Domenichino 1581-1641*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 10 ottobre 1996 - 14 gennaio 1997), Milano, Electa, 1996, pp. 468-469

*Statuti* 1636

*Statuti dell'Archiconfraternità di S. Gio[vanni] Evangelista della Nazione di Bologna eretta in Roma l'anno M.D.LXX-VI*, Bologna, Herede del Benacci, 1636

*Statuto* 1899

Arciconfraternita dei SS. Giovanni Evangelista e Petronio eretta nella Venerabile Chiesa Nazionale dei Bolognesi in Roma, *Statuto deliberato nella Congregazione generale del 14 marzo 1899 ed approvato da S.E. il cardinale L.M. Parocchi, Protettore dell'Arciconfraternita con rescritto del 16 aprile 1899*, Roma, Tipografia Forense, s.d. [ma 1899]

*Stefania Guidi* 1990

*Stefania Guidi: sculture, testi e fotografie di Stefania Guidi*, s.l.: Presso l'autore, 1990

*Stefania Guidi* 1999

*Stefania Guidi*, presentazione di Rossana Bossaglia, Milano, Electa, 1999

STRAZZULLO 1978

Franco Strazzullo, *La Real Cappella del Tesoro di S. Gennaro. Documenti inediti*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1978

TAFURI 1973

Manfredo Tafuri, *La chiesa e l'oratorio dei SS. Giovanni e Petronio dei Bolognesi*, in Luigi Salerno, Luigi Spezzaferro, Manfredo Tafuri, *Via Giulia, una utopia urbanistica del 500*, Roma, Staderini, 1973, pp. 489-494

TASSINARI CLÒ 1993

Oriano Tassinari Clò, *I "viaggi" della Madonna di San Luca e altre manifestazioni di culto pubblico e collettivo*, in *La Ma-*

*donna di San Luca in Bologna: otto secoli di storia, di arte e di fede*, a cura di Mario Fanti e Giancarlo Roversi, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 1993, pp. 101-110

*Tesoro di San Pietro* 1997

*Il Tesoro di San Pietro in Bologna e Papa Lambertini*, catalogo della mostra (Bologna, S. Giorgio in Poggiale, 20 settembre - 14 dicembre 1997), a cura di Franca Varrignana, Bologna, Minerva, 1997

TITI 1674

Filippo Titi, *Studio di Pittura, Scultura, et Architettura nelle Chiese di Roma...*, Roma, Per il Mancini, 1674

TITI 1686

Filippo Titi, *Ammaestramento utile, e curioso di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma...*, Roma, Per Giuseppe Vannacci, 1686

TITI 1674-1763, ed. CONTARDI-ROMANO 1987

Filippo Titi, *Studio di pittura, scultura, et architettura, nelle chiese di Roma (1674-1763)*, edizione comparata a cura di Bruno Contardi e Serena Romano, Firenze, Centro Di, 1987

TOTTI 1638

Pompilio Totti, *Ritratto di Roma moderna*, Roma, Per il Mascardi, 1638

TRABUCCHI 2007

Elisa Trabucchi, *La devozione privata alla Madonna di San Luca*, «Madonna di San Luca. Notiziario del Santuario», 42, giugno 2007, pp. 18-20

VICINI 1992

Sara Vicini, *Emilio Savonanzi*, in *La scuola di Guido Reni*, a cura di Emilio Negro, Massimo Pirondini, Modena, Artioli, 1992, pp. 315-326

*Villa Rossi di Medelana* 2013

*Villa Rossi di Medelana a Moglio già Benacci. Storia Arte e Cultura*, a cura di Giuliano Malvezzi Campeggi e Federico Rossi di Medelana, Bologna, Costa Editore, 2013.

VODRET 1996

Rossella Vodret, *La pala della chiesa dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio dei Bolognesi*, in *Domenichino 1581-1641*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 10 ottobre 1996-4 gennaio 1997), Milano, Electa, 1996, pp. 298-310

VOLPE 1959a

Carlo Volpe, *Lucio Massari*, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 26 aprile-5 luglio 1959), a cura di Francesco Arcangeli, Maurizio Calvesi, Bologna, Alfa, 1959, pp. 84-86

VOLPE 1959b (1994)

Carlo Volpe, *Marcantonio Franceschini*, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, catalogo della mostra, (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 26 aprile-5 luglio 1959), a cura di Francesco Arcangeli, Maurizio Calvesi, Bologna, Alfa, 1959, pp. 179-182 (riedito in Carlo Volpe, *La pittura nell'Emilia e nella Romagna-Raccolta di scritti sul Cinque, Sei e Settecento*, a cura di Daniele Benati e Lucia Peruzzi, Modena, Artioli, 1994, II, pp. 125-129)

WASSERMANN 1966

Jack Wasserman, *Ottaviano Mascarino and his drawings in the Accademia Nazionale di San Luca*, Roma, Libreria Internazionale Modernissima, 1966

WHITAKER-CLAYTON 2007

Lucy Whitaker, Martin Clayton, *The Art of Italy in the Royal Collection-Renaissance and Baroque*, London, Royal Collection Publications, 2007

ZANI I- XXVIII 1817-1824

Pietro Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, 28 volumi, Parma, Tip. Ducale, 1817-1824

*Zibaldone baldinucciano* 1980

*Zibaldone baldinucciano*, a cura di Bruno Santi, I, Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 1980



Fig. 90. Roma, Chiesa dei Bolognesi, *Madonna di San Luca*, XIX secolo, olio su tavola, cm 38 x 50 (dimensioni dell'icona).

# Referenze fotografiche

- Accademia Nazionale di San Luca, Roma: Fig. 44, 45, 46, 48
- Arcidiocesi di Bologna: Fig. 79
- Biblioteca Apostolica Vaticana: Fig. 30
- Bibliotheca Hertziana – Max-Plank-Institut für Kunstgeschichte, Roma /  
Arciconfraternita dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio dei Bolognesi,  
Roma (2013): Fig. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 26, 27, 28, 29, 36, 37, 38, 40, 41, 52, 53,  
54, 55, 67, 68, 70, 71, 80, 81, 82
- Fabio Barbieri, Roma (2014): Fig. 17, 18, 39, 84
- Fausto Quintavalle, Roma (2017): Fig. 76, 77, 87, 88, 89, 90
- Fondazione Accademia Carrara, Bergamo (per gentile concessione): Fig. 69
- Giampiero Lilli, Roma (2017): Fig. 47
- Giuliano Malvezzi Campeggi, Roma: Fig. 86
- Istituzione Bologna Musei / Musei Civici d'Arte Antica: Fig. 9, 10
- L'Osservatore Romano (2017) (per gentile concessione): Fig. 85
- Luciano Garella, Roma: Fig. 49, 50, 56, 58, 59, 60, 61
- Musei Vaticani: Fig. 19, 72
- Museo di Roma: Fig. 1, 20, 21, 57
- Paolo Morelli (2017): Fig. 42
- Pinacoteca Nazionale di Bologna: Fig. 78
- Polo Museale del Lazio, Roma (per gentile concessione): Fig. 2, 31, 32, 33, 34, 43,  
51, 63, 64, 65, 66, I e IV di copertina
- Soprintendenza Archeologica di Roma: Fig. 11, 12, 13, 14, 15, 16
- Suore Missionarie Francescane di Maria, Città del Vaticano (2012-2013): Fig. 83

Finito di stampare  
nel mese di settembre 2017

Diano Libri Srl  
Modena





€ 24,00

