



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



Presidente

Francesco Citti

Presidente del Sistema Bibliotecario di Ateneo

Carla Salvaterra

Coordinatore del Centro Internazionale di Studi Umanistici Umberto Eco

Roberto Vecchi

Docenti designati dal Senato accademico su proposta del Rettore

Giuseppe De Gregorio

Davide Domenici

Daniele Donati

Annamaria Grandis

Matteo Martelli

Juri Nascimbene

Silvia Prati

Fiammetta Sabba

Funzionaria preposta al coordinamento dei servizi bibliografico-documentali della BUB

Maria Pia Torricelli

Funzionaria preposta alla gestione dell'Archivio Storico

Antonella Parmeggiani

Rappresentanti del personale tecnico-amministrativo

Giovanna Flamma

Pier Paolo Zannoni

Rappresentante degli studenti

Filippo Guizzardi

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

Ilaria Di Cocco

Rappresentante designato dalla Regione Emilia-Romagna

Monica Ferrarini

Responsabile Scientifico dell'Archivio Storico

Roberto Balzani

Supporto amministrativo

Elisabetta De Toma

Luigia Di Pumpo

Barbara Angiola Pistorozzi

Benedetto XIV e Bologna

Arti e scienze nell'età dei lumi

A cura di

Francesco Citti e Irene Graziani

Benedetto XIV e Bologna. Arti e scienze nell'età dei lumi

a cura di Francesco Citti e Irene Graziani

In copertina:

Gaetano Savorelli, *Ritratto di Benedetto XIV*, olio su tela, XVIII sec. (BUB, inv. 56) © Biblioteca Universitaria di Bologna | Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE
Edizioni Pendragon

CREDITI FOTOGRAFICI

Accademia di Belle Arti di Bologna
Archivio Generale Arcivescovile di Bologna
Archivio di Stato di Bologna
Berardi, Mario
Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna
Biblioteca Universitaria di Bologna | Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Cattedrale di San Pietro, Bologna
Chiesa dei Santi Bartolomeo e Gaetano, Bologna
Chiesa della Santissima Trinità, Bologna
Collezioni Comunali d'Arte, Bologna
Cooper-Hewitt Museum, New York
Curia Arcivescovile, Bologna
Hermitage, San Pietroburgo
Lipparini, Guido
Marzocchi, Luca
Ministero della Cultura - Musei nazionali di Bologna
Musei Civici d'Arte Antica, Bologna
Museo Civico Archeologico, Bologna
Museo Civico Medievale, Bologna
Museo delle Civiltà, Roma
Museo di San Pietro – Tesoro della Cattedrale, Bologna
Museo internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna
Pinacoteca Nazionale di Bologna
Musei Vaticani, Città del Vaticano
Pintacorona, Marco
President and Fellows of Harvard College, Cambridge (MA)
Reale Collegio di Spagna, Bologna
Sistema Museale di Ateneo | Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Zannoni, Pier Paolo

ISBN 979-12-5718-033-1

Benedetto XIV e Bologna. Arti e scienze nell'età dei lumi

Biblioteca Universitaria di Bologna
Museo di Palazzo Poggi

7 maggio - 27 luglio 2025

MOSTRA ORGANIZZATA DA

Biblioteca Universitaria di Bologna | Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Sistema Museale di Ateneo | Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

COMITATO D'ONORE

Giovanni Molari, Magnifico Rettore
Giuliana Benvenuti, Delegata per il patrimonio culturale e Presidente Sistema Museale di Ateneo
Francesco Citti, Presidente Biblioteca Universitaria di Bologna

A CURA DI

Francesco Citti e Irene Graziani

IN COLLABORAZIONE CON

Accademia delle Belle Arti di Bologna; Alma Mater Studiorum - Università di Bologna: Centro Studi "La permanenza del Classico", Dipartimenti DBC, DA, DAR, DICAM, DISCI, FICLIT, FILCOM, Laboratorio FrameLAB; Archivio di Stato di Bologna; Arcidiocesi di Bologna; Centro Culturale Teatroaperto a R. L. – Teatro Dehon – Teatro Stabile dell'Emilia-Romagna; Comune di Bologna | Settore Musei Civici di Bologna; Fondazione per le scienze religiose Giovanni XXIII; Pinacoteca Nazionale di Bologna; Reale Collegio di Spagna

CON IL CONTRIBUTO DI

Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna; Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino

COMITATO SCIENTIFICO

Annarita Angelini; Andrea Bacchi; Silvia Battistini; Anna Maria Bertoli Barsotti; Eugenio Bertozzi; Donatella Biagi Maino; Gabriele Bitelli; Luigi Canetti; Davide Dainese; Eva Degl'Innocenti; Ivano Dionigi; Davide Domenici; Anna Dore; Francesco Citti; Lucia Corrain; Caterina Fontanella; Paola Giovetti; Mark Gregory D'Apuzzo; Costantino D'Orazio; Enrico Fornaroli;

Nicola Grandi; Irene Graziani; Juan José Gutiérrez Alonso; Alessandro Iannucci; Sandra Linguerri; Francesca Lui; Daniele Pascale Guidotti Magnani; Angelo Mazza; Umberto Mazzone; Alberto Melloni; Paolo Noto; Matteo Paoletti; Elisabetta Pasquini; Daniela Picchi; Elena Rossoni; Francesco Santi; Donatella Tronca; Annafelicia Zuffrano

SUPPORTO AMMINISTRATIVO

Elisabetta De Toma; Luigia Di Pumpo; Claudia Giorgi; Barbara Angiola Pistorozzi

COORDINAMENTO ORGANIZZATIVO

Valentina Galloni; Annalisa Managlia; Irene Schena; Maria Pia Torricelli

REGISTRAR

Giovanna Flamma; Cristina Nisi

SUPPORTO CONSERVATIVO MATERIALE BIBLIOGRAFICO

Rita Bertani; Giovanna Flamma; Glenda Furini; Elisa Pederzoli

SUPPORTO ALLE RIPRODUZIONI, ALLA GRAFICA MULTIMEDIALE E AL PERCORSO DIGITALE

FrameLab - Multimedia & Digital Storytelling: Marco Cornaglia; Federica Giacomini; Alessandro Iannucci; Francesca Mazzucco; Melania Ravasio; Donatella Tronca; Simone Zambruno; BUB: Glenda Furini; Elisa Pederzoli

SERVIZI AL PUBBLICO

Anna Addis; Chiara Caruso; Francesca Fughelli; Sara Giuliacci; Roberta Trini

COMUNICAZIONE

Simona Maria Ferraioli; Francesca Fughelli; Silvia Matteucci; Martina Nunes; Alessandro Spallanzani

UFFICIO STAMPA

Ufficio Stampa Università di Bologna

PRESTATORI

Accademia delle Belle Arti di Bologna; Archivio di Stato di Bologna; Centro Culturale Teatro-aperto a R. L. - Teatro Dehon - Teatro Stabile dell'Emilia-Romagna; Libreria Docet, Bologna; Musei Civici di Arte Antica | Collezioni Comunali d'Arte; Museo di San Pietro - Tesoro della Cattedrale; Pinacoteca Nazionale di Bologna

PROGETTAZIONE GRAFICA

Dina&Solomon

TRASPORTO E MOVIMENTAZIONE

Arteria Srl

ASSICURAZIONI

Lloyd's

PASSEPARTOUT

LabOratorio degli Angeli

SERVIZI DI VIGILANZA

AUSER Territoriale Bologna; Odv - ETS; Coopservice Soc.coop.p.A.

A trecentocinquant'anni dalla nascita di papa Benedetto XIV, al secolo Prospero Lambertini (Bologna, 1675 - Roma, 1758), l'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna promuove una mostra che intende raccontare l'opera innovatrice e di riforma culturale svolta nel Settecento dal pontefice bolognese, e strettamente legata alla storia cittadina. Libri, manoscritti, album di stampe, cere anatomiche, ed ancora carte geografiche, strumenti per lo studio della fisica e oggetti d'arte racconteranno la figura di papa Benedetto XIV e la vastità degli interessi culturali e scientifici alimentati dalla sua generosità, che si riflette ancora oggi nelle collezioni museali e nel paesaggio architettonico della città.

350 years after the birth of Pope Benedict XIV, born Prospero Lambertini (Bologna, 1675 - Rome, 1758), the Alma Mater Studiorum - University of Bologna is promoting an exhibition that intends to recount the innovative work and cultural reform carried out in the eighteenth century by the Bolognese pontiff, and closely linked to the city's history. Books, manuscripts, albums of prints, anatomical waxes, as well as maps, instruments for the study of physics and artworks will tell the story of Pope Benedict XIV and the vast cultural and scientific interests fuelled by his generosity, which are still reflected today in the museum collections and in the city's architectural landscape.

Indice

Introduzione

GIULIANA BENVENUTI, FRANCESCO CITTI E IRENE GRAZIANI

Prospero Lambertini (Bologna, 31.3.1675-3.5.1758)

UMBERTO MAZZONE, DAVIDE DAINESE E VALENTINA BOTTANELLI

13

Lectissima ex omni disciplinarum genere. La «domestica Libreria» di Benedetto XIV

ANNAFELICIA ZUFFRANO

43

Schede manoscritti

54

Schede volumi a stampa

106

Commendavimus philosophi non dogmatici: la politica culturale di Papa Lambertini

ANNARITA ANGELINI

125

Un lungo governo della diocesi: mecenatismo e munificenza di Prospero Lambertini, vescovo di Bologna

IRENE GRAZIANI

149

Le commissioni architettoniche bolognesi di Benedetto XIV: tra impegno pastorale e accademico

DANIELE PASCALE GUIDOTTI MAGNANI

185

Benedetto XIV: tra fede e scienza, tra chirurgia e arte

LUCIA CORRAIN

201

Benedetto XIV e la Repubblica delle arti del disegno. L'accademia Clementina e l'Europa

DONATELLA BIAGI MAINO

223

In domo dei decet sanctitudo: Prospero Lambertini e la musica a Bologna

ELISABETTA PASQUINI

241

La donazione di stampe di papa Benedetto XIV dall'Istituto delle Scienze alla Pinacoteca Nazionale di Bologna: provenienza, ordinamento e peripezie	255
ELENA ROSSONI	
‘Il sentimento della statuaria’. Benedetto XIV e i gessi dell'Accademia Clementina di Bologna	275
FRANCESCA LUI	
<i>Mirabilia</i> europei ed <i>exotica</i> estremo orientali di papa Benedetto XIV Lambertini nelle collezioni del Museo Civico Medievale	293
MARK GREGORY D'APUZZO	
Benedetto XIV e le collezioni indigene americane dell'Istituto delle Scienze di Bologna	307
DAVIDE DOMENICI E SAMUELE TACCONI	
Le antichità di Benedetto XIV nelle collezioni del Museo Civico Archeologico di Bologna	321
PAOLA GIOVETTI, LAURA MARCHESINI E DANIELA PICCHI	
Benedetto XIV e il tesoro della Cattedrale di S. Pietro. La vicenda dei doni attraverso le fonti	337
ANNA MARIA BERTOLI BARSOTTI	
Il Cardinale Lambertini al teatro e al cinema: Testoni, Zacconi, Cervi	359
PAOLO NOTO E MATTEO PAOLETTI	
<i>Amplificator maximus</i> : un percorso digitale per le collezioni di Prospero Lambertini	377
DONATELLA TRONCA, MELANIA RAVASIO, FEDERICA GIACOMINI E ALESSANDRO IANNUCCI	

Introduzione

Vescovo di Bologna dal 1731 e pontefice dal 1740 col titolo di Benedetto XIV, Prospero Lambertini ha svolto un ruolo di importanza centrale nell'Europa dei Lumi. Artefice di una politica pastorale ispirata ad una 'regolata devozione' e di una riforma istituzionale condotta alla luce di un razionalismo moderato, promotore di studi scientifici improntati ad un moderno metodo sperimentale galileiano e mecenate delle arti, ha avuto il merito di rilanciare il prestigio dell'Italia nell'ambito internazionale. Il suo impulso di riformatore e di mecenate si è manifestato in particolare nelle due città dove maggiormente ha esercitato il suo magistero, Roma e Bologna, anche attraverso un cospicuo finanziamento delle istituzioni culturali. A trecentocinquanta anni dalla sua nascita (Bologna, 31 marzo 1675), l'Alma Mater Studiorum Università di Bologna ha sentito la necessità di approfondire gli studi su questa figura così importante per la costituzione dei suoi fondi antichi, museali e bibliografici, promuovendo innanzi tutto una mostra presso il Museo di Palazzo Poggi e la Biblioteca Universitaria. I doni di papa Benedetto XIV, un tempo indirizzati in particolare verso l'Istituto delle Scienze, si sono poi distribuiti in vari musei ed istituti cittadini. L'organizzazione della mostra è stata dunque l'occasione di un'ampia collaborazione, innanzi tutto all'interno dell'Ateneo, con il coinvolgimento di numerosi Dipartimenti, laboratori e centri (BC, DA, DAR, DICAM, DISCI, FICLIT, FILCOM, FrameLAB, La Permanenza del Classico), e quindi con un folto gruppo di enti pubblici e privati, che hanno dato il loro contributo – a vario titolo – alla ideazione e realizzazione della mostra e degli eventi ad essa connessi: Accademia delle Belle Arti; Archivio di Stato; Arcidiocesi (ed in particolare Museo di San Pietro – Tesoro della Cattedrale); Comune di Bologna – Musei Civici (ed in particolare Collezioni Comunali d'Arte; Museo Civico Archeologico e Museo Civico Medievale); Fondazione per le scienze religiose Giovanni XXIII; Libreria Docet; Pinacoteca Nazionale di Bologna; Reale Collegio di Spagna; Teatro Dehon. La nostra gratitudine va a tutte le persone che ci hanno aiutato in questo percorso, che ci auguriamo possa essere un punto di partenza per ulteriori ricerche e approfondimenti: una menzione particolare per il personale – sempre disponibile – della BUB e di SMA, dei Musei e degli enti cittadini coinvolti nella mostra. Un ringraziamento particolare, infine, per Andrea Bacchi, Antonio Bagnoli, Glenda Furini e Giacomo Nerozzi, per l'aiuto nelle varie fasi di elaborazione di questo catalogo; al Centro studi La permanenza del Classico, alla Fondazione Carisbo e alla SISMEEL per il loro sostegno.

Giuliana Benvenuti, Francesco Citti e Irene Graziani

Prospero Lambertini (Bologna, 31.3.1675-3.5.1758)

Umberto Mazzone, Davide Dainese, Valentina Bottanelli¹

1. Lambertini tra erudizione e scienza²

Vescovo titolare di Teodosia nel 1724, Lambertini divenne arcivescovo di Ancona il 20 gennaio 1727. Cardinale il 30 aprile 1728, passò alla importante arcidiocesi della città natale il 30 aprile 1731. La sua personalità si consolidò così nella diretta esperienza pastorale, che egli modellò sulle linee della riforma tridentina e sull'esempio del Borromeo e del Paleotti.

Fu pontefice dal 17 agosto del 1740 (giorno dell'elezione al 255° scrutinio) sino alla morte avvenuta il 3 maggio 1758. Il suo pontificato è considerato uno dei più significativi del cammino del papato in età moderna, Rinnovò le istituzioni culturali e promosse scuole d'arte, Accademie scientifiche, nuove cattedre di scienze.

Formidabile è l'impulso che Lambertini diede alla vita culturale e scientifica bolognese. Prendendo atto del declino dello Studio e della difficoltà a riformarlo, visti i pesanti condizionamenti di ceto e di corpo che ne segnavano l'esistenza, scelse di favorire la crescita di un'altra istituzione. Ebbe così inizio un'attiva azione di sostegno alle iniziative, sviluppatesi per opera di Luigi Ferdinando Marsigli, dell'Istituto delle Scienze, dove trovò anche sede l'Accademia delle Scienze. A Bologna si era stabilita anche un'Accademia di pittura e scultura detta Clementina in onore di papa Clemente XI³. Valo-

¹ Le schede sono a cura di Davide Dainese (Prospero Lambertini (1675-1758) BUB, ms. 268: Originali italiani delle aggiunte latine fatte all'opera *De Synodo dioecessana* da B. XIV, prov. B. XIV, busta I, «fasc. 209»; Prospero Lambertini (1675-1758) BUB, ms. 270: *Varia Manuscripta*. Busta VIII: *De canonizatione Sanctorum*; Prospero Lambertini (1675-1758) BUB, ms. 1071 busta 24, fasc. 13) e Valentina Bottanelli (Atlante Completo dei Territori Imperiali - *Huang Yu Quanlan Tu* 皇辽全览图 - Matteo Ripa [1719] – F. VI [25°-30° latitudine nord]. Collocazione attuale: A.M.B.I.9 [collocazione originale: Aula V, Tab. II, I, I, 1]).

² § 1 a cura di Umberto Mazzone.

³ G. VENTURI, *Le Accademie*, in A. BERSELLI (a cura di), *Storia dell'Emilia Romagna*, Bologna, Bononia University Press, 1976, vol. II, pp. 463-478. Alcuni titoli di riferimento per questa sezione: *Benedetto XIV (Prospero Lambertini)*. Convegno internazionale di studi storici sotto il patrocinio dell'Archidiocesi di Bologna. Cento, 6-9 dicembre 1979; A. ZANOTTI (a cura di), *Prospero Lambertini. Pastore della sua città, pontefice della cristianità*, Argelato, Minerva Edizioni, 2004; M.T. FATTORI, *Lambertini a Bologna, 1731-1740*, «Rivista di storia della Chiesa in Italia», 2007 (61), pp. 417-461; M.A. DE ANGELIS, *Prospero Lambertini (Benedetto XIV). Un profilo attraverso le lettere*, Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, 2008; G. GRECO, *Benedetto XIV*, Roma, Salerno Editrice, 2010; M.T. FATTORI, *Le fatiche di Benedetto XIV. Origine ed evoluzione dei trattati di Prospero Lambertini*

rizzando gli studi scientifici Lambertini si riprometteva il raggiungimento di due risultati. Il primo era quello di risolvere il nome della sua patria e il secondo quello dello sviluppo e del rinnovamento della ricerca. Istituì l'insegnamento dell'ostetricia, approvò la sezione anatomica dei cadaveri ed emise un *motu proprio* a favore di Ercole Lelli «artefice delle otto Statue Anatomiche esistenti [...] nell'Istituto delle Scienze» che «viene costituito Custode ed Ostensore di dette Statue»⁴. Contribuì in maniera decisiva all'arricchimento della Biblioteca dell'Istituto imponendo, nel luglio 1755, agli stampatori di versarvi una copia della loro produzione⁵. Massimo fu così il suo impegno nel far sì che l'Istituto disponesse della strumentazione scientifica più recente e, più complessivamente, ne curò sempre l'aggiornamento tecnologico, come egli stesso avrebbe in seguito ricordato, sottolineando come «abbiamo pure arricchito l'Istituto delle esquisite cose fisiche matematiche ed astronomiche, de' più importanti monumenti ed istrumenti per le cose fisiche matematiche ed astronomiche»⁶. Fu anche attento alla valorizzazione di un nuovo ruolo femminile, promuovendo la carriera accademica di Laura Bassi.

Fu in questo clima che si inserì l'iniziativa di recuperare dall'oblio e dalle pessime condizioni di conservazione la grande biblioteca raccolta dal suo predecessore Gabriele Paleotti, depositata presso l'Arcivescovado e di pubblicarne il catalogo⁷. Lambertini lo appuntò nella Prefazione al *Catalogus*⁸, motivando questa sua scelta col ricordo di come, nel momento in cui venne trasferito a Bologna da Ancona, tra le sue prime preoccupazioni vi fosse

(1675-1758), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011; M.T. FATTORI, P. PRODI, *Le lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani*, Roma, Herder, 2011; M.T. FATTORI, *Storia, medicina e diritto nei trattati di Prospero Lambertini Benedetto XIV*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013; E. ALESSANDRINI, V. GRIMALDI, (a cura di), *Notae de Miraculis. Opera inedita sui fenomeni straordinari e il magico-superstizioso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2024.

⁴ G. VENTURI, *Benedetto XIV e le collezioni universitarie di Bologna*, in *Benedetto XIV (Prospero Lambertini)*. Convegno internazionale di studi storici sotto il patrocinio dell'Arcidiocesi di Bologna. Cento, 6-9 dicembre 1979, vol. II, pp. 1197-1208, qui p. 1200.

⁵ Ivi, p. 1203.

⁶ M. MONACO, *Benedetto XIV e il governo dello Stato della Chiesa*, in *Benedetto XIV (Prospero Lambertini)*. Convegno internazionale di studi storici sotto il patrocinio dell'Arcidiocesi di Bologna. Cento, 6-9 dicembre 1979, vol. II, pp. 751-857, qui p. 847.

⁷ *Catalogus librorum qui reliqui inventi sunt in Bibliotheca Archiepiscopali Bononiae cum ad eandem Ecclesiam regendam accessit anno MDCCXXXI Eminentissimus et Reverendissimus Prosper S.R.E. Card. Lambertinus*, s.d., s.l. (ma Bologna 1738). Prefazione di Prospero Lambertini del 25 novembre 1738 (la prefazione comprende le carte 2 e 3).

⁸ Ivi, cit. 2ss. Su Lambertini a Bologna vedi i numerosi lavori di M. T. FATTORI, tra i quali segnalo l'articolo *Lambertini a Bologna, 1731-1740*, in «Rivista di storia della Chiesa in Italia», 2007 (61), pp. 417-461 e, della Stessa, *Introduzione*, in M. T. FATTORI (a cura di), *Le fatiche di Benedetto XIV. Origine ed evoluzione dei trattati di Prospero Lambertini (1675-1758)*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2011, pp. XXXV-XLIX.

stata la valorizzazione della biblioteca che Gabriele Paleotti, primo arcivescovo bolognese, aveva lasciato e collocato nel palazzo arcivescovile affinché potessero servirsene i suoi successori, nonché i canonici, e i chierici che a Bologna si dedicavano agli studi delle lettere e delle sacre discipline. Gli era ben noto che nel 1596 Paleotti aveva inoltre stabilito che i suoi libri che si trovavano a Roma o in altri luoghi venissero trasferiti a Bologna e si aggiungessero alla biblioteca del palazzo arcivescovile dove dovevano essere custoditi diligentemente senza poter essere allontanati o alienati in alcun tempo. Inoltre non ignorava che il cardinal Girolamo Colonna aveva ulteriormente arricchito la biblioteca. È facile immaginare l'aspettativa e il desiderio che lo accompagnavano nelle prime ricerche della biblioteca che evidentemente credeva curata e ben ordinata. Già progettava non solo un suo uso privato ma anche una funzione quasi pubblica. Il suo desiderio di utilizzare la biblioteca era ulteriormente accresciuto dal sapere che Paleotti era stato in strette relazioni con Carlo Sigonio, che aveva certamente orientato le scelte culturali del cardinale. Si figurava quindi giornate di studio e di stimolanti scoperte.

Ma le sue speranze andarono ben presto deluse.

Al momento della ricognizione trovò la biblioteca collocata in un ampio locale del palazzo episcopale ma in un'ala disabitata. Di conseguenza, per la negligenza degli uomini, era accaduto e accadeva tuttora che pioggia, neve, umidità, colpi di vento si insinuassero nello stanzone. I libri apparivano poi malamente ordinati, praticamente accatastati, con le legature spesso sfasciate. Parecchi apparivano danneggiati dall'acqua, altri certamente mancavano, cosicché si trovavano opere incomplete e troncate nella loro naturale successione. Persino la Bibbia poliglotta⁹ edita per ordine di Filippo II e che dal re spagnolo era stata inviata in omaggio al cardinale Paleotti fu ritrovata priva di tutte le illustrazioni e di parecchie carte che solo in seguito, e fortunatamente, fu possibile reintegrare, grazie all'intervento diretto di Lambertini, e restituire così la preziosa opera all'originaria completezza.

In poche parole la biblioteca che tanto desiderio di consultazione aveva fatto nascere in Prospero Lambertini fu da lui trovata quasi completamente rovinata e in condizioni miserabili.

In tutti i modi il cardinale cercò di ricostruire le origini di una simile sciatteria e di individuare i responsabili del disastro. Non senza la solita ironia giungerà a sottolineare come le responsabilità furono da tutti indicate in persone oramai morte. Le indagini di Lambertini sembra siano giunte alla conclusione che la causa prima del degrado fosse da ricercare in particolare nel fatto che, dopo la morte del cardinal Girolamo Boncompagni, avvenuta

⁹ *Biblia sacra, Hebraice, Chaldaice, Graece & Latine [...] Ecclesiae usum*, Antuerpiae, excud. Ch. Plantinus, 1570-73 (ed. Benedictus Arias Montanus, 8 tomi in folio).

nel 1684, la sede bolognese era stata praticamente priva del suo arcivescovo per parecchi anni, prima che vi giungesse, nel 1690, Giacomo Boncompagni, predecessore del Lambertini – in quanto alle lungaggini di una nomina evidentemente delicata, si era anche aggiunto il fatto che il successore designato di Girolamo, Angelo Ranuzzi, fosse morto (1689) prima ancora di prendere possesso della sede. La responsabilità del governo diocesano era rimasta quindi a lungo tutta sul capo del vicario capitolare che si era dovuto occupare di troppe questioni per poter essere realmente efficace e che ovviamente non aveva l'autorità e l'autorevolezza dell'arcivescovo. In questa situazione di crisi della direzione diocesana la biblioteca venne presto dimenticata e nessuno se ne curò più. Va però anche ricordato come Giacomo Boncompagni, durante il suo lungo episcopato, avrebbe avuto tutto il tempo per restaurare il patrimonio librario del Paleotti. Evidentemente anche lui se ne disinteressò completamente. Ma di certo, nella curia arcivescovile, a nessuno giovava offuscare troppo la memoria, ancora recente, del predecessore di Lambertini né accusare direttamente i suoi collaboratori, molti dei quali probabilmente si muovevano ancora nelle stanze dell'arcivescovado, e così le responsabilità rimasero confinate a quanto era accaduto oltre quarant'anni prima.

Per far fronte alla gravità della situazione si risolse, «ut reliquiae saltem ex naufragio collectae in portum deducerentur»¹⁰, a por mano alla riorganizzazione della biblioteca.

Per prima cosa decise di trasferire la biblioteca in un luogo più salubre, in altra parte dell'edificio. Quando fu necessario inviò i libri a restaurare e a rilegare, ordinò di costruire nuovi scaffali e armadi nei quali si potessero collocare adeguatamente i volumi.

Durante la sistemazione non venne ritrovato il catalogo originale che doveva essere stato redatto durante l'episcopato di Alfonso Paleotti, probabilmente in una sola copia manoscritta. Per evitare che potesse ripetersi la perdita irreparabile del catalogo, Lambertini ne fece così redigere uno da destinare alla stampa stabilendo, nel contempo, che una copia fosse depositata presso l'archivio arcivescovile, nelle singole biblioteche dei regolari, all'Istituto delle scienze e che «primatibus in Civitate nonnulla ex eis tribuantur»¹¹.

Il catalogo, che si compone di 101 pagine, è compilato secondo una divisione per sezioni tematiche: *Biblia sacra et ad ea specantes libri*, *Sancti Patres aliique Scriptores Ecclesiastici Antiqui*, *Theologia Scholastica*, *Dogmatica et Moralis*, *Libri Concionatorii*, *Ascetici et Liturgici*, *Ius Canonicum*, *Ius Civile*, *Libri Philosophici*, *Medici et Mathematici*, *Chronologia et*

¹⁰ *Catalogus Librorum*, cit. 3r.

¹¹ Ivi, cit. 3v.

Historia Ecclesiastica, Historia Profana, Litterae Humaniores, Critici et Miscellanei.

In ogni sezione i volumi sono descritti secondo il formato: *in folio, in quarto, in octavo, in duodecimo.*

Prospero Lambertini restò per sempre colpito dal degrado nel quale i suoi predecessori avevano lasciato quella straordinaria raccolta bibliotecaria, e immaginò, con vera e propria angoscia, che anche le sue iniziative culturali potessero seguire la stessa sorte. Il 25 novembre 1744 scriveva a Filippo Maria Mazzi esprimendo la sua preoccupazione che gli apparati donati alla cattedrale bolognese di San Pietro venissero conservati bene, almeno finché egli era in vita poiché non escludeva che, dopo la sua scomparsa, si potesse verificare il caso del «buon Cardinale Gabriello Paleotti, la di cui famosa Libreria lasciata ai Vescovi pro tempore, e Capitolo di Bologna con tanta energia di parole è stata infamemente assassinata»¹². A distanza di dieci anni, 24 luglio 1754, riprese il tema e scrisse, sempre a Filippo Maria Mazzi, manifestando le sue ansie che tutti gli sforzi per dotare l'Istituto delle scienze di strumenti e libri «servano a qualche cosa e che di qui a non molti anni l'Istituto non finisca» come la biblioteca del Paleotti¹³.

Il sincero desiderio di favorire la costituzione di cospicui fondi librari si manifesta non solo nella cura per la biblioteca di Gabriele Paleotti ma anche verso altre importanti raccolte librerie.

In una lettera al cardinal De Tencin del 28 luglio 1756, ricordava come la propria biblioteca e quella del cardinale Filippo Maria Monti¹⁴, ricca di oltre ventimila volumi, erano state da lui donate all'Istituto delle scienze che «unite non sarà così facile ritrovare un'altra simile biblioteca in Italia»¹⁵ – una cura per la vita culturale che rinnovò anche da pontefice a Roma, quando si impegnò ad arrestare la decadenza della Sapienza e fondò anche là accademie scientifiche e arricchì la Biblioteca Vaticana nel 1746 dei preziosi codici Capponi e nel 1748 di quelli Ottoboni.

L'incontro tra questa sensibilità verso una rinascita spirituale e culturale

¹² L. MIANI BELLETTI, *Benedetto XIV e la Biblioteca dell'Istituto delle Scienze nel carteggio con Filippo Maria Mazzi*, in «L'Archiginnasio», 1987, (LXXXII), pp. 245-254, qui p. 254.

¹³ Ivi, p. 251.

¹⁴ Il suo intervento diretto per acquisire la biblioteca del cardinal Monti è attestato dalla lettera a Filippo Maria Mazzi del 19 gennaio 1754: «è morto il Cardinale Monti, ed ha lasciata all'Istituto la sua insigne Libreria, incaricando gli Assunti a farla andare a Bologna per terra e chiamando in caso di non adempimento i Padri si S. Filippo di Roma. Sappiamo cosa è l'Istituto; sappiamo cosa sono gli Assunti; Sappiamo che, non essendovi il modo nell'Istituto di far la spesa, non vi sarà nè fra gli Assunti nè fuori degli Assunti chi in Bologna metta fuori un paolo; e pure qualche migliaio di scudi sarà necessario ... e noi saremo i condannati alla spesa ... per salvare l'interesse dell'Istituto, e la riputazione del Senato, che sappiamo esser prossimo alla decozione» ivi, p. 254.

¹⁵ M. MONACO, *Benedetto XIV (Prospero Lambertini)*, cit. p. 847.

con quella contemporanea espressa sul piano storico da Ludovico Antonio Muratori era destinato a offrire alcuni dei momenti più significativi dell'intero pensiero settecentesco. Il Lambertini, in contatto col mondo illuminista e con Voltaire ma nel contempo cauto e preoccupato nel valutare gli effetti ultimi di quelle teorie, si legò a Muratori, che, per parte sua, assunse come centrale «il grande tema della riforma ecclesiastica, considerata nei suoi diversi aspetti: dalla riduzione delle feste di precetto alla correzione del breviario romano, dalla regolamentazione del culto dei santi alla lotta contro il voto sanguinario, alla definizione dell'usura»¹⁶. Dal rapporto tra queste due personalità nacque una riflessione nuova sulle istituzioni ecclesiastiche, sul ruolo delle parrocchie e si sviluppò una meditazione su una forma di «regolata» devozione che modificò nel profondo la relazione tra catechesi, espressioni della fede, vita religiosa. Il tutto alla «ricerca di un difficile equilibrio e storicamente finirà per portare al rafforzamento di quelle correnti filogianseniste o comunque antigesuitiche, non identificantesi necessariamente con le posizioni giansenistiche»¹⁷, esprimendo su tutta la questione dei rapporti col giansenismo un atteggiamento sostanzialmente moderato.

Ecco allora delinearsi il modello lambertiniano di vescovo altrettanto lontano dal rigorismo come dalle esibizioni autocelebrative, ma puntuale nella cura della formazione e della dignità dei sacerdoti e nella riscoperta del ruolo della presenza locale della chiesa. Un progetto che trovò un ulteriore rafforzamento nell'insistenza sulle visite pastorali. Egli lasciò nel suo capolavoro *De synodo dioecesana*¹⁸ non solo un trattato giuridico ma anche un manuale di teologia applicata alla pastorale. I vescovi «dovevano astenersi da questioni dottrinali e da controversie giurisdizionalistiche, e concentrare la loro attenzione su altri problemi, e cioè la disciplina del clero e l'istruzione del popolo»¹⁹. Una pastoraltà che venne rivista nel momento in cui, divenuto papa, comprese come, di contro ad una condizione di debolezza endemica dello Stato della Chiesa, con la concessione di un'ampia autonomia e responsabilità all'episcopato si sarebbero potuti aprire scenari di grave destabilizzazione.

Di qui la tensione, semmai, a riorganizzare le realtà ecclesiastiche con un'attenzione ai nuovi orientamenti storico-critici. È insomma il punto

¹⁶ C. DONATI, *Dalla «regolata devozione» al «giuseppinismo» nell'Italia del Settecento*, in M. ROSA (a cura di), *Cattolicesimo e Lumi nel Settecento italiano*, Roma, Herder, 1981, pp. 77-98, qui p. 77.

¹⁷ M. ROSA, *Benedetto XIV, papa*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, vol. VIII, pp. 393-408, qui p. 403.

¹⁸ Prima ed. Roma, 1748. Si vedano le osservazioni in: M. ROSA, *Settecento religioso. Politica della Ragione e religione del cuore*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 188.

¹⁹ C. DONATI, *La Chiesa di Roma*, in G. CHITTOLINI, G. MICCOLI (a cura di), *La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 721-768, qui p. 748.

massimo dello sforzo lambertiniano e anche la chiave per capire certe sue apparenti indecisioni. Egli stava certamente operando per un profondo adeguamento degli strumenti interpretativi a disposizione della chiesa offrendole prospettive sempre più ampie e indirizzandola verso un equilibrio che rendesse possibile il mantenere aperti canali di comunicazione con la nuova cultura, col mondo dei “lumi”. Ma nel contempo si stava aprendo in lui un timore sempre maggiore verso i possibili, e oramai più che probabili, sviluppi del pensiero illuminista. La percezione del crescere di una cultura razionalistica con la quale prima o poi lo scontro sarebbe divenuto inevitabile. Un episodio per tutti è la condanna del 1751 della massoneria.

Divenne via via sempre più centrale per lui il problema della riforma ecclesiastica e delle devozioni in primo luogo. Una scommessa che, se sembrò trovare una soluzione positiva grazie al grande lavoro di Lambertini e al suo metodo volto a valorizzare modernità, novità, chiarezza teologica, e alla forza intellettuale di Muratori, una volta venuti meno questi due protagonisti avrebbe rivelato il suo azzardo e l'impossibilità di concluderla favorevolmente. Furono allora destinati a rimanere soprattutto i risultati conseguiti dal papa nelle relazioni con gli stati e gli esiti della sua politica concordataria, ampia nel concedere. Alla scomparsa di Benedetto XIV tramontò definitivamente la possibilità di una trasformazione, anche cauta, della Curia e venne meno quell'intreccio di cultura, politica, religione che aveva così fortemente segnato un quadro di «riformismo religioso sociale»²⁰ sino alla metà del Settecento. Ancora oggi è un lascito difficile da giudicare appieno quello di Lambertini. Non ancora del tutto compreso è lo spessore, e il suo intimo travaglio nel cercare una via autonoma tra un passato che stava esaurendosi e le pressioni di un presente, in primo luogo giansenista, che lo lasciavano diffidente. Probabilmente solo una chiave di lettura fortemente religiosa potrà aiutare a fare maggiore luce su questa personalità dominante del XVIII secolo, che tanto ha dato alla Chiesa universale e alla sua patria bolognese.

La figura di papa Benedetto XIV è nota al grande pubblico anche per la commedia del 1905 *Il cardinale Lambertini* del bolognese Alfredo Testoni, in cui il commediografo mise in risalto il carattere bonario ma risoluto che contraddistingueva il prelato. Fondamentali per la creazione di un “mito” del carattere lambertiniano furono le interpretazioni di Ermete Zacconi (teatrale, cinematografica) e di Gino Cervi (teatrale, cinematografica, televisiva). Da ultimo (1981-82) una nuova messa in scena vide protagonista Gianrico Tedeschi. Buon successo locale ha avuto, e continua ad avere, l'adattamento dialettale.

²⁰ M. ROSA, *Introduzione all'Aufklärung cattolica in Italia*, in M. ROSA (a cura di), *Cattolicesimo e lumi nel Settecento italiano*, Roma, Herder, 1981, pp. 1-47, qui p. 9.

2. Mappare la complessità di un intreccio di saperi. Tracce lambertiniane a partire dall'Istituto delle Scienze²¹

Nel quadro di una separazione ancora anacronistica – e ancora oggi problematica, se si pensa alla miopia di certi iperspecialismi disciplinari – tra sapere teologico e sapere scientifico, si è scelto un percorso espositivo che cercasse, a partire dallo sforzo di papa Lambertini per l'Istituto delle Scienze, di testimoniare la complessità della sua trattatistica. Il contributo principale di Benedetto XIV alla valorizzazione della biblioteca dell'Istituto delle Scienze si concretizza tra il febbraio 1743 e il settembre 1754 con la decisione di congiungere la propria biblioteca personale (la c.d. “domestica libraria”, biblioteca di un erudito, di un pontefice e di un bibliofilo, oggi ricostruibile grazie al ms. BUB 425, tt. I- IV) con quella dell'Istituto del Marsili, che nel frattempo, come visto, Lambertini stesso aveva contribuito ad arricchire non solo di libri ma anche di strumenti della coeva ricerca scientifica. Oggi la BUB possiede 348 volumi lambertiniani e 546 manoscritti d'interesse lambertiniano. A questi, a Bologna, si possono aggiungere i 9 manoscritti di Lambertini della Biblioteca dell'Archiginnasio. Fuori Bologna, presso la Biblioteca Apostolica Vaticana si segnalano ulteriori 394 volumi a stampa e 104 manoscritti (in tal caso già digitalizzati).

La letteratura sulla figura e sul pontificato di papa Benedetto XIV Lambertini ha registrato in epoca recente una nota di vigore grazie alle ricerche promosse e condotte da più direzioni, in particolar modo per via dell'impulso della Fondazione per le Scienze Religiose di Bologna²². Di qui è emersa, in specie, l'utilità della trattatistica lambertiniana per lo studio della recezione del concilio di Trento. Al netto degli interessi con cui la storiografia sul cattolicesimo settecentesco ha indagato la produzione di papa Lambertini, in quella sincrasi di diritto e liturgia che la caratterizza si rivela in realtà

²¹ § 2 a cura di Davide Dainese. Bibliografia principale per questa sezione: C. DI CARLO, *Il libro in Benedetto XIV. Dalla “Domestica libraria” alla biblioteca universale*, Bologna, Pàtron, 2000; A. ZANOTTI (a cura di), *Prospero Lambertini*, cit.; M.T. FATTORI, *Introduzione*, in M.T. FATTORI (a cura di), *Le fatiche di Benedetto XIV. Origine ed evoluzione dei trattati di Prospero Lambertini (1675-1758)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2011, pp. I-LXVI; L. MIANI, *Provenienza: BXIV. I manoscritti di papa Lambertini alla biblioteca universitaria di Bologna*, in M.T. FATTORI, *Storia, medicina e diritto nei trattati di Prospero Lambertini Benedetto XIV*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 3-45; S. TACCONI, *Benedict XIV's Donation of Amazonian Objects to the Istituto delle Scienze of Bologna (1751). Origins and History*, «Journal of the History of Collections», 2021 (XXXIII/1), pp. 43-55.

²² Da M.A. DE ANGELIS, *Prospero Lambertini (Benedetto XIV)*, cit. alla recente ed. delle *Notae de Miraculis. Opera inedita sui fenomeni straordinari e il magico-superstizioso*, cit. Per questa storiografia centrali sono i due volumi curati da M.T. FATTORI: *Le fatiche di Benedetto XIV*, cit. e *Storia, medicina e diritto nei trattati di Prospero Lambertini Benedetto XIV*, cit.

un intreccio latente di saperi che un tempo – e nell’era dell’enciclopedismo quanto mai – erano tra loro più prossimi di quanto paiano oggi a noi. Quella di papa Lambertini, e non solo la sua, è una razionalità di profonda matrice biblica, a tratti ancora da indagare e, forse, da riclassificare e comprendere. La complessità della storia della liturgia²³ – spesso terreno d’incontro e di scontro e sempre linguaggio comune, da interrogare, a istituzioni e protagonisti della storia della Chiesa – è tale da ricondurre tempi e luoghi al testo sacro della storia e della religione cristiana, a prescindere dal primato che le tradizioni e le confessioni che vi si identificano vi hanno di volta in volta attribuito e che ancora oggi interpella lo storico che voglia fondare la sua prospettiva ermeneutica su solide basi filologiche.

Ecco appunto che, per questo percorso espositivo, cercando di conciliare logistica e interesse storico, si è scelto di valorizzare taluni elementi dei trattati del pontefice, in grado di far emergere, alla luce dell’attenzione che gli studiosi hanno sin qui prestato a questi scritti, almeno qualche caratteristica della loro produzione materiale o della loro lenta rielaborazione. Queste opere, del resto, sono la filigrana della biografia del loro autore, che le accrebbe e le revisionò nel compimento della sua maturità umana e intellettuale.

Si è così deciso di esporre, innanzitutto, una porzione del *De servorum Dei beatificatione*, un’opera a cui Lambertini mise mano tra il 1712 e il 1721 per essere poi pubblicata, per la prima volta, tra il 1734 e il 1738 (e riedita nel 1743 e tra il 1747 e il 1751). Accanto al testo, si è deciso di esporre del materiale preparatorio alla seconda edizione.

Il *De sacrificio Missae*, il cui processo di elaborazione si avviò, in italiano, a partire dalle *Annotazioni sopra le Feste* (1740) e delle quali rappresenta l’ultima sezione, è invece il trattato lambertiniano di tema liturgico più noto. Si è ritenuto interessante mostrare l’incipit della sua prima versione all’interno delle *Annotazioni* (a partire da p. 139) così da poter dare in qualche modo conto anche della seconda grande opera liturgica di papa Lambertini. Il *De sacrificio Missae* avrà una storia editoriale e redazionale autonoma a partire dal 1747 – anno della prima edizione indipendente, nella Padova del Forcellini, e a due anni dalla traduzione latina – ed entrerà nell’ottavo volume degli *Opera omnia* nel 1748. Si è pensato di accostare alla presentazione dell’opera del materiale che mostra come Lambertini avesse iniziato a raccogliere fonti su questi argomenti già a partire dal 1731.

Il terzo trattato che si è voluto esporre è il *De synodo dioecessana*, per meglio dire una copia della sua prima (1748) e della sua seconda (1755), ampliata, edizione, col corredo di una nota manoscritta che riassume breve-

²³ Liturgia, per la quale l’operato di Lambertini fu decisivo – ed è opportuno ricordarlo – con l’istituzione dell’Accademia Liturgica presso l’Università di Coimbra.

mente la *ratio* dell'operato del Lambertini giurista, mosso dalla convinzione che fosse necessario "restaurare" la legislazione disponibile senza produrne di nuova, orientando l'idea di un sistema giuridico che potesse conciliare teologia e storia.

Infine, si è scelto di esporre le *Notae de miraculis*, opera inedita articolata in sette capitoli e conservata solo tra i manoscritti di Lambertini (ms. 1070, 224 pagine, già provvisto di indice alle pp. 222-224, quindi decisamente pronto per essere stampato) che è stata oggetto di una edizione critica e di uno studio dettagliato usciti entrambi nel 2024. Si tratta, in questo caso, di uno scritto giovanile, la cui paternità lambertiniana è stata solo recentemente riconosciuta, che interseca temi centrali per il *De servorum Dei beatificatione* e il cui progetto editoriale sembra essere stato accantonato per la maturazione della riflessione di Lambertini sulle questioni affrontate che lo dissuasero dal dare alle stampe un lavoro che, per il resto, era sostanzialmente pronto.

3. Lambertini e la Cina: dalla controversia sui riti alle carte di Ripa²⁴

Nel quadro di rappresentare l'operato di papa Lambertini, è parso utile ricordare che Benedetto XIV non fu solo attivo in merito a questioni di primario interesse europeo, ma anche per il ruolo decisivo nella conclusione della controversia sui riti cinesi, una disputa dottrinale e diplomatica, che vedeva le opposte posizioni della Compagnia del Gesù e delle altre missioni in Cina, francescane e domenicane, sulla liceità di partecipazione dei missionari e dei convertiti a una serie di pratiche di origine confuciana, i cosiddetti "riti cinesi", principalmente di devozione verso gli antenati. La controversia ebbe origine già agli inizi del Seicento con una disputa sulla traduzione dei nomi di Dio, sotto il pontificato di papa Gregorio XV (1554-1623), anch'egli bolognese, per poi svilupparsi, a partire dagli anni '30 del secolo, in uno scontro tra quanti a favore della politica di *accomodatio* avviata da Alessandro Valignano (SJ, 1539-1606), Matteo Ricci (SJ, 1552-1610) e Michele Ruggieri (SJ, 1543-1607), e quanti richiedevano invece una maggior attenzione alla compatibilità di questa con la dottrina e la pratica cristiane. Alla luce di tale divisione, i primi sostenevano i riti cinesi essere pratiche di natura politica-sociale, quindi compatibili con la pratica e morale cristiana, i secondi propendevano al contrario per una lettura religiosa dei riti, e dunque consideravano idolatra la loro pratica da parte di missionari e convertiti²⁵.

²⁴ § 3 a cura di Valentina Bottanelli.

²⁵ Sulla controversia sui riti cinesi vedi: D. MUNGELLO, *The Chinese Rites Controversy. Its History and Meaning*, Sankt-Augustin-Nettetal, Steyer Verlag, 1994.

Nella seconda metà del XVII secolo il tema fu ampiamente dibattuto e oggetto di lettere, trattati, bolle e decreti spesso tra loro contrastanti. Il primo pronunciamento della Congregazione di *Propaganda Fide* portò, nel 1645²⁶, ad una iniziale condanna dei riti cinesi, ma solo undici anni dopo, con decreto di Alessandro VII del marzo 1656, i riti furono riammessi alla pratica cristiana, per poi essere nuovamente proibiti con la bolla di Clemente IX (1649-1721) *Cum Deus Optimus* (1704).

La decisione del pontefice fu trasmessa a Pechino con legazione papale guidata da Charles-Thomas Maillard de Tournon (1668-1710), il cui esito catastrofico (de Tournon fu espulso a Macao nel 1707) fu ulteriormente esacerbato dalla nuova bolla di condanna ai riti cinesi, *Ex Illa Die* emanata nel 1711 da papa Clemente XI. Una seconda legazione (1720-1721), guidata da Carlo Ambrogio Mezzabarba (1685-1741) ebbe quindi lo scopo di risanare la frattura, giungendo a una soluzione definitiva e di equilibrio tra le posizioni cinesi e il papato²⁷. Mezzabarba concesse quindi ai missionari una serie di *Permissiones*, identificando otto pratiche rituali ritenute non superstiziose dal punto di vista cristiano e compatibili con il giuramento *richiesto ai missionari in servizio alla corte di Pechino*. Tuttavia, nemmeno queste concessioni posero fine alla controversia; al contrario, a partire almeno dal 1735 furono nuovo oggetto di esame da parte dell'Inquisizione, che ne valutò la possibile contraddizione con la bolla *Ex Illa Die*, nella quale Clemente XI aveva già dichiarato l'inammissibilità dei riti cinesi. Le otto *Permissiones* furono analizzate singolarmente dai cardinali e consultori della Congregazione, con pareri discordanti: alcuni le consideravano accettabili, altri le ritenevano in contrasto con le disposizioni di Clemente XI, mentre altri ancora proponevano una riformulazione più precisa del testo.

Alla fine del 1741, la Congregazione trasmise il materiale raccolto a Benedetto XIV, il quale nei mesi successivi decretò la fine della controversia dopo oltre due secoli dalla fondazione della prima missione in Cina. La bolla *Ex Quo Singulari* fu inizialmente redatta nel gennaio 1742 e raggiunse la sua versione definitiva nel luglio dello stesso anno²⁸. Il documento, raccolto nel primo tomo del *Bullarium* di Lambertini, si apre con un'analisi storica della controversia, ripercorsa nei paragrafi precedenti, a cui segue una condanna integrale dei riti e delle *Permissiones* introdotte da Mezzabarba,

²⁶ Anno che sancisce l'inizio formale della controversia.

²⁷ Sulle due legazioni vedi: E. MENEGON, *Culture di corte a confronto: legati pontifici nella Pechino del Settecento*, in M.A. VISCEGLIA (a cura di), *Papato e politica internazionale nella prima età moderna*, Roma, Viella, 2013, pp. 563-600.

²⁸ Sulla stesura e revisione della Bolla vedi: M. CATTO, *Superstizione, Monoteismo e unità della Chiesa: Benedetto XIV e la Condanna dei Riti Cinesi (1742)*, in M. T. FATTORI (a cura di), *Storia, Medicina e Diritto nei Trattati di Prospero Lambertini Benedetto XIV*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 97-108.

imponendo ai missionari in Cina un giuramento ulteriore in cui questi si impegnino a non applicare tali *permissiones*. Inoltre, la bolla proibisce di citare, discutere o interpretare tali concessioni, sia in pubblico, sia in privato.

La bolla del 1742 segnò la fine definitiva della politica di *accommodatio* che aveva favorito il successo della missione gesuita, e sancì il declino delle missioni cattoliche in Cina, aprendo la strada a un periodo di persecuzioni anticristiane e alla progressiva espulsione dei missionari dall'entroterra cinese. A integrazione della Bolla, Benedetto XIV incaricò Duoming Zhao (Domenico Zhao), missionario cinese giunto a Napoli nel maggio 1738, la realizzazione di un testo in cinese di cerimonie funebri, compatibile con le condanne del decreto, le *Cerimonie funebri della santa religione* (*Shengjiao Shangli* 聖教喪禮), oggi conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat.lat. 13672).

Tuttavia, non è solo la bolla *Ex quo singulari* che lega Cina, missioni, Lambertini e Bologna. Presso la Biblioteca Universitaria è conservata infatti una capsula il cui contenuto fu donato da Benedetto XIV alla sua città natale contenente alcuni materiali a loro volta donati al pontefice da Matteo Ripa (1682-1746), fondatore del Collegio dei Cinesi di Napoli, presso cui si era formato il già menzionato Zhao²⁹. Ripa, missionario della Congregazione di *Propaganda Fide* alla corte imperiale di Pechino tra il 1711 e il 1723, nel pieno degli anni della controversia sui riti, realizzò, nel 1719, per l'imperatore Kangxi, una serie di matrici in rame per la stampa dell'*Atlante completo dei territori imperiali* (*Huang Yu Quanlan Tu* 皇辽全览图), successivamente rivisto e stampato in via definitiva con tecnica xilografica nel 1721. La realizzazione dell'atlante durò complessivamente tredici anni, e vide la partecipazione, oltre che di Ripa, di missionari gesuiti e agostiniani e ufficiali cinesi, per mappare, disegnare e dare alle stampe la mappa di Impero Cinese, Tibet e regno di Corea più precisa e dettagliata dell'epoca.

Al suo rientro in Europa, Ripa portò con sé alcune calcografie dell'atlante del 1719. Una di queste, migliorata di annotazioni, colori, e di una serie di tavole geografiche riportanti i principali toponimi presenti nell'atlante, fu donata da Ripa al pontefice, insieme a una copia della celebre Stele di Xi'An («*La Iscrizione Cinese-Siriaca ritrovata vicino alla Città di Si-ngan-fu Capitale della Provincia di Chen-si nel MDCXXV*»), anch'essa attribuita a

²⁹ Sulla capsula Ripiana della Biblioteca Universitaria di Bologna vedi: A. ALBANESE, *Indagine preliminare sul materiale cinese e di argomento sinologico del Fondo Mezzofanti della Biblioteca Universitaria di Bologna*, in G.R. FRANCI (a cura di), *La benedizione di Babele. Contributi alla storia degli studi orientali e linguistici, e delle presenze orientali, a Bologna*, Bologna, CLUEB, 1991, pp. 173-197. S. PIASTRA, *Bologna e la Cina. Origini e sviluppi di un rapporto di lunga durata*. Bologna, Bononia University Press, 2022.

Ripa, e di una serie di tavole cronologiche degli imperatori di Cina. Per la mostra si è scelto di esporre uno dei fogli dell'atlante di Ripa, sia per la sua importanza storica, sia per l'innegabile bellezza dell'opera.

PROSPERO LAMBERTINI (1675-1758)

BUB, ms. 268: Originali italiani delle aggiunte latine fatte all'opera De synodo dioeclesiana da B. XIV, prov. B. XIV? busta I, «fasc. 209».

20 x 27 cm, carta.

L'*editio princeps* del trattato *De synodo dioeclesiana* è del 1748, in otto libri, all'interno degli *Opera omnia* (*De Synodo Dioeclesiana. Libri octo, nunc primum editi ad usum Academiae liturgicae Conimbricensis*, Excudebant Nicolaus et Marcus Palarini, Romae, 1748). Di questa seguirono altre due edizioni (romana nel 1748 e ferrarese nel 1753), ma è del 1755 la seconda versione del trattato. L'opera vi risulta ampliata di cinque ulteriori libri e il testo sarà più volte ristampato fino all'edizione pratese della tipografia aldina del 1844 (*Benedicti XIV Pont. Opt. Max. Opera omnia in tomos XVII distributa*, Prati, in typographia Aldina, 1839-1847). A questa versione aveva collaborato anche Giovanni Carlo Boschi, futuro arcivescovo titolare di Atene e cardinale (*De Synodo Dioeclesiana libri tredecim*, Romae, Excudebat Joannes Generosus Salomoni [...], 1755). Sul *De synodo* gli studi di riferimento restano quelli di Maria Teresa Fattori, all'interno dei volumi da lei curati, vale a dire: *Genesi, destinatari e finalità del trattato sul sinodo: l'opera di una vita, Sinodalità ed ecclesiologia nel De synodo dioeclesiana e Sinossi del De synodo: edizioni del 1748 e del 1755*, in *Le fatiche di Benedetto XIV. Origine ed evoluzione dei trattati di Prospero Lambertini (1675-1758)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 49-82, pp. 153-188 e pp. 275-328 e «...sedotti dal modo, che teniamo nell' esporre gli affari»: l'argomentazione nel *De Synodo dioeclesiana*, in *Storia, medicina e diritto nei trattati di Prospero Lambertini Benedetto XIV*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 209-246.

Sotto il profilo dei contenuti, il *De synodo* rappresenta la rielaborazione matura di problemi che Prospero Lambertini, da giurista a servizio presso la curia romana, aveva incontrato negli anni '20 del XVIII secolo. Rispetto ai temi in questione, evidentemente, è stata decisiva la sua

partecipazione ai lavori del concilio provinciale del 1725, destinato a rimanere a lungo un monumento canonistico sul tema della sinodalità. Nonostante ciò e alla luce della peculiarità della trattatistica lambertiniana, filigrana di una vita di studioso e di uomo della Chiesa, ad oggi manca ancora una edizione critica di quest'opera. Nella BUB sono conservate quattro buste di aggiunte manoscritte alla prima edizione, fascicolate in 130 unità. I fascicoli sono redatti in colonne, dedicate rispettivamente al testo da aggiungere (a destra) e ai commenti del papa (a sinistra). Ciascun fascicolo, a sua volta, è numerato con l'indicazione della pagina dell'edizione del 1748 alla quale l'aggiunta fa riferimento. Il testo che qui si espone è una aggiunta alla p. 209. Vi si legge il richiamo alla sua lettera *Magno animi nostri* del 2 giugno 1751 sulla necessità di usare e rimettere in piedi la legislazione corrente senza produrne di nuova, base di una prassi che incarna l'idea di un sistema giuridico in cui sia possibile conciliare teologia e storia.

DAVIDE DAINESE

Bibliografia: M.T. FATTORI (a cura di), *Le fatiche di Benedetto XIV. Origine ed evoluzione dei trattati di Prospero Lambertini (1675-1758)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011; M.T. FATTORI (a cura di), *Storia, medicina e diritto nei trattati di Prospero Lambertini Benedetto XIV*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.

Lib. 6. cap. 1. num. 2. pag. 209. dopo le parole
inviolabiliter observari, nel fine, sent' an-
 dand' del caso, si aggiungano le seguenti.
 Molti sono gli abusi introdotti nel Regno
 de Polonia in ordine agli Oratori pri-
 vati. Per levare di mezzo i' mala pratica
 del. Voi una Lettera Circolare al Principe
 Universitari e Principi del Regno, che
 incominciava: Magno cum animo vestro
Volare, ed è la 4.ª nel tom. 2. del no-
 stro Codice, nella quale radunammo
 quanto era stato fatto da' nostri Pre-
 ceptori, e stabilito col loro consenso
 nelle Congregazioni de' Cardinali, in via
 che allora farsi a noi farsi negli
 Oratori privati. (nel Lib. 2.º. 100.º)
 scrivemmo: Quod si Vos chiam. id.
perpetrare. inviolabiliter, ut in Dilectionis
Constit. rectius, in vestris item Editis,
quae a Vobis pro bene Divinis ve-
stris regimine publicantur, promittit

PROSPERO LAMBERTINI (1675-1758)

BUB, ms. 270: Varia Manuscripta. Busta VIII: De canonizatione Sanctorum

40,5 x 31,5 cm; carta.

Il *De servorum Dei beatificatione et Beatorum canonizatione* vide la luce per la prima volta tra il 1734 e il 1738 in quattro libri (*De servorum Dei beatificatione et beatorum canonizatione*, Formis Longhi excusoris archiepiscopali, Bononiae 1734-1738), ma è l'esito di un lavoro di raccolta e riflessione messi in moto nel 1712, su richiesta di papa Clemente XI a Lambertini, all'epoca promotore della Fede. La seconda edizione, ampliata ma invariata quanto a numero di libri che la compongono, fu pubblicata nel 1743 presso il seminario di Padova, a cura del padovano Jacopo Facciolati (*De servorum Dei beatificatione et beatorum canonizatione*, typis Seminarii apud Joannem Manfrè, Patavii 1743). Gli otto tomi del trattato quale figura negli *Opera omnia* (editio typica) sono esito del lavoro di correzione del loro curatore, il gesuita di Coimbra Emmanuel de Azevedo, e dei suoi collaboratori. Di qui fu ristampato quattro ulteriori volte prima dell'edizione pratese della tipografia Aldina (1839-1847, *supra*). Si segnala anche l'edizione del 2010 (*De servorum Dei beatificatione et beatorum canonizatione*, Libreria editrice vaticana, Città del Vaticano 2010), a cura della congregazione per le cause dei santi, indice dell'importanza che questo trattato ha ancora oggi, dopo quasi tre secoli dalla sua composizione.

Gli studi di riferimento sono di Riccardo Saccenti: *La lunga genesi dell'opera sulle canonizzazioni*, in *Le fatiche di Benedetto XIV. Origine ed evoluzione dei trattati di Prospero Lambertini (1675-1758)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 2-47; *Il De Servorum Dei beatificatione et Beatorum canonizatione di Prospero Lambertini, papa Benedetto XIV: materiali per una ricerca*, in *Le fatiche di Benedetto XIV. Origine ed evoluzione dei trattati di Prospero Lambertini (1675-1758)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 121-152; *Descrizione dei*

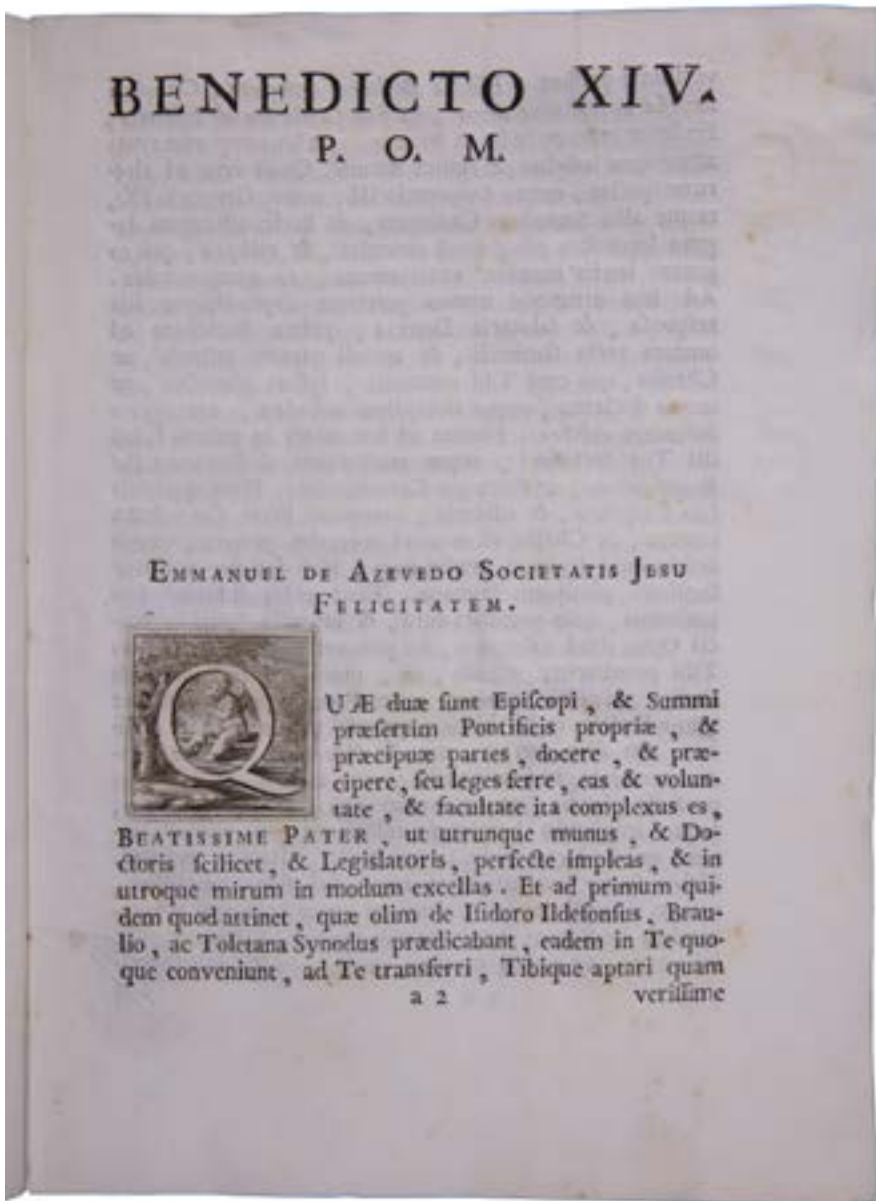
manoscritti del De Servorum Dei beatificatione et Beatorum canonizatione, in *Le fatiche di Benedetto XIV. Origine ed evoluzione dei trattati di Prospero Lambertini (1675-1758)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 217-244; *Materiali preparatori all'edizione romana a cura di Emmanuel de Azevedo*, in *Le fatiche di Benedetto XIV. Origine ed evoluzione dei trattati di Prospero Lambertini (1675-1758)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 259-274.

Il trattato rappresenta l'esito di quanto maturato in Lambertini dall'epoca del suo lavoro per la congregazione dei Riti. I primi due libri sono quelli che evidenziano la sensibilità storica del loro autore, che vi ripercorre le decisioni in materia di beatificazione e canonizzazione dal concilio di Trento in avanti ed espone il metodo di esame dei testi. Il terzo libro e la prima parte del quarto sono dedicati all'eroicità delle virtù e ai fenomeni straordinari. L'opera si conclude, nella seconda parte del quarto libro, con un focus sul culto dei santi.

Accanto alle edizioni a stampa, la BUB conserva molto materiale manoscritto. Il manoscritto 260, in specie, contiene la prima versione del *De servorum Dei*, risalente al secondo ventennio del Settecento e l'ottava busta del manoscritto 270 contiene altri materiali utili alla storia della sua vita editoriale. Da quest'ultima busta è tratta la *Prova di edizione del I volume del De servorum Dei beatificatione et beatorum canonizatione per l'edizione romana del 1747 a cura di E. de Azevedo* (testo edito in Saccenti, "Materiali preparatori", pp. 262-267) da cui emerge la struttura delle introduzioni ai trattati negli *Opera omnia*.

DAVIDE DAINESE

Bibliografia: A.P. FRUTAZ, *Le principali edizioni e sinossi del 'De servorum Dei beatificatione et beatorum canonizatione' di Benedetto XIV. Sag-*



gio per una bibliografia critica, in M. CECHELLI (a cura di), *Benedetto XIV (Prospero Lambertini). Convegno internazionale di studi storici: Cento, 6-9 dicembre 1979*, Cento, Centro studi Girolamo Baruffaldi, 1982, vol. 1, pp. 29-90; M. ROSA, *Il tribunale della santità*, in G. MORELLO, A.M. PIAZZONI, P. VIAN (a cura di), *Diventare santo: itinerari e riconoscimenti della santità tra libri, documenti e immagini*, Cagliari-Città del Vaticano,

Events-Biblioteca Apostolica Vaticana, 1998, pp. 135-152; M.T. FATTORI (a cura di), *Le fatiche di Benedetto XIV. Origine ed evoluzione dei trattati di Prospero Lambertini (1675-1758)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011; M.T. FATTORI (a cura di), *Storia, medicina e diritto nei trattati di Prospero Lambertini Benedetto XIV*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.

PROSPERO LAMBERTINI (1675-1758)

BUB, ms. 1071 busta 24, fasc. 13

39 x 28,6 cm, carta.

Assieme alle *Annotazioni sopra le Feste* (*Annotazioni sopra le Feste di nostro Signore e della Beatissima Vergine* [...]), nella Stamperia del Longhi Stampatore Arcivescovile, Bologna 1740), il *De sacrificio Missae* è probabilmente il principale – ed è il più celebre, in verità – trattato di argomento liturgico di papa Benedetto XIV Lambertini. Quanto a genesi, le due opere sono strettamente legate. La prima versione del *De sacrificio Missae*, infatti, è del 1740, in italiano, e costituisce l'ultima parte delle *Annotazioni* (*Del Sacrificio della Messa*, pp.139-620). Il trattato vive di vita autonoma a partire dal 1747, quando a Padova esce la sua prima edizione italiana (*Della Santa Messa* [...]), nella Stamperia del Seminario, Padova 1747) due anni dopo la pubblicazione della prima traduzione latina (in tal caso assieme alla traduzione del trattato sulle Feste, *Commentarii duo De D.N. Jesu Christi matrisque ejus festis, et De missae sacrificio retractati atque aucti, typis Seminarii, apud Joannem Manfrè, Patavii* 1745). Lambertini compose quest'opera in tempi rapidissimi (mise mano alla stesura, concretamente, soltanto nel 1739) e lo fece per la città di Bologna, in segno di gratitudine. Ne è prova il fatto che i primi materiali sembrano essere stati raccolti proprio a partire dal 1731, l'anno in cui Prospero Lambertini diviene arcivescovo della diocesi felsinea, e lo mostra proprio la *Notificazione* del 12 giugno 1731 sulla celebrazione della Messa e i materiali raccolti nel fascicolo qui esposto.

La terza edizione è quella dell'ottavo volume degli *Opera omnia*, curata dal gesuita portoghese Emmanuel de Azevedo (*l'editio typica*). Di qui alla pubblicazione dell'edizione pratese (1839-1847, *supra*) seguiranno altre tre edizioni. Lo stato attuale della distribuzione delle carte di Lambertini ha sinora reso impossibile la ricostruzione critica del testo del *De sacrificio Missae* a partire da autografi lambertiniani. Ad oggi, infatti,

si ritiene soltanto probabile l'esistenza di versioni manoscritte dei trattati liturgici e, nel concreto, non è possibile andare molto oltre quanto qui mostrato.

Gli studi di riferimento sulle opere liturgiche di papa Lambertini sono quelli di Tiziano Anzuini e Manlio Sodi: T. Anzuini, "Il testo del S. *Sacrificio della Messa* tra arricchimenti e traduzioni", in *Le fatiche di Benedetto XIV. Origine ed evoluzione dei trattati di Prospero Lambertini (1675-1758)*, a cura di M.T. Fattori, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2011, pp. 83-118; M. Sodi, "Il *De sacrificio Missae* di Benedetto XIV nel contesto liturgico tra Sei e Settecento", in *Le fatiche di Benedetto XIV. Origine ed evoluzione dei trattati di Prospero Lambertini (1675-1758)*, a cura di M.T. Fattori, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2011, pp. 189-213.

Ampia parte del trattato rivela lo spirito pastorale che lo aveva originariamente animato e che, soprattutto, ne aveva richiesto una genesi in lingua italiana. A ben vedere, del resto, delle tre parti in cui l'opera si articola nella sua forma definitiva, solo la terza è di materia strettamente liturgica, mentre le prime due, che nell'edizione patavina erano raccolte nella prima delle due soli parti in cui era stato originariamente articolato il trattato, paiono una sorta di direttorio e riguardano propriamente una illustrazione introduttiva della celebrazione e una spiegazione delle parti della Messa.

Nel complesso, il contributo liturgico di Benedetto XIV non si circoscrive soltanto alla trattatistica – è da ricordare, a tal riguardo, che temi liturgici intrecciano i contenuti di vari scritti lambertiniani, in specie il *De sanctorum Dei beatificatione*. Oltre all'impegno accademico presso l'università di Coimbra che, si può dire, dà origine alla scienza liturgica con l'istituzione di una vera e propria scuola di durata quadriennale, si ricordano an-



che le edizioni di libri ufficiali promosse da papa Lambertini (il *Martyrologium*, il *Caeremoniale*, il *Rituale*, il *Pontificale*) e il progetto di riforma del *Breviarium*. Sotto il profilo legislativo, poi, va ricordata la bolla *Ex quo singulari* del 1742 che liquida la questione dei riti cinesi e la bolla *Omnium sollicitudinem* di due anni dopo sui riti malabarici. Con l'enciclica *Ex quo primum tempore* del 1756, infine, papa Lambertini accompagna la nuova edizione dell'*Euchologion*.

DAVIDE DAINESE

Bibliografia: M.T. FATTORI (a cura di), *Le fatiche di Benedetto XIV. Origine ed evoluzione dei trattati di Prospero Lambertini (1675-1758)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011; M.T. FATTORI (a cura di), *Storia, medicina e diritto nei trattati di Prospero Lambertini Benedetto XIV*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.

ATLANTE COMPLETO DEI TERRITORI IMPERIALI - Huang Yu Quanlan Tu 皇辽全览图 - Matteo Ripa (1719)

F. VI (25°-30° latitudine nord). Collocazione attuale: A.M.B.I.9 (Collocazione originale: Aula V, Tab. II, I, I, 1)

Calcografia

Scala: 1:1400000

Tra i materiali donati da Benedetto XIV alla sua città natale, si trova una copia calcografica dell'*Atlante completo dei territori imperiali*, realizzata nel 1719 da Matteo Ripa (Eboli [Salerno], 1682 – Napoli, 1746), missionario della Congregazione di *Propaganda Fide* presso alla corte imperiale di Pechino tra il 1711 e il 1723. L'atlante fu il risultato di un ambizioso progetto cartografico promosso dall'imperatore Kangxi (康熙, 1654-1722) per ottenere una rappresentazione precisa, aggiornata e affidabile dell'impero e dei suoi confini, a seguito delle recenti espansioni territoriali e delle conseguenti dispute confinarie. I lavori iniziarono nel 1708 e videro la partecipazione di ufficiali e missionari, tra cui i gesuiti Bouvet, Jartoux, Régis, Fridelli, De Tartre, Cardoso, De Manilla, Hinderer e l'agostiniano Fabre Bonjour. Le prime versioni xilografiche della mappa furono realizzate nel 1717, mentre nel 1719 Matteo Ripa fu incaricato di sperimentare la tecnica calcografica su rame per una riproduzione in scala 1:1.400.000. Nell'*Avvertimento* incluso nel materiale bolognese dell'atlante, Ripa ricorda: «[L'Imperatore Kangxi] Non contento di avere la carta geografica del suo imperio descritta colla penna, volle altresì che fosse delineata in Rame col Bolino per trarne molti esemplari [...] [L'Abate Matteo Ripa Sacerdote Napoletano] tentò egli l'Impresa, e dopo varj esperimenti fatti prima coll'acqua forte, e poi col Bolino le riuscì finalmente di intagliarla col Bolino, ed indi impressa al modo Europeo presentarla all'Imperadore, ritenendo per se pochissimi Esemplari, de' quali uno è il presente». Tuttavia, il progetto calcografico fu presto abbandonato a favore della nuova edizione xilografica del 1721, che portò alla pubblicazione definitiva dell'*Atlante*

completo dei territori imperiali (Huang Yu Quanlan Tu 皇辽全览图) in scala 1:1.200.000.

Ripa riportò in Europa alcune copie calcografiche. Oltre a quella conservata presso la Biblioteca Universitaria di Bologna, ad oggi sono note quelle conservate presso il Museo Orientale Umberto Scerrato dell'Università di Napoli L'Orientale (di ridotte dimensioni), la British Library di Londra (donata da Ripa al re Giorgio I nel 1724), la Biblioteca Imperiale di Vienna, l'Institut Vostokovedenija di San Pietroburgo e la Società Geografica Italiana di Roma. Copie incomplete o singoli fogli sono inoltre presenti presso la Biblioteca Nazionale di Francia, la Biblioteca Reale del Belgio, la Biblioteca di Dalian, la Biblioteca Nazionale della Cina e la Biblioteca Universitaria di Pechino.

L'atlante è composto da sette fogli, ognuno di altezza 43 cm e lunghezza variabile, con una dimensione complessiva di 3,2 m di altezza e una larghezza massima di 4,7 m, e copre un'area che va dal lago Baikal (nord, in alto) all'isola di Hainan (sud, in basso), e da Sakhalin (est) a Kashgar (ovest). La mappa copre il territorio dell'Impero Cinese, Tibet e Regno di Corea tra i 20° e i 55° di latitudine nord, con un'aggiunta per l'isola di Hainan nel settimo foglio, che estende la rappresentazione fino ai 18° di latitudine nord. I fogli hanno lunghezze diverse, variando dal più piccolo (265 cm, folio settimo) al più grande (462 cm, folio quinto). Il meridiano di riferimento è quello passante per Pechino, con un'estensione massima di 51° ovest (f. V) e 30° est (f. I). A differenza della successiva versione xilografica, l'atlante di Ripa del 1719 si caratterizza per una toponomastica bilingue: i nomi dei luoghi all'interno della Grande Muraglia sono riportati in

cinese, mentre quelli delle province periferiche sono trascritti in mancese. La copia conservata a Bologna si distingue inoltre per l'aggiunta di elementi decorativi e annotazioni integrative: i confini provinciali sono evidenziati con colorazioni a tempera, e i nomi delle province sono trascritti in caratteri maiuscoli neri. Inoltre, in inchiostro rosso corsivo, sono riportate le romanizzazioni dei nomi delle principali località. Ripa aggiunge anche note di carattere storico, geografico e culturale: nel f. VII, ad esempio, è indicata in rosso «Sang Ceu, Isola così chiamata, dove morì S. Francesco Saverio», nel f. VI «Miao tsu. Terra così chiamata, quale, benché stia nel mezzo della Cina, non è però soggetta all'Imperatore di essa. Ha Principe da per sé. La Gente è assai più forte di quella di Cina, e più rozza. Ha favella propria e costumi assai diversi da Cinesi. È Terra montuosa ma abbondante»; nel f. IV si trova la dicitura «Città detta Cchiu Feu hien, ove si conserva il sepolcro del famoso Confucio». La copia di Bologna è inoltre l'unica corredata dalle *Tavole Geografiche della Cina, Tartaria e Corea, formate nel principio del Secolo XVIII per ordine di Cang-hi* [Kangxi] Secondo Imperatore della Dinastia Tsing [Qing], aperte dal già citato *Avvertimento*: «Per l'uso di questa stessa carta il medesimo Abate Ripa

un modo facile per ritrovare i nomi delle sole Città ed altri luoghi cospicui, che in essa si vedono distinti». La stessa capsula presso la Biblioteca Universitaria di Bologna in cui sono conservati atlante e tavole geografiche contiene inoltre una copia della celebre Stele di Xi'an («*La Iscrizione Cinese-Siriaca ritrovata vicino alla Città di Si-ngan-fu Capitale della Provincia di Chen-si nel MDCXXV*»), anch'essa attribuita a Ripa.

VALENTINA BOTTANELLI

Bibliografia: A. ALBANESE, *Indagine preliminare sul materiale cinese e di argomento sinologico del Fondo Mezzofanti della Biblioteca Universitaria di Bologna*, in G.R. FRANCI (a cura di), *La benedizione di Babele. Contributi alla storia degli studi orientali e linguistici, e delle presenze orientali, a Bologna*, Bologna, CLUEB, 1991, pp. 173-197; M. CABOARA, *Regnum Chinae: The Printed Western Maps of China*, Boston, Leiden, Brill, 2022; M. CAMS, *Not just a Jesuit Atlas of China: Qing Imperial Cartography and Its European Connections*, «Imago Mundi», 2017 (69:2), pp. 188-201; S. PIASTRA, *Bologna e la Cina. Origini e sviluppi di un rapporto di lunga durata*, Bologna, Bononia University Press, 2022.







Fig. 1 – Geatano Savorelli, *Ritratto di Benedetto XIV*, BUB, Inv. 56

Fig. 2 – Agostino Masucci, *Ritratto di Benedetto XIV*, Bologna, Museo di Palazzo Poggi – Sistema Museale d’Ateneo, Inv. 302



Fig. 3 – Leonardo Sconzani, *Arrivo di Prospero Lambertini a Palazzo Vizzani nel 1728, dopo la sua nomina a cardinale, accolto dai familiari e da alcuni senatori*, in *Insignia degli Anziani del Comune di Bologna*, Bologna, Archivio di Stato, V bim. 1728, vol. XIII, c. 73a





Fig. 4 – Leonardo Sconzani, *Papa Clemente XII nomina Prospero Lambertini arcivescovo di Bologna* in *Insignia degli Anziani del Comune di Bologna*, Bologna, Archivio di Stato, in *Insignia degli Anziani del Comune di Bologna*, Bologna, Archivio di Stato, II bim. 1731, vol. XIII, c. 88a



Fig. 5 – Leonardo Sconzani, *Omaggio del Gonfaloniere di Giustizia e degli Anziani a Prospero Lambertini dopo la sua nomina ad arcivescovo di Bologna*, in *Insignia degli Anziani del Comune di Bologna*, Bologna, Archivio di Stato, III bim. 1731, vol. XIII, c. 89a



Fig. 6 – Antonio Alessandro Scarselli, *Allegoria dell'esaltazione al pontificato di Lambertini con il nome di. Benedetto XIV*, in *Insignia degli Anziani del Comune di Bologna*, Bologna, Archivio di Stato, IV bim. 1740, vol. XIII, c. 144a



Fig. 7 – Antonio Alessandro Scarselli, *Festa pirotecnica in piazza Maggiore per l'esaltazione di Benedetto XIV*, in *Insignia degli Anziani del Comune di Bologna*, Bologna, Archivio di Stato, V bim. 1740, vol. XIII, c. 145a



Fig. 8 – Antonio Alessandro Scarselli, *Benedetto XIV seduto in trono addita al cardinale Malvezzi la chiesa di San Pietro in Bologna*, in *Insignia degli Anziani del Comune di Bologna*, Bologna, Archivio di Stato, I bim. 1754, vol. XIV, c. 84b



Fig. 9 – Pietro Bracci, *Modello per il monumento funebre di papa Benedetto XIV*, Bologna, Accademia di Belle Arti



Fig. 10 – Giovanni Fabbri, *Apparato scenografico di Angelo Gabriello Più allestito nella chiesa di San Bartolomeo di Bologna per i funerali di papa Benedetto XIV*, acquaforte su disegno di Luigi Balugani, in Gaetano Maria Asti, *Relazione de' funerali a Benedetto XIV pontefice ottimo massimo celebrati in Bologna il dì 10. giugno 1758. nella chiesa di San Bartolommeo de' MM.RR. PP. chierici regolari per ordine di S.E. il sig. D. Egano Lambertini*, In Bologna, nella stamperia del Longhi nel 1758, BUB, A.V.RR.VII/17

Lectissima ex omni disciplinarum genere.
La «domestica Libreria» di Benedetto XIV

Annafelicia Zuffrano

1. La scelta di un luogo adatto

Essendoci sempre stato a cuore l'istituto delle Scienze della Nostra Città di Bologna, quindi, per quanto è stato possibile, il suo avanzamento per il maggior decoro della medesima Città, Nostra diletteissima Patria, e per il profitto di quei Cittadini: ci siamo determinati di donare a quello la Nostra Libreria. [...] e quanto ai Libri stampati, e quanto ai Libri, e Fogli manoscritti.¹

Con queste parole, datate 6 settembre 1754, messe nere su bianco nel palazzo apostolico di Monte Cavallo in Roma (oggi palazzo del Quirinale), papa Benedetto XIV portava a compimento uno dei gesti più significativi del suo progetto culturale: la donazione della sua biblioteca personale all'Istituto delle Scienze di Bologna (fig. 1).² Un gesto che non fu solo espressione di «Munificenza e Liberalità», ma anche il riflesso di una visione chiara e consapevole del ruolo del sapere, del valore delle istituzioni scientifiche e del futuro della sua città natale. Per papa Lambertini, il processo di elaborazione di tale scelta fu lungo e sofferto. Se ne possono seguire le fila attraverso le numerose missive che il pontefice inviò all'abate Filippo Maria Mazzi, soprintendente generale della mensa arcivescovile bolognese e agente di casa Lambertini.³ Le soluzioni vagliate furono disperate: dapprima l'Arcivescovado e il Seminario, poi il monastero di S. Salvatore, della cui biblioteca conosceva e stimava il valore, le «Scuole pubbliche», infine il Collegio di Spagna. Nessuno di questi luoghi, tuttavia, offriva le necessarie garanzie di

¹ *Lettere, brevi, chiroграфи, bolle, ed apostoliche determinazioni prese dalla Santità di nostro Signore papa Benedetto XIV nel suo pontificato per la città di Bologna sua patria. Volume terzo, dagli 8 agosto 1750 sino ai 30 luglio 1755*, Bologna, Longhi Stampatore Arcivescovile, MDCCCLVI, pp. 385-388.

² In generale, sul ruolo giocato da Benedetto XIV in ambito artistico, scientifico e culturale a Bologna, e non solo, si vedano i saggi in questo volume e, da ultimo, R. MESSBARGER, C. M. S. JOHNS, P. GAVITT (edited by), *Benedict XIV and the enlightenment. Art, Science, and Spirituality*, U.S.A., University of Toronto Press, 2016.

³ Le tappe di questo percorso sono state sapientemente ricostruite in C. DI CARLO, *Il libro in Benedetto XIV. Dalla "Domestica libreria" alla biblioteca universale*, Bologna, Pàtron, 2000. Le lettere a Mazzi sono conservate in BUB, ms. 4331, per cui vedi anche I. FOLLI VENTURA e L. MIANI (a cura di), *Due carteggi inediti di Benedetto 14*, con un saggio storico di C. CASANOVA, Bologna, Analisi, 1987.



Fig. 1 – Edizione a stampa del *motu proprio* di donazione della «domestica Libreria» di Benedetto XIV del 6 settembre 1754, *Lettere, Brevi, Chirografi*, BUB, A.M.Ω.Ω.V.1

una conservazione adeguata, che per Benedetto XIV voleva essenzialmente dire affidare i libri alle cure di un «buon bibliotecario»,⁴ collocarli in locali e spazi idonei, e soprattutto consentirne un'ampia fruizione.⁵ Benedetto XIV riteneva fondamentale che la sua raccolta libraria fosse custodita in un luogo che garantisse innanzitutto un

accesso libero e una fruizione ampia da parte di studiosi e persone colte, interessate alla ricerca e all'approfondimento. Intendeva, infatti, evitare che i suoi libri venissero relegati in uno spazio riservato a pochi, come accadeva spesso nelle biblioteche annesse agli enti ecclesiastici, tradizionalmente destinate a un uso interno o comunque limitato.

Tuttavia, nella sua città natale, dove rientrò nel 1731 in qualità di cardinale arcivescovo, si trovò a confrontarsi con un contesto molto diverso rispetto a quello della Curia romana cui era abituato. Sul piano politico, nei primi anni del Settecento, Bologna stava attraversando un periodo di acceso scontro fra l'aristocrazia senatoria, la Chiesa locale e l'autorità pontificia, rappresentata dal Legato. A minare gli instabili equilibri del "governo misto" erano, in realtà, soprattutto, questioni economiche. Sul piano culturale, d'altro canto, in città convivevano due realtà: da un lato l'antico Studio, ancorato ad un passato glorioso, si mostrava impermeabile alle istanze di rinnovamento che giungevano dagli stessi lettori; dall'altro le accademie –

⁴ M.T. FATTORI, P. PRODI, *Le lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani*, Roma, Herder, 2011, n. 42, p. 411.

⁵ Cfr. BUB, ms. 4331, vol. I, cc. 83, 86, Roma, 31 maggio 1741; cc. 181-182, Roma, 10 marzo 1742; cc. 188, 193, Roma, 28 marzo 1742; cc. 271-272, Roma, 19 dicembre 1742; cc. 276, 279, Roma, 2 gennaio 1743.

attive dalla metà del XVI secolo – continuavano a radunare intellettuali, per lo più dottori dello *Studium* e aristocratici, la cui attività all'interno di queste associazioni si ripercuoteva sulla società e sull'Università.⁶

Ancora più concretamente, Lambertini toccò con mano le difficoltà e i limiti del contesto culturale cittadino nel momento in cui ebbe modo di constatare le pessime condizioni in cui versava la ricchissima collezione di libri che il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597) aveva lasciato in eredità all'arcidiocesi bolognese, che, a suo dire, si trovava «infamemente assassinata».⁷

Nell'ottica di Lambertini vi era soltanto un luogo che per rigore e serietà di metodo potesse realmente farsi promotore del rinnovamento culturale della città: l'Istituto delle Scienze ed Arti, fondato da Luigi Ferdinando Marsili nel 1714, annesso all'Accademia delle Scienze e all'Accademia di Belle Arti, detta Clementina.⁸ Sin dalle sue origini, Lambertini ne riconobbe il valore strategico sul piano culturale, ed è proprio in questa direzione che decise di orientare una parte significativa del suo impegno.⁹

Già a partire dalla sua fondazione, l'Istituto delle Scienze si era dotato di una raccolta libraria, il cui nucleo originario era costituito dalla collezione di codici e testi a stampa dello stesso Marsili. Tale raccolta andava via via arricchendosi con volumi provenienti da varie parti d'Italia e d'Europa.¹⁰

⁶ Per un inquadramento storico di sintesi sulla situazione politica e culturale di Bologna nella piena età moderna si rimanda a A. PROSPERI (a cura di), *Storia di Bologna. Bologna nell'età moderna (secoli XVI-XVIII), I. Istituzioni, forme del potere, economia e società; II. Cultura, istituzioni culturali, Chiesa e vita religiosa*, Bologna, Bononia University Press, 2008; sempre sul tema cfr. anche il saggio di A. Angelini in questo volume.

⁷ La raccolta libraria della biblioteca arcivescovile di Bologna aveva conosciuto, infatti, un significativo ampliamento nel corso del 1586 grazie al riversamento al suo interno della libreria personale di Paleotti. La citazione è tratta da BUB, ms. 4331, vol. II, cc. 123-124, Roma, 25 novembre 1744. Sulle vicende legate alla biblioteca arcivescovile di Bologna si rimanda a G. MONTECCHI, *La Biblioteca Arcivescovile di Bologna dal cardinale Paleotti a papa Lambertini*, in *Produzione e circolazione libraria a Bologna nel Settecento. Avvio di un'indagine. Atti del V colloquio, Bologna, 22-23 febbraio 1985*, Bologna, Istituto per la storia di Bologna, 1987, pp. 369-382 ora in G. MONTECCHI, *Storie di biblioteche, di libri e di lettori*, Milano, Angeli, 2018, pp. 105-118, e al saggio di U. Mazzone in questo volume.

⁸ Cfr. M. CAVAZZA, *Innovazione e compromesso. L'Istituto delle Scienze e il sistema accademico bolognese del Settecento*, in A. PROSPERI (a cura di), *Storia di Bologna*, II, cit., pp. 317-374.

⁹ L'Archivio di Stato di Bologna (d'ora in poi ASBo) conserva gran parte della documentazione prodotta dall'Assunteria d'Istituto, la quale rappresentava l'organo amministrativo, interno al Senato bolognese, preposto alla gestione dell'Istituto delle Scienze. Gli atti qui custoditi testimoniano a più riprese l'intervento diretto, del cardinale prima e del pontefice poi, nella vita dell'Istituto.

¹⁰ Cfr. R. DE TATA, «*Per Instituti aedes migraverit*»: la collocazione dei manoscritti della Biblioteca Universitaria di Bologna dalle origini ai nostri giorni, «L'Archiginnasio», 1993 (LXXXVIII), pp. 323-418; B. ANTONINO, *Momenti di storia e di vita bibliotecaria*, in B. ANTONINO (a cura di), *Tesori della Biblioteca Universitaria di Bologna. Codici libri rari e altre meraviglie*, Bologna, Bononia University Press, 2004, pp. 7-20.

Ancor prima di decidere di aggiungervi la propria personale collezione, Lambertini si adoperò attivamente per ampliare la biblioteca dell'Istituto, dedicandosi a questo progetto con particolare dedizione durante gli anni del suo pontificato.

Come primo passo, sollecitò il Senato bolognese all'acquisto degli edifici adiacenti all'Istituto affinché si potesse costruire un grande sala, arredata con scansie in radica di noce, che oggi riconosciamo nell'attuale Aula Magna della Biblioteca Universitaria di Bologna.¹¹ Contestualmente, al fine di incrementare i fondi librari, fece confluire nella biblioteca altre collezioni di famiglie nobili bolognesi e, con un breve del 1742, ordinò il trasferimento «de Palatio publico ad Institutum» della libreria di Ulisse Aldrovandi e del museo di Ferdinando Cospì.¹²

Nel 1744, quando i lavori di ampliamento di palazzo Poggi erano ormai prossimi alla conclusione, Benedetto XIV scriveva all'amico bolognese marchese Paolo Magnani:

Con nostra gran consolazione monsignore datario ci ha con tutta attenzione riferito lo stato magnifico dell'Istituto, la buona conservazione delle macchine mandate, la camera dell'esperienze, e la superba opera del Lelli; cose tutte che ci hanno fatto passare la malanconia. Ci ha invogliato di mettere la nostra Libreria nel nuovo vaso, e Noi ci veniamo [...].

E aggiungeva:

Parleremo bensì col cardinale Monti che più volte ha detto volere, che la sua Libreria vada nel luogo, ove anderà la nostra, e quella del cardinale Monti è di gran peso, supera la nostra sino ad ora nel numero, ma noi contrastiamo a piede fermo la qualità delle edizioni, ed esso, benchè di mala voglia, non cede all'autorità ma cede all'evidenza, ed alla ragione.¹³

¹¹ Si veda ASBo, Assunteria d'Istituto, Atti (verbali di Congregazione), 5 maggio 1741; ivi, *Diversorum*, b. 5 contenente i disegni dell'architetto Carlo Francesco Dotti, responsabile dei lavori; cfr. anche D. LENZI, *Biblioteche: ambienti, arredo, decorazione*, in *Produzione e circolazione libraria*, cit., pp. 383-444; C. DI CARLO, *Il libro in Benedetto XIV*, cit., pp. 120-142.

¹² Al 1734 si fa risalire l'acquisto del fondo Bonfiglioli, dei bolognesi Antonio e Bartolomeo Bonfiglioli, che contava circa 3.500 voll.. Il documento che dispone il trasferimento delle raccolte Aldrovandi e Cospì è edito in *Lettere, brevi, chirographi, bolle, ed apostoliche determinazioni prese dalla Santità di nostro Signore papa Benedetto XIV per la città di Bologna sua patria. Volume primo, dai 27 agosto 1740 sino al 12 agosto 1744*, Bologna, Longhi Stampatore Arcivescovile, MDCCIL, pp. 279-281.

¹³ Si veda M.T. FATTORI, P. PRODI, *Le lettere di Benedetto XIV*, cit, n. 93, Roma, 14 novembre 1744, p. 332.

Il cardinale Filippo Maria Monti (1675-1754), anch'egli bolognese ed erudito bibliofilo, acconsentì all'invito. Tuttavia, dovettero trascorrere ancora dieci anni prima che il lascito montiano – comprendente oltre 10.000 voll. e 403 ritratti «degli uomini letterati» – giungesse effettivamente all'Istituto.¹⁴ È probabile che la morte del cardinale e il cagionevole stato di salute abbiano spinto il pontefice a prendere una decisione definitiva circa il destino della propria biblioteca, formalizzandola nel *motu proprio* del 6 settembre 1754.

Nel frattempo, Benedetto, ancora nell'ottica di provvedere al progressivo accrescimento dei fondi, oltre a inviare continuamente da Roma libri e ogni suppellettile e strumento scientifico utile all'Istituto, emanò, il 20 luglio del 1755, un ulteriore provvedimento rivolto a tutti i tipografi di Bologna, affinché depositassero presso la Biblioteca un esemplare di tutte le opere da loro stampate, pena una sanzione di 50 scudi. Allo stesso tempo, rivolgendosi agli Assunti, stabilì che «qualunque Relitto, Legato, o Dono [...] se di libri, si serbi nella Biblioteca, se d'altro genere, nella Stanza a cui appartiene».¹⁵

L'anno dopo, il 12 novembre 1756, la nuova biblioteca aprì al pubblico. Benedetto XIV vedeva così realizzarsi il proprio progetto: affidare la sua raccolta libraria alle cure di un bibliotecario – Ludovico Montefani Caprara (1709-1785) – in una istituzione accessibile a tutti, in cui si potessero con profitto portare avanti lo studio e la ricerca.

Il catalogo

Ancor prima di rendere definitiva la decisione di trasferire i suoi libri nel nuovo “vaso”, Lambertini fece redigere un inventario del materiale da destinare a Bologna. Il *Catalogus Bibliothecae Domesticae Sanctissimi domini nostri Benedicti XIV* è una corposa opera in 3 volumi e 4 tomi compilata nel 1750 da Arrigo Arrigoni, bibliotecario della famiglia Corsini (fig. 2).¹⁶ I primi

¹⁴ Filippo Maria Monti morì il 17 gennaio 1754, fu Benedetto stesso a comunicare ufficialmente all'Assunteria la decisione presa dal cardinale rispetto alla destinazione della sua biblioteca; cfr. BUB, ms. 4331, voll. II, c. 12, 19 gennaio 1754. Il pontefice si fece carico delle spese per l'invio dei libri, i quali arrivarono in biblioteca nella primavera dello stesso anno accompagnati dal catalogo (BUB, ms. 424); cfr. C. DI CARLO, *Il libro in Benedetto XIV*, cit., p. 154.

¹⁵ ASBo, Assunteria d'Istituto, *Diversorum*, busta 20, n. 9; il documento è edito in *Lettere, Brevi, Chirographi*, III, cit., pp. 450-457.

¹⁶ BUB, ms. 425; il Catalogo è disponibile alla libera consultazione al link: <https://bub.unibo.it/it/collezioni-e-cataloghi/Benedetto-XIV> (ultima consultazione: 06/04/2025). Per Arrigoni si rimanda a A. PETRUCCI, *I bibliotecari corsiniani fra Settecento e Ottocento*, riedito in A. PETRUCCIANI (a cura di), *Biblioteche e pubblica lettura. Scritti 1957-2007*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 2023, pp. 131-148. Lo stesso Arrigoni venne incaricato di redigere anche l'inventario della raccolta Monti, di cui si è già parlato nel paragrafo precedente.



Fig. 2 – Arrigo Arrigoni, *Catalogus Bibliothecae Domesticae Ssmi Domini Nostri Benedicti XIV P. O. M.*, 1750, BUB, Ms. 425

due volumi riportano i vari titoli suddivisi all'interno di 5 classi; nel terzo, in due tomi, si trova l'indice, alfabetico per cognome, degli autori censiti a catalogo.¹⁷ La classificazione adottata è per materie: Teologia, Giurisprudenza, Scienze e Arti, *Litterae Humaniores*, e Storia. Ciascuna classe è ulteriormente organizzata in un numero variabile di sottoclassi e in eventuali ulteriori sottosezioni.¹⁸

All'interno del catalogo si trovano inseriti, senza soluzione di continuità o particolari accorgimenti atti a distinguerli, sia i codici manoscritti sia i libri a stampa. I manoscritti generalmente vengono descritti per: autore, titolo, supporto, apparato decorativo – se considerato pregevole –, consistenza in volumi, formato (*in folio*, *in quarto*, *in ottavo* e *in sedicesimo*), e numero di segnatura. Gli stampati seguono una griglia in parte simile.¹⁹

I singoli libri, invece, denunciano la loro appartenenza al fondo bene-

¹⁷ Nel I vol., dopo il sommario, troviamo elencati i testi ripartiti nelle due classi di *Theologia* e *Jurisprudencia*; nel II vol., invece, si distribuiscono i libri nelle classi di *Scientiae et Artes*, *Litterae Humaniores* e *Historia*. Tra i due tomi la paginazione è consecutiva e va da p. 1 fino a p. 963. Si presentano come un *continuum* anche i due tomi del III vol., dove nel primo si collocano i nomi dalla lettera A alla G, nel secondo quelli dalla H alla Z.

¹⁸ In Appendice a C. DI CARLO, *Il libro in Benedetto XIV*, cit., pp. 170-182, l'Autrice pubblica la trascrizione del *Methodus divisionis et dispositionis catalogi*, inserto nelle prime pagine del I volume.

¹⁹ Le edizioni a stampa sono, infatti, catalogate in base a autore, titolo, luogo di edizione, stamperia, anno, numero di volumi, formato e segnatura. Ad ogni modo, dalla lettura del catalogo si evince una discreta irregolarità nell'applicazione dei vari criteri descrittivi.

dettino dalla presenza, nel margine inferiore sinistro del frontespizio, del numero di segnatura indicato a catalogo, introdotto dalla sigla *R*, probabile abbreviazione per la parola *Repertorio*.

Esiste, inoltre, un altro strumento catalografico specifico per i soli manoscritti, noto come *Catalogus Codicum Manuscriptorum Bibliothecae Benedicti XIV* che, per quanto privo di frontespizio, è possibile comunque attribuire, su base grafica, ad Arrigo Arrigoni e ritenerlo, in virtù delle sue caratteristiche intrinseche, contemporaneo al BUB, ms. 425.²⁰ Tuttavia, occorre specificare che all'interno di questo secondo catalogo tematico sono confluiti manoscritti di epoca moderna – compresi alcuni scritti dello stesso Lambertini –, di fattura più modesta, prevalentemente di argomento storico-giuridico, canonico e teologico, e la selezione di documenti personali che Benedetto XIV decise di non lasciare all'Archivio Segreto Vaticano ma di donare alla biblioteca dell'Istituto, insieme ai libri.²¹

I libri

La Biblioteca Universitaria di Bologna conserva oltre 500 libri manoscritti e decine di migliaia di testi a stampa provenienti dalla donazione di Benedetto XIV.²² Questi volumi, tuttavia, non rappresentano per intero il contenuto di quella che doveva essere la biblioteca personale del pontefice, il quale, in realtà, decise di inviare alla sua città soltanto quei libri che ritenne potessero adattarsi agli obiettivi dell'Istituto e agli interessi degli utenti “petroniani”. È noto, infatti, che una parte della collezione benedettina rimase alla Biblioteca Vaticana, mentre altri nuclei,

²⁰ Cfr. BUB, ms. 428.

²¹ Sappiamo che dopo la morte del pontefice, avvenuta il 3 maggio 1758, monsignor Giuseppe Garampi, custode dell'Archivio Segreto Vaticano, si recò a Bologna per controllare che la documentazione lasciata all'Istituto da Benedetto XIV non fosse di pertinenza della Santa Sede; su questo C. DI CARLO, *Il libro in Benedetto XIV*, cit., pp. 161-162.

²² Cfr. L. MIANI, *Provenienza: BXIV. I manoscritti di papa Lambertini alla biblioteca universitaria di Bologna*, in M.T. FATTORI, *Storia, medicina e diritto nei trattati di Prospero Lambertini Benedetto XIV*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 3-45. La vulgata storiografica, che si fa risalire a L. FRATI, *Indice dei codici italiani conservati nella R. Biblioteca Universitaria di Bologna*, vol. I, (XV degli Inventari dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia, a cura di A. Sorbelli), Forlì, L. Bordanini, 1909, riferisce che la donazione ammonta a 450 manoscritti e 25.000 stampati. Il numero dei codici è stato, tuttavia, rivisto e accresciuto da Miani sulla base dello spoglio dei cataloghi e dei repertori allestiti, dalla metà del Settecento e fino agli anni '90 del 900, dai bibliotecari che via via si sono succeduti alla conduzione della biblioteca bolognese. Diversamente, il computo dei libri a stampa non è mai stato finora messo in discussione, tuttavia, è plausibile che a partire dall'analisi puntuale del catalogo antico (BUB, ms. 425) la stima proposta da Frati possa essere rivista al ribasso.

come i testi ebraici, furono inviati alla Biblioteca Casanatense di Roma, particolarmente apprezzata dal pontefice.²³ Nonostante la collezione conservata a Bologna non rappresenti la totalità dei volumi della biblioteca privata del Papa, essa restituisce comunque con chiarezza il profilo intellettuale del pontefice: un uomo colto, dedito agli studi, amante delle lettere, esperto di teologia e diritto, appassionato bibliofilo. Si tratta, in effetti, di una raccolta *lectissima ex omni disciplinarum genere*, come ebbe a definirla il filologo Alessandro Politi (1679-1752) in un'orazione pronunciata nel 1748 presso l'Accademia pisana.²⁴

La Teologia occupa oltre un terzo dell'intero catalogo e, insieme alla Giurisprudenza, costituisce il pilastro portante della raccolta. L'accurata articolazione delle sottoclassi dedicate a questi due ambiti lo dimostra chiaramente. Particolarmente ricca è la sezione riservata alla Bibbia, presente nelle varie lingue sia antiche sia moderne, accanto a un'ampia selezione di testi liturgici e patristici. La seconda classe privilegia il diritto ecclesiastico e spazia dai concili al diritto canonico fino allo *Jus Romanum odiernum*, che comprende testi relativi agli uffici e ai tribunali della Curia romana. Pur numericamente meno consistenti, le opere comprese nelle restanti sezioni – Scienze e Arti, Classici e Storia – si distinguono per la varietà dei temi affrontati e per l'elevata qualità delle edizioni. Anche questi nuclei, infatti, contribuiscono a delineare i contorni di una biblioteca colta e selezionata, in cui emerge tanto la poliedricità dei contenuti quanto il valore bibliografico²⁵ e filologico dei volumi.²⁶

²³ Notizie sui codici donati da Benedetto XIV alla Biblioteca Apostolica Vaticana si trovano in B. JATTA (a cura di), *Storia della Biblioteca Apostolica Vaticana, IV: La Biblioteca Vaticana e le arti nel secolo dei Lumi (1700-1797)*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vatican, 2016, in particolare nei contributi di M. G. CRITELLI, "L'impazzimento nel collocare una sì gran machina di cose": acquisizioni di manoscritti latini nel secolo XVIII, pp. 231-306 e T. JANZ, *Acquisti di manoscritti greci nella Vaticana settecentesca*, pp. 307-311. Della frequentazione di Lambertini della Biblioteca Casanatense parla invece C. DI CARLO, *Il libro in Benedetto XIV*, cit., ad indicem.

²⁴ La citazione è tratta da BUB, ms. 1063, b. I, *Notationes*, f. 298r.

²⁵ Da questo punto di vista, a titolo di esempio e in aggiunta alle schede catalografiche pubblicate in questo volume, nella sezione riservata ai classici latini, si segnalano anche due edizioni facsimilari dei famosissimi Virgilio Vaticano (BAV, Vat. Lat. 3225) e Virgilio mediceo (BML, Plut. 39.1), entrambi in capitale libreria del V secolo: P. VERGILIUS MARO, *Antiquissimi virgiliani codicis fragmenta et picturae ex Bibliotheca Vaticana ad priscas imaginum formas a Petro Sancte Bartholi incisae*, Romae, ex Chalcographia R.G.A. apud pedem marmoreum, 1741, con dedica a Benedetto XIV e P. VERGILI MARONIS, *Codex antiquissimus a Rufio Turcio Aproniano V. C. distinctus et emendatus qui nunc Florentiae in Bibliotheca Mediceo-Laurentiana adservatur bono publico typis descriptus anno MDC-CXLI*, Florentiae, Typis Mannianis, MDCCXLI, allestita da Pier Francesco Foggin.

²⁶ In una lettera al Senato bolognese è lo stesso Lambertini a dichiarare: «Vagliono più i nostri libri, che le nostre ossa anche rivestite di carne»; cfr. BUB, ms. 1063, *Memorie per la vita di Benedetto XIV*, busta II, *Documentum XIII*, 2 febbraio 1754.

La ricchezza e il pregio di questa raccolta libraria continuano ancora oggi a suscitare interesse nella comunità scientifica²⁷. Tra i molti interrogativi ancora aperti, uno dei più rilevanti riguarda senz'altro le modalità con cui Lambertini costruì una raccolta libraria tanto ampia e articolata. In questo senso, alcuni elementi utili a ricostruire le dinamiche di formazione della biblioteca possono essere ricavati dagli scambi epistolari, alcuni dei quali già citati nel corso del saggio, che Lambertini intrattenne con diverse personalità a lui vicine. La lettura di queste fonti permette di dedurre, con buona certezza, che una parte significativa dei volumi entrò a far parte della «domestica Libreria» tramite acquisto diretto. Va in questa direzione, ad esempio, una lettera del 1706 indirizzata al fratello Giovanni, nella quale Lambertini chiede con insistenza l'invio di ulteriore denaro per l'acquisto di nuovi libri (fig. 3).²⁸ Ipotesi che sembrerebbe ulteriormente confermata dalla presenza, nel catalogo del 1750, degli elenchi dei libri in vendita presso alcune stamperie europee.²⁹

Accanto agli acquisti, non vanno trascurate altre modalità attraverso cui i volumi entrarono a far parte della biblioteca: molti vi giunsero come dono, talvolta in occasione di eventi solenni, incontri istituzionali o azioni politiche di particolare rilievo. A offrirli erano spesso figure di spicco del mondo culturale ed ecclesiastico, sovrani, letterati o alti prelati, che sceglievano di omaggiare il pontefice con un oggetto a lui particolarmente caro.³⁰ In una lettera inviata durante le festività natalizie del 1741 al soprintendente Mazzi, Benedetto XIV, a proposito dei molti regali ricevuti, scrive: «i più ragguardevoli sono stati i libri, essendo la gente persuasa che ci piacciono».³¹ In altri casi si trattava di scambi tra amici, come con il cardinale arcivescovo di Lione, Pierre Guérin de Tencin (1680-1758) – definito da Lambertini «perpetuo» e «insigne benefattore della domestica Libreria» –, dalla cui corrispondenza si ricavano numerose tracce di un assiduo passaggio di libri.³²

Resta tuttavia da chiarire quale fosse il reale rapporto di Lambertini con la sua biblioteca. Le fonti lo descrivono come uomo dalla solida erudizione, coltivata attraverso l'assidua frequentazione dei testi e delle biblioteche, ma

²⁷ In particolare, chi scrive sta portando avanti un progetto di analisi e descrizione del fondo manoscritto.

²⁸ BUB, ms. 4330, vol 1, cc. 23-24, Roma, 12 novembre 1706.

²⁹ Si tratta dei *librai de Tournes* con sede a Ginevra e Lione, di Pierre Gosse dell'Aja, di Th. Stack, Reynolds et al. di Londra e di Pierre Foppens di Bruxelles.

³⁰ Si vedano le schede nn. 11, 18, 19.

³¹ BUB, ms. 4331, vol. I, cc. 57-58, Roma, 4 gennaio 1741.

³² Cfr. E. MORELLI, *Le lettere di Benedetto XIV al card. De Tencin: dai testi originali*, 1, 1740-1747, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1955, nn. 34 (Roma, 8 febbraio 1743), 133 (Roma, 26 dicembre 1744).



Fig. 3 – Lettera autografa di Prospero Lambertini indirizzata al fratello Giovanni (Roma, 12 novembre 1706), BUB, Ms. 4330

al tempo stesso anche quale instancabile collezionista di libri e non solo.³³ Come si relazionava dunque alla sua raccolta? Con la curiosità metodica dello studioso o con la passione del bibliofilo? La presenza consistente

di opere a stampa di epoca moderna, in prevalenza di ambito teologico e giuridico, lascia pensare che, almeno in questi settori, vi fosse un interesse scientifico autentico, atteggiamento che è possibile cogliere anche leggendo in filigrana le opere di cui lui stesso è stato autore. Più difficile, invece, è stabilire la natura del legame tra il pontefice e la sua raccolta – per quanto ridotta – di libri manoscritti antichi, che nella maggior parte dei casi non presentano annotazioni, né altri segni materiali del loro utilizzo. Finora, infatti, soltanto per un manoscritto è possibile ipotizzare che fu realmente compulsato da Benedetto XIV. Si tratta del BUB, ms. 1452 con le *Vite* di Vespasiano da Bisticci: codice cartaceo in umanistica della fine del XV secolo, di indubbio valore storico, paleografico e filologico per la presenza di correzioni marginali autografe di Vespasiano stesso, oltre che per l'antichità e la completezza del testo tradito (fig. 4).³⁴ È noto che Benedetto XIV conoscesse l'opera di Vespasiano, che usò come fonte per tracciare la biografia del cardinale di Santa Croce Nicolò Albergati – di cui promosse la beatificazione

³³ Si veda in questo volume il saggio di Dore, Giovetti e Marchesini.

³⁴ Cfr. A. Greco (a cura di), *Vespasiano da Bisticci. Le Vite*, I-II, Firenze, Istituto Nazionale di studi sul Rinascimento, 1970, 1977, Greco indica il ms. bolognese come l'esemplare "B" della tradizione delle *Vite*. Si vedano, inoltre, A. C. DE LA MARE, *New Research on humanistic scribes in Florence*, in A. GARZELLI (a cura di), *Miniatura Fiorentina del Rinascimento, 1450-1520. Un primo censimento*, Scandicci, Giunta regionale toscana, 1985, pp. 393-600; A. C. DE LA MARE, *Vespasiano da Bisticci e i copisti fiorentini di Federico*, in G. CERBONI BAIARDI, G. CHITTOLINI, P. FLORIANI (a cura di), *Federico di Montefeltro: lo Stato, le arti, la cultura*, 3, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 81-96.

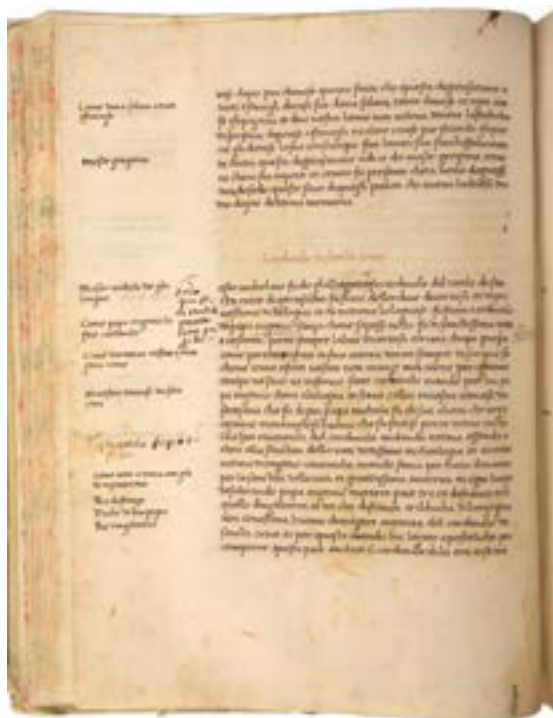


Fig. 4 – Biografia di Nicolò Albergati, cardinale di S. Croce, nelle *Vite* di Vespasiano da Bisticci, con annotazioni marginali autografe dell'autore, BUB, Ms. 1452

– nel VI tomo del *De servorum Dei beatificatione et beatorum canonizatione*.³⁵ È lui stesso che nella riedizione del 1743, in una nota al testo, dichiarerà di aver consultato un altro manoscritto delle *Vite*, più antico rispetto a quello utilizzato in passato (BAV, Vat. Lat. 3224, sec. XVI), recente dono del presule Melchiorre Maggi, chierico della Camera Apostolica. Vari e ulteriori elementi portano a credere che l'antico codice a cui si riferiva Lambertini sia proprio l'attuale BUB, ms. 1452.

Al di là delle questioni ancora aperte e della necessità di operare ulteriori approfondimenti, resta valido il valore inestimabile della «domestica Libreria» di Benedetto XIV. Non è un caso, infatti, che gran parte dei volumi esposti in mostra siano annoverati tra i «tesori» più preziosi della Biblioteca Universitaria di Bologna.

³⁵ Ci si riferisce all'edizione del 1766: BENEDICTI XIV, [...] *Opus de servorum Dei beatificatione, et beatorum canonizatione nunc primum in septem volumina distributum. Editio novissima ad postremam romanam ab ipso auctore recognitam, emendatam, & plurimis rebus adauctam omnino exacta; additis duobus nunquam antea editis integris tomis*, Tomus sextus, In typographia Bassanensi: sumptibus Remondinianis, MDCCLXVI, p. 165. Per una minima bibliografia sul trattato lambertiniano si rimanda alla scheda a cura di D. Dainese; cfr. anche G. M. CAGNI B., *Vespasiano da Bisticci e il suo epistolario*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969, p. 88 nota 3.

1 SACRAMENTARIUM GREGORIANUM CUM SUPPLEMENTIS

Ms., sec. XI (1040-1080 ca.) membranaceo, ff. I, 189, I'-II' (cartacea), numerazione moderna a matita, mm 289 × 204, minuscola carolina.

Decorazioni di grande formato ai ff.: 2v (*Vere dignum*); 4r (*Te igitur*); 10r (*Concede quaesumus*); 15r (*Deus qui hodierna*); 24r (*Omnipotens semper*); 72r (*Concede quaesumus*); 77r (*Deus qui hodierna*); 94r (*Veneranda nobis*). A f. 58v neumi diastematici senza tetracordo.

Legatura moderna con quadranti in cartone, dorso decorato in oro e contropiatti in carta marmorizzata.

Collocazione: BUB, ms. 1084

Benché la carta di guardia (f. Iv) qualifichi il manoscritto come *Missale iuxta ritum Gallicanae Ecclesiae*, tale designazione sembra derivare dalla notula di possesso apposta nel XV secolo al f. 189r da Bartolomeo della Fonte – *Hoc missale quod e Gallia mecum attuli pretii est aureorum largorum [...]* – apposta nel momento in cui il codice entrò a far parte della collezione del banchiere fiorentino Francesco Sassetti (1421-1490), di cui lo stesso Bartolomeo era bibliotecario. In realtà, il manoscritto è un sacramentario di tradizione romana, destinato al celebrante e contenente le formule eucologiche per la celebrazione dell'eucaristia e dei sacramenti. L'adesione al rito romano è chiaramente dichiarata fin dal f. 1v, dove si legge: *Liber sacramentorum [...] a sancto Gregorio papa Romano editus [...] qualiter missa Romana celebratur*. Se l'arrivo del codice in Italia può essere ricondotto con certezza all'acquisto da parte di Sassetti, rimane invece incerta la sua originaria provenienza, oggetto di varie ipotesi. Tra queste, appare particolarmente fondata quella che lo associa a una comunità monastica mariana, alla luce dell'indicazione *pro cuncta congregatione sanctae Mariae* (f. 144r) e delle esplicite formule per messe monastiche (*missa monachorum*, ff. 176v-177r), elementi che sembrano escludere un'origine presso i canonici della cattedrale di Frisinga, come pure è stato talvolta proposto. Il sacramentario, preziosa testimonianza dell'arte ottoniana, si colloca in una fase matura, successiva ai grandi cambiamenti strutturali intervenuti in epoca carolingia. Oltre alle numerose iniziali ornate, inscritte in elegan-

ti riquadri purpurei bordati da motivi geometrici, spiccano le carte del *Prefatio* (*Vere dignum*, f. 2r) e del *Canone missae* (*Te igitur*, f. 4r), la prima preghiera eucaristica. In quest'ultima, secondo una consuetudine iconografica ormai consolidata, la croce forma la T di "*te igitur*", all'interno della quale appare un *Christus patiens*, incorniciato da un fregio di foglie d'acanto con angoli lobati, che racchiudono quattro testine all'antica. Sotto il profilo stilistico, l'intero codice si riferisce ai modi sviluppati dallo *scriptorium* dell'abbazia di Reichenau, sul lago di Costanza, che in età ottoniana conobbe il proprio massimo splendore. In quest'ottica, è pienamente condivisibile l'appartenenza al cosiddetto *Gruppo di Bernulfo*, rilanciata da Irmgard Siede.

FABIO MASSACCESI

Bibliografia: I. SIEDE, *Un contributo alla storia della Reichenau e al suo influsso sull'arte italiana: artisti itinerari o libri di viaggianti?*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 1997 (II), pp. 481-508; Eadem, in *Europas mitte um 1000. Katalog* Herausgegeben von A. Wiczorek und H. M. Hinz, Stuttgart, Theiss, 2000, p. 486; L. MIANI, in B. ANTONINO (a cura di), *Tesori della Biblioteca Universitaria di Bologna. Codici libri rari e altre meraviglie*, Bologna, Bononia University Press, 2004, p. 44; M. KAUTZ, *Bologna, Biblioteca Universitaria Ms. 1084*, in *Biblioteca Laureshamensis-digital*: https://www.ub.uni-heidelberg.de/digi-pdf-katalogisate/sammlung50/werk/pdf/bub_ms1084.pdf (ultimo accesso: 05/04/2025).



2 COLLECTIO CANONUM

Ms., sec. XI^{ex}-XIIⁱⁿ, membranaceo, ff. I-IV, 152, I'-IV' (guardie cartacee del sec. XVIII), numerazione moderna a matita, mm 190 x 115, minuscola carolina.

La *capitulatio*, assente nei primi due libri, è posta a introduzione del III e del IV e presenta numeri romani e capilettara di ciascun *capitulum* in inchiostro rosso. Titoli dei canoni rubricati, talvolta disposti verticalmente lungo il margine. Gli *incipit* di ciascun canone sono contrassegnati da iniziali maiuscole, di modulo ingrandito, tracciate con inchiostro rosso, talvolta riempite in oro, o in rosso su lettera nera, talvolta decorate con motivi geometrici e vegetali.

Legatura del sec. XVIII in cuoio di capra rosso su assi in cartone rigido, decorata in oro. Su entrambi i piatti sono impresse le armi di Benedetto XIV. Contropiatti rivestiti in carta marmorizzata policroma.

Collocazione: BUB, ms. 375

Il ms. è un testimone acefalo e mutilo della parte finale dei libri I-IV della *Collectio Canonum* (XIII libb.) attribuita a s. Anselmo vescovo di Lucca (1036-1086), sulla base di un riferimento esplicito presente nel ms. BAV, Vat. Barb. 535 (sec. XIIⁱⁿ). Secondo Fournier, la redazione originaria della raccolta di Anselmo si collocherebbe cronologicamente intorno agli anni '80 dell'XI secolo. Studi successivi, hanno individuato quattro differenti famiglie di manoscritti (A, Bb, B e C). Secondo questa classificazione la collezione bolognese si collocherebbe nel ramo B della tradizione, insieme ai BAV, Vat. Lat. 6381 e 1364 e al Berlin, SPKB lat. fol. 597, copiati a Milano tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo. Resta incerto se il ms. 375 fosse in origine parte di un progetto editoriale più ampio, comprendente l'intera collezione, o se, al contrario, fosse stato redatto con l'intento di offrire una selezione mirata di canoni concernenti i temi centrali della riforma gregoriana, in particolare il primato della Chiesa di Roma e della figura papale.

Ai fini di questa mostra, è inoltre rilevante osservare come già nel catalogo di Arrigoni (1750) il volume venga descritto come frammentario (*Fragmenta aliquot antiquorum Romanorum Pontificum Epistularum Decretalium in 8°*. Ms in membranis – 185) e in termini piuttosto generici: non vi è, infatti, alcun riferimento ad Anselmo né una descrizione che vada oltre la semplice menzione delle lettere decretali. Tale constata-

zione solleva qualche dubbio sul reale utilizzo del manoscritto da parte di papa Benedetto XIV, pur essendo egli un esperto di diritto canonico.

ANNAFELICIA ZUFFRANO

Bibliografia: F. THANER, *Anselmi ep. Collectio canonum una cum collectione minore*, Oeniponte, Librariae academicae Wagnerianae, 1906-1915; P. FOURNIER, G. LE BRAS, *Histoire des collections canoniques en Occident depuis les fausses Décrétales jusqu'au Décret de Gratien*, 2, Recueil Sirey, Parigi, 1932, pp. 25-37 e pp. 192-198; L. PAOLINI, *La «Collectio canonum» di Anselmo da Lucca - Codice 375 della Biblioteca Universitaria di Bologna*, «Il Carrobbio», 1979 (V), pp. 367-72; P. FOURNIER, *Observations sur diverses recensions de la Collection canonique d'Anselme de Lucques*, in T. KÖLZER (a cura di), *Mélanges de droit canonique*, 2, Aalen, 1983, pp. 635-666; P. Golinelli (a cura di), *Sant'Anselmo, Mantova e la lotta per le investiture. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Mantova 23-25 maggio 1986*, Bologna, Pàtron, 1987, in particolare i saggi di P. Landau pp. 339-348 e G. Picasso pp. 313-321; L. FOWLER-MAGERL, *Clavis Canonum: selected canon law collections before 1140; access with data processing*, Hannover, 2005, p. 170; A. MITROFANOV, *L'ecclésiologie d'Anselme de Lucques (1036-1086) au service de Grégoire VII: genèse, contenu et impact de sa «collection canonique»*, Turnhout, Brepolis, 2015, pp. 69-90.

cxvi. **Q**uod excommunicatus ad accusationem
admitti non debet. **I**ncipit liber
iii. De ordine accusandi testifi-
candi et iudicandi. q. homicide
et adulti et cuncti criminibus; alliga-
ti et infames atq. laici et quicunque
quales non sunt episcopi accusare non debent.

1.



CLEMENTIS IACOBO DOMINO EPISCO EPISCOPORUM
Regenti hebreorum sanctam ecclesiam
ierosolymam. hanc omnis ecclesia quae ubiq-
ue providentia fundata est. cum presbiteris et
diaconibus et ceteris omnibus fratribus. Laxo sepe
Notum est factum est. quia symon petrus quere
fidei merito et integre predicationis
obtinuit. fundamētum esse ecclesie diffini-
tus est. Quia de causa est domini ore cogno-
minatus est petrus. hic inquam homici-
das. et adultos accit^{ne}os criminalibus
nexibus obligatos. et quod eis coequales
non erant ab episcoporum vexatione et accu-
satione docente domino prohibebat. et non
a coequalibus aliquid sibi inferri de-
bere docebat. Quia disciplinam super

3 *SALTERIO-INNARIO*

Ms., sec. XIII (1285-1290 ca.), membranaceo, ff. I-II (cartacea), 317, I' (cartacea), num. moderna a matita, mm 165 x 115, *littera textualis rotunda*

Contenuto: *Calendario*, *Salterio*; *Innario*; ed elementi dell'ufficiatura, comprendenti l'*Ufficio della Vergine*, l'*Ufficio dei Santi* e l'*Ufficio dei defunti*.

Collocazione: BUB. ms. 346

Preceduto dal consueto Calendario liturgico (ff. 1r.-6v.), il *Salterio-Innario* qui presentato è un manoscritto di uso monastico ("feriatum"), analogo al BUB, ms. 343 (Scheda n. 4) miniato da Nicolò di Giacomo. Entrambi condividono la strutturazione settimanale della salmodia, organizzata secondo una precisa gerarchia testuale e accompagnata da una partizione figurata. Oltre alla sezione canonica del *Salterio-Innario*, il codice include una parte miscellanea, recentemente oggetto della prima analisi sistematica e classificazione da parte di Manzari. Tale sezione testimonia la varietà tipologica del manoscritto, e il ruolo che giocò nella genesi del *Libro d'ore*, configurando questo tipo di produzione non solo come strumento liturgico, ma anche come supporto per la devozione personale. L'ipotesi di una committenza padovana, già avanzata dalla critica, trova conferma in diversi indizi contenuti nel *Calendario*. Sulla base del *cursus* monastico adottato, si è inoltre ipotizzata una provenienza dal monastero di Santa Giustina a Padova, come suggerito da Jacoff. Dal punto di vista decorativo, il manoscritto si distingue per un apparato iconografico di straordinaria raffinatezza, caratterizzato da un gusto aulico e bizantineggiante, espressione della ripresa paleologa. Tale produzione si inserisce nel cosiddetto "secondo stile" della miniatura bolognese, di cui costituisce una delle testimonianze più significative e lussuose del tardo Duecento. La ricchezza della decorazione si segnala per l'eleganza del tratto, la brillantezza cromatica e l'originalità iconografica, qualità che hanno consentito di attribuire l'opera al Maestro della Bibbia di Gerona. Attivo negli ultimi decenni

del XIII secolo, il miniatore prende nome dalla celebre Bibbia conservata presso la Biblioteca Capitolare della cattedrale di Gerona (ms. 10), realizzata per il potente cardinale francese Jean Cholet. In quello stesso contesto cronologico si colloca l'esecuzione del presente *Salterio*, realizzato con il contributo di un collaboratore identificato con il Maestro della Bibbia di Toledo (Biblioteca Capitolare del duomo di Toledo, ms. Res. 25), contraddistinto da una maggiore volumetria.

FABIO MASSACCESI

Bibliografia: V. LEROQUAIS, *Les livres d'heures. Manuscrits de la Bibliothèque nationale*, vol. I, Paris, s.n., 1927, p. IX; M. JACOFF, *A Bolognese Psalter of the Late Thirteenth Century and its Byzantine Sources (Bologna Biblioteca Universitaria cod. 346)*, New York, New York University, 1976, p. 47; M. MEDICA, *Maestro della Bibbia di Gerona*, in M. Bollati (a cura di), *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 520-522; M. MEDICA, in M. MEDICA (a cura di), *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna. Catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 15 aprile-16 luglio 2000)*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 319-323, cat. 101; IDEM, in M. MEDICA (a cura di) *Dante e le arti al tempo dell'esilio*, catalogo della mostra (Ravenna 8 maggio-4 luglio 2021), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2021, pp. 170-171, cat. 31; F. MANZARI, *Tipologie di strumenti devozionali alternativi ai libri d'ore nell'Italia del Trecento*, in «Quaderni di storia religiosa medievale», 2024 (I), pp. 52-103.



4 *BREVIARIUM CARTUSIANUM*

Ms., sec. XIV (quinto decennio), membranaceo, ff. I-II (cartacee), 233, I' II' (cartacee), num. moderna a matita, mm 180 × 127; *littera textualis rotunda*.

Gli *incipit* (tra i ff. 15r. e 177v) interessati da decorazioni figurate sono 10 per i salmi (salterio), mentre a tema fitomorfo 26 (tra i ff. 155r-230v.), non dipinti risultano due *incipit* (ff. 165r. e 166v.); tutte le lettere incipitarie presentano accanto la “p” di *pingi*.

Legatura, databile alla metà del XVIII secolo, in cuoio di capra rosso su quadranti in cartone decorato in oro. Cucitura su quattro nervi rilevati, contropiatti in carta marmorizzata.

Collocazione: BUB, ms. 343

In origine destinato all'Ufficio divino, il *breviario*, prima del XIII secolo, non designava un libro liturgico specifico, ma qualsiasi compendio (*summarium*) di testi, anche giuridici. Solo successivamente il termine indicò una raccolta unitaria di libri liturgici, fino all'XI secolo utilizzati separatamente e in formato ampio. Il codice in esame è definito nel foglio di guardia come *breviarium cartusianum*, denominazione recepita dalla critica. La notula di possesso del XIV secolo (f. 1v) riporta però il termine *psalterium*, da intendersi come forma breve del salterio (150 Salmi con antifone). Mancano infatti sezioni tipiche del breviario (*Proprium de Tempore*, *Ordinarium*, *Proprium Sanctorum*, *Commune Sanctorum*), mentre è ampio lo spazio riservato all'*Innario*. Ciò suggerisce una forma ibrida, un *salterio-innario* arricchito da testi liturgici (*lezionario*, *omeliario*, *antifonario*), che escluderebbe un uso puramente privato, come nei *Breviari-libri d'ore*. Il codice fu eseguito entro il quinto decennio del XIV secolo presso la certosa bolognese di San Girolamo, probabilmente sotto il priorato di Alberto da Sala, conclusosi nel 1347, come indicano due inni dedicati al santo titolare (ff. 227r-228r; 228v-230r) e la sua ricorrenza nel calendario. Trasferito alla certosa di Firenze da un monaco bolognese, tornò a Bologna nel 1365 (notula di possesso f. 1r.). Anche la decorazione, attribuita a Nicolò di Giacomo – tra i miniatori più autorevoli e attivi del

Trecento bolognese – conferma l'origine felsinea del manoscritto. Tra le prime imprese dell'artista, vicino ancora ai modi del Maestro del 1346 (il padre Jacopo di Nascimbeni?) qui è alle prese con un gusto già sapido e ricco di umori icastici, contraddistinto da una tavolozza in cui si staglia il rosso e il blu, accanto a più delicati verdi e rosa.

FABIO MASSACCESI

Bibliografia: F. MASSACCESI, *Nicolò di Giacomo. Un 'Breviario' giovanile tra Bologna e Firenze*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2023.



5 CANTARI, NOVELLE, SONETTI, RIME, LAUDI, STANZE DI BALLATA, LIBRO DELLA CUCINA E FRAMMENTO DI CUCINA IN VOLTARE

Ms. composito organizzato, sec. XIV- XV sec., membranaceo con fogli palinsesti, ff. I-V, 103, I'-V', ff I-III e III'-V' cartacee, numerazione antica e moderna a matita, mm 282 x 220, *littera textualis*, *littera minuta cursiva*, cancelleresca notarile.

Rubriche in rosso, capilettera, segni di paragrafo e note marginali in inchiostro rosso, capilettera filigranato in rosso e verde (f. 14r).

Legatura del XVIII sec. in cuoio di capra marrone maculato; tracce di decorazione in oro sul dorso.

Il ms. è stato restaurato nel 2013.

Collocazione: BUB, ms. 158

Il ms è una antologia di vari componimenti lirici e in prosa in volgare (toscano o toscano-emiliano), alcuni di autori ancora anonimi (*Poemetto su Santa Eufrosina*, *Dottrina dello schiavo di Bari*, *I segni di stoltezza*, *Deh non dinegare che sta pisano*, *Lauda in onore di Dio*, *Novella della Vergine Maria che salva la badessa incinta dalle mani del vescovo*, *Novella di una donna tentata dal cognato che scampa la morte grazie all'intervento della Vergine Maria*, *Novella di una donna morente che a causa di un peccato non confessato non viene salvata*, *Novella di un abate lussurioso che dice di non avere a che fare con alcuna Maria*, *Novella di un conte che indugiò a pentirsi e andò vivo a l'inferno*, *Novella di un fratello di un re che annunciando la morte morì e poi fu salvato grazie al suo pentimento*, *Questione sul corpo di Cristo e risposte con exempla*, *Esempio del fatto che l'uomo che non deve indugiare il fare penitenza e non deve rimandarla*, *Esempio del fatto che chi si pente è simile a un falcone*, *Per fuggire il peccato bisogna fuggire i pensieri*, *La predicazione di Cristo*, *Fiore di virtù*, *Argomentazioni sulla fede in Cristo*, *Poemetto sulla Passione di Cristo*), altri attribuiti a rimatori del '300 e del '400, fra cui Fazio degli Uberti (*Sette sonetti sui peccati capitali*), Simone Serdini detto il Saviozzo (*Le infastidite labbia in ch'io già pose*), Antonio Beccari da Ferrara (*Diviso sia per l'universo pace*, *Superbia fa l'om essere arrogante*, *Ave, diana lucida e serena*) Antonio Pucci (*Le noie*, *Il giovane che vuol avere onore*, *Io non posso trovar chi ficchi l'ago*, *Mancando*

alla cicala che mangiare, *Dalla formica si vuole imparare*, *Cantari della Reina d'Oriente*, *Cantari di Apollonio di Tiro*) e Dante (*Molti volendo dire che fusse amore*). A questa ampia sezione del codice si aggiunge una sesta, e ultima, unità codicologica contenente due trattati di arte culinaria noti alla critica come *Libro della cucina* e *Frammento di cucina*, testimoni di una tradizione italiana attestata tra l'inizio del XIV e la metà del XV secolo. Il *Libro della cucina*, in particolare, è un adattamento toscano del *Liber de coquina*, oggi tramandato da due manoscritti parigini. Il *Frammento di cucina* farebbe, invece, parte del filone tutto italiano "Dei XII ghiotti", in riferimento al numero di commensali destinatari delle pietanze, che una tradizione di studi ottocentesca ha sovrapposto alla celebre *brigata spendereccia* senese, di cui parla Dante nel XXIX canto dell'*Inferno* (vv. 121-132). Costituisce un ulteriore motivo d'interesse, la presenza, in numerosi fogli del codice, di una *scriptio inferior* in lingua latina. Le porzioni di testo tuttora leggibili qualificano il contenuto come di ambito notarile-amministrativo e sembrerebbero rimandare al XIV secolo e all'area toscana.

ANNAFELICIA ZUFFRANO

Bibliografia: D. DE ROBERTIS, *Censimento dei manoscritti di rime di Dante*, in «Studi Danteschi», 1960 (XXXVII), pp. 141-273; E. PASQUINI (a cura di), S. SERDINI, *Rime*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965; L. BELLUCCI (a cura di), A. DA FERRARA (A. Beccari), *Rime*, Bologna, Com-

Seuoli fare blasfiamangieri.

Seuoli fare blasfiamangieri p. xij. li-
noci con iij. libbre di mandorle et
una meza di nio. et. iij. capponi. et due
libbre di sugnaccio fresco et mezo qua-
ro di garofani. et seba. i. mandorle mo-
te. et l'untre fac macinare et strega con ac-
qua chiara et colale bene et tolli lo nio
bene lauato tre a que et misculalo
bene colla couallia et falo pestare et
staccare et tolli petri di polli et falla uno
poco lessare et falla sonda et falla istare nar-
te nate nell'acete de mandorle et strug-
lo sugnaccio luma petola p se et metti a
siccato lo lacte et seba bene due scodelle.
et quanto il lacte volle bene strega la fa-
rina dello nio co questo lacte cuto et
mettilo a bollire et tielo i vetro i su la
brasia et metti i contenete le polpe i fila-
te et metti nel garo i quante et qua-
to e bene cotto pone i prima sopra le
scodelle un poco d'acqua rosata poi cu-
curo poi mandorle soffiate et bianche
et poi garofani claudiano d'oro uno bo-
lore in acqua. questa unguenta uole ef-
fere biancha come niue e spessa et ter-
ta.

Seuoli fare buono burro.

Togli vi. casti freschi o pusti et pe-
stali bene et stempli co l'acqua
chiara e fredda et grasso tornera di so-
pra et questo si puote opiare in ogni
mangiare o a frigere buona chi non
uoleste l'argio.

Seuoli fare guinchata di latte.

Togli lacte di pecora et mettilo
a bollire in uasello istagnato et no
lassare leuare il bollore impeto che
viuenti et guinchelloso. et illo di qua-
uo uasello et mettilo i uno alio et quan-
to e freddo metti i p'same et metti su
te et quanto e preso fa guinchata.

Seuoli fare pancia di cane.

Togli p. xij. signori libbre. iij. di
pancia magra et lessala bene et bat-
tala bene et tolli una libra di castio gu-
tugato et. xxij. buona et una me-
za di pane et spica d'oli et fagi et guo-
co et. iij. scudelle di brodo di cappo

ne o di bue et tutte queste metti i uno
canno et poi le metti a bollire senza ac-
qua et metta bene et fa che sia ben cotto
rosso di fene et i spella.

Seuoli ambigano di polli.

Togli li polli et i smediali et poi li sof-
gi collando fresco et uno poco di a-
polla trallata a trauerso et quanto e a
mezo cotto tolli lacte di mandorle et
istempila co bullione et uno poco di
uino et metti co questi polli et iudema i
prima del grasso seba et dopo et metti
cenamo mico col coltello et petri garo-
fani. Et quanto suparechia metti
sine seba et uereti ien alquante no-
a mofate marte et uno poco di meol
la di pane abrusciata et bene pesti et
stipa co uino et conaceto. questa un-
ta uole essere agri et tolta et guarila
l'untata che no si rompano.

Seuoli catello di cane o di polli.

Togli pancia et i smediali et soffigale
un poco et quanto sono soffiate tra-
ne fuori lo grasso et metti uino di
melegrane et buone spica d'oli et uno
poco di uetazera et garofani et uno poco
di apolla soffiate.

Seuoli torta di pollastri lauati.

Togli li pollastri et soffigali et tolli
li uoli lessi et uue greche et garofani
imperi et uue mofate uno poco marte
et fine spica et tolli brodo tene sono ar-
ti li pollastri et metti nella torta qua-
to e preso che cotta.

Seuoli fare brodetto bianco.

Togli mandorle monte et macinale
bene coll'acqua et capponi et mer-
tini et gregione et porre nati mofate et fino
uno biancho et pochi garofani et uno
poco di uetazera et se fa co pollastri sof-
gati uno poco et poi i metti uno poco a
bollire in questo brodetto et copilo col
sugnaccio fresco et istruco et leuati
telli pollastri anostri pieni di battuto
sarebbono buoni.

Seuoli manna di. ij. pollastri.

Togli et i smediali et metti a macinare
nel lardo sicche no vengano trop-
po rossi et quanto sono cotti tolli agri

missione per i testi di lingua, 1967; K. MCKENZIE, *Manuscripts of Le noie by Antonio Pucci*, in «Speculum», 1950 (XXV), n. 2, pp. 159-177; R. RABBONI (a cura di), A. PUCCI, *Cantari di Apollonio di Tiro*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1996, pp. XI-XII; B. LAURIOUX, *I libri di cucina*, in *Et coquatur ponendo... cultura della cucina e della tavola in Europa tra medioevo ed età moderna*, Prato, Istituto internazionale di storia economica «Francesco Datini», 1996, pp. 249-310; D. DE ROBERTIS (a cura di), D. ALIGHIERI, *Rime*, Vol. I, Firenze, Le Lettere, 2002, p. 46; A. MARTELLOTTI (a cura di), *I ricettari di Federico II. Dal «Meridionale» al «Liber de coquina»*, Firenze, L.S. Olschki, 2005; E. BERGONZONI, *Due testi medievali di cucina nel manoscritto 158 della Biblio-*

teca Universitaria di Bologna, Bologna, CLUEB, 2006; A. MOTTA, W. ROBINS (a cura di), A. PUCCI, *Cantari della Reina d'Oriente*, Bologna, Bononia University Press, 2007; A. CAMPANA (a cura di), *Inediti o rari: schede per un catalogo*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2011; C. LORENZI (a cura di), F. DEGLI UBERTI, *Rime*, Pisa, Edizioni ETS, 2013; F. MÖHREN, *Questions de flair en lexicographie*, in A. PARAVICINI BAGLIANI (a cura di), *Parfums et odeurs au Moyen Age. Science, usage, symboles*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo 2015, pp. 181-204; A. Savoldelli, *Un codice composito in volgare. Il manoscritto 158 della Biblioteca Universitaria di Bologna*, tesi di laurea magistrale, Bologna, Università di Bologna, 2022-2023.

6 DANTE ALIGHIERI, *DIVINA COMMEDIA* CON CHIOSE IN VOLGARE (DANTE LAMBERTINO)

Ms., sec. XIV, seconda metà, area bolognese

Membranaceo; ff. I, 203, II^r; fasc.: 1-8^s, 9^a (*Inf.*), 10-17^s, 18^a (*Purg.*), 19-26^s, 27^a, 28^s (*Par.*), con cesura di fascicolo tra le cantiche; richiami in fine di fascicolo al centro del margine inferiore; mm 273x187; testo su una colonna; rigatura a secco.

Commedia (ff. 1r-203v) con rubriche volgari brevi e glosse dal Lana per le prime due cantiche, alcune chiose dell'Anonimo latino.

Littera textualis di unica mano; nelle glosse lanee e nelle postille in latino si riconoscono cinque mani. Per le glosse lanee delle prime due cantiche sono individuabili mano A (sec. XIV) e mano B (sec. XIV-XV), che interviene spesso su rasura di A nell'*Inferno* (cfr. f. 8v e f. 20r); mano C (sec. XV) per glosse interlineari in latino (cfr. f. 127r); mano D (sec. XV) per le annotazioni nel *Paradiso* (cfr. f. 137v); mano E (sec. XV) per postille in latino (cfr. f. 181r).

Legatura di restauro rigida in pelle con quattro fermagli in metallo e bindelle in pelle; fregi e cornici impressi a secco.

Collocazione: BUB, Ms.589

Le carte che contengono l'incipit delle cantiche sono miniate. Le iniziali di canto sono filigranate e le rubriche all'inizio di ogni canto sono rosse. A f. 1r (*Inf.*) iniziale di cantica foliata e fregio, negli angoli Dante in vari atteggiamenti allusivi alle prime terzine del Canto I; a f. 69r (*Purg.*) iniziale di cantica foliata e fregio sul lato sinistro e nel margine inferiore, a sinistra Catone con barba bianca e le mani alzate in segno di saluto, alle spalle la montagna del Purgatorio, a destra Virgilio e Dante dentro la «navicella» che muove verso Catone; a f. 137r (*Par.*) iniziale di cantica figurata (Dio con nimbo a raggi e mano destra alzata) e fregio che corre intorno al testo con immagine di San Pietro con le chiavi; nel margine inferiore a sinistra Dante e Beatrice, a destra tre angeli alati che suonano trombe e altri strumenti musicali.

A f. 1r sul margine superiore antica collocazione ms. a inchiostro: «Reponatur versus occidentem banco. xiiij^o. loco sexto» da riferirsi probabilmente ad antica libreria monastica alla quale il codice potrebbe essere appartenuto. Segue altra nota di mano di Lodovico Maria Montefani Caprara, bibliotecario dal 1747 al 1785: «Cod. num^o 134 Aula.II.A Dante Comedia. Codex. Ms. Saec. XIII Ex Bibliotheca Benedicti

XIV P.M.». All'angolo inferiore sinistro numero manoscritto: «19». A f. Iv numero manoscritto: «431», forse antica segnatura. Nel margine inferiore del frontespizio l'annotazione in inchiostro bruno: «R 65» rimanda alla presenza di questo codice all'interno del manoscritto che contiene il catalogo della biblioteca di Benedetto XIV, *Catalogus Bibliothecae domesticae* (BUB, Ms. 425). In questo catalogo sono registrate informazioni sul manoscritto dantesco che confermano la sicura appartenenza alla libreria di Benedetto XIV; a f.616 si legge: «Dante Alighieri. La Divina Commedia Ms. in cartapec: fol.-65». A inizio Novecento sul piatto anteriore della legatura «in tutta bazzana» era presente un'etichetta con il numero «194», probabilmente risalente al catalogo della mostra dantesca del 1865

Nel 1755 il manoscritto pervenne alla Biblioteca dell'Istituto delle Scienze insieme all'intera libreria di Papa Benedetto XIV, al secolo Prospero Lambertini (1675-1758), da cui il nome di *Dante o Codice Lambertino*.

GIOVANNA FLAMMA

Bibliografia: *Catalogo della mostra dantesca nell'Archiginnasio*, Bologna, Zanichelli, 192, pp. 17-18; C.FRATI, *I codici danteschi della Biblio-*

teca Universitaria di Bologna, Firenze, L.S. Olschki, 1923, pp. 3-13; *Mostra di codici ed edizioni dantesche*, Firenze, R. Sandron, 1965, p. 69 n° 90; M.RODDEWIG, *Dante Alighieri, Die gottliche Komodie*, Stuttgart, Hieresmann, 1984, pp. 19-20 n° 39; G. PETROCCHI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Firenze, Le Lettere, 1994, I, p. 505; S.BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, L.S. Olschki, 2004, pp. 110, 293; M.BOSCHI ROTIROTI, *Codologia trecentesca della Commedia: entro e oltre*

l'antica vulgata, Roma, Viella, 2004, p. 110 n° 15; P. TROVATO, *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia: una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, Firenze, Cesati, 2007, pp. 65-66; *Censimento dei commenti danteschi* 2011, p. 452 nr. 25 (scheda di A. Stefanin) in E.MALATO-M.MAZZUCCHI, *I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, vol. I.1, Roma, Salerno, 2011; *Dante e la Divina Commedia in Emilia Romagna*, Milano, SilvanaEditoriale, 2021, pp. 172-173.

Comincia la seconda parte della comedia de ranti alec inge
di fionza nella fine trina del pinto to. o e comò ep
di niti. e s'ingano e dicentimo leate Ep. primo:

Se ceceur muguet aqua alca lante
omai lantocella ximio ingegno
de lasha mero afe mar fi ou tele
se ceceur ouquel seceudo regiao
ouel hamais finto se purgi
a collare alor ouente regiao.

di qui l'uno tra pelli refurga.
 o Sente mufe poi de uento sono.
 nqui caliope alquanto refurga.
 equantando ilmo canto di quel sono.
 tanti le pefe mufe fentono.
 lo colpo tal de refonar perono.
 olce colora conental cufino.
 de flanghiera nel fenoza afpetto
 dell'are puro uifino alquanto gun-
 ghioda in mei ancon innoza bilato.
 toffo d'io ufo fui re l'um m'ore
 de mufica ornata gliardi efpetto
 del pueri de canit confota.
 fenza muto n'ox locante
 uelmo ipia d'emo fiaa coati.
 o muofa man teffa a poli inatte
 alatro polo quai quato felle
 di mufe m'ui fui d'ala prima gte
 cor p'atti lo fo olo flumelle.
 oepote. auuena fto
 poi de p'anto le mender quelle.
 omo uilo quado fui p'anto
 m'pco me uoligendo alatro polo.
 la m'ed omo qui era f'anto
 in p'ello uote un uoglio fole
 tegio o'utano m'acta qui fu
 de p'u uote a p'one alom f'antofe



7 MANUEL CALECAS, *CONTRA GRAECORUM ERRORES*

Ms., 1427 marzo 14, Firenze, membranaceo, ff. I, 210, I'-II', numerazione moderna a matita e tracce di segnatura a registro dei fascicoli, mm 284 × 201, *littera antiqua*.

Iniziali grandi e medie in oro a bianchi girari; iniziali piccole semplici blu (eccezionalmente rossa, con accenno di filigrana, al f. 208r); rubriche in lettere capitali (anche dorate, cfr. f. 1r); spazi riservati.

Legatura moderna in cartone marmorizzato; dorso rivestito di pelle con greche decorative dorate e tassello con titolo in oro.

Collocazione: BUB, ms. 656

Appartenuto in origine al cardinale bolognese Niccolò Albergati (1373-1443), come testimonia dallo stemma al centro del frontespizio (f. 1r) e da una nota di possesso di mano antica (f. l'r: *Donatus fuit hic liber per reverendum in Christo patrem ac dominum, dominum Nicolaum tituli Sancte Crucis cardinalem, in quo qui legerit oret Deum pro eo et coetera*), il ms. 656 ci restituisce una copia della traduzione latina, curata da Ambrogio Traversari (1386-1439), del *Contra Graecorum errores* del grammatico e teologo greco Manuele Caleca (m. 1410).

Al f. 210r, il *colophon*, in capitali alternativamente rosse e nere, attribuisce la redazione del codice al noto copista fiorentino Antonio di Mario (*Ego Antonius Marii filius Florentinus civis transcripsi Florentiae II idus Martias, anno Domini M^oCCCCXXVI. Valeas qui legis*); data la provenienza del copista, la data è espressa secondo lo stile fiorentino.

SANDRO BERTELLI

Bibliografia: B. L. ULLMAN, *The origin and development of humanistic script*, Roma, 1960, pp. 100 nr. 13, 105, 108; A. SOTTILI, *Autografi e traduzioni di Ambrogio Traversari*, «Rinascimento»,

1965 (XVI), p. 15; B. DU BOUVERET, *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVI^e siècle*, I. *Colophons signés A-D (1-3561)*, Fribourg, Éditions universitaires, 1965; nr. 1129; A. DEROLEZ, *Codicologie des manuscrits en écriture humanistique sur parchemin*, I, Turnhout, Brepols, 1984, pp. 47, 127 nr. 39, II, p. 30 nr. 29; A. C. DE LA MARE, *New research on Humanistic Scribes in Florence*, in *Miniatura fiorentina del Rinascimento (1440-1525). Un primo censimento*, I, a cura di A. GARZELLI, Firenze, La Nuova Italia, p. 482; X. VAN BINNEBEKE, *Per la biblioteca di Cosimo e Lorenzo de' Medici e la produzione di manoscritti a Firenze nel primo Rinascimento*, «Rinascimento», 41 (2001), pp. 214-215; T. DE ROBERTIS, *I percorsi dell'imitazione. Esperimenti di littera antiqua in codici fiorentini del primo Quattrocento*, in *I luoghi dello scrivere da Francesco Petrarca agli albori dell'età moderna*. Atti del convegno internazionale di studio dell'Associazione italiana dei Paleografi e Diplomatisti (Arezzo, 8-11 ottobre 2003), a cura di C. TRISTANO, M. CALLERI, L. MAGIONAMI, Spoleto, CISAM, 2006, p. 116; A. Derolez, *Archaeology of the Manuscript Book of the Italian Renaissance*, Roma, Arbor Sapientiae, 2018, p. 156 nr. 149.

INCIPIT PRAEFATIO.



OMINO SANCITO AC BEATISSIMO PATRI
Martino Ambrosius: Parui preceptis tuis domine
beatissime opusq; illud clari & eruditi viri Manne
al Calece contra graecae leuitatis errores qd insignis theologie
coltror Magister Antonius massanius zelo fidei succensus ex
urbe roma secum aduocat. comode unna atq; utiliter, prop

al Calece

s. I

Cod. num° 87. Chela - II. A.

J. Emmanuelis Calece Contra Paucorum
Ennes Libri Quamov. J. Ambrosio Camaldulensi interpretat

Cod. Mss. an. 1426. qui fuit ad usum B. Nicolai Card. de' Medici
Ex Bibliotheca Pontificia XIV. PP.

ate cui omnia fidei obsequio debito inungebatur: & an
tiquam gentem ac diudum inclitam: & omni genere lau
dis illustrem: quicquid nesciat: grecos olim: cu sapientia
& eloquentia: tum fide ac religione: ceterisq; uirtutum
meritis cunctis fere mortalibus exceduiss. egre ut par
eret ac moleste ferebam huiusmodi diutius impedita
laqueis: plagisq; irremittam: obq; id iam pridem summi
calamitatibus ita obrutam & consumptam: ut nix ulli



BIBLIOTHECA DELL'UNIVERSITA
DI SI DI PALERMO - MANUSCRITTI -
N. 656

8 PIERRE BERSUIRE, *Repertorium morale sive Dictionarium, Litterae A-E* (ff. 1rA-382vB)

PIERRE BERSUIRE, *Collatio pro fine operis* (ff. 386vA-387vB)

Ms., 1431 aprile 1, Parigi, membranaceo, ff. I-II, 392, I'-II', palinsesto, tracce di segnatura a registro dei fascicoli, mm 340 × 252, *littera textualis Parisiensis*.

Al f. 1rA, grande iniziale illustrata (SS.ma Trinità) su fondo policromo e dorato, con fregio floreale a cornice in oro e a colori; al f. 1vA, iniziale media vegetale policroma su fondo dorato, con breve fregio; iniziali piccole rosse e azzurre filigranate e alternate; segni di paragrafo rossi e azzurri alternati.

Legatura moderna in cartone rivestito di cuoio rosso decorato con impressioni dorate; sul dorso, nervi in rilievo e indicazione del contenuto in oro; sui piatti, stemma di papa Benedetto XIV.

Collocazione: BUB, ms. 286 I

Il ms. appartenne in origine a frate Luca di Francesco d'Assisi (m. 1441), studente e *magister theologiae* a Parigi dal 1422 al 1433, confluen- do dopo la sua morte nella biblioteca del Sacro Convento di Assisi, di cui frate Luca fu nominato custode nel 1440.

L'esemplare in mostra costituisce il primo tomo dell'opera di Bersuire (fine sec. XIII-1362), che, a differenza del II e del III volume (BUB, ms. 286, II-III), riporta la sottoscrizione del copista (f. 382vB *Explicit prima pars Repertorii moralis puta a, b, c, d et e, quae quidem est finita Parisius, per me Conrardum Wild, magistrum in artibus nationis Alemanie de Ratenberg, pro magistro Luca Ytalico fratre Minore, anno Domini M^oCCCC^o31^o, prima die Aprilis. Deo gratias*; al f. 392vB, *Explicit tabula Repertorii moralis prime partis puta super has litteras a, b, c, d et e, per magistrum Conradum in artibus scripta Parisius, anno Domini M^oCCCC^o31, mensis May. Deo gratiarum actio*).

Si rileva, inoltre, che alcuni fogli del ms. (ff. 330-331, 351-352, 358) recano tracce di una *scriptio inferior*, trascritta a piena pagina con una grafia di ampio modulo dai tratti corsivi, di cui al momento non è possibile specificare la natura te- stuale.

Bibliografia: M. S. VAN DER BIJL, *La «Collatio pro fine operis» de Bersuire, édition critique, «Vivarium», 3/2 (1965), p. 150*; B. DU BOUVERET, *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVI^e siècle*, I. *Colophons signés A-D (1-3561)*, Fribourg, Éditions universitaires, 1965, nr. 3128; M. ASSIRELLI, *Manoscritti francesi e inglesi del Duecento*, in *La Biblioteca del Sacro Convento di Assisi. I. I libri miniati di età romana e gotica. Saggi e cataloghi*, a cura di M. ASSIRELLI et al., Assisi, Editrice Francescana, 1988, p. 239; M. ASSIRELLI, *Manoscritti non italiani di età gotica*, in *La Biblioteca del Sacro Convento di Assisi. II. I libri miniati del XIII e XIV secolo. Saggi e cataloghi*, a cura di M. ASSIRELLI et al., Assisi, Editrice Francescana, 1990, p. 28; R. H. ROUSE, M. A. ROUSE, *Manuscripts and their makers. Commercial books Producers in Medieval Paris 1200-1500. Illitterati et uxorati*, London, Harvey Miller, 2000, II, p. 22.

SANDRO BERTELLI

9 BREVIARIUM AD CONSUECUDINEM ROMANAE CURIAE

Ms., sec. XV (1457), membranaceo, vol. I, ff. I-VI (cart.), VII (membr.), 323, I'-VI' (cart.), num. moderna a matita; vol. II, ff. I-VI (cart.), VII (membr.), 267, I'-VI' (cart.), num. moderna a matita, mm 290x196, *littera textualis*.

Legatura del XVIII secolo in marocchino rosso con ricco fregio floreale impresso in oro, al centro dei piatti armi di Benedetto XIV. Controguardie in carta marmorizzata.

Collocazione: BUB, ms. 337

I due volumi contenenti il sontuoso *Breviario di corso romano* sono interamente ornati da una decorazione opulenta (bordure, iniziali istoriate, riquadri narrativi) e costituiscono il capolavoro dell'anonimo miniatore noto come Maestro del *Breviario Franceseano*, la cui statura artistica fu messa in luce, per la prima volta, da Toesca. In linea con la tradizione della raffinata miniatura tardogotica lombarda, l'artista rinnova la lezione di Giovannino de Grassi, avvicinandosi al contempo ad alcune soluzioni formali della pittura monumentale, come quelle espresse dalla bottega degli Zavattari. La coppia di volumi era tradizionalmente datata al 1446, in base a una tabella (*tabula paschalis*) utilizzata per il computo della Pasqua (vol. II, f. 267r); tale datazione è stata tuttavia posticipata al 1457 da Lollini, alla luce della presenza di un testo liturgico relativo alla festa della Trasfigurazione, istituita da papa Callisto III. Il ricco repertorio decorativo del *Breviario* si configura come un'esplosione di colori e invenzioni compositive, impreziosite da un uso raffinato della foglia d'oro, in grado di simulare effetti propri del *verre églomisé* e della bulinatura, tipici delle lavorazioni su tavola e su vetro. Tra le numerose opere attribuite al Maestro, si ricorda almeno l'altro *Breviario* conservato a Parma (Biblioteca Palatina, ms. 6).

FABIO MASSACCESI

Bibliografia: P. TOESCA, *La pittura e la miniatura in Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Torino, Einaudi editore, 1966, pp. 216-217; M. MEDICA, *Alcune considerazioni sulla presenza bolognese del 'Maestro della Breviario Franceseano'*, in M. T. BALBONI BRIZZA (a cura di), *Quaderno di studi sull'arte lombarda dai Visconti agli Sforza: per gli ottant'anni di Gian Alberto dell'Acqua*, Milano, 1999, pp. 72-76; F. LOLLINI, *Maestro del Breviario Franceseano*, voce in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, Edizione Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 488-491; Idem, *Bessarione e Pio II: qualche appunto da una biografia del XVIII secolo, con una nota sul 'Maestro del Breviario Franceseano'*, in *Enea Silvio Piccolomini. Arte, Storia e Cultura nell'Europa di Pio II*, atti dei convegni internazionali di Studi (2003-2004), a cura di R. Di Paola, A. Antoniutti, M. Gallo, Roma, 2006, pp. 19-30.



10 ENEA SILVIO PICCOLOMINI, *Epistolae* (ff. 1r-146r)

ENEAS SILVIO PICCOLOMINI, *Dialogus de somnio* (ff. 147r-233v)

Ms., XV secolo, membranaceo, ff. I, 234, I', paginazione originale in numeri romani, mm 305 × 215; disposizione del testo a piena pagina, scrittura umanistica per il testo e maiuscola capitale per le scritture distintive; inchiostro nero, rosso, blu e dorato; decorazioni e stemmi.

Legatura del XVIII sec. in cuoio di capra rosso con impressioni in oro; al centro dei piatti armi di Benedetto XIV.

Collocazione: BUB, ms. 1200

Realizzato durante il pontificato di Pio II (al secolo Enea Silvio Piccolomini, 1405-1464, papa dal 1458) il ms. 1200 raccoglie, sotto la medesima legatura, due opere da lui composte: una raccolta di epistole cardinalizie e il *Dialogus de somnio*. Come si evince dalle rubriche incipitarie delle due sezioni (ff. 1r e 147r), il codice fu commissionato dal nipote Francesco Todeschini Piccolomini, futuro papa Pio III, con l'intenzione di donarlo a Iacopo Silverio Piccolomini, vescovo di Cremona e presidente di Romagna – sebbene la sua presenza in tali sedi non sia al momento confermata. I tre stemmi al f. 1r – quello pontificio di Pio II, quello cardinalizio di Francesco (investito della porpora nel 1460) e quello di Silverio (morto verosimilmente tra il 1464 e il 1465) – consentono di circoscrivere la datazione del ms. tra il 1460 e il 1464.

Entrambe le sezioni sono introdotte da eleganti cornici a “bianchi girari” su tre lati, con decorazioni fitomorfe e piccoli animali. Sebbene non esistano ancora studi specifici sul tema, è stata notata una forte somiglianza con l'apparato decorativo di altri mss. attribuiti ad Andrea da Firenze, artista di fiducia alla corte di Pio II. L'omogeneità della scrittura fra le due sezioni suggerisce di attribuire il ms. ad un unico copista, probabilmente uno fra gli “scriptori di Sua Santità”.

Vi è una connessione tra il ms. bolognese e il BAV, Vat. lat. 5667, anch'esso destinato a Iacopo Silverio. Una lettera del febbraio 1464, contenuta nel Vat. lat., attesta che Francesco Todeschini intendeva inviargli due volumi di Pio II – una raccolta di orazioni (il Vat. lat. 5667) e una

raccolta di epistole (identificata nel ms. 1200) – ma la morte prematura del destinatario ne impedì la consegna. Il ms. 1200, come il codice vaticano, rimase probabilmente nella biblioteca privata del cardinale. Il numero “365” nell'angolo inferiore sinistro del f. 1r rimanda al *Catalogus lambertianus* (BUB, ms. 425) e ne attesta la successiva presenza nella “domestica libraria” del nuovo possessore.

SARA CARBONE

Bibliografia: C. FRATI, *Un codice Sforzesco della Biblioteca Universitaria di Bologna*, «La Bibliofilia», 1919 (XXI), pp. 101-117; J. RUYSSCHAERT, *Miniaturistes «romains» sous Pie II*, in L. DONATI, *Enea Silvio Piccolomini. Papa Pio II. Atti del Convegno per il quinto Centenario della morte*, Firenze, Leo S. Olshki Editore, 1969, pp. 245-282.; B. ANTONINO (a cura di), *Tesori della Biblioteca universitaria di Bologna: codici, libri rari e altre meraviglie*, Bologna, Bononia University Press, 2004; E. CALDELLI, *Copisti a Roma nel Quattrocento*, Roma, Viella, 2006. F. FORNER, *Le lettere del cardinalato di Enea Silvio Piccolomini*, in E. MALNATI, I. ROMANZIN (a cura di), *Pio II (Enea Silvio Piccolomini) Lettere scritte durante il cardinalato*, Trieste, Marco Serra Tarantola, 2007, pp. 23-49; B. TORCH, J. DESILVA, *Pius II and the Andreis (1462): Textual Circulation, Crusade Promotion and Papal Power*, «Renaissance studies», 2022 (XXXVI), pp. 590-609; S. CARBONE, *Da Pio II a Benedetto XIV. Studio sul manoscritto 1200 dell'Università di Bologna*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2022-2023.

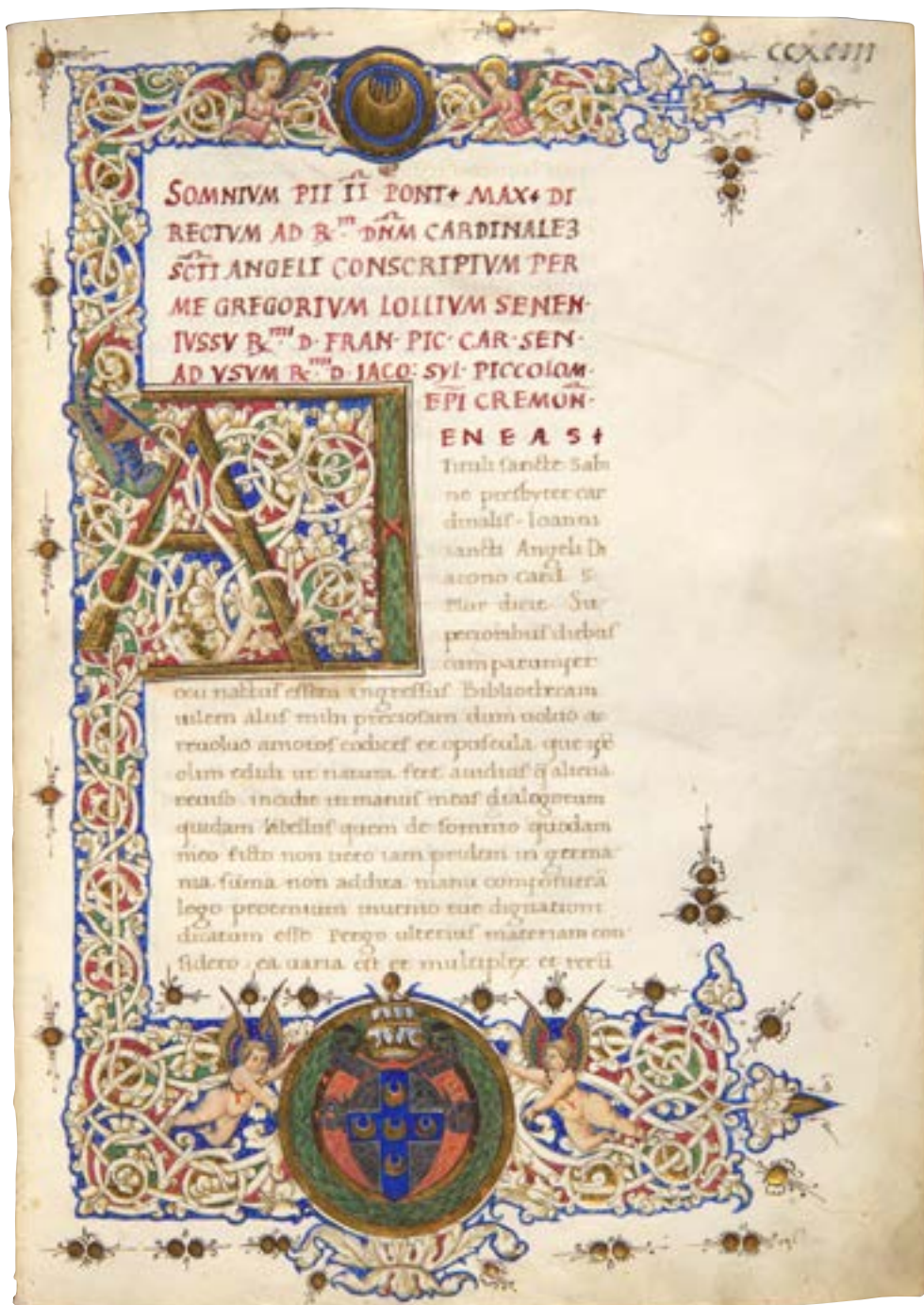
EPIE PII II PONT. MAX. RECOLLECTE
 PER ME ANTONIVM IOLIVM SENEN.
 IVSSV R. M. DNI FRANCISCI PICCOLO
 MINEI CARDINALIS SENENSIS AD
 VSVM R. M. DNI IACOBI SYLVERII
 PICCOLOMINEI EPISCOPI CREMO
 NENSIS ROMANDIOLE PRESIDETIS
 FELICITER INCIPIT.



IVO IMPERATO
 ri Federico Augusto
 dno suo. Aeneas Sa
 crofanctae Romane
 ecclesie et Sancte Sa
 binae Praefbyter cardi
 nalis et ipse Senen
 sis Salutem P. D.
 Quod iam dudum

optasti procuratuiq. Cesar in persona mea. nunt
 dorum completum est. habet tota quod menter
 potuisti. Nam quod Sancte memoris Nicolai pa
 pa quintus tue mansuetudini sepe pollicatus est
 beatissimus pontifex Calistus tertius implevit. Qui
 non meo meritis. nulla enim meo virtutis honore
 dignum efficit. sed sua incredibili bonitate que
 usque ad indignos protrahitur. et tua potissimu
 intercessionis his diebus ad Cardinalatus ordinem
 cum quinq. aliis venerabilibus et magne aucto
 ritatis episcopis me prosequat. Intellego quoniam





11 *DIODORUS SICULUS, Bibliotheca historica (I-VI) (ff. 2v-193v)**TACITUS, PUBLIUS CORNELIUS, Germania (ff. 195r-207r)*

Ms. sec. XV (1478-1480), membranaceo (guardie cartacee), ff. I-II, 210, I'-II'; num. moderna a matita; mm 335x233; scrittura umanistica; a f. 1r iniziale istoriata, particolare declinazione della *littera mantiniana*, costituita da aste argentee percorse da scanalature e unite da giunture dorate su sfondo blu con animali ed elementi vegetali in oro; iniziali su placchette monocrome con bassorilievi classicheggianti aprono ciascun libro; lettere in inchiostro rosso e marrone alternate per la prima parola di ciascun libro dopo l'iniziale; splendido frontespizio architettonico ad arco trionfale (f. 1r) sui toni grigio-viola con dettagli dorati, arricchito da figure e motivi all'antica.

Legatura settecentesca in cuoio marrone con cornice d'oro decorata con foglie d'acanto; dorso in sette sezioni con titolo dell'opera nella seconda; controguardie in carta *caillouté*; tagli dorati.

Collocazione: BUB, ms. 618

Secondo la nota del Montefani (f. 11r), il codice sarebbe appartenuto ad Andrea Matteo Acquaviva d'Aragona, quindi incluso nella biblioteca del re di Napoli Ferdinando I d'Aragona, trasferito a Parigi al tempo della discesa di Carlo VIII in Italia e infine donato dal re Luigi XV di Francia a Benedetto XIV. De la Mare lo include tra i codici probabilmente commissionati dal cardinale Giovanni d'Aragona, figlio di Ferdinando I, al sorrentino Gianrinaldo Mennio che lo avrebbe copiato da un'edizione a stampa. Il ms. riporta la traduzione, commissionata da papa Niccolò V a Poggio Bracciolini e completata nel 1449, dei libri I-VI della *Biblioteca storica* di Diodoro Siculo, seguita dal testo della *Germania* di Tacito.

La miniatura a f. 1r è ricondotta alla scuola veneto-padovana della seconda metà del Quattrocento, che si distingue per l'interesse combinato verso il *trompe-l'œil* e lo stile classicheggiante. Armstrong vi riconosce la mano del Maestro del Plinio di Londra, attivo a Venezia fino al 1476-78 e assunto intorno 1480 al servizio della corte aragonese. Nel *bas-de-page* un carro marino, trainato da ippocampi e affiancato da putti, nereidi e tritoni che suonano strumenti musicali, porta avanti lo stemma aragonese, sorretto da putti alati.

Bibliografia: T. DE MARINIS, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona. Supplemento*, Verona, Stamperia Valdonega, 1969, p. 46; M. SALMI, *La miniatura italiana*, Milano, Electa, 1956, pp. 68-69; J. J. G. ALEXANDER, *Notes on some veneto-paduan illuminated books of the Renaissance*, in *Studies in Italian manuscript illumination*, London, Pindar Press, 2002, pp. 121-122, nota 35; L. ARMSTRONG, *Renaissance miniature painting and classical imagery: the Master of the Putti and his venetian workshop*, London, Harvey Miller Publishers, 1981, pp. 38-40, 132; A. DE LA MARE, *The florentine scribes of cardinal Giovanni of Aragona*, in C. QUESTA, R. RAFFAELLI (a cura di) *Il libro e il testo*, Atti del Convegno Internazionale, Urbino 20-23 settembre 1982, Urbino, Università degli studi, 1984, pp. 245-293; C. SIDERI, *La fortuna di Diodoro Siculo fra Quattrocento e Cinquecento Edizione critica dei volgarizzamenti della «Biblioteca storica», libri I-II*, Berlin, De Gruyter, 2022.

CHIARA RESTANI



12 OFFICIUM BEATAE VIRGINIS MARIAE

Ms., sec. XIV-XV, membranaceo, cc. I-II-III, 154 (numerazione moderna), I'-II', mm 202x132; *littera textualis* rigida 19/18, iniziali ornate in oro su sfondo blu o rosso in quasi tutte le cc., all'inizio calendario con decorazioni marginali ganto-bruggesi, simboli zodiacali e scene dei vari mesi, seguono 9 miniature di grande formato e 39 miniature più piccole. Legatura settecentesca in cuoio marrone su quadranti in cartone marmorizzato, decorata con fregi in oro e vari colori, frutto di un restauro. Stemma di Benedetto XIV impresso su entrambi i piatti.

Provenienza: Benedetto XIV

Collocazione: B.U.B. Ms. 1140

L'*Offiziolo* di Benedetto XIV è un Libro d'Ore, ovvero un libro di preghiere per la devozione privata, nonché un aiuto alla contemplazione e alla meditazione che raccoglie le preghiere da recitare quotidianamente per i non aggregati al clero. Si tratta di un oggetto dal valore tanto devozionale quanto di *status symbol* del suo possessore, la cui nascita e successo sono in stretta correlazione con la società del XV secolo, segnata da un mutamento di concezione del rapporto con Dio e dalla volontà di attuare una *devotio moderna* più sensibile e interiorizzata rispetto all'esteriorità delle celebrazioni liturgiche. L'area di produzione del codice è quella dei Paesi Bassi meridionali, desumibile dagli elementi stilistici e dalle decorazioni di scuola fiamminga, il cui stile si riconosce in maniera inequivocabile dai bordi, caratterizzati dal repertorio naturalistico di fiori, insetti e uccelli, tipici della prima maniera. Tali prerogative, nonché la comparsa della prospettiva nelle scene miniate, permettono di datare il codice intorno al 1490.

Nella sezione del calendario si trovano, insieme a una lunga serie di santi particolarmente onorati in tutto il territorio delle Fiandre, anche santi, abati e vescovi venerati nel mondo anglosassone e spesso collegati alla regola benedettina, il che spinge gli studiosi a considerare il ms. 1140 destinato, in origine, a un committente ecclesiastico appartenente a tale regola e residente nell'Anglia orientale o nell'Inghilterra sud-orientale, zone ad alta densità di manoscritti fiamminghi e di committenti e acquirenti inglesi di tali libri.

Che l'area di destinazione del codice sia, ve-

rosimilmente, l'Inghilterra, è suggerito anche dall'impiego dell'Uso di Sarum (o di Salisbury), ovvero una variante del rito romano nata in Gran Bretagna nel 1708 e adottata in tutto il territorio inglese nel 1457.

Anche la spezzatura del tratto utilizzata nel testo del codice è di origine anglosassone, e vede l'esecuzione dei tratti di attacco e stacco in forma di piccoli quadrati che si innestano sugli spigoli delle lettere (*textus fractus*). Si tratta, infatti, di una tecnica scrittoria particolare che ebbe origine in Inghilterra nel XII secolo e vi si diffuse nel sec. XIV.

In merito all'identificazione della mano o delle mani dei miniatori che intervennero sul codice, l'unica ipotesi di attribuzione è stata avanzata da Giuseppa Z. Zanichelli che parla di un «Edinburgher Illuminator», miniaturista che si ispirò ai modelli del pittore Hans Memling, del quale riprende le figure allungate e i volti ovali dalle alte fronti.

Sono stati riconosciuti, inoltre, una serie di modelli a cui l'autore del manoscritto molto probabilmente si ispirò, tra cui il Maestro del San Michele, il Maestro del primo Libro d'Ore di Massimiliano I d'Asburgo e il Maestro delle scene di Davide nel Breviario Grimani.

CAMILLA RIVA

Bibliografia: C. L. VIRDIS, *Codici miniati fiamminghi e olandesi nelle Biblioteche dell'Italia nord-orientale*, Vicenza, Neri Pozza, 1981; G. Z. ZANICHELLI, *Catalogo in Cum picturis ystoria-tum, Codici devozionali e liturgici della Biblioteca Palatina*, Modena, Il Bulino, 2001; M. V. SPISSU,

L'Offiziolo di Benedetto XIV, Rimini, Imago Srl, 2020; C. RIVA, *Un Libro d'Ore fiammingo nella biblioteca di Benedetto XIV: analisi codicologi-*

ca e paleografica del ms. 1140 della Biblioteca Universitaria di Bologna, tesi laurea magistrale, Bologna, Università di Bologna, 2022-2023.





13 *BREVIARIUM SECUNDUM CONSUETUDINEM ROMANAE CURIE*

Ms., sec. XV (post 1471), membranaceo, ff. I-II, 405, I'; guardie I e I' cartacee, num. moderna a matita, mm 304 x 216, *littera textualis*.

Contenuto: *Calendario*, *Salterio*; *Proprio dei santi*; *Comune dei santi*; *Ufficio della Beata Vergine*; *Ufficio dei morti*.

Collocazione: BUB, ms. 338

Sebbene anteriore alla versione unificata e normata per l'intero clero, sia secolare sia regolare – formalizzata solo nel 1568 con l'edizione del *Breviarium Romanum* voluta da papa Pio V – questo Breviario già anticipa i contenuti destinati a divenire canonici.

L'opera, tuttavia, non sembra aver suscitato particolare attenzione da parte della critica, soprattutto per quanto concerne l'apparato decorativo, ad eccezione di sporadici richiami in Frati (1909), Baroffio (1999) e Miani (2013). L'associazione al potente pontefice Giulio II, tra i più raffinati mecenati del Rinascimento, è resa esplicita nella carta di guardia (f. II), dove Ludovico Montefani Caprara annota: *fuisse ad usum Iuliani card. Della Rovere qui fuit Julius II*. Lo stemma della famiglia Della Rovere, visibile a f. 8r, non reca iniziali – come d'uso all'epoca – ma è sormontato dal galero cardinalizio, elemento che consente di attribuirlo con buona certezza a Giuliano della Rovere, creato cardinale di San Pietro in Vincoli il 15 dicembre 1471, poco dopo l'ascesa dello zio al soglio pontificio con il nome di Sisto IV.

Risulta pertanto da escludere l'ipotesi che si tratti del fratello Bartolomeo della Rovere – che, peraltro, non ricevette mai la porpora – se si confronta questo stemma con quello a lui attribuito, accompagnato dalle iniziali "B. R.", che campeggia nel *bas de page* del sontuoso *Pontificale* miniato da Guglielmo Giraldi, conservato nella medesima biblioteca (ms. 83). In quel caso, lo stemma è inoltre sovrastato da una mitra vescovile con lunghe infule, evidente allusione alla dignità episcopale ricoperta da Bartolomeo nella diocesi di Ferrara tra il 1474 e il 1494. A quest'ultima città sembra riconducibile anche il

Breviario di Giuliano, sia in virtù di alcuni indizi desumibili dal calendario, sia per l'ambito culturale della decorazione. Oltre alla menzione del patrono della città estense, san Giorgio martire (*festum annue*, 23 aprile), il calendario riporta la dedicazione della basilica di San Salvatore al Laterano (*ante diem V idus Novembris*), fissata al 9 novembre. Entrambe le ricorrenze si ritrovano anche nel calendario dell'*Offiziolo di Forlì* (armadio 17, ex ms. 385), sottoscritto esplicitamente dal rettore della chiesa della Croce di Ferrara. In modo analogo, la decorazione dei capilettera – dominata da intrecci di foglie rosa, verdi e blu – rivela un aggiornamento al linguaggio ornamentale dell'ambiente estense, influenzato dalla figura di Guglielmo Giraldi, i cui caratteristici *bianchi girari* incorniciano alcune parole di raccordo tra i fascicoli. Di diversa natura sono invece i riquadri con scene narrative, presenti nel *Proprium Sanctorum* (ff. 128r, 144v, 145v, 147r, 275v, 276v), ma rimasti allo stadio di disegno a matita, inequivocabilmente realizzati da una mano diversa rispetto a quella dei capilettera. Un esempio emblematico è offerto da f. 107r, dove il capolettera è completato a colori, mentre il riquadro adiacente risulta appena abbozzato. Tali disegni, peraltro, tradiscono uno stile di matrice nordica, incompatibile con quello del miniatore principale. Le composizioni sembrano forse ispirarsi a modelli derivati da stampe e testimoniano l'apertura culturale della Ferrara di fine Quattrocento alle più aggiornate tendenze artistiche europee, in un contesto in cui è documentata la presenza, ad esempio, di opere di Rogier van der Weyden. Pur senza raggiungere la qualità del *Pontificale* attribuito al fratello, il Breviario riflette la fortuna di un repertorio stili-

In nomine domini
 Neque psalmista cu sur
 hymnus et antiphona se
 cundū beinarū curie roma
 ne. *Antiphona:*

Quoniam tu solus
 sanctus
 tu solus
 dominus
 tu solus
 altissimus

Dixeram omnis quo mi
 das erat conditus nel
 quo resurgens conditū
 nos morte vincit liberet.
 Pulsis paxat torporibz
 largiamus eius otus et
 nocte queramus pax sicut
 ppham nominis. *No*
 stris precos ut auroat
 in hq dexteram porrigat
 et ceptatos sordibus red
 dat poloz sedibus. *Et*
 quinqz sicutissimo huius
 diei tempore huius quon
 psallimus tons leatis
 muneret. *Et* am nunc
 paterna claritas te postu

antat ablit libito sorditiam
 oisqz acris noxius. *Ne* fe
 da sit nei lubica compago
 nri componis per quat auern
 ignibz ipi crememur acris.
 Ob hoc redemptor qd ut p
 bra nri dulas nite pccatis
 omnia nobis benigne con
 fectis. *Quo* carnis actu e
 xules effecti ipi cecidit ut
 phtolamur cernui meles ei
 namus glie. *P*rota pat
 pussine pūqz dpar amice
 cum spm paraceto et nunc
 et iuxta. Amen. *Et* *Su*
 prascriptus hymnus dī dū
 cas diebz adūca fū pē cphā
 usqz ad pūqz dēcam septena
 gressime. et a lūss octobus usqz
 ad aduentū. *Subscriptus*
 hymnus dī in dūcas diebus
 ab octim pentecostes usqz
 ad lūss octobus. *Hymnus.*
Dee surgentes i
 nglemus omnes
 semp in psalms
 meditemur atqz viribz totis
 dño canamus dulciter hym
 nos. *Et* pio regi pariter
 canentes cum suis sanctis

stico riscontrabile anche in altri codici conservati presso la Biblioteca Universitaria, come la poco nota *Bibbia* di San Paolo in Monte (ms. 1800) e le *Constitutiones domenicane* (ms. 1764). Ignoriamo le ragioni per cui il manoscritto rimase incompiuto, ma è verosimile che la sua realizzazione non sia da datare molto oltre la nomina cardinalizia di Giuliano della Rovere.

FABIO MASSACCESI

Bibliografia: L. FRATI, *Indice dei codici latini conservati nella R. Biblioteca Universitaria di Bologna*, Firenze, Successori B. Seeber, 1909, p. 197; G. F. TONIOLO, in MARIANI CANOVA, *Guglielmo Girarli miniatore estense*, Parma, Franco Panini, 1995, pp. 184-185, cat. 14; A. M. VISSER TRAVAGLI, G. MARIANI CANOVA, F. TONIOLO (a cura di), *La*

miniatura a Ferrara. Dal tempo di Cosmè Tura all'eredità di Ercole de' Roberti, Parma, Franco Cosimo Panini, 1998; G. BAROFFIO, *Iter liturgicum Italicum*, Padova, Clup, 1999, p. 28; M. SODI, A. M. TRIACCA, M. G. FOT (a cura di), *Breviarium Romanum: editio princeps (1568): edizione anastatica*, Città del Vaticano, Editrice Vaticana, 1999; G. F. TONIOLO, *Girarli Guglielmo*, in *Dizionario biografico dei miniatori, sec. 9-16*, a cura di M. Bollati, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 305-310; L. MIANI, *Provenienza: B. XIV. I manoscritti di papa Lambertini alla Biblioteca Universitaria di Bologna*, in M. T. FATTORI (a cura di), *Storia, medicina e diritto nei trattati di Prospero Lambertini Benedetto XIV*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013, p. 22.

14 IUNIUS IUVENALIS, *SATYRARUM LIBRI I-V* (ff. 1r-75v)AULUS PERSIUS FLACCUS, *SATYRARUM LIBER* (ff. 76r-89r)

Ms., sec. XVex., membranaceo, ff. I, 90, I'-II', numerazione moderna a matita, mm 190×115, umanistica corsiva.

Nel frontespizio (f. 1r) un festone con volute floreali in blu, bianco, rosa e oro, unite da foglie e lacci erbosi in verde, blu e rosso, si sviluppa nel margine di piega e sui lati del taglio inferiore e superiore, al cui interno si inseriscono un uccello e un piccolo putto; spazi interni e marginali sono riempiti da bottoni dorati, ornati da filigrane sottili. Nel *bas de page*, due putti sorreggono lo stemma della famiglia Attavanti. Lo stesso motivo si ripete in forma ridotta in corrispondenza delle iniziali dorate (ff. 20r, 33r, 46r, 60r, 76r). Inchiostro blu per i titoli e i capilettera. L'apparato decorativo rimanda alla scuola del Torelli.

Legatura originale del XV sec. in cuoio di capra marrone, decorata ad incisione; sul dorso, scomparti decorati ad inchiostro, presenti bottoni per i fermagli e contrograffe a forma di palmetta nervata.

Collocazione: BUB, ms. 877

Il ms. è stato attribuito alla mano del pistoiese Tommaso Baldinotti (1451-1511): noto e prolifico copista del '400, il cui primo codice risale al 1464 (Seneca tragico), attivo presso la corte medicea, in particolare per Lorenzo il Magnifico e Lorenzo di Pierfrancesco; autore di un *corpus* ragguardevole di rime volgari. La presenza nel frontespizio delle armi della famiglia Attavanti fa supporre che il codice in questione sia da considerare un lavoro su committenza destinato a Paolo di Antonio (Firenze, 1445-1499), frate dell'ordine dei Servi, dottore in teologia e membro dell'Accademia platonica del Ficino e del circolo umanistico del Magnifico. È altrettanto probabile, tuttavia, che il manoscritto non sia mai giunto nelle mani del primo destinatario ma che invece sia rimasto a Baldinotti e successivamente ceduto al nipote, Baldinotto di Baldinotti, il quale, come si legge da una nota di possesso (f. 1r), lo donò a Onofrio Bracciolini. Di quest'ultimo si ha notizia tramite alcune lettere (1472-1483) raccolte nel ms. Canonico Italo 19 della *Bodleian Library*: di origini pistoiesi, nacque da Niccolò e Antonia Forteguerri, fu canonico della cattedrale, giuriconsulto e studioso di lettere. Allo stesso Onofrio è appartenuto anche un altro codice baldinottiano (BNCF, Pal 236), sul quale è apposta una nota

di possesso simile a quella del ms. 877. Ancora incerta è, al contrario, l'identità di un terzo possessore, Michelagnolo Alluminati, a cui rimanda l'*ex libris* nel contropiatto posteriore. Da un primo esame delle fonti, sembrerebbe possibile ricondurre il personaggio alla famiglia pistoiese degli Alluminati, le cui prime attestazioni risalgono agli inizi del XVI secolo.

Dal punto di vista testuale si segnala che le satire di Giovenale (ff. 1r-75v) sono introdotte dal *Versus Guarini pro Satyris Iuvenalis exponendis*, a cui fanno seguito le satire di Persio (ff. 76r-89r).

ANNAFELICIA ZUFFRANO

Bibliografia: ASpt, P. L. Franchi, *Priorista della città di Pistoia*, ff. 102r-112v; A. MORTARA, *Catalogo dei manoscritti italiani che sotto la denominazione di Codici Canonici Italiani si conservano nella Biblioteca Bodleiana a Oxford*, Oxford, Typographeo Clarendoniano, 1864; P. D'ANCONA, *La Miniatura fiorentina (secoli XI-XVI)*. Vol. II. *Catalogo descrittivo*, Firenze, L. S. Olschki, 1914; A. PETRUCCI, *Alcuni codici corsiniani di mano di Tommaso e Antonio Baldinotti*, «Rendiconti dell'Accademia dei Lincei. Classe di scienze morali, storia e filologia», 1956 (s. VIII, IX);

pp. 252-263; A. C. DE LA MARE, *New research on Humanistic Scribes in Florence*, in A. GRAZIELLI (a cura di), *Miniatura fiorentina del Rinascimento, 1440-1525: un primo censimento*, Firenze, Giunta Regionale Toscana - La nuova Italia, 1985; A. SERRA, *Memorie di Fra Paolo Attavanti (1440 ca-1499)*, «Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria», 1971 (XXXI); A. MATTEI (a cura di), *Guarini Veronensis Carmina*, Istituto Universitario di Bergamo, 1985; W. V. CLAUSEN (a cura di), *A. Persi Flacci et D. Iuni Iuvenalis Saturae*, Oxford,

Oxford Classical Texts, 1992; L. BADIOLI, F. DAMI, *Per una nuova biografia di Tommaso Baldinotti*, «Interpres. Rivista di studi quattrocenteschi», 1997 (XVI); pp. 60-183; M. ZACCARELLO, T. DE ROBERTIS, *Tommaso Baldinotti (1451-1511)*, in F. BAUSI et al., *Gli autografi dei letterati italiani. Il Quattrocento*, t. I, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 13-29; P. SPERINDIO, *Multas per manus. Il ms. 877 della Biblioteca Universitaria di Bologna*, tesi di laurea triennale, Bologna, Università di Bologna, 2023-2024.

I VNI IUVENALIS AQUINENSIS TORIAS
SATYRARVM LIBER PRIMVS

SUCCURRERE TOBIAS IACU THESEIDE CODI:
I impune ergo mihi recitauerit ille rogatu.
Hic degei impune diem consumpsere iuena.
Theophrastus aut summi plena iam mense libri
S impius & in torge nec dum finis foretq;
Non magis nulla domus est fuita mihi lute
M artis & colis uicinum rupibus antrum.
V illam quid agant ueni quas toruato uentis
A xasus unde alius fuisse dechore datur.
F eliculus diuina laudatur manich ures
F ertoris pluma conuoluit madidum clauis
S impert & affluat uirtu lectore columbae.
E xteris eadem n summo mimicos poeta
& nos ergo manum ferule subducimus & nos
C onfiliu dedimus velle priuatus ut a tunc
D ornate stultia et clementia cum ter ubi
V antus occurrat dechore parare charre.
C ur tamen hoc dechore uirtu dechore campo
P er quem magnus equus arunce flexit a tunc
S i uacat & placet rationem dechore a tunc.



15 *LECTIONARIUM QUORUNDAM FESTORUM PRINCIPALIMUM
SECUNDUM CURIAM. VITA VEL ACTA SANCTI PETRONI.
OFFITIUM SANCTI PETRONI*

Ms., sec. XVIin. (ante 1506), membranaceo, cc. I (cart.), 59 (numerazione moderna), I (cart.), mm 375x260; *littera textualis* su due colonne, 4 iniziali istoriate, 16 iniziali ornate con motivi vegetali, di cui 4 con perle e gemme, numerosi fregi ad asta o a ghirlande con motivi floreali a filigrana e medaglioni contenenti perle e gemme in corrispondenza delle iniziali miniate, numerose iniziali filigranate e calligrafiche in inchiostro blu e rosso, rubriche e iniziali in inchiostro nero su fondo giallo.

Legatura francese (?) del XVIII secolo (terzo quarto?) in cuoio marrone su quadranti in cartone decorato in oro, cornice a fregi vegetali e motivi vegetali negli angoli interni dello specchio. Controguardie in carta marmorizzata.

Collocazione: BUB, ms. 892

Il volume contiene le letture per la liturgia dell'ufficio relative alla Settimana Santa dal giovedì al sabato, al *Corpus Domini* e alla Natività di San Giovanni Battista (ff. 3r-26r), seguite dalla *Vita* latina di san Petronio e dal *Sermo de inventione* (ff. 27r-48v), integrate infine dall'ufficio del santo medesimo (ff. 49r-56v). Il codice, destinato a uso della basilica di San Petronio a Bologna, fu commissionato da un esponente della famiglia Bentivoglio, secondo quanto si desume dalle armi della casata, le quali s'intravedono al di sotto dello stemma comunale, che le andò più tardi a coprire nel *bas-de-page* della pagina iniziale (f. 3r). La presenza dello stemma sembrerebbe offrire un *ante quem* per la realizzazione del codice al 1506, anno della cacciata dei Bentivoglio. A cominciare da Ilaria Toesca (1953), gli studi hanno evidenziato la cultura aspertiniana della decorazione, nella quale è stato proposto di individuare la stessa mano dell'eccentrico pittore bolognese, soprattutto in relazione alla pagina iniziale (f. 3r). In un secondo momento, in parte preceduto da Angelo Mazza (1993), Daniele Benati (1999) ha invece ricondotto il codice al «raffinato miniatore» attivo, tra l'altro, nel Libro d'Ore di Giovanni Romeo Barbazza (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 23634) accanto a Giovanni Battista Cavalletto, e identificato da Mazza con il giovane Bartolomeo Ramenghi, detto il Bagnacavallo, per le percepibili affinità

formali, mentre Raffaella Bentivoglio-Ravasio (2002) ha restituito le sole parti ornamentali a Bartolomeo Bossi. Massimo Medica (2008; 2018) ha infine accolto l'attribuzione all'artista principale delle Ore Barbazza, osservando la persistenza dei modi del protoclassicismo locale di Costa e del Francia accanto alle sollecitazioni dell'inquieta maniera di Maestro Amico, che connotano questa personalità, come anche gli inizi del Bagnacavallo senior, ma ha tuttavia espresso riserve verso l'identificazione con quest'ultimo artista, più di recente ipotizzando prudentemente di vedervi in alternativa la figura di uno dei pittori attivi in Santa Cecilia, forse Cesare Tamaroccio.

GIANLUCA DEL MONACO

Bibliografia: I. TOESCA, *Due miniature dell'Aspertini*, «Paragone. Arte», 1953 (IV, 41), p. 39; A. MAZZA, *Bagnacavallo senior miniatore*, «Arte a Bologna», 1993 (III), pp. 80-90; BENATI in M. Medica (a cura di), *Haec sunt statuta. Le corporazioni medievali nelle miniature bolognesi*, Modena, Panini, 1999, p. 196; R. BENTIVOGLIO-RAVASIO, *Per una rilettura della miniatura bolognese di primo Cinquecento: due inediti codici liturgici per la Basilica di San Petronio a Bologna e i loro autori*, «Prospettiva», 2002 (106-107), pp. 34-57; A. BUITONI, *Arredi e paramenti: provenienze e peripezie*, in M. FANTI (a cura di), *Il museo di San*

In nativitate sancti iohannis
baptiste. Sermo sancti au-
gustini epi. Lectio prima.



illum sacrosanctum domi-
ni natalis diem nullius ho-
minis nativitatem legimus
celebrari: nisi solam iohannis
baptiste. In alijs sanctis et
electis dei nominis illi die
coli: quo illos post confusa
trouem laborum et demeritis
triumphantibus mundum: i
perpetuas eternitates presco-
beo uita parturit. In alijs co-
sumata ultimum diei menta ce-
lebrantur: in hoc etiam prima
diei ipsa iohannis uita conse-
crantur. Pro hac absque dubi-
tatione quia per hunc domini
aduentum suum ne subito i
speratum homines non agno-
scent: uoluit esse testam.

ioannes autem figura fu-
it ueteris testamenti: et in
se pertulit formam legis: et
ideo prenuntiat saluatores
uenturum: sicut lex gratias
precueurit. Quod autem no-
dum natus de secreto ma-
terni utero prophetauit et
cepit lucis iam testis e ne-
ritatis: hoc est intelligendi
quod latens sub uelamine et
carne littere: et redempto-
rem mundo spiritu predi-
cant: et nobis dominum
deum nostrum quasi de quo-
dam legis utero proclama-
uit. Ergo quia iudei etiam
uerunt a uentre idest a le-
ge: que christo grandia eant
eruerunt a uentre locuti
sunt falsa: ideo hic uenit i
testimonium: ut testimonium
perhiberet de lumine.

Lectio secunda.
Quod autem iohannes
in carcere constitutus: ad
christum discipulos suos
testificauit: lex ad euange-
lia transmittit. Que lex

Petronio in Bologna, Bologna, Costa, 2003, pp. 29-82; M. MEDICA in A. EMILIANI, D. SCAGLIETTI KELESCIAN (a cura di), *Amico Aspertini 1474-1552. Artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, pp. 266-267; M. MEDICA, *Amico Aspertini e la miniatura a Bologna all'inizio del Cinquecento*, in A. EMILIANI, D. SCAGLIETTI KELESCIAN (a cura di), *Amico Aspertini 1474-1552. Artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, pp.

255-261; M. MEDICA, *La miniatura a Bologna al tempo di Giovanni Il Bentivoglio*, in M. Medica (a cura di), *Il libro d'ore di Bonaparte Ghislieri. Volume di commento*, Modena, Panini, 2008, pp. 11-104; M. MEDICA, *Francesco Francia miniatore*, in M. SCALINI, E. ROSSONI (a cura di), *Il genio di Francesco Francia. Un orafo pittore nella Bologna del Rinascimento*, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 39-51.

16 *OFFICIUM HEBDOMADAE SANCTAE*

Ms., 1576, membranaceo, cc. I (cart.), 106 (numerazione antica), I (cart.), mm 164x100; ita-lica formata, 4 miniature a piena pagina, numerose iniziali calligrafiche in inchiostro blu e dorato con tralci vegetali, scritture distintive in inchiostro blu, iniziali calligrafiche in inchiostro rosso, rubriche.

Legatura eseguita a Roma nel XVII secolo (terzo quarto?) in cuoio di capra bruno su quadranti in cartone decorato in oro, cornice con scene di caccia entro fregi vegetali con uccelli, specchio decorato a seminato di losanghe azzurre negli angoli interni dello specchio. Controguardie in carta marmorizzata. Il volume è inserito all'interno di una custodia di cartone coeva alla legatura, di cui riprende lo stile.

Collocazione: BUB, ms. 1151

Il volume contiene i testi del servizio liturgico completo della Settimana Santa dal giovedì al sabato. Il colophon (f. 95r) riporta la sottoscrizione da parte del copista Girolamo Bordini da Sermoneta, che vergò il codice a Roma nell'anno 1576. Resta da vedere se tale persona possa corrispondere all'omonimo frate minore osservante (ca. 1510/1520-1615), teologo e poeta devoto (CIAPPINA 1971). Sul frontespizio (f. 1r) è miniato a piena pagina lo stemma del papa bolognese Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585), al cui uso il manoscritto era probabilmente destinato.

Le quattro miniature a piena pagina che decorano il piccolo codice (ff. 1r-v, 78r-v) risultano inedite. Le pregevoli qualità pittoriche sono caratteristiche della miniatura romana tardocinquecentesca, quando, su modello dell'attività di Giulio Clovio (1498-1578), diversi artisti si dedicano al «dipingere in piccolo», realizzando veri e propri quadretti devozionali su pergamena. Tra costoro l'autore delle miniature dell'*Officium* di Gregorio XIII appare a un primo esame vicino soprattutto a Francesco da Castello (ca. 1541-1621), pittore e miniatore di Bruxelles, ma presente a Roma forse già dal 1575, la cui attività su pergamena è stata ricostruita solo negli ultimi anni da Elena De Laurentiis (2006; 2013; 2020), con una concentrazione del suo catalogo nei decenni a cavaliere tra Cinque e Seicento. Affi-

ne all'opera di questo maestro è difatti la delicatezza con cui la monumentalità della "maniera" romana si stempera grazie a stesure pastose e ad aperture paesistiche dalle vibranti tonalità atmosferiche d'ispirazione nordica, anche in sintonia con gli accenti riformati della pittura contemporanea dell'Urbe.

GIANLUCA DEL MONACO

Bibliografia: L. FRATI, *Indice dei codici latini conservati nella R. Biblioteca universitaria di Bologna*, «Studi italiani di filologia classica», 1909 (XVI), pp. 312-313; M. CIAPPINA, s.v. *Bordini, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, pp. 523-524; E. DE LAURENTIIS, *Francesco da Castello, miniaturista flamenco en la Roma de fines del siglo XVI y comienzos del XVII*, «Goya», 2006 (315), pp. 323-338; E. DE LAURENTIIS, *Un fiammingo a Roma. Frans van de Casteele detto Francesco da Castello*, «Alumina» 2013 (XI, 42), pp. 14-25; E. DE LAURENTIIS, *Miniature devozionali tra Italia e Spagna nel tardo Cinquecento: da Giulio Clovio a Francesco da Castello*, in D.K. MARIGNOLI (a cura di), *Cesare Franchi detto il Pollino. Miniatore* (Perugia 1555 circa - 1595), Roma, Artemide, 2020, pp. 153-193.

. Feria Sexta .

obediens usque ad mortem. mortem autem
crucis. **Deinde.** Pater noster qui es in ce.

Psalmus. Misere mei deus . fol . 21 :

. Oratio .

Respice quæsumus domine super hanc
familiam tuam; pro qua dominus noster
Iesus Christus non dubitavit manibus tra-
di nocentium. et crucis subire tormentum.

Qui tecum vivit et regnat. **Et ordine**

quo supra in Cena domini. **Ad Primam.** 1

Tertiam. **Sextam.** et **Nonam.** **Ad vespere**

ras. **Antiphona.** Et **Psalmi** preteriti diei

Ad magnificat. **Antipha.** Cum accepis-

set Iesus acetum dixit. Consumatum est.

et inclinato capite emisit spiritum. **V.** et

alia ut supra. **Ad completorium** ubi su-

pra. fol.

Sequens officium dicitur **feria sexta de**

sero:

. Feria Sexta .

76



17 BATTISTA AGNESE, *ATLANTE DI CARTE NAUTICHE*

Ms., sec. XVI (II metà), membranaceo, ff. I-IV, 22, I'-IV', guardie cartacee, numerazione moderna a matita, mm 290 x 210, italica formata.

Legatura restaurata, databile tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo, in cuoio bruno su quadranti in cartone, decorato a secco e in oro.

Collocazione: BUB, ms. 997

Il ms. è un atlante di carte nautiche e geografiche attribuito al cartografo Battista Agnese (ca. 1500-1564), nato a Genova ma attivo principalmente a Venezia tra il 1535 e il 1564. Della sua produzione si conoscono circa un centinaio di atlanti e portolani manoscritti. Tra i più pregevoli si annovera l'atlante di Kassel (Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 47Ms. Hist. 6), confezionato a Venezia nel 1542. In generale, la produzione di Agnese sembrerebbe rivolgersi, salvo eccezioni, più che a marinai o esploratori, a principi e illustri personaggi del suo tempo. La presenza dello stemma a piena pagina di Alfonso II d'Este (f. 2r) induce a credere che anche l'esemplare in mostra appartenga a questa tipologia. Al foglio di dedica segue: una tavola astronomica perpetua con sfera armillare (ff. 2v-3r), una tavola astrologica geocentrica (ff. 3v-4r), 12 portolani, 5 mappe geografiche e un planisfero. Le carte nautiche, disegnate su fondo bianco con il contorno delle coste in blu, presentano negli spazi marini e sulla terraferma l'indicazione dei porti e di altri riferimenti utili alla navigazione. Di un certo rilievo artistico risultano anche le piccole miniature di città, peculiarità etnografiche o politiche (a f. 5v due individui simbolo della popolazione indigena dell'America latina; ai ff. 12v-13r imperatori e re europei assisi in trono con corona e scettro). Nelle mappe geografiche, diverse sfumature di verde colorano le terre emerse su cui si stagliano catene montuose, laghi e fiumi. Di un certo effetto la mappa della Palestina con i luoghi della Terra Santa (ff. 19v-20r) dove si notano: putti che soffiano i venti posizionati nei 4 punti cardinali; Gerusalemme cinta da mura e in proporzioni maggiori rispetto alle altre città; brevi didascalie che descrivono

alcune tra le località più significative (f. 19v sul lago di Tiberiade si legge: *hic Christus vocat apostolos ad apostolos*). È possibile formulare qualche ipotesi di datazione a partire dalla presenza della penisola californiana (f. 7v), la cui scoperta risale al 1535, e all'indicazione del limite fino al quale si spinse l'esploratore spagnolo Francisco Vazquez de Coronado (1510-1554), che Agnese colloca nel nord della California.

ANNAFELICIA ZUFFRANO

Bibliografia: H. R. WAGNER, *The manuscript atlases of Battista Agnese*, «The Papers of the Bibliographical Society of America», 1931 (XXV), pp. 1-110; R. ALMAGIÀ, *Planisferi, carte nautiche e affini dal sec. XIV al XVII esistenti nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1944, pp. 64-67; I. BAUMGARTNER (herausgegeben von), *Der Portulan-Atlas des Battista Agnese: das Kasseler Prachtexemplar von 1542*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2017; C. VAN DUZER, *The King-Hammy Chart at the Huntington Library: A Historical Map Made by Battista Agnese*, «Imago temporis. Medium Aevum», 2022 (XVI), pp. 389-432.



18 NUOVO TESTAMENTO E SALTERIO

Ms., sec. XV (1404), membranaceo, ff. I-III, 359, I'-II', mm 170×105; scrittura in caratteri cirillici; miniatura slava.

Collocazione: BUB, ms. 3575B

La *Miscellanea di Hval* (*Hvalov Zbornik*) è un codice membranaceo in ottavo, contenente il Nuovo Testamento e il Salterio, con l'aggiunta dei cantici e di alcuni testi apocrifi, scritto nel 1404 nella redazione bosniaca dello slavo ecclesiastico, con frequenti riflessi dell'*ikavismo* dalmata. Nel colofone (f. 359r), il suo copista, il «cristiano» Hval (da cui la designazione convenzionale del codice) afferma di averlo scritto per il duca di Spalato Hrvoje (Hrvoje Vukčić Hrvatinić, allora vicario di Ladislao di Napoli per la Slavonia), quando il vescovo Radomir era a capo della «chiesa bosniaca». Come il pressoché contemporaneo *Messale di Hrvoje* (Istanbul, Topkapı Sarayı), copiato da altra mano per lo stesso committente, il codice è riccamente miniato, ma a differenza del *Messale*, che utilizza i caratteri glagolitici della tradizione croata, la *Miscellanea di Hval* è scritta nella variante bosniaca dell'onciale cirillico (da non confondersi con la cosiddetta *bosančica*, una scrittura evolutasi in direzione della minuscola corsiva e utilizzata prevalentemente nei libri a stampa a partire dal XVII secolo). L'ortografia del codice rimanda alla regione bosniaca meridionale (Hum). Resta un'ipotesi la derivazione del testo della *Miscellanea* da un antigrafo glagolitico (postulata sulla base di due grafemi glagolitici presenti ai ff. 102r e 106r).

L'ornamentazione della *Miscellanea* è opera di due artisti distinti, uno dei quali (lo stesso cui si devono le miniature del *Messale*) segue modelli gotici e romanici e sembra ispirarsi alla tradizione veneziana e bolognese del XIV secolo, mentre il secondo (particolarmente attento ai dettagli e spesso identificato con lo stesso

Hval), pur influenzato dalla miniatura occidentale, resta più fedele a modelli locali. La miniatura che precede i capitoli di Matteo (f. 13v) potrebbe rappresentare un autoritratto del copista. L'incipit dell'Apocalisse (f. 133r), miniato dal secondo artista, presenta il titolo in caratteri dorati sopra una serie di rombi rossi e blu, motivo che compare anche in altri codici bosniaci dell'epoca, tra cui il cosiddetto *Vangelo di Venezia* (Bibl.Marc. Or.227, anch'esso un Nuovo Testamento, particolarmente affine alla *Miscellanea di Hval* dal punto di vista testuale). La raffinata sintesi di tradizione balcanica e manierismo gotico potrebbe indicare che il secondo artista avesse ricevuto la propria formazione negli *scriptoria* di Spalato o di Zara, dove l'arte orafa conobbe un grande sviluppo tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo. Al posto della tradizionale raffigurazione dello Spirito Santo in guisa di colomba, nella scena dell'annunciazione, anch'essa miniata dal secondo artista (f. 13v), compare un capitello con due teste di uccello, un motivo che alcuni studiosi riconducono alla coeva arte fiorentina.

A partire dalla sua prima descrizione da parte di Josef Dobrovský (*Institutiones linguae slavicae dialecti veteris*, Wien 1822), la *Miscellanea di Hval* occupa un posto centrale negli studi sulla tradizione testuale dei vangeli slavo-ecclesiastici, per via del carattere particolarmente conservativo del suo testo, fenomeno che caratterizza la tradizione bosniaca nel suo insieme. Oltre alla presenza di numerosi arcaismi morfologici e lessicali, in questa famiglia di manoscritti compaiono diverse lezioni particolari o individuali, che riflettono prevalentemente varianti della tradizione greca e non consentono di associare il loro





testo all'eresia dualista dei bogomili (la cui stessa relazione con la 'chiesa bosniaca', peraltro, è stata più volte messa in discussione).

Nella *Nota dei libri mandati da N. Signore Papa Benedetto XIV alla Biblioteca dell'Istituto delle scienze, a dì 14 dicembre 1755, chiusi in cinque balle* l'archivista Lodovico Montefani Caprara classificò il manoscritto come «*ruthenice seu illirice*», definizione mutuata dal *Catalogus Bibliothecae Domesticae* di Benedetto XIV, composto da Arrigo Arrigoni nel 1750. Si deve al cardinale Giuseppe Gasparre Mezzofanti, in una lettera del 1824, l'indicazione di come il codice fosse stato donato a Benedetto XIV dall'erudito abate Jacopo Facciolati, docente presso l'Università di Padova e in contatto epistolare con il pontefice a partire dal 1740 (nel carteggio non si menziona però esplicitamente la *Miscellanea di Hval*, bensì genericamente «il bel regalo» di «due antichi codici»). Resta oscuro come Facciolati sia entrato in possesso del manoscritto: è stata avanzata l'ipotesi che la *Miscellanea* fa-

cesse parte della biblioteca personale del cardinale Gregorio Barbarigo, confluita dopo la morte di quest'ultimo nella biblioteca del Seminario Vescovile di Padova, dove Facciolati aveva compiuto gli studi su invito dello stesso Barbarigo. Del resto, non si può nemmeno escludere che, dopo la conquista ottomana della Bosnia, i successori di Hrvoje abbiano cercato rifugio nei territori della Serenissima, portando con sé il prezioso codice (ma non il Messale, fatto che non sembra avvalorare quest'ipotesi).

ALBERTO ALBERTI

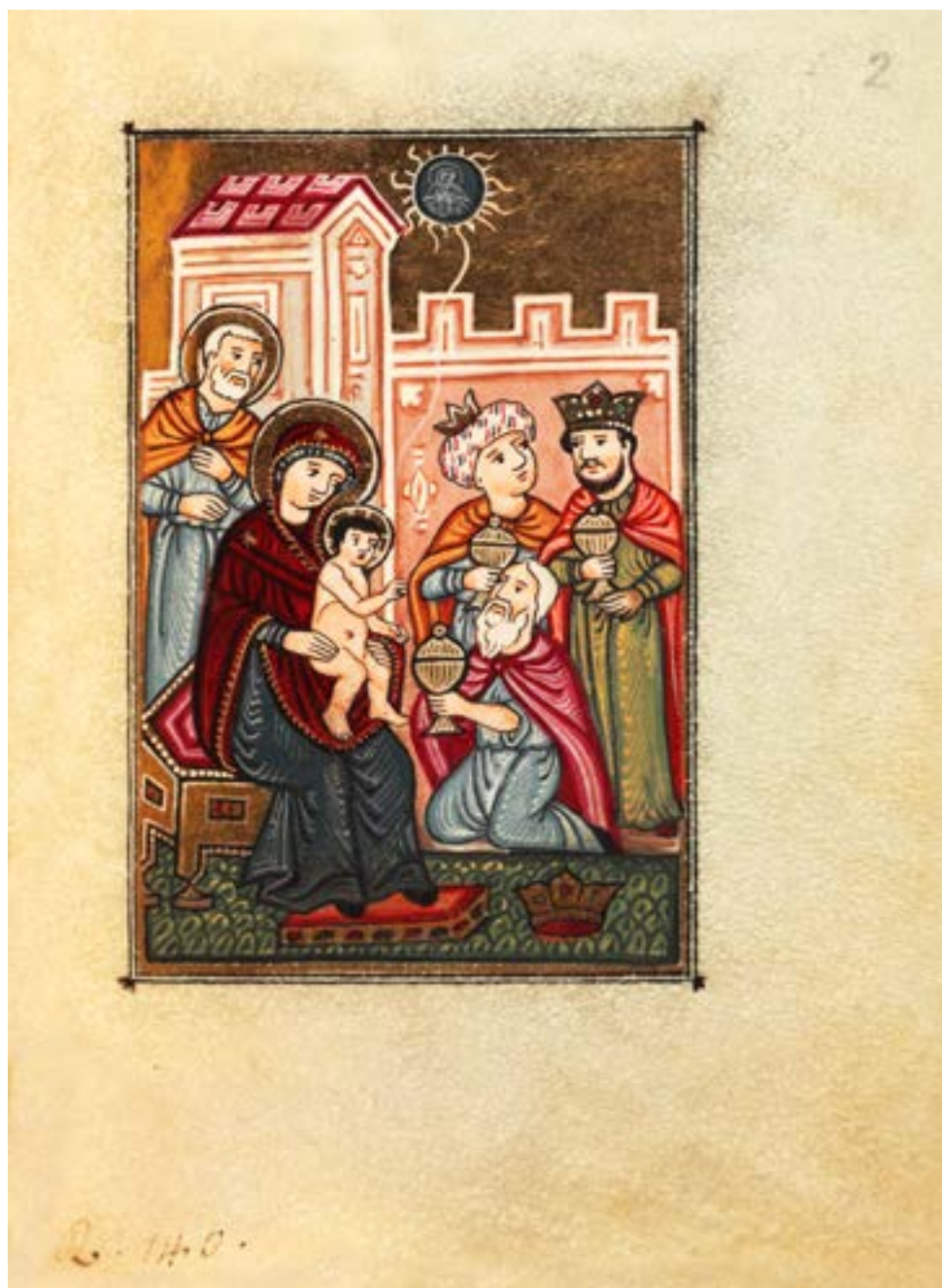
Bibliografia: H. KUNA (ed.), *Hvalov Zbornik. Faksimil, Transkript i Komentar*, 2 voll., Sarajevo, Svjetlost 1986; M. GARZANITI, *Die altslavische Version der Evangelien. Forschungsgeschichte und zeitgenössische Forschung*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau Verlag, 2001, pp. 456-457; V. DABARČIĆ, *Il codice di Hval. Storia e analisi di un manoscritto bosniaco*, tesi di laurea magistrale, Bologna, Università di Bologna, 2015-2016.

19 TRE MANOSCRITTI ARMENI DONATI A BENEDETTO XIV (BUB, MSS. 3290, 3291, 3292)

I tre manoscritti armeni della Biblioteca Universitaria contraddistinti dalle segnature 3290, 3291 e 3292 condividono la stessa provenienza: furono donati a papa Benedetto XIV da Abraham Petros Ardzivian, primo patriarca cattolico degli Armeni (*sedit* 1742-1749), in ringraziamento per l'avvenuta consacrazione, una volta giunto al termine del suo soggiorno romano (1742-1743). Fu infatti papa Lambertini a determinare nel 1742, con l'ordinazione di Ardzivian, la nascita della gerarchia armena cattolica, evento denso di conseguenze spesso conflittuali sul piano ecclesiale. Di questo stesso avvenimento rimane in biblioteca un interessante opuscolo a stampa coevo (Aula V Caps. 208/41) che presenta la serie dei documenti relativi all'elezione del patriarca, con una cronaca del concistoro del 26 novembre 1742 nel corso del quale Ardzivian fece la professione di fede e prestò giuramento di fedeltà (*In consistorio secreto habito die 26 novembris 1742*). I tre manoscritti sono tutti di piccole dimensioni e decorati da sontuose immagini, alcune delle quali ripetono temi e motivi noti (ms. 3290), altre invece sono di soggetto raro nell'ambito della miniatura armena, come la serie dei dodici ritratti dei profeti minori che accompagnano a margine l'inizio dei commenti ai rispettivi libri biblici (ms. 3291) o la raffigurazione di san Nersēs di Lambron, uno dei maggiori teologi e scrittori del XII secolo, assiso mentre sorregge con la mano destra il bastone, insegna del monaco "dottore" (*vardapet* in armeno), in atto di insegnare a un allievo (ms. 3292).

1) VANGELO (MS. 3290)

Il Vangelo (sec. XVII, ff. II, 308 [+ 34bis]) è il più piccolo dei tre manoscritti (120 x 85 mm) ma il più prezioso, essendo anche l'unico in pergamena. Chiuso da una legatura in argento di ottima fattura, che copre perfettamente, con la tipica "ribalta" armena, anche il taglio davanti del volume, è vergato in scrittura minuscola (*bolorgir*). Presenta una sontuosa decorazione policroma con ampio uso di oro che ripropone il tipico repertorio illustrativo di un Vangelo armeno, con un ricco *set* di miniature a piena pagina (all'inizio Lettera di Eusebio a Carpiano, tavole di concordanza, scene della vita di Cristo, e più avanti i ritratti degli evangelisti a fronte dell'incipit dei rispettivi Vangeli, il cui testo è introdotto da elaborate testate a "porta"), completato da un apparato ornamentale e illustrativo "minore", con *marginalia picta* segnaletici fito-zoomorfici o figurati (scenette evangeliche) che rinviano alle pericopi scritturistiche, il cui inizio è marcato da iniziali ornitomorfe campite. Privo di colofone, ma recante al f. 240r la data armena 593 corrispondente all'a.D. 1144, maldestramente eseguita da una mano anonima con probabile intento di retrodatazione, il codice è ritenuto essere di origine costantinopolitana e risalire al XVII secolo.



2) COMMENTO AI DODICI PROFETI MINORI
DI NERSÈS DI LAMBRON (MS. 3291)

Il manoscritto (fine sec. XVI, ff. I, 281, l', mm 180 x 135), cartaceo e in scrittura minuscola *bolorgir*, proviene dal monastero anatolico degli Arcangeli, a Sivas (Sebastia), oggi completamente distrutto, dove fu trascritto nel 1599 da un copista di nome Alik'sianos. Questi aggiunge, alla fine di ogni commento, un componimento in rima nel quale chiede preghiere per sé e per il committente, l'abate Yovanēs. La sua ricca decorazione, policroma e con uso di oro, si deve allo stesso copista (come egli stesso attesta al f. 262v), e si concentra sui ritratti dei dodici profeti minori (rappresentati per lo più stanti con un rotolo in mano) e sulle testate d'inizio di ciascun commento.

3) GIOVANNI DI OROTN, MISCELLANEA FILOSOFICA; NERSÈS DI LAMBRON, COMMENTO ALL'APOCALISSE (MS. 3292)

Il terzo manoscritto (sec. XVII, ff. II, 165, mm 150 x 105) è composto da due unità (ff. 1-68, 69-165), entrambe cartacee, copiate da due mani diverse, entrambe anonime, in minuta scrittura *notragir* ("notarile"). La seconda unità presenta due originali miniature a piena pagina, rappresentanti l'una (f. 69v) l'autore del *Commento*, il celebre teologo Nersēs di Lambron, arcivescovo di Tarsos (1153-1198), con un discepolo ai suoi piedi, l'altra (f. 76v) una complessa scena della visione apocalittica di san Giovanni, coricato su un prato, con una spada fuoriuscente dalla sua bocca, e inoltre angeli e personaggi coronati. Di particolare interesse dal punto di vista dei contenuti è un colofone ricopiato da un modello precedente (ff. 164v-166v) e pubblicato sulla base di altri manoscritti in diversi repertori: in esso l'autore Nersēs narra, con dovizia di particolari, della sua lunga e vana ricerca di un commento in armeno sull'Apocalisse, fino a quando non trovò fuori della città di Antiochia, nel monastero di Beytias sul Musa Daği, un commento «corretto e accurato» in lingua greca, opera di Andrea di Cesarea (sec. VI-VII: testo repertoriato in *Clavis Patrum Grae-*

corum nr. 7478) e del suo successore e grande dotto bizantino Areta di Cesarea (sec. IX-X; testo in Migne, PG 106, coll. 500-785). Il codice che conteneva questi commentari greci era appartenuto ad Atanasio patriarca (ovvero il patriarca greco di Antiochia Atanasio I Manasse, morto nel 1170): Nersēs si affrettò a portare il manoscritto nella sede catholicosale ciliciana di Hromklay e, su disposizione del catholicos e in collaborazione con il metropolita greco di Gerapoli, Costantino, che in quel momento vi soggiornava, ne tradusse il testo nel 1179 in lingua armena, con l'intento di donare «questa stupenda e divina Apocalisse ai dotti figli della Chiesa armena».

ANNA SIRINIAN

Bibliografia: G. ULUHOĞIAN, *Abraham Petros Ardzivian, primo patriarca armeno cattolico*, «Studi e Ricerche sull'Oriente cristiano», 1983 (VI/1), pp. 3-17; rist. in R. B. FINAZZI, A. SIRINIAN (a cura di), GABRIELLA ULUHOĞIAN, *Collectanea Armeniaca*, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni Editore, 2016, pp. 185-196; B. COULIE, *Armenian Manuscripts and scriptoria of Sebastia*, in R. G. HOVANNISIAN (a cura di), *Armenian Sebastia/Sivas and Lesser Armenia*, (UCLA Armenian History and Culture Series; Historic Armenian Cities and Provinces, 5), Mazda Publishers, Costa Mesa, California, 2004, pp. 171-206 [il ms. 3291 va aggiunto all'elenco dei manoscritti copiati a Sebastia presente nell'Appendice finale]; R. W. THOMSON (a cura di), *Nerses of Lambron. Commentary on the Revelation of Saint John*: Translation of the Armenian Text, Notes and Introduction (Hebrew University Armenian Studies, 9), Leuven - Paris - Dudley MA, Peeters, 2007; G. ULUHOĞIAN, *Catalogo dei manoscritti armeni delle biblioteche d'Italia* (Indici e Cataloghi, Nuova serie, Ministero per i beni e le attività culturali, 20), Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 2010, pp. 45-48 (ms. 3290), 48-57 (ms. 3291), 57-63 (ms. 3292); KH. HARUTYUNYAN, *Il Vangelo della Biblioteca Universitaria di Bologna* (ms. 3290), *un capolavoro dell'arte armena*, in P. TINTI, A. SIRINIAN (a cura di), *Tracce armena nella Biblioteca Universitaria di Bologna e in altre biblioteche d'Italia*, Bologna, Bononia University

տղիայ • արգել անձ զեաայի մեկ • ի հրատաւանի զիմի
մարգարէ ասցի նա • ին որում եկնքն ասէ • Եւրաց
ասկա զբերան ամուլայ իբէ թիլ խոուն եփրեմի • և
սկտաւ ասէլ ին բեկնան ժողովրդեանն հեթանոց •
զի թէ պետեաց ժամ Եւրաց զաղարեարէ Եւայի •
սակայն ի զեպ ժամանակի իրարբառեղոցի • և նա
զայս իմի ասորեստանոյն • յասել իւրում իւզատ
զամն զոր խաւսեայի իմի զամանկութի անգրանէ •
զբեղ ժողովրդի սիտլնի զամանկութի • զպիս
շարժի իմի բո զուտոր Եմի •



Իսիտլնէ բարբառեցաւ • և յեմն Եւրաց

Իս Եւրաց ասի նարատի • հաւարցեմն •

Մարեցան • բարձունք կարմիրայ • Ծ Զ

սաստ բարկութն ան ասէ • որ իմի հեթանոսայն ի
նեղոցիցի • բարբառ • և եր ին յեմն • քան զի առն
մեղան հեթանոսքն • Ծ հանդերձեալն • ասել •
Ին այնորիկ եկնման • և ին նր յարուցանեղոցիցի •
իմի նց զբեկ խնդրութի • իսկ բարձանց կարմիրա
նմանեցուցանէ զթոյս իւրաքանչ իւր ազգայ զոր
ցամաքեցոց • այս ինքն եւ բարձ իմի թոյ կապտակ
Եւրաց բարեւաջին իգալստեան իւրում • կամ բար
ձունս կարմիրայ ասէ • զտունն ռոքինի և գաղա
նոյ զայն որ ասէ • զձլ առննին գաղա աղ • զուեա
սկիզբն լի բանանու • այլ արարից զբեկ աւերակ
և անդատ իբրե զկարմեղոս • որոցիցի ինմայ որ

ամուլտն • մի •

Press, 2020 (Biblioteca Universitaria di Bologna, Analisi e strumenti, 1/1), pp. 108-130; G. ULUHO-GIAN, «Lo scritto rimane»: il patrimonio armeno della Biblioteca Universitaria di Bologna, in P. TINTI, A. SIRINIAN (a cura di), *Tracce armene nella Biblioteca Universitaria di Bologna e in altre biblioteche d'Italia*, Bologna, Bononia University Press, 2020 (Biblioteca Universitaria di Bologna, Analisi e strumenti, 1/1), pp. 34-69: 40-42; F. D'AIUTO, *Cipro o Rodi (e Cilicia)? La scrittura «à μεν distendu»*, in C. PASINI - F. D'AIUTO (a cura

di), *Libri, scritture e testi greci. Giornata di studio in ricordo di mons. Paul Canart organizzata dalla Biblioteca Apostolica Vaticana e dal Comitato Vaticano di Studi Bizantini* (Città del Vaticano, 21 settembre 2018). Atti, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2022 (Studi e testi, 554), pp. 105-222: 202 nt. 198; A. SIRINIAN, KH. HARUTYUNYAN, *Il "Vangelo armeno" (ms. 3290) della Biblioteca Universitaria di Bologna: uno sguardo al manoscritto e alla sua storia*, Rimini, Imago, 2022.



BIBLIA LATINA

Magonza, Johann Furst e Peter Schoeffer, 1462

Collocazione: A.V.B.XI.4

Elegante Bibbia latina, fu realizzata a Magonza alla vigilia dell'Assunzione della Vergine Maria (14 agosto) del 1462 dai tipografi Johann Fust e Peter Schoeffer (che precedentemente era stato un copista): data e nome dei tipografi sono riportati all'interno di un ampio colophon di sei righe, secondo uno schema che finì per imporsi come standard. Altra innovazione di rilievo fu l'introduzione della prima marca tipografica mai realizzata, costituita da due scudi araldici appesi a un ramo, impressa in rosso alla fine dei volumi. Rispetto alla Bibbia di Gutenberg (di cui Fust e Schoeffer erano stati collaboratori), in due colonne di 42 righe, questa *Biblia latina* fu stampata a 48 linee per colonna, con un carattere gotico più arrotondato e elegante, impiegando un sistema di stampa a due colori, rosso e blu per le rubriche, e ricorrendo a matrici xilografiche per la realizzazione delle iniziali.

L'esemplare bolognese, proveniente dalla biblioteca di Benedetto XIV, in pergamena, è diviso in due volumi, la decorazione include iniziali dorate, tocchi gialli, numeri di capitolo in rosso e

blu, e lettere maiuscole in vari colori. Nel luglio del 1796, durante le campagne napoleoniche, l'esemplare fu requisito dai Commissari della Repubblica Francese e portato a Parigi, per poi tornare a Bologna nel 1815.

FRANCESCO CITTI

Bibliografia: *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, nr. 04204; *Incunabula Short Title Catalogue*, nr. ib00529000; M.C. BACCHI, *Bibbia, in latino*, in B. ANTONINO (a cura di), *Tesori della Biblioteca Universitaria di Bologna. Codici libri rari e altre meraviglie*, Bologna, Bononia UP, 2004, pp. 78-79; L. HELLINGA, *Incunabula in Transit. People and Trade*, Leiden, Brill, 2018; P. NEEDHAM, *The Changing Shape of the Vulgate Bible in Fifteenth-Century Printing Shops*, in K. VAN KAMPEN, P. SAENDER (a cura di), *The Bible as Book: The First Printed Editions*, London, British Library, 1999 pp. 53-70; A.W. POLLARD, *Early Illustrated Books. A History of the Decoration and Illustration of Books in the 15th and 16th Centuries*, London, Kegan, 1893.

2 LUCIUS CAECILIUS FIRMIANUS LACTANTIUS

Opera, Subiaco, [Conrad Sweynheym e Arnold Pannartz], 1465

Collocazione: A.V.B.XI.21

È la prima edizione a stampa (*editio princeps*), delle opere di Lattanzio, apologeta e retore cristiano (240-320 d.C.), precettore dell'imperatore Costantino, noto per l'eleganza delle sue opere, tanto essere definito il 'Cicerone cristiano'. Il volume, stampato il 29 ottobre 1465 nel monastero di Santa Scolastica a Subiaco, è oggi conservato in 38 copie (secondo l'*Incunabula Short Title Catalogue*) e rappresenta una pietra miliare nella storia della tipografia europea: si tratta del primo libro stampato in Italia con data certa, con caratteri romani, che imitano la scrittura umanistica italiano, con un impatto fondamentale sull'estetica del libro, stampato su una sola colonna, e con ampio spazio interlineare, con circa 36 righe per pagina. Si tratta anche di uno dei primi libri in assoluto (assieme al *De Officiis* ciceroniano stampato da Fust e Schoeffer del 1465) stampati anche con caratteri greci, necessari per le citazioni contenute nelle opere di Lattanzio.

Il volume fu realizzato da Conrad Sweynheym e Arnold Pannartz, due tipografi tedeschi emigrati in Italia dopo il sacco di Magonza del 27 ottobre 1462: Sweynheym era stato collaboratore di Johann Fust e Peter Schoeffer, i celebri prototipografi che avevano lavorato con Gutenberg, e che realizzarono la *Bibbia* di Magonza del 1462 (vd. sopra).

Anche questo esemplare in mostra proviene dal-

la biblioteca personale di Papa Benedetto XIV, e presenta annotazioni marginali di mani diverse, che ne testimoniano l'uso: nonostante sia mutilo di alcune carte iniziali, si tratta di un volume di grande pregio, decorato da nove grandi iniziali miniate e dorate, titoli dei capitoli manoscritti in inchiostro rosso e piccole iniziali filigranate in inchiostro rosso e blu alternati.

Come molti altri tesori bibliografici italiani e della Biblioteca Universitaria, anche questo esemplare fu requisito dai Commissari della Repubblica Francese nel luglio del 1796 durante le campagne napoleoniche e trasportato a Parigi, per poi essere restituito a Bologna dopo la caduta di Napoleone.

FRANCESCO CITTI

Bibliografia: *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, nr. M16541; *Incunabula Short Title Catalogue*, nr. il00001000; M.C. BACCHI, *Lucius Coelius Firmianus Lactantius*, in B. ANTONINO (a cura di), *Tesori della Biblioteca Universitaria di Bologna. Codici libri rari e altre meraviglie*, Bologna, Bononia UP, 2004, pp. 80-81; R. PROCTOR, *The Printing of Greek in the Fifteenth Century*, Oxford, Bibliographical Society, 1900; D.B. UPDIKE, *Printing Types: Their History, Forms, and Use*, Cambridge, Harvard UP, 1937.

Libri tamen firmam de quibus institutionibus aduer-
sus omnes rabraces sunt libri inapertis. Quanta sit de fi-
cie dogmatio uiciorum: et quae nec sit religioque fama: nec
sic sapientia sit probanda religio. Caputulum primū.

AGNO & excellēti ingenio uiri quom se doctrinē pe-
nitus dedidissent: quicquid laboris poterat impendi:
contentis omnibus publicis & priuatis actionibus:
ad inquirēdē ueritatis studiū se conuerterēt: existimā-
tes multo esse pcedarius humanarū diuinarūq; rerū
inuestigare ac sūre rationē q̄ struēdis opibus aut cu-
mulandis honoribus inherere. Quibus rebus quoniam fragiles terreneq;
sunt: & ad solū corpus p̄sentem cūctum nemo melior: nemo iustior effici
potest. Erāt quidē illi ueritatis cognitione dignissimū quam sūre cūopere
cupiuerūt: atq; ita ut eam rebus omnibus antepōnerēt. Nam & abiisse
quodā res familiares suas et renūciasse uniuersis uoluptatibus constat: ut
solā nudamq; uirtutē: nudi expeditiq; sequerent: tantū apud eos uirtutis
nomen et auctoritas ualuit: ut in ea omne summi boni premium p̄dicarēt.
Sed neq; adepti sūt id quod uolebāt: & operā simul atq; industriā p̄dide-
rūt: quia ueritas ideo archanū sumi dei qui fecit omnia ingenio ac p̄p̄tis
sensibus nō potest comprehēdi: alioquin nihil inter deū hominēq; distaret si
cōsilia & dispositiones illius maiestatis eterne cogitatio assequerēt huma-
na. Quod quia fieri nō potuit ut homini p se ipsū ideo diuina nocere: non
est passus hominem deus lumē sapientie requirentem diuicijs errare: ac sine
ullo laboris effectu uagari per tenebras inextricabiles: aperuit oculos eius
aliquando: & nonnō ueritatis munus suū sedē: ut & humanā sapientia
nullā esse monstraret: & errāt ac uago niam colloquēdē immortalitatis
ostēderet. Verū quoniam pauci unū hoc celesti beneficio ac munere: quod
obuoluta in obscuro ueritas latet: eaq; uel contentui doctis est: quia ido-
neis assertoribus eget: uel odio idochis ob insitā sibi austeritatē: quā nati
hominum p̄dicijs in uia pati non potest: Nam quia uirtutibus amari-
tudo p̄mixta ē: mixta uero uoluptate condita sunt: illa offēsi: hac dēditi:
feruente p̄ceptis: ac bonorū specie falsū mala p̄ bonis amplectunt. Succur-
rēdū dīse his erroribus credidi ut et docti ad uerā sapientiam dirigerent: et
indocti ad uerā religionē. Que professio multo melior: utilior: gloriōser
putanda est q̄ illa oratoria in qua diu uersari: non ad uirtutē sed plane ad
argutā maliciā iuuenes erudicamus. Multo q̄ppe nūc rectius de p̄ceptis

3 TRE PRIME EDIZIONI DI CLASSICI GRECI PRESSO ALDO MANUZIO

ARISTOTELES

Opera, vol. I, Venezia, Aldo Manuzio, 1495

Collocazione: A.V.KK.X.6/1

Tra il 1495 e il 1498, Aldo Manuzio diede alle stampe l'*editio princeps* delle opere del filosofo greco Aristotele (384-322 a.C.), un'impresa che segnò un momento cruciale nella storia dell'editoria rinascimentale. Questo monumentale lavoro, articolato in cinque volumi, rappresentò la prima grande sfida del tipografo veneziano (insieme alla stampa della *Grammatica* di Teodoro Gaza [1495] e agli *Erotemata* di Costantino Lascaris [1494-1495]): rendere accessibili i classici greci nella loro lingua originale. La serie iniziò nel novembre 1495 con l'*Organon*, dedicato ad Alberto Pio di Carpi, di cui Manuzio era stato precettore. L'edizione comprendeva quasi l'intero corpus aristotelico eccetto la *Poetica* e la *Retorica*, includendo anche l'*Isagoge* di Porfirio, gli opuscoli botanici di Teofrasto.

Vi collaborarono tra gli altri (come ricordano le dediche dell'opera ad Alberto Pio, principe di Carpi) Alessandro Bondini, detto l'Evermero e Francesco Cavalli, Thomas Linacre, Niccolò Leonicensi, Lorenzo Maioli e Marco Musuro. Per la stampa fu usato il primo carattere greco aldino, creato da Francesco Griffio ed ispirato alla calligrafia del copista Immanuel Rhousotas. Tra i manoscritti utilizzati figura un esemplare dell'Houghton Library di Harvard, oltre a codici conservati alla Bibliothèque Nationale di Parigi e alla Burgerbibliothek di Berna.

L'esemplare bolognese, proveniente dalla biblioteca di papa Benedetto XIV, presenta rare postille e annotazioni, ma contiene soprattutto un catalogo editoriale manuziano dei primi anni Venti, costituito da sei carte in folio stampate a due colonne in corsivo piccolo. Questo catalogo, che elenca i titoli greci prima dei latini con indicazione del formato, appare unico rispetto a quelli noti.

FRANCESCO CITTI

Bibliografia: *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, nr. 2334; *Incunabula Short Title Catalogue*, nr. ia00959000; S.A. KAPLAN, *The Aldine Press. Catalogue of the Ahmanson-Murphy Collection of Books by or Relating to the Press in the Library of the University of California, Los Angeles, Incorporating Works Recorded Elsewhere*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2001, nr. 4, 11, 21, 23, 24; G. ORLANDI (a cura di), *Aldo Manuzio Editore. Dediche, prefazioni, note ai testi*, Milano, Il Polifilo, 1975; M. SICHERL, *Griechische Erstaussagen des Aldus Manutius. Druckvorlagen, Stellenwert, kultureller Hintergrund*, Paderbon-München, F. Schöningh, 1997, pp. 31-113; D. SPERANZI, *Aristotele Opera*, in L. CHINES, et al. (a cura di), *Nel segno di Aldo. Catalogo della mostra*, Bologna, Pàtron, 2015, pp. 64-65; N.G. WILSON (a cura di), *Aldus Manutius, The Greek Classics*, Cambridge-London, Harvard UP, 2016.



SOPHOCLES

Tragodiai epta met'exegeseon. Tragaediae septem cum commentariis, Venezia, Aldo Manuzio, 1502

Collocazione: RARO.B.57

La biblioteca di Benedetto XIV conserva anche l'*editio princeps* di Sofocle, pubblicata da Aldo Manuzio nell'agosto 1502 in formato ottavo e dedicata all'umanista Giano Lascaris (che visse tra Venezia e Firenze, sotto la protezione di Lorenzo il Magnifico, e collaborò più volte con Aldo): vi sono comprese tutte le sette tragedie sopravvissute di Sofocle (*Aiace*, *Elettra*, *Edipo Re*, *Antigone*, *Edipo a Colono*, *Trachinie* e *Filottete*), impresse con l'elegante carattere greco aldino su 194 carte. Viene così allargata la conoscenza del grande tragico greco (496-406 a. C.), precedentemente limitata alle prime quattro tragedie (la cosiddetta 'tetraide bizantina', che, in età paleologa aveva aggiunto l'*Antigone* alle prime tre tragedie canoniche). Ogni tragedia è preceduta da *hypotheses*, dall'indice dei perso-

naggi, ma non dagli scoli, pur indicati nel titolo. Recenti studi suggeriscono che il curatore non fosse Marco Musuro, bensì Giovanni Gregoropulo, collaboratore cretese che avrebbe curato anche la *princeps* di Euripide l'anno seguente. Ne potrebbe essere una conferma il fatto che l'edizione non utilizzò il manoscritto *Laurentianus* pl. 32,9 (X secolo), che Musuro stesso aveva copiato tra 1492 e 1494 a Firenze, ma alcuni codici più recenti, come il *Petropolitanus* gr. 731 (XV/XVI secolo, copiato dallo stesso Gregoropulo, che oggi conserva solo la 'triade bizantina'), il *Vindobonensis* phil. gr. 48 (XIV sec.) e lo *Scorialensis* Ω. IV.7 (XV-XVI sec.), copia del *Parisinus* gr. 2712. A differenza di altre alpine, l'edizione sofoclea non mantenne a lungo il ruolo di testo di riferimento, essendo soppiantata dall'edizione parigina di Adrien Turnèbe del 1552: il testo dell'aldina verrà rivalutato con l'edizione di Richard François Philippe Brunck, pubblicata a Strasburgo nel 1786, che valorizzò il *Parisinus* gr. 2712 (XIII-XIV secolo).

FRANCESCO CITTI



Bibliografia: S.A. KAPLAN, *The Aldine Press. Catalogue of the Ahmanson-Murphy Collection of Books by or Relating to the Press in the Library of the University of California, Los Angeles, Incorporating Works Recorded Elsewhere*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2001, nr. 60; M. MAGNANI, *Sofocle*, in L. CHINES, *et al.* (a cura di), *Nel segno di Aldo. Catalogo della mostra*, Bologna, Pàtron, 2015, pp. 104-105; G. ORLANDI (a cura di), *Aldo Manuzio Editore. Dediche, prefazioni, note ai testi*, Milano, Il Polifilo, 1975; M. SICHERL, *Griechische Erstausgaben des Aldus Manutius. Druckvorlagen, Stellenwert, kultureller Hintergrund*, Paderbonn-München, F. SCHÖNINGH, 1997, pp. 347-350; N.G. WILSON (a cura di), *Aldus Manutius, The Greek Classics*, Cambridge-London, Harvard UP, 2016, pp. 104-105.

PINDARUS

Olympia. Pythia. Nemea. Isthmia, Venezia, Aldo Manuzio e Andrea Torresano, 1513

Collocazione: A.V.D.V.22

Pubblicata nel gennaio 1513, l'*editio princeps* delle *Odi* del poeta corale greco Pindaro (518-438 a.C.), segnò la ripresa dell'attività tipografica di Aldo dopo quattro anni d'interruzione dovuta alla guerra della Lega di Cambrai (1508-1516), che mirava a frenare l'espansione della Repubblica di Venezia. L'edizione include anche gli *Inni* di Callimaco, la *Periegesi* di Dionigi e l'*Alessandra* di Licofrone.

Il volume, in formato ottavo (152 x 94 mm), presenta la marca tipografica aldina con l'ancora e il delfino, accompagnata dall'iscrizione 'Aldus'. Il pregio estetico del volume deriva dalla combinazione tra formato portatile e caratteri greci che presentano una evoluzione importante: sono piccoli e semplificati rispetto ai precedenti.

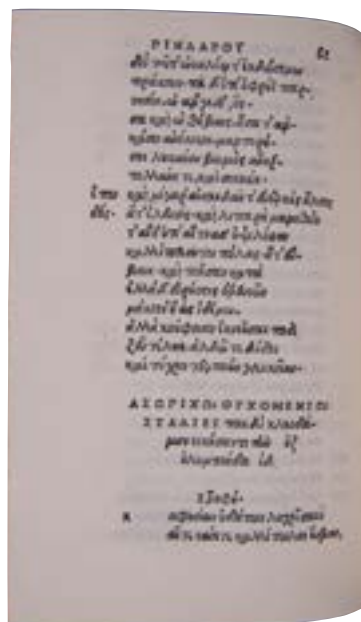
La dedica ad Andrea Navagero, diplomatico e poeta veneziano, ma anche amico e collaboratore di Aldo (per le edizioni di Quintiliano e di Virgilio del 1514, Lucrezio del 1515), rivela l'importanza delle relazioni intellettuali nell'ambiente veneziano. La qualità del testo – per la cui realizzazione il contributo di Marco Musuro, impegnato nella cura di altre edizioni, di Platone e degli *Oratori Greci*, è discusso, e poté essere solamente parziale – risulta disomogenea. Un dettaglio curioso è la ‘firma nascosta’ di Aldo a pagina 62, dove, nella invocazione a Zeus (che conclude l'*Olimpica* 13, v. 115a), perché conceda “ritegno e dolce sorte di gioie” a Senofonte di Corinto, vincitore nello stadio e nel pentatlo, e alla sua città, alla parola greca *aïdo*, ‘ritegno’ è sostituito il nome proprio *Aldo*, cui dunque si augura felicità.

L'esemplare bolognese, proveniente dalla biblioteca di papa Benedetto XIV, reca interessanti segni di lettura attribuibili a Girolamo di Brindisi (identificato da G. De Gregorio in G. Aleandro, filosofo, umanista e collaboratore di Aldo, divenuto vescovo di Brindisi nel 1524), che era stato possessore anche di altre due edizioni principi aldine greche entrate nella biblioteca

del pontefice (quelle di Sofocle e delle *Epistolae diversorum philosophorum, oratorum, rhetorum*, pubblicata nel 1499). Questo lettore ha apposto all'*incipit* il suo motto omerico *kai kynteron allo* ('qualcosa di più offensivo, doloroso', letteralmente 'di più canino', *Od.* 20,18) in forma di *ex libris*, e inserito numerosi rinvii interni, emendazioni e tracce di lettura.

FRANCESCO CITTI

Bibliografia: D.F. BAUER, *Problems in the Aldine Pindar*, «The Princeton University Library Chronicle», 2015 (LXXVI/3), pp. 419-446; S.A. KAPLAN, *The Aldine Press. Catalogue of the Ahmanson-Murphy Collection of Books by or Relating to the Press in the Library of the University of California, Los Angeles, Incorporating Works Recorded Elsewhere*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2001, nr. 108; G. ORLANDI (a cura di), *Aldo Manuzio Editore. Dediche, prefazioni, note ai testi*, Milano, Il Polifilo, 1975; P. TINTI, *Pindaro*, in L. CHINES, *et al.* (a cura di), *Nel segno di Aldo. Catalogo della mostra*, Bologna, Pàtron, 2015, pp. 166-167; N.G. WILSON (a cura di), *Aldus Manutius, The Greek Classics*, Cambridge-London, Harvard UP, 2016, pp. 216-223.



4 LUCIUS ANNAEUS SENECA

Opera quae exstant omnia: a Justo Lipsio emendata et scholiis illustrata,
Anversa, Officina Plantiniana, 1652

Collocazione: A.V.R.III.7

Giusto Lipsio (1547-1606), umanista e filosofo fiammingo, dopo avere scritto alcuni trattati filosofici, in cui si proponeva di conciliare la filosofia stoica con il cristianesimo, nel 1605 pubblicò presso la stamperia plantiniana, ereditata da Balthasar Moretus, una elegante edizione di Seneca in folio, con caratteri ampi, capilettera e decori xilografici, corredata di *Argumenta* e di note di commento, ed accompagnata da illustrazioni di Cornelis Galle. L'edizione si segnala anche per il rigore filologico: non solo esclude le opere di Seneca padre, distinguendole da quelle del figlio filosofo, ma anche quelle apocrife, inoltre è il primo a separare chiaramente il *De vita beata* da quanto resta nei manoscritti del dialogo successivo, inserendo il titolo *De otio aut secessu sapientis libri*. Insoddisfatto dall'apparato iconografico, ed in particolare dal ritratto senecano stampato nel 1605, dal volto scavato, Lipsio venne a mancare mentre stava predisponendo una nuova edizione, che fu portata a termine da Jean Woversius, in collaborazione con il pittore Peter Paul Rubens (nel 1614, e quindi ristampata con revisioni nel 1615, nel 1632 e finalmente nel 1652). I due, assieme a Philip Rubens (fratello di Peter Paul) e a Giusto Lipsio sono rappresentati nel quadro *I quattro filosofi* di Rubens (1611 ca.), dove trova posto anche un busto di Seneca, con la barba e più in carne. Proprio questa nuova immagine di Seneca si trova nelle nuove edizioni postume, nell'incisione del frontespizio, che contiene un'allegoria dello stoicismo, con i ritratti di Ulisse, Ercole, Zenone, Cleante ed Epiteto, quindi a tutta pagina, accanto alla *Invitatio*

ad Senecam, scritta in versi latini scazonti da Lipsio. In mostra, l'esemplare della biblioteca di Benedetto XIV è aperto su una ulteriore incisione di Cornelis Galle su disegno di Rubens, che rappresenta il suicidio di Seneca: a differenza del quadro dipinto dallo stesso Rubens nel 1612, qui sono eliminati i personaggi di contorno e Seneca è isolato, in piedi, dentro un piccolo bacile, con le braccia disposte a croce e gli occhi serenamente rivolti verso il cielo. Sembra dunque richiamare il tipo del *Christus patiens*, e suggerire così l'idea di un Seneca cristiano, in linea non solo con la tradizione patristica, ma anche con la lettura neostoica di Lipsio.

FRANCESCO CITTI

Bibliografia: G. HESS, *Senecas Tod. Studien zur Kunst der Imagination in Texten und Bildern des 17. und 18. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1999; J. KER, *The Deaths of Seneca*, Oxford, Oxford UP, 2009; M. MORFORD, *Lipsius's 1605 Edition of Seneca*, «De Gulden Passer» 2006 (LXXXIV) pp. 239-255; M. MORFORD, *Stoics and Neostoics: Rubens and the Circle of Lipsius*, Princeton, Princeton UP, 1991; C. SANTUCCI, *Lipsio e le edizioni di Seneca fra Seicento e Settecento*, in F. Niutta, C. SANTUCCI (a cura di), *Seneca. Mostra bibliografica e iconografica*, Roma, Fratelli Palombi, 1999, pp. 99-125.



5 TITUS LUCRETIUS CARUS

Della natura delle cose libri sei. Tradotti da Alessandro Marchetti, Londra, John Pickard, 1717

(in realtà: Losanna, François Grasset, dopo il 1717)

Collocazione: A.V.FF.IX.4

Alessandro Marchetti (1633-1714), scienziato di indirizzo galileiano e gassendiano, nonché accademico dell'Università di Pisa, dove ricoprì la cattedra di filosofia ordinaria e matematica, è autore della prima traduzione integrale in italiano del *De rerum natura*: la versione, in endecasillabi sciolti, fu edita postuma nel 1717 per i tipi di John Pickard grazie all'interessamento del poeta Paolo Rolli, ma già prima, benché bloccata dalla censura, conobbe una notevole diffusione grazie alle decine di copie manoscritte circolanti in tutta Italia. Il progetto, probabilmente intrapreso su invito dell'amato maestro, l'atomista Giovanni Alfonso Borelli, fu avviato intorno al 1664, e quattro anni dopo il lavoro era senz'altro ultimato, ma alla pubblicazione si opposero recisamente tanto il cardinale Leopoldo de' Medici, che pure aveva fondato, nel 1657, l'Accademia scientifica del Cimento, quanto il Granduca Cosimo III de' Medici: a nulla valsero gli asterischi apposti a margine dei passi «repugnanti alla nostra vera e santa religione» e la *Protesta* premessa al testo, con cui Marchetti manifestava al «pio e discreto lettore» il proprio dissenso verso «gli empî suoi dogmi intorno all'anima umana e al sommo Id-dio». L'edizione del 1717, contenente un'antiposta incisa con le raffigurazioni di Venere e Marte, fu posta all'Indice dei libri proibiti l'anno seguente. Oltre al volgarizzamento del Marchetti, del *De rerum natura* Benedetto XIV possedeva alcune

edizioni, come, ad esempio, quella curata da Havercamp (Lugduni Batavorum 1725); inoltre, come antidoto al 'veleno' di Lucrezio, si era dotato del noto *Anti-Lucretius sive de Deo et Natura libri novem* del cardinale Melchior de Polignac (1747).

LEONARDO GALLI

Bibliografia: M. BERETTA, *Lucretius as Hidden Auctoritas of the Cimento*, in M. BERETTA, A. CLERICUZIO, L. PRINCIPE (a cura di), *The Accademia del Cimento in the European Context*, Sagamore Beach, Science History Publications, pp. 1-16; Id., *La rivoluzione culturale di Lucrezio. Filosofia e scienza nell'antica Roma*, Roma, Carocci, 2015; G. COSTA, *Epicureismo e pederastia. Il "Lucrezio" e l'"Anacreonte" di Alessandro Marchetti secondo il Sant'Uffizio*, Firenze, Olschki, 2012; C.A. GORDON, *A Bibliography of Lucretius*, Winchester, St. Paul's Bibliographies, 1985; A. MARCHETTI, *Della natura delle cose di Lucrezio*, a cura di D. Aricò, Roma, Salerno, 2003; L. PIAZZI, *Lucrezio. Il De rerum natura e la cultura occidentale*, Napoli, Liguori, 2009; M. SACCENTI, *Lucrezio in Toscana. Studio su Alessandro Marchetti*, Firenze, Olschki, 1966.



6 PUBLIUS VERGILIUS MARO

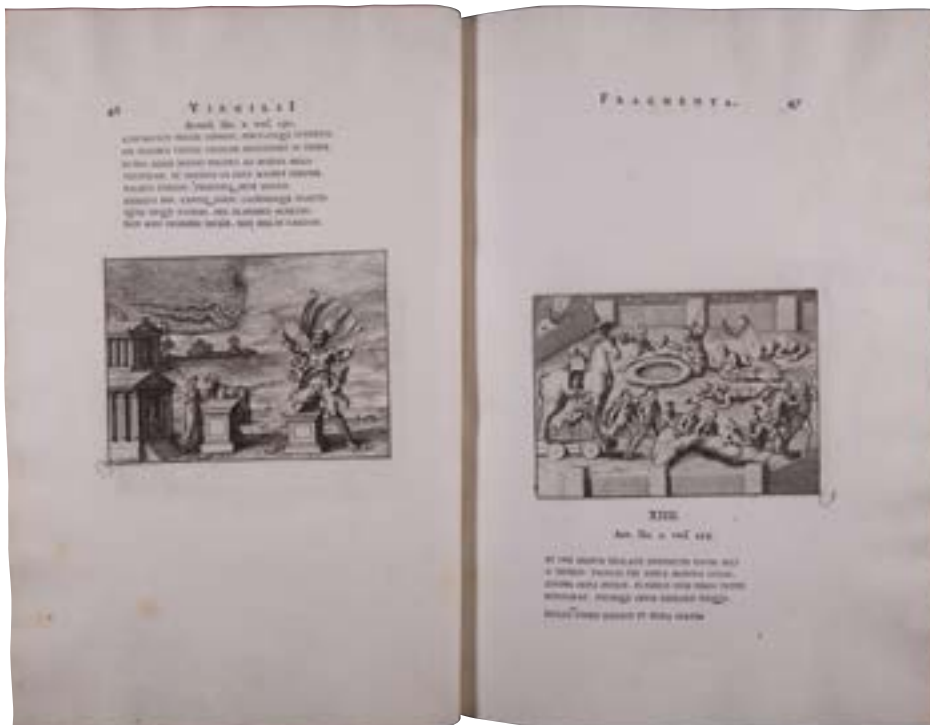
Antiquissimi Virgiliani codicis fragmenta et picturae ex Bibliotheca Vaticana, Roma, Regia calcografia, 1741

Collocazione: A.V.N.III.3

In calce all'elenco delle edizioni virgiliane (tra cui l'in folio stampato a Parigi nel 1641 dalla *Typographia Regia*, con illustrazioni dell'incisore Claude Mellan, tratte da disegni di Nicolas Pousin), nel catalogo della Biblioteca di Benedetto XIV (ms. BUB 425, f. 607), si incontrano due volumi molto particolari. Il secondo (*Codex Virgilianus antiquissimus Bibliothecae Mediceo-Laurentianae a Rufio Turcio Aproniano V. C. distinctus et emendatus qui nunc Florentiae in bibliotheca Mediceo-Laurentiana adservatur*, Florentiae, Typis Mannianis, 1741) riproduce fedelmente nella grafia e nelle rubricature, il manoscritto Virgilio Laurenziano (Plut. 39,1), del V secolo, in capitale libraria. Il primo è un facsimile del Virgilio Vaticano (Vat. Lat. 3225), magnifico codice in capitale libraria, del IV/V secolo, frammentario, con 50 miniature che illustrano il testo – un tempo esteso a *Bucoliche*, *Georgiche* ed *Eneide* – ora compreso tra *Georgiche* 3,1 ed *Eneide* 9,895. L'opera, curata da Giovanni Bottari, e dedicata a Benedetto XIV *bonarum artium omniumque disciplinarum patrono*, è decorata con incisioni di Pietro Santi Bartoli, specializzato in incisioni di reperti archeologici e pitture antiche. In realtà, le miniature non sono state tratte direttamente dal manoscritto, ma da disegni realizzati tra il 1631 e il 1632 da Pietro Testa (discepolo di Pietro da Cortona) su commissione del cardinale Camillo Massimo: lo rivelano le caratteristiche iconografiche dei disegni e anche l'assenza delle didascalie dei personaggi presenti nel manoscritto e aggiunte in una seconda tiratura dell'opera, sempre del 1741. Inoltre, accanto a testo e miniature del manoscritto Vat. Lat. 3225, proprio sulla scorta del quaderno di disegni di Testa, il volume

riproduce anche alcune miniature tratte dal manoscritto Virgilio Romano (Vat. Lat. 3867), del V secolo, in capitale, frammentario anch'esso, che contiene 19 grandi illustrazioni: si veda ad esempio la rappresentazione della tempesta di *Eneide* 1,84-101 (f. 77r del manoscritto, *pictura XII*), riprodotta a p. 29. La copia esposta in mostra – che appartiene alla prima tiratura del 1741, priva delle didascalie – è aperta alle pp. 46-47: nella prima (corrispondente al f. 18v *pictura 13* del manoscritto), oltre al testo di *Eneide* 2,191-198, è riprodotta, in due scene accostate nel medesimo quadro, la storia del sacerdote Laocoonte che sacrifica un toro a Nettuno, e che poi, affiancato dai figli, lotta contro due serpenti marini che lo avvolgono. Laocoonte è raffigurato diversamente nelle due scene, nell'originale e nella stampa: nella seconda ha la barba e un mantello fluente. Si è pensato che questa seconda scena si sia perciò intrusa per influsso del gruppo marmoreo ora conservato in Vaticano. Per altri lo schema iconografico ricorda piuttosto le pitture pompeiane affini. A p. 47 (= f.19r, *pictura XIV* del manoscritto), sopra il testo di *Eneide* 2,254-258, sono raffigurati i Greci che escono dal cavallo di Troia. Questo volume, che non manca di un apparato di *exempla scripturarum*, e di una presentazione dei manoscritti virgiliani conservati in Biblioteca Vaticana, è una interessante testimonianza delle origini della paleografia e della codicologia, nate intorno alla fine del XVIII secolo, grazie al lavoro del monaco benedettino Jean Mabillon, e rappresenta una fase rilevante della tradizione iconografica virgiliana.

FRANCESCO CITTI



Bibliografia: *Fragmenta et picturae Vergiliana codici Vaticani Latini 3225 phototypice expressa, consilio et opera curatorum bibliothecae Vaticanae*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1945; J. RUYSSCHAERT, *Bartoli Pietro Santi*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, vol. I, pp. 467-468; Id., *Lectures des illustrations du «Virgile Vatican» et du «Virgile romain»*, «Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot», 1991 (LXXIII), pp. 25-51; Id., *Le copie delle miniature dal secolo XVI al XIX*, in I. LANA (a cura di), *Vergilius*

Romanus. Volume di commento all'edizione in facsimile del codice Vat. Lat. 3867, Milano, Jaka Book, 1986; *Vergilius Romanus. Codice Vaticano Latino 3867. Riproduzione integrale ridotta dei 309 fogli superstiti*, Milano, Jaka Book, 1986; D.H. WRIGHT, *The Vatican Vergil. A Masterpiece of Late Antique Art*, Berkeley, University of California Press, 1993; Id., 1. *Virgilio, Opere* e 2. *Virgilio, Opere*, in M. BUONOCORE (a cura di), *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, Roma, Fratelli Palombi, 1997, pp. 142-156.

7 GIUSEPPE ALESSANDRO FURIETTI

De musivis, Roma, Giovanni Maria Salvioni, 1752

Collocazione: A.M.I.V.5

Giuseppe Alessandro Furietti (1684-1764) fu ordinato sacerdote lo stesso anno (1705) in cui ottenne la laurea in diritto canonico e civile; cardinale a partire dal 1722, circa vent'anni dopo fu introdotto nella segreteria della Santa Congregazione del Concilio da Benedetto XIV. Furietti fu anche un appassionato archeologo e, a sue spese, condusse una notevole campagna di scavo a Villa Adriana (Tivoli): la scoperta del celebre mosaico delle colombe sul bordo di un bacile pieno d'acqua, oggi conservato al Museo Capitolino, gli ispirò la composizione di un trattato dedicato all'arte musiva dall'Antichità al Settecento, il *De*

musivis, pubblicato a Roma nel 1752 e dedicato proprio a Benedetto XIV. L'esemplare esposto in mostra è aperto sulla prima tavola fuori testo, che riproduce il suddetto mosaico.

LEONARDO GALLI

Bibliografia: L. CHIODI, *La biblioteca civica e il card. Furietti*, «Bergomum» 1964 (LVIII) pp. 17-28; A. PORTELLA, *G. Alessandro Furietti*, in B. ANTONINO, G. OLMI, M.G. TAVONI (a cura di) *Il libro illustrato a Bologna nel Settecento*, Bologna, BUP, 2007, pp. 212-213.



8 SCIPIONE MAFFEI

Museum Veronense hoc est Antiquarum inscriptionum atque anaglyphorum collectio, Verona, Tipografia del Seminario, 1749

Collocazione: A.M.K.III.2/1

Scipione Maffei (1675-1755), erudito e letterato di spicco del preilluminismo italiano, fu un pioniere anche nel campo della museologia, come dimostra l'impegno profuso nella creazione del Museo Lapidario di Verona, in cui erano riuniti numerosi rilievi ed epigrafi del mondo antico. Profondamente legato a questa iniziativa è il *Museum Veronense*, pubblicato nel 1749 per i torchi della Tipografia del Seminario: l'opera, infatti, cataloga e descrive le varie iscrizioni presenti nella collezione, ma include anche vari reperti provenienti da Torino e Vienna (l'antica Vindobona). In mostra, l'esemplare posseduto da Benedetto XIV, cui il *Museum Veronense* è dedicato, è aperto sulla celebre Gemma Augustea, un cammeo in rilievo databile intorno al 10 a.C., conservato presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna: nel registro superiore si vede Augusto, raffigurato come Giove, seduto accanto alla dea

Roma e rivolto verso Tiberio, che sta scendendo da un carro guidato dalla Vittoria; nel registro inferiore, a sinistra dei soldati romani innalzano un monumento alla Vittoria per celebrare le vittorie di Tiberio sugli Illiri e a destra due personificazioni delle province trascinano verso il trofeo probabilmente due Germani, alludendo agli sperati successi di Tiberio nel Nord.

LEONARDO GALLI

Bibliografia: P. ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino, Einaudi, 1989; G.P. MARCHI, *Un italiano in Europa: Scipione Maffei tra passione antiquaria e impegno civile*, Verona, Libreria Universitaria, 1992; G. VOLPATO, *Scipione Maffei*, in B. ANTONINO, G. OLMI, M.G. TAVONI (a cura di), *Il libro illustrato a Bologna nel Settecento*, Bologna, BUP, 2007, pp. 210-211.

MUSEUM VINDOBONENSE

CCKLV

Caesarei thesauri ocellum, priscorum artis, & industriae miraculum, gemmam omnino incomparabilem, Danielis Bertoli manu, qui tanto operi unice par fuit, delineatam, conspice erudite Lector, & ni grave sit, quae super illa in Observ. Liter tomo IV. differui, respice.



Hand. Daniel Bertoli. 1790.

11

Hand. Daniel Bertoli. 1790.

***Commendavimus philosophi non dogmatici:* la politica culturale di Papa Lambertini**

Annarita Angelini

1. La «vasta idea» di Prospero Lambertini

Negli anni in cui Benedetto XIV è cardinale arcivescovo di Bologna, la città è un capoluogo di legazione ai confini dello Stato della Chiesa, priva di un territorio sufficientemente ampio per incidere considerevolmente sull'economia cittadina; una città di provincia, eppure forte del prestigio di «una città di prima classe», al pari delle capitali della penisola¹. Un prestigio che Bologna aveva rivendicato anche all'interno dello Stato pontificio ottenendo di affiancare all'autorità papale magistrature cittadine dotate di poteri decisionali su questioni amministrative e politiche².

Bolognese di nascita Prospero Lambertini sapeva bene come gran parte di quella reputazione fosse dipesa dall'attività culturale sviluppata intorno all'Università, capace non solo di richiamare maestri e studenti *oltremontani*, tanto da rivendicare il titolo di *mater studiorum*, ma anche di promuovere le voci principali dell'economia cittadina che dall'industria della carta alle tipografie, dagli alloggi alle osterie, erano strettamente dipendenti dall'attività universitaria. D'altro canto, al cardinale arcivescovo non sfuggiva nemmeno il grave stato di crisi nel quale versava lo Studio fin dalla seconda metà del Seicento, ormai incapace di dialogare con le principali istituzioni scientifiche europee e di attrarre, come era stato in passato, lettori e scolari forestieri. Una condizione di declino, in gran parte imputabile alla miopia dell'élite di governo cittadina, che comportava un danno economico e politico oltre che culturale, non solo per Bologna, ma per l'intero Stato.

La fondazione dell'Istituto delle Scienze, l'istituzione pubblica promossa da Luigi Ferdinando Marsili e inaugurata nel 1714 nei locali di Palazzo Poggi, votata e attrezzata all'applicazione del metodo osservativo e sperimentale nella produzione scientifica, avrebbe dovuto imprimere – almeno nelle attese del fondatore – un nuovo slancio agli studi e, con quello, alla percezione europea della città. Tanto più perché all'Istituto, vero e proprio

¹ La classificazione delle città e l'inclusione di Bologna tra quelle «di prima classe», risale a GIOVANNI ANTONIO MAGINI, *Atlante geografico d'Italia*, Bologna, presso l'autore [con i tipi di Nicola Tebaldini], 1620. Ancora fondamentale al riguardo la dialettica tra reale collocazione politica e percezione, G. RICCI, *Bologna*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

² Sulle peculiarità del «governo misto» a Bologna, rimando a A. DE BENEDICTIS, *Repubblica per contratto. Bologna: una città europea nello Stato della Chiesa*, Bologna, Il Mulino, 1995.

laboratorio di effettiva sperimentazione e ricerca, era collegata un'Accademia delle Scienze, organizzata sul modello dell'Académie Royal des Sciences di Parigi, aperta al confronto con le punte più avanzate della scienza europea dell'Illuminismo³. Fin dagli anni delle controversie tra il Senato cittadino e Marsili per la fondazione dell'Istituto, Prospero Lambertini, allora arcivescovo di Teodosia e poi di Ancona, aveva avuto a cuore i destini della nuova istituzione, tanto che la Santa Sede gli aveva affidato, nel 1725, il ruolo di mediatore tra le due parti. Un'attenzione interessata e lungimirante: il «complesso di Palazzo Poggi» – vale a dire l'Istituto, l'Accademia, e la trama di rapporti che l'uno e l'altra intessevano con lo Studio e con le istituzioni scientifiche «di là de' monti»⁴ – gli appariva il punto di forza sul quale investire in vista di una ripresa della centralità culturale di Bologna, e grazie a quella, l'occasione per ricucire il dialogo tra fede e scienza, da tempo interrotto e minato da diffidenze reciproche. Fu però a partire dal 1740, anno d'inizio del suo pontificato, che l'intervento di Benedetto XIV si rivelò determinante per il corso della scienza bolognese. La grande autorità che gli veniva dalla duplice carica che ricopriva, di arcivescovo della città e di sovrano pontefice, gli permise di scavalcare, nei propri interventi, il Senato e le magistrature cittadine preposte al controllo dell'istituzione di Palazzo Poggi. Se era chiaro al pontefice che la nuova istituzione fosse più adatta dell'antico Studio a farsi protagonista dell'auspicato rilancio della scienza bolognese, non gli sfuggiva nemmeno come non fosse opportuno farne un polo concorrenziale rispetto all'Università. Un'istituzione ancora giovane – così la vedeva papa Lambertini nel 1742 – che offriva non solo alla «gioventù bolognese», ma anche a tutti quegli

scolari che in maggior numero ora vengono ad apprendere le scienze in quella celebre università... il vantaggio di vedersi nelle pratiche lezioni, ed ostensioni, che in determinati giorni si fanno da' Professori nelle stanze dell'Istituto, confermati e rischiariti gl'insegnamenti dottrinali e teorici che da' Lettori nelle pubbliche Scuole, e private

³ Sulla vicenda di Marsili e della fondazione dell'Istituto delle Scienze, si rimanda a: *I materiali dell'Istituto delle Scienze*, Bologna, Clueb, 1979 (si vedano in particolare il contributo di M. CAVAZZA, *La "Casa di Salomone" realizzata?*, pp. 42-54 e di V. PALLOTTI, *Per una storia dell'Istituto delle Scienze*, pp. 55-62); W. TEGA, *Mens agitat molem. L'accademia delle Scienze di Bologna*, in *Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, a cura di R. CREMANTE e W. TEGA, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 62-108; A. ANGELINI, *Anatomie Accademiche III. L'Istituto delle Scienze e l'accademia, Bologna*, Il Mulino, 1993 al quale il contributo qui pubblicato si rifà nelle sue linee essenziali e per l'uso delle fonti (specie quelle manoscritte).

⁴ Si veda, L. F. MARSILI, *Parallelo dello stato moderno dell'Università di Bologna con l'altre di là de monti*. Indirizzato nel 1705 all'Assunteria di Studio, il parallelo è ora pubblicato in A. ANGELINI, *Anatomie Accademiche III*, cit., pp. 463-474.

case, vengono loro insegnati, coadiuvandosi così mirabilmente l'Università e l'Istituto⁵.

Coadiuvare e *non-ostacolare* erano le parole d'ordine che il pontefice consegnava agli scienziati bolognesi coinvolti nell'attività dell'istituzione marsiliana, cosciente che qualunque provvedimento potesse contribuire a eclissare il Pubblico Studio avrebbe suscitato pericolose reazioni da parte non solo dei potenti colleghi dottorali, ma anche degli organi municipali coinvolti nella gestione e dell'amministrazione dell'Università. Una prospettiva municipalistica, quella dell'Assunteria di Studio e, in generale, dell'oligarchia senatoria, determinata nel volere garantire il monopolio culturale dell'antica università e non rimettere in discussione i privilegi che permettevano di interpretare l'insegnamento universitario come «un assegnamento benefico riservato ai soli cittadini»⁶.

È da lucide consapevolezze e da una lungimiranza di gran lunga superiore a quella manifestata dall'aristocrazia senatoria, che prende consistenza l'istanza sottesa alla cosiddetta «riforma benedettina»: l'insieme dei provvedimenti legali, economici e organizzativi che, a partire dal 1742, il pontefice mise in campo per sviluppare appieno le potenzialità, fino ad allora solo parzialmente espresse, della nuova istituzione, facendo della «vasta idea» marsiliana e del «complesso di Palazzo Poggi» il perno di una riorganizzazione scientifica e didattica che avrebbe trasformato in maniera quasi impercettibile, ma nella sostanza radicale, assetto culturale della città⁷.

Una trasformazione che doveva poter contare su consistenti stanziamenti, divenuti ineludibili per mettere la scienza locale in condizione di farsi voce autorevole nell'Europa dei Lumi. Che fosse sulle scienze fisiche, matematiche e mediche che occorreva insistere per riempire il vuoto lasciato dal diritto e dalla teologia, era stato chiaro a monsignor Lambertini fin dal 1725, quando riceveva da Marsili un drammatico *chaier de doléance* che rispecchiava l'assetto, ormai «ridotto ad apparenza anziché a sostanza», dell'Isti-

⁵ *Motuproprio con cui si sopprime il Collegio Panolino e se assegnano le entrate all'Istituto delle scienze*, in *Lettere, Brevi, Chirographi, Appostoliche determinazioni, prese dalla Santità di Nostro Signore Papa Benedetto XIV nel suo pontificato per la città di Bologna*, Bologna, Longhi, 1749-1756 (4 vol.), il documento è trascritto parzialmente in A. ANGELINI, *Anatomie Accademiche III*. cit., e alla trascrizione si fa qui (e nelle note successive) riferimento nella numerazione delle pagine il passo riportato è a p. 529.

⁶ L. F. MARSILI, *Per la provvista dei Professori*, in E. BOTOLLOTTI, *La fondazione dell'Istituto e la riforma dello Studio di Bologna*, Bologna, Zanichelli, 1930, p. 452.

⁷ Le espressioni sono di L. F. MARSILI, *A tutti gli ordini della Città di Bologna*, in *Atti legali per la fondazione dell'Istituto delle Scienze, ed Arti liberali per memoria degli ordini ecclesiastici e secolari che compongono la città di Bologna*, Bologna, nella stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1728, pp. iii-vii.

tuto e della cultura scientifica cittadina⁸; con la stessa chiarezza gli era stato evidente, ben prima dell'inizio del suo pontificato, come solo mettendosi al passo con l'orientamento osservativo e sperimentale della scienza illuminista, Bologna avrebbe potuto riconquistare il prestigio e la centralità perduti.

Ma per un capo di stato quale Benedetto XIV era divenuto il 17 agosto 1740, non sarebbe stato sufficiente emulare le istituzioni scientifiche che, nelle grandi capitali europee, affiancavano le università imponendosi come aggiornati e internazionali spazi di discussione. Occorreva realizzare il sogno di Marsili di dare a Bologna ciò che nemmeno Parigi e Londra avevano realizzato: un centro «di avanzamento delle scienze» che, attraverso «pratiche lezioni» e «ostensioni» pubbliche, risultasse in grado di integrare con la prassi sperimentale «gli'insegnamenti dottrinali e teorici» dei lettori dell'Archiginnasio segnalandosi, per questo, come un *unicum* in Europa: un'istituzione scriveva il Papa nel 1742 – «che distingue il nostro Stato, e l'Italia tutta»⁹.

L'obiettivo era quello di istituire a Bologna ciò che né la Royal Society né l'Académie fondata da Colbert erano state in grado di realizzare: un unico edificio entro il quale riunire *laboratorio* e *accademia*, nel quale cioè collegare il momento effettivo della sperimentazione e della produzione dei risultati – che aveva corso nelle stanze della chimica, della fisica, della storia naturale, dell'architettura militare, della geografia, nell'osservatorio astronomico¹⁰ e più tardi nelle camere dell'anatomia¹¹ – a quello della diffusione dei risultati e del confronto teorico, peculiare delle accademie settecentesche; collegare il momento certamente più economico della *discussione* pubblica intorno a teorie e risultati sperimentali ottenuti altrove, a quello deputato a sperimentare *pubblicamente*. Ma la fase propriamente sperimentale della ricerca imponeva non solo l'acquisizione di un corredo strumentale aggiornato e costoso – macchinari per osservazioni e misurazioni sofisticati e suscettibili di continue rettifiche – ma anche la promozione di una cooperazione tra scienziati attivi in discipline diverse giacché, alla metà del XVIII secolo, la crescita del sapere scientifico si era fatta più rapida e interessante non all'interno delle discipline tradizionali, ma nelle zone franche e sui confini che andavano aprendosi tra ambiti diversi ma solidali della

⁸ Mi riferisco al memoriale indirizzato da Marsili a Prospero Lambertini, al quale la Santa Sede aveva affidato il compito di mediatore tra il Generale e il Senato bolognese. La minuta è conservata all'Archivio di Stato (Assunteria d'Istituto, Diversorum, Titolo I, busta 7) mentre una copia è alla Biblioteca Universitaria (Fondo Marsili, n. 2013). Il testo si trova ora pubblicato in A. ANGELINI, *Anatomie Accademie III*, cit., pp. 487-515.

⁹ *Motuproprio con cui si sopprime il Collegio Panolino*, cit., p. 529.

¹⁰ Sono questi gli ambiti nei quali, fin dalla fondazione marsiliana, l'Istituto delle Scienze era articolato nei locali di Palazzo Poggi

¹¹ *infra*, pp. ***

produzione scientifica. Macchine idrauliche, pneumatiche, elettrostatiche, telescopi, microscopi e termometri ad alta precisione, ormai indispensabili in domini diversi della «filosofia sperimentale» e pertanto condivisi da sperimentatori attivi in ambiti diversi, costituivano il ‘correlativo oggettivo’ di una ricerca che, nell’Istituto bolognese, era effettivamente collettiva, interdisciplinare e sperimentale. Quello che né Christiaan Huygens o Samuel Sorbière erano riusciti a ottenere a Parigi – un osservatorio collegato a laboratori diversi e a uno spazio di discussione¹² –, l’istituzione, sognata da Robert Boyle per dare luogo all’ideale baconiano di ricerca, che a Londra era rimasta un *invisible college*¹³, nei locali di Palazzo Poggi esisteva effettivamente con «particolar lustro alla Città di Bologna [...] sommo profitto alla studiosa gioventù [...] stima appresso le più colte nazioni e primarie università d’Europa»¹⁴. Sovrani come Luigi XIV e Carlo II non avevano compreso ciò che il sovrano pontefice aveva preconizzato: l’avanzamento del sapere scientifico imponeva la collegialità non solo della discussione, ma anche della sperimentazione; spettava al pubblico potere non solo provvedere al confronto e allo scambio teorico, resi possibili dalla discussione pubblica e dalla stampa periodica degli atti accademici, ma anche finanziare una ricerca che, nelle sue fasi operative, richiedeva tecnologie complesse e costose, inaffrontabili da parte di singoli scienziati o da sodalizi privati. Era precisamente intorno a quelle tecnologie condivise che si aprivano i confini che avevano mantenuto separate le diverse regioni dell’universo della scienza e si schiudevano domini scientifici nuovi, fino ad allora inesplorati.

2. La «riforma benedettina» tra scienza e vita civile

In quelle frontiere aperte, che saranno, almeno a Bologna, quelle della luce e dei colori, del fluido elettrico, della fisiologia, dell’analisi delle sostanze e intorno a macchinari essenziali ai fisici non meno che agli astronomi o ai medici, cresceva la figura del *professor*, distante tanto da quella del

¹² Si veda C. HUYGENS, *Memorandum pour Colbert* (1666), in C. HUYGENS, *Oeuvres complètes*, La Haye, Martinus Nijff, 1888-1950, vol. IV, p. 328. Nonostante il programma di Huygens e le insistenze di Samuel Sorbière e della Compagne des Sciences et des Artes, i quali reclamavano un edificio entro il quale allestire laboratori di ricerca, l’Académie Royal des Sciences si ridusse a due stanze entro la biblioteca reale, concesse due volte alla settimana, all’interno delle quali discutere e pronunciarsi, come autorità collettiva, sulla validità di esperimenti e osservazioni compiute altrove.

¹³ Si vedano le lettere di R. Boyle sull’*Invisible College*, in *The works of the honorable Robert Boyle*, ed. by T. BIRCH, London, Millar, 1744, vol. I, p. 20. Per quanto riguarda l’organizzazione effettiva dell’Académie parigina e della Royal Society, rimando ai riferimenti bibliografici riportati in A. ANGELINI, *Anatomie Accademiche III*, cit., pp. 93-95.

¹⁴ *Motuproprio con cui si sopprime il Collegio Panolino*, cit., p. 528.

lettore universitario quanto da quella dell'accademico. A incarnarla erano specialisti di fama, già affermati nei diversi campi dell'osservazione e dell'esperimento, deputati a «ricevere in consegna e mettere in opera a uso delle scienze gli istromenti e suppellettili» dei laboratori dell'Istituto¹⁵, ma anche a istruire alle fasi operative della ricerca una nuova generazione di scienziati – gli *alumni* – che, nelle stanze di Palazzo Poggi, scopriva l'opportunità di integrare la *lectio* teorica dello Studio con la pratica sperimentale.

Ciò che papa Lambertini aveva in mente era la promozione di un circolo virtuoso capace di legare strettamente Università e Istituto, in modo da trascinare la prima entro l'orbita illuministica e internazionale dell'altro e fare di questo non una sede accessoria, marginale e meno ancora concorrenziale, rispetto al luogo della formazione scientifica (l'università), ma una sorta di laboratorio scientifico complementare e all'insegnamento teorico universitario. Determinante allo scopo avrebbe dovuto essere l'Accademia delle Scienze, i cui soci mantenevano aperto lo scambio con scienziati e istituzioni delle grandi capitali europee e con l'Accademia Clementina di belle arti, anch'essa ospitata nei locali di Palazzo Poggi, cui era demandata la promozione non solo di nuovi talenti, ma anche di esperienze di cooperazione tra arte e scienza. Artisti come Donato Creti, Ercole Lelli, Anna Morandi, Giuseppe Manzolini affiancheranno scienziati *stricto sensu* negli ambiti della ricerca fisica, anatomica e fisiologica in particolare, inaugurando forme inedite ed efficaci di collaborazione e contribuendo, dai rispettivi specialismi, all'avanzamento di quelle nuove frontiere che la scienza illuministica aveva aperto.

Diversamente dai rappresentanti dell'oligarchia cittadina, Benedetto XIV sapeva bene che la realizzazione di quel progetto di rilancio scientifico e civile della città nel quadro più ampio della politica culturale pontificia, avrebbe richiesto non solo ingenti stanziamenti economici, ma anche oculati investimenti umani: era indispensabile organizzare un pool di professionisti, adeguatamente retribuiti e capaci di valorizzare al meglio la dotazione strumentale. Felice intuizione del papa fu quella di puntare su una cerchia di scienziati – i cosiddetti *benedettini* – che si fosse già segnalata nel contesto scientifico europeo. Con il *Motuproprio* del 22 giugno 1445, stabiliva perciò che le rendite del soppresso Collegio Pannolini¹⁶ venissero destinate

¹⁵ Archivio di Stato di Bologna, *Filze del Reggimento*, 1711, 18 novembre, c. 101. La funzione del *professor*, essenziale nel contesto scientifico e sperimentale di Palazzo Poggi, era stata definita fin dalla fondazione dell'Istituto, ma le carenze nel corredo strumentale ne avevano ridotto notevolmente l'esercizio. Sarà a seguito delle acquisizioni garantite dai finanziamenti del pontefice e da interventi da lui stesso sollecitati, che il ruolo dei *professores* si rivelerà trainante, tanto da imporsi come metodo non solo nella ricerca ma anche nella didattica scientifica.

¹⁶ Il Collegio era stato fondato da Francesco Pannolini verso il 1584 per sostenere agli studi giovani indigenti.

a una pensione annua da assegnare a «24 soggetti dimoranti in Bologna», aggregati all'Accademia dell'Istituto e pertanto coinvolti nella dimensione internazionale della più avanzata discussione scientifica. Di questi 24 *pensionari*, 14 sarebbero stati scelti tra quanti, oltre a essere *professores* dell'Istituto e soci dell'Accademia, fossero stati anche lettori nello Studio¹⁷. Sarà su questa l'élite di *benedettini pensionari di diritto* che il papa farà leva per dare corso ai propri interventi: adeguatamente stipendiati con un rendita aggiuntiva, erano responsabili dei laboratori dell'Istituto nei quali conducevano le loro ricerche e completavano sperimentalmente l'insegnamento, puramente teorico, che impartivano delle rispettive letture all'Archiginnasio; e intanto, in qualità di soci dell'Accademia, si rendevano interlocutori delle voci più autorevoli delle scienze settecentesche.

A coordinare il gruppo era il *lector emeritus* di fisica Francesco Zanotti, corrispondente di Henry Oldenburg e di Voltaire, esperto del metodo leibniziano di calcolo infinitesimale e tra quanti introdussero a Bologna la fisica di Newton. Nella qualità di segretario dell'Istituto e dell'Accademia, orchestrò il lavoro di Palazzo Poggi nei decenni più fortunati e garantì l'edizione dei *Commentarii*, i volumi che pubblicavano le memorie accademiche e diffondevano in Europa i risultati della ricerca condotta nelle stanze di Palazzo Poggi. *Benedettino di diritto* fu anche Bartolomeo Beccari, organizzatore del laboratorio spagirico dell'Istituto, già membro della Royal Society, professore di medicina all'Archiginnasio, poi destinato, nel 1737, a quella che sarebbe stata la prima cattedra di chimica istituita in una università della penisola. Tra i *pensionari* direttamente nominati dal papa fu anche Eustachio Manfredi, lettore di matematica nello Studio, socio dell'Académie des Sciences parigina e della Royal Society. A Palazzo Poggi Manfredi fu il responsabile delle osservazioni dalla specola e, insieme a Zanotti e a Beccari, consigliere di Benedetto XIV quanto ai provvedimenti a vantaggio dell'Istituto. Nello stesso documento anche Laura Bassi, lettrice onoraria di *Philosophia universa* nell'Università, esperta conoscitrice della filosofia naturale di Newton e ampiamente conosciuta nella comunità scientifica europea, veniva nominata *accademica pensionaria benedettina soprannumeraria*¹⁸. A conferma del rilievo internazionale che guidava il papa nella scelta dei *benedettini*, anche la nomina di Pier Paolo Molinelli, primo professore di chirurgia all'Archiginnasio, membro della Royal Society e dell'Académie Royale de Chirurgie di Parigi, e già elevato dal pontefice alla direzione della

¹⁷ *Motuproprio con cui si sopprime il Collegio Panolino*, cit., pp. 531-533.

¹⁸ *ibid.*, pp. 533-534. Cfr. M. CAVAZZA, *Laura Bassi. Donne, genere e scienza nell'Italia del Settecento*, Milano, Editrice Bibliografica, 2020, pp. 97-130; P. FINDLEN, *Tra uomini. Laura Bassi all'Istituto delle Scienze*, in *Laura Bassi. Emblema e primato nella scienza del Settecento*, a cura di L. CIFARELLI e R. SIMILI, Bologna, Editrice Compositori, 2012, pp. 71-88.

Scuola di Chirurgia di Bologna. Il *Motuproprio* del '45 proseguiva e integrava infatti una disposizione papale di due anni precedente, con la quale veniva istituita, negli ospedali cittadini di S. Maria della Vita e di S. Maria della Morte, una Scuola che, nelle sue funzioni didattiche, incrociava sia l'attività dell'Istituto, sia l'insegnamento medico-chirurgico dell'Università. Una decisione scontata, la nomina a direttore di Molinelli, lettore *ad operationes chirurgicas*, membro dell'Accademia dell'Istituto, responsabile della Chirurgia a Palazzo Poggi¹⁹, e ampiamente affermato entro la comunità scientifica internazionale. Con l'istituzione della Camera dei ferri chirurgici entro l'Istituto, la medicina – si legge nel *Motuproprio* del 1745 – veniva riconosciuta «facoltà essa pure, che si apprende per via d'osservazioni, ed isperimenti, come tutte l'altre che s'insegnano nell'Istituto» stabilendo di conseguenza che il suo responsabile «sia considerato, ed annesso agli altri professori dell'Istituto, e goda degli onori, e prerogative, che godono gli altri professori del medesimo»²⁰.

L'ubicazione della Scuola entro gli ospedali non solo offriva all'istruzione medica superiore *casi* non meramente teorici sui quali osservare, ma con brillante intuizione collegava l'attività assistenziale alla formazione teorica dei medici. Tra formazione universitaria, ricerca e assistenza il papa intravedeva una dialettica tanto delicata da realizzare, quanto proficua, qualora fosse stata adeguatamente realizzata. Diretta da Molinelli, la Scuola era chiamata a integrarsi pienamente nel quadro della formazione teorica dei medici; d'altra parte però, l'attenzione che riservava all'osservazione dei casi clinici negli ospedali e alla strumentazione chirurgica predisposta nell'Istituto, segnavano una marcata discontinuità rispetto al metodo dell'insegnamento universitario, ancora impartito sulla lettura di testi aristotelici e galeniani.

Il settore anatomico si potenziava ulteriormente nel novembre 1747, con la disposizione che istituiva entro l'Istituto delle Scienze una «camera anatomica» della quale Ercole Lelli, socio dell'Accademia Clementina e «direttore di figura», veniva nominato «custode e ostensore», stipendiato a propria volta con denaro pubblico²¹. Lelli veniva inoltre incaricato di realizzare preparati anatomici in cera volti a illustrare singole parti del corpo umano

¹⁹ *Motuproprio col quale s'istituisce in Bologna una Scuola di Chirurgia e si prescrive per la prima volta alla carica di Dimostratore delle operazioni chirurgiche il Dottor Pietro Paolo Molinelli*, pubblicato in *Lettere, Brevi, Chirografi*, cit., e trascritto in A. Angelini, *Anatomie Accademiche III*, cit., pp. 524-528.

²⁰ *Motuproprio con cui si sopprime il Collegio Panolino*, cit., p. 533.

²¹ *Motuproprio col quale Ercole Lelli Artefice delle otto Statue anatomiche... con altri lavori rappresenti le parti del Corpo Umano, viene costituito Custode, ed Ostensore di dette Statue e di detti Lavori, ed in oltre de' Capitali di Vetri Diottrici... come anche de' Torni*, 28 novembre 1747, pubblicato in *Lettere, Brevi, Chirografi*, cit., e trascritto in A. ANGELINI, *Anatomie Accademiche III*, cit., pp. 535-540.

e dettagli anatomici e «otto statue al naturale dimostranti distintamente la Miologia e l'Osteologia»²². Con l'incarico a Lelli, l'auspicio a una collaborazione tra arte e scienza entro il perimetro dell'Istituto, si traduceva in una prassi destinata a consolidarsi negli anni successivi. Tanto le statue in scheletro e cera, che permettevano l'osservazione dei muscoli superficiali, medi e profondi e dell'apparato scheletrico maschile e femminile, quanto i preparati su tavola, costituivano un importante materiale didattico grazie al quale «si dimostrano e si fanno vedere praticamente nell'Istituto»²³ le parti anatomiche, surrogando, nella misura del possibile, la ben più complessa e dispendiosa pratica settoria. Dal canto suo Ercole Lelli, artista, accademico, sperimentatore di nuove tecniche, ma anche autore di un'*Anatomia esterna del corpo umano*²⁴, incarnava una figura professionale inedita e ibrida, in grado di porre competenze tecniche e artistiche al servizio dell'osservazione scientifica. Una relazione a doppio senso, questa tra scienza e arte, dal momento che la stanza dell'anatomia doveva servire, in collegamento con la Scuola di Chirurgia e il Teatro Anatomico dell'Archiginnasio, all'addestramento *pratico* dei medici, ma doveva servire anche ai soci dell'Accademia Clementina di belle arti per l'insegnamento del disegno anatomico. Prendeva consistenza quella tradizione di artisti-scienziati o di scienziati-artisti che si sarebbe consolidata, in ambito anatomico e fisiologico, con l'attività di Giovanni Manzolini, Anna Morandi e Clemente Susini, ma che, a ben vedere, poteva contare sul precedente di Donato Credi, il quale, sotto stretto controllo dell'astronomo Manfredi, era stato autore di una serie di otto dipinti a olio, in ciascuno dei quali un corpo celeste (Sole, Luna, Mercurio, Venere, Marte, Giove, Saturno, una Cometa) appariva ingrandito come se fosse osservato al telescopio.

Benedetto XIV non aveva una formazione scientifica e tantomeno medica; eppure la sua attenzione a potenziare la scienza e la medicina in specie, proseguì fino al 1757 con l'acquisto, per l'Istituto, della «suppellettile ostetrica» di Antonio Galli, allievo di Molinelli nella Scuola di Chirurgia, lettore nello Studio, accademico delle scienze e, a propria volta, *benedettino di diritto*²⁵. I preparati in argilla ideati da Galli e acquistati dal papa, dovevano servire a i medici e in particolare le levatrici, dalle quali dipendeva l'esito delle gravidanze. Si trattava di una strumentazione facilmente manipolabi-

²² *ibid.*, p. 536.

²³ *ibid.*

²⁴ Con il titolo di *Anatomia esterna del corpo umano per uso de' pittori, e scultori*, veniva pubblicato postumo a Bologna, presso Cattani e Nerozzi, verosimilmente nel 1770, il *Compendio anatomico per uso de' pittori e scultori*, che Lelli aveva lasciato manoscritto.

²⁵ Il *Motuproprio* comprensivo dell'inventario di compravendita è conservato all'Archivio di Stato di Bologna, Archivio del Reggimento, Assunteria d'Istituto, Diversorum busta 11 e busta 15.

le, che adeguava a un'utenza sprovvista di competenze teoriche l'insegnamento di manovre indispensabili in vista della riuscita del parto. A Galli veniva inoltre assegnato l'incarico di tenere un corso per le levatrici negli stessi locali di Palazzo Poggi, introducendo un pubblico del tutto nuovo ed extra-accademico nella prassi scientifica dell'Istituto. Poco importa se alle levatrici fosse riservato un accesso indipendente ai locali, separato da quello dei *professores*, che, con l'eccezione di Laura Bassi, erano uomini. Rilevante è invece l'urgenza, avvertita da Benedetto XIV, di un collegamento stretto tra l'istruzione medico-anatomica e la pratica assistenziale sul territorio. Con notevole anticipo sull'istituzione di un insegnamento universitario di ostetricia, il papa intuì l'immediata utilità pratica e non solo scientifica, in un periodo in cui la mortalità neonatale e i rischi per le partorienti erano assai elevati, di un apprendistato rapido e facile rivolto a figure prive di un'adeguata istruzione, ma tradizionalmente incaricate di assistere ai parti.

Fatto sta che le discipline mediche uscivano dall'Archiginnasio e il vecchio Studio si vedeva costretto a rinunciare al monopolio dell'insegnamento proprio in quel settore al quale aveva legato la propria secolare tradizione. La scuola dei tradizionalisti, che aveva costretto Marcello Malpighi e Gian Battista Morgagni ad abbandonare l'università e la città, cedeva il passo ai medici che proprio sull'insegnamento di quei maestri si erano formati.

3. «*I filosofi e le macchine*»

L'intento che guidava i provvedimenti del papa era chiaro ed esplicito: «promuovere quanto sia possibile l'avanzamento delle arti, e specialmente di quelle più utili, e più necessarie all'umana società ed alla conservazione de' corpi umani» e fare in modo che «la gioventù sì della città e del territorio, che di tutto lo Stato Ecclesiastico, ed anche forestiera [...] abbia occasione d'istruirsi praticamente, e addestrarsi nell'eseguire senza pericolo, quelle operazioni, che non si potrebbero prudentemente azzardare a dirittura ne' vivi»²⁶. Non l'elargizione di un mecenato o del protettore di un *otium* scientifico, meno ancora il prodigo allestitore di una Camera delle meraviglie destinata a stupire ospiti e viaggiatori in transito a Bologna, ma il ponderato investimento di un sovrano illuminato; illuminato non perché direttamente coinvolto nella produzione scientifica, ma perché consapevole del valore civile della scienza e cosciente della rilevanza politica di un intervento in tal senso, tanto più nel clima di diffidenza reciproca che segnava il rapporto tra le gerarchie ecclesiastiche e la comunità scientifica dell'Europa dei Lumi.

Non c'è dubbio che quello di Benedetto XIV fu un investimento di gran

²⁶ *Motuproprio col quale s'istituisce in Bologna una Scuola di Chirurgia*, cit., p. 524.

lunga superiore, anche quantitativamente, agli sporadici interventi dell'aristocrazia senatoria. Decurtate, dalla rendita annua del soppresso Collegio Pannolini, le 1200 lire per gli stipendi degli accademici *benedettini*, il *Motuproprio* del giugno 1745 disponeva di destinare le restanti 2400 lire all'aggiornamento degli apparati strumentali dei laboratori.

Di vera e propria «rifondazione» parla il segretario Zanotti a proposito degli interventi a vantaggio delle stanze della fisica²⁷. Nel 1744 il papa ordinava ad artigiani olandesi che avevano lavorato per i fisici Pieter van Musschenbroeck e Willem 's Gravesande una serie di strumenti per allestire un corso di fisica sperimentale: una cinquantina di macchine per lo studio della composizione delle forze, dell'elasticità, del moto dei fluidi, della caduta dei gravi, della compressione dell'aria e della condensazione del vapore; e ancora termometri ad alta precisione, macchine idrostatiche tra le quali un generatore a globo di vetro del tipo di quello progettato dal fisico inglese Francis Hauksbee. Nel complesso, una dotazione che permise ai fisici dell'Istituto di tentare esperimenti fino ad allora rimandati per la mancanza di una strumentazione adeguata²⁸.

Il primo settore della fisica a beneficiare delle donazioni benedettine fu quello dell'ottica. Il *Motuproprio* del 1747 incaricava Ercole Lelli della custodia dei *vetri diottrici* provenienti in gran parte dall'officina di Giuseppe Campani, necessari tanto al laboratorio di fisica quanto alla dotazione della specola²⁹. L'intervento di Benedetto XIV si fece sentire anche a ridosso dell'evento scientifico più rilevante per la scienza bolognese della prima metà del secolo: la conferma sperimentale della teoria newtoniana della luce e dei colori, che richiamò sull'istituzione bolognese l'attenzione della comunità scientifica internazionale. Fin dagli anni Venti Francesco Zanotti, Matteo Bazzani e Francesco Algarotti avevano tentato la verifica sperimentale del fenomeno della doppia rifrazione descritto da Newton nel III libro dell'*Opticks*³⁰, ma senza successo, giacché i raggi ottenuti per rifrazione si mescolavano a raggi avventizi. Né il fallimento dell'esperimento, né le polemiche coi cartesiani che seguirono, bastarono a scoraggiare il gruppo dei 'newtoniani' e quando Domenico Vandelli inviò dall'Inghilterra un prisma di cristallo islandese, Algarotti e soci riuscirono a confermare le proposizioni dell'ottica di Newton e a rendere palese come la ragione dei precedenti fallimenti non stesse nella teoria newtoniana, bensì nella cattiva qualità dei

²⁷ *De bononiensi Scientiarum et Artium Instituto atque Academia. Commentarii*, t. II, Bononiae, Laelii a Vulpe, 1745, *Praefatio*, p. 30.

²⁸ Cfr. G. DRAGONI, V. PALLOTTI, *Strumenti, diadattica e ricerca: la fisica sperimentale nell'Istituto delle Scienze*, in *I materiali*, cit., p. 218.

²⁹ *ibid.*, p. 219.

³⁰ W. TEGA, *Introduzione a Anatomie Accademiche II. L'enciclopedia scientifica dell'Accademia delle Scienze di Bologna*, a cura di W. TEGA, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 20-22.

prismi ottici, allora disponibili Palazzo Poggi. Reso consapevole dell'importanza dell'attrezzatura sperimentale nella produzione scientifica, Benedetto XIV fece acquistare prismi più puri, di fabbricazione olandese³¹. Gli investimenti papali finalizzati all'ampliamento dell'attrezzatura per osservazioni ed esperimenti, dimostravano come non sfuggisse al pontefice – verosimilmente consigliato dai *professores* dell'Istituto – ciò che sfuggiva non solo alle assunterie, ma anche a non pochi scienziati dell'epoca: il ruolo attivo di macchine e strumenti essenziali non solo a potenziare l'attività naturale dei sensi, ma anche a produrre una *realtà sperimentale* corrispondente o analoga – sebbene non identica – a quella spontaneamente offerta dalla natura. Per questa ragione, «non ostanti le pubbliche, e particolari angustie, a nostre spese, le antiche stanze sono state [...] compitamente fornite di macchine per gli esperimenti fisici, ed istrumenti astronomici, e matematici, parte provvisti in Roma, parte fatti venire di Francia, Olanda, ed Inghilterra»³².

Il continuo feedback tra le esigenze della ricerca e l'autorità in grado di farsene carico, permise una svolta epistemologica che era mancata negli anni a ridosso della fondazione dell'Istituto. L'acquisizione di una strumentazione sperimentale aggiornata che andava ad aggiungersi agli strumenti di ingrandimento ottico messi a disposizione di fisici e astronomi, testimonia una consapevolezza che era dei *benedettini* e che lo stesso pontefice aveva fatto propria: anche la più acuta e ravvicinata osservazione dei fenomeni si rivelava insufficiente al progresso della scienza; servivano nuovi modelli interpretativi e teorici, ma perché quei modelli potessero essere formalizzati, servivano macchine adeguate a produrre fenomeni difforni rispetto a quelli *naturaliter* offerti ai sensi, efficaci non già a sfidare la natura, ma a costringerla rivelarsi laddove si mostrava reticente. Ragione, immaginazione e teoria erano ingredienti ineludibili della ricerca, ma erano altrettanto necessari quegli artifici e quei macchinari capaci di produrre esperienze e fatti – la scomposizione del raggio luminoso attraverso il prisma ottico, gli angoli di rifrazione dei diversi colori dello spettro, la birifrangenza, ne erano stati esempio – dotati di un'evidenza e di una pregnanza dimostrativa superiore a quelli esibiti dalla natura.

Suffragato da questa spirito, nel 1744 il papa commissionava ad artigiani olandesi di una serie di macchine adibite a un sempre più intenso *dréssage* sperimentale che avrebbe portato, nel 1776, a uno sdoppiamento degli «esercizii» di fisica, affidati rispettivamente a Sebastiano Canterzani, per la meccanica (la *fisica generale*) e a Laura Bassi, per la parte sperimentale (la *fisica particolare*).

A un provvedimento papale si deve anche il completamento e la sistema-

³¹ F. M. ZANOTTI, *De Bononiensi*, cit., t. IV, p. 16.

³² *Motuproprio con cui si sopprime il Collegio Panolino*, cit., p. 529.

zione del patrimonio librario nel «gran vaso» della biblioteca, che Marsili aveva previsto, ma che soltanto nel 1756 divenne reale³³. Oltre a sollecitare donazioni e a cedere la propria raccolta libraria all'Istituto, Benedetto XIV fece obbligo a tutti gli stampatori bolognesi di arricchire il fondo di Palazzo Poggi di ogni volume da loro pubblicato.

Fu ancora merito del pontefice avere sollecitato e preteso l'aggregazione all'accademia di soci forestieri: la stessa autorità che gli consentiva di scavalcare le magistrature cittadine nell'attuazione delle disposizioni a vantaggio dell'Istituto, gli permetteva anche di superare la diffidenza verso l'esterno che ancora pesava sul parte del ceto scientifico locale. Tra il 1740 e il 1759 furono corrispondenti dell'Accademia molti autorevoli esponenti della scienza europea, dal matematico e astronomo Alexis Clairaut a Jean d'Alembert, da Voltaire al biologo ginevrino Charles Bonnet, da James Bradley, scopritore del fenomeno dell'aberrazione ottica, al naturalista Buffon, dall'accademico prussiano Samuel Formey a Laplace, dal fisico ragusino Ruggero Boscovich a Lavoisier, alcuni dei quali coinvolti attivamente nella produzione scientifica dell'istituzione bolognese³⁴.

La «riforma benedettina», le aggregazioni di soci stranieri sollecitata dal papa, l'acquisizione di apparati sperimentali adeguati e, non ultime, le condizioni poste dalle disposizioni papali che imponevano agli accademici pensionari la partecipazione attiva alle sedute dell'accademia³⁵, determinarono un'impennata della produzione scientifica dell'istituzione di Palazzo Poggi. Fino al 1744 l'attività dell'Accademia è quantificabile intorno alle 15 memorie annue, con una flessione al di sotto delle 8 dissertazioni nel periodo tra il '40 e il '44. Anche il numero delle sedute annuali, che le *Leges* del 1714 fissavano nel limite minimo di 12, si era abbassato a 5 nel 1744, vedendo progressivamente diminuire l'attività dei soci più qualificati ('ordinari' e 'numerari') a vantaggio degli 'alunni' e degli 'onorari', i primi privi di una sufficiente esperienza scientifica, gli altri non di rado dilettanti di scienza. Un cambiamento di tendenza improvviso si registrò nel 1745 – l'anno in cui, con il *Motuproprio* del 22 giugno, la «riforma benedettina» divenne esecutiva – quando, in 15 sedute, vennero discusse 19 memorie, 8 delle quali presentate da accademici 'ordinari'. Un'attività destinata a intensificarsi ulteriormente nel 1745 (24 memorie), per assestarsi, negli anni successi-

³³ Sulle vicende legate alla costruzione della biblioteca, si rimanda a F. CECCARELLI – P.L. CERVELLATI, *Da un palazzo a una città. La vera storia della moderna università di Bologna*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 25-32.

³⁴ Per l'elenco completo dei soci dell'Antica Accademia delle Scienze, rimando a A. ANGELINI, *Anatomie Accademiche III*, cit., pp. 440-459.

³⁵ Il *Motuproprio* del 1745 imponeva ai *pensionari* di presenziare alle sedute private, semiprivato e pubbliche dell'Accademia e a presentare almeno una memoria originale ogni anno per la stampa degli atti, pena la perdita della pensione annua.

vi intorno alle 25-30 memorie, salvo una flessione (19 memorie) nel 1758, anno della morte di Benedetto XIV. Prima gli esperimenti di ottica, poi gli studi sull'irritabilità, e poi ancora quelli sull'elettricità animale condotti da medici, fisici e biologi, stavano riportando Bologna nel circuito della scienza europea di più alto livello, restituendo alla capitale culturale dello Stato della Chiesa un prestigio da tempo perduto. Sembrava avverarsi la profezia che papa Lambertini aveva confidato, nel 1746, all'amico Paolo Magnani: «se solo possiamo dargli una dote, l'Istituto è in grado di potere rendere celebre la nostra Patria come in altri tempi fu celebre per la sua Università»³⁶.

4. «Accarezzare» e «inchinarsi»

Una salda e costante convinzione si legge in controluce dietro i provvedimenti del pontefice: se la vera fede rifugge il fanatismo e non si concede all'apologia, e se la vera scienza non pretende in alcun modo di usurpare la potenza divina, allora uno spirito religioso autentico non può che dimostrarsi tollerante e munifico nei confronti di una ricerca che mira a osservare e a interrogare la natura e non già a sostituirsi al Creatore. Erede, in certa misura, della visione che era stata di Galileo e di Bacone e, soprattutto, del bolognese Malpighi, anche papa Lambertini vedeva nel fanatismo e nel pregiudizio una comune minaccia all'avanzamento del sapere e al rafforzamento dell'autentica religione. Contro questa minaccia non bastavano i pur indispensabili interventi economici e amministrativi a vantaggio degli scienziati e delle istituzioni scientifiche; occorreva una politica culturale che, dopo due secoli di incomprensioni e conflitti, facesse dell'autorità ecclesiastica un partner, e non la controparte, del sapere scientifico. Ecumenismo, tolleranza, cosmopolitismo, alleggerimento del rigore contro diverse forme di eterodossia, maggiore trasparenza nella pratica della censura³⁷, furono importanti strumenti attraverso i quali rendere effettivo e fattivo il dialogo tra la Santa Sede e la *République des lettres*. All'interno delle mura di Palazzo Poggi questo mutato atteggiamento ebbe l'effetto di sollevare gli scienziati da quelle pratiche di autocensura e di dissimulazione che ne avevano orientato la produzione teorica nella prima metà del secolo. A beneficiarne fu anzitutto l'opzione newtoniana che, proprio negli anni del pontificato Lambertini, improntò la cultura scientifica cittadina. Ma a beneficiarne fu

³⁶ Per il carteggio tra Paolo Magnani e Prospero Lambertini, si rimanda a P. PRODI, *Carità e galateo: la figura di papa Lambertini nelle lettere al marchese Paolo Magnani (1743-1748)*, in *Benedetto XIV (Prospero Lambertini)*, Cento, Centro Studi Girolamo Baruffaldi, 1982, vol. II, pp. 445-472.

³⁷ Sarà Benedetto XIV, nel 1757, a pubblicare una nuova edizione decisamente più liberale dell'*Index librorum prohibitorum*.

anche l'incoraggiamento a coltivare le scienze rivolto a una popolazione di *professionisti* che il pregiudizio, nelle sue diverse forme, aveva escluso dalle sedi ufficiali di produzione e della diffusione del sapere: artigiani, tecnici, artisti, levatrici... donne.

Apertura al newtonianismo e alleggerimento del pregiudizio di genere rimandano all'aggregazione all'Accademia delle Scienze, nell'aprile del 1746, di Emile du Châtelet. Divulgatrice della fisica leibniziana e newtoniana, legata a Voltaire da un sodalizio scientifico e sentimentale, amica e interlocutrice di Maupertuis, ispiratrice e guida del giovane Algarotti, Madame du Châtelet fu eletta tra i soci *forestieri* dell'Accademia senza averne fatto richiesta, in ragione dei meriti scientifici che l'establishment di Palazzo Poggi le riconosceva. «Parendo a tutti che essendo voi così illustre ornamento della Francia – le scriveva il segretario Zanotti in occasione della nomina – cominciaste per questo modo ad esser un ornamento ancor dell'Italia, e in particolare di Bologna»³⁸. Un «premio» inatteso del quale la scienziata francese coglieva il valore simbolico oltre che l'onore personale. Esclusa dalle accademie del proprio paese che vietavano l'aggregazione alle donne, l'autrice delle *Institutions de physique* interpretava l'associazione al sodalizio bolognese come un auspicio e un impegno esteso «aux personnes de mon sexe» alle quali veniva negata persino «esperance de se voir un jour agréées à un corps illustre qui fait la gloire [...] du mond savant»³⁹. Aveva colto nel segno, Madame du Châtelet, giacché alla sua nomina seguì, nel 1748, quella, espressamente sollecitata dal papa, della matematica milanese Maria Gaetana Agnesi. Una rete femminile eccezionale, quella che a metà secolo, caratterizzava l'ambito fisico-matematico dell'Istituto e avvolgeva, tra il resto, anche la relazione, per più aspetti impreveduta e da più parti giudicata sconveniente, tra lo spirito laico per eccellenza, Voltaire, e il capo della Chiesa cattolica, Benedetto XIV. Poco prima che la sua «musa», la marchesa du Châtelet, fosse scelta tra gli accademici, era a Laura Bassi che Voltaire si era rivolto per sollecitare la propria aggregazione. Una richiesta insistente, da parte di chi, pur non essendo uno scienziato in senso proprio, poteva vantare l'associazione alla ben più prestigiosa Royal Society. Ma l'Accademia bolognese, protetta da papa Lambertini, doveva apparirgli la via d'accesso a Roma, e le relazioni che Voltaire intratteneva con Zanotti, Algarotti, Laura Bassi e altri soci di spicco, rappresentavano utili mediazioni finalizzate a conquistare la benevolenza del *pontefice illuminato*, in una

³⁸ Il carteggio tra il Segretario Zanotti a Emile du Châtelet in occasione dell'aggregazione all'Accademia è pubblicato in appendice a M. DE ZAN, *Voltaire e M.me du Châtelet membri corrispondenti dell'Accademia delle Scienze di Bologna*, pp. 156-157, «Studi e Memorie per la Storia dell'Università di Bologna», ns., Vin(1987), pp. 156-157.

³⁹ *ibid.*, p. 156

fase di censure e pesanti contrasti con la corona e con la Chiesa gallicana⁴⁰.

Indipendentemente dalle ragioni di tanto interesse da parte del *philosophe*, il caso dell'associazione di Voltaire rappresenta un episodio significativo della politica culturale di Benedetto XIV. Accolto tra gli accademici dell'Istituto, Voltaire dedicava al papa la tragedia *Le fanatisme, ou Mahomet le prophète*, vero e proprio atto d'accusa contro ogni forma di fanatismo religioso, ivi compreso quello cattolico. Il papa accettava senza esitazione l'omaggio e intraprendeva una corrispondenza con il filosofo deista, nonostante le accuse di miscredenza e la censura che aveva colpito in Francia Voltaire e il *Mahomet*. Ben diverso il sentimento che Benedetto XIV si affrettava a comunicare all'intransigente cardinale Pierre Guérin de Tencin, negando l'impressione «che l'autore si sia riconosciuto come estraneo alla nostra comunione» e che la sua tragedia sia da giudicare anticristiana⁴¹.

Mentre Voltaire «s'inchinava» a Benedetto XIV riconoscendolo «il capo della vera religione» e contrapponendolo a Maometto, «fondatore di una falsa e barbara setta»⁴², il papa giudicava Voltaire «un bell'umore», non solo vivace per ingegno e sapere, ma anche pervaso di «sentimenti rispettosissimi per la Santa Sede»⁴³. Se Voltaire aveva tutto l'interesse a guadagnare la «bienveillance papale»⁴⁴, il papa aveva lucidamente in vista i vantaggi di qualche concessione al libero pensiero. Gli argomenti del pontefice erano schietti e lucidi, improntati a un realismo e a una diplomazia non dissimili a quelli di Voltaire, ma che non andavano a scalfire in alcun modo la sincera fiducia in un dialogo costruttivo tra fede e scienza: «quando non fosse tutto per noi, il che veramente non crediamo – scriveva ancora al cardinale de Tencin a proposito dell'autore del *Mahomet* – compirebbe accarezzarlo, acciò diventasse tutto nostro, avendo la Chiesa ed avendo la Sede Apostolica

⁴⁰ Sulla «strategia difensiva» e la «diplomazia personale» messe in campo in questa occasione da Voltaire, si rimanda a T. BESTERMAN, *Voltaire*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 1971, p. 239.

⁴¹ La lettera di Benedetto XIV al card. de Tencin è pubblicata in E. MORELLI, *Le lettere di Benedetto XIV al card. de Tencin, dai testi originali*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1955, vol. 1, p. 314-315.

⁴² «La Santità Vostra perdonerà l'ardire che prende uno de' più infimi fedeli, ma uno de' maggiori ammiratori della virtù, di sottomettere al capo della vera religione questa opera contro il fondatore d'una falsa e barbara setta. A chi potrei più convenevolmente dedicare la salira della crudeltà e degli errori d'un falso profeta, che al vicario ed imitatore d'un Dio di verità e di mansuetudine? Vostra Santità mi conceda dunque di poter mettere a i suoi piedi il libretto e l'autore, e di domandare umilmente la sua protezione per l'uno, e le sue benedizioni per l'altro. Intanto profondissimamente m'inchino, e le bacio i sacri piedi»: così nella lettera di dedica datata 17 agosto 1745, premessa da Voltaire all'edizione del *Mahomet*, ricompresa in *Oeuvres de Mr Voltaire*, Dresde, C.C. Walther, 1748, vol. IV, p. 101.

⁴³ Così nella lettera del 9 febbraio al card. de Tencin, *supra*, nota 41.

⁴⁴ VOLTAIRE, *Lettre à René-Louis de Voyer de Paulmy, marquis d'Argenson* (30 maggio 1745), in *Oeuvres complètes de Voltaire*, éd. par L. Moland, Paris, Garnier, vol. 36, p. 367.

avuti danni considerevoli da persone poste in fuga, e che se fossero restate tra noi, non avrebbero poi fatto quel danno che poi fecero»⁴⁵. «Commendavimus philosophum non dogmaticum», concludeva il papa appellandosi all'autorità di san Girolamo⁴⁶.

Qualche concessione alla libertà di pensiero da parte del papa, alle quali il letterato deista rispondeva con qualche concessione alla religione rivelata. Ne è prova la memoria *Intorno ai cambiamenti avvenuti su'l globo della Terra*, inviata all'Accademia nel maggio del 1746 a seguito della propria aggregazione. Voltaire entrava nel merito della discussione sull'origine dei fossili; tema di grande momento a Palazzo Poggi, intorno al quale i naturalisti dell'Istituto e dell'Accademia si erano divisi tra due orientamenti prevalenti, quello di chi, seguendo John Woodward e Johan Jacob Scheuchzer, difendeva la teoria del diluvio e attribuiva a quella catastrofe improvvisa e universale l'origine organica delle «lapides figuratae», e chi invece, d'accordo con Antonio Vallisneri, proponeva una teoria tutta geologica e meccanica, che ascriveva a trasformazioni progressive e a eventi naturali le modificazioni della crosta terrestre⁴⁷.

La dissertazione di Voltaire esibiva uno scetticismo radicale rispetto a tutte le *chimères en physique* e chiamava in causa di un ordine naturale universale, sufficiente a smentire tanto le fantasie devote dei «diluviani», quanto quelle dei sostenitori di improvvise catastrofi. Contro i fanatici della fede e contro i dogmatici della scienza «che non fanno altro che seguire la filosofia romanzata del Des Cartes, creando e distruggendo a loro piacere, mondi diversi, nei loro gabinetti»⁴⁸, Voltaire era disposto ad ammettere mutamenti lievi e circoscritti, nel quadro della coerenza complessiva dell'ordine universale, sancito dall'intelligenza divina. Se confrontato con la discussione dei naturalisti dell'Accademia, il *Saggio* di Voltaire non avanzava considerazioni scientificamente rilevanti e tantomeno aggiornate⁴⁹. L'interesse che riveste sta semmai nella strategia che rivela: fisica newtoniana e Sacra scrittura, si alleavano contro la superstizione popolare e contro l'arroganza dei filosofi «che usurpano la potenza di Dio». L'episodio è tanto più interessante perché trascende la particolarità del caso e permettere di rico-

⁴⁵ Così nella lettera che porta la data del 13 aprile 1746, pubblicata in E. MORELLI, *Le lettere di Benedetto XIV*, cit., p. 331.

⁴⁶ *supra*, nota 41.

⁴⁷ Per una sintesi più articolata delle posizioni degli accademici bolognesi, rimando a A. Angelini, *Anatomie Accademiche III*, cit., p. 197-203.

⁴⁸ La versione italiana del *Saggio* (che ebbe una ridottissima tiratura in Francia, nei 1745), è pubblicata in M. CAROZZI, *Voltaire's attitude toward geology*, «Archives des sciences», XXXVI (1983), p. 11.

⁴⁹ Cfr. M. CAROZZI, *Voltaire's attitude*, cit., p. 42; M. DE ZAN, *Voltaire e M.me du Châtelet*, cit., pp. 146-151.

noscere, riflessi specularmente dall'atteggiamento di Voltaire, punti fermi sottesi alla politica culturale di papa Lambertini, pur nell'oggettiva distanza che separava, a metà Settecento, il capo della Chiesa di Roma dall'emblema dell'anticlericalismo illuminista: la consapevolezza dei *danni considerarevoli* del perdurare del conflitto tra l'intransigenza dell'autorità religiosa e la richiesta di autonomia e di libertà avanzata dell'*Europe savante*; la lucida determinazione a instaurare «un clima se non di pacificazione, almeno di non belligeranza»⁵⁰, anche a costo di concessioni e *carezze* all'interlocutore; l'urgenza di un dialogo e la necessità che quel dialogo si impegnasse a essere antidogmatico, tollerante e illuminato.

⁵⁰ W. TEGA, *Papa Lambertini: una lucida visione dei rapporti tra fede e scienza*, «Saecularia Nona», 13 (1996-97), p. 97.



Fig. 1 – Bartolomeo Crivellari, su disegno di Giovanni Battista Moretti, *Felsina Studiorum Mater*, antiporta in Giampietro Zanotti, *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò Abbati esistenti nell'Istituto di Bologna*, Venezia, presso Giambatista Pasquali stampatore e libraio all'insegna della felicità delle lettere, 1756, BUB, Raro E 25.



Fig. 2 – Joseph Wagner, su disegno di Gaetano Gandolfi, *Ritratto di Benedetto XIV*, Giampietro Zanotti, *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò Abbati esistenti nell'Istituto di Bologna*, Venezia, presso Giambatista Pasquali stampatore e libraio all'insegna della felicità delle lettere, 1756, BUB, Raro E 25.

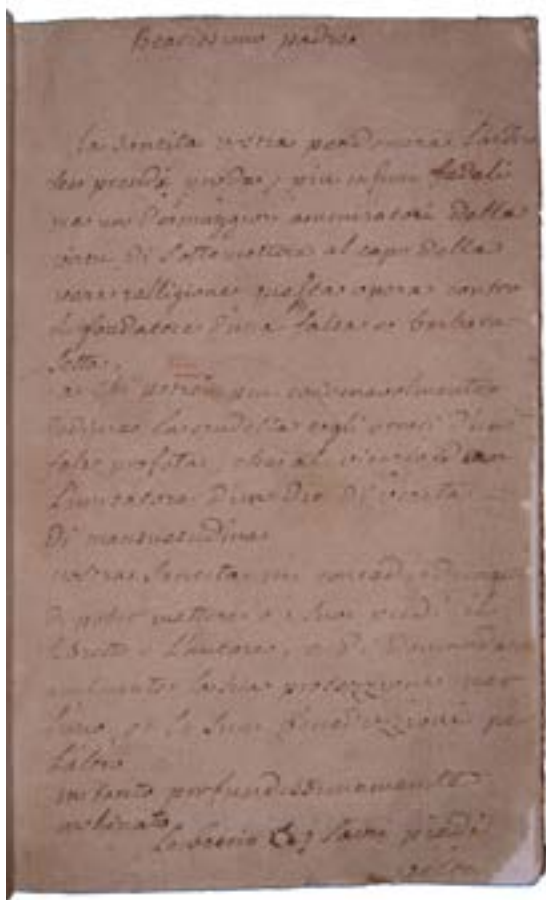


Fig. 3 – Lettera autografa di Voltaire a Papa Benedetto XIV, allegata alla copia di *Le fanatisme, ou Mahomet le prophète, tragédie*, Amsterdam, Etienne Ledet & Compagnie, 1743, BUB, Raro B 8.



Fig. 4 –Giuseppe Campani, *Lente obiettivo in vetro*, Bologna, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Museo di Palazzo Poggi – Sistema Museale d’Ateneo.



Fig. 5 – Marco Alvisè Pitteri, su disegno di Giovanni Battista Piazzetta, *Antipor- ta*, in Francesco Algarotti, *Il newto- nianismo per le dame ovvero Dialoghi sopra la luce e i colori*, In Napoli [i.e. Venezia], 1737, BUB, A.IV.I.VII.19.



Fig. 6 – Carlo Vandi, *Ritratto di Laura Bassi*, Bologna, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Sistema Muse- ale d'Ateneo, Inv. QUA216.



Fig. 7 – Leonardo Sconzani, *Discussione delle tesi esposte da Laura Bassi nella sala del Consiglio pubblico, alla presenza del cardinale legato, Girolamo Grimaldi, e dell'arcivescovo, cardinale Prospero Lambertini*, in *Insignia degli Anziani del Comune di Bologna*, Bologna, Archivio di Stato, Il bim. 1732, vol. XIII, c. 94a.



Fig. 8 – *Crocodylus niloticus* L. (Coccodrillo del Nilo), Bologna, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Museo di Palazzo Poggi – Sistema Museale d'Ateneo.



Fig. 9 – John Senex, *Globo terracqueo*, Bologna, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Museo di Palazzo Poggi –Sistema Museale d’Ateneo.



Fig. 10 – Domenico Lusverg, *Micrometro filare*, Bologna, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Museo di Palazzo Poggi – Sistema Museale d’Ateneo.

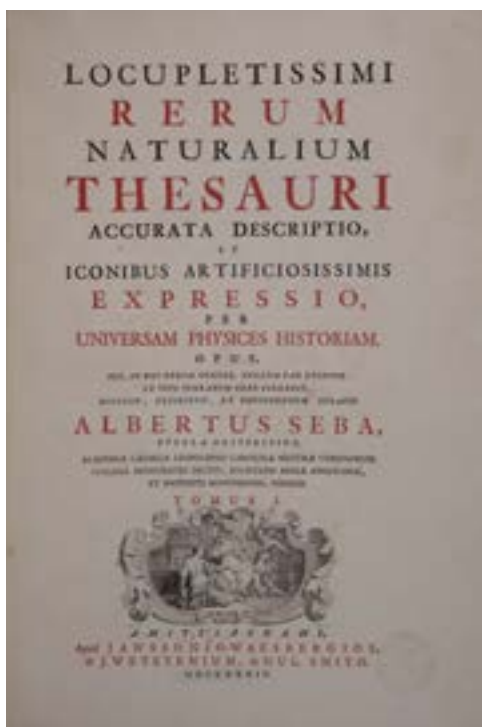


Fig. 11 – Albert Seba, *Locupletissimi rerum naturalium thesauri accurata descriptio*, Amsterdam, apud Janassonio-Waesbergios, et J. Westenium, et G. Smith, 1734, BUB, A.IV.I.1.6.

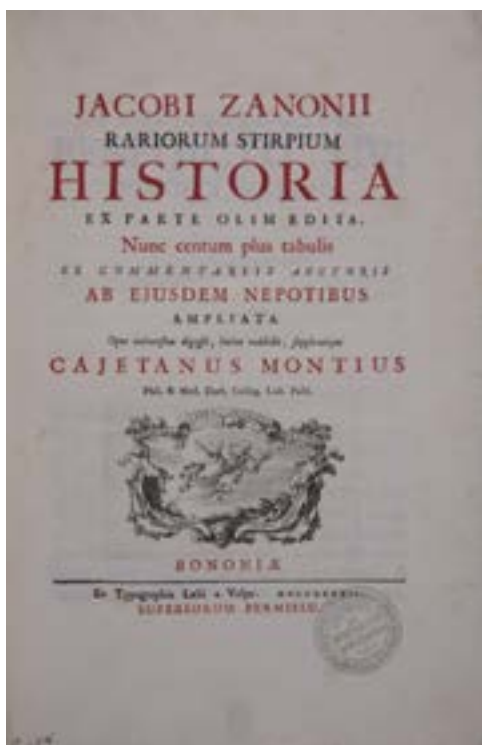


Fig. 12 – Giacomo Zanoni, *Rariorum stirpium historia ex parte olim aedita*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1742, BUB, A.IV.F.III.14.

Un lungo governo della diocesi: mecenatismo e munificenza di Prospero Lambertini, vescovo di Bologna

Irene Graziani

1. Per Palazzo Poggi: la prima commissione

Ancora soltanto «Arcivescovo Teodosiense»¹, Prospero Lambertini finanzia la pala d'altare della cappella di Palazzo Poggi, sede eletta per ospitare l'Istituto delle Scienze e l'Accademia Clementina – entrambi di recente fondazione – ai quali già Luigi Ferdinando Marsili aveva inteso affidare l'ambizioso proposito di rilanciare gli studi cittadini, consentendo a Bologna di dialogare con altre istituzioni scientifiche e culturali europee.

Il pittore individuato è Marcantonio Franceschini (Bologna, 1648-1729), anziano maestro di fama internazionale e accademico clementino 'del numero'. Firmata e datata 1726 nelle pagine del libro aperto sul leggio², l'*Annunciazione alla presenza del Padre Eterno*, passata a seguito delle soppressioni napoleoniche nel patrimonio della Pinacoteca Nazionale ed oggi esposta nella chiesa di Sant'Isaia (fig. 1)³, sa farsi interprete dell'integrità formale professata dal pittore, che anche nella stesura 'facile', ma impeccabile, del progetto grafico, conservato in collezione privata bolognese⁴, rivela il suo quasi istintivo, e connaturato, credo classicista (fig. 2).

Fin dalla scelta operata nella prima commissione, pur attraverso l'interposta persona del sacerdote Carlo Salaroli, appaiono evidenti le preferenze in merito alle arti, manifestate dal presule bolognese, destinato ad una brillante carriera. Le affinità di Lambertini con le «tendenze moderate»⁵, ispi-

¹ G.G. BOLLETTI, *Dell'origine e de' progressi dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, In Bologna, nella Stamperia di Lelio dalla Volpe, 1751, pp. 52-53. Era stato consacrato vescovo di Teodosia.

² «M.A.F. FECIT ANNO DOMINI MDXXVI AETATIS SUAE ANNORUM 78 COMPLETORUM».

³ D.C. MILLER, *Marcantonio Franceschini*, Torino, Artema, 2001, pp. 171-172, n. 64; D.C. MILLER, F. CHIODINI (a cura di), *Il libro dei conti di Marcantonio Franceschini*, Bologna, Grafiche dell'Artiere, 2014, p. 205, scheda 629, p. 238, 8 aprile 1726; F. CHIODINI, D.C. MILLER, in J. BENTINI, ET AL. (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, vol. 4, *Seicento e Settecento*, Venezia, Marsilio, 2011, vol. 4, pp. 97-99, n. 56.

⁴ Sul disegno preparatorio (Bologna, collezione privata), creduto di Jacopo Alessandro Calvi, ma ad evidenza da riferire a Franceschini: I. GRAZIANI, *Jacopo Alessandro Calvi, detto il Sordino (1740-1815). Accademico e pittore*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2022, p. 152, ED18.

⁵ A. MAZZA, *Le pale d'altare e la quadreria della sagrestia. Pittura bolognese tra classicismo e accademia*, in *La Cattedrale di San Pietro in Bologna*, a cura di R. Terra, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 1997, pp. 112-131, in part. p. 114, p. 120 fig. 7. Inoltre, R. ROLI, *Donato Creti*, Milano, M. Spagnol, 1967, pp. 49-50, in part. p. 115.



Fig. 1 – Marcantonio Franceschini, *Annunciazione alla presenza del Padre Eterno*, Bologna, chiesa di Sant'Isaia, "Su concessione del Ministero della Cultura - Musei nazionali di Bologna".



Fig. 2 – Marcantonio Franceschini, *Annunciazione alla presenza del Padre Eterno*, Bologna, collezione privata.

rate al «buon gusto» teorizzato da Ludovico Antonio Muratori⁶ (1708), sono in sintonia con le posizioni critiche sostenute dall'Accademia Clementina, sorta allo scopo di elevare lo statuto sociale degli artisti, tutelando la grande tradizione della scuola felsinea e sottolineando la qualità anche teorica oltre che pratica della professione artistica.

Il primo dono lambertiniano alla sua città non a caso è destinato al luogo – Palazzo Poggi – gratificato anche in seguito con impareggiabile munificenza dal futuro arcivescovo di Bologna e pontefice. Ricevuta, infatti, nel 1731 la nomina episcopale bolognese, ed ancora più in seguito all'elezione al soglio petrino nel 1740, Lambertini non lesinerà provvedimenti e atti legali volti a dotare la residenza di Palazzo Poggi del necessario per lo svolgimento delle diverse attività. Morto Marsili nel 1730, proprio il vescovo bolognese saprà proseguirne l'impresa, fiducioso sull'apporto delle scienze improntate ad un metodo sperimentale galileiano e sull'attivo coinvolgimento della

⁶ L.A. MURATORI, *Riflessioni sopra il buon gusto intorno le Scienze e le Arti*, In Venezia, Per Luigi Pavino, 1708.

«riga cittadina» e dei «dottori»⁷ nell'opera di riforma istituzionale e religiosa che intende promuovere.

L'occhio di riguardo riservato alla conduzione dei progetti in Palazzo Poggi sarà, dunque, testimonianza emblematica delle aperture culturali perseguite con concretezza dal vescovo/pontefice, in parallelo con l'intento, dichiarato all'amico senatore Paolo Magnani, di far riconquistare in Europa il ruolo ricoperto da Bologna in passato, quando le decretali degli «antichi papi» venivano indirizzate a «dottori e scolari dell'università», «celebratissima per lo studio del diritto canonico», per riceverne l'avvallo⁸. Il medesimo prestigio – auspicherà Lambertini, ormai divenuto Benedetto XIV – deve essere raggiunto nel campo delle scienze sperimentali, riallineando Bologna, e conseguentemente lo Stato della Chiesa, al «grande mondo», come lo stesso papa, nella sua corrispondenza, sarà solito chiamare l'orizzonte politico internazionale, opponendolo al «piccolo mondo» della «dimensione umana e bolognese»⁹.

La benevolenza del vescovo e pontefice si tradurrà così, a partire dal «piccolo mondo» bolognese, non solo nell'acquisto di una strumentazione utile all'attività di ricerca dell'Istituto – rientrano in questo ambito la realizzazione della stanza anatomica, con le cere di Ercole Lelli (1702-1766), il trasferimento dei musei Aldrovandi e Cospi in Palazzo Poggi, l'accrescimento della biblioteca con l'acquisizione della biblioteca del cardinale Filippo Maria Monti (1749) e la cessione della propria (1754) – ma anche di risorse quali raccolte di stampe¹⁰ e statue in gesso¹¹ per l'Accademia Clementina.

Non risulterà estraneo alla strategia di governo lambertiniano il valore simbolico del dono, anche nella sua accezione di promozione politica e di esaltazione del magistero sacerdotale ed episcopale. Da Roma farà pervenire all'Istituto, oltre ad un busto in marmo di papa Clemente XI col suo «Pie-

⁷ Lettera alla marchesa Camilla Caprara (27 maggio 1747), Ms. 237, lettera n. 29, Bologna, Biblioteca Universitaria, resa nota da A. BERSELLI, *Lettere di Benedetto XIV alla marchesa Caprara*, «Rivista di storia della Chiesa in Italia», XII (settembre-dicembre 1958), n. 3, pp. 390-391, in part. p. 390.

⁸ P. PRODI, M.T. FATTORI (a cura di), *Le lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani*, Roma, Herder, 2011, pp. 469-470 n. 30 (Lettera del 13 aprile 1746). Si veda, inoltre: P. PRODI, *Papa Lambertini nelle lettere a Paolo Magnani*, in P. PRODI, M.T. FATTORI (a cura di), *Le lettere di Benedetto XVI*, cit., pp. XI-XLI, in part. pp. XXXIV-XXXV.

⁹ P. PRODI, *Papa Lambertini nelle lettere*, cit., p. XVII.

¹⁰ E. ROSSONI, *Nuovi studi sulla collezione di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna: ricerche su donazioni e acquisti del XVIII secolo*, «Aperto. Bollettino del Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna», 1, 2008 (online).

¹¹ J. COLLINS, *Pedagogy in Plaster: Ercole Lelli and Benedict XIV's Gipsoteca at Bologna's Istituto delle Scienze e delle Arti*, in R. MESSBARGER, CH.M.S. JOHNS, PH. GAVITT (a cura di), *Benedict XIV and the Enlightenment. Art, Science, and Spirituality*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2016, pp. 391-418.

distallo di legno dorato» (1740)¹², necessario omaggio a colui che per primo ne aveva sostenuto la fondazione, un proprio ritratto in mosaico raffigurante *Benedetto XIV benedicente in trono*, realizzato da Bernardino Regoli su disegno di Giacomo Zoboli (1744)¹³, tuttora presente nel Museo (vedi *infra*, p. 232, fig. 3), che verrà completato nel 1748 con l'arrivo della cornice in marmo¹⁴. Sempre per la cappella, nel 1741¹⁵ viene consegnato «un nobile arazzo esprime S. Giuseppe in cornice di legno intagliata, e posta in oro»¹⁶, di cui si perdono le tracce dopo il 1846¹⁷.

In segno di gratitudine il senato cittadino farà poi erigere la «statua colossale» del pontefice, in fondo all'atrio d'ingresso dell'edificio, «lavoro del celebre statuario»¹⁸ Angelo Gabriello Piò (1690-1770); a sua volta lo stesso Benedetto XIV nel 1745 invierà una lettera di ringraziamento al governo

¹² Il piedistallo era stato «fatto fare dalla Regina di Svezia» per sostenere un «Busto del Gran Re Gustavo suo Padre»: *Lettere Sopra Diversi Interessi, et Incombenze Scritte, e comandate da Nostro Signore Papa Benedetto XIV. All'Eccellentissimo Signor Dottore Filippo Maria Mazzi Di Lui Ministro, e Sopraintendente generale della Reverenda Mensa Arcivescovile di Bologna, et Agente della di Lui Eccellentissima Casa*, Bologna, Biblioteca Universitaria, BUB, Ms. 4331, II.1, 12 ottobre 1740 (d'ora in poi, BUB, Ms. 4331). La consultazione delle lettere è resa agevole grazie all'indicizzazione: I. FOLLI VENTURA, L. MIANI (a cura di), *Due carteggi inediti di Benedetto XIV, regesto*, con un saggio storico di C. CASANOVA, Bologna, Analisi, 1987, pp. 98-100. Il busto può essere identificato nel Clemente XI attribuito a Lorenzo Ottoni del Museo di Palazzo Poggi (SMA): V. BRUNETTI, *Ritratti papali di Lorenzo Ottoni: l'Urbano VIII di Pesaro, l'Innocenzo XII di Ancona e il Clemente XI di Bologna*, «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon», 15, (2015) 2016, pp. 277-297. Ringrazio Andrea Bacchi e Davide Lipari per la segnalazione.

¹³ D. BIAGI MAINO, *Magistero e potestà pontificia sull'Accademia Clementina di Bologna. Per una immagine sulle congiunture tra cultura artistica bolognese e romana*, in D. BIAGI MAINO (a cura di), *Benedetto XIV e le arti del disegno*, atti del Convegno Internazionale di Studi di Storia dell'Arte (Bologna, 28-30 novembre 1994), Roma, Ed. Quasar, 1998, pp. 326, 339 nota 24; M.G. Branchetti, *Regalo fatto da Nostro Signore. Mosaico e diplomazia pontificia nel '700*, «Kermes. Restauro, conservazione e tutela del patrimonio culturale», 23, 119/120, 2020, pp. 135-147. Il ritratto venne tradotto in incisione da Joseph Wagner su disegno di Gaetano Gandolfi, e pubblicato nel volume di G.P. ZANOTTI, *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò Abbati esistenti nell'Istituto di Bologna descritte ed illustrate da Giampietro Zanotti segretario dell'Accademia Clementina*, In Venetia, presso Giambattista Pasquali stampatore e libraio all'insegna della felicità delle lettere, 1756.

¹⁴ BUB, Ms. 4331, II.3, 3 dicembre 1746; II.4, 7 febbraio 1748.

¹⁵ BUB, Ms. 4330, II.1, 2 dicembre 1741; 4 luglio 1742.

¹⁶ G.G. BOLLETTI, *Dell'origine e de' progressi*, cit., p. 53.

¹⁷ G.P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca nazionale di Bologna: una raccolta di fonti*, vol. 1. 1797-1815, Bologna, Minerva, 1997, pp. 57, 720 n. 516. Viene menzionato per ultimo da P. GIORDANI, *Guida per la Pontificia Accademia di Belle Arti in Bologna*, Bologna, Tip. Sassi nelle Spaderie, 1846, p. 34.

¹⁸ G.G. BOLLETTI, *Dell'origine e de' progressi dell'Istituto delle Scienze di Bologna e di tutte le accademie ad esso unite, con la descrizione delle più notabili cose, che ad uso del mondo letterario nello stesso istituto si conservano*, In Bologna, per Lelio dalla Volpe impressore dell'Istituto delle Scienze, 1763, pp. 68-69.



Fig. 3 – Angelo Gabriello Piò, *Modello per il monumento a Benedetto XIV*, Bologna, Pinacoteca Nazionale (su concessione del Ministero della Cultura – Musei nazionali di Bologna).

cittadino¹⁹. Il monumento, distrutto dalle truppe napoleoniche, era modellato in stucco, e doveva replicare l'idea iconografica del ritratto in mosaico, secondo quanto pare attestare il modello preparatorio presso la Pinacoteca Nazionale (fig. 3)²⁰.

2. La cattedrale metropolitana di San Pietro e il suo Tesoro

La conciliazione fra chiesa e società civile condotta all'insegna di uno spirito tollerante e rappacificatore²¹, capace di tradurre in atto le aspirazioni muratoriane di una «regolata devozione» e di una «pietà illuminata»²², non sarebbe stato l'unico frutto vantaggioso dell'azione pastorale di Lambertini vescovo di Bologna (30 aprile 1731).

Intrapreso il rinnovamento della cattedrale – che aveva trovato «spor-

¹⁹ *Lettere, brevi, chirografi, bolle, ed apostoliche determinazioni prese dalla santità di nostro signore papa Benedetto XIV nel suo pontificato per la città di Bologna sua patria*, 3 voll., In Bologna, presso il Longhi stampatore arcivescovile, 1749-1756, vol. 2. *Dai 23 Settembre 1744 fino agli 11 Luglio 1750*, 1751, lettera del 14 luglio 1745, pp. 156-157.

²⁰ Il modelletto è stato rintracciato da E. RICCÒMINI, in A.M. MATTEUCCI, ET AL. (a cura di), *Architettura, Scenografia, Paesaggio*, catalogo della mostra (Bologna, Museo civico, 8 settembre-25 novembre 1979), Bologna, Alfa, 1980, pp. 299-300, n. 387.

²¹ Lo stesso Lambertini si diceva incline «al mezzo termine» piuttosto che «a rompere e far fracasso» in una lettera a Carlo Lenzi, canonico della collegiata di San Biagio a Cento: M. FANTI, *Gli archivi capitolare e parrocchiale di S. Biagio di Cento*, Bologna, Deputazione di storia patria per le province di Romagna. Documenti e studi, IX, 1972, p. 23.

²² L.A. MURATORI, *Della regolata divozion de' cristiani trattato di Lamindo Pritanio*, In Venezia, nella stamperia di Giambatista Albrizzi q. Gir., 1747.

ca», con «niente di finito», con «ogni suppellettile [che] cascava a pezzi»²³, ridotta «con un pezzo di corame e mezzo quadro di S. Carlo in una delle sue principali cappelle»²⁴ –, mai avrebbe cessato di provvedere al suo abbellimento, adeguando gli altari²⁵ e gli apparati²⁶ alla solennità delle funzioni liturgiche. L'impegno non sarebbe venuto meno con la sopraggiunta nomina a pontefice; anzi, sempre più Lambertini avrebbe fatto convergere nel cantiere della metropolitana «risorse finanziarie» e «manodopera qualificata» di maestranze non solo bolognesi, ma anche romane²⁷. Da Roma giungono, dunque, arredi e parati liturgici, arazzi «dell'ultimo gusto, e dell'ultima magnificenza»²⁸ prodotti nella manifattura pontificia di San Michele²⁹, ed ancora «donativi ricevuti da principi e regnanti di tutta Europa quale omaggio alla suprema autorità religiosa»³⁰.

Sul fronte del rifacimento degli altari, si susseguono i rapporti con i principali pittori attivi in città³¹. A confermare un orientamento di gusto allineato con gli intendimenti accademici, le scelte si dimostrano tutte fondate sul rispetto del criterio del 'decoro', centrale già nella trattatistica del predecessore vescovo Gabriele Paleotti e principio cardine tanto più inderogabile in materia di arte sacra fin dall'età di Controriforma.

Dopo la commissione a Franceschini, apre quindi la sequenza di importanti pale per la metropolitana – con l'evidente obiettivo di celebrare il ministero sacerdotale e dunque il seggio episcopale – la *Beata Vergine con il Bambino in gloria e Sant'Ignazio di Loyola* di Donato Creti (1671-1749), pubblicamente scoperta nella cerimonia di consacrazione dell'altare del 14 aprile 1737 (fig. 4)³², ma datata 1736, secondo quanto si legge nella curiosa iscrizione, posta accanto alla piccola figura del pittore che «spasegia su le mura per le sue applicazioni / anno 1736», visibile all'interno della veduta

²³ BUB, Ms. 4330, VIII, 12 febbraio 1757.

²⁴ BUB, Ms. 4330, VII, 20 dicembre 1755, ed ancora VIII, 3 gennaio 1756.

²⁵ Si veda il fondamentale saggio di A. MAZZA, *Le pale d'altare e la quadreria della sagrestia. Pittura bolognese tra classicismo e accademia*, in R. TERRA (a cura di), *La Cattedrale di San Pietro in Bologna*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 1997, pp. 112-131.

²⁶ F. VARIGNANA, *Il Tesoro di San Pietro in Bologna e papa Lambertini*, catalogo della mostra (Bologna, San Giorgio in Poggiale, 20 settembre – 14 dicembre 1997), Bologna, Cassa di Risparmio in Bologna – Minerva Soluzioni Editoriali, 1997.

²⁷ A. MAZZA, *Le pale d'altare*, cit., p. 112.

²⁸ BUB, Ms. 4331, II.1, 12 ottobre 1740.

²⁹ F. GHIGGINI (a cura di), *Dell'ultimo gusto e dell'ultima magnificenza. Il restauro degli arazzi della cattedrale di San Pietro*, Bologna, Clueb, 2008.

³⁰ A. MAZZA, *Le pale d'altare*, cit., p. 112.

³¹ Sui rapporti con i professori dell'Accademia Clementina, si veda: D. BIAGI MAINO, *Magistero e potestà pontificia*, cit., pp. 323-356.

³² G.B. BELIOTTI, *Cronica di Bologna dal 1690 al 1761*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B1163, c. 171; A. MAZZA, *Le pale d'altare*, cit., pp. 114, 120



Fig. 4 – Donato Creti, *Beata Vergine con il Bambino in gloria e Sant'Ignazio di Loyola*, Bologna, cattedrale di San Pietro.

della città di Bologna, nella quale si innalzano torri e cupole insieme all'appena edificata Specola. Sottoposta ad un lucido raziocinio, la pittura di Creti sembra dichiarare sia sotto il profilo compositivo che esecutivo l'ammirazione per i modelli di Guido Reni, come per altro già indicava nella biografia sul pittore Giampietro Zanotti, segretario dell'Accademia Clementina. Dagli equilibri bilanciati, al disegno «aguzzo e tornito»³³, fino al «tingere gelido e irreale»³⁴, ogni aspetto pare derivare la propria ragione di esistere dalla ricerca di una bellezza perfetta, in realtà impossibile da scoprire nella

³³ E. RICCÒMINI, *Donato Creti. Melanconia e perfezione*, in E. RICCÒMINI, C. BERNARDINI (a cura di), *Donato Creti. Melanconia e perfezione. Le storie di Achille, le Virtù e i chiaroscuri della donazione Collina Sbaraglia al Senato di Bologna*, Milano, Olivares, 1998, pp. 11-20, in part. p. 15.

³⁴ Ibid.

dimensione sensibile. La tensione continua verso un ideale di perfezione, ricercata sperimentando sottili variazioni formali con ostinazione patologica, finirà per condurre Creti a perdere «il senno», «la sanità», «la quiete», «il riposo»³⁵. Proprio la partecipazione al cantiere di San Pietro contribuirà ad acuire la naturale inclinazione del suo temperamento, «dalla tristezza oppresso» e «ingombrato dalla melanconia»³⁶, come egli stesso confesserà nell'iscrizione annotata nella pala per il santuario di San Luca (*Madonna col Bambino e santi*, 1746), dicendosi «vissuto sempre infermo» a causa di un'insonnia cronica, che lo avrebbe «ridotto in delirio»³⁷.

Consegnata, infatti, la pala della cappella del Santissimo Sacramento, Creti riceve una seconda commissione per la tela dell'altare di San Carlo Borromeo³⁸, che riuscirà a completare soltanto quattro anni dopo, quando Lambertini, partito per il conclave da cui uscirà «inopinatamente»³⁹ papa, si troverà ormai a Roma.

Nel frattempo, altri due altari sono stati inaugurati, con piena soddisfazione del cardinale vescovo. Scoperti il 24 dicembre 1738⁴⁰, hanno visto all'opera Giuseppe Marchesi, detto il Sansone (1699-1771), nel *Sant'Ambrogio, vescovo di Milano, che impedisce l'ingresso nel tempio all'imperatore Teodosio*, macchiatosi della strage di Tessalonica (Bologna, cattedrale di San Pietro; fig. 5), ed Ercole Graziani (1688-1765), nel *San Pietro che consacra Sant'Apollinare vescovo di Ravenna*, sotto alla personificazione della Fede (Bologna, cattedrale di San Pietro; fig. 6)⁴¹. Se il primo, allievo di Aureliano Milani, e poi di Marcantonio Franceschini, giunge alla piena affer-

³⁵ G.P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, 2 voll., In Bologna, per Lelio dalla Volpe, 1739, vol. 2, p. 99.

³⁶ Ibid.

³⁷ R. ROLI, *Donato Creti*, «Arte antica e moderna: rivista degli Istituti di archeologia e storia dell'arte dell'Università di Bologna e dei Musei del Comune di Bologna», 7, 1959, pp. 328-341, in part. p. 338, fig. 156d. L'iscrizione si legge nella parte inferiore della pala, accanto ad alcune figure che ritraggono il pittore stesso e la propria famiglia: E. RICCÒMINI, *Donato Creti. Melanconia e perfezione*, in E. RICCÒMINI, C. BERNARDINI (a cura di), *Donato Creti. Melanconia*, cit., pp. 11-20, in part. 11.

³⁸ Bologna, Archivio Generale Arcivescovile, Miscellanee Vecchie, cart. 882, fasc. 7, *Supplica dell'Arcivesc.o per ottenere qualche assegnamento*, 1736, segnalato da M. FANTI, *Mostra documentaria su Benedetto XIV all'archivio generale arcivescovile di Bologna*, in M. CECHELLI (a cura di), *Benedetto XIV (Prospero Lambertini)*, convegno internazionale di studi storici (Cento, 6-9 dicembre 1979), 2 voll., Cento, Centro studi Girolamo Baruffaldi, 1981-1982, vol. 1, 1981, pp. XXIII-XLIII, in part. p. XXXVII.

³⁹ P. PRODI, *Papa Lambertini nelle lettere*, cit., p. XIV.

⁴⁰ G.B. BELIOTTI, *Cronica di Bologna*, cit., cc. 175, 178.

⁴¹ Si veda anche: G. SCARSELLI, *Raccolta di alcune notificazioni editti, ed istruzioni, pubblicate per buon governo della sua diocesi dall'eminentissimo e reverendissimo sig. Cardinale Prospero Lambertini, Archivescovo di Bologna, ora Benedetto XIV*, In Bologna, nella Stamperia del Longhi stampatore arcivescovile, 1733-1740, vol. V, 1740, notific. II, pp. 11-13.



Fig. 5 – Giuseppe Marchesi, detto il Sansone, *Sant'Ambrogio impedisce l'ingresso nel tempio all'imperatore Teodosio*, Bologna, cattedrale di San Pietro.



Fig. 6 – Ercole Graziani, *San Pietro consacra vescovo Sant'Apollinare*, Bologna, cattedrale di San Pietro.

mazione professionale con l'ingresso nell'Accademia Clementina nel 1739, un anno dopo la consegna della splendente tela per la cattedrale, in cui ha esibito la messa a punto di «capacità cromatiche» e di un «prezioso luminesmo»⁴², il secondo, formatosi con Donato Creti, è già professore 'clementino' dal 1727⁴³. La grande 'tavola' con la consacrazione di Sant'Apollinare ne decreta, tuttavia, un successo di portata tale, da giustificare la molteplice fortuna *extra moenia*, e l'ottenimento da parte di Graziani di più di una

⁴² A. MAMPIERI, *Giuseppe Marchesi, detto il Sansone. Per una biografia critica ragionata*, in A. MAMPIERI, A. MAZZA (a cura di), *Leggiadro barocco. L'attività giovanile di Giuseppe Marchesi detto il Sansone*, catalogo della mostra (Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, 1 aprile – 2 settembre 2023), Ferrara, Sagep, 2023, pp. 16-27, in part. p. 21.

⁴³ R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, Alfa, 1977, p. 270. Si vedano, inoltre: A. MAZZA, *Le pale d'altare*, cit., pp. 115, 120; F. GIANNINI, *Ercole Graziani il Giovane (1688-1765). La "Regolata Devozione" nella pittura bolognese del Settecento*, tesi di Dottorato di Ricerca, XIX ciclo, relatore Prof. Daniele Benati, Università degli Studi "G. D'Annunzio" di Chieti, a.a. 2006/2007, in part. pp. 275-276, 425 fig. 74 (consultabile presso la biblioteca del Kunsthistorisches Institut di Firenze).

commissione pontificia, addirittura per il difficile e competitivo ambiente romano. In immediata contiguità con la presentazione pubblica della nuova tela, Giampietro Zanotti, nella sua *Storia dell'Accademia Clementina*, edita nel 1739, avverte la necessità di rilevare gli esiti di accentuata espressività ottenuti dal pittore, restando ammirato per gli «atti diversi» dei protagonisti, «chi di adorazione, chi di meraviglia», e per le pose di «altri, che stanno il cielo riguardando, e mostrando di rendergli grazia»⁴⁴. L'apprezzamento per la «varietà delle espressioni e delle attitudini sentimentali», e dunque, per un'interpretazione intenerita e sentimentale dell'algido linguaggio del maestro, pare quindi trasformare Graziani in un «temibile rivale» di Creti⁴⁵, finendo per aggravarne il già fragile stato di salute.

Il *San Carlo Borromeo, vescovo di Milano, che distribuisce l'elemosina ai poveri* di quest'ultimo (fig. 7), firmato e datato sul primo gradino «DONATO CRETÌ F[ECIT] ET[AT]E 69 A[NNORUM] 1740», ed esposto il 21 agosto 1740⁴⁶, riesce, tuttavia, a reggere il colpo, suscitando il compiacimento di Sua Santità, che in una lettera al segretario Filippo Maria Mazzi, sovrintendente generale della mensa arcivescovile e 'agente' della casa Lambertini, affermerà la propria soddisfazione per il fatto che, grazie al nuovo «Quadro», la «Metropolitana tanto a lui diletta sia sempre più in splendore»⁴⁷. Ma i ritardi nel decidere di assumere gli impegni e nel congedare le opere, causati da continui dubbi e ripensamenti per supposte inadeguatezze o imperfezioni – Creti «soverchiamente»⁴⁸ si affatica, perché «spesse volte guasta quello, che ha fatto», scriveva Zanotti – daranno infine motivo a Lambertini di preferirgli l'allievo Graziani⁴⁹.

A Ercole, in effetti, vengono richiesti nel 1745 una replica del Sant'Apollinare consacrato vescovo per l'omonima chiesa romana, che avrebbe riscosso l'entusiastico commento del pontefice – «A Roma si sono vedute molte cose di Donato Creti; ma non hanno avuto la fortuna che ha il Quadro di S. Apollinare» (30 giugno 1745)⁵⁰ –, e il *Miracolo del pane compiuto dal*

⁴⁴ G.P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia*, cit., 2, p. 281.

⁴⁵ A. MAZZA, *Le pale d'altare*, cit., p. 115.

⁴⁶ G.B. BELIOTTI, *Cronica di Bologna*, cit., c. 195; A. MAZZA, *Le pale d'altare*, cit., pp. 118-119.

⁴⁷ BUB, Ms. 4331, II.1, 20 agosto 1740; anche 27 agosto 1740, Lambertini ringrazia Mazzi per aver condotto a termine i lavori dell'altare di San Carlo Borromeo, «che senza dubbio sarà riuscito bello».

⁴⁸ G.P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia*, cit., 2, p. 119.

⁴⁹ Si veda la lettera di Lambertini a Mazzi, in cui riferisce di una propria risposta al conte Fava, che si era fatto tramite dell'ennesima richiesta di proroga da parte di Creti: «Gli rispondemmo che il Creti facesse i fatti suoi, e lasciasse noi in pace» (BUB, Ms 4331, II.1, 2 ottobre 1743).

⁵⁰ BUB, Ms. 4331, II.2, 30 giugno 1745; ed ancora: 10 marzo 1745; 12, 16, 19 giugno 1745; 26 giugno 1745; 14 luglio 1745.



Fig. 7 – Donato Creti, *San Carlo Borromeo che distribuisce l'elemosina ai poveri*, Bologna, cattedrale di San Pietro.

beato Nicolò Albergati ad Arras per la chiesa di Santa Maria degli Angeli⁵¹, giunto sempre nella capitale in occasione del giubileo del 1750⁵².

Ed ancora a Graziani spetterà il *Battesimo di Cristo* per la cappella del battistero nella metropolitana bolognese (fig. 8), affidato all'ormai privilegiato pittore di Lambertini, dopo una prima ipotesi di commissione a Felice Torelli, altro qualificato professore della clementina⁵³; verrà terminato nel 1751 ed ufficial-

⁵¹ In una lettera al canonico Peggi del 16 agosto 1749, Lambertini afferma di voler inviare a Graziani una tabacchiera d'oro e alcune medaglie in segno di gratitudine: F.X. KRAUS, *Lettere di Benedetto XIV al canonico Pier Francesco Peggi bolognese, 1729-1758: pubblicate col diario del conclave del 1740 per cura di Francesco Saverio Kraus, 2. ed. accr. della biogr. di Benedetto XIV, scritta da Flaminio Scarselli e di una biografia delle sue opere*, Friburgo, Libreria editrice di J. C. B. Mohr, 1888, pp. 147-148, n. 11.

⁵² Sulla pala e sul relativo bozzetto (Wanennes, *Dipinti antichi e del XIX secolo*, asta 425-426, 29-30 novembre 2022, lotto 303): F. GIANNINI, *Ercole Graziani il Giovane* cit., p. 283, scheda 90, p. 433; I. GRAZIANI, *Al servizio del papa e della comunità: immagini per il culto del beato Nicolò Albergati, certosino e vescovo di Bologna* (24 agosto 2023), in A. MILIČ ISKRA, M. OTER GORENČIČ (a cura di), *The Potential of Prosopography for Historical and Art Historical Studies on the Charterhouses and the Carthusian Order*, Ljubijana, Atrij ZRC SAKU, Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, convegno di studi, promosso da ZRC SAKU France Stele Institute of Art History, *Analecta Cartusiana*, con il sostegno dell'Università di Vienna, 23-25 agosto 2023, in corso di stampa.

⁵³ BUB, Ms. 4331, II.2, lettera 13 giugno 1744, cc. 67, 72 («Il Torelli per altro passa per buon Pittore»).



Fig. 8 – Ercole Graziani, *Battesimo di Cristo*, Bologna, cattedrale di San Pietro.

mente presentato per la festa di San Pietro⁵⁴, come d'altra parte la *Consacrazione a vescovo di Bologna del beato Nicolò Albergati* di Antonio Rossi (1700-1753)⁵⁵, dedicata all'appena beatificato monaco certosino (1744)⁵⁶. Da tempo in contatto con Lambertini, Rossi gode della sua «speciale fiducia»⁵⁷, avendo lavorato anche per la famiglia del pontefice – in particolare, presso il nipote Eganone – ed avendone eseguito un ritratto in abiti arcivescovili⁵⁸. Rossi, oltretutto, è anche coinvolto nel cantiere della collegiata di San Biagio a Cento, presso cui ancora è visibile la *Beata Vergine col Bambino in gloria e i santi Biagio e Michele Arcangelo nell'atto di atterrare il demonio*, che una lettera dell'arciprete Girolamo Baruffaldi al cardinale Silvio Valenti Gonzaga, segretario di Stato di Benedetto XIV, fa intendere conclusa a cavallo fra 1743 e 1744⁵⁹.

⁵⁴ BUB, Ms. 4331, II.5, lettere del 20 marzo 1751; 24 marzo 1751; 13 giugno 1751, lettera 113 (5 maggio 1751), lettera 119 (26 maggio 1751).

⁵⁵ In merito alla pala di Rossi, si vedano: BUB, Ms. 4331, II.5, 15 maggio 1751; 26 maggio 1751.

⁵⁶ È noto anche un bozzetto preparatorio: A. MAZZA, *Le pale d'altare*, cit., pp. 119, 122, 124. Numerose lettere a Mazzi riguardano la commissione e le scelte iconografiche della pala del Beato Albergati (BUB, Ms. 4331, II.2, 10 marzo, 12 giugno, 23 giugno 1745).

⁵⁷ A. MAZZA, *Le pale d'altare*, cit., p. 124.

⁵⁸ G.P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia*, cit., 2, p. 305.

⁵⁹ La lettera, datata 28 settembre 1743, è stata rintracciata e resa nota da M. CECHELLI, *Baruffaldi ecclesiastico nel carteggio con la Segreteria di Stato (1740-1755)*, in M. CECHELLI

3. Giuseppe Maria Crespi, ritrattista di Prospero Lambertini

Un nome, tuttavia, resta escluso dalle assegnazioni all'interno del cantiere bolognese di San Pietro: in tanti anni di episcopato, nessuna pala viene commissionata a Giuseppe Maria Crespi (1665-1747), col quale invece Lambertini aveva instaurato un rapporto di amichevole libertà. È il figlio Luigi, a sua volta pittore oltre che biografo del padre Giuseppe Maria, a riportare l'episodio accaduto in casa di quest'ultimo nel corso delle sedute di posa per la realizzazione di un ritratto del cardinale vescovo, che sappiamo collocarsi in prossimità dell'elezione al pontificato: per non fare interrompere il lavoro a Crespi, Lambertini si sarebbe offerto di leggergli una lettera appena giunta, inviata da uno dei figli del pittore, inventando di sana pianta il contenuto, col dire che il giovane non aveva potuto dispensarsi «dal rigoroso impegno di prendere in moglie una tale signora Apollonia», e si era sposato senza richiedere il benestare del padre, da sempre animato da una «somma ripugnanza» per l'«accasamento de' suoi figliuoli», per l'«amore tenerissimo» che lo univa a loro⁶⁰. Infuriato, Crespi padre sarebbe balzato in piedi, gettando a terra «tavolozza, pennelli, e scanno, rovesciando olio, vernice, e quanto trovavasi nel piccol banchetto», e «dando in mille diverse esclamazioni»⁶¹. Di fronte alla focosa reazione del pittore, il cardinale si sarebbe subito precipitato a «quietarlo», inseguendolo per la stanza e al contempo «ridendo», fino a riuscire finalmente a persuaderlo della «burla»⁶². Sull'accaduto, Lambertini avrebbe poi continuato a «motteggiare», ogni volta in cui si recava a casa del pittore, col rassicurarlo, prima di scendere dalla carrozza, di non avere con sé la «signora Apollonia»⁶³.

Se l'aneddoto può ben esemplificare il temperamento incline alla bonomia e all'umorismo del vescovo bolognese, e la familiare confidenza dei suoi incontri con Crespi, rende ancora più inspiegabile il mancato ingaggio del pittore nei rifacimenti della metropolitana. Quasi a titolo di risarcimento, parrebbe, dunque, doversi qualificare il «gesto riparatorio»⁶⁴ del pontefice,

(a cura di), *Giornata Studi Padovani*, Cento 18 dicembre 1977, Cento, Centro studi Girolamo Baruffaldi, 1977, pp. 1-100, in part. p. 46. Si vedano anche le lettere di Lambertini a Mazzi: BUB, Ms. 4331, II.1, 10 marzo 1742; II.2, 13 giugno 1744; 4 luglio 1744. Sul dipinto: A. STANZANI, *Il manoscritto di Baruffaldi e le pale d'altare di San Biagio*, in T. CONTRI (a cura di), *La Basilica Collegiata di San Biagio*, cit., pp. 83-112, in part. pp. 100, 111 nota 57; L. LORENZINI, *Benedetto XIV e la Collegiata di San Biagio a Cento*, in T. CONTRI (a cura di), *La Basilica Collegiata di San Biagio*, cit., pp. 113-139, in part. pp. 118, 122, 138.

⁶⁰ L. CRESPI, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina pittrice alla maestà di Carlo Emanuele III re di Sardegna*, In Roma, nella stamperia di Marco Pagliarini, 1769, p. 220.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ A. MAZZA, *Le pale d'altare*, cit., p. 118.



Fig. 9 – Antonio Rossi, *Consacrazione a vescovo di Bologna del beato Nicolò Albergati*, Bologna, cattedrale di San Pietro.



Fig. 10 – Giuseppe Maria Crespi, *Martirio del beato Pietro d'Arbues*, Bologna, Reale Collegio di Spagna, cappella.

con la nomina di Giuseppe Maria a Cavaliere aurato e Conte palatino, onorificenza con la quale viene decorato per mano del cardinale legato Giulio Alberoni durante una solenne cerimonia, tenutasi nella cattedrale di Bologna, il giorno di Natale del 1740, alla presenza dei gonfalonieri e degli anziani⁶⁵.

Ad eccezione della pala con il *Martirio del beato Pietro d'Arbues* per il Collegio di Spagna (fig. 10), che Luigi Crespi diceva 'fatta fare' dall'arcivescovo⁶⁶, ma che in realtà venne saldata nel maggio del 1737 dalla stessa istituzione spagnola⁶⁷, lasciando se mai a Lambertini unicamente il ruolo di intermediario, nessun dipinto a tema religioso vale a documentare l'interesse del presule per la «bizzarra maniera»⁶⁸ del maestro bolognese, tanto distan-

⁶⁵ Lo riferisce nelle sue note manoscritte: A. OTTANI CAVINA, R. ROLI (a cura di), *Commentario alla "Storia dell'Accademia Clementina" di G. P. Zanotti (1739): indice analitico e trascrizione delle postille inedite*, saggio introduttivo di R. ROLI; presentazione di L. ANCESCHI, Bologna, Tipografia Galavotti, 1977, p. 144 (p. 73, in calce).

⁶⁶ L. CRESPI, *Vite de' pittori bolognesi*, cit. p. 219.

⁶⁷ J. WINKELMANN, *Il martirio del beato Pietro d'Arbues*, 'ultimo grande quadro istoriato' di Giuseppe Maria Crespi, in *El Cardenal Albornoz y el Colegio de España (V)*, «Studia Albornotiana», 36, 1979, pp. 247-253.

⁶⁸ G.P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia*, cit., 2, p. 65.



Fig. 11 – Giuseppe Maria Crespi, *Ritratto di Benedetto XIV*, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, "Foto@Governatorato SCV - Direzione dei Musei".

te dalle sfolgoranti pale dei colleghi operanti nella metropolitana nell'umiltà quotidiana degli oggetti, nei toni fortemente chiaroscurati, nella gamma cromatica ridotta ai colori bruni e terrosi.

Soltanto il ritratto della Pinacoteca Vaticana (fig. 11) darebbe conto, quindi, di un'attività di Crespi al servizio del cardinale: in corso d'opera quando Lambertini sedeva ancora

sulla cattedra bolognese, il dipinto sarebbe stato trasformato a seguito della nomina all'apostolato romano, adeguando le insegne e gli abiti al nuovo ruolo, come emerge dalle trattative, intercorse per via epistolare (ottobre 1740), fra il pittore e il segretario del neo eletto papa, il cardinale mantovano Silvio Valenti Gonzaga⁶⁹. Nella tela, così come nel ritratto delle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna (fig. 12), da ritenere la memoria del quadro inviato a Roma, piuttosto che il suo bozzetto preparatorio, Lambertini è presentato a figura intera, sullo sfondo di un aulico tendaggio rosso, che viene scostato da un valletto, facendo apparire una ricchissima biblioteca. A dispetto dell'impianto, allestito con la teatralità solenne, fin troppo scopertamente esibita, consueta al genere del ritratto ufficiale, emerge la verità individuale della fisionomia, colta senza idealizzazioni e lievemente sdoppiata, come in una fotografia mossa, a suggerire l'idea di un tempo «attivo» (Arcangeli)⁷⁰. Una luce mobile, che macchia di ombre le superfici, l'oscillazione della figura nello spazio, la resa crepitante delle pagine sfogliate: tutto riconduce alla contingenza dell'esistere, che Crespi si curava di studiare, attratto dal naturale e dal vero. La franchezza dei modi parrebbe in sintonia

⁶⁹ Il carteggio è stato pubblicato da T. VALENTI, *Benedetto XIV e Giuseppe Maria Crespi, detto 'lo Spagnolo', pittore bolognese*, «L'Archiginnasio», XXXIII (1938), pp. 15-31.

⁷⁰ F. ARCANGELI, *Corpo, azione, sentimento, fantasia: naturalismo ed espressionismo nella tradizione artistica emiliano-bolognese: lezioni 1967-1970*, Bologna, Il mulino, 2015, vol. 2, p. 203.



Fig. 12 – Giuseppe Maria Crespi, *Ritratto del cardinale Prospero Lambertini*, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte.

con la personalità poco cerimoniosa di Lambertini, che al tempo del conclave Charles de Brosse trattteggiava nelle sue lettere dall'Italia: «buonuomo, coerente, alla mano e senza boria, cosa rara in quelli della sua razza; burlone e licenzioso nei discorsi, di una virtù esemplare nelle azioni»⁷¹, ed ancora «carattere franco, costante, alla mano», «spirito gaio e scherzoso», «conversazione piacevole», «linguaggio libero e pieno di frasi sconce», ma «costumi puri e condotta irreprensibile»⁷².

⁷¹ CH. DE BROSSES, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, ed. cons. tradotta da B. SCHACHERL, Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 605 (*Lettera LIV al Signor abate Cortois sul conclave*).

⁷² Ch. de Brosse, *Viaggio in Italia*, cit., p. 623 (*Lettera LV al Signor abate Cortois sul conclave*). Nella stessa lettera De Brosse scrive anche che il neoletto papa «dovrà togliersi quella sua maniera di parlare, più adatta ad un granatiere che ad un papa» (p. 623).

Tuttavia, anche in questo caso, il favore lambertiniano sarebbe stato accordato ad una pittura in grado di garantire dignità e gravità grazie alla corrispondenza fra contenuti elevati e forma: a Pierre Subleyras (1699-1749) sarebbe andato il privilegio di formulare l'icona ufficiale del pontefice (Chantilly, Musée Condé, 1741)⁷³, adottata nella traduzione a stampa di Rocco Pozzi (1743)⁷⁴ e di Giovanni Fabbri (1753)⁷⁵. Seduto su una poltrona di velluto rosso, la destra levata e benedicente, il volto dai tratti individuati, ma inespressivi: senza sacrificare la verità delle apparenze nella rassomiglianza della fisionomia, e senza intaccare la sostanza inalterabile della sontuosità dei damaschi, dei velluti, degli ori, il ritratto del pittore francese «traduce la duplice realtà ... della funzione temporale e spirituale» della carica pontificia, sintetizzata in un unico atto, «udienza e benedizione»⁷⁶.

Di nuovo, dunque, Lambertini considererà inopportuno scegliere Crespi, analogamente al coinvolgerlo nell'impresa della cattedrale⁷⁷, ricevendo conferme dall'ambiente della Curia pontificia, dove all'arrivo di due quadri, inviatigli in dono nel 1740, i «Professori» avrebbero 'veduto e stimato' il primo, regalato dal Sansone, «a differenza d'un altro, mandatoci giù dallo Spagnolo (soprannome di Crespi, *n.d.r.*), il quale con nostro particolare disgusto è stato posto in ridicolo da tutti»⁷⁸.

Anche se il pittore bolognese in una lettera al cardinale Valenti Gonzaga scriveva di essersi premurato di dipingere il ritratto di «S.a Beatitudine vestito in quella forma più decorosa che ho saputo e con quell'attenzione

⁷³ O. MICHEL, P. ROSENBERG, scheda 69, in O. MICHEL, P. ROSENBERG (a cura di), *Subleyras 1699-1749*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Luxembourg, 20 febbraio/26 aprile 1987 – Roma, Accademia di Francia, Villa Medici, 18 maggio/19 luglio 1987), Roma, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1987, pp. 248-253, n. 69, in part. p. 253, fig. 19.

⁷⁴ P. LAMBERTINI, *De Servorum Dei Beatificatione et Beatorum canonizatione*, Patavii, Typis Seminarii, apud Joannem Manfre, 1743.

⁷⁵ *Orazioni degli Accademici Gelati di Bologna, dedicate Alla Santità di Nostro Signore Benedetto Decimoquarto*, In Bologna, nella stamperia di Lelio dalla Volpe, 1753; D. BIAGI MAINO, *Magistero e potestà*, cit., p. 344.

⁷⁶ O. MICHEL, P. ROSENBERG, in *Subleyras*, cit., p. 92. Sull'iconografia di papa Lambertini si vedano, inoltre: B. GIOVANNUCCI VIGI, *Benedetto XIV: appunti iconografici*, in *Un papa, una città. Benedetto XIV e Cento nel XVIII secolo*, mostra documentaria ed iconografica (Cento, Auditorium di San Lorenzo, 6-17 dicembre 1979), Cento, Centro Studi Girolamo Baruffaldi, 1983, pp. 363-377, figg. a pp. 45-50; B. GIOVANNUCCI VIGI, scheda 294, in J. BENTINI (a cura di), *La Pinacoteca di Ferrara. Catalogo generale*, Ferrara, Nuova Alfa Editoriale, 1992, p. 257 e fig. a p. 258; E. SAMBO, scheda 298, in J. BENTINI, ET AL. (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, vol. 3, *Guido Reni e il Seicento*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 485.

⁷⁷ A. MAZZA, *Le pale d'altare*, cit., p. 118.

⁷⁸ BUB, Ms. 4331, II.1, 12 novembre 1740; A. MAZZA, *Le pale d'altare*, cit., p. 125, nota 36. Una situazione analoga era avvenuta trent'anni prima per *La confessione* (Dresda, Gemäldegalerie).

che richiedeva il Personaggio»⁷⁹, l'accento posto sulla qualità umana ed esistenziale – del tutto conforme al poco accademico Crespi, «alienissimo dalle convenzioni», «stravagante» nella «maniera di vivere»⁸⁰, «schietto» nell'esprimere «senza metafore le cose»⁸¹ – non sarebbe apparsa adeguata alle esigenze.

Null'altro sul fronte professionale avrebbe, quindi, ottenuto Crespi, oltre all'onorificenza quale «Pittore Pontificio»⁸². Anche l'ulteriore progetto proposto dal maestro di rimuovere due pale di Guercino nella chiesa di San Pietro di Cento⁸³, farne due copie e inviare gli originali a Roma per preservarli dal degrado (febbraio 1741)⁸⁴, sarebbe naufragato. Anzi, alla manovra poco avveduta tentata dal pittore e da Lambertini, che aveva suscitato una levata di scudi da parte del clero e del popolo del luogo, si dovrà porre rimedio, affidando la risposta a Mazzi⁸⁵. La benevolenza del pontefice, tuttavia, pur sollecitata da numerose suppliche, si farà avvertire nei confronti della famiglia del pittore: qualche vantaggio di carriera giungerà al figlio Luigi, divenuto sacerdote, che verrà nominato dapprima «segretario generale della visita della città e diocesi»⁸⁶, poi nel 1748, canonico della collegiata di Santa Maria Maggiore a Bologna, ed ancora nel 1750, cappellano segreto di Sua Santità⁸⁷.

⁷⁹ Lettera del 26 ottobre 1740, in T. VALENTI, *Benedetto XIV*, cit., p. 25.

⁸⁰ G.P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia*, cit., 2, p. 66.

⁸¹ Ivi, pp. 69-70.

⁸² Lettere del cardinale Valenti Gonzaga a Crespi: 2 novembre 1740, 14 dicembre 1740: T. VALENTI, *Benedetto XIV*, cit, pp. 26, 27-28. Sulla croce d'oro di Cavaliere aurato, «della quale sono stati insigniti altri eccellenti Dipintori et in specie il celebre Carlo Maratti» (14 dicembre 1740), si vedano anche la lettera di ringraziamento di Crespi, del 4 gennaio 1741 (p. 28), e quella del cardinale Valenti Gonzaga del 28 gennaio 1741 (p. 28). Si veda inoltre la lettera: BUB, Ms. 4331, II.1, 4 gennaio 1741.

⁸³ *La Madonna di Loreto e i santi Bernardino da Siena e Francesco d'Assisi* (Cento, Pinacoteca Comunale); *San Francesco in estasi con San Benedetto* (Parigi, Musée du Louvre). Sulla vicenda: F. GOZZI, *Stefano Felice Ficatelli e la pittura del XVIII secolo a Cento*, in *Un papa, una città*, cit., pp. 325-362, in part. p. 329.

⁸⁴ Si veda la lettera del 22 febbraio 1741: T. VALENTI, *Benedetto XIV*, cit., p. 29; A. EMILIANI, *Benedetto XIV. Il collezionismo e il Museo pubblico*, in A. ZANOTTI (a cura di), *Prospero Lambertini: pastore della sua città, pontefice della cristianità*, Argelato (Bologna), Minerva, 2004, pp. 215-232, in part. p. 218.

⁸⁵ Si vedano le lettere: BUB, Ms. 4331, II.1, 1 febbraio 1741 (sulle pitture di Guercino che vorrebbe fossero trasportate da Cento a Roma, lasciandovi al posto copie di Crespi); 15 febbraio 1741 (sui quadri di Guercino); 15 maggio 1741 (ancora sul problema dei quadri di Cento e sull'opera di Simone Cantarini con l'*Ascensione di Cristo* (Roma, Pinacoteca Vaticana), sottratta a suo tempo da Clemente XI Albani dalla chiesa del Forte Urbano a Castelfranco, che non aveva provocato una simile reazione); II.515 maggio 1751.

⁸⁶ L. CRESPI, *Vite de' pittori*, cit., p. 221.

⁸⁷ G. PERINI FOLESANI, *Luigi Crespi storiografo, mercante e artista attraverso l'epistolario*, Firenze, Leo Olschki Editore, 2019, pp. 15-16.

4. *Il Reliquiario del capo di San Petronio e la Rosa d'Oro*

È soltanto nel 1743 che si concretizza un intento da tempo presente nell'animo di Lambertini, con la definitiva assegnazione della reliquia del capo di San Petronio all'omonima basilica civica, ritenuta la sede più consona per ospitare stabilmente la memoria del patrono della città. L'entrata del nuovo pontefice riesce finalmente a sortire il risultato di procurare la ricomposizione di una lite di lunga data fra i canonici di San Petronio e i monaci di Santo Stefano, custodi della reliquia.

Con un documento del 24 marzo 1742, l'abate Celestino Orlandi, procuratore generale della Congregazione Celestina, cui appartenevano i monaci di Santo Stefano, dispone la donazione della reliquia al pontefice⁸⁸, che a sua volta decide di destinarla alla città, come si legge nella lettera apostolica del 10 luglio 1743⁸⁹.

Già da diversi mesi, tuttavia, il pontefice deve avere dato seguito ai contatti con il romano Francesco Giardoni (1692-1764), maestro argentiere e fonditore della Reverenda Camera Apostolica⁹⁰. Sembrerebbe suggerirlo anche il perduto *Reliquiario del beato Alessandro Sauli*, noto attraverso una stampa di ignoto incisore (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Gozzadini, Inventario SCG 3006, Collocazione Goz.3 074; fig. 13), donato dal pontefice ai canonici regolari di San Paolo Maggiore di Bologna nel 1742⁹¹, nell'anno dunque della beatificazione del chierico barnabita. Le forti analogie compositive ne approssimano l'invenzione al nuovo contenitore delle venerate reliquie petroniane, inducendo quasi a supporre che il reliquiario del beato Sauli possa avere fornito una prima idea anche per il reliquiario di San Petronio e che, conseguentemente, Giardoni possa essere l'autore di entrambi.

In ogni caso, nel 1743 il maestro argentiere romano è certamente all'opera per la realizzazione del reliquiario del Santo patrono di Bologna (fig. 14).

⁸⁸ *Instrumentum Donationis Venerandi Capitis S. Petronii Episcopi*, Bologna, Archivio della Fabbriceria di San Petronio, Capitolo di San Petronio Soppresso, cart. 5, fasc. 2, n. 2. Su tutta la vicenda, si veda: M. FANTI, *Una magnifica sede per le reliquie del Santo Patrono di Bologna*, in *La cappella di San Petronio (cappella Aldrovandi) e il suo restauro*, Bologna, Costa, 2002, pp. 11-62.

⁸⁹ *Lettere, brevi, chirographi di Benedetto XIV per la città di Bologna, bolle, ed appostoli che determinazioni prese dalla santità di nostro signore papa Benedetto 14. nel suo pontificato per la città di Bologna sua patria*, 3 voll., In Bologna, presso il Longhi stampatore arcivescovile, 1749-1756, vol.1. *Dai 27. agosto 1740. fino ai 12. agosto 1744*, 1749, pp. 359-367.

⁹⁰ L. POSSANZINI, *Francesco Giardoni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 54, Roma, Istituto Treccani, 2000, pp. 593-595, in part. p. 594.

⁹¹ Una *Insignia degli Anziani* di Antonio Alessandro Scarselli è dedicata al *Triduo del Beato Alessandro Sauli* svoltosi nella chiesa di San Paolo Maggiore il 16 maggio 1741 (Bologna, Archivio di Stato, vol. XIII, III bimestre 1741, c. 149a).



Fig. 13 – Ignoto incisore (1742 circa), *Reliquiario de Ossibus B. Alexandri Sauli donato da Benedetto XIV ai chierici regolari di San Paolo di Bologna nel 1742*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Gabinetto Disegni e Stampe, raccolta Gozzadini, Inv. SCG 3006, Goz. 03/74.



Fig. 14 – Francesco Giardoni, *Reliquiario del capo di San Petronio con stemma di Benedetto XIV*, Bologna, basilica di San Petronio, cappella Aldrovandi o di San Petronio.

In effetti, il 20 febbraio 1743 Benedetto XIV può già annunciare a Paolo Magnani che «verso la metà di Quaresima» la «macchina d'argento fregiata da lapislazzulo in cui deve collocarsi la testa di S. Petronio» dovrebbe essere compiuta⁹². Lo stesso Giardoni si premurerà di accompagnare il convoglio che trasporterà a Bologna i due componenti della «macchina», per assemblarli a dovere e seguire di persona i lavori di traslazione della reliquia. Una stampa di Giuseppe Benedetti, su disegno di Giovanni Carlo Galli Bibiena⁹³, raffigura l'insieme del congegno processionale, con la base «gestatoria» e

⁹² P. PRODI, M.T. FATTORI (a cura di), *Le lettere di Benedetto XIV al marchese*, cit., p. 26, n. 15.

⁹³ La stampa è stata pubblicata da F. MONTEFUSCO BIGNOZZI, *Opere plastiche dal barocco al neoclassico*, in *La basilica di S. Petronio a Bologna*, 2 voll., Cinisello Balsamo (Milano), Amilcare Pizzi, 1983, vol. 2, pp. 117-142, in part. p. 126, fig. 145. Esempolari si conservano presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio.

il «tabernacolo», unico oggi a sopravvivere entro la cappella Aldrovandi della basilica civica. Dopo una prima sistemazione provvisoria nella chiesa di San Petronio, condotta sotto la supervisione dallo stesso argentiere fra settembre e ottobre di quell'anno – sono ancora le lettere di Lambertini al canonico Pier Francesco Peggi⁹⁴ e a Mazzi a seguire passo passo la vicenda⁹⁵, ed una *Insignia* ad attestarne l'avvenuto trasferimento in occasione della festa del Santo patrono (4 ottobre)⁹⁶ –, il reliquiario troverà, infatti, la sua collocazione permanente grazie al coinvolgimento del cardinale Pompeo Aldrovandi. In accordo con il pontefice, l'eminente prelato bolognese deciderà di accogliere il Capo di San Petronio nella cappella di famiglia, in corso di rifacimento su progetto di Alfonso Torreggiani, architetto impegnato anche nel coevo cantiere della cattedrale di San Pietro; su richiesta del cardinale, lo stesso Giardoni completerà l'allestimento dell'altare della cappella petroniana⁹⁷, con la realizzazione del frontale (1745)⁹⁸, entro il quale troverà degna sede il reliquiario, «saggio splendido e magnifico», innalzato «come monumento di tutto il popolo»⁹⁹.

Il plauso per la teca in argento e lapislazzuli non si leva, tuttavia, solo dalla città, dal momento che, prima dell'invio a Bologna, la «macchina col tabernacolo» «qui esposta nella galleria», «piacque a tutti», commenta soddisfatto papa Lambertini¹⁰⁰.

A distanza di alcuni anni, un secondo sontuoso dono rinnoverà l'affetto

⁹⁴ Lettera di papa Benedetto XIV, Roma 28 agosto 1743: F.X. KRAUS, *Lettere di Benedetto XIV al canonico*, cit., p. 11, n. 14.

⁹⁵ BUB, Ms 4330, II.1, 22 giugno 1743 («abbiamo fatta travagliare qui una macchina»); e altre numerose lettere inviate a Mazzi fino al novembre dello stesso anno, fra cui quella del 7 agosto, in cui si elenca il conto delle spese (fra argento e oro, quattromila scudi, cui va aggiunto il costo per la «macchina di legno»; va esclusa la spesa per il lapislazzulo, che è stato donato al pontefice).

⁹⁶ Antonio Alessandro Scarselli, *Cerimonia di trasferimento della reliquia del Capo di San Petronio nella basilica omonima dalla chiesa di Santo Stefano*, in *Insignia degli Anziani del Comune*, vol. XIII, V bim. 1743, c. 163a.

⁹⁷ Giardoni avrebbe lavorato in seguito ancora su commissione di Lambertini per il cantiere della metropolitana bolognese, come attestano le lettere del pontefice a Mazzi (1746-1747).

⁹⁸ Una seconda *Insignia* fissa la memoria di questo evento: Antonio Alessandro Scarselli, *Cerimonia di traslazione della reliquia del Capo di San Petronio nella cappella dedicatagli nella omonima basilica*, 30 maggio 1745, *Insignia degli Anziani del Comune*, vol. XIV, III bim. 1745, c. 8.

⁹⁹ *Descrizione di una cappella nella perinsigne basilica di S. Petronio per custodire il prezioso capo di detto Santo Vescovo e protettore di quella città*, In Bologna, Nella stamperia di Lelio Dalla Volpe, pp. V-VI. Si veda anche: *Della insigne abbaziale basilica di S. Stefano di Bologna Libri Due al nobil uomo Giuseppe Niccola Spada*, Patrizio Ferrarese, marchese di Monte Vescovo, e S. Gioanni in Scorzarolo, delle Terre di Tossignano, Fontana ed annessi, Conte, e Signore prestantissimo Dedicati, In Bologna, Nella Stamperia di Domenico Guidotti, e Giacomo Mellini sotto il Seminario, 1747, pp. 59-66.

¹⁰⁰ Lettera di papa Benedetto XIV a Magnani, 12 ottobre 1743: P. PRODI, M.T. FATTORI (a cura di), *Le lettere di Benedetto XIV*, cit., p. 121, n. 78.

del vescovo e pontefice per la sua città natale. Resta, tuttavia, soltanto una stampa a documentare la *Rosa d'Oro*¹⁰¹, inviata alla cattedrale di San Pietro di Bologna il 29 giugno 1751, attraverso monsignor Paolo Zani, coppiere e cameriere segreto di Benedetto XIV. Numerose lettere fanno trapelare dapprima l'intenzione di commissionare (28 settembre 1743)¹⁰², e poi l'attesa impaziente del pontefice circa l'invio del fiore aureo alla sua amata città¹⁰³, secondo un rito di antiche radici, che nella missiva a Mazzi del 20 marzo 1751¹⁰⁴ – ma anche nella *Quarta vertentis* del 24 marzo 1751¹⁰⁵ – lo stesso Lambertini si premura di ricostruire: in origine esibita dai papi della Chiesa medievale nella quarta domenica della Quaresima quale simbolo di gioia, esultanza e letizia per la prossimità della Pasqua¹⁰⁶, l'onorificenza era divenuta poi oggetto da offrire in dono come segno di distinzione a sovrani e personaggi d'alto rango¹⁰⁷, ma anche a cattedrali e santuari insigni, a repubbliche e città illustri¹⁰⁸.

Dalla corrispondenza si ricavano non solo indicazioni sul significato del

¹⁰¹ Un esemplare, di ignoto incisore, si conserva presso la Biblioteca Universitaria di Bologna; vedi *infra*, p. 339, fig. 1.

¹⁰² P. PRODI, M.T. FATTORI (a cura di), *Le lettere di Benedetto XIV*, cit., 28 settembre 1743, pp. 113-114, n. 74.

¹⁰³ Lambertini ne scrive a Mazzi, interessandosi delle tappe del viaggio «a lente giornate» di Zani (BUB, Ms. 4330, II.2, 28 aprile 1751) e dell'avvenuta cerimonia in San Pietro a Bologna (BUB, Ms. 4330, II.5, 7 luglio 1751). Si vedano inoltre le seguenti lettere: BUB, Ms. 4331, II.2, 20 marzo 1751; 3 aprile 1751; 28 aprile 1751; e II.5, 5 maggio 1751; 12 maggio 1751; 19 maggio 1751; 26 maggio 1751; 17 giugno 1751; 19 giugno 1751; 7 luglio 1751.

¹⁰⁴ BUB, Ms. 4330, II.2, 20 marzo 1751.

¹⁰⁵ *Lettere, brevi, chirografi di Benedetto XIV per la città di Bologna, bolle, ed appostoli che determinazioni prese dalla santità di nostro signore papa Benedetto 14. nel suo pontificato per la città di Bologna sua patria*, 3 voll., In Bologna, presso il Longhi stampatore arcivescovile, 1749-1756, vol. 3. *Dagli 8. agosto 1750. fino ai 30. luglio 1755, 1756*, pp. 17-33, 24 marzo 1751.

¹⁰⁶ Sul significato simbolico e sul rituale del dono della Rosa d'Oro: G. MORONI, *Rosa d'Oro. Rosam Auream*, in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, In Venezia, Dalla Tipografia Emiliana, 1852, vol. 59, pp. 11-149, in part. p. 141 (sulla Rosa donata da Benedetto XIV a Bologna); A. PARAVICINI BAGLIANI, *Le chiavi e la tiara. Immagini e simboli del papato medievale*, Roma, Viella, 1998, pp. 53-55, 58-59; M. CAFFIERO, *L'antico mistero della Rosa d'oro. Usi, significati e trasformazioni di un rituale della Corte di Roma tra Medioevo e età contemporanea*, in G. BERTRAND, I. TADDEI (a cura di), *Le destin des rituels: faire corps dans l'espace urbain, Italie-France-Allemagne / Il destino dei rituali: «faire corps» nello spazio urbano, Italia-Francia-Germania*, Roma, École Française de Rome, 2008, 404, pp. 41-72.

¹⁰⁷ Nel 1740, appena eletto pontefice, papa Benedetto XIV aveva donato una Rosa d'Oro alla regina Maria Amalia di Sassonia, moglie di Carlo di Borbone: E. PAPAGNA, *Il dono pontificio della Rosa d'Oro: un antico rituale nella corte napoletana di Carlo di Borbone*, «Società e Storia», 2019, 166, pp. 735-765.

¹⁰⁸ Anche Benedetto XIII, nell'anno santo del 1725, ne aveva fatto dono alla propria città, Benevento, di cui era stato arcivescovo, mantenendo il titolo dopo la salita al soglio petrino. La *Rosa d'Oro* tuttora si conserva nel Museo Diocesano di Benevento.

dono, ma anche ulteriori precise disposizioni pontificie relative al successivo uso della nuova Rosa: in continuità con l'usanza di una sua ostensione in preparazione della Pasqua, essa dovrà «in avvenire» essere sempre esposta la quarta domenica di Quaresima, «unitamente» alla Rosa donata in passato «dal pontefice Gregorio III», e «recata» a Bologna dal suo cameriere segreto, monsignor Vincenzo Bolognetti, al tempo in cui era vescovo Gabriele Paleotti¹⁰⁹. Due Rose – entrambe purtroppo perdute – dovevano, dunque, conservarsi nella metropolitana di San Pietro, offerte a maggior onore della propria città da due papi bolognesi.

Festosamente salutata al suo arrivo, secondo quanto attesta una delle *Insignia degli Anziani*¹¹⁰, la Rosa lambertiniana viene puntualmente descritta nel *Diario Benedettino* del 1754: «Del 1751 una rosa d'oro in un piede di rilievo a tre faccie ciselato in forma di candelliere tutto d'oro di peso oncie 35, e sei ottavi: il tronco d'argento dorato sopra il detto piede si dirama in cinque rami, che contengono dodici rose d'oro, e in quella di mezzo è un zaffiro, e le foglie sono 129, il peso delle foglie, e delle rose è di oncie 25, e un ottavo c. 5»¹¹¹. Fissato su un piede a forma di candeliere, il fascio di rose, tutto lavorato in argento dorato e arricchito da una pietra preziosa di zaffiro nella rosa centrale, doveva pesare quindi intorno al chilo e settecento grammi: il suo costo non era stato indifferente, se lo stesso Lambertini in una lettera al senatore Magnani avvertiva la necessità di indicare l'importo, tremila scudi, «come una villeggiatura»; e commentava, «faremo che la villeggiatura si converta in una rosa»¹¹², dando effettivamente seguito al proposito, rinunciando per un'estate ad andare a Castel Gandolfo (giugno 1744)¹¹³.

La dispersione della Rosa d'Oro di Benedetto XIV, avvenuta in data imprecisata¹¹⁴, è dunque facilmente ricollegabile alla preziosità e al valore dei materiali con i quali era stata forgiata dalle mani di un ignoto maestro orafo al servizio della Curia romana.

¹⁰⁹ *Lettere, brevi, chirographi*, cit., vol. 3, pp. 19-20.

¹¹⁰ Antonio Alessandro Scarselli, *Cerimonia di consegna della Rosa d'Oro, concessa da papa Benedetto XIV alla città di Bologna, ambientata nel presbiterio di San Pietro* (III bim. 1751; vol. XIV, cc. 61b-62a), Bologna, Archivio di Stato.

¹¹¹ *Diario Benedettino che contiene un'ampia serie di beneficenze fatte dalla Santità di N.S. papa Benedetto XIV alla sua patria*, In Bologna, Per Lelio Dalla Volpe, 1754, trascritto in F. VARIGNANA, *Il tesoro di San Pietro* cit., pp. 273-305, in part. p. 291.

¹¹² P. PRODI, M.T. FATTORI (a cura di), *Le lettere di Benedetto XIV*, cit., 28 settembre 1743, pp. 113-114, n. 74.

¹¹³ D. BIAGI MAINO, *Magistero e potestà*, cit., p. 326.

¹¹⁴ F. VARIGNANA (a cura di), *Il tesoro di San Pietro in Bologna e papa Lambertini*, catalogo della mostra (Bologna, Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, San Giorgio in Poggiale, 20 settembre – 14 dicembre 1997), Bologna, Minerva Soluzioni Editoriali, 1997, p. XXIV.

5. Per le chiese della città

Fra i cantieri finanziati e seguiti con premura da Lambertini, va certamente annoverato il restauro del tetto e il rifacimento del coro della chiesa collegiata di Santa Maria Maggiore¹¹⁵, in cui a partire dal 1747, e fino al 1753¹¹⁶, è impegnato Alfonso Torreggiani (1682-1764), responsabile già del progetto della metropolitana¹¹⁷ ed anche della collegiata di San Biagio a Cento¹¹⁸.

All'architetto budriese il vescovo di Bologna ricorrerà più volte: da poco insediato sul soglio romano, in una lettera a Mazzi del 26 ottobre 1740, non farà mistero della sua predilezione per Torreggiani, affermando di non avere mai preferito Carlo Francesco Dotti al suo nome, né di intendere farlo in seguito¹¹⁹. La promessa verrà, in effetti, mantenuta, e dunque la risistemazione del coro con l'altare¹²⁰ e gli stalli di Santa Maria Maggiore¹²¹ si svolgerà sotto la regia di Torreggiani, architetto di «buon nome», apprezzato già dalla Compagnia dei Gesuiti¹²², interprete di un linguaggio solenne e grandioso, impreziosito da stucchi, evidentemente molto gradito a Lambertini¹²³.

Sempre in analogia con quanto accaduto nella metropolitana, anche nelle chiese parrocchiali cittadine, soprattutto nell'era di Lambertini papa, si

¹¹⁵ Una lapide posta nella controfacciata, sopra il portale d'ingresso, iscritta in latino, indica il 1752 come anno di conclusione dei lavori finanziati da Benedetto XIV.

¹¹⁶ Numerose lettere a Mazzi vertono sui lavori nella chiesa (restauro del tetto; altare, sedili del coro, candelieri), dal 28 giugno 1747 (BUB, Ms. 4331, II.3) al 1 febbraio 1749 (BUB, Ms. 4331, II.4), con l'aggiunta di due nuovi stalli nel 1753 (BUB, Ms. 4331, II.6).

¹¹⁷ D. LENZI, *Benedetto XIV e il completamento della cattedrale bolognese*, in D. BIAGI MAINO (a cura di), *Benedetto XIV e le arti del disegno*, cit., pp. 233-259.

¹¹⁸ D. RIGHINI, *Le perizie del Seicento e le ristrutturazioni di Alfonso Torreggiani*, in T. CONTRI (a cura di), *La Basilica Collegiata di San Biagio*, cit., pp. 61-82.

¹¹⁹ BUB, Ms. 4331, II.1, 26 ottobre 1740: desidera che Mazzi faccia sapere a Torreggiani di «non esserci mai passato per la mente, né che mai ci passerà il prevalersi del Sig. Dotti o per la Fabbrica della Metropolitana, o per qualunque altra cosa da farsi da Noi in Bologna».

¹²⁰ Il progetto originale con la nota «disegnato da Alfonso Torreggiani» (Bologna, Archivio Generale Arcivescovile): P. DEGLI ESPOSTI, *Il patrimonio artistico di un'antica chiesa collegiata*, in M. FANTI, R. MAGNANI (a cura di), *L'insigne Basilica Collegiata di S. Maria Maggiore e il suo Capitolo*, atti del Convegno storico-artistico (Bologna, 10 maggio 2011), Bologna, Costa, 2011, pp. 75-100, in part. pp. 78, 93, figg. 12-13.

¹²¹ Si vedano le sopra menzionate lettere a Mazzi.

¹²² A.M. MATTEUCCI, *Alfonso Torreggiani architetto dei Gesuiti*, in G.P. BRIZZI, A.M. MATTEUCCI (a cura di), *Dall'isola alla città. I Gesuiti a Bologna*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 68-83, in part. p. 68.

¹²³ Nella collegiata bolognese, debitamente rinnovata, sarebbe giunto il *Calice* siglato nell'orlo della coppa con il punzone «CC» dell'argentiere bolognese Camillo Canali (attivo dal 1743 al 1796), identificato da A. BERTOLI BARSOTTI (scheda inventariale, Bologna, Arcidiocesi, Ufficio Beni Culturali, inv. n. 1!Ho405); il calice reca l'iscrizione sotto la base con la data di esecuzione e il nome del committente, il priore Giuseppe Filippo Francesco Cagnoli («PRIOR CAGNOLI A. D. 1753»), ed è munito di patena (n. 1!Ho399).

assiste ad un moltiplicarsi di servizi liturgici donati per magnificare le funzioni religiose.

Diverse sono le parrocchiali in cui, a seguito di una ricognizione, è stato possibile rintracciare paramenti di evidente provenienza lambertiniana, a partire dalla chiesa di Santa Maria Maddalena, in cui si conserva un calice in argento cesellato di produzione romana, datato al 1741: sotto alla base si legge la scritta «BENEDICTUS XIV PONTIFEX MAXIMUS - ANNO PRIMO MDC-CXLI»¹²⁴. Pur non essendo altrimenti documentato il suo ingresso fra i beni della chiesa, la vicinanza della parrocchiale con Palazzo Poggi, in cui si trovava la sede dell'Istituto, oggetto di tante attenzioni da parte di Lambertini, potrebbe avere suscitato l'affezione del vescovo, che aveva celebrato la consacrazione di Santa Maria Maddalena¹²⁵.

Sarà veramente considerevole la distribuzione di calici commissionati da Benedetto XIV per gratificare le comunità della sua diocesi bolognese¹²⁶, ma anche di vesti liturgiche, come quelle inviate alla chiesa di San Donato¹²⁷, il cui patrimonio, dopo le soppressioni, è giunto nella chiesa dei Santi Gaetano e Bartolomeo. La prossimità con l'antica dimora storica del casato del pontefice – che era ubicata fra via San Vitale e piazza Rossini – vale a giustificare la presenza nella piccola chiesa affacciata sull'omonima piazza, di un parato in samice d'argento, ricamato in oro, con stemmi del pontefice sul piviale (fig. 15)¹²⁸ – non sfuggito ad Angelo Gatti per la mostra d'arte sacra del 1900¹²⁹ – e di un inedito calice, ugualmente contrassegnato dall'arma di Benedetto XIV, tutt'ora accompagnato dalla patena e dalla custodia¹³⁰. Sulla base della corrispondenza epistolare conservata

¹²⁴ Bologna, Arcidiocesi, Ufficio Beni Culturali (inv. 1!Fo126). Ringrazio Anna Bertoli Barsotti per l'aiuto nella ricerca.

¹²⁵ Una lettera a Mazzi verte sulla realizzazione della lapide commemorativa per la consacrazione della chiesa di Santa Maria Maddalena (BUB, Ms. 4331, II.1, 19 ottobre 1740: Lambertini ne ha fatto scrivere il testo a Roma, «da chi è del mestiere»).

¹²⁶ BUB, Ms. 4331, II.8, 12 marzo 1757, quattro calici consegnati al camaldolese, padre Mauro Sarti, per le chiese di Bologna (due per la chiesa di Poggio Renatico, due per la chiesa della Madonna del Bosco); 26 marzo 1757; 9 aprile 1757. Due custodie di calice con stemma di Lambertini si conservano nella chiesa di San Martino di Bertalia a Bologna e di Santa Maria a Calderara di Reno.

¹²⁷ All'interno della chiesa di San Donato una cappella era di giuspatronato Lambertini.

¹²⁸ Il parato è composto da un piviale (1!!O148), una pianeta (inv. 1!!O145) e da due tonacelle (queste ultime, rifatte nel 1920). Si veda: S. BAVIERA, J. BENTINI (a cura di), *Mistero e immagine: l'eucaristia nell'arte dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Bologna, Chiesa abbaziale di San Salvatore, 20 settembre – 23 novembre 1997), Milano, Electa, 1997, p. 243 n. 51.

¹²⁹ A. GATTI, in *Mostra d'Arte Sacra in San Francesco di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, chiesa di San Francesco, maggio – giugno 1900), Bologna, Prem. stab. tip. succ. Monti, 1900, p. 28, n. 48 (piviale), e p. 76, n. 247 (pianeta).

¹³⁰ Se ne vedano le schede inventariali: Bologna, Arcidiocesi, Ufficio Beni Culturali, inv. nn. 1!!0063 (calice), 1!!0064 (patena), 1!!0065 (custodia), tutti di manifattura romana. Nella



Fig. 15 – Manifattura romana del XVIII secolo, *Piviale di saia d'argento ricamata d'oro con due stemmi di papa Benedetto XIV*, Bologna, chiesa dei Santi Bartolomeo e Gaetano.

presso la Biblioteca Universitaria, è forse possibile ipotizzare il loro invio da Roma intorno al 1747¹³¹.

Con ancor maggior dovizia Lambertini pare avere manifestato la propria benevolenza nei confronti della chiesa di San Biagio, che sorgeva in via Santo Stefano di fronte al palazzo, già Vizzani, divenuto la nuova residenza dalla famiglia del papa. Collegata ad un monastero di frati agostiniani, ed oggi non più esistente, la chiesa di San Biagio fu certamente destinataria di più di un corredo liturgico, inviato da Roma dal munifico pontefice. A partire dal 1742, diverse lettere indirizzate a Mazzi forniscono infatti aggiornamenti e istruzioni circa la consegna al nipote Egano – figlio del fratello del pontefice – di pianete, calici, damaschi, elemosine, da offrire in regalo alla vicina chiesa parrocchiale¹³². Due parati, entrambi con stemma di Benedetto XIV¹³³, oggi conservati nella chiesa della Santissima Trinità, in cui diversi beni di San Biagio sono confluiti dopo le soppressioni, sono riconducibili al

scheda si legge che non sono presenti punzoni.

¹³¹ Nella corrispondenza a Mazzi, una lettera del papa, datata 10 maggio 1747, fa riferimento a ritardi nell'invio di «parati» promessi alla chiesa di San Donato, forse identificabili con i nostri (BUB, Ms. 4331, II.3, 10 maggio 1747).

¹³² BUB, Ms. 4331, II.1, 24 marzo 1742; 30 marzo 1742; II.6, 13 maggio 1752; 15 maggio 1752; 27 maggio 1752; 31 maggio 1752; 10 giugno 1752; BUB, Ms. 4330, II.7, 27 dicembre 1754.

¹³³ Una lettera a Mazzi attesta l'invio da Roma nel 1747 di un busto in marmo del pontefice, col suo piedistallo, che era stato regalato a Lambertini. Tale busto, non ancora identificato, doveva essere esposto nel «palazzo» in occasione del «confalonierato» del nipote, tuttavia, essendo già trascorso il mandato di quest'ultimo, Benedetto XIV fornisce disposizioni a Mazzi, scrivendogli di tenere il busto «per Casa da mettere in qualche Camera ove stia bene». Si veda: BUB, Ms. 4330, II.3, 8 luglio 1747.



Fig. 16 – Manifattura romana (1742?), *Pianeta in samice d'oro su seta rossa*, Bologna, chiesa della Santissima Trinità.

nome di papa Lambertini, di cui recano lo stemma: l'uno in samice d'oro su seta rossa (fig. 16)¹³⁴ è forse riconoscibile nella «pianeta» attesa nel 1742 dal nipote Egano, Rettore di quella chiesa; l'altro in samice d'argento, ricamato in oro e in argento (fig. 17)¹³⁵, è invece forse identificabile nella «pianeta» donata per la processione del Corpus Domini del 1752. Anche due lussuosi ca-

lici, entrambi con la custodia in cuoio impresso in oro, con stemma pontificio, rivelano la generosità nei confronti della parrocchia in cui risiedeva il casato. I bolli ne denunciano la produzione romana: a Giuseppe Nepoti (1702-1753)¹³⁶ riconduce il punzone del primo (tre stelle)¹³⁷, inedito – probabilmente il calice destinato a Egano insieme alla pianeta del 1742 (fig. 18) – mentre a Matteo Piroli (1701-1777)¹³⁸ spetta il secondo (fig. 19), datato

¹³⁴ Il parato si compone di una pianeta di samice d'oro su seta rossa, con stemma di Benedetto XIV (1\$60272); stola (1\$60273); velo di calice (1\$60276); manipolo (1\$60274); borsa di corporale (1\$60275).

¹³⁵ Il parato si compone di una pianeta di samice d'argento ricamato in oro e in argento, con stemma di Benedetto XIV (inv. 1\$60277); stola (inv. 1\$60278); velo di calice (inv. 1\$60280); manipolo (inv. 1\$60279); borsa di corporale (inv. 1\$60281). Si vedano: A. GATTI, in *Mostra d'arte sacra*, cit., p. 23, n. 21 (pianeta), p. 262, n. 153, p. 272; B. TREBBI, *L'artigianato nelle chiese bolognesi nel secondo centenario della morte di Benedetto XIV*, Bologna, Tamari, 1958, tav. 165.

¹³⁶ C.G. BULGARI, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia*, parte 1. Roma, vol. 2, Roma, Fratelli Palombi Editore, 1980, p. 198.

¹³⁷ Il calice è in argento sbalzato (1\$60399); la custodia in cuoio (1\$60400).

¹³⁸ L'artefice del calice (1\$60393, con custodia, 1\$60392) è stato identificato in S. BAVIERA, J. BENTINI (a cura di), *Mistero e immagine*, cit., p. 257, n. 117. Il calice era già stato pubblica-



Fig. 17 – Manifattura romana (1752?), *Pianeta di samice d'argento ricamato in oro e in argento, con stemma di Benedetto XIV*, Bologna, chiesa della Santissima Trinità.



Fig. 18 – Giuseppe Nepoti (1742?), *Calice in argento sbalzato, bulinato e cesellato con stemma di Benedetto XIV sotto alla base*, Bologna, chiesa della Santissima Trinità.

al 1756, come indica un'iscrizione sotto alla base, «BENEDICTVS XIV PONTIFEX MAXIMVS ANNO EIVS XVI». Quest'ultimo dovrebbe essere plausibilmente il «bel» calice spedito alla «nipote» Margherita Spada – moglie cioè di Eganò – «priora della Dottrina» di San Biagio, come si legge nella lettera del 7 gennaio 1756¹³⁹.

I familiari del pontefice godono, quindi, del privilegio di vedersi associati a Sua Santità nel farsi tramiti di speciali donativi¹⁴⁰: succede anche al pronipote Cesare – figlio di Eganò e Margherita – che nel 1754 risulta ufficialmente intestatario del dono di un baldacchino e di paramenti sacri

to da B. Trebbi, *L'artigianato nelle chiese*, cit., tav. 18. C.G. BULGARI, *Argentieri, gemmari*, cit., vol. 2, pp. 286-287. Il punzone di Piroli è il cavallo d'oro.

¹³⁹ BUB, Ms. 4331, II.7, 15 novembre 1755; BUB, Ms. 4330, II.8, 7 gennaio 1756.

¹⁴⁰ Anche la chiesa di Poggio Renatico, feudo dei Lambertini, doveva ricevere doni pontifici, anche se Benedetto XIV commentava, in una lettera (7 aprile 1745), che parati ricamati d'oro «non fanno per essa. Ci figuriamo che il bisogno sia per l'usuale, e questo si può incominciare a provvedere in Bologna a spese nostre» (BUB, Ms. 4331, II.2, 7 aprile 1745).



Fig. 19 – Matteo Piroli (1756), *Calice in argento sbalzato, bulinato e cesellato con stemma di Benedetto XIV sotto alla base*, Bologna, chiesa della Santissima Trinità.

per la soppressa chiesa di Santa Maria della Magione, Commenda dei Cavalieri di Malta, ordine nel quale, a soli sei anni, aveva avuto l'onore di entrare. Non rintracciati, erano contrassegnati per volere del papa dallo stemma del giovanissimo nuovo cavaliere, come si legge sempre nelle lettere a Mazzi¹⁴¹.

6. Per i monasteri femminili

Una logica analoga sostiene la benevolenza di Benedetto XIV verso due monasteri femminili bolognesi: relazioni familiari o rapporti di antica amicizia lo legano alla comunità domenicana di Santa Maria Nuova e alle monache agostiniane degli Angeli.

Nel primo entra, infatti, la nipote, suor Imelda Lambertini¹⁴², sorella di Egano, e nel 1750, sotto la tutela della zia monaca, vi verrà accolta anche la pronipote del pontefice, Lucrezia¹⁴³, per preservarne la salute, allontanandola dalla madre, Margherita Spada, ammalata di tubercolosi. Più di una volta Lambertini destina a Imelda preziosi doni o paramenti sacri: nel 1743 una «cassetta» contenente una «Crocifissione di Gesù Cristo d'avorio con tutte le sue Statuette», da porre sull'altare della chiesa inferiore «ne'

¹⁴¹ BUB, Ms. 4331, II.7, 5 gennaio 1754; 16 febbraio 1754; 20 febbraio 1754; 10 aprile 1754; 24 aprile 1754; 8 maggio 1754; 5 giugno 1754; 26 giugno 1754.

¹⁴² BUB, Ms. 4331, I.3, 18 dicembre 1723.

¹⁴³ Era nata nel 1742. Si vedano le lettere: BUB, Ms. 4331, II.5, 4 febbraio 1750; II.5, 9 settembre 1750, e 18 novembre 1750.

giorni santi»¹⁴⁴; nel 1744 non meglio precisati «regali» vengono spediti alla «Nipote» monaca, «acciò per le sue mani si presentino alla Madre Priora, come Superiore del Monastero»¹⁴⁵; ed ancora, nel 1747, una pianeta (nella lettera Lambertini scrive di averne fatta pervenire precedentemente già un'altra)¹⁴⁶. Nel 1755, inoltre, è documentata l'intenzione di papa Lambertini di rispondere a una richiesta di suor Imelda, inviando da Roma un «Corpo Santo» – San Filocalo Martire, ritrovato nel cimitero fuori Porta Portese¹⁴⁷ – da «mettere nella chiesa Interiore» del convento¹⁴⁸. Nessuna traccia permette di ritrovare il «Calvario» in avorio, mentre l'urna con la reliquia di San Filocalo è tuttora conservata nella chiesa della Santissima Trinità¹⁴⁹.

Ugualmente disperso è invece il «Crocifisso di Cedro con alcuni ornamenti d'argento» appartenuto a Paolo V, di cui portava le armi sulla custodia, che Benedetto XIV afferma di avere donato nel 1744 al secondo monastero, abitato dalle «monache degli Angioli»¹⁵⁰. Nel convento di suore agostiniane aveva fatto professione di fede (1698) la sorella dell'amico Paolo Magnani, Anna Maria, che Lambertini non tralascia di ricordare nel suo carteggio con il senatore bolognese, raccomandandogli spesso di salutarla. Per «Madre Magnani» e le sue consorelle Benedetto XIV avrà più di un pensiero, poiché per le «buone Monache degli Angioli» nutre un «particolare affetto», «avendole valutate, e valutandole per un vivo esempio della Vita Religiosa, e propria delle Spose di Cristo»¹⁵¹. Insieme al Crocifisso concederà al monastero il beneficio di indulgenze per le monache e le educande che reciteranno preghiere nei venerdì di marzo, facendo seguire nel 1747 il dono di una pianeta¹⁵², e nel 1752, di una reliquia dell'appena

¹⁴⁴ BUB, Ms. 4331, II.1, 13 marzo 1743.

¹⁴⁵ BUB, Ms. 4331, II.2, 26 maggio 1744.

¹⁴⁶ BUB, Ms. 4331, II.3, 28 ottobre 1747: vengono menzionate due pianete destinate a conventi di monache (1747), cioè a Santa Maria Nuova, e alle monache di Gesù e Maria; mancano tuttavia la borsa e il velo, poiché il pontefice le invia «essendo state così regalate a Noi»; scrive inoltre di avere già regalato un'altra pianeta 'completa' a Santa Maria Nuova, e che quindi, borsa e velo serviranno per corredare tutte e due.

¹⁴⁷ *Lettere, brevi, chirografi*, cit., vol. 3. *Dagli 8 Agosto 1750 fino agli 30 Luglio 1755*, 1756, lettera del 20 marzo 1755, pp. 435-440.

¹⁴⁸ F.X. KRAUS, *Lettere di Benedetto XIV al canonico*, cit., pp. 112-113, n. 154, lettera al canonico Peggi del 14 maggio 1755.

¹⁴⁹ *Del Reliquiario a urna di San Filocolo* esiste una scheda presso l'Ufficio Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Bologna (1\$60098).

¹⁵⁰ *Lettere, brevi, chirografi*, vol. 2, pp. 78-79, Lettera del 16 dicembre 1744.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² *Lettere, brevi, chirografi*, vol. 2, p. 345, Lettera del 29 novembre 1747. Un'altra pianeta (ad oggi dispersa), insistentemente richiesta dalla «monaca Fabri» per la chiesa di Santa Maria delle Grazie di Cesena, dapprima negata, verrà infine concessa: BUB, Ms. 4331, II.8, 31 gennaio 1756; 16 aprile 1757.

nominata beata Giovanna Francesca Frémot de Chantal¹⁵³, entrambe disperse.

Un trattamento quasi equivalente sembra quindi essere stato rivolto ad entrambe le comunità di consorelle, ormai purtroppo documentato soltanto su basi archivistiche. Stando, tuttavia, alle informazioni raccolte – senza menzionarne la fonte – da Giuseppe Rivani in occasione di una schedatura compiuta nel 1928¹⁵⁴, potrebbero provenire da uno dei due conventi femminili i sei arazzi di produzione romana oggi presso la chiesa di San Giovanni Battista di Minerbio¹⁵⁵. L'arazzeria pontificia nell'Ospizio di San Michele a Ripa Grande, diretta da Pietro Ferloni (1717-1770)¹⁵⁶, dovrebbe esserne stata la manifattura produttrice, come per i grandiosi arazzi della metropolitana bolognese.

7. Per le collegiate foranee e le chiese del contado

Si intrecciano con le vicende del cantiere della metropolitana di Bologna i numerosi interventi promossi da Lambertini nel territorio della diocesi. L'azione pastorale attuata nel contado, al pari di quella condotta in città¹⁵⁷, vuole qualificarsi per impegno, accuratezza e capillarità.

¹⁵³ BUB, Ms. 4331, II, 6, 22 marzo 1752, sulla reliquia inviata alle monache degli Angeli. La notizia è trasmessa anche nella Lettera di NS alle RR Madri del Monastero degli Angeli di Bologna col dono d'alcune Reliquie della Beata de Chantal (8 marzo 1752): *Lettere, brevi, chirografi*, cit., vol. 3. *Dagli 8 Agosto 1750 fino agli 30 Luglio 1755, 1756*, pp. 100-101.

¹⁵⁴ Gli arazzi raffigurano le sibille (Persica, Eritrea, Europea e Samia); Ester e Assuero e Davide e Abigail; Rebecca offre da bere a Eliazer e Giuditta mostra la testa decapitata di Oloferne. Si vedano: A. GATTI, in *Mostra d'Arte Sacra*, cit., p. 17 n. 28, p. 18 nn. 24-25, p. 31 n. 29; L. MAJOLI, *Una campagna fotografica del 1926 per il catalogo: la Chiesa di San Giovanni Battista di Minerbio*, «Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande», 5, 1998, pp. 12-19, in part. pp. 15, 19 nota 4; A. BUITONI, *L'arte nel Minerbiese dalle origini al Novecento*, in *Minerbio e il suo territorio nei secoli*, Villanova del Ghebbo (Ro), Centro culturale Giorgio La Pira (Minerbio), 2020, pp. 141-202, in part. pp. 182, 190-192. Ringrazio Alessandra Nardi, Carla Renesto, Vinicio Bergami per l'aiuto nella ricerca.

¹⁵⁵ Un'analoga provenienza è ipotizzabile per il *Calice con stemma di papa Benedetto XIV* di Giuseppe Nepoti (2080235a), conservato nella medesima chiesa minerbiese di San Giovanni Battista. Va inoltre ricordato che, ancora soltanto arcivescovo, Lambertini aveva consacrato la chiesa di Minerbio il 10 novembre 1737.

¹⁵⁶ A.M. DE STROBEL, *Le arazzerie romane dal XVII al XIX secolo*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1989, pp. 51-74.

¹⁵⁷ Oltre ai reperti sopra menzionati, merita di essere ricordata una *Legatura di libro liturgico* nella chiesa di San Giovanni in Monte Bologna, da tempo nota alla storiografia: S. BAVIERA, J. BENTINI (a cura di), *Mistero e Immagine*, cit., p. 261, n. 148; J. BENTINI, *Tessuti e ricami*, in J. BENTINI (a cura di), *L'arredo sacro e profano a Bologna e nelle Legazioni pontificie*, e R. D'AMICO (a cura di), *La raccolta Zambeccari*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, Pinacoteca Nazionale, 8 settembre – 25 novembre 1979), Bologna, Edizioni Alfa, 1979, pp. 133-160, in part. p. 155, n. 342; *Arte per l'euca-*

Luogo di soggiorno estivo durante il mandato episcopale – in una lettera a Mazzi del 7 febbraio 1742 il papa non stentava ad affermare la propria simpatia per quel paese, come anche per Castel Gandolfo, dove si può andare «banditi i Cardinali e gli Ambasciatori», «colla nostra sola famiglia»¹⁵⁸ – Cento ha goduto di particolare riguardo, grazie anche ai rapporti intrattenuti da Girolamo Baruffaldi, arciprete della collegiata di San Biagio, col vescovo bolognese, divenuto poi Benedetto XIV. Dalla fitta corrispondenza di Lambertini – intensa soprattutto negli anni in cui, pur nominato pontefice, aveva voluto conservare il governo della diocesi – si ricava la testimonianza di un'attenzione non solo rivolta alla cura della principale sede ecclesiale locale, ma tesa anche a contenere le «aspirazioni all'istituzione di un vescovado autonomo»¹⁵⁹ da parte del clero centese, condivise dallo stesso Baruffaldi.

È merito dei fondamentali studi intrapresi nel 1979¹⁶⁰ avere fatto luce sulle fasi relative al piano di rifacimento della collegiata su progetto di Alfonso Torreggiani, completata poi nella parte presbiteriale dal coro dell'ebanista Vincenzo Rossi (1683-1749), frate agostiniano, e dall'ancona dell'altare maggiore, con la grande tela di Antonio Rossi.

La benevolenza pontificia si farà avvertire, inoltre, attraverso i numerosi doni di paramenti sacri – tre parati, di cui uno «spettacolare»¹⁶¹ in seta bianca ricamata in oro, un secondo in Gros de Tours giallo, un terzo in damasco di seta viola per la Settimana santa; diversi calici e un reliquiario ad urna di Sant'Aproniano, tutti ancora *in loco* e contrassegnati dallo stemma papale – a rafforzare l'idea di una presenza di Lambertini nella sua diocesi, nonostante la distanza imposta dalla nomina al soglio e dalla residenza romana.

Con simili disposizioni, anche se con minor larghezza, l'arcivescovo e papa agisce nei riguardi delle altre due foranee, Santa Maria Maggiore di Pieve di Cento e San Giovanni Battista a San Giovanni in Persiceto. Un calice in argento sbalzato e dorato, con lo stemma pontificio, fuso dall'argentiere romano Antonio II Arrighi (1733-1776)¹⁶², come attesta il punzone (una

restia in una parrocchia di Bologna: arredi e apparati per il culto eucaristico, catalogo della mostra (Bologna, chiesa di S. Giovanni in Monte, 18 settembre - 4 ottobre 1987), Bologna, Grafiche Dehoniane, 1987, pp. 47, 76.

¹⁵⁸ BUB, Ms. 4331, II.2, 7 febbraio 1742.

¹⁵⁹ L. LORENZINI, *Benedetto XIV e la Collegiata*, cit., p. 114.

¹⁶⁰ Si vedano: M. CECHELLI, *Benedetto XIV e Cento nel XVIII secolo: testimonianze documentarie e bibliografiche. Gli apparati e gli arredi sacri della Collegiata di S. Biagio*, in *Un papa, una città*, cit., pp. 7-228; L. SAMOGGIA, *Architetti e architettura a Cento nel XVIII secolo*, in *Un papa, una città*, cit., pp. 229-324. Più recentemente: L. LORENZINI, *Benedetto XIV e la Collegiata*, cit.

¹⁶¹ L. LORENZINI, *Benedetto XIV e la Collegiata*, cit., p. 120.

¹⁶² C.G. BULGARI, *Argentieri, gemmari*, cit., vol. 2, p. 73.

zampa di leone), e munito ancora della sua custodia, giunge nel 1744 nella collegiata pievese¹⁶³; nello stesso anno – sotto al piede si legge «BENEDICTUS XIV. P. M. ANNO IV» – un altro calice sempre di Arrighi, accompagnato dalla patena e dalla custodia, viene donato alla collegiata persicetana¹⁶⁴, che custodisce tutt'oggi un secondo calice in argento con coppa dorata di Giuseppe Nepoti (1702-1753)¹⁶⁵, ugualmente accessoriato e dotato di stemma pontificio, come pure il reliquiario di San Nicola di Bari¹⁶⁶.

Dalla ricognizione sul territorio diocesano emergono, dunque soprattutto suppellettili in argento, di qualità esecutiva elevata, anche se di manifattura seriale; sono coinvolti in misura percentualmente più significativa Arrighi e Nepoti, i cui nomi si aggiungono a quelli dei grandi maestri – il sopra menzionato Giardoni, ma anche Angelo Spinazzi (verso 1700-1785/1789) e Antonio Gigli (1704-1761) – impegnati nel Tesoro della metropolitana e per la basilica di San Petronio.

Un'ultima importante testimonianza della munificenza pontificia, tuttavia, affiora dall'area delle terre di pianura. A Castel Guelfo, nella chiesa parrocchiale, un parato composto da piviale e stola reca, infatti, sulle spalle uno scudo con l'arma di Benedetto XIV, applicato sulla stoffa; in seta policroma, decorato di ornati geometrici e floreali, è munito di un fermaglio in pietra dura madreperlacea, con sedici pietre rosse incastonate a rosette (fig. 20)¹⁶⁷.

¹⁶³ R. ARIULI, *Gli arredi della Collegiata di Santa Maria Maggiore di Pieve di Cento*, in *La Collegiata di S. Maria Maggiore di Pieve di Cento. Crocevia tra religione, istituzioni e società cittadine (sec. XIII-XX)*, Bologna, Costa Editore, pp. 165-176, in part. p. 168, scheda 17. Il punzone dell'argentiere è stato identificato da Roberto Cabras nella scheda inventariale presso l'Ufficio Beni Culturali dell'Arcidiocesi Bologna (21Jo189). Una pianeta donata sempre da Lambertini risulta invece dispersa. BUB, Ms. 4331, II.2, 3 giugno 1744 e 26 maggio 1744.

¹⁶⁴ Bologna, Arcidiocesi, Ufficio Beni Culturali (Inv. 21Jo189a).

¹⁶⁵ Bologna, Arcidiocesi, Ufficio Beni Culturali (Inv. 2270273a).

¹⁶⁶ Il reliquiario (inv. 2270396) contiene fiale con reliquie di secrezione proveniente dalla tomba di San Nicola di Bari. All'interno, in uno scudo con fasce verticali sormontato da simboli papali, è presente lo stemma di papa Benedetto XIV, che lo donò alla chiesa nel 1751. Un documento attestante l'autenticità della reliquia è datato 1730, data cui dovrebbe risalire la realizzazione del reliquiario, di manifattura meridionale. A questo reliquiario si riferisce forse la lettera inviata da Lambertini al fratello Giovanni il 24 gennaio 1728, in cui si fa cenno all'acqua «acitula» e al sangue di San Nicola da inviare a Bologna (BUB, Ms. 4331, I.3, 24 gennaio 1728).

¹⁶⁷ Un inventario conservato nell'archivio parrocchiale lo dice rifoderato nel 1893 (Scheda inventariale di Cristiana Francesconi, Ufficio Beni Culturali, Arcidiocesi di Bologna, 1@Co344 del 12/09/2000). Fonti ottocentesche, non è chiaro su quali basi, affermano che le pietre del «pettorale d'argento dorato» vennero sostituite con altre «false» ancora nel Settecento: G. RAMBELLI, *Castel Guelfo*, in *Chiese parrocchiali della diocesi di Bologna ritratte e descritte*, 4 voll., Bologna, Litografia di Enrico Corty, Tipografia di San Tommaso d'Aquino, 1844-1851, vol. 2, 1847, n. 82; G. BOSSI, *Ricordanze ecclesiastiche. Ricchissimo e storico Piviale, e Sedia memorabile in Castel Guelfo*, in *Archivio di rimembranze fel sinee antiche e moderne desunte e compilate sopra autentici ed originali documenti*,



Fig. 20 – Manifattura costantinopolitana del XVIII secolo, *Piviale con stemma di Benedetto XIV sul capino*, Castel Guelfo, chiesa di San Giovanni Battista e del Sacro Cuore.

Il prezioso paramento, che per il tessuto a decori ‘greco-arabo’¹⁶⁸ un tempo si credeva fosse addirittura «venuto dal regno del Tibet»¹⁶⁹, ed è invece, più plausibilmente di manifattura costantinopolitana del XVIII secolo, esula dalla consueta produzione romana su commissione pontificia. La presenza dello stemma lambertiniano sul capino ne rende, tuttavia, inequivocabile il legame con il papa bolognese, che le fonti, pur con qualche incongruenza, sembrano poter chiarire.

In effetti, è Giovan Battista Melloni nel ristretto della vita dedicata a don Giovanni Giuseppe Zanini (1708-1751), arciprete di Castel Guelfo (1771), morto precocemente in odore di santità (1751), a ricordare il dono di un pivial, che questi ricevette dallo stesso papa Lambertini in occasione del suo soggiorno romano. Recatosi nella Capitale nel giugno del 1748, l’arciprete fece più volte visita al pontefice, venendo sempre accolto benevolmente, come scrive ancora Melloni: «Portatosi più volte a baciare i piedi al Pontefice Benedetto XIV fu da questi ben veduto, e accarezzato, trattenuto a pranzo una mattina nel palazzo Vaticano, e finalmente regalato d’un Piviale, d’una

Bologna, Tipografia di Antonio Chierici da S. Domenico, 1857, vol. 3, p. 157.

¹⁶⁸ A. GATTI, in *Mostra d’Arte Sacra*, cit., p. 37 n. 12 «Piviale di broccato argento e oro, ad ornati geometrici di stile greco arabo, da ritenere o assai antico o d’imitazione fatta nel S. XVI. Posteriormente vi fu aggiunto lo stemma di Papa Benedetto XIV».

¹⁶⁹ Castel Guelfo, Archivio parrocchiale, Verbale della Compagnia, 1748, p. 60. Il documento è stato rintracciato da Jadranka Bentini, che ritiene di assegnare l’esecuzione del tessuto a manifattura di area polacca: J. BENTINI, *Tessuti e ricami*, cit., p. 148, n. 303, fig. 194.

Cassetta di Reliquie, d'una medaglia d'argento, e di copiose Indulgenze per sé, e pel suo popolo: tra le quali n'aveva delle perpetue per la Chiesa Parrocchiale. Provedutosi poi di molte cose, per farne dono a detta Chiesa, ed anche al suo popolo, partissi di Roma sul principio di Luglio»¹⁷⁰.

Esempio di qualità umane e cristiane esercitate nella sollecita cura del «popolo» di Castel Guelfo, Zanini si era distinto fin da fanciullo in seminario «nella purità de' costumi, e nell'applicazione agli studi»¹⁷¹; era divenuto sacerdote nel 1731, dando prova di «pietà» nella visita frequente ai carcerati e agli infermi, specialmente agli «incurabili»¹⁷², e nel servire con «limosine» i bisognosi; i «saggi del suo zelo» ne avevano motivato la nomina nel 1735 ad arciprete della parrocchia nel feudo dei Malvezzi¹⁷³, dove avrebbe dato corso ad una «riforma de' costumi del suo popolo», allettando «il suo Gregge col dolce pascolo della parola di Dio»¹⁷⁴ attraverso gli strumenti della catechesi, delle letture sante, dell'adorazione del Santissimo, dei pellegrinaggi, come quello alla «Santa Casa di Loreto» del 1738¹⁷⁵. Con ogni probabilità, dunque, ancora soltanto arcivescovo di Bologna, Lambertini poteva avere avuto notizia di quell'«Uomo tutto di Dio»¹⁷⁶, avvezzo a digiuni e penitenze, pronto a «sacrificare la sua vita, non solamente per la salute di tutto il Gregge, ma di una sola pecorella»¹⁷⁷.

Non stupisce, quindi, che a Roma Zanini venisse ricevuto dal papa, e onorato con numerosi doni, grazie ai quali poter accrescere i benefici spirituali della sua chiesa, provvedendola inoltre di una più adeguata suppellettili¹⁷⁸. L'uso del piviale, di prestigiosa provenienza pontificia¹⁷⁹, poteva certamente assolvere al dovere di conferire maggiore solennità alle funzioni, tanto più in virtù della sua storia pregressa: stando infatti ad una lettera che nel 1847

¹⁷⁰ G.B. MELLONI, *Ristretto della vita di Gian Gioseffo Zanini cittadino bolognese*, Venezia, con Licenza de' Superiori, 1771, p. 12.

¹⁷¹ Ivi, p. 1.

¹⁷² Ivi, p. 3.

¹⁷³ Ivi, p. 4. Il marchese senatore Piriteo Malvezzi, del ramo dei marchesi di Castel Guelfo, aveva sposato Artemisia, sorella di Paolo Magnani.

¹⁷⁴ Ivi, p. 5.

¹⁷⁵ Ivi, p. 8.

¹⁷⁶ Ivi, p. 35.

¹⁷⁷ Ivi, pp. 17, 21.

¹⁷⁸ Lo stesso Benedetto XIV, per altro, menziona Zanini in una lettera indirizzata al «buon canonico» Giovan Francesco Peggi, del quale l'arciprete viene detto «scolaro»; nella lettera, scritta il 3 luglio 1748, al momento quindi, della partenza di Zanini, il pontefice annuncia l'invio all'amico bolognese di alcuni libri per suo tramite: F.X. KRAUS, *Lettere di Benedetto XIV al canonico*, cit. pp. 49-50, n. 64.

¹⁷⁹ La qualità del piviale ne fece un'opera selezionata da A. GATTI, *Mostra d'Arte Sacra*, cit., p. 37 n. 12: «Piviale di broccato argento e oro, ad ornati geometrici di stile greco arabo, da ritenere o assai antico o d'imitazione fatta nel S. XVI. Posteriormente vi fu aggiunto lo stemma di Papa Benedetto XIV».

Gianfrancesco Rambelli¹⁸⁰ ed in seguito nel 1857 anche Giuseppe Bossi¹⁸¹ dicono inviata da Lambertini al senatore Paolo Magnani in data 24 luglio 1748, ed altre fonti indicano invece indirizzata al marchese Sigismondo Malvezzi¹⁸², il papa avrebbe a sua volta ricevuto in regalo il piviale dal cardinale Camillo Paolucci Merlini¹⁸³, cui sarebbe giunto in dono da un vescovo polacco, che lo aveva pagato ben 400 ungari. Nonostante l'assenza di riscontri¹⁸⁴, il racconto pare essere plausibile, visto il ruolo di nunzio apostolico svolto da Paolucci in Polonia per poco più di una decina d'anni a partire dal 1727, prima della successiva assunzione della nunziatura in Austria (1738-1745) e del ritorno in Italia, come legato pontificio a Ferrara. Una catena di passaggi, tutti di altissimo livello – vescovi, un cardinale, un papa –, avrebbe, quindi, condotto il parato fino all'arciprete Zanini e alla parrocchia di San Giovanni Battista di Castel Guelfo, a dimostrazione della considerazione riservata da Lambertini ad un clero moralmente retto e preparato – Zanini era fra l'altro dottore in «sacra teologia» – cui intendeva affidarsi per dare corso alle proprie volontà riformatrici.

¹⁸⁰ G. RAMBELLI, *Castel Guelfo*, cit., vol. 2, 1847, n. 82.

¹⁸¹ G. BOSSI, *Ricordanze ecclesiastiche*, cit., vol. 3, p. 157.

¹⁸² Il contenuto della lettera sarebbe stato narrato dal marchese Malvezzi in visita a Castel Guelfo il 6 novembre 1753. La documentazione è purtroppo andata perduta, insieme alle lettere inviate da Roma dallo stesso Zanini ai suoi parrocchiani e cappellani. Su tutta questa vicenda: E. ALBERTAZZI, *Il piviale di Benedetto XIV della Chiesa Arcipretale di Castel Guelfo di Bologna*, Castel Guelfo di Bologna, agosto 1743, manoscritto presso l'Archivio parrocchiale della chiesa di San Giovanni Battista e del Sacro Cuore di Gesù di Castel Guelfo. Ringrazio Thomas Ceredi per l'aiuto nella ricerca.

¹⁸³ A. MENNITI IPPOLITO, *Camillo Paolucci Merlini*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto Treccani, 2014, vol. 81, pp. 200-2023, in part. pp. 200, 201.

¹⁸⁴ Nella lettera di Magnani, recante la data del 24 luglio 1748, non fa alcun riferimento al piviale (P. PRODI, M.T. FATTORI (a cura di), *Le lettere di Benedetto XIV al marchese*, cit.). Si veda inoltre, *Supra*, nota 182.

Le commissioni architettoniche bolognesi di Benedetto XIV: tra impegno pastorale e accademico

Daniele Pascale Guidotti Magnani

L'azione di governo di Benedetto XIV si qualifica per la sua caratura riformista, che si esplica non solo in atti legislativi e amministrativi, ma anche nella promozione di grandi opere architettoniche. Molto ben documentata è la sua azione, in questo campo, nella città di Roma: a lui si devono il completamento di S. Maria Maggiore, ma anche altre fabbriche ecclesiastiche, come S. Croce, S. Apollinare e S. Maria dell'Orazione e Morte, nonché opere di carattere civile, come il restauro delle mura aureliane e l'ampliamento dell'ospedale di S. Spirito in Sassia¹. Queste linee erano già evidenti negli anni del suo ministero episcopale a Bologna: a Prospero Lambertini si deve infatti la spinta definitiva per il completamento della Cattedrale di S. Pietro, alcune opere minori di natura ecclesiastica, e un grande incentivo all'ampliamento del complesso dell'Istituto delle Scienze, insediato nel 1711 a palazzo Poggi da Luigi Ferdinando Marsili. In generale, il suo mecenatismo architettonico si sviluppa secondo due tracciati: da un lato il pastore, prima come arcivescovo di Bologna e poi anche come romano pontefice, dall'altro l'uomo di cultura, l'intellettuale ormai già espressione di quella chiesa riformista settecentesca fortemente debitrice alla temperie illuministica internazionale.

Il primo filone della committenza architettonica di Benedetto XIV produsse frutti molto tangibili, perché la sua opera finì per influenzare direttamente la parte più centrale del tessuto urbano di Bologna, e non fu esente da malumori e critiche². E al contempo, in questo frangente è ben chiara

¹ E. KIEVEN, *Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento. I disegni di architettura delle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe. Il Settecento*, Roma, Multigrafica Editrice, 1988; E. KIEVEN, *Ferdinando Fuga (1699-1781)*, in G. CURCIO, E. KIEVEN (a cura di), *Storia dell'Architettura Italiana. Il Settecento*, vol. 2, Milano, Electa, 2000, pp. 540-555; A. MAMPIERI, *Roma-Bologna. le statue dei Santi Pietro e Paolo per il completamento della facciata della Metropolitana di San Pietro*, in G. CAVINA, R. TERRA (a cura di), *Benedetto XIV e la facciata della Cattedrale di Bologna. Storia, documentazione e restauro*, Ferrara, Edisai, 2008, pp. 38-53, 39.

² Cfr. C. CASANOVA, *L'antinepotismo di un papa riformatore; Benedetto XIV e i Lambertini*, in I. FOLLI VENTURA, L. MIANI (a cura di), *Due carteggi inediti di Benedetto XIV*, Bologna, Analisi, 1987, pp. 11-54, 21; D. LENZI, *Il completamento della fabbrica ad opera di Alfonso Torreggiani per volere di Benedetto XIV*, in R. TERRA (a cura di), *La Cattedrale di San Pietro in Bologna*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1997, pp. 66-75, 66. A questo proposito, si segnala un gustoso sonetto in dialetto bolognese (*Per la fazza d'S. Pier fatta far dal Papa Lambertin*) che rimprovera al papa, con toni piuttosto coloriti, la decisione di costruire una facciata tanto alta in una strada così stretta (BCABo, ms. B 3705, n. 17).

la preoccupazione eminentemente pastorale dell'arcivescovo, prima ancora della volontà di creare opere grandiose e celebrative della propria persona, tratto questo che era generalmente estraneo al suo carattere³. In particolare, ci si riferisce al fatto che, prima ancora di valutare il completamento della Cattedrale, il cardinale Lambertini si dedicò alla realizzazione del Seminario arcivescovile⁴, istituto fondamentale per la formazione dei sacerdoti, ma ancora mancante, a quasi due secoli dalla sua fondazione per opera del cardinale Paleotti, di una sede consona alla sua *ratio studiorum*. Per la sua costruzione era stato infatti acquistato il palazzo Ariosti di fronte alla Cattedrale già nel 1613: tale situazione è documentata da un disegno di quegli anni, forse di Nicolò Donati⁵, che mostra le proprietà Ariosti e Scala. I lavori non erano mai iniziati ed era stata anche avanzata l'idea di utilizzare questi immobili per aprire una piazza o un sagrato davanti alla Cattedrale: la chiesa infatti si affacciava su un modestissimo slargo e si prevedeva che, al completamento della sua navata, lo spazio si sarebbe ristretto ancora di più. Lambertini antepose le esigenze dei suoi seminaristi a quelle di natura scenografica, e decise di utilizzare queste case per lo scopo al quale erano state destinate fin dalle origini.

La costruzione vera e propria si trascinò però fino agli 1742-43, quando il cardinale era ormai stato eletto papa: in un primo tempo, fu eretto un edificio senza portico, con botteghe al livello inferiore⁶. Solo nel 1747 si decise di acquistare anche la casa Scala⁷ per costruire un edificio più vasto e dotato di portico. Un'incisione di Pio Panfilì⁸ (fig. 1) mostra la facciata dell'edificio senza portico, allungata fino a via Galliera (l'attuale via Manzoni), e senza botteghe, con due portali monumentali sormontati da balconi. Si noti anche che, all'angolo con la strada di Galliera, è visibile una casa (sede della spezieria Campadelli)⁹ con un arco di portico: ciò significa che, abbattute le proprietà Ariosti e Scala con i loro portici, che erano a filo con quelli della casa

³ Cfr. C. CASANOVA, *L'antinepotismo di un papa riformatore*, cit.

⁴ Cfr. D. LENZI, *Il completamento della fabbrica ad opera di Alfonso Torreggiani per volere di Benedetto XIV*, cit., p. 66.

⁵ Il disegno è pubblicato in D. LENZI, *Benedetto XIV e il compimento della Cattedrale*, in G. CAVINA, R. TERRA (a cura di), *Benedetto XIV e la facciata della Cattedrale di Bologna*, cit., pp. 16-37, 18.

⁶ Cfr. AGABO, *Miscellanee Vecchie*, cart. 613 (K 243), 22, fasc. 5, *Collegio Seminario*, memoriale del 19 giugno 1784.

⁷ Cfr. D. LENZI, *Il completamento della fabbrica ad opera di Alfonso Torreggiani per volere di Benedetto XIV*, cit., p. 74.

⁸ *Veduta della chiesa metropolitana di Bologna*, BCABO, Gabinetto Disegni e Stampe, *Cartone Panfilì*, c. 18.

⁹ Cfr. G. GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna, ossia storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*, vol. III, Bologna, Società Tipografica dei Compositori, 1870, p. 127.



Fig. 1 – Pio Panfilì, *Veduta della Chiesa Metropolitana di Bologna*. BCABo, Gabinetto Disegni e Stampe, Cartone Panfilì, c. 18.

Campadelli, si costruì la facciata della nuova costruzione arretrata per non impedire il flusso pedonale e al contempo per lasciare un po' di aria all'antistante cattedrale. Certo è che pochi anni dopo (1747) Torreggiani stese anche un progetto per una facciata porticata (fig. 2)¹⁰. La realizzazione fu poi curata solo vent'anni dopo, nel 1772, da Francesco Tadolini, che si limitò a eseguire il disegno, senza troppe modifiche, salvo la presenza dei balconi con grandi porte finestre ornate dello stemma Lambertini (già visibili nell'incisione Panfilì). La successione degli eventi genera qualche perplessità, che al momento non è stataolta dalla documentazione archivistica consultata. Se infatti in un primo momento fu costruita una facciata senza portico, è pensabile che già dopo pochissimi anni si meditasse di stravolgere questo progetto per aprire un portico?¹¹ Questo forse spiegherebbe il lungo lasso di tempo intercorso tra il progetto e l'effettiva esecuzione. O è invece ipotizzabile che l'edificio costruito fosse stato lasciato al grezzo, e con botteghe al piano inferiore, in attesa di reperire i finanziamenti necessari al suo perfezionamento? È dunque plausibile che la rappresentazione di Panfilì sia basata su un disegno di progetto che si pensava di eseguire prima della definitiva decisione di aprire il portico. Accantonando questi dubbi, è comunque evidente l'approccio 'cittadino' di Benedetto XIV: la decisione di dotare il seminario di un portico matura, non a caso, nel momento in cui fu demolito il portico antistante della cattedrale.

¹⁰ Il disegno, già pubblicato (senza indicazione della segnatura) in D. LENZI, *Il completamento della fabbrica ad opera di Alfonso Torreggiani per volere di Benedetto XIV*, cit., p. 75, è conservato in AGABo, *Miscellanee Vecchie*, cart. 613 (K 243), 22, fasc. 5, *Collegio Seminario*.

¹¹ Questa perplessità è già presente nel memoriale del cardinale Giraud (15 febbraio 1777) steso in occasione della realizzazione della facciata tuttora visibile, cfr. *ibidem*.

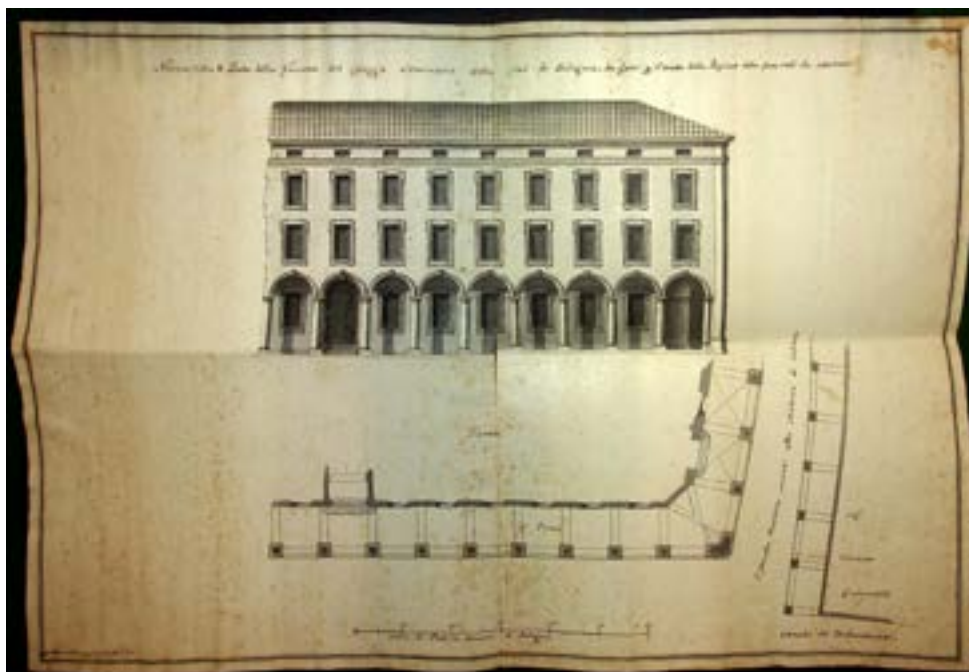


Fig. 2 – Alfonso Torreggiani, *Nuova idea di parte della facciata del Collegio Seminario della città di Bologna, da farsi per il tratto della porzione della casa Scali da atterrarsi*. AGABo, Miscellanee Vecchie, cart. 613 (K 243), 22, fasc. 5, Collegio Seminario.

Il papa si dimostra attento alle esigenze della cittadinanza e rispettoso delle norme che regolano le nuove costruzioni a Bologna fin dal 1288¹²: la struttura del portico è utile in caso di avverse condizioni meteorologiche; inoltre rientra ormai nell'immagine storicizzata di Bologna e dunque è bene non privare dei portici entrambi i lati della strada.

Per quanto attiene la Cattedrale, fin dagli anni del suo episcopato, il cardinale Lambertini si rese conto delle inadeguate condizioni della sua chiesa metropolitana: il vano congregazionale era rimasto incompiuto dal 1613, mancando una campata, le due corrispondenti cappelle laterali e ovviamente la facciata; al contempo, l'interno era quasi completamente spoglio per la pigrizia delle famiglie giuspatrone degli altari laterali¹³. Prima della sua elezione a pontefice (1740), il cardinale condusse una serie di operazioni di

¹² F. CECCARELLI, *Il portico bolognese. Un eccezionale patrimonio architettonico*, in F. CECCARELLI, D. PASCALE GUIDOTTI MAGNANI, *Il Portico bolognese. Architettura, storia, città*, Bologna, BUP, 2021, pp. 9-68, 11.

¹³ Cfr. D. LENZI, *Il completamento della fabbrica ad opera di Alfonso Torreggiani per volere di Benedetto XIV*, cit., p. 66.

carattere soprattutto decorativo. Fece restaurare gli affreschi della tribuna e apporre tre grandi cartelle celebrative sugli archi del triconco del presbiterio, incaricò Torreggiani del rifacimento della mensa dell'altar maggiore e della scalinata e soprattutto fece erigere a sinistra, nella preminente posizione al centro della navata, il grande altare di S. Ignazio, del quale assunse il patronato. Al momento dell'elezione a pontefice, Benedetto XIV decise, in maniera alquanto inconsueta, di conservare il titolo vescovile di Bologna: la decisione pare motivata proprio dal fatto che i lavori in cattedrale erano ancora ben lungi da essere terminati¹⁴. E infatti i lavori per l'erezione della facciata iniziarono solo quando fu possibile dedicare tutte le rendite della mensa arcivescovile all'opera di completamento della chiesa. Nel 1743 fu demolito il portico rinascimentale di Pagno di Lapo Portigiani e contestualmente iniziò la costruzione della parte bassa della facciata e poi della volta dell'ultima campata, ultimata nel 1746¹⁵. A questa corrispose, all'interno, la definizione della controfacciata, nella quale Torreggiani riprese, con proporzioni ed eleganza più accademica, la scansione delle colonne corinzie della tribuna cinquecentesca, e vi aggiunse un monumentale portale di gusto più decisamente barocco¹⁶. Altro dettaglio squisitamente barocco sono le quattro cantorie aggiunte nel 1754¹⁷.

Degna di un approfondimento è la vicenda progettuale che porta alla definizione compositiva della facciata; nonostante sia già stata accuratamente analizzata, riserva ancora qualche spunto di indagine. Allo stato attuale delle conoscenze si conoscono almeno nove disegni per la facciata, realizzati sia in contesto bolognese che romano. Tra questi, non saranno qui trattati i due disegni di Carlo Francesco Dotti, perché realizzati probabilmente su incarico del Senato bolognese¹⁸, senza alcun intervento di Benedetto XIV, che a Dotti preferiva Torreggiani¹⁹.

¹⁴ Cfr. M. FANTI, *La chiesa cattedrale e metropolitana di San Pietro in Bologna. Guida a vedere e comprendere*, Firenze, Vallecchi, 1995, p. 21.

¹⁵ Cfr. G. CAVINA, R. TERRA, *La fabbrica, le ricostruzioni, i restauri: fonti e documenti per la conoscenza del monumento*, in G. CAVINA, R. TERRA (a cura di), *Benedetto XIV e la facciata della Cattedrale di Bologna. Storia, documentazione e restauro*, Ferrara, Edisai, 2008, pp. 89-103, 89; I. FOLLI VENTURA, L. MIANI (a cura di), *Due carteggi inediti di Benedetto XIV*, Bologna, Analisi, 1987, p. 96.

¹⁶ Il disegno del portale è conservato in AGABO, Raccolta Breventani, scansia E, cart. X, n. 6, e pubblicato in D. LENZI, *Benedetto XIV e il compimento della Cattedrale*, p. 33.

¹⁷ Cfr. I. FOLLI VENTURA, L. MIANI (a cura di), *Due carteggi inediti di Benedetto XIV*, cit., pp. 163, 166, 177; M. FANTI, *La chiesa cattedrale e metropolitana di San Pietro in Bologna*, cit., p. 21; D. LENZI, *Il completamento della fabbrica ad opera di Alfonso Torreggiani per volere di Benedetto XIV*, cit., p. 74.

¹⁸ Cfr. A. M. MATTEUCCI, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, Bologna, Alfa, 1968, p. 145; D. LENZI, *Il completamento della fabbrica ad opera di Alfonso Torreggiani per volere di Benedetto XIV*, cit., p. 73.

¹⁹ Cfr. I. FOLLI VENTURA, L. MIANI (a cura di), *Due carteggi inediti di Benedetto XIV*, cit., p. 86.



Fig. 3 – Ferdinando Fuga (copia da), *Primo progetto per la facciata di S. Pietro a Bologna*. New York, Cooper-Hewitt Museum, 1938-88-7301.

Concepiti e discussi nell'ambito della corte pontificia furono invece i quattro progetti di Fuga (figg. 3-4), realizzati probabilmente su incarico dello stesso pontefice. Di questi, due erano già stati studiati in passato, e altri due sono stati individuati nella raccolta Piancastelli, confluita nelle collezioni Cooper-Hewitt di New

York²⁰. Il primo è indubbiamente il più interessante e presenta diversi elementi che Fuga usa nelle opere coeve, come i due frontoni (triangolare spezzato, e centinato) inseriti l'uno nell'altro, e la parte centrale dell'intera facciata 'gonfiata' in forma curvilinea dalla pressione ideale delle pilastrate laterali: un chiaro rimando a Pietro da Cortona. È poi piuttosto evidente il rapporto con la facciata di S. Apollinare alle Terme²¹. Pur se meno originale, il terzo progetto mostra una soluzione a terminazione piana (della quale sarà bene ricordarsi) con una balaustra che ingloba un doppio frontone. Questi proget-

²⁰ Cfr. A. SPILA, *Ferdinando Fuga per Benedetto XIV. Alcuni nuovi disegni dalla collezione Piancastelli: S. Maria dell'Orazione e Morte, S. Apollinare e S. Pietro a Bologna*, «Studi sul Settecento Romano», 2019 (XXXV), pp. 67-86, 67-68, 70. A proposito dei rapporti tra Fuga e papa Lambertini, si segnala anche un progetto poco noto di completamento della romana Porta Pia, discusso in D. PASCALE GUIDOTTI MAGNANI, *Un'aggiunta su Ferdinando Fuga e Benedetto XIV. Un disegno inedito per il completamento di Porta Pia*, «Studi sul Settecento Romano», 2022 (XXXVIII), pp. 295-304.

²¹ Cfr. D. LENZI, *Il completamento della fabbrica ad opera di Alfonso Torreggiani per volere di Benedetto XIV*, cit., p. 74; A. SPILA, *Ferdinando Fuga per Benedetto XIV*, cit., p. 71.



Fig. 4. Ferdinando Fuga (copie da), *Progetti alternativi per la facciata di S. Pietro a Bologna*. New York, Cooper-Hewitt Museum, 1938-88-7302, 1938-88-7303, 1938-88-7304.

ti, databili al 1741 circa²², furono probabilmente eseguiti quando Torreggiani non aveva ancora elaborato il suo: in effetti, il primo disegno mostra anche lo sviluppo planimetrico raggiunto fino a quel momento, mancante della prima campata. Evidentemente fu inviata a Roma la sola pianta dello stato di fatto, e su questa Fuga stese la sua idea progettuale.

Il progetto di Torreggiani, che va probabilmente considerato successivo, forse databile al 1743, data di inizio effettiva dei lavori, presenta una soluzione del tutto analoga a quanto realizzato: il tema sviluppato è quello della facciata a tre corpi salienti di modello ancora cinquecentesco, di cui tanti esempi erano visibili a Bologna. Fa eccezione il frontone, che Torreggiani disegna con un fantasioso profilo polilobato, più consono certo al suo tipico stile, ma poco attinente con il resto della facciata. Questo progetto, documentato da un disegno originale (fig. 5), fu poi riprodotto in un'incisione di Lorenzo Capponi²³, ed eseguito entro il 1747: in quella data, furono poste in opera le due grandi statue in travertino provenienti da Roma e soprattutto la croce sommitale²⁴. Iniziarono ben presto i problemi: la forma immaginata da Torreggiani per il frontone generò problemi strutturali; va anche notato che quest'elemento era completamente scollegato dal tetto retrostante. Generalmente si ritiene che il frontone sia stato rifatto in forma triangolare, ben più rassicurante da un punto di vista stilistico, tra il 1776 e

²² Ci si attiene qui, pur mantenendo un margine di dubbio, alla datazione proposta in *ivi*, pp. 82-84.

²³ Questa incisione, insieme ad altre raffiguranti pianta e sezioni della cattedrale, furono riunite in un in-folio pubblicato nel 1760, cfr. D. LENZI, *Benedetto XIV e il compimento della Cattedrale*, cit., p. 26. È però evidente, da quanto si dirà in seguito, che tali incisioni erano già realizzate e circolanti almeno una decina di anni prima.

²⁴ Cfr. A. MAMPIERI, *Roma-Bologna*, cit.

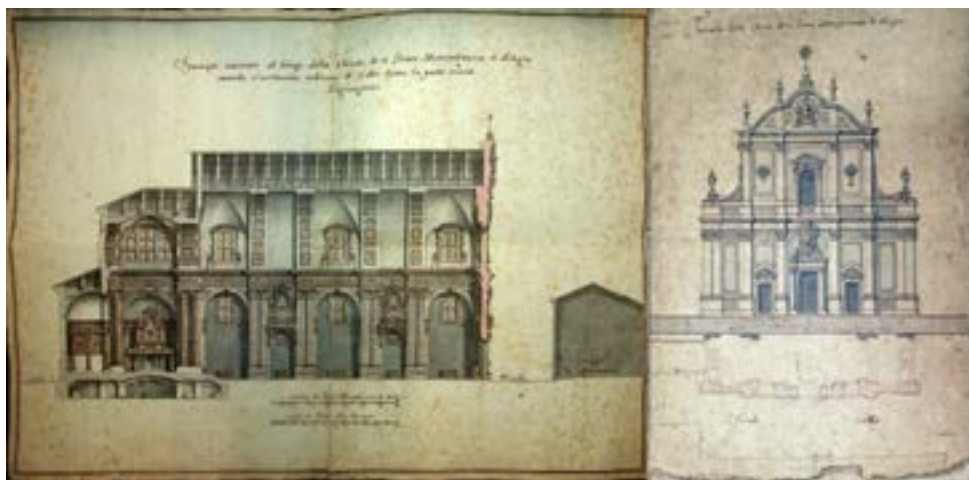


Fig. 5. Alfonso Torreggiani, *Progetto per la facciata di S. Pietro: sezione e facciata*. AGABO, Raccolta Breventani, scansia E, cart. X, fasc. I, n. 29 e ivi, Reverenda Fabbrica di San Pietro, b. 83, n. 4.

1778 da Francesco Tadolini; pare inoltre che la parte progettuale sia stata svolta da Cosimo Morelli, mentre a Tadolini si dovrebbe soltanto la cura dell'esecuzione²⁵.

Alcuni documenti aprono però nuove ipotesi. Sono infatti ricordati numerosi approvvigionamenti di marmi e pagamenti a marmorini tra il 1748 e il 1752, mentre alla base della croce è incisa la data 1749²⁶. Ma soprattutto tornano utili due elaborati progettuali che finora non hanno avuto la giusta attenzione (fig. 6)²⁷. Si tratta di due copie dell'incisione Capponi: sulla prima è stato applicato un ritaglio di carta, a coprire il frontone di Torreggiani, che mostra il «macchinismo per smontare e rifare la cima», cioè un ponteggio arditamente impostato sulla parte sommitale della facciata per evitare di costruire un'incastellatura posata al suolo, che sarebbe risultata

²⁵ Cfr. A. M. MATTEUCCI, D. LENZI, *Cosimo Morelli e l'architettura nelle legazioni pontificie*, Imola, Edizioni Santerno, 1977, pp. 99, 197, 239; M. FANTI, *La chiesa cattedrale e metropolitana di San Pietro in Bologna*, cit., p. 22; D. LENZI, *Il completamento della fabbrica ad opera di Alfonso Torreggiani per volere di Benedetto XIV*, cit., p. 74; D. LENZI, *Benedetto XIV e il compimento della Cattedrale*, cit., pp. 27, 34.

²⁶ Cfr. G. CAVINA, R. TERRA, *La fabbrica, le ricostruzioni, i restauri*, cit., p. 92.

²⁷ Sono citati *ivi*, p. 94. Nell'analizzarli, Lenzi rifugge una precisa attribuzione e si limita ad affermare che «riflettono conoscenza di quanto dibattuto a Roma nella prima metà del Settecento a proposito della progettazione e discussione di importanti facciate quali quella di Santa Maria Maggiore o di San Giovanni in Laterano, da Nicola Salvi, per esempio, ovvero da Alessandro Galilei o Luigi Vanvitelli» (D. LENZI, *Benedetto XIV e il compimento della Cattedrale*, cit., p. 34).



Fig. 6. F. Minozzi, L. Capponi, *Facciata della Cattedrale di S. Pietro di Bologna*, con aggiunte di Ferdinando Fuga (cerchia di), *Machinismo per disfare e rifare la fabbrica e due varianti progettuali*. AGABO, Raccolta Breventani, scansia E, cart. X, fasc. I, nn. 30-31.

ben più dispendiosa. Sull'altra copia della stampa Capponi sono incollate due velette di carta che presentano due proposte progettuali di rifacimento del frontone: la prima è semplicemente rettilinea, con un piccolo frontone curvilineo a sovrastare il finestrone sommitale; la seconda consta di un coronamento ancora rettilineo, ma a balaustra, e un frontone curvilineo del tutto simile al precedente, ma sovrastato da un grande stemma di Benedetto XIV fiancheggiato da figure della Fama e coronato da una raggiera che si diparte dal triregno. A commento di questa proposta è scritto: «lo stema e le fame saranno di marmo d'Istria a basso rilievo» e soprattutto «Idea approvata da Sua Santità». Lo stemma dimostra senza ombra di dubbio che il disegno rientra nel pontificato Lambertini: ben improbabile sarebbe un'ipotesi di esecuzione in memoria di Benedetto XIV e una datazione agli anni del rifacimento Morelli-Tadolini, ormai negli anni di Clemente XIV²⁸. A ciò si aggiunga una notizia riportata da Marcello Oretti, che ricorda un rifacimento della cimasa secondo un disegno venuto da Roma²⁹. Risulta dunque abbastanza agevole identificare il disegno romano ricordato da Oretti nel foglio incollato sull'incisione Capponi. Non è però chiaro cosa spinse, pochi anni dopo, a un nuovo rifacimento con l'intervento di Morelli e Tadolini: forse all'inizio degli anni '50 ci si limitò a smontare la cimasa di Torreggiani senza poi eseguire il progetto romano (il che forse giustifichere-

²⁸ Entrambe le ipotesi sono menzionate in *ibidem*.

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 27.

rebbe i lavori di manutenzione ordinati dal papa nel 1755)³⁰ e solo negli anni '70 si diede finalmente completamento al coronamento, ma con un nuovo disegno, forse più tradizionale e dunque più consono al gusto bolognese. Nuovi scandagli archivistici potrebbero dare soluzione a questi dubbi, che coinvolgono anche la citata incisione di Panfilì, che mostra la cimasa di Torreggiani: sulla base di queste considerazioni, il disegno preparatorio di questa incisione potrebbe essere datato, precocemente, alla fine degli anni '40 o inizio '50. Resta da chiedersi chi fosse l'architetto del disegno romano: la vicinanza con il coronamento del terzo progetto di Fuga lascia pochi dubbi. I due progetti alternativi per il frontone proverrebbero dunque dallo studio del grande architetto fiorentino³¹.

Oltre il seminario e il completamento della cattedrale, l'area fu interessata da altre operazioni che, per certi versi, sono connesse con la figura del pontefice. La costruzione del Monte nuovo e il rifacimento della sede storica del Monte di Pietà, rispettivamente a sud e a nord della nuova facciata, furono intraprese tra il 1761 e il 1768, ma già dal 1744 si stava lavorando sui due edifici³²; non è attestato un interessamento diretto di Benedetto XIV ma i professionisti impiegati sono strettamente legati alla sua figura: Torreggiani ebbe un ruolo di coordinatore dell'opera, mentre i disegni definitivi furono stilati dal capomastro Marco Antonio Bianchini, già impiegato nelle opere arcivescovili, secondo Oretti³³. Inoltre è innegabile che i due portici, simili a quello pensato da Torreggiani per il seminario, contribuiscono a dare un'immagine coerente di tutto lo spazio antistante la cattedrale e non è escluso pensare a un'operazione di carattere urbano in qualche modo organica. A poca distanza, la chiesa della Madonna di Galliera, dalla ricca facciata rinascimentale in arenaria, presentava già all'epoca preoccupanti problemi di degrado; il pontefice si offrì di far ricostruire la facciata a proprie spese su un disegno di Torreggiani; a quanto pare, però, il disegno non fu considerato adatto dal pontefice, che abbandonò l'idea, e non diede neanche corso alla controproposta degli Oratoriani, che volevano piuttosto far costruire un portico davanti alla facciata³⁴. È infine documentata l'attenzione di Benedetto XIV sulla vicina chiesa di S. Maria

³⁰ Cfr. G. CAVINA, R. TERRA, *La fabbrica, le ricostruzioni, i restauri*, cit., p. 92.

³¹ Non inganni la differenza del tratto grafico riscontrabile tra questi disegni e quelli di progetto per la facciata: questi ultimi infatti sono probabilmente copie dagli originali, realizzati nello studio di Fuga per mantenere memoria degli originali spediti a corte (cfr. A. SPILA, *Ferdinando Fuga per Benedetto XIV*, cit., p. 71).

³² Cfr. M. DELBIANCO, *Le sedi storiche del Monte di Pietà di Bologna*, Firenze, L. S. Olschki, 1999, pp. 56-57.

³³ Cfr. *ivi*, p. 57.

³⁴ Cfr. G. GAZZOLI, *Per la disapprovazione di Benedetto XIV a un progetto del Torreggiani fu salva la facciata di S. Maria di Galliera*, «Strenna Storica Bolognese», 1965 (XV), pp. 131-152, 136-137.

Maggiore, della quale egli, ancora arcivescovo, aveva ottenuto il patronato dell'altare maggiore: è proprio a questa zona della chiesa che si rivolsero le sue attenzioni, con un nuovo presbiterio e una nuova mensa dell'altare. Anche in questo caso il professionista impiegato è Torreggiani³⁵.

Un ultimo inciso meritano i due disegni per la facciata di S. Petronio, di Mauro Tesi e Dotti, rispettivamente del 1749 e 1752: Benedetto XIV si mostrò molto freddo su questo tema, originato dal consistente lascito promesso dal cardinale Aldrovandi, destinato proprio al rifacimento della facciata: «tra le tante nostre preoccupazioni si annovera ancor quella del grandissimo paravento, che di qui a centinaia d'anni si penserebbe d'alzare nella gran piazza di Bologna»³⁶. Ancora una volta Benedetto si mostra di spirito pratico, e ben comprende le difficoltà realizzative dell'opera, oltre forse a non apprezzare le motivazioni celebrative di un'operazione decisamente antitetica rispetto allo spirito, prettamente municipale, con cui era stata eretta la grande chiesa. Nonostante ciò, Torreggiani richiese di poter sostituire i due colleghi nella grande impresa, confidando nel suo rapporto privilegiato con il pontefice.

Passando all'altro versante della sua opera mecenatesca, Prospero Lambertini accordò la sua protezione all'Istituto delle Scienze fin dagli anni in cui era semplice prelato e poi vescovo: così, già nel 1725 fece abbellire e dipingere la cappella dell'Annunziata, interna all'Istituto, e più avanti fece porre diverse memorie e lapidi, tra le quali si ricorda soprattutto il busto del generale Marsili³⁷. Dal punto di vista più propriamente architettonico, il ruolo di Benedetto XIV fu soprattutto quello di prosecutore di fabbriche già iniziate o immaginate: grazie a una sua consistente donazione fu infatti completata la grande aula libraria e dotata di scansie lignee. Non a caso il suo nome è associato all'insolito epiteto di “amplificator maximus” sul portale di accesso all'aula³⁸.

Le tappe che portarono alla costruzione del grande ambiente progettato da Dotti sono note: la biblioteca dell'Istituto si stava ingrandendo, ed era necessario trovarle una collocazione definitiva. A questo ampliamento delle raccolte non fu estraneo Benedetto XIV, che, fin dai primi anni del suo pontificato, meditava di inviare la sua biblioteca privata a Bologna. In un primo tempo valutò di mantenerla in un ambito ecclesia-

³⁵ Cfr. A. M. MATTEUCCI, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, cit., p. 152; I. FOLLI VENTURA, L. MIANI (a cura di), *Due carteggi inediti di Benedetto XIV*, cit., p. 120.

³⁶ Cit. in A. M. MATTEUCCI, *La facciata: dal Seicento al Novecento*, in *La Basilica di San Petronio in Bologna*, vol. II, Bologna, Cassa di Risparmio in Bologna, 1988, pp. 29-42, 41.

³⁷ Cfr. BCABO, ms. 3704, *Memorie per la vita di Prospero Lorenzo Lambertini*, c. 363.

³⁸ Cfr. G. NEROZZI, *La Biblioteca Universitaria*, in A. BACCHI, M. FORLAI, *L'Università di Bologna. Palazzi e luoghi del sapere*, Bologna, Bononia University Press, 2019, pp. 39-46, 41.

stico, insediandola in ambiente costruito appositamente in seminario o in arcivescovado; scartata questa prima possibilità, furono immaginate altre soluzioni, come un grande salone nel convento di S. Salvatore, oppure nel Collegio di Spagna³⁹. Infine, la collezione papale, di ben 25.000 volumi, trovò la sua strada all'Istituto delle Scienze: alla prima raccolta inaugurata da Marsili, di carattere soprattutto scientifico e tecnico, si aggiunse così una gran quantità di libri di tema religioso e miscellaneo. Si trattava in qualche misura di uno stravolgimento degli scopi originari della biblioteca, ma è anche l'atto di nascita dell'attuale concezione della biblioteca universitaria, orientata su un amplissimo spettro di materie, secondo il principio enciclopedico tutto settecentesco: «soltanto sotto il pontificato di Benedetto XIV, la biblioteca [...] si costituisce ad emblema, almeno a Bologna, della paziente opera di ricucitura tra fede e scienza cui il Lambertini lavorò assiduamente durante il suo pontificato, manifestando attenzione alla pubblica felicità muratoriana e rispetto verso l'opera scientifica di Sir Isaac Newton»⁴⁰.

Per quanto riguarda gli spazi, la prima biblioteca, negli anni marsiliani, era ospitata in una delle sale cinquecentesche di palazzo Poggi, quella di modeste dimensioni ornata di paesaggi di Nicolò dell'Abate⁴¹. Con l'aumentare del patrimonio librario, si decise di destinare a biblioteca il piano superiore del lato sud-occidentale del cortile, che, insieme a quello nord-occidentale non era mai stato terminato. Si procedette dunque a completare l'intero cortile seguendo il disegno cinquecentesco attribuibile a Pellegrino Tibaldi e, al piano superiore si realizzò nel 1724-25 una galleria a cinque campate su progetto di Giovanni Battista Piacentini. Ma già pochi anni dopo (1735) la biblioteca dell'Istituto era stata dichiarata pubblica, e ciò comportava il privilegio del deposito obbligatorio di tutti i libri pubblicati a Bologna. Furono dunque acquisiti nuovi spazi sul fianco del vecchio palazzo dei Poggi e su questi Dotti fu incaricato di pensare a un ampliamento della biblioteca di Piacentini; solo nel 1741, però, si decise di sfruttare completamente tutto lo spazio disponibile per l'erezione della severa aula tuttora esistente, dotata di quattro colonne libere pensate per soddisfare il gusto del cardinal legato

³⁹ Cfr. I. FOLLI VENTURA, L. MIANI (a cura di), *Due carteggi inediti di Benedetto XIV*, cit., p. 92; L. MIANI BELLETTI, *Benedetto XIV e la Biblioteca dell'Istituto delle Scienze nel carteggio con Filippo Maria Mazzi*, «L'Archiginnasio», 1987 (LXXXII), pp. 245-254, 246. Sul progetto di biblioteca al Collegio di Spagna si confronti anche il progetto dottiano per una vasta aula libraria da collocare nell'edificio, risalente però al 1751, cfr. A. M. MATTEUCCI, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, cit., p. 151.

⁴⁰ F. CECCARELLI, P. L. CERVELLATI, *Da un palazzo a una città. La vera storia della moderna Università di Bologna*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 31.

⁴¹ Cfr. D. LENZI, *Le trasformazioni settecentesche: l'Istituto delle Scienze e delle Arti*, in A. OTTANI CAVINA (a cura di), *Palazzo Poggi da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 58-78, 68.

Giulio Alberoni⁴². Nel 1743 lo spazio era terminato e si iniziava a prendere le misure per la realizzazione delle scansie in legno di noce, pagate interamente dal pontefice⁴³; il loro disegno si deve a Ercole Lelli (o forse, secondo l'appunto di Oretti, a Luigi Balugani) e l'esecuzione materiale a Carlo dal Pozzo. Il grande apparato è interessante soprattutto da un punto di vista tipologico: si presenta infatti come una sintesi tra il tipo a parete all'italiana e quello a pettine di uso più anglosassone⁴⁴. Inoltre le iscrizioni latine collocate in alto fungono da catalogo intuitivo per facilitare la consultazione⁴⁵.

L'accesso all'aula viene poi garantito da un atrio e da una scala, immaginati da Dotti in forme piuttosto dimesse e per questo oggetto di una radicale modifica, in senso più monumentale, su richiesta di Benedetto XIV⁴⁶. La facciata del nuovo blocco edilizio è definita, a livello terreno, da un portico che indubbiamente mantiene una continuità spaziale con quello cinquecentesco di palazzo Poggi, ma, rispetto a quest'ultimo, sporge verso la strada, dimostrando la necessità di enfatizzare il blocco della biblioteca e mostrarne il ruolo preminente a livello di percezione urbana⁴⁷.

Anche in questo caso, l'interesse di Benedetto XIV si estese all'area circostante e in particolare il suo parere fu richiesto in merito alla costruzione del nuovo teatro comunale già nel 1747. Tra il 1756 e il 1757 il disegno definitivo di Antonio Bibiena fu inviato a Roma per approvazione⁴⁸. Com'è noto, il disegno originale non è conservato, mentre si conserva il modello ligneo, che differisce notevolmente da quanto poi realizzato. La ragione di queste differenze è indubbiamente da ricercarsi nella necessità di economizzare sulle spese, ma è forse anche riflesso di alcune critiche rivolte all'architetto da Ercole Lelli, delle quali resta traccia in un memoriale dei parrocchiani di S. Maria Maddalena, inviato a Roma per chiedere il sostegno pontificio al progetto bibienesco⁴⁹. La morte del papa, di lì a poco, evidentemente non giovò alla realizzazione finale del teatro.

Per concludere questa trattazione, risulta opportuno ricordare anche due opere dovute al patrocinio lambertiniano nel contado bolognese, e in

⁴² Cfr. *ivi*, p. 71.

⁴³ Cfr. L. MIANI BELLETTI, *Benedetto XIV e la Biblioteca dell'Istituto delle Scienze nel carteggio con Filippo Maria Mazzi*, cit., 247.

⁴⁴ Cfr. D. LENZI, *Le trasformazioni settecentesche*, cit., p. 72.

⁴⁵ Cfr. G. NEROZZI, *La Biblioteca Universitaria*, cit., 42.

⁴⁶ Cfr. A. M. MATTEUCCI, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, cit., pp. 124, 126. La scala attuale è novecentesca.

⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 41; F. CECCARELLI, P. L. CERVELLATI, *Da un palazzo a una città*, cit., p. 31.

⁴⁸ Cfr. I. FOLLI VENTURA, L. MIANI (a cura di), *Due carteggi inediti di Benedetto XIV*, cit., pp. 181-182, 188.

⁴⁹ Cfr. BCABo, ms. B 35, vol. II, n. 48; F. CECCARELLI, P. L. CERVELLATI, *Da un palazzo a una città*, cit., p. 36.

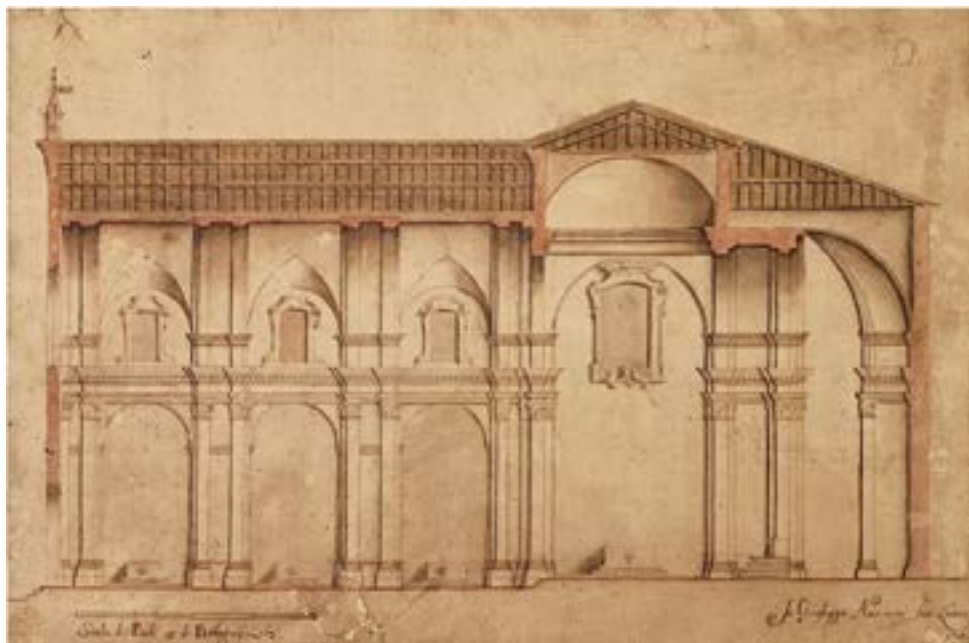


Fig. 7 – Giuseppe Nannini, Sezione longitudinale di chiesa non identificata (S. Sebastiano a Renazzo?). AGABo, Reverenda Fabbrica di San Pietro, b. 83, n. 9.

particolare a Cento, terra che fin dal Medioevo era strettamente legata in senso feudale al vescovo di Bologna. La chiesa principale del borgo, la collegiata di S. Biagio, era stata interessata da gravi problemi strutturali⁵⁰, e Prospero Lambertini vi dedicò attenzioni fin dal suo mandato episcopale: prima il presbiterio (a partire dal 1734) e poi l'intera chiesa (dal 1742) furono oggetto di ricostruzione, su disegno di Torreggiani, che propone qui uno schema a tre navate separate da colonne ioniche, chiaramente ispirato all'esempio bolognese di S. Bartolomeo⁵¹. Nelle vicinanze di Cento, a Renazzo, Benedetto XIV si fece anche promotore della ricostruzione della locale chiesa di S. Sebastiano: nonostante un primo preventivo di Torreggiani del 1734, la chiesa fu poi realizzata a partire dal 1745 su progetto di Dotti⁵², che, modellandosi sulla canonica pianta bolognese controriformata (aula unica aperta, al centro dei lati, da ampie cappelle), realizza qui un edificio di pro-

⁵⁰ Cfr. T. CONTRI, *La chiesa di San Biagio: storia, memoria e identità*, in T. CONTRI (a cura di), *La Basilica Collegiata di San Biagio in Cento. Restauro e nuove scoperte*, Cento, Centro Studi Girolamo Baruffaldi, 2018, p. 26

⁵¹ Cfr. D. RIGHINI, *Le perizie del Seicento e la ricostruzione di Alfonso Torreggiani*, in T. CONTRI (a cura di), *La Basilica Collegiata di San Biagio a Cento*, cit., pp. 61-82.

⁵² Cfr. A. M. MATTEUCCI, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, cit., pp. 150, 192.

porzioni e respiro inusitati per una chiesa di campagna. Da ultimo, si fa qui cenno a un disegno, finora inedito, risalente al 1743 e realizzato da Giuseppe Nannini (fig. 7)⁵³: si tratta di una sezione per una chiesa a navata unica con cappelle laterali, transetto e cupola. Per quanto di non grande valore architettonico, si ritiene plausibile che possa essere stato steso per una chiesa della campagna bolognese, e, vista la datazione, forse anche per una delle due imprese benedettine di Cento o Renazzo.

⁵³ AGABO, *Reverenda Fabbrica di San Pietro*, b. 83, n. 9. L'autore del disegno va probabilmente identificato con il perito Giuseppe Angelo Nannini, operante nel secondo Settecento, o forse con un suo parente.

Benedetto XIV: tra fede e scienza, tra chirurgia e arte

Lucia Corrain*

o. *In apertura*

Se il secolo dei Lumi mette in risalto la preminenza delle scienze nei vari ambiti di applicazione, inclusi quello filosofico e artistico, allo stesso tempo esso si pone a conclusione di un lungo processo di trasformazione del sistema culturale esistente che, a partire dalla fine del Cinquecento, aveva visto una riconsiderazione critica globale del ruolo degli studiosi nei più importanti centri europei. In particolare, le accademie cessano di essere quei territori franchi in cui gli intellettuali si erano rifugiati per sopravvivere all'affermazione di un potere assoluto che non necessitava più della loro funzione di mediazione nella costruzione del consenso, trasformandosi in luoghi in cui mettere a punto un metodo di lettura della realtà il cui fine è quello di restituire una conoscenza della natura "vera", comprensibile, con «regole deducibili nell'uniformità dei suoi effetti»¹, osservabili ed esperibili. Con il tempo, la speculazione scientifica diventa oggetto di una nuova attenzione per le classi politiche, interessate a integrare la visione conservatrice del proprio status sociale con le innovazioni di un potenziale progresso alla portata delle società moderne da esse presiedute. In tale contesto europeo, in cui non stupisce il sostegno diretto degli stati o di potenti mecenati, alle accademie, appare tanto più singolare la figura di papa Benedetto XIV, al secolo Prospero Lambertini (1675-1758), il quale, ancor prima di salire al soglio pontificio nel 1740, assume egli stesso al ruolo di protagonista tra i potenti che gareggiano nel patrocinare lo sviluppo del sapere scientifico.

I numerosi studi realizzati per inquadrare la figura di papa Benedetto XIV nella cultura del Settecento, hanno spesso associato la sua propensione verso le scienze a una volontà "illuminata" di abbattere alcune rigidità proprie della dottrina della Chiesa in merito a questioni apparentemente in contrasto con lo sviluppo dello stesso pensiero scientifico. In questa sede si cercherà di suggerire una lettura che intende accostare talune scelte del

* Un ringraziamento di cuore a Paola Attolino per l'aiuto che mi ha dato.

¹ «Per Bacone il fine dello scienziato è la ricerca della verità e della certezza, ma per poter procedere per questa via occorre munirsi di un atteggiamento, filosofico e psicologico insieme, che sgombri il campo dai pregiudizi esistenti e apra finalmente la strada all'esperienza e all'osservazione»: cit. in C. GENTILI, *Il modello epistemologico dell'"Institutum scientiarum et artium" di Bologna*, in *I materiali dell'Istituto delle Scienze*, Bologna, CLUEB, 1979, p. 27.

pontefice non tanto – o non solo – alla sua fascinazione nei riguardi della scienza, quanto piuttosto a una precisa volontà di preservare l'integrità di alcune questioni fondamentali dibattute nel pensiero cattolico, piegando aspetti tipicamente illuministi – come il riconoscimento formale dell'importanza della scienza e l'introduzione delle donne scienziate nei contesti di studio storicamente appannaggio degli uomini –, a strumento di validazione di principi dogmatici tradizionali².

1. *Conoscere l'anatomia umana*

Da questo punto di vista, uno dei temi più rilevanti è senza ombra di dubbio l'importanza assegnata da Lambertini all'anatomia, che egli riteneva addirittura essere superiore ad altre discipline. Si tratta, come si può ben comprendere, di una tematica assai controversa per la Chiesa, a causa della considerazione che il corpo è fatto da Dio «a [sua] immagine e somiglianza» (*Gen* 1, 26), oltre a rappresentare il luogo del peccato per eccellenza³. La dimensione corporea, infatti, poiché corruttibile, si contrappone in senso negativo a quella spirituale che, come tale, fa invece capo all'idea stessa di Dio e, dunque, all'ideale di perfezione.

Nonostante la Chiesa abbia mostrato tradizionalmente un atteggiamento di «cauta tolleranza»⁴ nei confronti dell'attività anatomica, tanto da accettare, almeno in via ufficiosa, l'impiego di chierici nella pratica medica e chirurgica, ciò non significa che la questione non resti ancora molto spinosa; come conferma l'intervento del 1737 dello stesso arcivescovo

² Sul cardinal Lambertini-Benedetto XIV molti è stato scritto: cfr. fra altri W. TEGA, "Papa Lambertini: una lucida visione dei rapporti fede-scienza", in *Prospero Lambertini. Pastore della sua città, pontefice della cristianità*, a cura di, A. Zanotti, Bologna, Minerva, 2004, pp. 161-170. L. DACOME, *Al confine del mondo naturale: anatomia e santità nell'opera di Prospero Lambertini*, in M. T. FATTORI, a cura di, *Storia, medicina, e letteratura e diritto nei trattati di Prospero Lambertini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 319-338; M. FANTI, *Prospero Lambertini Arcivescovo di Bologna (1731-1740)*, in A. ZANOTTI, a cura di, *Prospero Lambertini. Pastore della sua città, pontefice di cristianità*, Bologna, Minerva, 2004, pp. 35-72; M. ROSA, *Benedetto XIV, Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2000, 3, pp. 446-461.

³ Nell'*Antico Testamento*, quando si afferma che «la sapienza non entra in un'anima che opera il male, né abita un corpo schiavo del peccato» (*Sap.* 1, 4), si enuncia il principio secondo il quale il corpo non è cattivo di per sé, ma può diventare strumento del peccato.

⁴ L'espressione "cauta tolleranza" è qui presa in prestito da D'Errico che la preferisce al termine "appropriazione" usato invece da Domenico Laurenza quando si riferisce alla consuetudine da parte di chierici di praticare la medicina e la chirurgia, nonostante l'interdizione cui erano sottoposti era stata stabilita già nel IV concilio lateranense del 1215. Si veda G. L. D'ERRICO, *La Chiesa, l'Inquisizione, l'anatomia: storia di un tabù*, in G. OLMI, C. PANCINO (a cura di), *Anatome. Sezione, scomposizione, raffigurazione del corpo nell'età moderna*, Bologna, Bononia University Press, 2013, p. 245.

Lambertini nel fornire precise regole per la messa a disposizione dei cadaveri allo *Studium* della città felsinea⁵. Nella notificazione dell'8 gennaio di quell'anno, *Sopra la Notomia da farsi nelle pubbliche Scuole*⁶, Lambertini infatti specifica meglio i termini della bolla *Detestandae feritatis*, emessa nel 1299 da Bonifacio VIII, con cui si vietava l'usanza (diffusa in tutta Europa) delle sepolture differite e separate di parti del cadavere, senza però di fatto proibire in generale la pratica anatomica⁷. Per quanto la necessità di mantenere l'integrità del corpo quale tempio del divino sia tradizionalmente un principio fondamentale nella dottrina della Chiesa, Bologna nei secoli pare godere di una sorta di deroga motivata dalla presenza in città proprio dell'*Alma Mater*, in cui il progresso in ambito medico andava avanti di pari passo con l'osservazione sistematica del corpo umano e, dunque, con la pratica delle dissezioni dei cadaveri. Ad esempio, già con la riforma del 1442 degli statuti dell'antica Università, il podestà si impegnavo a fornire due cadaveri per la pratica settoria. Nel 1689, papa Innocenzo XII (1615-1700) – che era stato legato di Bologna – concedeva l'uso dei cadaveri prelevati dagli ospedali per la scuola di Anatomia. In città, inoltre, la presenza del rinomato teatro anatomico dell'Archiginnasio, a partire dal 1637 consentiva di fatto ostensioni stabili sui cadaveri, che si svolgevano pubblicamente durante il carnevale e alle quali prendevano parte come spettatori non solo studenti, dottori, professori dello *Studium* e figure istituzionali cittadine, ma anche semplici curiosi, individui cioè completamente estranei al portato didattico dell'evento⁸. Per dirla con le

⁵ Benedicti XIV, Pont. Opt. Max., olim Prosperi Cardinalis Lambertinis, Operum Editio Novissima [...], *Institutiones Ecclesiasticas* [...], Prati, in Tipographia Aldina, MDCCCXLIV, pp. 276-278, *Institutio LXIV, De Cadaverum sectione facienda in publicis Academiis, utrum Constitutio Bonifacii VIII sectioni humanorum cadaverum adversetur. Revera cadavera reorum concedi pro utilitate, et commodo facultati Anatomicae. De corruptelis, quae contigerunt, cum deessent reorum cadavera, quo tempore ipsorum sectio institueretur. Quo pacto consulendum sit, ne in posterum id eveniat.*

⁶ P. LAMBERTINI, *Sopra la notomia da farsi nelle pubbliche scuole...*, in *Raccolta di alcune notificazioni, editti, ed istruzioni pubblicate dall'Eminentissimo, e Reverendissimo Signor Cardinale Prospero Lambertini per il buon governo della sua diocesi*, vol. 3, Bologna, Longhi, 1737, pp. 263-268.

⁷ Un ben conosciuto esempio di questa usanza è costituito dalla sepoltura di Federico Barbarossa, morto in pellegrinaggio nel 1190: «il suo corpo venne bollito e le parti molli vennero separate dallo scheletro. Le viscere vennero sepolte sul posto e le ossa furono trasportate a Tiro, meta del pellegrinaggio, dove riceverono sepoltura solenne», G. L. D'ERRICO, *La Chiesa, l'Inquisizione, l'anatomia: storia di un tabù*, cit., p. 246.

⁸ G. FERRARI, *La pubblica funzione di anatomia. Origini, significato e fine di una cerimonia*, in G. ROVERSI (a cura di), *L'Archiginnasio. Il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, I, Bologna, Grafis Edizioni, 1987, pp. 303-318. La presenza di un pubblico numeroso e articolato è testimoniata nel frontespizio del volume di A. VESALIO, *De humani corporis fabrica*, Basilea, Ex officina Ioannis Oporini, 1543, dove il dissezionatore Andrea Vesalio è circondato da una "folla" di persone.

parole dello storico Piero Camporesi, alle dissezioni anatomiche assistevano molti «degustatori dell'orrore⁹».

Poiché le dissezioni avvenivano anche nelle dimore private, e «tanto era il fervore con cui si studiava l'anatomia a Bologna e così grande era il numero degli insegnanti, che neanche i cadaveri furono sufficienti a soddisfare i bisogni»¹⁰, per tentare di porre ordine alla materia la già citata notifica di Lambertini dell'8 gennaio 1737 decretava che «anche i cadaveri delle case private potessero usarsi per la Notomia», sollecitando al contempo i parroci della città «affinché fossero rimosse le difficoltà che i parenti dei defunti potessero sollevare»¹¹. Con questa ulteriore indicazione – come ha notato Lucia Dacome – l'allora arcivescovo ribadiva un fatto apparentemente banale, ma che invece è importante qui sottolineare, ossia che l'attività anatomica dovesse essere soggetta al controllo della Chiesa¹². In questo senso, *considerare* il patrocinio del papa sulle attività anatomiche della città vorrebbe dire *riconsiderare* l'egida papale non solo come l'espressa volontà di un “uomo illuminato” di avvicinare la Chiesa alla scienza ai fini del bene comune, ma piuttosto in termini di “addomesticamento” verso un tema tanto significativo da ricondurre all'interno di una dialettica complementare tra scienza e fede, in cui il piatto della religione continua a detenere il peso maggiore di una superiorità morale ancora rilevante nella società del Settecento. Non a caso – come ricorda ancora Lucia Dacome – prima ancora della sua elezione al pontificato Lambertini era stato impegnato, in qualità di promotore della fede per la Congregazione dei Riti, nell'attività di verifica e accertamento della santità, manifestando al riguardo una profonda conoscenza della di-

⁹ «L'interesse diffuso per questa tetra chirurgia non deve destare eccessiva meraviglia: lo sfacelo del corpo umano tagliato a pezzi in tutte le maniere, il repertorio sanguinoso del crimine costituivano per tutti uno spettacolo, se non sempre gradito, certamente molto comune. Lo squartamento era nell'aria», P. CAMPORESI, *Il sugo della vita*, Milano, il Saggiatore, 1984, p. 45.

¹⁰ G. MARTINOTTI, *Prospero Lambertini (Benedetto XIV) e lo studio dell'anatomia in Bologna*, Bologna, Tip. Azzoguidi, 1911, p. 50.

¹¹ Citato in G. MARTINOTTI, *Prospero Lambertini (Benedetto XIV) e lo studio dell'anatomia in Bologna*, cit., p. 50: «Con questa nostra Notificazione facciamo sapere che quando non si tratti di cadaveri di giustiziati [...] ma de' cadaveri d'uomini e di donne di qualsivoglia condizione, morti di qualunque altra morte, che si credano necessari per la Notomia da farsi nelle pubbliche Scuole, se si faccia o a Noi, o al Nostro Vicario Generale l'istanza, con sicurezza, che per non impedire un'opera tanto utile, si prenderanno tutte le misure opportune e per il consenso de' Parenti, e per il diritto del Parroco, e per le Esequie».

¹² Lucia Dacome precisa che con questa “Notificazione” Lambertini poteva mettere in guardia la facoltà di medicina bolognese dal cercare di contravvenire alle disposizioni della diocesi, citando anche alcuni casi affinché rappresentassero un monito per i medici, secondo il quale la Chiesa avrebbe avuto il potere in ogni modo di inibire eventualmente la pratica anatomica priva di un'autorizzazione, cfr. L. DACOME, *Ai confini del mondo naturale*, in M. T. FATTORI (a cura di), *Storia, medicina e diritto nei trattati di Prospero Lambertini Benedetto XIV*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, p. 325.

sciplina anatomica e, di fatto, strumentalizzando le sue competenze scientifiche per sostanziare una questione dottrinale: essere o meno insignibili di “santità” richiedeva da parte sua – e dunque della Chiesa – la possibilità di verificare la presenza di eventuali segni dell’intervento divino iscritti nel corpo, delineando, quindi, un’altrettanta chiara definizione dei confini del mondo naturale¹³. In particolare, nel libro IV del suo *De Servorum dei beatificatione* (1735), Lambertini discute la natura dei fenomeni corporei di patologie specifiche come l’epilessia, la lebbra, la paralisi, la sordità, il mutismo, etc., nonché la manifestazione clinica di alcuni fenomeni corporei straordinari, come il sudore, le lacrime di sangue o l’assenza di corruzione di cadaveri, al fine di distinguere tra guarigioni miracolose e naturali. In questa prospettiva si capisce che la conoscenza delle parti del corpo e del loro funzionamento si configura non solo come uno strumento di supporto all’analisi in sé, ma anche come elemento imprescindibile di validazione agli occhi della scienza stessa, che così non compete ma, anzi, integra l’orizzonte della fede. Nel 1742, promuove il primo corso di ostensione delle operazioni chirurgiche nei cadaveri, nel quale «si insegni e mostri ne’ cadaveri un corso delle operazioni chirurgiche e dove la gioventù [...] abbia occasione di istruirsi e [...] addestrarsi nell’eseguire [...] quelle operazioni che non si potrebbero prudentemente azzardare a dirittura nei vivi»¹⁴.

2. Il corpo umano tradotto in cera

Anche durante il suo pontificato, Benedetto XIV ha mantenuto un intenso legame con la sua città natale: è stato prodigo di donazioni artistiche, ha elargito strumenti di ricerca a diverse istituzioni culturali ed ecclesiastiche; in particolare, ha messo sotto la sua protezione l’Istituto delle Scienze di Bologna, tanto da donare alla prestigiosa istituzione anche la sua personale biblioteca composta da 25.000 libri e il fondo archivistico con le carte di

¹³ P. LAMBERTINI, *De Servorum Dei beatificatione et Beatorum canonizatione, Opera omnia*, voll. I-VII, Prati, in Tipographia Aldina, 1839-1847, cfr. sull’importanza del testo R. SACCENTI, *De servorum Dei beatificatione et Beatorum canonizatione di Prospero Lambertini, papa Benedetto XIV: materiali per una ricerca*, in M. T. Fattori, (a cura di) *Le fatiche di Benedetto XIV. Saggi sulla trattatistica di Papa Lambertini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 121-152.

¹⁴ P. LAMBERTINI, *Lettere, Brevi, Chirografi, Bolle, ed apostoliche determinazioni della Santità di N. S. Papa Benedetto XIV per la Città di Bologna*, in Bologna presso il Longhi 1749, vol. I, p. 248; P. LAMBERTINI, *Sopra la notomia da farsi nelle pubbliche scuole...*, in *Raccolta di alcune notificazioni, editti, ed istruzioni pubblicate dall’Eminentissimo, e Reverendissimo Signor Cardinale Prospero Lambertini per il buon governo della sua diocesi*, vol. 3, Bologna, Longhi, 1737, pp. 263-268.

tutta la sua vita¹⁵. Ma per il pontefice è estremamente importante la funzione della pratica settoria tanto che, appena nominato papa, attiva con un *Motu proprio* la prima Scuola di chirurgia pratica all'interno dell'Università di Bologna e istituisce la prima cattedra di Chirurgia – assegnata a Pier Paolo Molinelli (1702-1764), ostensore unico delle anatomie – presso l'Istituto delle Scienze, donando al suo titolare preziosi strumenti chirurgici fatti appositamente realizzare in Francia¹⁶.

Giovan Pietro Zanotti descrive con grande entusiasmo il ruolo che Benedetto XIV attribuiva all'Istituto delle Scienze:

Quanto questo Istituto sia ora per maggiormente avanzarsi, e sempre farsi più ammirando e pregevole, può dedursi dalla sollecita attenzione dell'eccelso Senato che il regge [...] ma principalmente dalla magnanima e liberal cura che se ne prende, e ancor si prende, prima che al sommo degli ufficj ascendesse, il beatissimo, santissimo e dottissimo regnante nostro pontefice, Benedetto XIV, né mal m'oppongo se io penso che a ciò lo muova, oltre l'amor della patria, il genio suo verso le scienze e l'arti, che quanto desiderare si può e in questi tempi ottenere, egli fa rifiorire risorgere. Egli è delle più profonde dottrine possessore dovizioso, e delle nobili arti intendente appieno¹⁷.

Un giudizio di valore sulla competenza e sul sapere del papa che viene unanimemente riconosciuto, specie in relazione all'anatomia; anche in questo caso, una testimonianza, quella di Giovanni Martinotti, è particolarmente eloquente:

Si potrebbe scrivere un volume molto interessante sull'attività spiegata da Benedetto XIV in favore delle scienze e delle arti, ma in questo dovrebbe tenere il primo posto l'aspetto che tocca il rapporto tra scienza e fede, nel quale il Papa mostrò una grande apertura di men-

¹⁵ <https://bub.unibo.it/it/collezioni-e-cataloghi/Benedetto-XIV/la-donazione-di-papa-benedetto-xiv-alla-biblioteca-dell-istituto-delle-scienze>. Per la biblioteca cfr. Anche C. DI CARLO, *Il libro in Benedetto XIV dalla domestica libreria alla biblioteca universale*, Bologna, Patron 2000 e per i manoscritti R. DE TATA, «Per Instituti aedes migraverit»: la collocazione dei manoscritti della Biblioteca Universitaria di Bologna dalle origini ai nostri giorni, «L'Archiginnasio», LXXXVIII (1993), pp. 323-417.

¹⁶ P. LAMBERTINI, *Motu proprio pel quale s'istituisce in Bologna una Scuola di Chirurgia, e si presceglie per la prima volta alla carica di Dimostratore delle Operazioni Chirurgiche il Dottore Pier Paolo Molinelli*, in A. Angelini (a cura di), *Anatomie Accademiche*, vol. III, pp. 524-528.

¹⁷ G.P. ZANOTTI, *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò Abbate esistenti nell'Istituto di Bologna descritte ed illustrate da Giampietro Zanotti segretario dell'Accademia Clementina*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1756, p. 2.



Fig. 1 – Veduta della parte sinistra della Sala della Notomia con le otto statue di Ercole Lelli, Bologna, Museo di Palazzo Poggi, *Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna.

te e una grande modernità di concetti. Egli intendeva chiaramente che due verità non possono contraddirsi e quindi sosteneva la libertà dell'indagine, cercandone la giustificazione nella migliore letteratura cattolica¹⁸.

La dissezione anatomica mette in evidenza un ulteriore aspetto: se da un lato l'attenzione alle singole parti del corpo e al loro funzionamento apre per contrappunto alla possibilità di una “mostrazione” diretta, oggettiva, scientifica, dei segni divini del miracolo e della conoscenza del corpo, dall'altra parte è necessario in qualche modo ricondurre l'elemento della corruttibilità della carne a un fatto che concerne solo l'uomo, non Dio. Se il corpo è fatto a immagine e somiglianza di Dio, quella immagine deve infatti poter tornare a esprimere, anche nella cultura della scienza, la dimensione della perfezione divina. In quest'ottica può essere letto il progetto unico e ambizioso di Lambertini di creare a Bologna quello che Rebecca Messbarger chiama un “museo” di figure anatomiche a grandezza naturale¹⁹.

¹⁸ G. MARTINOTTI, *Prospero Lambertini (Benedetto XIV) e lo studio dell'anatomia in Bologna*, cit. 1911, p. 35.

¹⁹ R. MESSBARGER, *The Lady Anatomist. The Life and Work of Anna Morandi Manzolini*, Chi-

Si tratta dell'ambiente della Sala della Notomia (fig. 1) che papa Benedetto XIV concretizza all'interno dell'Istituto delle Scienze con *Motu proprio* del 23 agosto 1742, commissionando all'artista e modellatore Ercole Lelli (1702-1777) la realizzazione di otto figure anatomiche prodotte con la tecnica della ceroplastica: le statue dovevano descrivere in dettaglio gli apparati muscolare e scheletrico del corpo umano, vale a dire la miologia e la osteologia²⁰. In un documento datato 5 luglio 1742 lo stesso scultore annota con dovizia di particolari il tempo stimato per la finalizzazione del lavoro, «non ne verrà minore tempo di sei anni interi», nonché le voci di spesa necessarie per l'esecuzione delle opere richieste, da cui si apprende anche il tipo di cera impiegata per il composto delle statue:

occorreranno annualmente saranno L. 300 in circa di cera di levante che costa tre paoli alla libbra [...] e per i colori mi manderà 10 scudi che sono L. 50 per il fuoco, lumi, biancheria ed altro, 20 scudiche sono L. 100. Per la provvigione dello scultore mi vorrà almeno circa nove scudi il mese che sono L. 540 e per quello che aiuterà all'incisione potrà trovarsi per sei scudi il mese che sono L. 360. La mercede del Lelli obbligato a impiegare tutta la maggiore industria, applicazione e fatica in effettuare un'opera di tanto tempo, ingegno ed artificio, non dovrebbe sfruttargli meno di 1200 scudi l'anno.

Come è chiaro, nell'intento del committente tali statue non avevano solo uno scopo didattico per gli studiosi di medicina, ma anche un ruolo rappresentativo di una forma d'arte nuova, «esemplificando al contempo, per gli artisti cittadini, uno standard più preciso cui attenersi nel disegno anatomico»²¹.

Le statue seguono una sequenza narrativa piuttosto lineare: in prima istanza compaiono due figure di ignudi, una maschile (fig. 2) e l'altra femminile (fig. 3) e poi, in successione, gli altri sei “spellati” che mostrano gli strati sottocutanei, da quello più superficiale a quello più profondo,

cago, University of Chicago Press, 2010; tr. it., *La signora anatomista*, il Mulino, Bologna, 2021, p. 25.

²⁰ All'epoca della commissione a Ercole Lelli, Prospero Lambertini era già papa e si trovava a Roma. Il progetto di realizzare di questo museo di anatomia umana era stato già tratteggiato dieci anni prima, quando l'arcivescovo aveva pensato a cinque figure, poi ampliate a otto nel contratto stipulato con Lelli nel 1742. Il contratto si trova in ASB, Assunteria di Istituto, *Diversorum*, busta 10, n. 2, *Fondazione delle Camere di Anatomia fatte da Benedetto XIV 1742-1747 statue anatomiche formate in cera da Ercole Lelli*, 1 dicembre 1742.

²¹ R. MESSBARGER, *La signora anatomista. Vita e opere di Anna Morandi Manzolini*, cit., p. 45. Sulla posizione del papa circa la necessità di una formazione diretta nella dissezione dei cadaveri per una corretta pratica medica, si veda: ASB, Assunteria dei Magistrati, *Affari Diversi*, busta 78, n. 3, *Benedictus Papa XIV Motu Proprio*, 28 novembre 1747.



Figg. 2-3 – Ercole Lelli, Statue in cera di nudo femminile e maschile in scala 1.1, Bologna, Museo di Palazzo Poggi, *Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna.



Fig. 4 – Ercole Lelli e collaboratori, *Scheletro umano con i muscoli superficiali*, Bologna, Museo di Palazzo Poggi, *Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna.



Fig. 5 – Ercole Lelli e collaboratori, *Scheletro umano con i muscoli profondi*, Bologna, Museo di Palazzo Poggi, *Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna.

dell'apparato muscolo-scheletrico (figg. 4-5). Gli ignudi sono rappresentati come i progenitori primordiali, Adamo ed Eva, i quali, nelle dichiarazioni del papa, avrebbero dovuto «dimostrar in simil maniera la diversità dei Siti e parti di esso»²²; ovvero, mettere in evidenza le differenze sessuali tra uomo e donna. Nonostante un chiaro ed esplicito²³ legame tra lo spettacolo della Pubblica Anatomia che si svolgeva tradizionalmente nel Teatro Anatomico dell'Archiginnasio e il museo permanente delle cere anatomiche inserito nell'Istituto delle Scienze, quest'ultimo richiedeva un atteggiamento ben diverso da parte degli "spettatori" che, se sulle gradinate del teatro anatomico potevano più facilmente lasciarsi andare a una certa indisciplinazione, di fronte ai corpi in cera esposti eretti nelle teche avrebbero dovuto invece mantenere una compostezza più silenziosa e contemplativa. E in effetti, le statue anatomiche del Lelli si stagliano secondo una plasticità artistica che mentre minuziosamente mostra i dettagli anatomici, disvela al contempo l'immagine cristallizzata dell'ideale di perfezione dei corpi umani secondo il modello divino: Adamo ed Eva vengono qui scelti come prototipi dell'anatomia umana, poiché prima ancora sono i prototipi dell'umanità intera generati da Dio a sua immagine e somiglianza. Ma poiché i loro corpi sono denudati e spellati esattamente come quelli dei cadaveri dei reietti²⁴ esposti allo sguardo del pubblico sul tavolo delle dissezioni del Teatro Anatomico, anche i progenitori biblici devono essere mostrati nel loro ruolo di peccatori, in ragione del quale possono essere sottoposti a un'anatomizzazione pubblica permanente, seppur sublimata. Per cui Adamo è rappresentato frontalmente con il braccio sinistro sollevato in alto, il capo leggermente ruotato nella direzione del braccio stesso e con lo sguardo supplicante sottolineato dalla bocca semiaperta, quasi a implorare un perdono. Eva, dal

²² In ASB, Assunteria di Istituto, *Diversorum*, busta 10, n. 2. Come ha sottolineato Rebecca Messbarger, l'autorizzazione di Benedetto XIV alla rappresentazione dei corpi anatomici dell'uomo e della donna al fine di elaborare una classificazione sistematica, era una scelta in linea con le tendenze sempre più affermate in ambito europeo che aveva anche lo scopo di stimolare l'interesse internazionale nei confronti del museo di anatomia umana, dell'Istituto delle Scienze in cui esso era inserito e, quindi, anche della città di Bologna quale centro scientifico di eccellenza, R. MESSBARGER, *La signora anatomista. Vita e opere di Anna Morandi Manzolini*, cit.: in particolare il cap. 1 e pp. 73-75, cfr. anche M. ARMAROLI, *Le cere anatomiche bolognesi del Settecento*, in *Le cere anatomiche bolognesi del Settecento*, Bologna, Università degli Studi di Bologna, 1981, pp. 41-64; R.A. BERNABEO, *La suppellettile anatomica dell'accademia delle scienze*, in *Le cere anatomiche bolognesi del Settecento*, Bologna, Università degli Studi di Bologna, 1981, pp. 27-39; M. BRESADOLA, *Wax anatomy and the material culture of Enlightenment science: review essay*, «Nuncius», 27, 2012, 2, pp. 469-476.

²³ ASB, Assunteria dei Magistrati, *Affari Diversi*, busta 78, n. 3, *Benedictus Papa XIV Motu Proprio*, 28 novembre 1747.

²⁴ È noto che per lo spettacolo della Pubblica Anatomia venissero scelti principalmente i cadaveri di criminali e condannati, in modo che la morte del peccatore fosse propedeutica al piacere ritualizzato nella sua esecuzione e dissezione pubblica.

canto suo, manifesta il suo tormento nella torsione del busto e nel movimento del braccio destro che, per contrasto, si piega in avanti e verso sinistra, mentre il capo reclinato verso la spalla destra impone alla figura di tenere uno sguardo basso, quasi a sottolineare un sentimento di «vergogna e rimorso»²⁵. Allo stesso modo anche i restanti modelli di cera evocano una funzione moralizzante di *memento mori*, evidente in particolare nelle due figure che chiudono la sequenza, ossia i due scheletri (fig. 6) realizzati da Lelli assemblando ossa prese direttamente dai cadaveri, atteggiati mentre brandiscono due grandi falci di ferro: la caducità delle cose terrene, misurabile dalla scienza anatomica, diventa così un monito per gli uomini affinché ricordino di condurre una vita integerrima in vista dell'inevitabile morte. Ancora una volta, l'idealizzazione artistica integra la funzione scientifica all'interno della matrice religiosa.

3. *La nascita e le sue pratiche*

Nell'ottica della conoscenza dell'anatomia del corpo umano dissezionato, nel 1758 il papa acquista, sempre per l'Istituto delle Scienze, le suppellettili fatte realizzare da Giovanni Antonio Galli (1708-1782) per mostrare in particolare alle ostetriche le modalità del parto, al fine di istruire chi era in prima linea per la nascita dei bambini. Il museo è costituito da venti tavole in cera – realizzate in prevalenza da Giovanni Manzolini (1700-1755) e dalla moglie Anna Morandi (1714-1774) – che illustrano l'apparato genitale femminile e maschile (fig. 7) in modo che durante le lezioni fosse possibile fornire una introduzione anatomica all'insegnamento ostetrico; cui va ad aggiungersi un considerevole numero di modelli di utero in argilla eseguiti da Giovan Battista Sandri (fig. 8)²⁶. In scala uno a uno, questi ultimi mostrano le varie trasformazioni dell'utero durante la gravidanza e la posizione del feto, compreso quelle in cui il feto si presenta con più o meno anomalie. Occorre notare che l'ostetrico Galli aveva realizzato questo museo nella sua abitazione e che solo successivamente venne acquisito in toto dall'Istituto delle Scienze su precisa volontà del pontefice. Al riguardo Giuseppe Angelelli così si esprime:

Benedetto XIV, il quale la patria e l'istituto aveva sempre a cuore, appena intese la notizia della nuova dottrina che insegnavasi, ed ap-

²⁵ Lelli si rifà direttamente alle sculture classiche, considerando gli artisti greci sublimi conoscitori dell'anatomia umana: cfr. R. MESSBARGER, *La signora anatomista. Vita e opere di Anna Morandi Manzolini*, cit., nota 64, p. 78.

²⁶ Si hanno poche informazioni su Sandri, il quale dopo Bologna è documentato a Padova.



Fig. 6 – Ercole Lelli, *Scheletro umano maschile con legamenti in ferro e falce*, Bologna, Museo di Palazzo Poggi, *Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna.



Fig. 7 – Giovanni Manzolini, Anna Morandi, *Feti gemelli e placenta*, cera, Bologna, Museo di Palazzo Poggi, *Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna.



Fig. 8 – Feto in presentazione podalica. Fuoriuscita di entrambi gli arti inferiori e prolasso del cordone ombelicale. Feto rivolto posteriormente, Bologna, Museo di Palazzo Poggi, *Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna.

prendevasi in Bologna, l'idea formò di renderne pubblico e perpetuo l'uso ed il comodo. A proprie spese acquistò egli dunque dal Dottor Galli questa ricca suppellettile e bramò, che collocata e conservata fosse nell'istituto, al quale generosamente donolla. Inoltre mostrò desiderio sommo, che il Senato eleggesse stabilmente un professore, il quale desse ai suoi tempi, un annuo pubblico corso dell'arte ostetricia nell'istituto a quanti concorressero per esserne istituiti. Riconoscente il Senato al munificentissimo Sovrano, [...] ed essere grato al Dottor Galli primo motore di quest'impresa, lo elesse professore nell'istituto dell'arte ostetricia, sotto le condizioni volute dal Pontefice, e sotto quella specialmente di assegnargli uno stipendio straordinario, e maggiore delle consuete letture del pubblico studio²⁷.

Gianni Celati, in occasione di una visita al museo ostetrico, osserva: «Che le argille e le cere esposte rappresentino organi femminili, non è secondario. Ciò che colpisce negli oggetti di questo museo [...] è l'accuratezza rappresentativa. [...] e la vecchia scienza di Galeno a Avicenna è certamente scomparsa e insieme ad essa la nozione di corpo come casa dello spirito»²⁸.

Il museo costituiva un laboratorio sperimentale, considerato l'unico nell'Europa del XVIII secolo, così come si sa che nella città felsinea viene istituito nel 1757 il primo insegnamento di Ostetricia²⁹, nel quale l'ostetrico Giovanni Antonio Galli si avvaleva anche della macchina del parto da lui "inventata" attraverso la quale metteva in pratica delle vere e proprie esercitazioni pratiche. Sempre grazie alle sollecitazioni di papa Lambertini, il Senato bolognese istituì, il 3 dicembre 1757, un insegnamento di Ostetricia

²⁷ Lo stralcio così continua "Intanto li senatori presidenti di questo luogo a norma delle clementissime intenzioni della santità sua fino al 1758 destinarono due camere per la collocazione de' capitali donati, a custodia dei quali furono eretti decenti armadi muniti di vetri per chiudere, e lasciare ad un tempo esposti alla pubblica vista, quanti modelli figure di rilievo, ordegni e macchine fossero per servire ai fini proposti", Angelelli Giuseppe, *Notizie dell'Origine, e Progressi dell'Istituto delle Scienze di Bologna e sue Accademie*, in Bologna nell'Istituto delle Scienze, 1780, p. 81.

²⁸ G. CELATI, *Visita al museo ostetrico*, in *Ars abstetricia bononiensis*, Bologna, CLUEB, 1988, p. 8.

²⁹ Sempre grazie alle sollecitazioni di papa Lambertini, il Senato bolognese istituì, il 3 dicembre 1757, un insegnamento di Ostetricia all'Istituto e il 17 dicembre dello stesso anno il Senato nominò Giovanni Antonio Galli docente di Ostetricia, pagandolo 200 lire annue, e determinando che la durata del corso doveva essere "55 a 60 lezioni annue della disciplina da porsi nella stagione di Primavera". Cfr. G.A. GALLI, *Inventario di quanto si trova nelle due Camere dell'Istituto destinate ad Instruzione dell'Arte Ostetricia*, 1776, Bologna-Archivio di Stato; M. BORTOLOTTI, *Insegnamento, ricerca e professione nel museo ostetrico di Giovanni Antonio Galli*, in *I materiali dell'Istituto delle Scienze*, catalogo della mostra, Bologna CLUEB, 1979, pp. 239-247. Cfr. anche A. FRANZONI, *Come si nasce: la suppellettile ostetrica di Giovanni Antonio Galli e l'insegnamento dell'ostetricia a Bologna nel XVIII secolo*, Università di Verona (tesi di dottorato), 2024.

all'Istituto e il 17 dicembre dello stesso anno il Senato nominò ufficialmente Galli docente di Ostetricia, pagandolo 200 lire annue, e determinando che la durata del corso doveva avere «da 55 a 60 lezioni annue da porsi nella stagione di Primavera». Oggi, al museo universitario di Palazzo Poggi, la sala cosiddetta del Galli rappresenta una concreta testimonianza della pratica dell'ostetricia settecentesca.

4. *Una donna anatomista e ceroplasta*

Rimane ora da comprendere in che modo la figura di un'anatomista come Anna Morandi Manzolini si inserisca nel progetto di valorizzazione delle scienze da parte di papa Benedetto XIV; naturalmente, nella prospettiva che fin qui si è tentato di tracciare di una conservazione di principi dottrinali tradizionali. La presenza di alcune figure femminili in contesti di studio esclusivamente maschili è stata solitamente interpretata come una ulteriore volontà di questo papa illuminato nell'attirare l'attenzione internazionale su Bologna, sempre più centro di sperimentazioni all'avanguardia. A questo proposito vanno ricordate, accanto alla figura di Anna Morandi Manzolini, altre due donne "sponsorizzate" da Benedetto XIV nella loro carriera scientifica: Laura Bassi, filosofa e fisica bolognese, e Maria Gaetana Agnesi, filosofa e matematica milanese³⁰. Recenti studi hanno focalizzato l'attenzione sul rapporto tra questo fenomeno di patrocinio del pontefice verso le donne e la cultura illuministica cattolica della prima metà del Settecento, evidenziando la vicinanza di Benedetto XIV ai principali leader intellettuali del riformismo cattolico, come Ludovico Antonio Muratori e Celestino Galiani³¹. Secondo la studiosa Marta Cavazza, in particolare, non sarebbe corretto parlare di una strategia specifica volta a far risaltare il sapere femminile, ma piuttosto di una visione più generale di Lambertini nella promozione delle istituzioni culturali e scientifiche cittadine attraverso la valorizzazione delle eccellenze nel campo degli studi, indipendentemente dal genere di appartenenza, e per il fine del bene comune. Laura Bassi, ad esempio, per prima beneficia del patrocinio del papa poiché questi ne riconosce non solo l'elevato talento intellettuale, ma anche un effettivo risvolto pubblico nell'inse-

³⁰ Per un inquadramento generale della vita e delle opere di queste figure femminili, si rimanda in particolare ai lavori di R. MESSBARGER, *La signora anatomista. Vita e opere di Anna Morandi Manzolini*, cit. e di L. CIFARELLI, R. SIMILI (a cura di), *Laura Bassi. Emblema e primato nella Scienza del Settecento*, Bologna, Editrice Compositori, 2012.

³¹ Si veda per esempio M. CAVAZZA, *Benedict's Patronage of Learned Women*, in R. MESSBARGER, C. M. S. JOHNS E P. GAVITT (a cura di), *Benedict XIV and the Enlightenment. Art, Science, and Spirituality*, University of Toronto Press, 2016, cap. 1 e relativa bibliografia.

gnamento e nell'applicazione delle sue conoscenze³². Si può inoltre avanzare una ulteriore riflessione. Se effettivamente si vanno a leggere gli scritti prodotti non solo dai cattolici illuministi ma anche dai liberali illuministi, primo fra tutti Voltaire con cui il papa intratteneva una corrispondenza epistolare e un proficuo scambio di idee basato su stima e rispetto reciproci, appare del tutto evidente una ideologia condivisa secondo cui l'istruzione dovrebbe aiutare soprattutto le donne ad adempiere meglio ai loro doveri familiari, il primo dei quali consiste nell'obbedienza ai mariti³³. E Voltaire, su una posizione analoga ma ben più radicale, richiamandosi al principio di individualismo con cui gli illuministi esaltavano l'utilità del singolo al di sopra di ogni valore relazionale, si scaglia contro la prospettiva della *Genesi* («Dio creò l'uomo a sua immagine; a immagine di Dio lo creò; maschio e femmina li creò³⁴) con particolare veemenza: «Ô homme! qui ose te dire l'image de Dieu, dis-moi si Dieu mange, et s'il a un boyau rectum»³⁵. L'uomo di Voltaire (o di Rousseau) è tutto perfetto nella sua solitudine. Contro la densità relazionale della *Genesi* («Per questo l'uomo abbandonerà suo padre e sua madre e si unirà a sua moglie e i due saranno una sola carne»)³⁶, i filosofi dei “lumi” che teorizzano l'umano in un quadro decisamente anti-biblico, hanno difficoltà a pensare a una dualità uomo-donna in termini di amicizia paritaria³⁷. Diderot addirittura dirà: «L'homme n'est peut-être que le monstre de la femme, ou la femme le monstre de l'homme»³⁸, espri-

³² Tra i vari riconoscimenti ottenuti da Laura Bassi va ricordato quello relativo al corso di fisica sperimentale da lei tenuto dapprima in un laboratorio casalingo allestito con il marito e frequentato da studenti dell'università di Bologna, tradotto poi in cattedra all'Istituto delle Scienze dopo che il pontefice e il Senato accademico ne avevano ravvisata la pubblica utilità, cfr. L. CIFARELLI, R. SIMILI (a cura di), *Laura Bassi. Emblema e primato nella Scienza del Settecento*, cit.

³³ Marta Cavazza cita Giovanni N. Bandiera, sacerdote cartesiano, che nel suo *Trattato degli studi femminili* (1740), in parte ispirato al famoso libro di Poullain de la Barre sull'uguaglianza dei sessi (1673), sostiene che uomini e donne sono intellettualmente uguali e che di conseguenza anche le ragazze dovrebbero essere istruite. E tuttavia, pur lodando le doti di Laura Bassi e di altre donne colte e in contrasto con lo stesso modello da lui teorizzato, sviluppa una posizione molto più tradizionale sul ruolo delle donne nella società, cfr. M. CAVAZZA, *Benedict's Patronage of Learned Women*, cit.; cfr. anche M. CAVAZZA, *Settecento inquieto. All'origine dell'Istituto delle Scienze*, Bologna, Il Mulino, 1990.

³⁴ Gn 1, 27.

³⁵ VOLTAIRE, *Déjection*, in *Questions sur l'Encyclopédie* (1774), in Beuchot (a cura di), *Oeuvres*, t. 28, Paris, 1829, p. 309.

³⁶ Gn 2, 24.

³⁷ M. RONCO, *La degradazione ontologica della donna: uno sguardo critico alla filosofia dei “lumi”*, 2023, <https://www.rassegnastampa-totustuus.it/cattolica/illuminismo-e-degrado-della-donna/>.

³⁸ D. DIDEROT, *L'Encyclopédie du Rêve de D'Alembert de Diderot* (1769); a cura di S. Audi-dièrre, J.-C. Bourdin, C. Duflo, Paris, CNRS Éditions, 2006; tr. it., *Il sogno di D'Alembert di Denis Diderot*, Rizzoli 1996, p. 113.

mendo con tale espressione la «versione massimalista del rifiuto della *Bibbia* relativamente alla tessitura fondamentale della coppia umana»³⁹.

Ma se gli illuministi disapprovano la densità relazionale della *Genesi* e non concepiscono l'uomo e la donna «in un rapporto di alleanza ontologica e di amicizia pura», forse è possibile inquadrare il sostegno di papa Benedetto XIV alle donne colte nell'ambito di quella dialettica biblica che fonda il rapporto uomo-donna nella visione cattolica, di nuovo addomesticando un tema tanto spinoso attraverso un elemento di grande forza, un elemento di “controcultura”, come può essere definito quello che si lega direttamente alle donne e al loro riconoscimento intellettuale. In definitiva, riconoscere l'eccellenza scientifica della donna significa ricostruire agli occhi della cultura del tempo una parità intellettuale in grado di fare da scudo alla demonizzazione e reificazione cui il pensiero illuminista aveva relegato, in funzione anti-biblica, il mondo femminile. La figura di Anna Manzolini, in questo senso, rappresenta uno strumento di grande forza nelle mani del papa: scienziata, certamente, ma anche artista. La ceroplastica della Morandi, se da un lato era in grado di mostrare le sue grandi conoscenze anatomiche, allo stesso tempo consentiva al papa – che decideva di sostenerla pubblicamente – di cristallizzare nelle produzioni artistiche la straordinaria capacità scientifica e intellettuale della donna, con un aspetto ancora più dirompente rispetto a Laura Bassi: le opere della Morandi, portatrici del suo sapere, sarebbero state ammirate infatti oltre i confini di Bologna. Di fronte a immagini di tale pregio, chi avrebbe potuto denunciare una presunta inferiorità scientifica o artistica di una donna? Su impulso di Benedetto XIV, tre anni dopo la morte di Anna Morandi tutta la sua produzione in cera (prevalentemente dedicata agli organi del senso) e in parte quella del marito Giovanni Manzolini viene stata acquistata dall'Istituto delle Scienze⁴⁰. In occasione del trasferimento a Palazzo Poggi, l'eminente professore di Anatomia Luigi Galvani indirizzò parole di grande elogio alla *Lady Anatomist*, affermando che: «le parti del corpo umano plasmate in cera da quell'Anna Manzolini di gran lunga superano quanti artisti la precedettero» (fig. 9)⁴¹.

³⁹ M. RONCO, *La degradazione ontologica della donna: uno sguardo critico alla filosofia dei “lumi”*, cit.

⁴⁰ Su Anna Morandi cfr. anche L. CORRAIN, *Tra arte e scienza a Bologna. Anna Morandi Manzolini*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso DELL'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. CAMPANA e F. GIUNTA, Roma, Adi editore, 2020 <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura> [data consultazione: 30/01/2025], L. CORRAIN, *Le cere del Museo di Palazzo Poggi*, in M. MEDICA, M. G. D'APUZZO, I. BIANCHI, I. GRAZIANI (a cura di), *Verità e illusione. Figure in cera del Settecento bolognese*, catalogo della mostra, Bologna, Museo Davia Bargellini, Museo di Palazzo Poggi, Milano, Silvana 2022, pp. 37-47.

⁴¹ Anna Morandi dopo la morte del marito Giovanni Manzolini prosegue la professione di anatomista e ceroplasta anche, ottenendo prestigiosi riconoscimenti. Nel 1755 viene iscrit-



Fig. 9 – Veduta della stanza delle cere di Anna Morandi e Giovanni Manzolini, Bologna, Museo di Palazzo Poggi, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.

Si sa che tra il XVI e il XVIII secolo, pressoché tutte le donne che intraprendono un percorso artistico realizzano il proprio autoritratto nella fase iniziale della loro carriera, a differenza degli artisti uomini che, di norma, ricorrono alla rappresentazione di sé nella fase matura della loro produzione⁴². Se è vero che l'autoritratto è una sorta di sanzione, la figura maschile

ta ad honorem all'Accademia Clementina; nel 1756 a quella dell'Accademia delle Scienze di Bologna; nel 1760 è aggregata alla Società letteraria di Foligno; nel 1761 all'Accademia del Disegno di Firenze. Nel 1769 l'imperatore Giuseppe II le fa visita durante un soggiorno a Bologna. Dal 1760 su conferimento del Senato ottiene l'incarico di modellatrice presso la cattedra di anatomia dello Studium, con la possibilità di tenere le lezioni all'università o nel suo atelier. Nonostante i numerosi riconoscimenti, e il vitalizio che papa Benedetto XIV le conferisce, Anna Morandi è in difficoltà economiche, nonostante ciò declina le vantaggiose proposte dell'Università di Milano, della Royal Society di Londra e da parte di Caterina II di Russia di trasferirsi presso le loro sedi. Respinta dal Senato bolognese la sua richiesta d'aumento dell'onorario annuo, nel 1765 è costretta ad accettare l'ospitalità nel palazzo del Senatore Girolamo Ranuzzi, che in cambio dell'alloggio e di una rendita fissa, acquisisce le preparazioni anatomiche di *Lady anatomist*, nonché la sua fornita biblioteca e la strumentazione scientifica.

⁴² Cfr. in particolare R. PAYANT, *Picturalité et autoportrait: la fiction de l'autobiographie*, «Degrés», 26-27, 1981, pp. 1-22, che per primo ha formulato la teoria secondo la quale la donna inizia dalla rappresentazione della propria immagine. O. CALABRESE, *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*, Firenze, La casa Usher, 2010, pp. 215-



Fig. 10 – Anna Morandi, *Autoritratto*, Museo di Palazzo Poggi, *Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna.

attende la consacrazione sociale per autoraffigurarsi ed entrare nell'ideale "galleria" degli uomini illustri; la figura femminile, viceversa, che deve farsi strada nel mondo dell'arte con difficoltà, procede invece fin da subito alla realizzazione della propria immagine, si potrebbe dire per crearsi una "sanzione al futuro". Anche l'autoritratto che la ceroplasta Anna Morandi Manzolini (1714-1774) esegue quando ha da poco superato i quarant'anni

221, oltre a una trattazione approfondita della tematica, mette a punto un'ulteriore bibliografia ed enumera le artiste che avviano la loro attività con il proprio autoritratto.

può rientrare nel novero delle opere di “inizio carriera”. Certo, si tratta di un’età che si potrebbe definire avanzata; ma ciò avviene a causa della morte prematura del consorte, avvenuta nel 1755: solo a iniziare da quel momento Anna Morandi raggiunge la piena autonomia come anatomista e ceroplasta, dando avvio così a una “nuova” fase del suo lavoro. Con il consorte Giovanni Manzolini (1700-1755) aveva già intensamente collaborato, e anche raggiunto una considerevole fama; ma solo dopo la sua scomparsa la scultrice viene consacrata dalla società bolognese e internazionale per il suo personale lavoro. L’autoritratto coglie il momento in cui le mani della Morandi stanno per “impossessarsi” del fulcro essenziale dell’intero essere umano (fig. 10). Dissezionando un corpo è come se “vedesse” dentro di sé; portando “luce” nel buio che sta sotto l’involucro pelle – secondo una «teoria della verità intesa come disvelamento»⁴³. Davanti a sé l’anatomista ha lo stesso organo che le permette di pensare e di procedere nella dissezione. A rimarcare questa corrispondenza tra dissezionatrice e dissezionato è proprio la scelta, apparentemente ovvia, di realizzare sia l’organo che l’autoritratto nello stesso materiale: la cera. La medesima dinamica è valida almeno nel caso di altri due organi: gli occhi e le mani. Al pari del cervello, essi infatti sono assolutamente indispensabili nella pratica settoria. Solo grazie alla sinergia di questi organi si può dissezionare e poi realizzare le suppellettili che – come afferma Rebecca Messbarger – «manifestano la profonda unione tra l’occhio che classifica e la mano che esplora, unione che caratterizza il nuovo ordine del mondo, tipica dell’Illuminismo»⁴⁴. Il senso profondo del manufatto raffigurante l’anatomista felsinea viene così esplicitato: è un autoritratto teorico, in quanto è in grado di condensare in un’istantanea tutte le caratteristiche del fare anatomico, che spetta all’osservatore riportare in superficie. Consegnando la propria immagine ai posteri, Anna Morandi esibisce il suo metodo scientifico, i suoi strumenti e la sua tecnica. Il suo autoritratto, in definitiva, mira a rendere immortale il contributo fondamentale che ha dato alla scienza e allo studio dell’anatomia umana⁴⁵.

⁴³ M. VEGETTI, *Il coltello e lo stilo. Le origini della scienza occidentale*, Milano, il Saggiatore, 1987, p. 78.

⁴⁴ R. MESSBARGER, *The Lady Anatomist*, cit., p. 36.

⁴⁵ Anna Morandi è anche autrice del Catalogo delle preparazioni anatomiche in cera (Biblioteca Universitaria di Bologna, ms. 2193, trascritto in M. FOCACCIA, *Anna Morandi Manzolini: una donna tra arte e scienza. Immagini, documenti, repertorio anatomico*, Firenze, Olschki editore 2008), dove descrive e spiega le sue realizzazioni soprattutto per quanto riguarda gli organi di senso. Analizzati in ogni particolare con un lessico preciso e rigoroso, gli organi di senso in cera sono il corredo iconografico del testo scritto. Il Catalogo è anche una ricca fonte di informazioni riguardanti le dissezioni dei corpi e la tecnica di realizzazione delle tavole anatomiche: redatto attraverso periodi brevi e lineari, desunti dalla viva sperimentazione, esso è il risultato non di un semplice guardare, ma di una scrupolossima osservazione “guidata” da mani esperte.

Benedetto XIV e la Repubblica delle arti del disegno. L'accademia Clementina e l'Europa

Donatella Biagi Maino

per Vittorio Casale

È fatto certo, e riconosciuto, che per Benedetto XIV prestare attenzione e cure alle cose della sua patria costituisse quasi un rifugio dagli assillanti problemi del suo Stato, il riposo mentale necessario per affrontare – cercando di porvi rimedio – la grave crisi del papato già in essere dagli anni Trenta del secolo, il decennio che fu segnato in tutta Europa da una recessione che in Italia si manifestò in termini di particolare gravità.

Lo Stato che gli fu affidato nel 1740 e del quale cercò di risollevare le sorti, in buona parte riuscendovi¹, soffriva da più di un decennio di una drammatica stagnazione economica, che durante il pontificato di Clemente XII, Lorenzo Corsini (1730-1740), era divenuta così acuta da comportare anche il crollo delle nascite².

E, ancora più grave, «la crisi morale e intellettuale degli anni Trenta fu forse più importante di quella politica ed economica, anche se, com'è naturale, fu meno visibile e soprattutto di effetti più lenti e ritardati. Era, fino in fondo, la crisi di tutto quello che era parso sopravvivere e rivivere, ancora

¹ Sull'attività politica, culturale e del pontefice molti sono gli studi, tra i quali si segnala in primis la voce biografica di M. ROSA, *Benedetto XIV, papa, Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VIII, Treccani, Roma 1966, pp. 393 – 408, e, dello stesso, *Riformatori e ribelli nel '700 religioso italiano*, Dedalo Libri, Bari 1969 (segnatamente il secondo capitolo) e IDEM, *Settecento religioso. Politica della ragione e religione del cuore*, Marsilio, Venezia 1999. Fondamentali i due volumi degli Atti del convegno internazionale di studi storici (Cento, 6-9 / 12 / 1979), *Benedetto XIV (Prospero Lambertini)*, a cura di M. CECHELLI, Centro Studi «Girolamo Baruffaldi», Cento 1981, nel quale P. PRODI ha presentato l'epistolario del pontefice edito quindi integralmente a cura dell'Istituto per la Storia della Chiesa di Bologna, *Le lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani*, a cura di P. PRODI e M. T. FATTORI, Roma, Herder Editrice e Libreria, 2011. Ancora, sempre in tema di epistolari, si ricordano M. A. DE ANGELIS, *Benedetto XIV (Prospero Lambertini). Un Profilo attraverso le lettere*, Collectanea Archivi Vaticani, 66, Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano 2008, e *Due Carteggi inediti di Benedetto XIV*, Biblioteca Universitaria di Bologna, a cura di I. FOLLI VENTURA e L. MIANI con un saggio di C. CASANOVA, Emilia-Romagna Biblioteche Archivi, Bologna, Edizioni Analisi, 1987. Altri studi si citeranno successivamente, di necessità con il testo.

² F. VENTURI, *Settecento riformatore. I. Da Muratori a Beccaria* (1969), ed. cons. Biblioteca Einaudi, Torino 1998, p. 15.

nei primi decenni del secolo, della civiltà italiana e del Rinascimento»³. La decadenza «del papato era simbolo ed espressione dell'ormai sopravvenuta rovina dell'idea stessa tradizionale di libertà dell'Italia. La debolezza di Roma era più grave d'ogni altra, nella penisola»⁴, e il peso politico della capitale dello Stato Pontificio era in costante diminuzione nei confronti degli altri Paesi non solo europei – Russia e Prussia erano sempre più presenti sullo scacchiere internazionale.

Di tutto ciò il Lambertini era pienamente consapevole. Dall'osservatorio privilegiato della città di Bologna, presso la quale Clemente XII lo aveva mandato in qualità di arcivescovo nel 1731 con abile mossa diplomatica, per porre fine alla lunga stagione – quasi un trentennio – di dissidi tra l'autorità pontificia, il clero bolognese e la nobiltà senatoria⁵, il futuro papa era in grado di valutare quanto avveniva nel «mondo grande»⁶ in materia di equilibri politici, sociali; sapeva delle istanze riformistiche che animavano gli spiriti più accorti e positivi, e avviò il processo di cambiamento, di segno religioso e civile, per migliorare il rapporto tra vita e fede nel «piccolo mondo»⁷ che guidava in termini di moderata severità, attraverso l'impiego della disciplina caritatevole che contraddistinse tutto il suo operato.

Disciplina come fondamento delle strutture ideali della cristianità, costume mentale che regola ogni decisione per il suo Stato e il suo popolo, cui lo lega un profondo senso di responsabilità – «essendoci sempre sembrato doveroso, che, sino che le forze lo permettono, il Papa si ricordi d'essere il primo prete, ed il primo vescovo»⁸ – e un altrettanto profondo sentimento di pietà «non ispida e crucciosa e severa, ma compassionevole e umana e ridente»⁹.

Ad Ancona dapprima, la città che resse per quattro anni dal 1727 al 1731, poi nella sua amatissima città, della quale lucidamente comprendeva meriti e demeriti, Prospero Lambertini anticipò molte delle risoluzioni che poi su larga scala introdurrà nella capitale, secondo il carattere di moderazione che impronterà tutto il suo percorso, giusta una celebre sua dichiarazione: la sua scelta è di non «far novità, ma di rimettere in piedi lo stabilito dalle

³ Ibidem, p. 17.

⁴ Ibidem, p. 11.

⁵ M. FANTI, *Prospero Lambertini Arcivescovo di Bologna (1731-1740)*, in *Prospero Lambertini pastore della sua città, pontefice della cristianità*, a cura di A. ZANOTTI, Argelato (Bologna), Minerva Edizioni, 2004, p. 46.

⁶ P. PRODI, *Le lettere di Benedetto XIV*, p. XVII.

⁷ Ivi.

⁸ P. PRODI, *Papa Lambertini nelle lettere al marchese Paolo Magnani (1743-1748)*, in *Le lettere di Benedetto XIV*, p. XVI.

⁹ F. GALIANI, *Delle lodi di papa Benedetto XIV. Orazione*, Napoli 1758, in M. ROSA, *Benedetto XIV, papa*, p.401.

sacre leggi ed il praticato altre volte in questa nostra diocesi, con aggiunger-
vi ancora qualche moderazione e qualche segno di maggiore equità»¹⁰.

Accanto a iniziative ampiamente da altri, assai più qualificati, rese note
e discusse – per sanare l'economia, per gli istituti religiosi, per la vita spi-
rituale dei conventi maschili e femminili, per la cura delle anime –, il buon
pastore con diplomatico discernimento, per non urtare la forte suscettibi-
lità dei professori, ma con la passione di un uomo «di tanta mente, di sì
bel genio, e sì amante delle Lettere»¹¹, (fig. 1) presta la sua attenzione alle
istituzioni culturali di Bologna, delle quali aveva iniziato ad occuparsi fatti-
vamente già nel periodo in cui a Roma rivestiva la carica di Segretario della
Congregazione del Concilio.

Nel 1725 infatti fu incaricato da Benedetto XIII di ricomporre il conten-
zioso che opponeva il conte generale Luigi Ferdinando Marsili, il demiurgo
dell'Istituto delle Scienze, al Senato di Bologna, colpevole di non portare a
compimento quanto stabilito per il perfetto funzionamento dell'istituzione,
destinata a divenire modello per la ricerca e l'avanzamento del sapere nel
«mondo grande» dell'età dei Lumi.

L'Istituto delle Scienze, inaugurato solennemente il 13 marzo del 1714
nella sede magnifica di Palazzo Poggi, era costituito dall'Accademia delle
Scienze e l'Accademia delle arti del disegno, Pittura, Scultura e Architet-
tura chiamata Clementina in onore del pontefice Clemente XI, ed è facile
credere che sin dalla fondazione il Lambertini, bolognese nell'animo, ne
abbia seguito le sorti, fidando nelle possibilità insite nell'ordinamento, mo-
dernissimo e in linea con i tempi nuovi, per lo sviluppo segnatamente delle
discipline scientifiche, praticate in termini tali da procedere con l'alleanza
tra fede e scienza, per la pubblica utilità. Si sottolinea inoltre la peculiarità,
unica, della situazione bolognese, che vede in uno stesso luogo allocate le
accademie scientifica e artistica, ciò che ha favorito nel secolo lo scambio
dei saperi.

Con il suo intervento la contrapposizione tra il generale e i senatori si ri-
solse, nel 1727, con un'altra importante donazione all'Istituto del generosis-
simo Marsili, che venne ad aggiungersi alle capitali elargizioni che avevano
concesso la creazione del medesimo: sarà sufficiente sottolineare come il
progetto del fondatore sia stato, sin dal primo momento, di respiro europeo,
in linea con il pensiero illuminista.

L'arcivescovo, intellettuale purissimo, raccolse il testimone da Ferdinan-

¹⁰ *Notificazione*, Roma 1742, I, p. 5 in M. ROSA, *Benedetto XIV, papa*, p. 394.

¹¹ L. A. MURATORI, *Epistolario di L. A. Muratori*, a cura di M. CAMPORI, IX, n. 4278, p. 4045, Società Tipografica Modenese, Modena 1905, cit. in G. MORELLO, *La creazione del Museo Cristiano*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, convegno internazionale di studi (Bologna 28-30 novembre 1994), atti a cura di D. BIAGI MAINO, Roma, Edizioni Quasar, 1998, p. 263.



Fig. 1 – Antonio Crespi, *Ritratto di Benedetto XIV* (miniatura). BUB, A.M.Y.IV.7.

do Marsili, nell'assoluta certezza che il miglior modo per combattere la crisi dello Stato, nel momento in cui più voci si levavano contro l'autorità della Chiesa sempre più compromessa dall'opposizione curiale ai tentativi di riforma e alla nuova scienza, fosse perseguire con tutti i mezzi il progresso in ogni campo dello scibile; applicò dunque il suo ingegno grandioso al miglioramento delle strutture e delle istituzioni preposte all'avanzamento della società, a Bologna e poi, su quel modello, a Roma.

Un sistema che premiò i suoi sforzi, e ne soddisfece le aspettative: già nel 1742, a due anni solamente dalla chiamata al pontificato, Benedetto XIV scrive¹²:

¹² *Motu Proprio*, 1742, Biblioteca Universitaria di Bologna, m. 3882 (A-1) di nomina di E. Lelli a custode ed ostensore della camera anatomica e dei vetri diottrici: D. BIAGI MAINO, *Arte, scienza e potere: le risoluzioni di Benedetto XIV per le istituzioni accademiche bolognesi*, in *Papes et papauté au XVIII^e Siècle*, Bibliothèque Franco Simone, 27, VI colloque Franco-Italien, atti a cura di P. KOEPPER, Paris, Honoré Champion éditeur, p. 50.

Per quel provvido pensiero, che abbiamo sempre, per quanto permette la qualità dei tempi, di beneficiare tutti li nostri amatissimi sudditi, ci sta poi anche particolarmente a cuore ciò che può apportare vantaggio, e lustro alla nostra Patria. Fra le molte, due cose in essa ottengono questo fine, una lo studio pubblico da secoli rinomato, l'altra l'Istituto delle Scienze, il quale, quando arrivammo alla Chiesa Arcivescovile di Bologna, trovammo quasi nascente, e perciò mancante di molte cose; ma ciò nonostante, con le prime stampe date in luce dall'Accademia al medesimo unita, e molto più con le susseguenti, si è acquistato presso le più celebri Università d'Europa, e letterati, stima, ed onore.

Di pari passo con l'avanzamento del sapere in campo scientifico procede la ricerca di modi di espressione consoni alla realtà dei tempi anche a Bologna, anche presso le aule della Clementina. Un nome per tutti, quello di Giuseppe Maria Crespi.

Luigi, il figlio primogenito dell'artista, animato nei suoi scritti, nel *Terzo Tomo della Felsina Pittrice*¹³ soprattutto, da un rancoroso sentimento verso l'Accademia, ha lasciato piacevoli e spiritosi resoconti dei rapporti che il Lambertini intesse con Giuseppe Maria, come in relazione alla burla della falsa dichiarazione del matrimonio del figlio minore ideata dall'arcivescovo; ma ciò che importa, al di là della testimonianza dell'umore scherzoso, ben noto, di Benedetto XIV, è il segno della profonda stima e amicizia che questi riservò all'artista, cui richiese il ritratto ancora in veste di cardinale, forse la più significativa tra le immagini del futuro papa, certo la più libera e sciolta da ogni retorica, e che da pontefice onorò del cavalierato¹⁴.

Possiamo dichiarare che nell'arte magnifica, aperta alle sollecitazioni della più audace corrente di pensiero del Crespi il Lambertini riconosceva una finalità che era la sua stessa. La pittura intensamente partecipe di ogni aspetto della vita umana, della religiosità cresciuta su una convinzione di fede che ha ispirato il pensiero e la poetica di questo genio della pittura del secolo dei Lumi, era compresa e apprezzata dal futuro papa.

Il presunto scarso interesse di questi per l'estetica delle arti belle è let-

¹³ L. CRESPI, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, t. III, Roma, Marco Pagliarini, 1769, p. 220.

¹⁴ È noto che il Crespi concluse il ritratto vestendo da pontefice il Lambertini (l'opera si custodisce presso i Musei Vaticani) e, come già ho scritto, all'arrivo dell'opera a Roma i pittori locali con «particolare disgusto» del papa lo posero «in ridicolo»: di conseguenza, per ovvie ragioni di diplomazia, non si rivolse a lui per le commesse per il Giubileo ma a risarcimento Benedetto XIV nello stesso 1740 in cui era stato esposto il ritratto dispose che gli fosse conferita con cerimonia solenne, durante la messa di Natale, la Croce di Cavaliere: D. BIAGI MAINO, *Magistero e potestà pontificia sull'Accademia Clementina di Bologna. Per una indagine sulle congiunture tra cultura artistica bolognese e romana*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, p. 327 e n. 28 p. 340.

tura indebita del suo atteggiamento verso quelle, una esasperazione della sua dichiarazione di modestia – «Noi non ci intendiamo di pittura»¹⁵ – che era in realtà una presa di distanza dalla passione per il collezionismo del cardinale Albani e dai pontefici del secolo barocco¹⁶: i suoi provvedimenti e le commissioni mostrano un'attenzione perspicua al lessico artistico ma sempre nel segno della persuasione e chiarificazione del mistero del sacro, per un catechismo in immagini assolutamente necessario in anni difficili e dopo la lunga stagione del rococò: splendida, questa, anche in Bologna ma, negli esiti, lontana da quella limpidezza di comunicazione del dettato evangelico e delle vite dei santi che premeva all'arcivescovo.

Prossimo per temperamento e per convinzione all'apostolato del suo grande predecessore, il cardinale Gabriele Paleotti, nella difesa della legittimità delle immagini sacre per l'educazione del suo popolo, il Lambertini certamente apprezzò la capacità del Crespi di restituire in pittura verità e sentimento, di unire la profonda sensibilità della sua poetica alla razionalità del sapere scientifico. Erano necessari, per il progresso che l'età imponeva,

da un lato il linguaggio istituzionale di tipo analitico, razionale; dall'altro il linguaggio artistico e sintetico nel quale l'uomo esprimeva e comunicava i suoi stati d'animo, i suoi sentimenti, le sue passioni senza passare attraverso le convenzioni delle parole e della costruzione oratoria grammaticale¹⁷.

E dunque il Crespi, tacciato di disinteresse dai contemporanei e dalla critica recente per l'istituzione accademica, un'interpretazione erronea poiché il distacco dalla Clementina in realtà era espressione della profonda disillusione per la piega presa dalle vicende di questa, venuto meno l'entusiasmo iniziale, giusta le argomentazioni di Girolamo Tiraboschi¹⁸, ne fu in realtà il migliore esponente (fig. 2).

¹⁵ D. BIAGI MAINO, *Il Giubileo del 1750 e la politica delle immagini*, in *Il Settecento e la religione*, Biblioteca del XVIII secolo, 35, serie della Società Italiana di Studi sul secolo XVIII, atti del convegno di studi (Torre Marina, 26-28 maggio 2016) a cura di P. DELPIANO, M. FORMICA, A. M. RAO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, p. 9.

¹⁶ Si rifletta sulla dichiarazione contro la «frenesia» collezionistica del card. Albani (D. BIAGI MAINO, *Arte, scienza e potere*, p. 37) in una lettera al Magnani del maggio del 1746 e l'anti nepotismo dichiarato a parole e nei fatti.

¹⁷ V. FERRONE, *Il mondo dell'Illuminismo. Storia di una rivoluzione culturale*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2019, p. 61.

¹⁸ G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Modena, Società tipografica, 1772-1782: vedi E. RAIMONDI, *Introduzione*, in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, atti della settimana di studi (15-20 settembre 1980) a cura di L. BOEHM, E. RAIMONDI, *Annali dell'istituto storico italo-germanico*, Quaderno 9, Bologna, Società editrice il Mulino, 1981, p. 9.



Fig. 2 – Giuseppe Maria Crespi, *Morte di Giuseppe* (olio su tela). San Pietroburgo, Hermitage.

La sua partecipazione ai progressi della scienza, dimostrata in più dipinti e in certe sue soluzioni tecniche ben note, si rivelano il punto più alto, in arte, della progressiva consapevolezza delle straordinarie potenzialità del linguaggio visivo che animò il pontefice nei molti suoi accorgimenti per le accademie bolognesi.

Si rifletta sul significato della parabola della vita della canterina, illustrata dal pittore per un signore inglese, che «dimorando alcun tempo in Bologna, molto si era invaghito della maniera dello Spagnolo»¹⁹, che tornando in patria portò con sé i rami che erano, in ultima analisi, un racconto morale (dalla splendente giovinezza della fanciulla sulle scene sino alla triste fine in miseria), che certo poteva piacere all'arcivescovo, benevolo ma severo censore dei costumi del suo popolo, e con ogni probabilità piacque a William Hogarth, nel circolo virtuoso che la Repubblica delle Arti del Disegno concesse agli artisti d'Europa²⁰.

La grande tradizione seicentesca collegata all'Accademia dei Carracci a Bologna era matrice comune all'arte internazionale; era, per il mondo tutto, modello ed esempio; vivificata nel tardo Seicento dagli artisti medesimi che collaborarono alla fondazione della Clementina, il Cignani, il Franceschini, il Viani, il Creti il Crespi, infine, il cui rispetto e amore per l'opera dei prede-

¹⁹ F. M. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1739, p. 59.

²⁰ D. BIAGI MAINO, *La Repubblica delle Arti del Disegno, una realtà nell'età dei Lumi*, «Valori Tattili», 15 – 2020, pp. 109-121.

cessori è la matrice prima della sua pittura, che si apre anche a una nuova emozionalità poetica.

Il non soddisfacente andamento dell'accademia d'arte bolognese dopo le esaltazioni dei primissimi tempi preoccupava il pittore e assai più l'arcivescovo, la cui mentalità e inclinazione d'animo gli imponevano di agire in campo culturale per far risorgere gli antichi splendori e ridare lustro alla sua città, restituirle il ruolo rivestito nei secoli passati attraverso un regolato sistema di norme utili all'impalcatura dell'estetica classicista, forte in Bologna quasi più che a Roma, anche se in termini diversi, per il retaggio e l'eredità della scuola.

L'importanza dell'istituzione accademica era tra i fondamenti del pensiero politico e culturale dell'epoca. Spettò a Voltaire²¹ stigmatizzarla in un celebre paragrafo de *Le Siècle de Louis XIV*:

On a vu une république littéraire établie insensiblement dans l'Europe, malgré les guerres et malgré les religions différentes. Toutes les sciences, tous les arts, ont reçu ainsi des secours mutuels; les académies ont formé cette république. L'Italie et la Russie ont été unies par les lettres. L'Anglais, l'Allemand, le Français, allaient étudier à Leyde [...] les véritables savants dans chaque genre ont resserré les liens de cette grande société des esprits, répandue partout, et partout indépendante. Cette correspondance dure encore; elle est une des consolations des maux que l'ambition et la politique répandent sur la terre. L'Italie, dans ce siècle, a conservé son ancienne gloire, quoiqu'elle n'ait eu ni de nouveaux Tasses, ni de nouveaux Raphaëls: c'est assez de les avoir produits une fois.

L'étude de la vraie physique, établie par Galilée, s'est toujours soutenue, malgré les contradictions d'une ancienne philosophie trop consacrée. Les Gassini, les Viviani, les Manfredi, les Bianchini, les Zanotti, et tant d'autres, ont répandu sur l'Italie la même lumière qui éclairait les autres pays.

Anche lo scambio di opinioni che crediamo più che probabile, certo, con il Crespi durante le sedute in studio per il ritratto accanto alle lepidzze ricordate da Luigi, lo rendeva sempre più convinto della necessità di intervenire sull'andamento dell'istituzione artistica, a vantaggio degli studi, ciò che fece pochissimo tempo dopo essere stato chiamato al soglio pontificio, consentendo in tal modo all'Accademia Clementina di rivestire un

²¹ VOLTAIRE, *Le Siècle de Louis XIV*, in *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Garnier Freres, 1878, tome 14, Histoire (Chapitre XXXIV - Des Beaux-Arts en Europe du temps de Louis XIV, p. 558-564).

ruolo parallelo a quello dell'Accademia delle Scienze, così profondamente rivitalizzata dall'ingegno del papa da portare il De Lalande ad affermare: «Quella dell'Istituto di Bologna è considerata in Europa come una delle più celebri Accademie di Scienze, con quelle di Parigi, di Londra, di Pietroburgo e di Berlino»²². Ed «è a Benedetto XIV che si deve l'ordine con cui tutto è tenuto»²³.

Subito, una dimostrazione di attenzione ed insieme di potere, per imporre il nuovo andamento delle cose. A pochi mesi dalla conclusione del conclave, il 12 ottobre del 1740, il primo donativo all'Istituto, un busto marmoreo di Clemente XI:

Essendoci sempre comparsa una cosa strana, che avendo la S. Memoria di Clemente XI data la dote, e fatte tante spese per l'Istituto, non vi sia il Busto del medesimo, ci siamo risolti di comprarne uno di marmo assai bello, ed un Piedistallo di Legno dorato fatto dalla Regina di Svezia, sopra cui stava il busto del Gran Re Gustavo Adolfo suo padre²⁴.

Dunque, un dono in memoria del predecessore con il quale condivideva più orientamenti, anche in campo culturale, ma anche, o forse soprattutto, il primo segnale della svolta che intendeva imprimere alle vicende dell'Istituto.

Nella medesima direzione disciplinatrice l'invio del suo stesso ritratto, da collocarsi in piena vista nel luogo principe delle riunioni accademiche (fig. 3).

Il cardinale Altoviti Avila aveva commissionato, già nel 1741²⁵, una grande raffigurazione del pontefice nel più classico canone dello *State Portrait*, eseguito su idea di Giacomo Zoboli trascritta in mosaico e messa in opera, in più anni, dal mosaicista Pietro Paolo Cristofori e, dopo la sua morte, dai suoi collaboratori²⁶.

Il pontefice è assiso sul trono, «con tutti i vestiti pontifici», emblematici del potere – la tiara, il piviale riccamente ricamato, la pantofola -; tiene alta la mano destra in gesto di benedizione: lo sguardo è altero, e distac-

²² D. BIAGI MAINO, *Arte, scienza e potere*, p. 38.

²³ L'affermazione è di Saint-Non: *Journal ou Notice sur un voyage fait en Italie* (ed. it. cons. a cura di P. ROSENBERG e B. BREJON DE LAVERGNEE, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1986, p. 86): cfr. D. BIAGI MAINO, *Arte, scienza e potere*, p. 39.

²⁴ *Lettera al Mazzi*, Biblioteca Universitaria, ms. 4331, vol. II: cfr. L. MIANI BELLETTI, *Benedetto XIV e la Biblioteca dell'Istituto delle Scienze*, «L'Archiginnasio», LXXXII, p. 248 e D. BIAGI MAINO, *Magistero e potestà pontificia*, p. 325.

²⁵ D. BIAGI MAINO, *Magistero e potestà pontificia*, p. 326.

²⁶ A. BACCHI, in *L'Università di Bologna. Palazzi e luoghi del sapere*, Bononia University Press, Bologna 2019, p. 268.



Fig. 3 – Bernardino Regoli (su disegno di Giacomo Zoboli), *Ritratto in mosaico di Benedetto XIV benedicente in trono*, Bologna, Museo di Palazzo Poggi / Sistema Museale d'Ateneo – SMA, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.

cato dal contesto. Il dono non sembra essere stato di pieno gradimento del papa, lontano per carattere e per prudenza da ogni spesa non necessaria, che scrivendo al Magnani commenterà: «Abbiamo notizia esser già tre anni, che si fa in mosaico un Nostro ritratto [...] non l'abbiamo potuto impedire avendolo veduto dopo

che era fatto più della metà [...] s'accosterà al valore di 5000 scudi»²⁷.

Il grande e sontuoso ritratto fu, infine, funzionale non tanto in qualità di omaggio in sé e per sé, come probabilmente aveva pensato il committente, ma come monito all'infingardaggine di quanti avevano trascurato i loro doveri verso l'istituzione, ai bolognesi ostinati nella «loro sovrana giurisdizione» che avevano portato all'allontanamento dalla sua città del conte Marsili e allo scadimento dell'attività istituzionale.

Il ritratto, inviato a Bologna perché in città «non vi è una pezza simile di mosaico», fu collocato all'Istituto delle Scienze, affinché l'opera, attraverso la rispondenza dell'immagine alla funzione, ricordasse perennemente chi fosse il principe, il capo dello Stato. Ci si preoccupò di inviarlo per mare, e di far sì che fosse completo:

Avvicinandosi il tempo che capiterà in Bologna, unitamente con le statue della facciata di S. Pietro, il nostro ritratto in mosaico, la preghiamo giunto che sarà di mandarci le misure [...] ad effetto di potervi

²⁷ D. BIAGI MAINO, *Magistero e potestà*, p. 326, lettera al Magnani del 18 aprile 1744.

far fare un poco di cornice, ed una più grande esteriore di marmo. Quest'ultima farassi ad Ancona, ove abbiamo un sufficiente capitale di marmi, ed un buon artefice; la prima veramente potrebbe farsi in Bologna: ma le dorature di Bologna in verità sono cattive, e così sarà d'uopo far tutto in Roma²⁸.

L'opera giunse a Bologna in quattro parti, come ricorda il Bolletti, e a restaurarlo fu chiamato Ercole Lelli, «ingegnossissimo Professor di Bologna»²⁹, cui era stato affidato il compito di realizzare la Camera Anatomica composta da otto grandi statue collocate entro bacheche in vetro pure progettate dall'artista, ceroplasta, pittore, archibugiere, scultore, che godeva della fiducia del pontefice ancor prima di questa eccezionale intrapresa (della quale in questa sede altri si occupa), e fidò nel suo genio per accommodare in Accademia Clementina i dissapori derivanti dall'imposizione di un sistema di regole e norme per il migliore funzionamento della stessa, traducendo in fatti i "provvidi pensieri" di Benedetto XIV.

La riforma dell'Accademia Clementina fu fatta non solo perché questa era la seconda anima dell'Accademia scientifica, i cui esiti erano così prossimi alla mentalità di questo grande, ma anche per apporre il suo stigma all'andamento dei percorsi delle arti del disegno, intervenendo in termini di diplomazia sottile sul sistema di norme che regolavano l'andamento dei corsi e rafforzandone, grazie agli esiti di questa intrapresa, l'immagine sul vasto palcoscenico europeo.

Le molte sue donazioni solo apparentemente sono frutto unico della sua generosità: attraverso l'incentivazione dello studio dell'antico, dei modelli che furono dei Carracci, di Guido Reni, del Guercino il papa appoggia la svolta di segno classicistico che impronterà di sé la seconda metà del secolo per poi svilupparsi nello stile che chiamiamo neoclassico, consapevole che la poetica del classicismo era aperta al recupero degli insegnamenti tridentini.

Le azioni del pontefice si distaccarono dal cattolicesimo «autoritario e gerarchico, appoggiato dal vecchio assolutismo» per la sua visione di un «cattolicesimo più dinamico, basato su una concezione ecclesiologica "orizzontale", sui parroci e sui fedeli»³⁰; l'attenzione al linguaggio delle arti visive diveniva essenziale per offrire ai cristiani, sollecitati dalla nuova dimensione del rapporto con il clero e dalle missioni popolari che Benedetto XIV favorì anche nella persona di Leonardo da Porto Maurizio³¹, esempi di vita vir-

²⁸ Lettera al Magnani del 19 ottobre 1746: P. PRODI, *Le lettere di Benedetto XIV*, p. 554.

²⁹ G. G. BOLLETTI, *Dell'origine e de' progressi dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1751, p. 66.

³⁰ M. ROSA, *Settecento religioso*, p. 113.

³¹ M. ROSA, *Riformatori e ribelli*, p. 51 e IDEM, *Settecento religioso*, p. 112.

tuosa con le gesta dei santi, e rafforzare la fede attraverso una narrazione piana, concreta, degli episodi del Vangelo.

Per Roma, una serie di provvedimenti per restituirle, anche attraverso le arti del disegno, soprattutto in vista del Giubileo del 1750, il ruolo di «modello di tutte le città»³²; per la sua città, il pontefice seguì il perseguimento di una serie di innovazioni che, ancorché apparentemente lievi, determinarono il buon andamento dei corsi e concessero una svolta alla cultura pittorica bolognese che tornò ad essere scuola per l'Europa.

Fidando sull'impegno del Lelli, accademico solo dal 1742 – e alla sua nomina tra gli Effettivi probabilmente non fu estraneo il parere del pontefice, date le note prevenzioni degli accademici contro la presenza di un archibugiare tra gli artisti³³ –, per suo tramite il Lambertini impose alcune norme apparentemente solo caritatevoli, ma in realtà atte a garantire l'andamento dell'Accademia: si prevedeva il sostegno agli artisti caduti in miseria purché avessero frequentato le sedute accademiche «almeno per la metà così che si possa per diligente tenere», e che la stessa partecipazione era necessaria per ottenere il principato.

Ancora, un vincolo per gli allievi, che avrebbero potuto intervenire ai concorsi per il Premio Fiori che veniva assegnato per lo studio dal vero, alla scuola del Nudo, non solo per la qualità dei loro disegni, come dall'istituzione del medesimo, ma anche in ragione della partecipazione ai corsi³⁴.

Dunque, una serie di provvedimenti volti a consolidare la preminenza dell'Accademia, il cui ruolo acquisisce quella autorevolezza e il prestigio che erano stati voluti ma non ottenuti dal fondatore Marsili.

Il Lelli, chiamato a presiedere l'Accademia nel 1746, vigila anche sulla regolarità delle funzioni della distribuzione dei premi, momento pubblico della vita della Clementina; è custode e ostensore della Camera Anatomica, orgoglio e vanto dell'Istituto, la cui perspicuità impressiona accademie e luoghi di studio e di cultura nel mondo, e la cui importanza, e l'abilità del notomista, saranno consacrate da Francesco Algarotti nel noto *Saggio sopra la Pittura*³⁵ del 1756: ma un altro impegno di grande importanza per le sorti dell'arte bolognese e non solo gli verrà affidato da Benedetto XIV.

³² D. BIAGI MAINO, *Magistero e potestà pontificia*, p. 324: la citazione è da una lettera dell'arcivescovo di Ancona Lambertini a Giovanni Bottari, cfr. L. VON PASTOR, *Storia dei Papi*, vol. XVI, p. I, Roma, Desclée & C. Editori, 1943, p. 136.

³³ Sulla questione, di non scarsa importanza, M. FERRETTI, *Il notomista e il canonico. Significato della polemica sulle cere anatomiche di Ercole Lelli*, in *I materiali dell'Istituto delle Scienze*, catalogo della mostra (Bologna, settembre-novembre 1979), Accademia delle Scienze, Bologna, Clueb 1979, pp. 100-114.

³⁴ D. BIAGI MAINO, *Magistero e potestà*, p. 334.

³⁵ F. ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, Livorno, per Marco Coltellini, 1768: sul *Saggio*, scritto a Bologna entro il 1762, vedi quanto argomentato in D. BIAGI MAINO, *Magistero e potestà*, p. 335.

Il pontefice nel 1744 aveva scritto al fidato Magnani³⁶ che aveva in animo di dotare la Clementina dei «modelli in gesso delle più nobili statue che sono in Roma. Coll'esempio di Luigi XIV che fece fare pure gli stessi modelli per Parigi. Ci ricordiamo, che nell'Istituto ve ne sono alcuni regalati dal buon cardinal Gozzadini; ma sono pochi».

Il progetto sarà portato a compimento undici anni dopo, nel 1755:

Desiderando sempre più arricchire l'Istituto delle Scienze della nostra città di Bologna di un numero delle più celebri Statue di quest'altra nostra Città di Roma, maggiore di quelle, che prima vi erano, e di quelle, che abbiamo colà fatte ultimamente collocare per comodo, e vantaggio di quei Giovini, che ivi frequentano l'Accademia Clementina, esercitandosi negli Studj della Pittura, e Scultura³⁷.

Benedetto fece approntare, per il tramite del Pro-maggiordomo cardinal Colonna, i calchi di un numero considerevole di statue³⁸, «ben formati nella maniera medesima che sono formati li gessi esistenti in Roma nel Palazzo dell'Accademia di Francia», che al loro arrivo a Bologna furono affidati non al Principe della Clementina in carica quell'anno, bensì al fidato Lelli.

Nel secondo decennio del suo pontificato il Lambertini poteva considerare con soddisfazione ed ottimismo quanto aveva fatto per l'Istituto bolognese, mosso dalla «speranza di veder sorgere nuove generazioni diverse dalla presente»³⁹ anche in ragione del nuovo dialogo possibile tra le arti visive e le scienze, del rapporto scambievole e costante concesso dalla situazione logistica e reso immediatamente percepibile dall'unità creatasi con realizzazione benedettina della biblioteca, straordinaria di volumi e per l'invaso architettonico che custodì anche la raccolta delle stampe, magnifiche incisioni raccolte in volumi splendidamente rilegati e la donazione «consigliata» al cardinal Monti della sua raccolta di volumi corredati dai ritratti degli scrittori⁴⁰ (tra questi quello di Isaac Newton) che incentivarono i bolognesi ad accrescere l'iconoteca con immagini di famiglia.

In Bologna, dunque, elabora e realizza la sua idea per il futuro, e attraverso la riforma delle istituzioni scientifiche e culturali del «mondo piccolo»

³⁶ Lettera al Magnani del 1744, 31 ottobre: P. PRODI, *Le lettere di Benedetto XIV*, p. 319; D. BIAGI MAINO, *Magistero e potestà pontificia*, p. 335.

³⁷ *Motu Proprio*, aprile 1755, ms. 3882 (A-19), Bologna, Biblioteca Universitaria: D. BIAGI MAINO, *Arte, scienza e potere*, p. 45.

³⁸ Il cui elenco, riportato nel ms. 3882, A-19 della Biblioteca Universitaria, è trascritto in D. BIAGI MAINO, *Arte, scienza e potere*, p. 45, n. 54.

³⁹ D. BIAGI MAINO, *Magistero e potestà*, p. 324.

⁴⁰ G. GANDOLFI, *Imagines Illustrium Virorum. La collezione dei ritratti dell'Università e della Biblioteca Universitaria di Bologna*, Bologna, Clueb, 2011.

costruisce una realtà che è la prova della sua concezione di progresso dell'umanità da ottenere attraverso il vaglio e il potenziamento di ogni branca del sapere per il tramite della Chiesa, a dimostrazione della «forza rinnovata e il recuperato prestigio del cattolicesimo e della Chiesa di Roma»⁴¹.

Vuole la riunificazione delle competenze tra le due principali città del suo Stato, la capitale e la sua patria, come in passato, il grande passato dei Carracci del Reni sempre citati, le cui opere difese dalla dispersione⁴², e dei loro seguaci: e tra le molte decisioni prese secondo il suo fare autoritario e impositivo quella di affidare ad un pittore bolognese, Ercole Graziani, l'esecuzione di una grande pala per Santa Maria degli Angeli dedicata al Beato Niccolò Albergati, il cui culto fu promosso dal pontefice che nella sua opera per il governo di Bologna e in quella del Paleotti si riconosceva.

Un provvedimento tra i tanti volti all'equilibrio dei saperi tra le due città, dei quali il principale fu l'apertura della Scuola del Nudo in Campidoglio, con ogni evidenza plasmata sul modello di quella di Bologna, dove era caposaldo dell'insegnamento della Clementina: uno dei suoi «provvidi pensieri» per la capitale del suo Stato della cui realizzazione si occuparono il cardinale Valenti Gonzaga, monsignor Riminaldi e il pittore Francesco Mancini, «allievo di Carlo Cignani» e prossimo «alla facilità e alla scioltezza sul fare del Franceschini».

È così indicato nella storia dell'Accademia di San Luca da Melchiorre Missirini⁴³, che appunto sottolinea come il pittore fosse legato alla città di Bologna; sarà lui a ricoprire il ruolo di Principe dell'accademia romana nell'anno santo del 1750, per ordine di Benedetto XIV che contravvenne alle regole⁴⁴.

Se l'Anno Santo fu per il pontefice bolognese la straordinaria occasione per corrispondere alla «realtà immediata della vita politica e religiosa del momento e [...] per dar lustro e gloria alla modesta realtà dello Stato pontificio»⁴⁵; se le conseguenze di quanto fatto per giungere a quello splendido traguardo si protrassero nel tempo in campo artistico nei risultati dei re-

⁴¹ M. ROSA, *Settecento religioso*, p. 111.

⁴² Anche con l'acquisto delle collezioni Sacchetti e Pio di Carpi, collocate al Museo Capitolino: cfr. *Guido Reni e i Carracci. Un atteso ritorno. Capolavori bolognesi dai Musei Capitolini*, catalogo della mostra a cura di S. GUARINO (Bologna 5/12/2015-13/3/2016), Bononia University Press, Bologna, 2015, e in particolare A. EMILIANI, *Benedetto XIV, il collezionismo e il museo civico*, pp. 50-64.

⁴³ M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, Stamperia de Romanis, 1823, pp. 226-227.

⁴⁴ Ibidem: «Il giorno 30 novembre 1749, dovendosi alla Congregazione della Romana Accademia procedere allo scrutinio del nuovo Principe dell'Arti [...] avvenne una cosa straordinaria, e affatto nuova», cioè che la scelta fu del pontefice, p. 228. Vedi D. BIAGI MAINO, *Il Giubileo del 1750*, p. 11.

⁴⁵ F. VENTURI, *Settecento riformatore*, p. 112.

stauri, delle riattazioni (e non solo per Roma, ma anche nei luoghi percorsi dai pellegrini, dai forestieri che numerosissimi vi si recarono: le chiese e i luoghi sacri dovevano essere, secondo le indicazioni di Carlo Borromeo⁴⁶, in buono stato, puliti, mondi e provvisti di arredi sacri⁴⁷), ciò che appare all'immediato esame dei fatti, non deve però essere sottovalutato quanto il grande lavoro svolto per il 1750 operò per le istituzioni culturali, chiamate a comprendersi anche per la presenza alle manifestazioni di un bolognese, Francesco Maria Zanotti, Segretario dell'Istituto delle Scienze di Bologna, scelto per declamare l'orazione in lode *Della Pittura, scultura e architettura* alla presenza delle autorità romane, del re d'Inghilterra e dei pittori, che il papa «amava in singolar modo»⁴⁸.

Ma altri ancora gli interventi sullo stile e di orientamento iconologico impostato sulla politica delle immagini di Benedetto XIV che procedette sulla parola del cardinale Gabriele Paleotti, nella certezza del *Discorso*:

Parlando delle immagini dicemo, che il fine di esse principale sarà di persuadere le persone alla pietà & ordinarle a Dio; perché essendo queste immagini sacre cose di religione, & richiedendo la virtù della religione, che si renda il debito culto a Dio, ne segue che lo scopo di queste immagini sarà di muovere gli huomini alla debita obediencia, & soggectione a Dio⁴⁹.

Per il *Caffeaus* del Quirinale⁵⁰, il luogo prezioso ed appartato che fece erigere dove accogliere quasi in termini di informalità i potenti e godervi i pochi momenti di libertà al posto del magniloquente palazzo degno del suo stato, furono eseguiti dipinti da Pompeo Batoni, Agostino Masucci, Jan Frans von Bloemen e Placido Costanzi, Giovan Paolo Pannini. E se fu il cardinale camerlengo a seguire i lavori, possiamo essere certi che Benedetto XIV non fu estraneo alla scelta dei soggetti.

⁴⁶ *Regole e istruzioni circa la pulizia e il decoro di chiese, altari, luoghi sacri e suppellettili ecclesiastiche secondo l'ordine di Carlo, cardinale Arcivescovo* (1599): vedi il testo completo in *Come conservare un patrimonio. Gli oggetti antichi nelle chiese*, a cura di M. T. Binaghi Olivari, Milano, Electa 2001, pp. 137-147.

⁴⁷ *Annus qui hunc*, enciclica del 19 febbraio 1749, e D. BIAGI MAINO, *Il Giubileo del 1750*, p. 14.

⁴⁸ M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia*, p. 228.

⁴⁹ G. PALEOTTI, *Discorso intorno le immagini sacre e profane, diviso in 5 libri, dove si scuopono varii abusi loro e si dichiara il modo che cristianamente si dee osservare nelle chiese e ne' luoghi pubblici*, libri I e II, Alessandro Benacci, Bologna 1582, ed. cons. rist. anast. a cura di P. PRODI, Forni, Sala Bolognese, 1990, p. 67, in D. BIAGI MAINO, *La predicazione in immagini dei cappuccini e Gabriele Paleotti*, atti del convegno di studi (Bologna 18-19 / 11 / 2024), Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2025, in corso di pubblicazione.

⁵⁰ J. S. STOSCHEK, *Il Caffeaus di Benedetto XIV nei giardini del Quirinale*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, pp. 160-176

Di queste opere Benedetto XIV volle la trasposizione in arazzi, eseguiti da Pietro Ferloni⁵¹ che ne tessé otto per Bologna, con le storie di san Pietro e le raffigurazioni delle Virtù, da esporre nell'occasione della solenne celebrazione della festa del santo titolare della Cattedrale cui il Lambertini, nella veste di cardinale arcivescovo dapprima e di pontefice poi, dedicò tante cure e larga spesa.

Tra questi figura la *Consegna delle chiavi a Pietro* del Batoni⁵², un dipinto che rappresenta quanto di più consono alla volontà catechetica del pontefice, nella resa spaziosa, la monumentalità delle figure, la chiarezza del dettato pittorico: un'invenzione superba che, sia pure nella trasposizione in arazzo, contribuì a mutare le sorti della pittura bolognese.

Un giovane pittore, Gaetano Gandolfi, avviato all'arte plastica e alla pratica del disegno dal vero da Ercole Lelli, comprese presto, in virtù del suo talento e della capacità di assimilare subitaneamente quanto di meglio della cultura contemporanea, dote coltivatissima negli studi intrapresi sull'esempio del fratello Ubaldo che fu tra i migliori interpreti dell'adeguamento visivo della pittura alle richieste del cattolicesimo illuminato⁵³, la qualità del modello batoniano, a lui tanto più accessibile perché fondato sui medesimi esempi sui quali cresceva la sua arte.

Lo dimostrano due ovati che sono tra le sue prime prove, il *Noli me tangere* e il *Cristo e la Samaritana al pozzo* (fig. 4), entrambi dei tardi anni cinquanta del secolo, dipinti, probabilmente, prima della scomparsa del grande pontefice⁵⁴. È evidente in queste opere ancora immature ma non prive di qualità quanto la conoscenza della pittura romana abbia giovato al pittore, che nel breve volgere di pochi anni, grazie al protratto suo esercizio e all'avvenuta conoscenza dell'arte di luce e colore di Venezia grazie a un soggiorno nella città d'Italia più fulgidamente cosmopolita e vivace, diverrà uno dei protagonisti della cultura pittorica italiana, giusta quanto scrisse, obtorto collo, Luigi Lanzi⁵⁵ all'aprirsi del secolo XIX che rifiuterà la bella e colta maniera del nostro, lontanissimo dai canoni di bellezza troppo razionalizzati e privi di poesia del neoclassicismo.

⁵¹ A. GHIGGINI, a cura di, *Dell'ultimo gusto e dell'ultima magnificenza: il restauro degli arazzi della cattedrale di San Pietro di Bologna*, Bologna, Clueb, 2008.

⁵² Vedilo in E. PETERS BOWRON, *Pompeo Batoni. A complete catalogue of his paintings*, vol. I, Yale university Press, New Haven, and London 2016, scheda pp. 68- 69, ill. 53.

⁵³ D. BIAGI MAINO, *Ubaldo Gandolfi, da frescante a miniatore. I molti talenti di un pittore devoto*, in *Sentimento e ragione nella grande pittura di Ubaldo Gandolfi*, catalogo della mostra (Cento 30/11/2024 – 2/3/2025), a cura di D. BIAGI MAINO, Torino, Allemandi, 2024.

⁵⁴ D. BIAGI MAINO, *Magistero e potestà pontificia*, p. 329, fig. 3, 4. I dipinti sono di collezione privata bolognese.

⁵⁵ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso la fine del XVIII secolo*, Bassano, 1809.



Fig. 4 – Gaetano Gandolfi, *Cristo e la Samaritana al pozzo* (olio su tela). Bologna, collezione privata.

Ancora Gaetano Gandolfi si cita, in conclusione, per rendere onore alla visione universale della cultura che fu di Benedetto XIV.

A lui si deve l'istituzione dell'Accademia Benedettina, altra opzione benefica che permetteva a 24 scienziati di ricevere una pensione annua che li sollevava da preoccupazioni materiali: ne giovò uno scienziato, Ferdinando Bassi, considerato dai contemporanei uno dei dieci «uomini più illustri e celebri [...] eccelsi botanici della nostra epoca»⁵⁶, al pari, quasi, di Linneo, corrispondente del nostro.

Il Bassi volle onorare l'istituzione che serviva con competenza e passione facendo eseguire da artisti, giovani e non, dell'Accademia Clementina i ritratti degli scrittori in *re botanica*, un'iconoteca straordinaria che è custodita presso la Biblioteca Universitaria⁵⁷ e si compone di più di centocinquanta

⁵⁶ A. GOUAN, *Illustrationes et Observationes Botanicae*, 1773: cfr. U. MOSSETTI, *Ferdinando Bassi botanico*, in *Linneo a Bologna. L'arte della conoscenza*, catalogo della mostra (Bologna 22/10/ 2007 – 31/1/2008), a cura di D. BIAGI MAINO e G. CRISTOFOLINI, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007, p. 55; D. BIAGI MAINO, *I volti della scienza nella Pinacotheca Bassiana di Bologna*, Parma, Franco Maria Ricci, 2016, p. 164.

⁵⁷ Sulla magnifica iconoteca, vera realizzazione dei rapporti tra arte e scienza che furono precipui alle istituzioni bolognesi, si veda D. BIAGI MAINO, *La scienza per immagini. La*



Fig. 5 – Gaetano Gandolfi, *Ritratto di Morten Thrane Brunnich* (penna, inchiostro, acquerello). Bologna, Biblioteca Universitaria

fogli eseguiti in disegno, la più parte, un'ottantina, dovuti al talento eccezionale del Gandolfi (fig. 5).

Un'impresa che suggella, restituendo l'immagine dell'Europa dei Lumi attraverso la celebrazione degli ingegni che hanno fatto la storia della scienza, dai secoli antichi al più immediato contemporaneo, l'importanza dei provvedimenti di Benedetto XIV in un campo che non è quello essenziale della politica concordataria, dei provvedimenti di governo per il «mondo grande» bensì della politica culturale che gli concesse di mostrare al mondo intero la dignità dello Stato e l'immensità del credo evangelico.

Pinacoteca Bassiana, in *L'immagine del Settecento da Luigi Ferdinando Marsili a Benedetto XIV*, a cura di D. BIAGI MAINO, Torino, Umberto Allemandi & C. 2005, pp. 121-127 e soprattutto D. BIAGI MAINO, *I volti della scienza nella Pinacotheca Bassiana di Bologna*.

In domo dei decet sanctitudo: **Prospero Lambertini e la musica a Bologna**

Elisabetta Pasquini

Sebbene si protestasse «affatto ignaro» di musica, nel corso del proprio magistero Prospero Lambertini mostrò un'attenzione costante verso numerose questioni musicali che gli stavano a cuore e che talora lo spinsero a ferme risoluzioni in favore del decoro dell'arte¹. In tale sua disposizione ebbero un peso significativo anche la stima e la fiducia ch'egli nutriva verso due autorevoli maestri di cappella, i concittadini Giacomo Antonio Perti e Giambattista Martini: li aveva eletti a propri riferimenti ed essi non di rado indirizzarono le sue scelte. In queste pagine si ripercorreranno alcuni passaggi che mostrano l'affezione di Lambertini per la musica, in specie nella città natale, e nel contempo per i musicisti che ai suoi occhi meglio la rappresentavano.

Il più importante documento nel quale Benedetto XIV affronta temi di interesse musicale è l'enciclica *Annus qui hunc*, inviata il 19 febbraio 1749 e destinata ai «vescovi dello Stato ecclesiastico per l'occasione del prossimo anno santo»². Lo scopo dichiarato era di riformare la musica per la liturgia: in particolare, differenziando tra loro «il canto ecclesiastico e quello delle scene», affinché il primo non risulti «profano o teatrale» (con quanto ne consegue in termini di scrittura musicale), e circoscrivendo l'impiego degli strumenti nel rito, dal quale saranno di norma banditi «i timpani, i corni da caccia, le trombe, gli oboè, i flauti, i flautini, i salterii moderni, i mandolini e simili strumenti, che non servono che per rendere la musica teatrale» (le sinfonie sono invece permesse, «purché siano gravi, e colla loro lunghezza non rechino noia o grave incomodo a quelli che sono nel coro o assistono all'altare»)³.

I risvolti di tali prescrizioni meriterebbero un discorso a sé; in questa

¹ BENEDETTO XIV, *Bullarium*, t. III: 1748-1752, Roma, Sacra Congregazione de propaganda fide, 1753, pp. 15-43: 29; si cita dal testo italiano a fronte.

² BENEDETTO XIV, *Bullarium*, cit., p. 15. O. GAMBASSI, *Concezione estetica e disposizioni pratiche di papa Lambertini in musica sacra e orientamento artistico e normativo dell'Accademia*, nel suo *L'Accademia Filarmonica di Bologna. Fondazione, statuti e aggregazioni*, Firenze, Olschki, 1992, pp. 85-99, menziona altri due documenti che precedono l'enciclica: la notificazione del 18 febbraio 1740 circa il servizio del coro, e gli *Ordini sopra il rispetto delle chiese della città di Bologna*, del 27 luglio 1746, che tratta dello stile musicale appropriato alle musiche ecclesiastiche.

³ BENEDETTO XIV, *Bullarium*, cit., pp. 21, 27, 36 e 38.

sede è utile soffermarsi su un paio di aspetti che legano l'enciclica, e quindi Lambertini, alla musica a Bologna. La prima riflessione è suggerita dal testo stesso. Negli ultimi due paragrafi di *Annus qui hunc*, i nn. 14 e 15, si legge che «gli esagerati disordini nel canto ecclesiastico [...] sian banditi particolarmente dalle chiese di Roma»; vi sono infatti «alcune città nelle quali vi è il bisogno della riforma delle musiche nelle chiese, ed altre nelle quali non vi sarà il detto bisogno»⁴. Quali erano le città nelle quali la musica per la liturgia era giudicata più adeguata rispetto a quella praticata a Roma, patria della Cappella Sistina e della scuola del Palestrina? Tra esse, forse proprio Bologna?⁵ La conferma proviene da Girolamo Chiti, maestro di cappella nell'arcibasilica di S. Giovanni in Laterano (ossia nella cattedrale di Roma, retta dal papa in persona) e profondo conoscitore della prassi musicale del tempo; nell'informare l'autorevole corrispondente Martini, che ancora non conosceva nel dettaglio il documento, egli depreca il «depravato costume di Roma, specialmente nelle musiche di chiesa», aggiungendo infine⁶:

E viva Benedetto XIV e viva, e siccome Bologna ha la gloria d'aver mantenuto sempre a che si sia costo il decoro dello stile ecclesiastico, così il nostro principe supremo bolognese ne riforma in Roma li spietati abusi.

La seconda riflessione, intimamente connessa alla prima, riguarda la redazione dell'enciclica. Benedetto XIV afferma di aver ricercato «il consiglio, in Roma e fuori di Roma, d'uomini assennati ed insigni maestri di cappella»⁷. Non si tratta di un riferimento generico: come palesano due memoriali manoscritti oggi conservati nell'Archivio apostolico vaticano, nel mettere a punto il testo Lambertini si avvale delle riflessioni di due musicisti da lui sollecitati attorno a sei argomenti cruciali per la riforma; essi sono: quale fosse «la musica propria delle chiese»; se si dovessero proibire i mottetti e le sinfonie; se fossero possibili delle «sinfonie serie che dilettono»; quali fossero gli strumenti consoni alla musica per la liturgia; se fosse

⁴ BENEDETTO XIV, *Bullarium*, cit., pp. 40-41.

⁵ Cfr. C. BACCIAGALUPPI, «E viva Benedetto XIV!». *L'enciclica "Annus qui" (1749) nel contesto dei rapporti musicali tra Roma e Bologna*, «Analecta musicologica», 2011 (XLVII), pp. 222-262: 225-230.

⁶ Lettera di Girolamo Chiti a Giambattista Martini (Roma, 1° marzo 1749; Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, I.12.66); Chiti anticipa la richiesta di informazioni inviata da Martini quello stesso giorno (Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, I.12.65). Si veda l'edizione delle due lettere in G. ROSTIROLA et al. (a cura di), *Settecento musicale erudito. Epistolario Giovanni Battista Martini e Girolamo Chiti (1745-1759). 472 lettere del Museo internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna*, Roma, Ibimus, 2010, nn. 226 e 227, pp. 469-472.

⁷ BENEDETTO XIV, *Bullarium*, cit., p. 36.

«possibile il rimanere in uso» degli stili dei maestri di cappella «antichi et anche antichissimi»; e infine, quale fosse «il sentimento» circa la riforma prospettata, da formularsi in maniera tale da essere «intelligibile ancora a quelli che non sono professori di musica»⁸. Come già altri ha notato, il memorialista proveniente da «fuori di Roma» era per certo un bolognese (come esempi cui riferirsi, egli cita solo compositori felsinei: Giovanni Paolo Colonna, Petronio Franceschini e Giuseppe Aldrovandini, più Arcangelo Corelli – bolognese di adozione – per le sinfonie); ed è lecito supporre che costui fosse Perti, maestro di cappella nella basilica di S. Petronio nonché decano dell'Accademia dei Filarmonici: il papa era a lui legato da un rapporto di affettuosa familiarità⁹. Proprio al 1749, lo stesso anno dell'enciclica, risale la Messa pertiana a quattro cori, archi e basso continuo, la quale si articola, secondo un uso all'epoca assai diffuso, nei soli *Kyrie*, *Gloria* e *Credo*; l'organico e le forme sono monumentali, ma la scrittura musicale risponde ai dettami dell'enciclica: il linguaggio alimenta lo spirito devoto, la conduzione delle parti non offusca il senso delle parole, l'accompagnamento esclude gli strumenti dai sottintesi bellici o venatorii, patetici o lascivi¹⁰.

Il nobiluomo e il musicista si erano per certo conosciuti molti anni addietro: forse già nel 1686, quando, venticinquenne, Perti licenziò l'oratorio *La beata Imelde Lambertini bolognese*, verosimilmente commissionato dagli avi del futuro pontefice, allora undicenne, in adesione alla moda felsinea di celebrare in siffatte composizioni i propri antenati (a invidiabile patto, s'intende, di avere nell'albero genealogico una persona in odore di santità)¹¹.

⁸ I due memoriali, conservati nel fondo Benedetto XIV, t. 13, cc. 371r-372v e 377r-386r, sono editi e discussi in C. BACCIAGALUPPI, «*E viva Benedetto XIV!*», cit., documenti 2 e 3, pp. 252-257.

⁹ Cfr. C. BACCIAGALUPPI, «*E viva Benedetto XIV!*», cit., pp. 231-232; come nota lo studioso, la formulazione dell'enciclica circa gli strumenti da proibire (punto 4) è tratta alla lettera dal memoriale bolognese. È escluso che il testo sia stato redatto Martini: come si è detto, all'epoca egli era ancora all'oscuro dei contenuti; il memorialista romano era forse Chiti. Circa la biografia artistica di Perti, si vedano in particolare F. LORA, *Giacomo Antonio Perti: il lascito di un perfezionista. Aspetti della personalità per una nuova ipotesi sull'entità numerica e qualitativa delle opere*, in P. MIOLI (a cura di), *Un anno per tre filarmonici di rango. Perti, Martini e Mozart. Un principe, un "definitore" e un fuoriclasse da celebrare nel 2006*, Bologna, Patron, 2008, pp. 47-76, e F. LORA, *sub voce Perti, Giacomo Antonio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXXII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2015, pp. 510-517.

¹⁰ Cfr. F. LORA, *Giacomo Antonio Perti: il lascito di un perfezionista*, cit., p. 66 nota 77. I manoscritti apografi della messa sono conservati a Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, II.155, e Archivio musicale della basilica di S. Petronio, P.8.1 (partitura completa e parti staccate del *Kyrie* e del *Gloria*) e P.19.3 (parti del *Credo*). Al 1736 risale invece la Messa Lambertina, a 4 voci, archi e basso continuo, non riconducibile a un'occasione specifica; il manoscritto apografo è conservato a Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, II.162.

¹¹ Cfr. J. RIEPE, *Gli oratorii di Giacomo Antonio Perti: cronologia e ricognizione delle fonti*,

Le missive scambiate più tardi tra Roma e Bologna sono poi testimoni della stima che intercorreva tra i due personaggi, sebbene non si frequentassero con assiduità (nel 1747 Perti peraltro affrontò un viaggio a Roma per rendere omaggio al sommo pontefice); se ne ha una prova tangibile nella prima lettera indirizzata a Perti, datata 8 settembre 1728 (fig. 1), nella quale Lambertini – non ancora nominato arcivescovo della diocesi felsinea – ringrazia il maestro di cappella per le musiche eseguite in S. Domenico a celebrare la «non meritata promozione al cardinalato», e nel contempo auspica di poter essere presente «alla di cui musica per la festa di san Petronio [...] ed in voci continuare a tutti quanti le mie obbligazioni»¹².



Fig. 1 – Lettera di Prospero Lambertini a Giacomo Antonio Perti (Roma, 8 settembre 1728; Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, K.44.1.60).

«Studi musicali», 1993 (XXII), pp. 115-232: 155-157; V. CROWTHER, *The oratorio in Bologna (1650-1730)*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 94-105; F. LORA, *La beata di famiglia: Imelde Lambertini in un oratorio per musica bolognese del 1686*, in F. PIERI (a cura di), *Imelda Lambertini. Dalla tradizione alla pietà*, Roma, Viella, in corso di stampa.

¹² Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, K.44.1.60. Nel complesso, le lettere indirizzate da Lambertini a Perti sono quattro e datano agli anni compresi tra il 1728 e il 1750: se ne veda l'edizione in G. A. PERTI, *Corrispondenze dall'Europa*, 2 t., a cura di G. Giovani e F. Lora, Roma, Società editrice di Musicologia, 2023, nn. 957, 961, 967, 973, rispettivamente alle pp. 654-655, 659, 664, 669-670.

La redazione di *Annus qui hunc* non fu l'unica circa circostanza nella quale Benedetto XIV si riferì a Perti per questioni di interesse musicale. A tre soli giorni dall'invio dell'enciclica – la contiguità temporale merita di essere sottolineata – il papa licenziò un altro documento destinato a influire in maniera determinante sulle sorti della musica a Bologna. Con il breve *Demissas preces*, siglato il 22 febbraio 1749, egli intese equiparare l'Accademia dei Filarmonici, l'autorevole sodalizio che dal 1666 riuniva i migliori compositori, strumentisti e cantori della città emiliana, alla capitolina Congregazione dei musicisti di santa Cecilia (nella fig. 2 si veda il decreto attuativo del 22 marzo successivo, che riporta alla lettera il testo del breve)¹³. Il proemio esplicita le finalità di tale disposizione: come l'enciclica che la precede di qualche giorno, anch'esso mirava a restituire alla casa del Signore la santità che le è dovuta («in domo Dei decet sanctitudo»), deplorando l'impiego in chiesa di canti teatrali¹⁴. In verità, la posta in gioco era ben più alta. Nel decretare che il giudizio favorevole dell'Accademia fosse il requisito indispensabile per esercitare come maestro di cappella o comunque battere musica nella diocesi di Bologna, il breve attribuiva al sodalizio un primato indiscusso sulla vita musicale felsinea. Nel contempo, esso legittimava i Filarmonici anche oltre le mura cittadine, consacrando la scuola bolognese pure su un piano più strettamente politico; se fin dalla fondazione l'Accademia aveva guardato alla Congregazione romana come a un modello cui ispirarsi «nella propria organizzazione interna e nella conquista di un prestigio non solo locale, ma internazionale»¹⁵, a partire dalla metà del Settecento – complice il favore di Benedetto XIV – essa acquisì pari dignità e autorevolezza rispetto alla più anziana sorella nell'Urbe.

Il breve non fu accolto da consensi unanimi. A Bologna suscitò i malumori dei musicisti non aggregati, che tentarono vie non ufficiali per continuare a svolgere la professione: gli arcivescovi Vincenzo Malvezzi prima (1761) e Carlo Oppizzoni poi (1823) dovettero infatti intervenire per tutelare

¹³ Cfr. BENEDETTO XIV, *Lettere, brevi, chirografi, bolle ed apostoliche determinazioni prese dalla santità di Nostro Signore papa Benedetto XIV nel suo pontificato per la città di Bologna sua patria*, II: *Dai 23 settembre 1744 sino agli 11 luglio 1750*, Bologna, Longhi, 1751, pp. 423-427; per il decreto attuativo, cfr. il manifesto *Noi Francesco abate comandatario Cotogni nobile di Napoli, in ambe le leggi dottore, protonotario apostolico, e della santità di Nostro Signore papa Benedetto XIV felicemente regnante per questo suo arcivescovado di Bologna nelle cose spirituali e temporali vicario generale*, Bologna, Longhi, 1749. La Congregazione aveva beneficiato del breve *Pastoralis dignitatis fastigium*, emanato nel 1716 dal papa Clemente XI; con il *Demissas preces* Benedetto XIV estese all'Accademia bolognese i paragrafi XXI e XXII degli statuti della corporazione romana.

¹⁴ BENEDETTO XIV, *Lettere, brevi, chirografi, bolle ed apostoliche determinazioni* cit., p. 423.

¹⁵ L. CALLEGARI HILL, *L'Accademia Filarmonica di Bologna, 1666-1800: statuti, indici degli aggregati e catalogo degli esperimenti d'esame nell'Archivio, con un'introduzione storica*, Bologna, AMIS, 1991, p. 49.



Fig. 2 – Decreto attuativo del breve di Benedetto XIV *Demissas preces* (Bologna, Longhi, 1749).

i Filarmonici, garantendo l'osservanza delle prescrizioni papali¹⁶. Allo stesso tempo, esso scontentò anche i musicisti romani, che di punto in bianco dovettero rinunciare al ruolo egemonico che esercitavano agli occhi del mondo; l'inevitabile dissidio che si creò tra i due sodalizi divenne insanabile nel 1758 con l'aggregazione filarmonica di Martini, frate minore conventuale e maestro di cappella nella basilica di S. Francesco, allievo di Perti e *auctoritas* indiscussa nello stile "osservato" (alla Palestrina: nella prospettiva più fedele alla tradizione, era quello che meglio si addiceva alle musiche per la liturgia): sulle sponde del Tevere egli non vantava infatti interlocutori altrettanto agguerriti¹⁷.

Al di là di quanto afferma Lambertini nel testo, cioè di aver agito su sollecitazione dei Filarmonici e di ritenere il breve un contributo verso il medesimo scopo dichiarato nell'*Annus qui hunc*, ai nostri fini è utile chiedersi se anche in questa circostanza egli si riferì a consiglieri bolognesi. È Martini a chiarire le circostanze che favorirono la stesura del *Demissas preces*. In una lettera a Chiti del 12 marzo 1749, dopo aver chiesto al corrispondente di procurargli una copia dell'enciclica, «essendo necessario che io abbia presso di me un monumento singolare come questo», il Francescano descrive in maniera commossa la reazione di Perti alla notizia del breve¹⁸:

Nostro Signore con una clemenza singolarissima si è degnato, in riguardo del nostro signor Giacomo Perti, di accordare a questi signori accademici filarmonici una grazia simile a quella di cotesta Congregazione de' musici di Roma, di non poter esercitare l'offizio di maestro di capella o battere in qualsisia chiesa di Bologna senza l'approvazione della sudetta Accademia: mi creda che il nostro buon vecchio in rac-

¹⁶ Cfr. i documenti conservati a Bologna, Biblioteca di S. Francesco, rispettivamente ms. 55, n. 14, e ms. 61, n. 78. Malvezzi scrive che «alcuni imperiti nella professione di maestro di capella e non approvati dall'Accademia si fanno lecito di contravenire la disposizione dello stesso breve in pregiudizio e disdoro de' professori».

¹⁷ Nell'aggregazione martiniana, i Filarmonici contravvennero alla consuetudine non scritta che precludeva l'accesso ai religiosi regolari: essi derogarono dalla prassi «in tutto e per tutto per questa volta solo, e purché non passi per l'avanti in esempio» in ragione dei suoi meriti indiscussi. Cfr. Bologna, Accademia Filarmonica, Archivio-Biblioteca, serie II: *Verbali*, n. 3: 1755-1784, parte I, 20 dicembre 1758, pp. 26-28: 28. A esacerbare i dissidi tra le due istituzioni contribuirono anche le aggregazioni filarmoniche di musicisti romani già respinti nell'Urbe: cfr. L. CALLEGARI HILL, *L'Accademia Filarmonica di Bologna* cit., pp. 50-53. Sulla figura di Martini, cfr. L. BUSI, *Il padre G. B. Martini, musicista-letterato del secolo XVIII*, Bologna, Zanichelli, 1891; P. MIOLI, *Padre Martini musicista e musicografo da Bologna all'Europa*, Lucca, LIM, 2006; E. PASQUINI, *Giambattista Martini*, Palermo, L'Epos, 2007.

¹⁸ Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, I.12.68; se ne veda l'edizione in G. ROSTIROLLA *et al.* (a cura di), *Settecento musicale erudito*, cit., n. 229, pp. 474-475. A Bologna il decreto attuativo del *Demissas preces* precedette di quattro giorni quello relativo all'enciclica, pubblicato il 26 marzo 1749.

contarmi la clemenza da Nostro Signore usatale, piangeva dalla consolazione, Ella potrà facilmente figurarsi qual giubilo sia stata [*sic!*] il mio, sentendo l'amore del Santo Padre per il mio amatissimo maestro.

Nell'attenzione riservata all'Accademia ebbero quindi un peso significativo la stima e la fiducia che Benedetto XIV portava al suo più anziano esponente, che all'epoca ricopriva anche il ruolo filarmonico di "definitore perpetuo" (ossia "arbitro di questioni musicali"). Nella lettera di ringraziamento al pontefice, che data al 15 marzo successivo, si legge infine che l'assemblea dei Filarmonici festeggiò l'agognato riconoscimento ascoltando con «insolito giubilo» la lettura del breve che era stato consegnato a Perti, per poi prorompere «nel canto d'un solenne *Te Deum* regolato dal mentovato professore»¹⁹.

La considerazione di Lambertini per i musicisti felsinei ebbe concrete ripercussioni anche nell'Urbe. Richiesto dal ministro generale dell'Ordine dei Frati minori conventuali Carlantonio Calvi, bolognese anch'egli, nei primi mesi del 1753 Martini compì un viaggio a Roma allo scopo di concertare le proprie musiche nelle solenni funzioni in occasione della festa dei santi Filippo e Giacomo (1° maggio) e del triduo per la beatificazione di Giuseppe da Copertino (6-8 maggio). Come riportano le cronache del tempo, le composizioni martiniane – in parte reimpiegate, in parte riadattate, in parte confezionate per l'occasione, tenuto conto della prassi esecutiva romana e dei suoi intrecci col cerimoniale – ottennero un favorevolissimo riscontro di pubblico²⁰. (Tra le musiche che Martini ripropose, occorre annoverare anche il *Te Deum* in Re maggiore con il quale si conclusero le celebrazioni; esso rappresentò un omaggio al suo primo illustre destinatario: si tratta infatti dell'inno a 8 voci in doppio coro, due trombe,

¹⁹ Secondo Romano Vettori si tratterebbe del *Te Deum* pieno a quattro voci, archi e basso continuo e due trombe *ad libitum* conservato nell'Archivio-Biblioteca dell'Accademia, Fondo antico, FA1 391; la cartella che racchiude la partitura apografa e le parti staccate reca l'indicazione «per uso dell'Accademia de' Filarmonici»: G. A. PERTI, *Te Deum laudamus*, ed. critica a cura di R. Vettori, Padova, Armelin, 2024, pp. v-xx: xiv.

²⁰ Nella preparazione del soggiorno romano, Martini poté avvalersi dei consigli di Chiti, che gli illustrò la prassi cui avrebbe dovuto attenersi. Un discorso a parte meriterebbe la ricostruzione della liturgia, resa possibile grazie alle annotazioni che il compositore stesso era solito apporre sull'ultima carta delle proprie musiche per documentare le occasioni in cui erano state eseguite. Sull'intera vicenda, cfr. E. PASQUINI, «*Roma V'aspetta!*»: incarichi di padre Martini nella città papale, «Artes – Rivista di arte, letteratura e musica dell'Officina San Francesco Bologna», 2022 (I), pp. 115-141; ma anche C. BACCIAGALUPPI, «*E viva Benedetto XIV!*», cit., pp. 243-250 e 259-262, ed E. PASQUINI, «*In quell'aria più bassa di Roma*»: attorno a un (presunto) incarico a padre Martini, in A. ADDAMIANO, F. LUISI (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di musica sacra in occasione del centenario di fondazione del PIMS (Roma, 26 maggio - 1° giugno 2011)*, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2013, pp. 959-966.



Fig. 3 – Pier Leone Ghezzi, *Giambattista Martini dirige le musiche per il triduo di beatificazione di Giuseppe da Copertino* (Roma, 6-8 maggio 1753; Cambridge, Ma., Harvard Arts Museum - Fogg Museum, Bequest of Meta and Paul J. Sachs, foto © President and Fellows of Harvard College, 1965.380).

archi e basso continuo composto nel 1740 proprio per l'elezione di Benedetto XIV²¹.) Nella fig. 3 Martini è ritratto dalla vivace penna di Pier Leone Ghezzi nella basilica francescana dei SS. XII Apostoli; strumentisti e cantori da lui diretti – nel primo giorno del triduo peraltro intervenne la Cappella Sistina al completo – sono collocati su un ampio palco verosimilmente nel transetto, in posizione sopraelevata rispetto al presbiterio (sul recinto spicca l'intaglio col simbolo francescano: le due braccia incrociate, una nuda e una vestita del saio, sovrastate da una croce): tale disposizione aderiva all'idea, assai comune già a partire dal Seicento, che vedeva la musica come strumento di propaganda e al tempo stesso di edificazione.

Tale fu il successo delle musiche martiniane che nell'autunno seguente

²¹ L'autografo martiniano è conservato a Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proschesche Musikabteilung, BH 6440.

Lambertini offrì al Francescano il posto di coadiutore nella Cappella Giulia (ossia la cappella che accompagnava le cerimonie in S. Pietro in Vaticano), a sostegno dell'anziano maestro di cappella Pietro Paolo Bencini: l'impiego si era reso vacante colla rinuncia di Niccolò Jommelli, recatosi a Stoccarda per servire il duca Carlo II Eugenio di Württemberg. Martini riuscì a disimpegnarsi, adducendo motivi di salute; al prestigio di un incarico papale, che l'avrebbe esposto al forte corporativismo che regnava nell'Urbe – a soli quattro anni dal breve *Demissas preces* –, egli preferì la tranquillità della vita claustrale al di là degli Appennini, dove avrebbe potuto coltivare quanto gli stava a cuore²². Per certo, la sua presenza a Roma era stata favorita da questioni di campanile (nel fornire le prime indicazioni circa le cerimonie, Calvi scriveva in questi termini al confratello bolognese: «Facciamo onore alla patria. Il Papa ha gran concetto di Lei»)²³; ma a tutti gli effetti egli incarnava gli ideali di riforma della musica ecclesiastica propugnati da Lambertini. (Ai nostri fini non è irrilevante notare come in S. Pietro la presenza dell'orchestra fosse consentita solo in occasioni eccezionali, mentre più spesso la scrittura da impiegare attuasse una sorta di compromesso tra gli stili antico e concertato, prevedendo il solo basso continuo a sostegno delle voci: tale sobrietà di scrittura avrebbe per certo accontentato Martini²⁴.) Così si legge nella lettera dove Chiti inconsapevolmente anticipa al Francescano la proposta del pontefice²⁵:

Desiderano col Suo mezzo reformare tanti abusi ed eternare con un omo datosi da Dio l'esemplari stabili e dotti del sempre venerato Pier di Luigi da Palestrina. E viva dunque, e viva, e di nuovo Gli replico le congratulazioni, sul supposto che non potrà negare l'obbedienza al vice Dio in terra, et averà con Suo sommo dispiacere il coraggio di variar clima et abbandonare la diletta patria. Animo, padre Martini: Roma V'aspetta!

²² Anche prima di intraprendere il viaggio a Roma, Martini era ben consapevole dei dissapori che la sua presenza avrebbe suscitato. Durante il soggiorno, egli fu comunque favorito da personalità di spicco; tra le altre, il cardinale Alessandro Albani, prefetto del Collegio dei cantori pontifici, dal quale – per intercessione di Benedetto XIV – ottenne il permesso di visitare l'«Archivio di musica di S. Piero sì moderno che antico o segreto» e «copiare tutto ciò che gli farà di bisogno per la sua opera che sta componendo», ossia la *Storia della musica* (Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, H.66, n. 103).

²³ Lettera di Carlantonio Calvi a Giambattista Martini (Roma, 6 agosto 1752; Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, I.27.99).

²⁴ Cfr. R. HEYINK, «Con un coro di eco fino in cima alla cupola»: zur *Vespermusik an San Pietro in Vaticano um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, «Recercare», 1999 (XI), pp. 201-227; 203; C. BACCIAGALUPPI, «E viva Benedetto XIV!», cit., p. 232.

²⁵ Lettera di Girolamo Chiti a Giambattista Martini (s.l., s.d. [ma Roma, settembre-ottobre 1753]; Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, I.6.134); se ne veda l'edizione in G. ROSTIROLLA *et al.* (a cura di), *Settecento musicale erudito*, cit., n. 362, pp. 687-689.



Fig. 4a e b – Supplica di Giambattista Martini al papa Benedetto XIV (s.l., s.d., [ma Bologna, 1750]; Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, I.27.19).

Sin qui, si è detto di circostanze nelle quali Lambertini si riferì a Bologna e ai suoi due più autorevoli maestri di cappella, eletti a guida e riferimento nelle questioni musicali. Nondimeno, il nome del papa si lega anche a un altro passaggio significativo per la storia della musica nella città felsinea, e non solo. Nel 1750 Martini supplicò Benedetto XIV affinché alla propria morte la biblioteca personale «degl'autori di musica teorica e pratica in moltissime lingue», raccolta con «religiose fatiche ed industrie, e collo sborso di circa duemila scudi», fosse conservata «in perpetuo, senza minima diminuzione» nella collezione conventuale (fig. 4)²⁶. La biblioteca era motivo di vanto per il Francescano, che non rinunciava a mostrare i pezzi più preziosi a coloro che, per curiosità o per interesse, si recavano in visita nel convento²⁷. Si trattava non tanto di una raccolta di cimeli racimolata da un collezionista d'eccezione, quanto di un contenitore degli indispensabili strumenti di ricerca e approfondimento necessari a un dotto storiografo e bibliografo, un raffinato compositore e didatta, in un'epoca in cui le biblioteche pubbliche erano assai poco numerose e i repertori bibliografici pressoché inesistenti. (Dieci anni dopo la supplica, Martini pubblicò il primo di cinque tomi previsti della sua *Storia della musica*, la prima redatta in lingua italiana e pubblicata in Italia²⁸; egli solea dire che era il suo lavoro di musicografo a obbligarlo a non trascurare ogni diligenza nell'arricchire la collezione libraria: da lì l'assidua ricerca di fonti, cataloghi di libri e notizie d'interesse storico-bibliografico che accompagnò l'intera sua esistenza.)

Nel rescritto del 9 settembre successivo, Benedetto XIV accolse l'istanza avanzata dall'illustre concittadino, preservando la biblioteca sotto pena di scomunica (nella fig. 5 si vede la copia del rescritto papale redatta da Martini)²⁹; com'è noto, la tutela del patrimonio librario era un tema assai caro a Lambertini. Alla scomparsa di Martini, occorsa nel 1784, la biblioteca nonché la galleria di ritratti di musicisti nel frattempo collezionate furono affidate alle cure di Stanislao Mattei, subentrato come maestro di cappella in S.

²⁶ Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, I.27.19.

²⁷ L'elenco dei visitatori è assai nutrito. Tra costoro spicca lo storiografo inglese Charles Burney, che nel 1770 fece tappa a Bologna proprio per incontrare Martini e raccogliere preziose informazioni per la sua *General history of music*; il suo resoconto di viaggio reca un'accurata descrizione della biblioteca martiniana, che a suo dire conservava 17.000 volumi: cfr. C. BURNLEY, *The present state of music in France and Italy*, London, Becket-Robson-Robinson, 1773², pp. 202-203.

²⁸ Il tomo I tratta della musica degli ebrei, caldei ed egizi, il II e il III della musica dei greci; il progetto, che Martini non riuscì a realizzare nella sua interezza, avrebbe dovuto estendersi al canto cristiano e alla musica figurata. I frontespizi i tre tomi recano come data di stampa il 1757, il 1770 e il 1781; nondimeno, il tomo I non poté essere diffuso prima del 1760: cfr. E. PASQUINI, «*Respinto da un impensato vento contrario in alto mare*». Anton Raaff, *il Farinelli e la "Storia della musica" di Giambattista Martini*, «Recercare», 2017 (XXIX), pp. 181-252.

²⁹ Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, I.27.20.

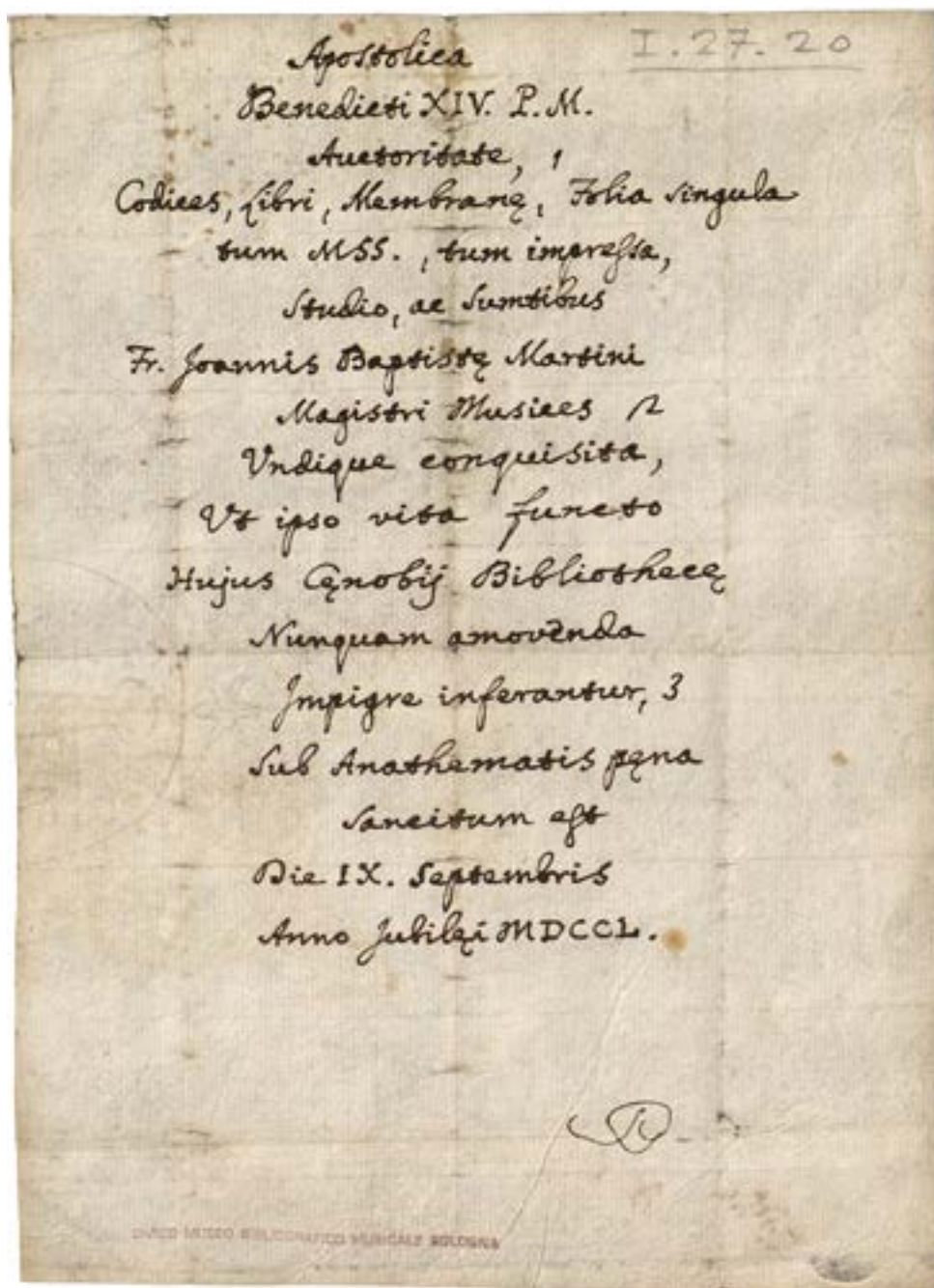


Fig. 5 – Copia di mano di Giambattista Martini del rescritto del papa Benedetto XIV in suo favore (s.l. [ma Roma], 9 settembre 1750; Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, I.27.20).

Francesco³⁰. La fiducia di Martini nei confronti dell'allievo fu ben riposta: questi riuscì infatti a preservare le collezioni dalle confische napoleoniche, incrementandole anche di numerosi pezzi di pregio mancanti o non più reperibili. Onde evitarne la vendita e la dispersione, come avvenne per molte suppellettili appartenute ad altre case religiose, egli infatti custodì i cimeli più preziosi nella propria abitazione secolare, per poi disporne la donazione alla Municipalit³¹. Nel segno dell'acribia di Martini e della lungimiranza di Lambertini, nel 2004 tale patrimonio ha dato vita al Museo internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna; invidiato a livello mondiale, esso rappresenta oggi un riferimento ineludibile per gli studiosi e un motivo di vanto per la città.

³⁰ Cfr. E. PASQUINI, *sub voce Mattei, Stanislao*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2009, pp. 182-185.

³¹ La parte più cospicua collezione era confluita nel Liceo Filarmonico (poi Musicale), fondato nel 1804 con sede nel convento degli Eremitani presso S. Giacomo Maggiore, ove Mattei figurò quale primo insegnante di Contrappunto (egli ebbe tra i propri allievi nientemeno che Gioachino Rossini e Gaetano Donizetti); i libri che ancora conservava presso di sé furono donati nel 1816 e fu possibile ricongiungerli al resto della collezione solo due anni dopo la sua scomparsa, occorsa nel 1825. Cfr. O. MISCHIATI, *Padre Martini e la sua biblioteca*, in *Collezionismo e storiografia musicale nel Settecento. La quadreria e la biblioteca di padre Martini*, Bologna, Nuova Alfa, 1984, pp. 127-157; O. MISCHIATI, *Promemoria circa la biblioteca musicale annessa*, in P. MIOLI (a cura di), *Un chiostro per la musica. Storia e attualità del Conservatorio "G. B. Martini" di Bologna*, Bologna, Minerva, 2004, pp. 51-54; E. PASQUINI, *Giambattista Martini*, cit., pp. 61-82.

La donazione di stampe di papa Benedetto XIV dall'Istituto delle Scienze alla Pinacoteca Nazionale di Bologna: provenienza, ordinamento e peripezie

Elena Rossoni

Senza la donazione di Benedetto XIV Lambertini indubbiamente la collezione del Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna non avrebbe quell'importanza che invece le viene riconosciuta. Seppure siano in quest'ultima conservati fondi grafici importanti, numericamente la collezione si compone soprattutto della raccolta proveniente da due grandi donazioni del papa¹. Documenti d'archivio le collocano precisamente nel 1751 e nel 1756, in anni in cui papa Lambertini aveva già provveduto a raccogliere e donare importanti oggetti, dipinti, opere, libri e documenti per diverse istituzioni romane come per altri luoghi a cui era legato già prima della sua nomina papale, come nel caso dell'Istituto delle Scienze e dell'Accademia Clementina a Bologna, come anche questa mostra viene a documentare². Più che collezionista nel senso stretto del termine, cioè personalità che raccoglie opere sulla base di una propria visione personale per un uso privato e a propria gloria, Lambertini ebbe la grande lungimiranza di usare il proprio ruolo con finalità pubbliche, vale a dire di fare confluire beni

¹ Per quanto concerne la raccolta di stampe, un riepilogo delle diverse donazioni si trova in E. ROSSONI, *Nuovi studi sulla collezione di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna: ricerche su donazioni e acquisti del secolo XVIII*, «Aperto. Bollettino del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna», 1, 2008 (rivista online: <https://aperto.pinacotecabologna.beniculturali.it/>), un articolo che sta alla base di gran parte del presente intervento. Oggi la Pinacoteca Nazionale di Bologna fa parte dei Musei Nazionali di Bologna - Direzione Regionale Musei Emilia Romagna.

² La bibliografia dedicata a Benedetto XIV Lambertini è amplissima. Ci limitiamo a citare alcune pubblicazioni tra le più recenti, a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti bibliografici: D. BIAGI MAINO (a cura di), *Benedetto XIV e le arti del disegno. Convegno internazionale di studi di storia dell'arte*, Bologna, Edizioni Quasar, 1998; G. COCCOLINI, *Il cardinale Prospero Lambertini, Papa Benedetto XIV*, in «Strenna storica bolognese», 59, 2009, pp. 107-127; A. EMILIANI, *Benedetto XIV, il collezionismo e il museo civico*, in *Guido Reni e i Carracci: un atteso ritorno. Capolavori bolognesi dai Musei Capitolini*, catalogo della mostra a cura di S. GUARINO, Bologna, Bononia University Press, 2015, pp. 55-64; R. M. MESSBARGER, *Benedict XIV and the enlightenment: art, science, and spirituality*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2016; S. PIERGUIDI, *Capponi, Bottari e l'intitolazione del Museo Capitolino: Dal 'museo' come raccolta di curiosità al 'museo' come raccolta d'arte*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 44, 2017, pp. 133-140; F. P. ARATA, *La "ragguardevole compra" delle statue antiche di Villa d'Este a Tivoli per il Museo Capitolino (1753)*, «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», 118, 2017, pp. 111-160; S. GUARINO, *Un papa di Bologna, un cardinale di Mantova e una "galleria de' quadri" a Roma*, «Arte a Bologna», 9-10, 2023-2024, pp. 200-204.

in luoghi destinati ad una fruizione ampia e spesso ad uso didattico³. Caso esemplare è proprio quello della collezione di stampe ora in Pinacoteca, la cui origini, strettamente bolognesi, vanno fatte risalire all'artista Pier Francesco Cavazza (1677-1733).

I documenti relativi ai passaggi di proprietà e alle vicende di questa raccolta sono stati già esplorati⁴, ma vale la pena ripercorrerli per cercare di approfondire e di mettere in luce nuove relazioni tra papa Lambertini, attento alla tutela e promotore tra le altre cose di musei, e il collezionismo dell'epoca.

³ G. SAPORI, *Benedetto XIV, la collezione delle stampe e la Calcografia Camerale*, in D. BIAGI MAINO (a cura di), *Benedetto XIV e le arti del disegno*, cit., pp. 307-321, pp. 312-313, 317; F. HASKELL, *Introduzione*, in D. BIAGI MAINO (a cura di), *Benedetto XIV e le arti del disegno*, cit., pp. 5-11, pp. 6-7.

⁴ Per la storia della collezione si vedano, M. LEHRS, *Una raccolta sconosciuta di stampe (1889)*, in *Rapporto sull'attività di tutela, conservazione e restauro della Soprintendenza alle Gallerie per le Province di Bologna, Ferrara, Forlì, Ravenna, 1967-1968*, Bologna, Alfa, 1968, pp. 81-84; A. EMILIANI, *La Raccolta delle stampe di Benedetto XIV*, in *Rapporto sull'attività di tutela, conservazione e restauro della Soprintendenza alle Gallerie per le Province di Bologna, Ferrara, Forlì, Ravenna, 1967-1968*, cit., pp. 69-79, pp. 69-79; *Capolavori nella raccolta delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna 1, Le stampe tedesche e nordiche*, Bologna, Labanti e Nanni, 1967; *Capolavori nella raccolta delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna 2, Le stampe italiane del Quattrocento e Cinquecento*, Bologna, Labanti & Nanni, 1968; G. GAETA BERTALÀ, *Notizie sull'antica collezione Savioli*, in *Rapporto sull'attività di tutela, conservazione e restauro della Soprintendenza alle Gallerie per le Province di Bologna, Ferrara, Forlì, Ravenna, 1967-1968*, cit.; G. GAETA BERTALÀ, *La raccolta delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in *Capolavori nella raccolta delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna 2, Le stampe italiane del Quattrocento e Cinquecento*, Bologna, Labanti & Nanni, 1968; A. EMILIANI, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna e la raccolta delle stampe di Benedetto XIV Lambertini*, in *La raccolta delle stampe di Benedetto XIV Lambertini nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, a cura di A. EMILIANI e G. GAETA BERTALÀ, Bologna, Alfa, 1970, pp. 9-20; G. GAETA BERTALÀ, *Il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe*, in *Vent'anni di lavoro per la Pinacoteca Nazionale di Bologna, Rapporti della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna*, 16, Bologna, Alfa, 1973, pp. 111-115 pp. 111-115; A. EMILIANI, *Il gabinetto dei disegni e delle stampe*, in A. EMILIANI, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Notizie storiche e itinerario. Servizi didattici*, Bologna, Nuova Alfa, 1979, pp. 43-47; M. FAIETTI, *La donazione di papa Lambertini. I primi risultati di una ricostruzione dell'originaria raccolta di stampe*, in *Le pubbliche virtù. Donazioni e legati d'arte alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (1803-1982)*, catalogo della mostra a cura di R. D'AMICO e M. FAIETTI (Bologna 1982), Bologna, Alfa, 1982, pp. 67-71; M. FAIETTI, *Il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale*, in A. EMILIANI, *Il Politecnico delle Arti. Belle Arti / Beaux Arts 1789-1989, Rapporti*, Bologna, Nuova Alfa, 1989, pp. 191-201; M. FAIETTI, *Da Costanza a Zwolle: grafica renana del Quattrocento nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in *Incisori Tedeschi e Fiamminghi del secolo XV. La Collezione della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, catalogo della mostra, Bologna, Arts and Co., 1993, pp. 19-37; G. SAPORI, *Benedetto XIV, la collezione delle stampe e la Calcografia Camerale*, in D. BIAGI MAINO (a cura di), *Benedetto XIV e le arti del disegno*, cit., pp. 307-321; E. ROSSONI, *Nuovi studi sulla collezione di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna: ricerche su donazioni e acquisti del secolo XVIII*, cit.

Mentre Luigi Ferdinando Marsili donava nel 1715 all'Istituto delle Scienze un nutrito nucleo di 1.101 stampe organizzate in «Portafogli, o Cartoni» in cui dominava, secondo la metodologia seguita in diverse altre raccolte del Seicento e dei primi decenni del Settecento, un'organizzazione del materiale di tipo geografico (le scuole locali italiane, regionali, o straniere) o iconografico⁵, Pier Francesco Cavazza doveva aver già raccolto gran parte della propria collezione che seguiva anch'essa proprio la medesima organizzazione.

Cavazza era un artista attivo tra Seicento e Settecento, che realizzò diversi dipinti soprattutto sacri in maniera autonoma, ma anche diverse copie di autori illustri seicenteschi della tradizione bolognese, in particolare di Guido Reni. Il suo percorso, sulla base delle scarse notizie della storiografia settecentesca, è stato ricostruito di recente da Tiziana Borea, in un articolo del 2019⁶. Anche questo studio ci porta a dare di lui un giudizio non molto diverso da quello lasciato dalla tradizione, che lo vedeva soprattutto famoso più per la sua collezione di stampe che per le sue realizzazioni artistiche.

Fu per primo Pellegrino Orlandi, nel suo *Abecedario pittorico* del 1719 a descrivere la «copiosissima Raccolta di carte stampate, in ogni genere singolari, intagliate dalli migliori Artefici d'ogni nazione» di Cavazza. La raccolta, come specifica ancora Orlandi, «principia (...) dalli primi Intagliatori del 1460 e cronologicamente prosegue sino alli nostri tempi: è ordinata in cento e più tomi, cinquanta dei quali sono in foglio reale, gli altri in foglio, mezzi fogli, e forme minori: tutta la serie delle stampe ascende a circa ventimila». Orlandi precisa, inoltre, come l'artista non ritenga ancora compiuto il suo lavoro, andando ancora a caccia «di nuovi acquisti, per sempre più accrescerla e renderla famosa»⁷.

Gian Pietro Zanotti, nella sua *Storia dell'Accademia Clementina* del 1739, rincara la dose e, parlando di Cavazza, inizia così la sua biografia:

Per acquistarsi nome, e distinguersi in qualche maniera dal volgo, studiò la pittura certamente quanto potè Pier Francesco Cavazza, e nel medesimo tempo, desiderando di accumulare insieme le più belle stampe di rame, e di legno, che si ritrovino, penando, che ciò ancora potesse servirgli a divenire più eccellente nell'arte, tale ricolta ne fece a poco a poco, che giunse a formarne cento, e più tomi, e quel nome, che non ottenne per la eccellenza del dipignere, l'ebbe per la copia di ciò,

⁵ E. ROSSONI, *Nuovi studi sulla collezione di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna: ricerche su donazioni e acquisti del secolo XVIII*, cit..

⁶ T. BOREA, *Re-introduzione all'artista Pier Francesco Cavazza (1677-1733)*, «Figure», 4, 2019, pp. 1-7.

⁷ P. A. ORLANDI, *Abecedario pittorico dall'autore ristampato, corretto e accresciuto*, Napoli, Costantino Pisarri, 1719, p. 361.

che raunò, perchè non passava per Bologna amatore dell'arti nostre, che non dimandasse del Cavazza, e non andasse a visitarlo, e pregarlo, acciocchè le sue belle stampe gli facesse vedere⁸.

Quello che risulta di particolare importanza in relazione delle parole di Zanotti rispetto a quelle di Orlandi, è che Zanotti riferisce il passaggio collezionistico della raccolta da Cavazza a Girolamo Bolognetti, che l'acquistò probabilmente dopo la morte dell'artista avvenuta nel 1733:

Fuorché la già nominata copiosa, e bella unione di stampe, poco egli lasciò, e questa fu comperata dal Conte Girolamo Bolognetti gentiluomo, che delle cose belle tien somma cura, e può in questi tempi chiamarsi rarissimo⁹.

I Bolognetti erano una famiglia bolognese di antica tradizione senatoria che, con Paolo e Ferdinando, si trasferì a Roma, integrandosi nella compagine romana, situandosi in palazzi e ville che provvidero a decorare e in cui confluirono importanti raccolte anche di origine seicentesca dedicate in particolare alla tradizione felsinea, con dipinti e disegni, per dirne alcuni, dei Carracci, Guido Reni, Carlo Cignani, Marcantonio Franceschini, Gian Gioseffo del Sole, sino a Lucia Casalini¹⁰.

Carla Mazzarelli ha indagato a fondo le relazioni della famiglia con architetti ed artisti e il loro ruolo nella città di Roma, tanto da indicarla come caso emblematico in cui «committenze e gusto artistico si intrecciano significativamente con la realtà urbana e culturale del pontificato Lambertini»¹¹.

Al patrimonio romano si sommò nel 1740, per Giacomo e Mario Bolognetti, l'eredità dello zio bolognese Girolamo Bolognetti, a sua volta collezionista di dipinti, disegni e di una grande libreria ricchissima di stampe¹². Come si era supposto¹³, infatti, Girolamo dovette acquistare la collezione Cavazza nell'ambito di un suo ampio interesse che lo vide a costante "caccia" di incisioni.

Una traccia si trova ad esempio in un documento conservato presso l'Archivio di Stato di Roma, sotto la voce *Ricevute di Girolamo Bolognetti per*

⁸ G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1739, I, p. 381.

⁹ G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., I, p. 384.

¹⁰ *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, a cura di G. CAPITELLI e C. MAZZARELLI, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, p. 190.

¹¹ *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, cit., p. 189.

¹² *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, cit., p. 195.

¹³ E. ROSSONI, *Nuovi studi sulla collezione di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna: ricerche su donazioni e acquisti del secolo XVIII*, cit..

*l'acquisto di libri e stampe*¹⁴. Nel 1738-1739, Girolamo si trova infatti impegnato ad acquistare a Venezia per il tramite dell'abate Salvatore Antonetti, da Sebastiano Mazzanti e da un certo sig. Nadi, diverse stampe sciolte o in volume. Sebastiano Mazzanti è una personalità interessante in quanto figura anche in rapporto commerciale di stampe con Alessandro Gregorio Capponi, a sua volta grande collezionista di libri, manoscritti, antichità, dipinti e incisioni, che alla sua morte, avvenuta nel 1745, lasciò alla Biblioteca Vaticana¹⁵. Grazie a lui pervennero con Clemente XII, nel Palazzo Nuovo sul Campidoglio, le statue della collezione Albani, a cui si aggiunsero con Benedetto XIV, la galleria di quadri provenienti dalla collezione Sacchetti (1748) e della raccolta Pio di Savoia (1750), facendo diventare il luogo il vero e proprio Museo Capitolino¹⁶.

La relazione tra queste personalità risulta interessante perché mette in luce uno scambio tra appassionati dell'epoca che tanto ci dice su quale fosse la rilevanza nel Settecento del collezionismo, e di come queste passioni, tra contenuti religiosi, interesse per l'antichità, le arti, le scienze, appartenessero al medesimo *milieu* culturale illuminato di Benedetto XIV¹⁷.

Con la morte di Girolamo Bolognetti, avvenuta nel 1740, la collezione passò al Cardinale Mario Bolognetti, nato nel 1691 dal senatore bolognese Ferdinando Bolognetti e dalla contessa Flavia Teodoli, come narra una nota biografica redatta nel 1755¹⁸. Mario Bolognetti, venne eletto cardinale da Papa Benedetto XIV nel 1743 che gli affidò la diaconia dei Santi Cosma e Damiano, a cui si aggiunse nel 1750 la legazione apostolica di Ravenna e di Romagna. Inoltre, fu membro di diverse Congregazioni, come quelle del Concilio, del Buon governo, dei Riti, della Consulta, di Propaganda¹⁹.

¹⁴ Archivio di Stato di Roma, Archivio Bolognetti-Cenci, cart. 40, pos. 149, 1738-1739, *Ricevute di Girolamo Bolognetti per l'acquisto di libri e stampe*. Si ringrazia Giorgio Marini per aver verificato il documento nell'archivio, che si aggiunge alle indicazioni di altri acquisti di stampe segnalati da Mazzarelli.

¹⁵ Per Capponi, si veda A. PETRUCCI, *Capponi, Alessandro Gregorio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Torino, 1976.

¹⁶ S. PIERGUIDI, *Capponi, Bottari e l'intitolazione del Museo Capitolino: Dal 'museo' come raccolta di curiosità al 'museo' come raccolta d'arte*, cit.; S. GUARINO, *Un papa di Bologna, un cardinale di Mantova e una "galleria de' quadri" a Roma*, cit., con bibliografia precedente.

¹⁷ G. CAPITELLI e C. MAZZARELLI (a cura di), *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, cit., p. 198. Si veda anche G. SAPORI, *Benedetto XIV, la collezione delle stampe e la Calcografia Camerale*, in D. BIAGI MAINO (a cura di), *Benedetto XIV e le arti del disegno*, cit.

¹⁸ *Serie cronologica degli Eminentissimi, e Reverendissimi Signori Cardinali Bolognesi compresi quelli assunti al sommo pontificato (...) dall'anno 1060 fino al 1755*, Bologna, Sassi, 1755, p. 70.

¹⁹ G. RANUZZI DE' BIANCHI, *Cardinali e papi di origine bolognese dal XIV al XX secolo*, Bologna, 2021, pp. 200-201. Mario Bolognetti morì a Roma il 22 febbraio 1756.



Fig. 1 – Coperta del volume “Romane del cavaliere Carlo Maratti”, Musei Nazionali di Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, vol. 19

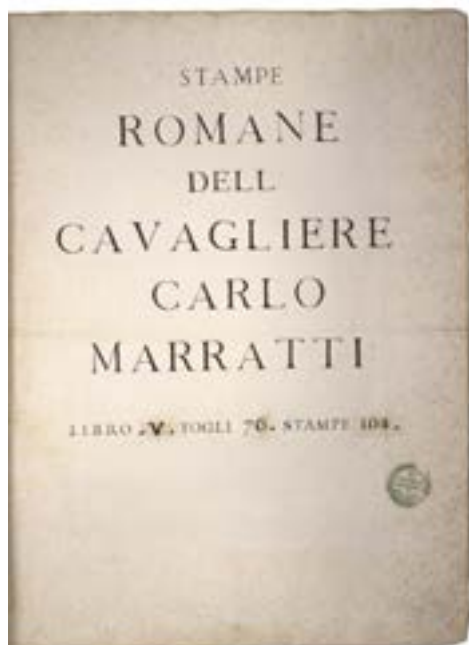


Fig. 2 – Frontespizio del volume *Romane del cavaliere Carlo Maratti*, Musei Nazionali di Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, vol. 19



Fig. 3 – Nicolas Dorigny (da Carlo Maratti), *La scuola di disegno*, bulino e acquaforte, Musei Nazionali di Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, vol. 19, inv. PN 5759

Dunque, un esponente di spicco dell'entourage politico culturale di Benedetto XIV, come già sottolineato da Mazzarelli, che ne ha anche messo in luce i numerosi mandati di acquisto di libri e stampe come "tesoriere" della Calcografia Camerale, oltre che per la propria libreria nel palazzo di Piazza Venezia, acquisti che a volte, oltre che rimanere confinati in scaffali, venivano foderati ed esposti ad "incrostazione" sulle pareti del proprio appartamento o nella residenza del Casino di Tivoli²⁰.

Evidentemente, riconoscendo al papa per le nomine, e a conoscenza della sua attenzione per le collezioni pubbliche, il cardinale Mario subito donò la raccolta ereditata da Girolamo al papa.

Come si diceva il passaggio da quest'ultimo all'Istituto delle Scienze dovette essere immediato e ne troviamo traccia nei documenti dell'Assunteria dell'Istituto conservati presso l'Archivio di Stato di Bologna, in una nota firmata da Giulio Bentivoglio del 5 giugno 1751:

Un'altra manifcenza ha destinato N.S. a codesto insigne luogo nella preziosa raccolta di 50 volumi dei più rari disegni fatta già dal Co. Girolamo Bolognetti e dal S. Cardinale [Mario] Bolognetti ereditata, e testè regalata a Sua Santità. Altroché questi segnalatissimi doni saranno giunti a Bologna, non dubito che Le SS.rie V.re non siano per protestarne con lettere la loro gratitudine al Supremo Principe e ai due ragguardevoli personaggi i quali hanno dato materia, e motivo a queste nuove beneficenze di N.S. [...] ²¹.

Anche se il numero di 50 volumi "in foglio reale", oggi definita comunemente la "grande collezione", corrisponde a quello già indicato da Orlandi per la raccolta Cavazza, non escluderei che tali volumi fossero già stati integrati con altri esemplari raccolti da Girolamo, come la nota di Bentivoglio porterebbe a supporre.

È significativo il fatto che il papa abbia deciso di donare la collezione all'Istituto delle Scienze di Bologna e non, ad esempio, alla Biblioteca Vaticana o ad altre istituzioni romane. Questa scelta sta ad indicare come Lambertini fosse ben consapevole della provenienza di questa raccolta e come intendesse in questo modo far tornare a Bologna quello che a Bologna era nato. Inoltre, doveva ben conoscere il fondo Marsili che la nuova donazione veniva decisamente ad ampliare dal punto di vista di consistenza e finalità didattica.

²⁰ G. CAPITELLI e C. MAZZARELLI (a cura di), *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, pp. 197-200.

²¹ ASBo (Archivio di Stato di Bologna), Assunteria dell'Istituto, Lettere all'Istituto, n. 4, 5 giugno 1751; E. ROSSONI, *Nuovi studi sulla collezione di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna: ricerche su donazioni e acquisti del secolo XVIII*, in «Aperto. Bollettino del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna», 1, 2008.

Questa prima donazione riguardò pertanto, come dicevamo, solo i 50 grandi volumi, che però il papa non si limitò a donare, ma diede l'incarico di rilegare e di farli "marchiare" con il proprio stemma (figg. 1-3). Diversi sono i documenti in Assunteria che lo dimostrano, ma riportiamo solo uno dei resoconti delle azioni intraprese e concluse, per voce del segretario dell'Istituto, Gabriele Manfredi:

Attesto io infrascritto, come secretario dell'Illustrissima ed Eccellentissima Assunteria dell'Istituto delle Scienze, che sotto questo medesimo giorno è stata consegnata dall'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor Marchese Senatore Sigismondo Malvezzi alla Illustrissima ed Eccellentissima Assunteria dell'Istituto suddetta la raccolta consistente in cinquanta volumi di intagli della santità di Nostro Signore felicemente regnante donati all'Istituto e a tal fine dalla Santità Sua trasmessi al detto Signor Senatore per farne seguire la detta consegna, li quali cinquanta volumi sono stati per ordine ed a spese della Santità Sua per ordine e coll'assistenza del detto Signor Senatore qui in Bologna propriamente legati con profili e imprese di Sua Santità posti a oro, coll'intitolazioni al di fuori di ogni volume, e colle armi di Sua Santità impresse esteriormente sopra l'uno e l'altro cartone, e interiormente sopra ciascun intaglio colle fogliature e numerate a ciascun volume, il tutto ordinatamente condizionato²².

Questi timbri sono ancora oggi essenziali perché ci permettono proprio di risalire a quella donazione anche dopo che, come vedremo, le stampe vennero sottoposte a nuovo ordinamento e "mescolate" con quelle di altre donazioni.

Presso l'Archivio di Stato di Bologna si conserva la *Nota di diverse stampe legate in numero 50 Tomi, che si presenta alla Santità di Nostra Signoria*²³. Da questo documento risulta, anche se descritto in maniera sommaria, il contenuto dei vari volumi, numerati in maniera progressiva, ed organizzati in maniera geografica a partire dalla scuola italiana, con 8 volumi di stampe bolognesi, 6 di romane, 8 di fiorentine, 6 di veneziane, 5 di lombarde, per proseguire con il gruppo di 10 volumi di stampe tedesche olandesi

²² SBo, Assunteria di Istituto, Atti, n. 4, cc. 1272-1276; ASBo, Assunteria di Istituto, Lettere dell'Istituto, n. 3, 13 novembre 1751; ASBo, Assunteria di Istituto, Diversorum, b. 23, f. *Ricevute di libri*; ASBo, Assunteria di Istituto, Diversorum, Biblioteca, b. 21, f. 12; E. ROSSONI, *Nuovi studi sulla collezione di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna: ricerche su donazioni e acquisti del secolo XVIII*, cit.

²³ ASBo, Assunteria di Istituto, Diversorum, Accademia Clementina, b. 31, f. 15. Pubblicata in E. ROSSONI, *Nuovi studi sulla collezione di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna: ricerche su donazioni e acquisti del secolo XVIII*, cit.

e fiamminghe, 6 volumi di stampe francesi ed un solo volume di carattere iconografico dedicato a «Stampe estratte da bronzi e marmi Greci»²⁴.

Da questi atti non risulta alcun riferimento riguardo alla derivazione della collezione Lambertini dall'acquisto eseguito dal conte Girolamo Bolognetti della collezione di Pier Francesco Cavazza – cosa che diventerà esplicita nei documenti per la seconda donazione del 1756 –, ma un passo del testo di Giuseppe Gaetano Bolletti, *Dell'origine e de' progressi dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, del 1751, fa intuire come la collezione «altrove smarrita» fosse tornata a Bologna:

E per ultimo [tra i doni di Benedetto XIV] cinquanta libri comprendenti la raccolta di scelte stampe tanto italiane, che oltramontane, opere de' professori più insigni qui formata, ma purtroppo altrove smarrita; questa ora ci viene dal nostro massimo benefattor ridonata, ed è per essere di moltissima istruzione, e giovamento agli studiosi di pittura, a' quali potrà in avvenire di norma servire, e di stimolo²⁵.

Alla donazione di stampe di papa Benedetto XIV del 1751, fecero seguito altri numerosissimi doni, in particolare di libri e manoscritti che andarono arricchendo la Biblioteca dell'Istituto delle Scienze, destinata a diventare un'importante istituzione culturale, dal 1756 aperta al pubblico per ordine dello stesso papa. Alle donazioni librerie, Carla Di Carlo ha dedicato un'approfondita ricerca in cui è stato messo in luce come il papa lavorò diversi anni, e non senza difficoltà, alla realizzazione del progetto di fare confluire all'Istituto diverse biblioteche bolognesi, a cui si aggiunse l'invio della propria biblioteca stabilito con *motu proprio* del 6 settembre del 1754²⁶.

Negli atti dell'Assunteria d'Istituto del 18 marzo 1756, oltre alla registrazione di altri doni inviati dal papa tra cui i «sei Colli de altri suoi Libri venuti

²⁴ Il documento è stato rinvenuto nel 2008, E. ROSSONI, *Nuovi studi sulla collezione di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna: ricerche su donazioni e acquisti del secolo XVIII*, cit.

²⁵ G. G. BOLLETTI, *Dell'origine e de' progressi dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1751, p. 103.

²⁶ C. DI CARLO, *Il libro in Benedetto XIV: dalla "domestica libreria" alla biblioteca universale*, Bologna, Patron, 2000, con bibliografia precedente; P. TINTI, *Protagonisti del collezionismo*, in *Il libro illustrato a Bologna nel Settecento*, catalogo della mostra a cura di B. ANTONINO, G. OLMI, M. G. TAVONI, Bologna, 2007, pp. 203-206. La costituzione di una biblioteca pubblica a Bologna era già stato un obiettivo del marchese Francesco Zambeccari e di Marco Antonio Collina Sbaraglia i quali, incontrate diverse difficoltà, fecero confluire le loro collezioni librerie presso la Libreria costituita dai Gesuiti in Santa Lucia (cfr. G. P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti. Dalla rifondazione all'autonomia (1815-1907)*, Argelato, Minerva edizioni, 2004, p. 48).

già, (e) dello strascino che è per istrada», si segnala l'intenzione del Pontefice «d'accrescer d'altri volumi le stampe già Cavazza facendone acquisto dal Sig. Conte Giacomo Bolognetti»²⁷. Il Conte Giacomo Bolognetti figurava tra i Conservatori del Senato della Roma Pontificia²⁸ ed evidentemente aveva debiti di riconoscenza verso il papa. Infatti, così affermò in una lettera inviata il 14 aprile 1756:

Dopo il clementissimo gradimento che N.stro Sig.re si è degnato dimostrare della serie delle stampe, ritrovate nella libreria del Cardinale mio fratello (di chiara memoria) [Mario Bolognetti] che mi son dato l'onore d'umigliargli, non tanto per secondare il suo nobilissimo genio su tal proposito, quanto per dargli un tenue attestato dell'ossequiosa mia riconoscenza di tante grazie²⁹.

L'intenzione del papa dovette concretizzarsi pochi mesi dopo, in quanto, in una lettera inviata dall'Istituto all'Ambasciatore Giulio Bentivoglio, del 17 marzo 1756, si affermava che «ci fu palese che Nostra Santità avea ottenuto dal Signor Senatore Bolognetti gli altri libri di stampe rare seguito di quelli, ch'ebbe già in dono dal Cardinale di chiara Memoria»³⁰.

Evidentemente il papa era intenzionato ad assicurarsi per l'Istituto l'intera collezione Cavazza di cui doveva conoscere l'originaria consistenza e, ottenuto in dono dal cardinale Mario Bolognetti il primo blocco di 50 volumi, si prodigò, alla morte del medesimo cardinale avvenuta il 12 febbraio del 1756, per ottenere dall'erede conte Giacomo Bolognetti gli altri volumi della collezione che, negli atti d'Assunteria del 19 marzo 1756, si precisa consistesse in «cento volumi di altre stampe acquistate già dal Cavazza delle quali il Signor Malvezzi ha l'indice [...]»³¹.

²⁷ ASBo, Assunteria di Istituto, Atti, n. 5, c. 20; ELENA ROSSONI, *Nuovi studi sulla collezione di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna: ricerche su donazioni e acquisti del secolo XVIII*, cit.

²⁸ C. DE DOMINICIS, *Membri del Senato della Roma Pontificia. Senatori, Conservatori, Caporioni e loro Priori e Lista d'Oro delle famiglie dirigenti (sec. X-XIX)*, Roma, Fondazione Marco Besso, 2009, pp. 61-63, *passim*. Per le sue attività mondane e i rapporti con gli artisti nella Roma dell'epoca, si veda anche G. CAPITELLI e C. MAZZARELLI (a cura di), *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, cit., pp. 191-192.

²⁹ ASBo, Assunteria di Istituto, Lettere all'Istituto, n. 5; E. ROSSONI, *Nuovi studi sulla collezione di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna: ricerche su donazioni e acquisti del secolo XVIII*, cit.

³⁰ ASBo, Assunteria di Istituto, Lettere dell'Istituto, n. 4, 17 marzo 1756; E. ROSSONI, *Nuovi studi sulla collezione di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna: ricerche su donazioni e acquisti del secolo XVIII*, cit.

³¹ ASBo, Assunteria dell'Istituto, Atti, n. 5, c. 21; E. ROSSONI, *Nuovi studi sulla collezione di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna: ricerche su donazioni e acquisti del secolo XVIII*, cit.

Di questo secondo dono Lambertini disponiamo di un nuovo elenco redatto il 6 maggio 1756 dal bibliotecario Montefani: *B. Nota delle stampe mandate in dono da N. Sig. Papa Benedetto XIV felicemente regnante alla Biblioteca dell'Istituto di Bologna a di 4 Aprile 1756 indirizzate all'Ill.mo Card. Malvezzi Arcivescovo, e da questi passate a S. Ecc.za Marc. Sigismondo Malvezzi senatore e Assunto al detto Istituto, che le ha consegnate a me infrascritto Bibliotecario*³².

Nella presente nota vengono elencati 115 volumi di formato in foglio e in quarto di foglio, di cui se ne sono individuati 54 nella cosiddetta “piccola collezione” della Pinacoteca. Vari volumi presenti in elenco sono invece stati rintracciati nella Biblioteca Universitaria di Bologna, dove evidentemente rimasero nel 1881, come vedremo al momento del passaggio della Collezione all'Accademia di Belle Arti³³. A riprova dell'appartenenza di questi volumi alla donazione di Benedetto XIV, oltre la corrispondenza con l'elenco sopra citato, è la presenza sul frontespizio, sia di quelli conservati nella Pinacoteca che di quelli conservati presso la Biblioteca Universitaria, della scritta a matita «B. XIV»³⁴.

I volumi, nella gran parte dei casi, risultano dedicati a singoli autori, e contengono all'interno stampe omogenee dal punto di vista iconografico (ad esempio: *Santi Domenico. Stampe diverse di quadratura; Curti Francesco. Stampe di fiori; Bartolomeo Coriolano. Stampe bolognesi di uccelli*). Non mancano comunque volumi di stampe con indicazione generica (ad esempio: *Stradano Giovanni. Stampe fiamminghe, Perelle Niccolò. Stampe francesi diverse, Dürer Alberto. Stampe tedesche*) (figg. 4-6). Non risulta, per questo nuovo invio, la realizzazione di legature *ad hoc*, e non compare la necessità di marcare con il proprio stemma ogni stampa, così come invece era stato fatto per la donazione del 1751.

Considerati i numerosi interventi di riordino delle stampe documentati negli anni successivi, è probabile che parte dei volumi di stampe mancanti della piccola collezione siano confluiti all'interno dei grandi volumi che da

³² ASBo, Assunteria di Istituto, Diversorum, Biblioteca, b. 21, f. 12; E. ROSSONI, *Nuovi studi sulla collezione di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna: ricerche su donazioni e acquisti del secolo XVIII*, cit..

³³ Negli atti di cessione delle stampe dall'Università all'Accademia di Belle Arti del 1881, si afferma che, oltre ai volumi della “grande collezione”, vengono trasferiti anche 62 volumi della “piccola collezione” (ASBo, Verbalì della Commissione del R. Istituto per la verifica della raccolta delle Stampe di Benedetto XIV, 1881; E. ROSSONI, *Nuovi studi sulla collezione di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna: ricerche su donazioni e acquisti del secolo XVIII*, cit.).

³⁴ Presso la Biblioteca Universitaria sono rimasti anche diverse stampe sciolte. Un gruppo di queste è conservato in una cartella studiata per la propria tesi di laurea da Ilenia Carozza (2018-2019). La medesima autrice pubblicherà un articolo su questo gruppo di stampe nel prossimo numero di «Aperto. Bollettino del Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna», 6, 2025.



Fig. 4 – Coperta del volume dedicato a Giovanni Battista Coriolano, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, vol. 82



Fig. 5 – Frontespizio del volume Stampe Bolognese di Gio. Battista Coriolani, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, vol.82



Fig. 6 – Una pagina del volume 84, Stampe bolognese di Giovanni Valesio inventore e intagliatore:

6a – Giovanni Luigi Valesio, Frontespizio per Nelle nozze del Co. Ercole Pepoli et D. Vittoria Cibò, bulino, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, vol. 84, inv. PN 11914

6b – Giovanni Luigi Valesio, Frontespizio per Vita della B. Caterina di Bologna, bulino, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, vol. 84, inv. PN 11915

50 nel 1751 risultano oggi 83³⁵. Quasi impossibile verificare oggi con certezza le singole stampe in quanto, oltre a non essere state timbrate a suo tempo, si confondono con altre donazioni pervenute negli anni successivi all'Istituto quali, per citare solo le principali, quelle del conte Girolamo Legnani Ferri, di Padre Urbano Savorgnan e soprattutto del conte Ludovico Aurelio Savioli³⁶. Già passati da 50 a 62 volumi entro il 1785, tra il 1790 e 1792, e poi ancora a fine Settecento, i volumi Lambertini vennero infatti sottoposti a un grande riordino, smontati, rimontati e integrati per inserirvi le altre incisioni nel frattempo pervenute.

Ma le avventure della collezione Lambertini non erano ancora terminate.

Nell'Ottocento si verificarono infatti, nell'ormai divenuta Regia Biblioteca Universitaria due grossi furti, uno nel 1868 e un altro nel 1881³⁷. Del primo disponiamo della revisione processuale³⁸, mentre del secondo ne abbiamo notizia solamente attraverso il testo di Olindo Guerrini, *Notizie storiche, bibliografiche e statistiche sulla Biblioteca Universitaria di Bologna nel MDCCCXCVIII*, che parla appunto di un «furto scoperto nel 1881 di codici miniati dei secoli XI, XII, XIII, XIV di rarità unica, di 480 stampe e nielli rarissimi della collezione suindicata [Lambertini] e di vari incunaboli di gran valore»³⁹. Lo scandalo che ne conseguì portò alla decisione nel 1881 di trasferire la raccolta dall'Università all'Accademia di Belle Arti, con conseguente passaggio alla Pinacoteca quando questa venne separata, a seguito del Regio Decreto del 13 marzo 1882, dall'Accademia⁴⁰.

³⁵ In genere la collezione viene indicata come contenente 81 volumi, ma bisogna considerare la presenza anche di due volumi con numero duplicato, 35a e 36a, che portano nel conteggio finale a 83.

³⁶ E. ROSSONI, *Nuovi studi sulla collezione di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna: ricerche su donazioni e acquisti del secolo XVIII*, cit., con bibliografia precedente. Per Ludovico Aurelio Savioli si veda anche E. ROSSONI, M. L. PIAZZI, *Ludovico Aurelio Savioli "ciamberlano dell'elettore palatino di Baviera" e la collezione di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in M. PIGOZZI con la collaborazione di E. GIOVANNINI (a cura di), *Dialogo tra Italia e Germania. Arte, Letteratura, Musica*, Bologna, Bononia University Press, 2017, pp. 21-49.

³⁷ E. ROSSONI, "Stampe di Giulio Bonasoni pittore e intagliatore". *Ricostruzione del primo volume della raccolta di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in «Aperto. Bollettino del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna», 1, 2008.

³⁸ Presso l'archivio del Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna è conservata la copia conforme, datata 1881, del Documento F. *Nota delle mancanze verificate a tutto il 12 marzo 1868 nella Collezione di Stampe di Benedetto XIV nella R. Biblioteca dell'Università di Bologna*, 1868 dell'Archivio di Stato di Bologna. Negli archivi di quest'ultimo (Tribunale Correzionale, Processi, 1868, n. 201) è presente tutto il fascicolo relativo al processo del 1868.

³⁹ O. GUERRINI, *Notizie storiche, bibliografiche e statistiche sulla Biblioteca Universitaria di Bologna nel MDCCCXCVIII*, Roma, Dante Alighieri, 1900, p. 23.

⁴⁰ G. P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti. La collezione Zambeccari*, Argelato, Minerva edizioni, 2000, pp. 138-147.

Se questi avvenimenti avevano già portato a scorporare diverse stampe dai volumi, al parziale smembramento degli stessi provvede, con ben altra intenzione, Paul Kristeller, lo studioso tedesco chiamato da Adolfo Venturi a riordinare il Gabinetto stampe della Pinacoteca di Bologna e successivamente coinvolto anche nella risistemazione della collezione Corsini dell'attuale Istituto Centrale per la Grafica di Roma⁴¹. Con il suo intervento si assistette allo stacco sistematico e alla conservazione in cartoni, di ben 3.250 stampe tra le più importanti della raccolta, secondo un criterio descritto dallo stesso Kristeller in un articolo del 1894:

Non potendo provvedere alla sistemazione definitiva e completa della numerosa e preziosa collezione di stampe della R. Pinacoteca di Bologna, poiché un tal lavoro avrebbe richiesto un tempo molto maggiore e mezzi molto più ragguardevoli di quelli di cui si disponeva, l'attuale compito è stato considerato come lavoro provvisorio, l'obbligo cioè di conservare anzi tutto le opere più pregiate per garantirle da ulteriori danni, pur mettendole a disposizione degli studiosi, offrendo al tempo stesso un saggio del modo col quale la collezione intera si dovrà in seguito preservare, ordinare e catalogare. [...] Si sono staccate dai volumi, nei quali stavano sparse, le incisioni di maggior valore, e sono state ordinate in maniera che tutte quelle del medesimo autore si trovino riunite⁴².

Tutte queste vicende hanno portato nel 2008 alla decisione di iniziare nella rivista online «Aperto. Bollettino del Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna» la ricostruzione virtuale dei volumi Lambertini, almeno nella forma che potevano avere alla metà dell'Ottocento, quando Gaetano Roncagli iniziò una schedatura sistematica dei volumi, purtroppo non portata a termine⁴³.

Grazie alle schede redatte dal bibliotecario è stato al momento possibile ricostruire il primo volume dedicato a Giulio Bonasone, il secondo a Marcantonio Raimondi, il terzo e il quarto a Guido Reni⁴⁴. Questo lavoro, il cui

⁴¹ G. MARIANI, *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe*, in G. MARIANI (a cura di), *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e collezioni 1895-1975*, Roma, De Luca, 2001, pp. 13-24.

⁴² P. KRISTELLER, *R. Galleria di Bologna*, in *Le Gallerie Nazionali Italiane*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1894, p. 163.

⁴³ Roncagli lavorò all'impresa dal 1848 al 1861. Per l'importanza del suo lavoro si veda E. ROSSONI, «*Stampe di Giulio Bonasoni pittore e intagliatore*». Ricostruzione del primo volume della raccolta di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna, cit.

⁴⁴ E. ROSSONI, «*Stampe di Giulio Bonasoni pittore e intagliatore*». Ricostruzione del primo volume della raccolta di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna, cit.; E. ROSSONI, «*Stampe bolognesi di Marc'Antonio Raimondi intagliatore*». Ricostruzione del secondo volume della raccolta di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna, in «Aperto. Bol-

compimento richiederà ancora diversi anni di studio, permette per lo meno di avere una fotografia della situazione ottocentesca dei volumi, oltre che di verificare i metodi e gli strumenti storiografici utilizzati per la loro ricomposizione e, non per ultimo, a studiare in maniera singola sulla base di una bibliografia aggiornata le stampe presenti in collezione, rendendole accessibili al pubblico. Se, salvo l'emergere di nuovi documenti, risulterà impossibile tornare alla composizione originaria dei volumi Cavazza-Bolognetti-Lambertini, si potranno valorizzare i tanti esemplari di pregio riconoscibili grazie al timbro papale. Quelli che potremmo citare sarebbero tantissimi, molti dei quali messi in rilievo dalle ricerche pionieristiche di Andrea Emiliani e di Giovanna Gaeta Bertelà (i tre volumi di *Capolavori nella raccolta delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, del 1967, 1968, 1969, e *La raccolta delle stampe di Benedetto XIV Lambertini nella Pinacoteca Nazionale di Bologna* del 1970)⁴⁵, così come nelle mostre *I grandi maestri dell'incisione nella raccolta di Benedetto XIV*, a cura di Marilena Tamassia, del 1981, o ancora *Le pubbliche virtù. Donazioni e legati d'arte alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (1803-1982)*, a cura di Rosalba D'Amico e Marzia Faietti del 1982⁴⁶. A questi si aggiungano i volumi della collana promossa dall'Associazione per le Arti "Francesco Francia" di Bologna⁴⁷, i sopra citati numeri di «Aperto» e le diverse occasioni in cui

lettino del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna», 2, 2009; E. ROSSONI, F. CANDI, "Stampe bolognesi di Guido Reni pittore e incisore". Ricostruzione del quarto volume della raccolta di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna, «Aperto. Bollettino del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna», 5, 2018; F. CANDI e A. MANES, "Stampe bolognesi di Guido Reni pittore e incisore". Ricostruzione del terzo volume della raccolta di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna (in corso di pubblicazione).

⁴⁵ *Capolavori nella raccolta delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna 1, Le stampe tedesche e nordiche*, cit.; *Capolavori nella raccolta delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna 2, Le stampe italiane del Quattrocento e Cinquecento*, cit.; *Capolavori nella raccolta delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna 2, Le stampe italiane del Seicento e del Settecento*, Bologna, Labanti & Nanni, 1969; A. EMILIANI e G. GAETA BERTELÀ (a cura di), *La raccolta delle stampe di Benedetto XIV Lambertini nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, cit.

⁴⁶ *I grandi maestri dell'incisione nella raccolta di Benedetto XIV*. Catalogo della mostra a cura di M. TAMASSIA, Bologna, Labanti & Nanni, 1981; *Le pubbliche virtù. Donazioni e legati d'arte alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (1803-1982)*, catalogo della mostra a cura di R. D'AMICO e M. FAIETTI, Bologna, Alfa, 1982.

⁴⁷ I volumi pubblicati dalla Associazione per le arti «Francesco Francia» di Bologna sono stati i seguenti: S. FERRARA (a cura di), *Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna Gabinetto delle Stampe*, 3.1, *Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVI, appendice ai volumi Incisori bolognesi ed emiliani del '600 e del '700*, Bologna, Editrice Compositori, 1973; G. GAETA BERTELÀ (a cura di), *Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna Gabinetto delle Stampe*, 3.2, *Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVII*, Bologna, Editrice Compositori, 1973; G. GAETA BERTELÀ (a cura di), *Catalogo generale della raccolta di stampe antiche*

le stampe sono state esposte come protagoniste in diverse mostre curate più di recente dalla Pinacoteca di Bologna⁴⁸. Impossibile fare una rassegna esaustiva dei tantissimi artisti e incisori che compaiono nei volumi, che offrono veramente un panorama esaustivo dell'incisione dal XV al XIX secolo, ma che ci restituiscono anche informazioni sulla loro storia materiale, sul collezionismo e sul suo evolversi nel tempo all'interno delle stesse strutture museali⁴⁹. Consapevoli pertanto della limitatezza dell'elenco ricordiamo ad esempio la presenza in collezione di esemplari di incisori emiliani illustri come Marcantonio Raimondi, Parmigianino, i Carracci, Guido Reni, di altri significativi nomi del panorama di altre regioni italiane, come Andrea

della Pinacoteca Nazionale di Bologna Gabinetto delle Stampe, 3.3, Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVIII, Bologna, Editrice Compositori, 1974; S. FERRARA (a cura di), *Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna Gabinetto delle Stampe, 4, Incisori toscani dal XV al XVIII secolo*, Bologna, Editrice Compositori, 1976; S. FERRARA (a cura di) con la collaborazione di P. BELLINI, *Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna Gabinetto delle Stampe, 6, Incisori liguri e lombardi dal XV al XVIII secolo*, Bologna, Editrice Compositori, 1977; R. D'AMICO (a cura di), *Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna Gabinetto delle Stampe, 7.1, Incisori d'invenzione romani e napoletani del XVII secolo*, Bologna, Editrice Compositori, 1978; R. D'AMICO e M. TAMASSIA (a cura di), *Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna Gabinetto delle Stampe, 5, Incisori veneti dal XV al XVIII secolo*, Bologna, Editrice Compositori, 1980.

⁴⁸ Serie di mostre dossier, *Stampe in collezione*, che si sono svolte presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna, di cui sono stati realizzati opuscoli di mostra: *Rembrandt. Le collezioni della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, mostra a cura di E. ROSSONI, 2014; *Michelangelo, per inciso. Stampe di Cherubino Alberti*, mostra a cura di E. ROSSONI con la collaborazione di C. CASSINELLI, 2014-2015; *Incidere la natura. Giovanni Francesco Grimaldi e il paesaggio ideale*, a cura di T. BOREA, D. MARTORANA e L. PICCHETTI, 2017-2018. Si vedano inoltre, E. ROSSONI, *Incisioni di Annibale Carracci nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in *Talento e impazienza. Annibale Carracci nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, catalogo della mostra a cura di E. FIORI, Verona, Electa, 2006, pp. 78-87; E. ROSSONI, *Domenico degli Ambrogi incisore e miniatore*, in «Il Carrobbio», 2011, pp. 243-258; E. ROSSONI, *La grafica nella produzione di Francesco Francia e della sua bottega*, in *Il genio di Francesco Francia. Un orafo pittore nella Bologna del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di M. SCALINI e E. ROSSONI, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 59-77; *La fortuna visiva di Raffaello nella grafica del XVI secolo da Marcantonio Raimondi a Giulio Bonasone*, catalogo della mostra a cura di E. ROSSONI (Bologna 2020), Rimini, NFC edizioni, 2020; le schede di A. MANES delle stampe di e da Parmigianino, esposte alla mostra *Giulio II e Raffaello. Una nuova stagione del Rinascimento a Bologna*, catalogo della mostra a cura di D. BENATI, M.L. PACELLI e E. ROSSONI, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2023, pp. 187-193.

⁴⁹ Si vedano ad esempio gli articoli di Sabrina Borsetti dedicati ai montaggi e alle carte utilizzate per la ricomposizione dei volumi (S. BORSETTI, *Analisi materiale del volume "Stampe di Giulio Bonasone pittore e intagliatore" della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, «Aperto. Bollettino del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna», 1, 2008; S. BORSETTI, *Analisi materiale del volume "Stampe bolognesi di Marc'Antonio Raimondi intagliatore" della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, «Aperto. Bollettino del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna», 2, 2009).

Mantegna, Giorgio Ghisi, Federico Barocci, Giovanni Benedetto Castiglione, Stefano della Bella, ma anche autori nordici quali Albrecht Dürer, Cornelis Cort, Rembrandt van Rijn o francesi come Gerard Audran o Nicolas Dorigny (figg. 7-12).



Fig. 7 - Marcantonio Raimondi (da Marco Dente da Ravenna, da Raffaello), *San Giovanni evangelista*, bulino, Musei Nazionali di Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 2186



Fig. 8 – Cornelis Cort (da Tiziano Vecellio), *Martirio di San Lorenzo*, bulino, Musei Nazionali di Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 7333



Fig. 9 – Federico Barocci, *An-nunci-azione*, acquaforte, Musei Nazionali di Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 3265



Fig. 10 – Annibale Carracci, *San Girolamo*, acquaforte e bulino, Musei Nazionali di Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 2061



Fig. 11 – Guido Reni, *Madonna col Bambino e san Giuseppe sullo sfondo*, acquaforte, Musei Nazionali di Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 25108



Fig. 12 – Rembrandt van Rijn, *Autoritratto con Saskia*, acquaforte, Musei Nazionali di Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 24442

“Il sentimento della statuaria”.

Benedetto XIV e i gessi dell'Accademia Clementina di Bologna

Francesca Lui

si anderà pensando a tutto, per non esser rei d'aver tralasciata alcuna cosa che possa contribuire al lustro, ed al vantaggio dell'Istituto.

Benedetto XIV, *Lettera al marchese Paolo Magnani*,
Roma, 9 novembre 1748

in Roma, sotto gli occhi di tanti valenti artefici, non basta saper formare, bisogna formare bene e avere cognizioni esatte, il sentimento della statuaria.

Giuseppe Tambroni, *Dell'arte del formare in gesso*, 1814

Negli anni trascorsi nella città natale in veste di cardinale arcivescovo, a partire dal 10 maggio 1731, il futuro pontefice Benedetto XIV aveva manifestato un continuo e sempre rinnovato interesse per l'Istituto delle Scienze, concepito due decenni prima dalla mente enciclopedica del conte Luigi Ferdinando Marsili. Questo organismo di nuovissima concezione, alternativo alla tradizionale Università di Bologna, comprendeva – nella sede del cinquecentesco palazzo Poggi – l'Accademia Clementina, dove si coltivavano le arti del disegno e lo studio della pittura, della scultura e dell'architettura¹.

All'indomani della sua elezione al soglio pontificio nell'agosto 1740, Prospero Lambertini – «di genio naturalmente Fabbricatore», come viene definito dal diarista Giuseppe Merenda – «aveva posta mano a più fabbriche in un tempo», contribuendo all'ampliamento, al completamento e al restauro di importanti cantieri architettonici e urbanistici della Città Eterna²; al tempo stesso proseguendo un'azione sistematica di incremento dei beni della seconda città pontificia, facendosi instancabile *amplificator* dell'Istituto bolognese, che potenziava con nuove strutture, dotandolo di rare raccolte scientifiche, artistiche, naturalistiche e di «ogni sorta di magnificenza»³.

¹ Ringrazio Luca Marzocchi per aver realizzato la campagna fotografica dei gessi conservati presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna. Sulle origini dell'Accademia Clementina, G.G. BOLLETTI, *Dell'origine e de' Progressi dell'Istituto delle Scienze di Bologna e di tutte le Accademie ad esso unite*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1751.

² F. HASKELL, *Introduzione*, in D. BIAGI MAINO (a cura di), *Benedetto XIV e le arti del disegno*, Atti del convegno internazionale di studi di Storia dell'arte (Bologna 28–30 novembre 1994), Roma, Quasar, 1998, pp. 5–11; E. KIEVEN, *Überlegungen zur römischen Architektur im Pontifikat Papst Benedikts XIV (1740–1758)*, in *ibid.*, pp. 125–131.

³ G. ANGELELLI, *Notizie dell'Origine, e Progressi dell'Istituto delle Scienze di Bologna e sue Accademie*, Bologna, Istituto delle Scienze, 1780, passim.

Tra le innumerevoli donazioni, spicca per unicità e intrinseco valore artistico e didattico la collezione di quarantotto calchi in gesso e di otto busti delle statue più rappresentative antiche e moderne esistenti a Roma e a Firenze, tratti dalle maggiori collezioni pubbliche e private, che sarebbe pervenuta all'Istituto delle Scienze nel 1757⁴.

La preziosa raccolta era il frutto di una lunga trattativa avviata tra il pontefice e l'abate Filippo Farsetti (1703-1774), mecenate e patrizio veneziano, formalizzata dal *Motu proprio* pontificio del 20 aprile 1755⁵. In base a questo contratto, stipulato dal cardinale Girolamo Colonna per conto di Benedetto XIV, il pontefice concedeva al mecenate veneziano, intenzionato a formare una collezione di gessi per la sua città natale, il permesso di formare i calchi dagli originali delle collezioni del Museo Vaticano, da quelle del Museo Capitolino, da statue presenti nelle chiese romane, a condizione che egli fornisse altrettanti esemplari all'Istituto bolognese da destinare all'Accademia Clementina, a fronte di un contributo di 6.000 scudi⁶.

Farsetti, da parte sua, si impegnava a consegnare entro due anni i calchi all'istituzione felsinea, facendosi carico dei costi di trasporto, dell'assemblaggio dei gessi e della sistemazione delle statue negli ambienti di palazzo Poggi; mentre una commissione di due periti clementini ne avrebbe valutato la qualità e, nel caso, avrebbe richiesto la loro sostituzione⁷.

Il progetto di arricchire l'Accademia bolognese di un'importante gipsoteca era stato preso in considerazione dal pontefice già nel decennio precedente, come testimonia la lettera del 31 ottobre 1744 XIV al marchese Paolo Magnani⁸. Sull'esempio di Luigi XIV, il papa aveva concepito

⁴ Sulla collezione dei gessi donata da Benedetto XIV, si vedano M. L. PAGLIANI, *L'orma dell' bello. I calchi di statue antiche nell'Accademia di Belle Arti di Bologna*, Bologna, Minerva, 2003; D. BIAGI MAINO, *Magistero e potestà pontificia sull'Accademia Clementina di Bologna*, in D. BIAGI MAINO (a cura di), *Benedetto XIV e le arti del disegno*, cit., pp. 323-356, 335 e, più di recente, J. COLLINS, *Pedagogy in Plasters: Ercole Lelli and Benedict's Gipsoteca at Bologna's Istituto delle Scienze e delle Arti*, in R. MESSBARGER, C. M. S. JOHNS, P. GAVITT (a cura di), *Benedict XIV and the Enlightenment: Art, Science, and Spirituality*, Toronto, University of Toronto Press, 2016, pp. 391-418.

⁵ Il testo del *Motu proprio* è pubblicato in *Lettere, brevi, chirografi, bolle ed apostoliche determinazioni prese dalla S. di N. S. Papa Benedetto XIV per la città di Bologna sua patria*, Longhi, Bologna, 1756, III, pp. 416-443, trascritto da M. L. PAGLIANI, *L'orma del bello. I calchi di statue antiche nell'Accademia di Belle Arti di Bologna*, cit., pp. 153-156.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.* e per la funzione dei calchi nella prassi accademica, cfr. F. HASKELL, N. PENNY, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica* (1981), Torino, Einaudi, 1984; O. ROSSI PINELLI, *Gli apostoli del buon gusto: fortuna e diffusione dei calchi*, in *La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I*, Roma, 1998, pp. 256; S. ROETTGEN, *La cultura dell'antico nella Firenze del Settecento. Una Proposta di lettura*, in «Studi di storia dell'arte», 2010 (20), pp. 181-204.

⁸ P. PRODI, M.T. FATTORI (a cura di), *Le lettere di Benedetto XIV al Marchese Paolo Magnani*, Italia Sacra, vol. 85, Roma, Herder, 2011, pp. 319-320.

l’idea di una galleria di statue da collocare nel grandioso ambiente della biblioteca dell’Istituto, la cui realizzazione su progetto di Carlo Francesco Dotti era ancora in corso⁹. Lambertini riteneva infatti che uno spazio tanto vasto sarebbe stato meglio riempito e valorizzato da una galleria di antiche statue, piuttosto che da una semplice «libreria»: «proponiamo – scriveva – se fosse più espediente il lasciare la nuova fabbrica in qualità di galleria, riponendovi in essa i modelli in gesso delle più nobili statue che sono in Roma. Coll’esempio di Luigi XIV che fece fare pure gli stessi modelli per Parigi»¹⁰. Il modello di riferimento era appunto quello offerto dal sovrano francese, che aveva fatto realizzare per la capitale una serie di copie in marmo e in gesso della statuaria antica¹¹. La stessa Accademia di Francia, fondata a Roma da Luigi XIV, possedeva anch’essa una vasta collezione di gessi – un vero e proprio «peuple de statues», unico nel suo genere, a detta dei viaggiatori: si trattava di un insieme dalla funzione prettamente didattica, indispensabile nella prassi accademica per affinare le esatte proporzioni della figura umana e la qualità del disegno a contorno. Per il numero e la varietà dei calchi riuniti nella sede di palazzo Mancini al Corso, la collezione costituiva una delle principali attrattive della celebre accademia francese su suolo romano¹². «È una gioia trovarle così numerose in un posto solo, dove stanno sotto l’occhio e possono essere confrontate l’una con l’altra», commentava entusiasta Charles de Brosses dopo una visita durante il suo viaggio italiano del 1739-40¹³.

1. Ercole Lelli, l’Istituto delle Scienze e Benedetto XIV

A Bologna, la personalità trainante di Ercole Lelli (1702-1766), artista poliedrico attivo all’interno dell’Accademia Clementina, è al centro di una

⁹ Nel 1744 il grande vano della biblioteca era già compiuto, ma non ancora l’atrio, le scale e la facciata dell’edificio; l’inaugurazione avvenne nel 1756; cfr. D. LENZI, *Le trasformazioni settecentesche: l’Istituto delle Scienze e delle Arti*, in A. OTTANI CAVINA (a cura di), *Palazzo Poggi: Da dimora aristocratica a sede dell’Università di Bologna*, cit. pp. 69-88; G. NEROZZI, *La Biblioteca Universitaria*, in A. BACCHI, M. FORLAI (a cura di), *L’Università di Bologna. Palazzi e luoghi del sapere*, Bologna, Bononia University Press, 2019, pp. 39-48.

¹⁰ P. PRODI, M.T. FATTORI (a cura di), *Le lettere di Benedetto XIV al Marchese Paolo Magnani*, cit., pp. 319-320.

¹¹ F. HASKELL, N. PENNY, *L’antico nella storia del gusto*, cit., pp. 46-53.

¹² P. MICHEL, *Le palais de l’Académie de France a Rome: une vitrine du bon goût français dans la Rome pontificale*, in M. BAYARD, E. BECK SAIELLO, A. GOBET (a cura di), *L’Académie de France a Rome. Le palais Mancini: un foyer artistique dans l’Europe des Lumières (1724-1792)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 88; 79-107.

¹³ Cit. in S. ROETTGEN, *La cultura dell’antico nella Firenze del Settecento*, cit., p. 193.

serie di relazioni che legano a doppio filo il papa bolognese all'istituzione artistica felsinea, di cui era stato mediatore privilegiato in varie occasioni. Pittore, scultore, ceroplasta, «notomista», incisore, nonché maestro dei conii presso la Zecca, Lelli era stato incaricato dal pontefice di svariate commissioni che richiedevano la sua multiforme perizia e le sue ampie cognizioni pratiche e scientifiche: basti citare l'esecuzione dei modelli anatomici in cera per la 'Camera della Notomia', realizzati tra il 1742 e il 1747¹⁴.

Nell'estate 1747, l'artista viene chiamato a Roma da papa Lambertini per ricevere in consegna i preziosi vetri ottici dell'officina appartenuta a Giuseppe Campana, destinati all'Istituto bolognese. Durante i tre mesi di soggiorno nell'Urbe, Lelli ha modo di visitare le principali raccolte pubbliche e private di antichità, al fine di compilare un «Catalogo delle migliori Statue esistenti o nel Campidoglio, o nei Palagi, o nelle Ville», che consegnerà a Benedetto XIV prima del suo ritorno a Bologna¹⁵.

Con la complicità del letterato Flaminio Scarselli (1705-1776), segretario del senatore Fulvio Bentivoglio, ambasciatore bolognese presso la Santa Sede, Lelli verrà coinvolto in prima persona nelle diverse fasi di questo progetto, che prenderà forma concreta solo a partire dal 1752.

In una lettera del giugno 1752, Scarselli informa da Roma Ercole Lelli che il pontefice era determinato a portare a compimento il progetto, ma occorreva trovare nell'Istituto uno spazio adatto a collocare le statue¹⁶. Questa notizia trova ulteriore conferma nel fitto scambio epistolare del 1752 tra l'ambasciatore Fulvio Bentivoglio e l'Assunteria d'Istituto, nel quale emergono continui riferimenti all'«importante negozio» delle statue, cui si era interessato lo stesso Cardinal Legato Giorgio Doria, prezioso aiuto del pontefice¹⁷. Il 30 agosto, Bentivoglio informava della «costante determina-

¹⁴ M. ARMAROLI (a cura di), *Le cere anatomiche bolognesi del Settecento*, Bologna 1981; G. PERINI, *La Camera Anatomica dell'Istituto delle Scienze*, in A. OTTANI CAVINA (a cura di), *Palazzo Poggi: Da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 176-184; S. FALABELLA, *Ercole Lelli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64, 2005; R. MESSBARGER, *La signora anatomista. Vita e opere di Anna Morandi Manzolini* (2010), Bologna, Il Mulino, 2020, pp. 43-45.

¹⁵ La notizia del «Catalogo delle migliori Statue» stilato da Lelli nel 1747 è riportata nella lettera di Fulvio Bentivoglio all'Assunteria d'Istituto del 12 luglio 1752, Archivio di Stato di Bologna (d'ora in poi ASB), *Assunteria d'Istituto, Lettere all'Istituto*, 4; cfr. anche la lettera di Flaminio Scarselli del giugno 1752 cit. in D. BIAGI MAINO, *Magistero e potestà pontificia sull'Accademia Clementina di Bologna*, cit., p. 335 n. 71.

¹⁶ Cit. in J. COLLINS, *Pedagogy in Plasters*, cit., p. 396 n. 16: lettera di F. Scarselli al Lelli, Roma, 21 giugno 1752, Biblioteca Universitaria di Bologna (d'ora in poi BUB) Mss. Italiani 3882, capsula LVIII, A 13. A conferma di questa notizia, si veda anche la lettera di Fulvio Bentivoglio all'Assunteria d'Istituto, Roma, 12 luglio 1752, Archivio di Stato di Bologna (d'ora in poi ASB), *Assunteria d'Istituto, Lettere all'Istituto*, 4. Scarselli ricopre la carica di segretario dal 1741 al 1760.

¹⁷ Su Giorgio Doria (1708-1759), Legato di Bologna dal 1753, cfr. P. PRODI, M.T. FATTORI (a cura di), *Le lettere di Benedetto XIV al Marchese Paolo Magnani*, cit., p. 108 n. 165.

zione» di Benedetto XIV «di provveder l’Istituto di cinquanta modelli delle migliori Statue di Roma»¹⁸, segno che la missione stava particolarmente a cuore al pontefice.

La richiesta ufficiale all’Assunteria d’Istituto e al Cardinal Legato viene presentata il 19 agosto 1752 dallo stesso Lelli¹⁹: l’artista, lamentando che «lo stato presente dell’Accademia de’ Pittori è poco comodo», propone di acquisire «copie esatte e fedeli» delle statue romane, che avrebbero accresciuto «le glorie dell’Istituto già sontuoso», consentendo agli studenti di affinare lo studio delle «giustissime proporzioni» e «la giusta idea della vera bellezza», affinché «gli studenti giovani apprendere potessero quello che la Romana romana ed il divin Rafaello appresero»²⁰. La raccolta si sarebbe aggiunta agli esemplari già in dotazione dell’accademia, donati nel 1714 dal cardinal Gozzadini²¹. Per rinnovare la Scuola del disegno, Lelli ne richiedeva l’apertura durante la stagione estiva, come avveniva nelle principali accademie di Parigi, Roma e Firenze, per consentire lo studio dell’antico con la luce naturale: il che avrebbe rivelato gli esatti contorni e «gli infiniti gradi di ombreggiatura invisibili alla luce delle candele, le cui sagome nette e ombre totali confondono anche gli alunni assidui, che ora vanno altrove per studio privato»²².

Nel frattempo, con i suoi cantieri aperti un po’ ovunque, la frenetica attività dell’abate Farsetti aveva smobilitato musei, chiese e collezioni di tutta Roma: «al momento non si vedono altro che formatori di stampi sparsi in tutta la città, sia nelle chiese che nei palazzi», come informa il direttore dell’Accademia di Francia a Roma nella sua corrispondenza con Parigi²³.

Le complesse operazioni di formatura realizzate a partire dagli originali romani avrebbero dovuto proseguire a Venezia per quanto riguardava la

¹⁸ ASB, *Assunteria d’Istituto, Lettere all’Istituto*, 4, Fulvio Bentivoglio all’Assunteria d’Istituto, Roma, 30 agosto 1752.

¹⁹ Cfr. il ms. 1752. *Scuola del Nudo e delle Statue (Proposte del Lelli)*, ASB, *Assunteria d’Istituto, Diversorum*, b. 30, 25.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Nel 1711 Marsili aveva interpellato per la scelta delle statue i pittori bolognesi Marc’Antonio Franceschini e Luigi Quaini, allora impegnati nell’Urbe; cfr. la lettera di Marsili a G. G. Dal Sole, datata Roma, 26 agosto 1711, cit. in M. L. PAGLIANI, *L’orma del bello*, cit., p. 139; la prima serie di calchi inviata a Bologna nel 1714 comprendeva l’*Ercole Farnese*, l’*Apollo del Belvedere*, il *Torso del Belvedere*, il *Laocoonte*, il *Gladiatore Borghese* e la *Venere de’ Medici*, e alcune sezioni della *Colonna Traiana*.

²² J. COLLINS, *Pedagogy in Plasters*, cit. p. 396-397; cfr. 1752. *Scuola del Nudo e delle Statue (Proposte del Lelli)*, ASB, *Assunteria d’Istituto, Diversorum*, b. 30, 25.

²³ Lettera di Charles Natoire a M. de Vandières, Roma 17 gennaio 1753, A. Montaignon, *Correspondance des directeurs de l’Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, Paris, Charavay, vol. 10, n. 4942, p. 434, cfr. J. COLLINS, *Pedagogy in Plasters*, cit., p. 413, n. 21.

fase altrettanto delicata di realizzazione dei positivi: nel settembre 1753, cinquantaquattro casse delle cento inviate erano già arrivate in Laguna²⁴.

Il *Motu proprio* di Benedetto XIV dell'aprile 1755 riporta l'elenco complessivo dei cinquanta calchi²⁵ con l'indicazione della relativa provenienza, che l'abate Farsetti avrebbe dovuto consegnare entro due anni a Bologna²⁶:

«Nota delle statue. Firenze, 1. La Lotta - 2. L'Arrotino - 3. La Venere - 4. Il Fauno - 5. Amore e Psiche - 6. Ganimede - 7. Venerina a sedere - 8. Il Mercurio - 9. L'Idolo - 10. Il Morfeo - 11. Bacco di Sansovino - 11. Roma - Campidoglio - 12. Gladiatore morente - 13. Altro Gladiatore morente - 14. Flora - 15. Ercole Aventino - 16. Zenone - 17. Agrippina - 18. Mario - 19. Ercole di Verospi - 20. Antinoo nel Bagno - 21. Antinoo il Bello - 22. Putto con la maschera - 23. Satiro primo - 24. Satiro secondo - Num. 13. Belvedere - 25. Laocoonte - 26. Apollo - 27. Antinoo - 28. La Dea Tellure - 29. Cleopatra - Num.5. Farnese - 30. Putto del Fiamingo - 31. Flora - 32. Venere - Num.3. Villa Medici - 33. Apollino - 34. Venerina - 35. Ganimede - 36. Niobe con figlia - 37. Niobe Figlia - 38. Mercurio - 39. Saturno - 40. Un Bacco - Num. 8. Diverse - 41. Santa Bibiana - 42. Santa Susanna - 43. Venere dell'Albani - 44. Verità di G. della Porta - 45. Germanico - 46. Meleagro - 47. Putto di Campo Santo - Num.7. Piombino - 48. Aria e Peto - Marte sedente - Num.2. Borghese - Gladiatore - Num.1»

L'urgenza di trovare spazi adeguati nei locali di palazzo Poggi sarà motivo di lunghe discussioni tra il cardinale Gian Giacomo Millo (1695-1757), nominato da Benedetto XIV suo fiduciario e datario, il quale, con la mediazione di Filippo Scarselli, dovrà confrontarsi con il senatore Sigismondo Malvezzi, allora presidente dell'Istituto, sempre affiancato da Ercole Lelli. Le discussioni riguarderanno la scelta del luogo, i modi di disporre e illuminare le statue, la fattura dei piedistalli²⁷.

²⁴ Lettera di Fulvio Bentivoglio a Ercole Lelli, 13 settembre 1753, cit. in *ibid.*, p. 398.

²⁵ L'abate non riuscì tuttavia ad ottenere tutti gli stampi dagli originali; i gessi consegnati all'Istituto furono complessivamente quarantotto, cui si aggiunsero altri otto busti; vedi *infra*, nota 60.

²⁶ Trascritto in M. L. PAGLIANI, *L'orma del bello*, cit., pp. 153-156.

²⁷ Sulla mediazione di Scarselli in questa vicenda e sul confronto delle diverse proposte, cfr. il ms. 1757. *Disposizione di Locali e collocamento di Statue*, in ASB, *Assunteria d'Istituto, Diversorum*, busta 31, 12, parzialmente trascritte da M. L. PAGLIANI, *L'orma del bello*, cit., pp. 157-160; si veda in particolare la lettera di Scarselli al Senatore Malvezzi, Roma 30 luglio 1757; l'argomento è stato riesaminato da J. COLLINS, *Pedagogy in Plasters*, cit., pp. 399-405; per le discussioni sui piedistalli, si vedano le lettere di Filippo Bentivoglio all'Assunteria d'Istituto del 25, 29 giugno e 20 luglio 1757, ASB, *Assunteria d'Istituto, Lettere all'Istituto*, 5.

Tra le varie soluzioni si impone quella del cardinal Millo, determinato a creare una «galleria rettilinea, continua» al piano terreno del palazzo, allineando tre sale lungo l’ala del cortile e inglobando l’ambiente dell’ex-vestibolo²⁸.

2. Da Venezia a Bologna: il viaggio delle statue

A Venezia, la Galleria delle statue dell’abate Farsetti – allestita al piano nobile del palazzo sul Canal Grande a Rialto – era stata inaugurata il 13 giugno 1755 e messa a disposizione dei giovani artisti della città²⁹.

Nemmeno due anni dopo, alla fine di maggio 1757, i «70 cassoni» con le quarantotto statue «parte gigantesche, parte in Gruppi, et il resto quasi tutte sopra il naturale oltre i Busti» partono da Venezia percorrendo le vie d’acqua: per mare, fino al corso del Po di Primaro, ad Argenta verso Molinella e al Morgone, raggiungendo i Navigli di Bologna e da qui all’Istituto, trasportate «a spalle d’uomini»³⁰. L’atteso approdo è registrato dai verbali dell’Accademia Clementina³¹ del 30 giugno. Ad accompagnare le casse era l’esperto formatore Vittorio Tantardini, incaricato dal Farsetti di riassembleare i calchi e di collocare le statue nella nuova sede. Tuttavia, a queste date, la scelta degli spazi non era stata ancora definita.

3. La grande impresa di Filippo Farsetti

Rimaste fino ad oggi inedite sono le notizie riguardanti la fase organizzativa, logistica e materiale dell’ambizioso progetto e gli artisti che furono coinvolti, così come risulta da una lettera dell’abate Farsetti del 4 giugno

²⁸ J. COLLINS, *Pedagogy in Plasters*, cit., pp. 399-405.

²⁹ L. VEDOVATO, *Villa Farsetti nella storia*, I, Biblioteca Comunale di Santa Maria di Sala, 1994, p. 126. La raccolta Farsetti verrà dispersa dopo la morte del committente, avvenuta nel 1774, e solo una parte di essa verrà acquistata nel 1805 dal governo cittadino per l’Accademia di Belle Arti di Venezia, cfr. G. NEPI SCIRÈ, *Le reliquie estreme del Museo Farsetti*, in *Alle origini di Canova. Le terracotte della collezione Farsetti*, in S. ANDROSOV (a cura di), Venezia, Marsilio, 1992, pp. 23-29; E. NOÈ, *La statuaria Farsetti: opere superstiti*, in «Arte Veneta», 2008, 68, pp. 224-269.

³⁰ ASB, *Assunteria d’Istituto, Lettere all’Istituto*, 5, *Copia di lettera scritta dal Sig. Abb.e Farsetti all’Architetto Posi*, Venezia, 7 maggio 1757, dove è indicato l’itinerario del *Viaggio che dovranno fare li Bastimenti col carico delle Casse de’ Gessi per l’Istituto di Bologna*: «da Primaro, di la dal Canale di S. Alberto, proseguire per Argenta al Morgone, dove si tragherà, e per d.o Canale si andrà sino alli navigli di Bologna, dal qual sito sino all’Istituto saranno trasportate [...] a spalle d’uomini».

³¹ *Atti dell’Accademia Clementina. Verbal consiliari*, S. QUESTIOLI (a cura di), Bologna Minerva Edizioni, 2005, I, p. 217.

1757, inviata da Venezia all'Assunteria d'Istituto³². Alla stregua di una relazione, la lettera offre un minuzioso resoconto delle operazioni svolte dapprima a Roma, poi a Venezia fino a quel momento, che avevano impegnato artisti e maestranze specializzate per oltre cinque anni. Si apprende qui la notizia riguardante il lavoro di formatura dagli originali, che era stato diretto a Roma dal celebre scultore di origine lombarda Giovanni Battista Maini (1690-1752), accademico di San Luca, allora impegnato nei lavori della basilica di S. Pietro³³. Dopo la morte del Maini, avvenuta nel 1752, gli era subentrato l'architetto senese Paolo Posi (1708-1776), che in quel periodo lavorava per il cardinale Giacomo Colonna, promaggiordomo di Benedetto XIV e arciprete della Basilica papale di Santa Maria Maggiore³⁴, colui che, a seguito del *Motu proprio* dell'aprile 1755, avrebbe stipulato il contratto a nome del pontefice.

Nella sua relazione, Farsetti specificava che «gli Artefici [...] scelti per formare a Roma hanno gittato i gessi a Venezia», e che «ne' la direzione de' Modelli originali si sono sempre consultati questo Scultore Morlaiter, il Pittore Tiepoletto, e l'intelligente Ant[oni].o Zannetti [sic]»³⁵. Di particolare interesse è quest'ultimo dato, ovvero che i gessi erano stati «gettati» a Venezia, coinvolgendo come consulenti artisti del calibro dello scultore Giovanni Maria Morlaiter (1699-1781) e di Giambattista Tiepolo (1796-1770), affiancati dall'«intelligente» Anton Maria Zanetti il Giovane (1706-1778), bibliotecario della Marciana³⁶. Nella sua relazione, Farsetti indicava inoltre la provenienza del materiale, fatto venire dai monti della Tolfa, a nord di Roma, e trasportato per mare via Civitavecchia. Il minerale era stato imbarcato presumibilmente grezzo, e la sua cottura doveva avvenire a Venezia³⁷. Infine, per quanto riguarda la fattura dei calchi, l'abate asseriva che erano stati ottenuti dal primo e dal secondo getto, e tutti eseguiti da «una mano sola, e della più perita», garantendo che «quello che la necessità del trasporto ha costretto di spedire in pezzi sarà unito dalla stessa mano sotto gli occhi di codesti loro valentissimi Artefici»³⁸. La dichiarazione è di particolare importanza, in quanto conferma che dagli

³² Lettera di Filippo Farsetti all'Assunteria d'Istituto, Venezia, 4 giugno 1757, in ASB, Assunteria d'Istituto, *Lettere all'Istituto 1742-1757*, 5.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*; R. PORFIRI, «Ars est celare artem». Note critiche sulla fortuna e sul restauro della scultura, in «Bollettino d'arte», n. 35-36, luglio-dicembre 2017, pp. 183-204;

³⁵ Lettera di Filippo Farsetti all'Assunteria d'Istituto, cit.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Ringrazio il prof. Augusto Giuffrè per i chiarimenti tecnici, in particolare per quanto concerne l'utilizzo del gesso della Tolfa, la cui 'cottura' avvenne direttamente a Venezia al momento di utilizzare il materiale, in quanto il gesso se trasportato in polvere sarebbe marcito a causa dell'umidità.

³⁸ *Ibid.*

stampi erano state ottenute due sole copie e, di conseguenza, questi sarebbero stati distrutti. Farsetti ribadiva ancora di non aver permesso «che due soli Gessi da ciascheduna Forma», ad eccezione della *Santa Bibiana* del Bernini (fig. 6) e del *Meleagro* (fig. 2), per i quali aveva ottenuto il permesso di inviarne copia a Roma all’Accademia di Francia, con «l’avvertenza di farle essere il terzo Getto»³⁹. Infine, riconoscente verso il pontefice, il mecenate si congedava affermando che a fronte di tante fatiche e di infinite spese («il dispendio è stata la meno sensibile fatica»), il «compenso del sacrificio» era stato quello di aver condiviso il frutto dell’impresa con l’illustre Istituto bolognese⁴⁰.

Ulteriori documenti, resi noti in occasione del recente restauro della *Santa Bibiana* del Bernini, hanno confermato che il 9 dicembre 1752 l’architetto Paolo Posi aveva fatto richiesta al cardinale Colonna «di poter far formare nella Chiesa di S. Bibiana la statua della medesima Santa del Cavalier Bernino»⁴¹; e, nel mese successivo, lo stesso architetto aveva sottoscritto un atto in cui si impegnava a restituire la statua «intatta come al presente si ritrova senza veruna offesa, o lesione» (3 gennaio 1753)⁴².

Sono gli anni in cui l’erudito veneziano Francesco Algarotti, stella della Repubblica delle Lettere, rimarcava nei suoi scritti l’importanza delle copie dall’antico nella formazione di un pittore⁴³. Nel *Saggio sopra la pittura* del 1756, l’erudito affermava che le statue per i giovani artisti erano «le formole generali della Geometria pittoresca», in cui «si vedeva congiunto il precetto con l’esempio», racchiudendo «tutta la umana bellezza che a parte a parte è sparsa in una infinità di individui»⁴⁴; nel *Saggio sopra l’Accademia di Francia che è in Roma* del 1763, avrebbe ancora puntualizzato che «il gesso, non è dubbio, è una fedele immagine della statua. E dove sia gettato a dovere, ricercato di poi da un maestro, e ben conservato, può guidar finalmente il giovane quanto all’aggiustezza del disegno, e alla

³⁹ *Ibid.* L’Accademia di Francia aveva concesso a Farsetti di copiare il suo raro calco del Germanico, che dal 1686 si trovava a Versailles, ottenendo in cambio quello della *Santa Bibiana* del Bernini; cfr. J. COLLINS, *Pedagogy in Plasters*, cit., p. 398.

⁴⁰ ASB, *Assunteria d’Istituto, Lettere all’Istituto*, 5; una lettera di ringraziamento del Reggimento a Benedetto XIV, 25 giugno 1757 dichiara che «cotesto sarà il più gran presidio, e l’ornamento più esimio, che le Arti della Pittura e della Scultura in qualsivoglia parte di Mondo possano avere».

⁴¹ R. PORFIRI, “*Ars est celare artem*”, cit., pp. 183-184; i documenti fanno parte del *Memoriale di Paolo Posi al Cardinale Giacomo Colonna* conservati presso l’Archivio della Basilica Papale di Santa Maria Maggiore; cfr. inoltre M. G. CHILOSI, *Considerazioni a margine del restauro* e F. BENCETTI, *Appendice documentaria*, in «Bollettino d’arte», n. 35-36, cit., pp. 212-213; 237-238.

⁴² F. BENCETTI, *Appendice documentaria*, cit., Doc. 4, p. 238.

⁴³ W. SPAGGIARI (a cura di), F. ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura* (Venezia, 1756), Roma, Archivio Guido Izzi, 2000, p. 47.

⁴⁴ *Ibid.*

simmetria, che è una delle tante parti necessarie a formare un eccellente dipintore»⁴⁵.

Infine, con il *Motu proprio* del 6 settembre 1755, Benedetto XIV faceva dono all'Istituto delle Scienze anche della propria biblioteca⁴⁶. L'Accademia Clementina si arricchiva così della splendida edizione illustrata delle *Antichità Romane* di Giambattista Piranesi, apparsa a Roma nel 1756 presso l'editore Bouchard, l'opera più completa sull'antichità mai apparsa fino allora: oltre 260 incisioni entro quattro volumi *in folio* finemente legati in pelle, che recano impressa in oro sui piatti una doppia cornice con piccoli fregi negli angoli e, al centro, in pelle rossa ad intarsio, le armi del pontefice sormontate dalla tiara e dalla chiavi di San Pietro, in una fattura di grandissimo pregio⁴⁷. Come riferisce il Diario di Luca Antonio Chracas del 23 luglio 1757, al rientro da una visita a Santa Maria Maggiore, Benedetto XIV si «degnò di entrare a prendere aria nel delizioso giardino Chigi», allora preso in affitto da Monsignor Rota, il quale fece dono in quell'occasione al pontefice di «quattro tomi assai ben legati, e con le armi di Sua Santità, che Piranesi Architetto» aveva recentemente pubblicato⁴⁸. I volumi sono stati identificati con i sontuosi esemplari pervenuti all'Accademia Clementina, in seguito acquisiti dalla Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, dove sono tuttora conservati.

4. *L'allestimento della Galleria delle Statue nell'Istituto delle Scienze di Bologna*

La «Galleria delle Statue» situata al piano terreno di palazzo Poggi verrà inaugurata il 16 aprile 1759, l'anno successivo alla morte del pontefice, e affidata alla direzione di Ercole Lelli⁴⁹.

A ricordo dell'importante donazione viene realizzata una «memoria scolpita in marmo», il cui testo latino è riportato da Giuseppe Angelelli nelle *Notizie dell'Origine, e Progressi dell'Istituto delle Scienze*⁵⁰. Lo scritto

⁴⁵ F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma*, Livorno, Marco Coltellini, 1763, p. 27.

⁴⁶ G. ANGELELLI, *Notizie dell'Origine, e Progressi dell'Istituto delle Scienze di Bologna e sue Accademie*, cit., p. 169.

⁴⁷ Ringrazio la prof.ssa Carlotta Zanasi per le precisazioni sulla legatura dell'edizione piranesiana.

⁴⁸ S. ZAMBONI, in *Mostra di incisioni di G. B. Piranesi*, M. CATELLI ISOLA, A. MEZZETTI, S. ZAMBONI (a cura di), Bologna, Edizioni Alfa, 1963, pp. 54-56.

⁴⁹ G. ANGELELLI, *Notizie dell'origine, e Progressi dell'Istituto delle Scienze di Bologna e sue Accademie*, cit., pp. 87-91.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 89. («BENEDICTO XIII P[ONTIFICI]. O[PTIMO]. M.[AXIMO] | QUOD | BONARUM ARTIUM PRÆSIDIO | ET PATRIÆ ORNAMENTO | STATUAS ECTYPAS | AD EXEMPLUM CELE-

fornisce una sommaria descrizione della Galleria, e fa riferimento all’«incomparabile munificenza» di Benedetto XIV, che «volle distinguere anche questa parte nobilissima dell’Istituto», inviando «tanta copia di statue, e di tanto pregio, delle più belle opere a questo studio appartenenti, le quali in Roma si trovano, ed in Firenze»⁵¹.

Collocata all’ingresso della Galleria delle Statue a palazzo Poggi, l’iscrizione verrà più tardi trasferita, insieme con la stessa collezione di calchi, nella nuova sede dell’Accademia Nazionale di Belle Arti (fig. 4), riformata negli anni napoleonici e inaugurata nel 1804 nei locali dell’ex-convento di Sant’Ignazio⁵².

Grazie all’inventario del 1766, redatto in occasione del passaggio di consegne della Galleria delle Statue allo scultore Domenico Piò (1715-1801), nominato successore del Lelli⁵³, si possono in parte ricostruire i criteri utilizzati per la disposizione dei calchi. L’inventario offre l’elenco dei gessi distribuiti all’interno di quattro sale contigue⁵⁴. Ulteriori informazioni sulle scelte di allestimento si possono derivare dallo scambio di pareri tra il Cardinal Millo, il senatore Sigismondo Malvezzi ed Ercole Lelli, così come da un disegno di quest’ultimo, che ipotizza la disposizione in pianta di sessantuno piedistalli distribuiti nelle varie sale⁵⁵.

Come ha puntualizzato Jeffrey Collins, la maggior parte delle statue venne disposta all’interno delle sale lungo due file parallele, collocando i calchi più celebri e rappresentativi in corrispondenza della luce delle finestre⁵⁶, mentre quelli di dimensioni monumentali furono sistemati al centro. Alcu-

BRIORUM SIGNORUM | QUÆ ROMÆ ET FLORENTIÆ SUNT | SUMMO ARTIFICIO FACTAS |
MULTOQUE ÆRE COMPARATAS | CUM BASIBUS SUIIS | IN ÆDIBUS BONONIEN.[SIS] SCIENT.
[IARUM] INSTITUTI | COLLOCANDAS DONAVERIT | SENATORES IPSI INSTITUTO PRÆFECTI |
INNUMERIS IN DIES BENEFICIIS AUCTIS | GRATI ANIMI MON.[UMENTUM] P.[ATRONI] P.[O-
SUERUNT] | ANNO MDCCCLVII. »).

⁵¹ *Ibid.*, pp. 88-89.

⁵² Lo *Statuto e Piano disciplinare* approvato con Decreto del 1 settembre 1803 contiene il regolamento per lo studio nella Sala delle Statue, pubblicato in G. LIPPARINI, *L’Accademia di Belle Arti e l’Accademia Clementina di Bologna* (1941), Bologna, Minerva, 2003, XIII, pp. 113-114. Cfr. inoltre l’inventario della Galleria delle Statue del 1803, trascritto da M. L. PAGLIANI, in *L’orma del bello*, cit., pp. 163-164. Dal recente studio di Giulia Longanesi effettuato in occasione del restauro del calco dell’*Antinoo nel bagno*, il nucleo della donazione papale, oggi distribuito tra l’Accademia di Belle Arti di Bologna e il Liceo Artistico F. Arcangeli, consta attualmente di ventuno calchi; G. LONGANESI, *La riscoperta del calco “Antinoo nel bagno” e la donazione di papa Benedetto XIV all’Accademia di Belle Arti di Bologna*, in A. PANZETTA (a cura di), «*Restauro in Accademia*. Bologna Quaderni della Scuola di Restauro», 2017, n° 2, pp. 19-35.

⁵³ L’*Inventario del 1766* è trascritto in M. L. PAGLIANI, *L’orma del bello*, cit., pp. 162-163; si vedano anche i successivi inventari del 1803, 1811, 1874, in *ibid.*, pp. 163-179.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ J. COLLINS, *Pedagogy in Plasters*, cit., pp. 399-403.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 406-408.



Fig. 1 – *Meleagro*, calco in gesso. Bologna, Accademia di Belle Arti.



Fig. 2 – *Apollo del Belvedere*, calco in gesso. Bologna, Accademia di Belle Arti.

ni nuclei di statue risultavano talvolta raggruppati, per metterne in risalto affinità, contrasti formali o concettuali⁵⁷.

L'accesso alla Galleria delle Statue avveniva attraverso i locali della Scuola del Nudo⁵⁸. Nella prima sala, l'inventario del 1766 registra undici statue, tra cui il *Meleagro* (fig. 1), già dal Cinquecento ammirata come una delle più belle statue di Roma, l'*Agrippina* del Campidoglio, il gruppo del *Laocoonte* e l'*Apollo del Belvedere* (fig. 2), mentre al centro spiccava il *Nettuno* del Giambologna, ricevuto in dono dalla Reale Accademia di Parma⁵⁹. Tra i venticinque calchi della seconda sala, con al centro il sublime *Gladiatore Borghese*, per consentirne il disegno da ogni angolazione, si distinguevano i gruppi del *Galata suicida* (da villa Ludovisi, noto allora come *Arria*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *L'Inventario del 1766*, trascritto in M. L. PAGLIANI, *L'orma del bello...*, cit., p. 162.

⁵⁹ *Ibid.*



Fig. 3. *Galata suicida*, già noto come *Arria e Peto*, calco in gesso. Bologna, Accademia di Belle Arti.

e *Peto*⁶⁰) (fig. 3), e quello della *Niobe con la figlia minore* (fig. 4), dalle collezioni di villa Medici sul Pincio⁶¹: sommo esempio, quest’ultimo, che aveva ispirato generazioni di pittori per la resa tragica delle passioni, tra cui anche il grande Guido Reni del-

la celebre *Strage degli Innocenti*.

La statua colossale della *Flora Farnese*, alta oltre tre metri, accoglieva il visitatore nella terza stanza, che fungeva da atrio ed era aperta sul cortile di Ercole⁶². La quarta sala, nel 1766, riuniva complessivamente ventisette statue, tra cui la monumentale *Arianna addormentata* (già nota come *Cleopatra*) (fig. 5) dalle collezioni vaticane del Belvedere, dove era esposta dai tempi di Giulio II⁶³; si aggiungevano ancora i due *Gladiatori* delle collezioni capitoline (il *Gladiatore caduto* e quello *morente*) e la serie di statue «moderne», con le celeberrime *Santa Bibiana* (fig. 6), capolavoro giovanile del Bernini, e *Santa Susanna* di François Duquesnoy (1597-1643), (fig. 7),

⁶⁰ I calchi di *Arria e Peto* e del *Marte seduto* di collezione Ludovisi, elencati nel *Motu proprio* del 1755, non essendo concessi al Farsetti dal Principe di Piombino, Gaetano Boncompagni Ludovisi (1706-1777), furono quindi sostituiti con altri otto busti; ma le due statue pervennero ugualmente all’Istituto quale dono personale del Principe di Piombino al pontefice, come riferisce J.-J. Lalande nel suo *Voyage en Italie*: «il [les] fit faire lui-même pour le pape, mais il fit briser les creux», J.-J. LALANDE, *Voyage en Italie, contenant l’histoire et les anecdotes les plus singulières de l’Italie*, 1786, II, p. 275; J. COLLINS, *Pedagogy in Plasters*, cit., pp. 398 n. 23.

⁶¹ F. HASKELL, N. PENNY, *L’antico nella storia del gusto*, cit., pp. 398-407.

⁶² *L’Inventario del 1766*, in M. L. PAGLIANI, *L’orma del bello*, cit., p. 162.

⁶³ F. HASKELL, N. PENNY, *L’antico nella storia del gusto*, cit., pp. 246-251.



Fig. 4 – *Gruppo di Niobe*, calco in gesso; alla parete, l'iscrizione con la dedica a Benedetto XIV. Bologna, Accademia di Belle Arti.

manifesto del classicismo seicentesco divenuto ormai canonico modello di «figura drappeggiata di santa»⁶⁴.

Se quest'ultima statua rappresentava l'incarnazione stessa della norma ideale sancita dal Bellori, sintesi dello studio della natura e dell'idea di antichità (rivisitazione dell'*Urania* del Campidoglio, accresciuta di «grazia purissima» nell'aria della testa), la *Santa Bibiana*, da parte sua, offriva un *exemplum* per la resa attimale dell'espressione, una vera e propria scuola per la varietà e leggerezza dei panneggi, sulle cui pieghe rimbalzavano dinamicamente le luci⁶⁵.

⁶⁴ *Inventario del 1766*, in M. L. Pagliani, *L'orma del bello*, cit., p. 162; R. WITTKOWER, *Arte e Architettura in Italia 1600-1750*, (1958), Torino, Einaudi ed. 1999, p. 227.

⁶⁵ A. BACCHI, *La scultura di Bernini nella scultura del Settecento*, in A. BACCHI, A. COLIVA, (a cura di), *Bernini*, Milano 2017, pp. 333-348; 185-188.



Fig. 5 – *Arianna*, calco in gesso. Bologna, Accademia di Belle Arti.



Fig. 6 – Gian Lorenzo Bernini, *Santa Bibiana*, calco in gesso. Bologna, Accademia di Belle Arti.



Fig. 7 – François Duquesnoy, *Santa Susanna*, calco in gesso. Bologna, Accademia di Belle Arti.

FILIPPO DELLA VALLE, *MODELLO PER UN MONUMENTO A BENEDETTO XIV*

Cera dipinta su legno (50 x 22 cm)

Bologna, Accademia di Belle Arti

Il progetto ricrea un balconcino semicircolare abside inquadrato da un ricco e giocoso impianto architettonico di gusto *rocaille*. La pingue figura assisa del Papa benedicente è identificabile con Benedetto XIV Lambertini il cui stemma è riportato nel timpano. L'arme ecclesiastica e quella nobiliare previste nell'ordine inferiore avrebbero permesso di identificare i committenti di questo monumento mai realizzato o scomparso. A causa del deterioramento dell'effigie in cera del Papa, il modello risulta leggibile quasi esclusivamente nelle sole componenti architettoniche. Silla Zamboni riconduce l'opera ai pressoché consueti doni spediti a Bologna dagli artisti nominati Accademici d'Onore dell'Accademia Clementina, focalizzandosi sugli scultori attivi a Roma durante il pontificato Lambertini (1964, p. 214, 215). Nel 1763 i nomi riportati dagli atti dell'istituzione sono Filippo Della Valle, Pietro Pacilli e Pietro Bracci, il quale spedisce a Bologna il proprio modello per la tomba di Benedetto XIV (*ibid.*). Per lo studioso, l'opera qui discussa si rivela coerente con l'attività di Filippo Della Valle (Firenze 1698 – Roma 1768: «l'intaglio del bozzetto» per la figura del Papa viene accostato allo studio in terracotta per la *Santa Teresa* del Vaticano (1754 c., Berlino, coll. priv.) come anche «al modellato asciutto e nervoso dell'Innocenzo XII» nel monumento funebre in San Pietro progettato nel 1746 da Ferdinando Fuga, le cui proporzioni e architetture, seppur più solenni, vengono ugualmente lette in correlazione (*ibid.*).

Nel 2005 Jennifer Montagu pubblica un disegno attribuibile a Giovanni Battista Maini che va ritenuto l'invenzione da cui il modello di Bologna deriva (p. 164) ma che, allo stato delle conoscenze attuali, non è ancora prova sufficiente per ricondurre anche quest'ultimo alla mano dello scultore lombardo, privo di legami con l'Accademia

Clementina e con la città di Bologna, ma amico di vecchia data di Filippo Della Valle (Hyde Minor 1997, p. 179) al quale avrebbe potuto concedere un suo disegno come era già capitato con altri scultori a lui vicini (voir Montague 1993, p. 454). L'altro Accademico d'Onore, Pietro Pacilli, è effettivamente allievo di Maini ma la sua scarsa integrazione nell'ambito della corte papale, paragonata a quella di Filippo Della Valle, porterebbe ad escluderlo come autore di un tale incarico. Nel 1767 viene insignito dello stesso titolo nominale Carlo Marchionni «artista eclettico di grande talento, un caso forse unico nel Settecento [...] architetto, scultore, abile disegnatore di figura e di paesaggio, pungente caricaturista, ingegnere, progettista di arredi, inventore di ornamentazioni e apparati effimeri con una concezione totalizzante della progettazione che spazia dal generale al particolare», autore di una memoria di Benedetto XIV (Roma, Monastero di Santa Croce in Gerusalemme) fatta erigere nel 1743 dal cardinale Gioacchino Besozzi, nella quale la figura del Papa benedicente è raffigurata in piedi ma parimenti inserita in una nicchia delimitata da un parapetto e incorniciata da colonne (Petrucci 2001, p. 37, 42). Immaginare il bozzetto di Bologna come un'alternativa progettuale al monumento di Santa Croce, però, risulta improbabile: perché una personalità come quella appena descritta dovrebbe accettare o trovarsi nella necessità di utilizzare un disegno di Maini? Si potrebbe al massimo ipotizzare che l'operazione Maini-Della Valle sia una proposta non realizzata per la commissione del cardinale Besozzi, la cui arme composta da un'aquila ad ali spiegate e una corona potrebbe vedersi rielaborata nei due stemmi posti al di sotto della balaustra.

ANDREA BACCHI



Bibliografia: G.P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca nazionale di Bologna*, 3 vol., Bologna, Minerva, 1997-2004; V.H. MINOR, *Passive tranquillity. The sculpture of Filippo Della Valle*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1997; J. MONTAGU, *Giovanni Battista Maini's Role in Two Sculptural Projects. The Evidence of the Drawings*, «Master Drawings», 1993 (XXXI/4), pp. 454-463; J. MONTAGUE, in A. LO BIANCO, A. NEGRO (a cura di), *Il Settecento a Roma*, Roma, Silvana Editoriale, 2005; F. PETRUCCI, *Contributi su Carlo Marchionni Scultore*, in E. DEBENEDETTI

(a cura di), *Sculture romane del Settecento. La professione dello scultore*, Roma, Bonsignori, 2001, vol. I, pp. 37-60; S. ZAMBONI, *Pietro Bracci: il modello per il monumento di Benedetto XIV*, «Arte antica e moderna», 1964 (XXVI), pp. 211-218; EAD., *Pietro Bracci: il modello per il monumento di Benedetto XIV*, in S. ZAMBONI (a cura di), *Da Bernini a Pinelli. Saggi e contributi su: G. L. Bernini, G. M. Mitelli, G. Gandolfi, G. B. Piranesi, P. Bracci, J. H. Tischbein d. A., Felice Giani, B. Pinelli*, Bologna, Accademia Clementina, 1968, pp. 67-77.

Mirabilia europei ed exotica estremo orientali di papa Benedetto XIV Lambertini nelle collezioni del Museo Civico Medievale

Mark Gregory D'Apuzzo

1. 'Mirabilia' del vecchio continente

Si deve alla munificenza di Prospero Lambertini l'ingresso nel patrimonio civico di alcune rarità ora conservate nelle raccolte del Museo Medievale bolognese. Ricevute in regalo da papa Benedetto XIV, erano state da questi destinate alle «stanze» dell'Istituto delle Scienze, di cui il vescovo bolognese era divenuto grande fautore alla morte del fondatore, Luigi Ferdinando Marsili.

Impegnato a rilanciare in Europa il prestigio culturale della propria città¹, Lambertini aveva infatti puntato sull'istituzione progettata a Bologna da Marsili allo scopo di aggiornare gli studi, impostandoli sull'adozione di un moderno metodo sperimentale, che pretendeva la presenza di fornite biblioteche² e di laboratori per l'osservazione dei fenomeni fisici³.

Nella prestigiosa sede del cinquecentesco Palazzo Poggi⁴, avevano quindi originariamente trovato adeguata collocazione anche alcuni *mirabilia*

¹ P. PRODI, *Papa Lambertini nelle lettere al marchese Paolo Magnani (1743-1748)*, in P. PRODI, M.T. FATTORI (a cura di), *Le lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani*, Roma Herder 2011, pp. XI-XLI, in part. p. XVII. Sulle riforme di Lambertini a Bologna: UMBERTO MAZZONE, *Giurista e pastore: il buon governo della diocesi*, in A. ZANOTTI, *Prospero Lambertini. Pastore della sua città, pontefice della cristianità*, Argelato (Bologna), Minerva, 2004, part. pp. 73-90.

² R. DE TATA, "Per instituti aedes migraverit": la collocazione dei manoscritti della Biblioteca Universitaria di Bologna dalle origini ai nostri giorni, «L'Archiginnasio. Bollettino della Biblioteca Comunale di Bologna», 88 1993, pp. 323-418; C. DI CARLO, *Il libro in Benedetto XIV: dalla «domestica libreria» alla biblioteca universale*, Bologna, Patron, 2004.

³ M. CAVAZZA, *Settecento inquieto. Alle origini dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna, Il mulino, 1990, pp. 233-235; W. TEGA, *Papa Lambertini: una lucida visione dei rapporti fede-scienza*, «Saecularia Nona», 13, 1996-1997, Bologna 1999.

⁴ Presso il Museo Medievale si conservano le matrici di rame utilizzate per la pubblicazione del volume di Giampietro Zanotti, *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò Abbati esistenti nell'Istituto di Bologna*, Venezia, presso Giambattista Pasquali stampatore e libraio all'insegna della felicità delle lettere, 1756. Finanziato da Antonio Buratti – mercante e 'droghiere', collezionista e mecenate di artisti – con il concorso di incisori attivi nella città lagunare (Joseph Wagner, Bartolomeo Crivellari, Giovanni Battista Brustolon) e di numerosi pittori e disegnatori bolognesi, il volume si apre con il maestatico ritratto di papa Lambertini, tradotto in incisione da Joseph Wagner su disegno di Gaetano Gandolfi; l'immagine è tratta dal mosaico, tutt'ora in Palazzo Poggi, inviato da Roma, e realizzato da Bernardino Regoli su cartone di Giacomo Zoboli. La presenza del pontefice in una posizione tanto eminente si giustificava in base al ruolo di promotore delle scienze e delle arti, svolto da Lambertini.

inviati in dono dal vescovo bolognese, promotore dell'attività dell'Istituto tanto più generoso negli anni del suo pontificato; qui erano stati disposti negli spazi di rappresentanza e, soprattutto, nella «stanza della storia naturale», in quanto «cose» – scrive nel 1751 Giuseppe Gaetano Bolletti, estensore della prima 'guida' di Palazzo Poggi – «le quali», «oltre il valore, che per natura hanno in sé, degne sono ancor d'ammirarsi per la rarità, e la maestria»⁵.

Pur letti facendo ancora leva sull'idea di 'meraviglia' – movente comune della ricerca estetica e della scoperta scientifica⁶ – tali mirabili oggetti potevano, dunque, seguendo l'antica logica, che aveva animato il collezionismo della *Wunderkammer*, testimoniare la contiguità fra i mondi dell'arte e della scienza, riuscendo tuttavia ad ambientarsi all'interno del nuovo sistema di saperi posto alla base dell'«Istituto».

Luogo aperto allo sperimentalismo, alla complementarità delle diverse discipline, alle novità scientifiche, proprio negli anni del governo episcopale lambertiniano l'Istituto suscitava in effetti il commento degli studiosi⁷, che, come Charles Marie de La Condamine (1757), si compiacevano di vedere riuniti in una sola sede e affiancate le stanze di medaglie e di antichità, l'osservatorio, le stanze di storia naturale, di fisica sperimentale, di meccanica, di preparazioni anatomiche naturali e artificiali, «tout ce qui peut entretenir le goût des arts et des sciences, et faciliter le progrès des connoissances de l'esprit humain»⁸.

Inviato dal «Saint-Père» che, come scrive sempre La Condamine, arricchisce «tous les jours de nouveaux dons» l'Istituto bolognese⁹, un *Orologio a ostensorio con lucerna incorporata* di fine Cinquecento (Inv. 1518; fig. 1)¹⁰, pur non menzionato da Bolletti, risulta fare ingresso insieme

⁵ G.G. BOLLETTI, *Dell'origine de' progressi dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, In *Bologna, nella Stamperia di Lelio della Volpe*, 1751, p. 115.

⁶ A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano, Mazzotta, 1983.

⁷ G. OLMI, *Private Collections and Public Patrimony: the Case of Bologna in the Modern Age*, in B. MARX, K.S. REHBERG (a cura di), con la collaborazione di C.O. Mayer, M. Vergoossen *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, München, Deutscher Kunstverlag München Berlin, 2006, pp. 37-44, in part. p. 42.

⁸ C.M. DE LA CONDAMINE, *Extrait d'un Journal de Voyage en Italie*, in *Histoire de l'Académie Royale des Sciences. Année MDCCLII, Avec les Mémoires de Mathématique & de Physique pour la même Année, Tirés des Registres de cette Académie*, A Paris, De l'Imprimerie Royale, 1757, pp. 336-410, in part. pp. 400-401.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Bronzo dorato con tracce di argentatura; h. cm 45; base, diam. cm 17,2; orologio, diam. cm 16,4. Si veda: M.G. D'APUZZO, *La collezione dei bronzi del Museo Civico Medievale di Bologna*, San Casciano in Val di Pesa (Firenze), Libro Co, 2017, pp. 285-291. L'orologio, inventariato come bene delle Collezioni Universitarie, era pervenuto già nelle raccolte del Museo Civico



Fig. 1 – Laboratorio di Hans de Evalo, fine del XVI secolo, *Orologio a ostensorio con lucerna incorporata*. Inv. 1518; bronzo dorato, Bologna, Museo Civico Medievale

ad altri beni nelle raccolte di Palazzo Poggi, venendo descritto già privo del movimento¹¹. Giunto in possesso di Lambertini nel 1741, come si ricava da una lettera del papa a Jacopo Bartolomeo Beccari, datata 29 giugno di quell'anno¹², poteva a buon diritto rientrare fra le preziosità dell'Istituto, per l'invenzione e per il curioso sistema di illuminazione del quadrante, che ne consentiva la lettura notturna. La sua realizzazione va ricercata con ogni probabilità nella bottega dell'illustre orologiaio e orafo di Bruxelles Hans de Valx, noto in Spagna come Hans de Evalo (Bruxelles, 1530/1535 – Madrid, 1598)¹³, attivo a partire dagli anni Settanta del Cinquecento alla corte di Madrid, dove venne

al tempo della sua fondazione, nel 1881, venendo menzionato da Luigi Frati (L. FRATI, *Guida del Museo Civico*, Bologna, Regia Tipografia, 1887, p. 66: «oggetto di curiosità..., nel quale è ingegnosamente incastrata una lucerna che serviva ad illuminare la mostra») e da Pericle Ducati, che lo aveva correttamente datato al Cinquecento (P. DUCATI, *Guida del Museo Civico di Bologna*, Bologna, Merlani, 1923, p. 20).

¹¹ *Nota di diversi capi spettanti ad artefatti antichi, e moderni mandati in dono dalla Santità di N.ro Sig.re Papa Benedetto XIV all'Istituto delle Scienze da Stanza delle Antichità di esso Istituto*, Bologna, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms. 273, fascicolo 5-F, «Una Mostra di orologio senza movimento con una lucerna di ottone in figura circolare, che lo circonda e piedistallo di bronzo».

¹² Bologna, Archivio di Stato, d'ora in poi ASBo, Assunteria d'Istituto "Diversorum", busta 13, *Lettera al dott. Giacomo Bartolomeo Beccari di Papa Benedetto XIV*, datata 29 giugno 1741; in data 10 aprile 1745 viene registrato insieme ad altri oggetti ricevuti dal segretario e bibliotecario dell'Istituto, Alessandro Branchetta.

¹³ Si deve per primo a Luis Montañes l'accostamento del nostro orologio alla serie di strumenti per la misurazione del tempo prodotti da Hans de Hevalo (L. MONTAÑES, *Relojes españoles*, Madrid, Prensa Española, 1968, p. 17).

nominato «relojero del Rey», Filippo II, nel 1580¹⁴. Della sua produzione, sopravvivono rari esemplari firmati e datati, il più antico dei quali risale al 1581 e si conserva in Giappone (Shizuoka, Museo Kunozaan Toshogu)¹⁵. Uno di questi, 'El Candil', ora esposto a Madrid presso il nuovo Museo del Patrimonio Nacional (Collezioni Reali; inv. 10014457), firmato e datato 1583, apparteneva a Filippo II e si trovava nella sua Camera Reale nel Monastero dell'Escorial¹⁶; presenta notevoli somiglianze con il nostro esemplare, recentemente restaurato¹⁷, sia nelle dimensioni che nella morfologia. In effetti, l'orologio a lucerna bolognese, privo della firma, ne ripropone il modello – è anch'esso munito di luce per essere fruito anche nelle ore notturne – variandolo in qualche dettaglio, e può essere plausibilmente posto in stretta relazione con il maestro belga, le cui migliori invenzioni, dopo la morte nel 1598, vennero replicate dal figlio Lorenzo.

Dall'ambito della corte madrilena potrebbe provenire, quindi, l'omaggio dell'orologio con lucerna, di cui non è nota la storia pregressa, pur essendo ben documentati i rapporti diplomatici dell'autorità pontificia con Carlo III, che nel corso della guerra di successione austriaca avrebbe fatto visita a Benedetto XIV a Roma, come illustrano, fra l'altro, due importanti tele di Giovanni Paolo Pannini (*Papa Benedetto XIV riceve Carlo III di Borbone nel giardino del Quirinale*; *Corteo di Carlo III di Borbone in visita alla basilica di San Pietro*, Napoli, Museo di Capodimonte).

Ma, senza paura alcuna di essere smentiti, le opere che forse meglio rappresentano il prestigio di papa Lambertini, destinatario di sontuosi doni, poi generosamente fatti convergere all'interno dell'Istituto delle Scienze, sono due bellissimi bacili, ciascuno con la relativa brocca, realizzati in avorio intagliato, corno di cervo tinto e metallo (Bologna, Museo Civico Medievale; figg. 2, 3, 4, 5). La notizia della loro sistemazione nelle sale di Palazzo Poggi si apprende da Bolletti, secondo il quale nella «terza stanza» dell'Istituto – quella «dei Presidenti» – avevano trovato posto «due grandi bacili di figura ovata incassati in bellissime cornici dorate con cristalli davanti». Ed ancora: «questi sono d'avorio lavorati all'intorno, e nel mezzo a tutta perfezione dell'arte, ed esprimenti in basso rilievo antiche storie»; «degni...di tutta l'ammirazione», sono accompagnati da «due inguistarre su piedistalli dorati di finissimo lavoro essi pure. Il tutto è dono di Benedetto XIV Pont.

¹⁴ J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Noticias del bruselés Hans de Valx, relojero de Felipe II*, in *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Actas del Congreso nacional (Madrid, 1994), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994, vol. 1, pp. 633-654.

¹⁵ Venne donato allo shogun Tokugawa Ieyasu da Filippo III nel 1611.

¹⁶ J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Noticias del bruselés*, cit., pp. 633-654.

¹⁷ L'orologio è stato restaurato nel 2025 da Simone Di Virgilio dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze.



Fig. 2 – Balthasar Griessmann (attr.), datato lungo il fregio 1672. Inv. 767; avorio intagliato, corno di cervo tinto, metallo. *Bacile con il trionfo di Galatea*, Bologna, Museo Civico Medievale



Fig. 3 – Balthasar Griessmann (attr.), databile 1672. *Brocca con Nettuno, amorini e animali marini*, Inv. 768; avorio intagliato, corno di cervo tinto, metallo, Bologna, Museo Civico Medievale



Fig. 4 – Balthasar Griessmann (attr.), databile 1672. *Bacile con re David che suona l'arpa, Betsabea al bagno e scene dalla vita di re David*. Inv. 769; avorio intagliato, corno di cervo tinto, metallo, Bologna, Museo Civico Medievale



Fig. 5 – Balthasar Griessmann (attr.), databile 1672. *Brocca con motivi guerreschi*. Inv. 770; avorio intagliato, corno di cervo tinto, metallo, Bologna, Museo Civico Medievale

Mass.»¹⁸. A riprova dell'indiscusso apprezzamento riservato ai due corredi da pompa, un'ininterrotta fortuna critica li segue fino al passaggio presso i musei civici, attraverso le successive menzioni di entusiasti estimatori

¹⁸ G.G. BOLLETTI, *Dell'origine de' progressi*, cit., p. 55.

come Marcello Oretti – «due mirabili bacili in avorio donati da Benedetto XIV»¹⁹ – e Filippo Schiassi²⁰ (1814), che per primo specifica l'iconografia delle scene, raffiguranti in un caso, il tema mitologico di Galatea in trionfo sul mare²¹, e nell'altro, le storie bibliche di Davide²².

Proprio dal primo bacile è possibile ricavare la data di esecuzione, poiché l'anno 1672 è intagliato nel fregio che corre lungo il bordo della larga tesa, in cui si susseguono, secondo un punto di vista rivolto all'esterno, putti che cavalcano delfini o pescano, e tritoni e nereidi intenti a suonare strumenti musicali. Con coerenza tematica, anche nella brocca corrispondente si rinviene una fantasia finemente decorata di soggetti tratti dal mondo marino, con varie specie di conchiglie, pesci e altri animali avviluppati nell'ansa entro le spire di due serpenti ritorti²³; ad essi si associano Nettuno ed altre divinità nell'orlo del beccuccio, e gruppi di amorini festanti nel nastro che cinge il corpo del versatoio. Ugualmente ricco di invenzioni è il secondo *ensemble*, in cui i vari episodi ruotano tutt'attorno al bordo del bacile, avendo come epicentro il medaglione centrale con Davide che suona l'arpa e, sullo sfondo, Betsabea al bagno²⁴, mentre nella brocca²⁵ si intrecciano motivi ornamentali di carattere guerresco – compatibili con le storie di Davide e Saul – con scudi, armi, soldati²⁶.

¹⁹ M. ORETTI, *Le pitture che si ammirano nelli Palaggi e Case de' Nobili della Città di Bologna e di altri edifici in d.a Città*, Ms. B104, 1760-1780, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, c. 13.

²⁰ F. SCHIASSI, *Guida del Forestiere al Museo delle Antichità della Regia Università di Bologna*, Bologna, Tipografia di Giuseppe Lucchesini, 1814, p. 132. «Nell'altro armadio a sinistra sono lavori in avorio, in smalto, in vetro, in altre materie...Ma sono ben pregevoli due ampi bacini composti di grandi pezzi d'avorio con fregi di figure di bellissimo lavoro del secolo XVIII. In uno è rappresentato il trionfo di Galatea, nell'altro la storia di Davide; a questi appartengono due vasi neri d'osso con fregi e bassorilievi di piccoli putti in avorio».

²¹ Il bacile (inv. 767) misura cm 69x55.

²² Il bacile (inv. 769) misura cm 72x58.

²³ Nell'ansa della brocca (inv. 768, cm 38,5x17) si individuano pesci diversi, crostacei, in particolare un'aragosta e un granchio, una tartaruga, una rana, multiformi conchiglie a valva e a chiocciola, addirittura una foca. Sul bordo esterno del beccuccio sono invece raffigurate le immagini di Nettuno, di una centaurella e di una divinità femminile con in braccio un putto, mentre nel fregio a nastro continuo, che cinge il corpo centrale, sono intagliati gruppi di amorini colti nei più disparati atteggiamenti.

²⁴ Sul fregio che corre esternamente, ed è svolto secondo un punto di vista coincidente con il medaglione centrale, si alternano le seguenti scene: *Davide inseguito da Saul*; *Trionfo di Saul e Davide con la testa di Golia*; *Suicidio di Saul*; *Uccisione di Golia*; *Trionfo di Davide*; *Saul dormiente nella sua tenda*; *Scena di combattimento*; *Offerta di doni al re*; *Davide consacrato re*.

²⁵ La brocca (inv. 770) misura cm 40,5x17.

²⁶ Sui due corredi da pompa si vedano: L. FRATI, *Guida del Museo Civico*, cit., p. 60; P. Ducati, *Guida del Museo Civico*, cit., pp. 180-181; *Lavori in osso e avorio. Dalla Preistoria al Rococò*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 20 settembre – 11 ottobre 1959), Bologna, Arti Grafiche Tamari, pp. 60-61, n.n. 147,148,149, 150, tavv. 34-35; C.

Se, dunque, l’anno di esecuzione può essere specificato precisamente, più difficile è risalire al nome dell’intagliatore, pur risultando evidente il luogo di produzione, che conduce ai paesi di cultura tedesca, affascinati da questo tipo di manufatti, la cui bellezza derivava dal contrasto fra materie tanto differenti e dall’audace accostamento fra la superficie scura e scabra del corno, più rustica, a quella chiara e levigata dell’avorio²⁷.

Accostati nel 1923 da Wolfgang Fritz Volbach²⁸ al nome di Johann Michael Maucher (Schwäbisch Gmünd, 1645 – Würzburg, 1701), i due bacili con relative brocche non hanno mantenuto in tempi più recenti la stessa indicazione attributiva. Angelika Ehmer non li ha inclusi nella sua monografia sulla produzione di tutta la famiglia Maucher (1992), poiché – facendo riferimento in particolare all’ovale con il *Trionfo di Galatea*, di cui segnala due analoghi rilievi frammentari (Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv. KK 4173²⁹; Budapest, Kunstgewerbemuseum) – reputa che vadano piuttosto riferiti alla «cerchia del monogrammatista B.G.»³⁰. In effetti, dagli anni Novanta del secolo scorso l’identità di quest’ultimo intagliatore si è meglio precisata, grazie ai rinvenimenti archivistici di Franz Wagner (1994)³¹, che hanno permesso di sciogliere la sigla del suo nome, riconoscendolo in Balthasar Griessmann (Wasserburg, intorno al 1620 – Salisburgo, 1706), attivo per gli Asburgo alla corte di Vienna. I suoi modi, attestati in diversi piatti da parata, brocche, ciotole, tazze, boccali in avorio da *Kunstammer* principesca, sono stati più acutamente rilevati nelle caratteristiche peculiari: lontani dallo stile «minuzioso e fastoso di Maucher», dal suo «vertiginoso

BERNARDINI, in *Introduzione al Museo Civico Medievale*, Ferrara, Edisai, 1987, pp. 87-89; M.G. D’APUZZO, in L. GALLI MICHERO, M. MAZZOTTA, (a cura di), *Wunderkammer. Arte, Natura, Meraviglia ieri e oggi*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli-Gallerie d’Italia, 15 novembre 2013-2 marzo 2014), Ginevra-Milano, Skira, 2013, p. 220, n. 67, fig. p. 133,

²⁷ Si vedano a questo proposito: C. THEUERKAUFF, *Elfenbeinbeiten aus dem Barock.*, in K. STERNELLE, M. MEINZVOL (a cura di), *Die Jagd in der Kunst*, vol. 16. Hamburg-Berlin, Paul Paray, 1967, 16, pp. 11-12; K. SCHLEGEL, in E.D. SCHMIDT, M. SFRAMELI (a cura di), *Diafane Passioni. Avori barocchi dalle corti europee*, catalogo della mostra (Firenze, Museo degli Argenti di Palazzo Pitti, 16 luglio-3 novembre 2013), Livorno, Sillabe, 2013, pp. 274-275 n. 94 (*Brocca con scene di caccia*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, inv. KK 3779); pp. 280-281 n. 97 (Balthasar Griessmann (attr.?), *Grande piatto da parata con scene di caccia*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, inv. KK 4505).

²⁸ W.F. VOLBACH, *Die Bildwerke des Deutschen Museums*, vol. 1. *Die Elfenbeinbildwerke*, Berlin, de Gruyter, 1923, I, p. 88, n. 3139, tav. 84.

²⁹ Ringrazio Konrad Schlegel per la documentazione inviata.

³⁰ A. EHMER, *Die Maucher, eine Kunsthandwerkerfamilie des XVII Jahrhunderts* aus Schwäbisch Gmünd, Schwäbisch Gmünd, Einhorn-Verl. Dietenberger, 1992, p. 231, Kat. D7 (Zugl.: Freiburg (Breisgau), Univ., Diss., 1989). Sul monogrammatista B.G.: C. THEUERKAUFF, *Zum Werk des Monogrammatisten B.G. (vor 1662 - nach 1680)*, «Aachener Kunstblätter», 44, 1973, pp. 245-286.

³¹ F. WAGNER, *Balthasar Griessmann (um 1620-1706). Überlegungen zu einer Identifizierung de Monogrammisten B.G.*, «Barockberichte», 8-9, 1994, pp. 334-340.



Fig. 6 – Manifattura tedesca, XVI secolo, *Serratura*. Inv. 1520; ferro e bronzo dorato, Bologna, Museo Civico Medievale

horror vacui», presentano un comporre meno serrato, con altorilievi a sottosquadro giustapposti a sfondi in delicato bassorilievo, e frequenti «massicci nudi femminili», elementi che si individuano anche in un *Bacile con scene di caccia* viennese (Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, In. KK 4505), dubitativamente assegnato da Konrad Schlegel allo stesso Griessmann, o alla sua cerchia³². Se, dunque, la produzione del bacile con scene di caccia va indirizzata in direzione degli intagliatori attivi per la corte di Vienna³³, vista la sua prossimità con i due esemplari bolognesi, in cui si rinvencono analoghi valori di forma e di ritmo, anche per questi ultimi potrebbe rendersi più opportuno un nuovo riferimento all'area asburgica, piuttosto che all'ambito di Maucher, operante in Germania, ad Augusta, Dresda e Würzburg.

Dono lambertiniano è ancora, restando sempre nel vecchio continente europeo, l'inedita elaborata *Serratura* in ferro e bronzo dorato (fig. 6)³⁴, di

³² K. SCHLEGEL, in E.D. SCHMIDT, M. SFRAMELI (a cura di), *Diafane passioni*, cit., pp. 280-281, scheda 97.

³³ Sulla produzione di Griessmann si veda anche: E.D. SCHMIDT, *Das Elfenbein der Medici, Bildhauerarbeiten für den Florentiner Hof von Giovanni Antonio Gualterio, dem Furienmeister, Leonhard Kern, Johann Balthasar Stockamer, Melchior Barthel, Lorenz Rues, Francis van Bossuit, Balthasar Griessmann und Balthasar Permoser*, München, Hirmer, 2012, pp. 193-202.

³⁴ L'opera (h. cm 38), inventariata con il numero 1520, è esposta nella sala I del Museo Civico Medievale.

produzione tedesca del XVI secolo³⁵; solcata sulla superficie da decorazioni arabesche, tratte dal mondo vegetale e floreale, e munita di «3 chiavi, di cui 2 sono compagne»³⁶, era definita «di artificio assai considerabile» e inventariata fra i beni inviati dal pontefice all’Istituto delle Scienze³⁷.

2. Gli ‘Exotica’ orientali

Accanto agli ‘exotica’ americani³⁸, e ad una *Fiasca* seicentesca proveniente dall’Anatolia, in pelle operata e filo d’argento³⁹, che a parere di Lionello Giorgio Boccia doveva essere utilizzata come contenitore per liquidi⁴⁰, altri tre importanti oggetti estremo orientali rispecchiano la politica internazionale attuata dal pontificato lambertiniano.

Entra sempre attraverso le raccolte dell’Istituto delle Scienze nel patrimonio museale cittadino la ciotola in porcellana cinese (fig. 7)⁴¹, nota come ‘Coppa Zambeccari’ per l’iscrizione incisa lungo la fascia centrale del telaio in argento dorato che la sostiene⁴², in cui si legge: «POMPEIUS

³⁵ Si vedano alcuni simili esempi in H.R. D’ALLEMAGNE, *Decorative Antique Ironwork. A Pictorial Treasury*, introduction, bibliography and translation of captions by V.K. Ostoya, New York, Dover Publications, 1968, p. 65.

³⁶ Bologna, Archivio Storico dei Musei Civici d’Arte Antica, Museo Civico Medievale, d’ora in poi, ASMCAABO, Museo Civico, Inventari e Musei precedenti, busta 4, fascicolo 29, *Inventario degli oggetti provenienti dalla Collezione Universitaria*. Ringrazio Giancarlo Benevolo per l’aiuto nella ricerca.

³⁷ *Nota di diversi capi spettanti ad artefatti antichi*, cit., BUB, Ms. 273, fascicolo 5-F, «Una Serratura grande di artificio assai considerabile con rabeschi pure di ferro parte stagnati, e parte dorati».

³⁸ Si veda il contributo di Davide Domenici e Samuele Tacconi in questo stesso volume.

³⁹ L’opera (cm 26,8; 20), inventariata con il numero 1937, è esposta nella sala I. Viene menzionata sempre nella *Nota di diversi capi spettanti ad artefatti antichi*, cit., BUB, Ms. 273, fascicolo 5-F, «Una Fiasca di corame».

⁴⁰ L.G. BOCCIA, *L’Armeria del Museo Civico Medievale di Bologna*, Busto Arsizio (Milano), Bramante Editrice, 1991, scheda n. 581, p. 240. Negli inventari ottocenteschi e ne supposeva invece l’uso come contenitore di polvere da sparo.

⁴¹ La si trova repertoriata nel documento di donazione di Benedetto XIV a favore dell’Istituto delle Scienze: *Nota di diversi capi spettanti ad artefatti antichi*, cit., BUB, Ms. 273, fascicolo 5-F, «Una tazza piccola con suo fondino di legno lavorati minutissimamente». Poi, nell’elenco dei beni passati ai musei cittadini: ASMCAABO, Museo Civico, Inventari e Musei precedenti, busta 2, fascicolo 16, *Cataloghi speciali dei monumenti della Regia Università. Monumenti medievale e moderni*, 1887 circa, n. 132.

⁴² La ciotola (inv. 1245, h. cm 7; diam. cm 13,7) è provvista di una custodia in legno, rivestita di cuoio nero sormontato da disegni geometrici, fiori e foglie stilizzati a rilievo, mentre l’interno è rivestito di seta rossa. Si vedano: F. SCHIASSI, *Guida del Forestiere*, cit., p. 142; P. DUCATI, *Guida al Museo civico*, cit., p. 198; SIR J. HOME, *A Ming bowl at Bologna*, «Transactions of the Oriental Ceramic Society», XIII, 1935-1936, pp. 30-31; R. LIGHTBOWN, *Oriental Art and the Orient in the late Renaissance and Baroque Italy*, «The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXII, 1969, pp. 228-279, in part. p. 231, nota



Fig. 7 – Manifattura cinese, prima metà del XVI secolo, 'Coppa Zambeccari'. Inv. 1245; porcellana bianca decorata a motivi blu con simboli augurali, Bologna, Museo Civico Medievale

ZAMBECCARIUS EPS SULMONENSIS NUNTIVS AD REGEM LUSITAN MDLIII». Donata, quindi, nel 1554 dal re di Portogallo Giovanni III al legato apostolico Pompeo Zambeccari, che fu vescovo di Sulmona dal 1547 al 1571⁴³, dovrebbe essere stata realizzata durante il regno dell'imperatore cinese Jiajing, che sedette sul trono dal 1522 al 1556. A rafforzare l'ipotesi, concorrono anche gli ideogrammi dei tre alberi augurali posti all'interno, al centro della ciotola – rami di susino, pino e bambù, in cinese *sanyou*, i «tre amici dell'inverno» per la loro resistenza alle basse temperature – caratteristica comune delle porcellane dei forni privati di quel periodo, come attesta la tazza della collezione Baur (Ginevra, inv. 454), anch'essa risalente alla metà del XVI secolo, opportunamente richiamata da Eiko Kondo⁴⁴. La ciotola è in porcellana bianca con decori blu cobalto e, oltre ai tre elementi vegetali, presenta sul fondo, sotto al piede, quattro ideogrammi indicanti «Lunga vita, ricchezze e onore», allusivi alla buona fortuna, tema per altro suggerito anche dai rami di pino tracciati all'interno, che disegnano il carattere *fu* (in cinese, «fortuna»)⁴⁵.

6; F. MORENA, *Arte cinese e giapponese nel Museo Civico Medievale di Bologna: una ricognizione*, «DecArt. Rivista di Arti decorative», 5, 2006, pp. 41-48, in part. pp. 43- 44; M. MEDICA, *Da via Fondazza al Museo Civico Medievale: storia di una donazione*, in M.G. D'APUZZO, G. GAMBERI, M. MEDICA, L. VILLA (a cura di), *Prospettive d'Oriente. La collezione Norman Jones al Museo Civico Medievale di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 23 novembre 2024 – 5 maggio 2025), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2024, pp. 11-15, in part. p. 13.

⁴³ G. BRUNELLI, voce *Pompeo Zambeccari*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 100, Roma, Istituto Treccani, 2020, pp. 404-408.

⁴⁴ Eiko Kondo, scheda di catalogo, ASMCAABO, Museo Civico Medievale, Miscellanea.

⁴⁵ Si vedano: F. MORENA, *Arte cinese*, cit., p. 43; C. MARASCHIELLO, *Gli oggetti estremorientali del Museo Civico Medievale di Bologna*, Tesi di laurea Magistrale in Arte del Rinascimento, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Scuola di Lettere e Beni Culturali, Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive, Anno Accademico 2015-2016, relatore I. Graziani, correlatore G. Peternolli, pp. 130-134.

Se l'antica appartenenza ad un presule di origine bolognese potrebbe avere condotto la ‘Coppa Zambeccari’ fra le mani di Lambertini in ragione di sedimentati rapporti familiari d'amicizia, altre vie possono supporre per gli altri due oggetti presso il Museo medievale⁴⁶. Si lega forse all'attività di missione attuata soprattutto dall'ordine dei gesuiti in Estremo Oriente – come già per gli ‘exotica’ americani – l'arrivo della seconda coppa con serpenti attorcigliati a formare i manici (inv. 1970; fig. 8)⁴⁷, risalente alla dinastia Ming (1368-1644); modellata in corno di rinoceronte lavorato in modo da ottenere morbidi effetti ambrati, viene descritta da Bolletti nella quinta «stanza» della «Storia Naturale», all'interno di un armadio «fatto con molta eleganza, e con l'arme Pontificia»: «una bellissima tazza bislunga a somiglianza di navicella, e fatta di corno di rinoceronte, a cui vi sono due manichi esprimenti a maraviglia la forma di due vipere, che in luogo degli occhi hanno diamanti; il piede pure della tazza è di diamanti ornato. Onde chiaro apparisce quanto in questa abbiano la natura, e l'arte fra lor gareggiato»⁴⁸.

⁴⁶ Altri oggetti estremo orientali erano segnalati fra i beni inviati da Lambertini all'Istituto delle Scienze: «Una cassetta di legno con calamaro (*sic*) alla cinese, pezzi d'inchiostro, e pietra nera per macinarlo», cioè una scatola contenente il necessario per scrivere, menzionata nell'elenco degli oggetti donati dal pontefice (*Nota di diversi capi spettanti ad artefatti antichi*, cit., BUB, Ms. 273), ricordata anche nel 1835 nella Sala VI, armadio III (F. SCHIASSI, *Inventario degli oggetti del gabinetto archeologico della Pontificia Università di Bologna*, 1835, busta 1, fascicolo 6, p. 15), e fino al 1874 (ASMCAABo, Museo Civico, Inventari e Musei precedenti, busta 2, fascicolo 11, *Inventario del Museo Archeologico della Regia Università di Bologna*, 1874, fra gli «oggetti esotici»), dunque, chissà se in seguito confluita con altri oggetti nel Museo Pigorini di Roma; «un ventaglio d'avorio tutto rotto» (*Nota di diversi capi spettanti ad artefatti antichi*, cit., BUB, Ms. 273), presente anche nella guida di Schiassi (F. SCHIASSI, *Guida del Forestiere*, cit., p. 141, «un ventaglio d'avorio dipinto con figure cinesi») e, infine, nell'elenco del 1870 (ASMCAABo, Museo Civico, Inventari e Musei precedenti, busta 2, fascicolo 9, *Inventario delle collezioni della Regia Università di Bologna. Parti antica e medievale*, 1870, n. inv. 2268), forse, quindi, anch'esso passato al Pigorini; ed ancora, «una scatola rotonda con entro sette scatolini, il tutto di legno con vernice alla cinese», registrato nell'elenco dei doni al loro ingresso, verso metà Settecento (*Nota di diversi capi spettanti ad artefatti antichi*, cit., BUB, Ms. 273), citata poi da Schiassi (F. SCHIASSI, *Guida del Forestiere*, cit., p. 142, «V'ha pure una scatola contenente sei scatolini, forse della Cina») e dagli inventari, fino al 1874 (ASMCAABo, Museo Civico, Inventari e Musei precedenti, busta 2, fascicolo 11, *Inventario del Museo Archeologico della Regia Università di Bologna*, Bologna, 1874, fra gli «oggetti esotici», «scatola contenente sette scatoline»). Per quest'ultima Carmela Maraschiello, tentando riscontri con gli elenchi del Museo Pigorini, redatti nel 1881, ipotizza un'identificazione con la *Scatola jimbako* oggi presso il Museo romano (inv. 4506): C. MARASCHIELLO, *Gli oggetti estremo-orientali*, cit., pp. 148-153. Anche un mio più recente contatto con il Museo Pigorini di Roma non ha consentito di raggiungere per nessuno degli oggetti appena ricordati più certe identificazioni.

⁴⁷ La tazza misura h. cm 9,4x cm 13,7.

⁴⁸ G.G. BOLLETTI, *Dell'origine e de' progressi*, cit., p. 88. In seguito, la tazza è segnalata da: F. SCHIASSI, *Guida del Forestiere*, cit., p. 133.



Fig. 8 – Manifattura cinese. Dinastia Ming (1368-1644), *Coppetta con serpenti*. Inv. 1970; corno di rinoceronte, metallo, diamanti, Bologna, Museo Civico Medievale

Capace di evocare libagioni dai poteri magici, innescati dalle proprietà afrodisiache attribuite al materiale e dalle facoltà curative dell'antidoto ricavato dal veleno dei serpenti, la tazza era, dunque, subito apparsa un oggetto fra i più suggestivi di un mondo esotico di grande fascinazione⁴⁹.

Una simile aura poteva emanare anche l'ultimo reperto dell'Istituto, tutt'ora conservato presso il Museo medievale: nella 'guida' di Bolletti, accanto a «diverse aste, e frecce avvelenate», ad un'«accetta di pietra della quale si servono i Selvatici nell'America», a «varj cimieri, ed altri ornamenti lavorati di piume di vaghissimi colori con altri arnesi ad uso de' popoli Americani», è annotata infatti una «grande ombrella all'uso Chinese»⁵⁰. L'ombrello, in carta dipinta, è stato identificato da Massimo Medica – misura in effetti quasi un metro e mezzo in altezza – e dovrebbe risalire alla prima metà del Settecento (fig. 9)⁵¹. Nonostante il precario stato conservativo ne imponga la presentazione con le stecche raccolte e chiuse, si è deciso di illustrarlo ugualmente, per darne una manifesta prova di esistenza in vita, in attesa che un prossimo restauro possa ristabilirne la funzionalità e consentirne la piena fruizione⁵². Come per gli altri doni lambertiniani, an-

⁴⁹ Carmela Maraschiello confronta l'esemplare di Bologna con altre tazze cronologicamente vicine, simili nella tecnica di lavorazione (corno di rinoceronte), conservate a Oxford (Ashmolean Museum; inv. 1685.B.465) e a Firenze (Museo degli Argenti di Palazzo Pitti; inv. Bg IV 1917 (IV), n.7): C. MARASCHIELLO, *Gli oggetti estremo-orientali*, cit., pp. 135-138.

⁵⁰ G.G. BOLLETTI, *Dell'origine e de' progressi*, cit, p. 114.

⁵¹ L'ombrello misura in altezza 147 cm (inv. 3161).

⁵² Schiassi menziona un secondo ombrello cinese (F. SCHIASSI, *Guida del Forestiere*,

Fig. 9 – Manifattura cinese, prima metà del XVIII secolo. *Ombrello*, Inv. 3161; legno e carta, Bologna, Museo Civico Medievale



che per l'imponente «ombrella» non è nota l'occasione del suo omaggio al pontefice, chissà se inscrivibile nella rete di rapporti fra la curia romana e la diocesi di Pechino, retta dal gesuita Policarpo de Souza, al tempo della difficile questione dei riti cinesi, proibiti con la bolla *Ex quo singularem* dell'11 luglio 1742.

cit., p. 142), che dovrebbe essere stato ceduto dal senatore Giovanni Gozzadini a Luigi Pigorini, nell'ambito delle trattative (novembre 1877 – aprile 1878) tenutesi in occasione della fondazione del Museo Nazionale Preistorico Etnografico di Roma. Lo si può forse riconoscere nella lista delle cessioni al «n. inv. 4515: Ombrello d'incerata nera con ornamenti rossi, con stecche di legno bianco, e manico di bambù ornato di strisce vegetali, lungo cm 0,80, lunghezza totale cm 0,89» (*Elenco degli oggetti etnologici del Museo Archeologico di Bologna che per disposizione del Ministro della Pubblica Istruzione e del sig. Rettore dell'Università, vengono trasmessi al Museo etnografico di Roma in cambio di altri oggetti antichi provenienti dagli scavi Arnoaldi-Veli acquistati per il Museo archeologico di Bologna dal medesimo Ministero della Pubblica Istruzione*, Bologna, 1 maggio 1878, Archivio Storico Museo Civico Archeologico di Bologna (MCABo) – Regio Museo Archeologico, 58, i).

Benedetto XIV e le collezioni indigene americane dell'Istituto delle Scienze di Bologna

Davide Domenici e Samuele Tacconi¹

Introduzione

Per ragioni che attengono a diversi aspetti della sua figura di esponente dell'illuminismo cattolico e di protettore delle scienze e delle arti, Benedetto XIV ebbe un ruolo fondamentale nella progressiva costituzione, presso l'Istituto delle Scienze di Bologna, di quella che tra la metà del XVIII e la fine del XIX secolo è stata una delle più rilevanti collezioni di manufatti indigeni americani in Europa, almeno dal punto di vista qualitativo². Pur oggi smembrata tra diverse istituzioni bolognesi e romane, la collezione americana dell'Istituto delle Scienze – la cui storia si ricostruisce nelle pagine che seguono – costituisce non solo una preziosa evidenza della cultura materiale indigena americana ma anche una significativa testimonianza delle attenzioni che il pontefice bolognese rivolse alle istituzioni museali e alle attività missionarie nei paesi extraeuropei.

1. *Il trasferimento delle collezioni Aldrovandi e Cospì all'Istituto delle Scienze*

Il primo atto con cui Benedetto XIV contribuì alla costituzione delle

¹ D. DOMENICI è autore dei paragrafi 1 e 2 del presente testo, mentre S. TACCONI ha scritto il paragrafo 3. Introduzione e conclusioni sono da attribuirsi al lavoro congiunto dei due autori.

² Sul rapporto tra Benedetto XIV e il mondo delle scienze, delle arti e del collezionismo bolognese si vedano, oltre ai contributi del presente volume, G. VENTURI, *Benedetto XIV e le collezioni universitarie di Bologna*, in *Benedetto XIV (Prospero Lambertini), Convegno Internazionale di studi storici, Cento 6-9 dicembre 1979*, Cento, Centro Studi "Girolamo Baruffaldi", 1981, vol. II, pp. 1199-1208; W. TEGA, *Fede e Scienza: la nuova stagione aperta da Benedetto XIV*, in A. Zanotti (a cura di), *Prospero Lambertini. Pastore della sua città, pontefice della cristianità*, Argelato, Minerva, 2004, pp. 161-170; R. MESSBARGER, C. M.S. JOHNS, P. GAVITT (a cura di), *Benedict XIV and the Enlightenment: Art, Science, and Spirituality*, Toronto, University of Toronto Press, 2016. Per precedenti lavori sulla collezione americana dell'Istituto si vedano almeno L. LAURENCICH MINELLI, A. FILIPETTI, *Per le collezioni americaniste del Museo Cospiano e dell'Istituto delle Scienze. Alcuni oggetti ritrovati a Bologna*, «Archivio per l'antropologia e l'etnologia», 1983 (113), pp. 207-225; L. LAURENCICH MINELLI, *Bologna e il Mondo Nuovo*, in L. LAURENCICH MINELLI (a cura di), *Bologna e il Mondo Nuovo*, Bologna, Grafis, 1992, pp. 9-23; M. MEDICA, *Gli "exotica" americani donati da Benedetto XIV. Una vicenda poco nota legata al patrimonio dell'Istituto delle Scienze*, in L. LAURENCICH MINELLI (a cura di), *Bologna e il Mondo Nuovo*, Bologna, Grafis, 1992, pp. 37-43.

collezioni americanistiche dell'Istituto delle Scienze fu il Breve con cui, il 22 settembre 1742, ratificò la tanto attesa decisione del Senato di spostare le collezioni Aldrovandi e Cospi dal Palazzo Pubblico alla sede dell'Istituto nell'allora via San Donato³. Il trasferimento, realizzatosi tra il 1742 e il 1749⁴, comportò la fine della separazione tra le collezioni Aldrovandi e Cospi che era stata mantenuta a Palazzo Pubblico e, in ossequio alle concezioni illuministe sulla partizione dei saperi, la redistribuzione degli esemplari naturalistici e dei manufatti in stanze "disciplinari", pur con qualche tentativo da parte di Giuseppe Monti di preservare la memoria della collezione di provenienza. I manufatti indigeni americani furono così esposti nella Stanza delle Antichità insieme a oggetti egizi, greci, etruschi e romani, ai quali secondo Giuseppe Gaetano Bolletti "si aggiunse quanto de' due già descritti Musei [Aldrovandi e Cospi] a questa parte spettava che non poco accrescimento le recò, e decoro"⁵.

La riunificazione delle due collezioni storiche portò, tra le altre cose, al ricongiungimento di manufatti mesoamericani che erano giunti in città oltre due secoli prima quando, il 3 marzo 1533, il domenicano Domingo de Betanzos aveva offerto un ricco dono di manufatti indigeni a Clemente VII (Giulio de' Medici), allora a Bologna in occasione del "secondo incontro" con l'imperatore Carlo V⁶. Si trattava di manufatti Nahua orientali provenienti dalla regione di Puebla-Tlaxcala (Messico), tra i quali – oltre a un gran numero di oggetti oggi perduti – vi erano una celebre maschera a mosaico raffigurante il dio patrono dei mercanti Yacatecuhtli ("Signore del Naso") appartenuta prima ad Antonio Giganti e poi a Ulisse Aldrovandi, un lancia-dardi in legno dorato proveniente dalla collezione Zani e poi passato al Museo Aldrovandi, due manici di coltello decorati a mosaico già nella

³ L. MIANI BELLETTI, *Benedetto XIV e la Biblioteca dell'Istituto delle Scienze nel carteggio con Filippo Maria Mazzi*, «L'Archiginnasio: Bollettino della Biblioteca Comunale di Bologna», 1987 (82), pp. 250-251.

⁴ C. GENTILI, *I musei Aldrovandi e Cospi e la loro sistemazione all'Istituto*, in AA.VV., *I materiali dell'Istituto delle scienze*, Bologna, CLUEB, 1979, pp. 90-99; C. SCAPPINI, M.P. TORRICELLI, *Lo Studio Aldrovandi in Palazzo Pubblico (1617-1742)*, Bologna, CLUEB, 1993, p. 132.

⁵ G.G. BOLLETTI, *Dell'origine e dei progressi dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1751, p. 59.

⁶ M. DONATTINI, *Il mondo portato a Bologna: viaggiatori, collezionisti, missionari*, in A. PROSPERI (a cura di), *Storia di Bologna, vol. III, Bologna nell'età moderna (secoli XVI-XVIII)*, t. II, *Cultura, istituzioni culturali, Chiesa e vita religiosa*, Bologna, Bononia University Press, 2008, pp. 537-682; D. DOMENICI, *Cose dell'altro mondo: nuovi dati sul collezionismo italiano di oggetti messicani tra XVI e XVII secolo*, in S. DE MARIA, M. PARADA LÓPEZ DE CORSELAS (a cura di), *L'Impero e le Hispaniae. Da Traiano a Carlo V. Classicismo e potere nell'arte spagnola*, Bologna, Bononia University Press, 2014, pp. 471-483; D. DOMENICI, L. LAURENCICH MINELLI, *Domingo de Betanzos' gifts to Pope Clement VII in 1532-33. Tracking the Early History of some Mexican Objects and Codices in Italy*, «Estudios de Cultura Náhuatl», 2014 (47), pp. 169-209.



Fig. 1 – *Codice Cospi*. Provenienza: area Nahua orientale (Puebla-Tlaxcala, Messico). Epoca: fine XV-inizi XVI secolo, Biblioteca Universitaria di Bologna; BUB ms. 4093

collezione Cospi, nonché il celebre manoscritto pittorico oggi noto come *Codice Cospi* (fig. 1). Se quest'ultimo costituisce uno dei tesori della Biblioteca Universitaria di Bologna⁷, gli altri oggetti sono invece attualmente conservati presso il Museo delle Civiltà di Roma. Nello stesso museo romano si trovano altri due pregevoli oggetti indigeni, di diversa provenienza, derivanti dalle collezioni Aldrovandi e Cospi e passati all'Istituto delle Scienze: si tratta, rispettivamente, di un'ascia amazzonica con lama di pietra e manico ligneo e di una figura di antenato (*zemi*) di perline, specchi e corno di rinoceronte di ambito culturale Taino (Arawak), probabilmente proveniente dall'isola caraibica di Hispaniola⁸.

⁷ Il manoscritto è liberamente consultabile nel sito web della BUB: <https://bub.unibo.it/it/bub-digitale/il-codice-cospi/il-codice-cospi>

⁸ Si veda L. Laurencich Minelli (a cura di), *Bologna e il Nuovo Mondo*, Bologna, Grafis, 1992, schede di catalogo 5, 6, 7, 8, 9, 10, 23, 26.

2. *Il femore umano/strumento musicale dalla collezione di Flavio Chigi*

Un ulteriore arricchimento della collezione americana dell'Istituto delle Scienze si dette nel 1745, quando Benedetto XIV inviò da Roma un lotto di oggetti che erano appartenuti al cardinale Flavio Chigi (1631-1693) e che il pontefice aveva avuto in dono dal principe Augusto Chigi. La loro prima menzione si trova in una lettera che, il 28 ottobre 1744, il pontefice inviò a Bologna al marchese Paolo Magnani, nella quale lo avvisava di essere impegnato in “una caccia di cose rare naturali, radunate tant’anni sono dalla chiara memoria del cardinale Flavio Chigi, e che sono per anche in quell’armario, in cui esso le fece porre. Il principe Don Augusto ce ne fa un regalo”⁹. La spedizione degli oggetti da Roma il 26 aprile 1745 e la loro ricezione a Bologna il 12 maggio dello stesso anno sono descritte in una serie di missive che il pontefice scrisse al Magnani e a Filippo Maria Mazzi¹⁰. Ancor prima di inviare gli oggetti, il pontefice inviò una lista degli oggetti stessi, datata 10 aprile 1745, che il bibliotecario dell'Istituto Alessandro Branchetta controfirmò nel momento della ricezione dei manufatti. La *Nota* contiene un elenco estremamente eterogeneo nel quale – insieme a oggetti come ceramiche etrusche, un set da scrittura cinese, un ventaglio d’avorio “tutto rotto” e “un zoccolo di legno con guida di ferro per camminare sopra il ghiaccio” – si legge di un “osso di una tibia umana con fori, come per sonarlo a guisa di flauto attaccatavi, mediante una catena di metallo, una conca venerea”¹¹. La descrizione corrisponde a un femore umano nel quale furono incisi 19 solchi trasversali, quattro dei quali abbastanza profondi da raggiungere la cavità midollare (fig. 2). Noto in lingua náhuatl come *omichicahuaztli* (“strumento in osso che infonde energia”), è uno strumento musicale mesoamericano impiegato in cerimonie funebri e celebrazioni militari. Il suono veniva emesso sfregando la superficie dell’osso con una conchiglia del genere *Oliva* sp., anch’essa tutt’oggi esistente, mentre il femore era poggiato su un cranio umano che fungeva da cassa di risonanza¹². Secondo la

⁹ P. PRODI, M.T. FATTORI, *Le lettere di Benedetto XIV al Marchese Paolo Magnani*, Roma, Herder Editrice Libraria, 2011, pp. 318-319. Sulla donazione di parte della collezione Chigi a Benedetto XIV e sulla biografia culturale del femore umano/strumento musicale in essa contenuto, si veda D. DOMENICI, *The wandering Leg of an Indian King. The cultural biography of a friction idiophone now in the Pigorini Museum in Rome, Italy*, «Journal de la Société des Américanistes», 2016 (102-1), pp. 79-104.

¹⁰ Per le lettere inviate a Paolo Magnani si veda P. PRODI, M.T. FATTORI, *Le lettere di Benedetto XIV al Marchese Paolo Magnani*, cit., pp. 393, 397, 398, 408. Per quelle inviate a Filippo Maria Mazzi, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms. 4331, 2, cc. 173-174, 179-180, 191, 198.

¹¹ Archivio di Stato di Bologna, Assunteria d'Istituto, *Diversorum*, B. 13, n. 5.

¹² Si vedano le illustrazioni dello strumento in L. PIGORINI, *Gli antichi oggetti messicani incrostatati di mosaico esistenti nel Museo Preistorico ed Etnografico di Roma*, «Atti della



Fig. 2 – Femore umano-strumento musicale con conchiglia per suonarlo. rovenienza: Tutupepec, regione Mixteca della Costa (Oaxaca, Messico). Epoca: metà XIV secolo, Museo delle Civiltà, Roma; MNPE inv 4209.

Descrittione dell'India occidentale, un breve testo anonimo stampato probabilmente a Venezia attorno al 1564, il femore e il relativo cranio furono presi da un missionario domenicano al sovrano del regno mixteco di Tututepec e portati in Italia insieme ad un gran numero di manufatti indigeni, tra i quali forse anche il celebre manoscritto pittorico noto come Codice Ríos o Codice Vaticano A (BAV, Vat. lat. 3738)¹³. La *Descrittione* spiega che si tratta dei resti di un anonimo sovrano nemico, catturato in bat-

taglia, sacrificato e fatto oggetto di atti di cannibalismo; il suo cranio e il suo femore sarebbero poi stati trasformati in uno strumento musicale “per sonar & balar nel dì del triumpho”¹⁴. Dopo l'arrivo a Roma attorno al 1564, le tracce del femore si perdono per circa un secolo, ma recentemente è stato possibile identificare la presenza del cranio, oggi perduto, nella collezione di Tommaso de' Cavalieri, il celebre amico di Michelangelo Buonarroti. La notizia della presenza del cranio nella casa del giovane nobiluomo romano è attestata infatti da una serie di manoscritti che Ulisse Aldrovandi produs-

Reale Accademia dei Lincei. Serie 3: Memorie della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filosofiche», 1885 (12), pp. 3-10; M. SAVILLE, *Turquoise mosaic art in Ancient Mexico*, New York, Museum of the American Indian, 1922, tav. XL, p. 84.

¹³ D. DOMENICI, *The “Descrittione dell'India occidentale”, a Sixteenth-Century Source on the Italian Reception of Mesoamerican Material Culture*, «Ethnohistory», 2017 (64-3), pp. 497-527; D. DOMENICI, *Llegada y recepción del Códice Vaticano A en la Italia del siglo XVI*, in S. BOTTA, G. OLIVIER (a cura di), *El Códice Vaticano A (Vat. lat. 3738). Historia, recepción y contenido de un manuscrito pictográfico colonial sobre el México antiguo*, Città del Messico-Roma-Città del Vaticano, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México-Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo, Sapienza Università di Roma-Biblioteca Apostolica Vaticana, in stampa.

¹⁴ D. DOMENICI, *The “Descrittione dell'India occidentale”, cit.*, p. 509.

se a seguito del suo viaggio romano del 1577, nei quali il dotto bolognese registrò anche sorprendenti informazioni non contenute nella *Descrittione dell'India occidentale*. Vi si legge infatti che, secondo quanto registrato in “pitture indigene”, il cranio (e il relativo femore) sarebbero da identificarsi come i resti del re del regno mixteco di Tlaxiaco, sconfitto in una guerra combattutasi nel 1350 d.C., evento storico precolombiano altrimenti ignoto¹⁵. Come si diceva, non sappiamo quale sia stato il destino del cranio dopo la dispersione della collezione Cavalieri, ma il femore riemerse invece nella collezione che il cardinale Flavio Chigi (1631-1693) assemblò nel suo *Museo delle curiosità naturali, peregrine e antiche*. Negli inventari redatti nel 1692 e nel 1705, infatti, lo strumento musicale è registrato come “Osso di gamba d'un re indiano convertito dal suo nemico in gnaccara da sonare per suo dispreggio”¹⁶. Dopo la morte del cardinale la collezione dovette rimanere in stato di abbandono, tanto che nella lettera a Magnani del 14 aprile 1745, Benedetto XIV scrisse che stava preparando la spedizione di “quello che ci è restato del museo regalatoci dal Principe Chigi, che consiste in vasi e pietre molto pregiabili. Noi abbiamo fatto ripulire tutto perché dovevano essere settant'anni che non vi si era pensato”¹⁷. Fu così, che ripulito dalla polvere di qualche decennio, il femore del re di Tlaxiaco fu inviato all'Istituto delle Scienze di Bologna, dove a partire dal 1750 venne esposto insieme agli oggetti che un altro missionario domenicano aveva condotto in città oltre due secoli prima.

3. La collezione amazzonica del gesuita Carlos Brentano

Nelle ultime pagine del suo *Dell'origine e dei progressi dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, Giuseppe Gaetano Bolletti dovette aggiungere la menzione dei doni che Benedetto XIV aveva spedito all'istituto quando il testo relativo alle diverse stanze era già andato in stampa. Vi si descrivono prevalentemente esemplari naturalistici e manufatti americani, questi ultimi registrati come “diverse aste, e frecce avvelenate, un accetta di pietra della

¹⁵ D. DOMENICI, *The collection of Tommaso de' Cavalieri as recorded by Ulisse Aldrovandi in 1577 (BUB, Ms. Aldr. 136/6)*, «Storicamente», 2023 (19), pp. 1-20. https://storicamente.org/domenici_collection_tommaso_de_cavalieri; D. DOMENICI, *Mixtec Social Memory in Late Renaissance Rome. Ulisse Aldrovandi, Tommaso de' Cavalieri and the 'Skull of an Indian King'*, «Journal de la Société des Américanistes» 110-2, 2024, pp. 51-76.

¹⁶ D. DOMENICI, *The wandering Leg of an Indian King*, cit.; D. DOMENICI, *Objetos americanos en el Museo delle curiosità naturali, peregrine e antiche del cardenal Flavio I Chigi (1631-1693)*, in C. SIMMONS CALDAS, M. VALLS I GARCÍA (a cura di), *Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre*, Lincoln, Zea Books, 2023, pp. 118-125.

¹⁷ P. PRODI, M.T. FATTORI, *Le lettere di Benedetto XIV al Marchese Paolo Magnani*, cit., p. 393.

quale si servono i Selvatici nell'America, varj cimieri, ed altri ornamenti lavorati di piume di vaghissimi colori con altri arnesi ad uso de' popoli Americani, come pure canestri, stuoie, tele, ed altri lavori d'America fatti con foglie di palme"¹⁸. Sebbene l'ipotesi che si trattasse di un dono ricevuto da un missionario gesuita sia stata avanzata a più riprese¹⁹, solo recentemente è stato possibile identificare il latore del dono come il Provinciale Gesuita di Quito, Carlos Brentano, giunto a Roma nel 1751 in occasione della Congregazione Generale della Compagnia di Gesù²⁰. La testimonianza chiave per l'identificazione deriva dall'opera di un gesuita spagnolo esule a Piacenza, José Chantre y Herrera, che nella sua *Historia de las misiones de la Compañía de Jesús en el Marañón español (1637-1767)*, redatta allo scadere del XVIII secolo, scrisse di uno specifico tipo di asce usato dagli indigeni Payagua, aggiungendo che "Il P. Carlos Brentano [...] donò una di queste [asce] che portava come cosa dei gentili a papa Benedetto XIV, il quale, ammirando la struttura, la gentilezza e l'eleganza dell'ascia, fatta con tanta abilità senza strumenti di ferro, comandò che si esponesse [...] nell'istituto di Bologna, dove oggi si conserva"²¹. Brentano incontrò il pontefice a Roma, al termine di un viaggio che da Quito lo condusse lungo il Rio delle Amazzoni, dove ebbe modo di visitare molte delle *reducciones* che la Compagnia di Gesù aveva fondato nel bacino amazzonico. Nell'incontro con Benedetto XIV, Brentano dovette ricercare il supporto della Santa Sede all'operato dei suoi confratelli nell'area amazzonica, impiegando la cultura materiale indigena come evidenza tangibile a supporto delle sue parole.

Gli oggetti donati da Brentano furono prontamente inviati da Benedetto XIV all'Istituto delle Scienze di Bologna, dove furono collocati nelle stanze dedicate alle branche della storia naturale, dell'architettura militare e, in misura maggiore, nella Stanza delle Antichità²². I manufatti indigeni, dei

¹⁸ G.G. BOLLETTI, *Dell'origine e dei progressi dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, cit., p. 115.

¹⁹ L. LAURENCICH MINELLI, 1992, *Bologna e il Mondo Nuovo*, cit., pp. 13-14; M. MEDICA, *Gli "exotica" americani donati da Benedetto XIV*, cit., p. 39.

²⁰ S. TACCONI, *Benedict XIV's donation of Amazonian objects to the Istituto delle Scienze of Bologna (1751): origins and history*, «Journal of the History of Collections», 2021 (33-1), pp. 43-55.

²¹ J. CHANTRE Y HERRERA, *Historia de las misiones de la Compañía de Jesús en el Marañón español (1637-1767)*, Madrid, Imprenta de A. Avrial, 1901, p. 607.

²² L'invio del dono a Bologna e la sua ricezione sono testimoniati da una serie di documenti d'archivio, tra i quali spiccano per importanza: una nota manoscritta del 10 novembre 1751, intitolata "Nota delle Robbe mandate nel Sud. Giorno da No.Soe. Benedetto XIV contenente in 4 Colli" (Biblioteca Civica dell'Archiginnasio, Fondo Malvezzi de' Medici, 10 November 1751, cart. 97, no. 6); una lista che descrive i manufatti destinati alla Stanza delle Antichità (Archivio di Stato di Bologna, Assunteria di Istituto, *Diversorum*, Busta 13, no. 11); due liste manoscritte, ad opera di Giacomo Biancani Tazzi e di Filippo Schiassi, dove furono trascritte informazioni derivanti dalle etichette originalmente associate ai manufatti (Biblioteca Civica dell'Archiginnasio, Fondo Speciale Filippo Schiassi, busta xxxviii,

quali qui ci occupiamo e che sono oggi divisi tra il Museo Civico Medievale di Bologna e il Museo delle Civiltà di Roma²³, costituiscono rare e precoci testimonianze della cultura materiale di quei gruppi amazzonici che più interagirono con i gesuiti nel Settecento, come gli Omagua, gli Yurimagua, gli Icaguate, gli Aunala, gli Urarina, i Pebá, i Ticuna, e gli Shuar. Solo un cofanetto ligneo decorato con resina *mopa-mopa*, o “vernice di Pasto”, oggi conservato presso il Museo Civico Medievale di Bologna (fig. 3), proviene non dal bacino amazzonico ma dall’area andina dell’allora Regno di Quito, e in particolare dalla regione di Pasto, oggi nel sud della Colombia. La resina *mopa-mopa*, ottenuta dalla pianta della *Eleagia Pastoensis*, fu impiegata in una raffinata e complessa tecnica di laccatura di origine preispanica ma ampiamente sviluppata nel corso dell’età coloniale, quando fu molto apprezzata per la somiglianza con le lacche asiatiche²⁴.

Nonostante la sua incompletezza – le parti metalliche come cerniere e serratura non furono mai installate – la decorazione del cofanetto bolognese è molto ben conservata e mostra immagini che fondono simbolismi indigeni ed europei in uno stile barocco che riflette i complessi scambi culturali che attraversavano le regioni andine in età coloniale²⁵. Sul pannello frontale (fig. 3a) dei cacciatori indigeni sono impegnati nella tradizionale caccia al pecari, mentre un missionario gesuita che impugna una croce e riceve l’offerta che altri cacciatori gli porgono in un gesto simbolico di sottomissione e conversione. Tale immagine riecheggia quanto descritto nelle cronache gesuite che enfatizzavano i successi dell’evangelizzazione e della supposta missione civilizzatrice²⁶. Il pannello posteriore (fig. 3b) mostra invece un paesaggio ricco di animali selvatici, mentre i pannelli laterali sono decorati da immagini che alludono all’Eucarestia, come fiori della passione ed elementi che ricordano calici liturgici e ostie. In sintesi, il cofanetto con decorazione *mopa-mopa* offre una vivida testimonianza dell’incontro coloniale, incarnando la complessa interazione tra tradizioni artistiche indigene e strategie missionarie europee e riflettendo ampiamente i processi storici

fasc. 7). Per un’analisi dettagliata della documentazione d’archivio, si veda S. TACCONI, *Benedict XIV’s donation of Amazonian objects to the Istituto delle Scienze of Bologna (1751)*, cit.

²³ L. LAURENCICH MINELLI, 1992, *Bologna e il Mondo Nuovo*, cit., schede di catalogo 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88.

²⁴ L. BURGIO, D. MELCHAR, M. KATZ (a cura di), *Lacquer in the Americas*, numero speciale di «Heritage», 2025.

²⁵ M. CODDING, *The Decorative Arts in Latin America, 1492-1820*, in J.J. Rishel, S. STRATTON-PRUITT (a cura di), *The Arts in Latin America, 1492-1820*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2006, pp. 98-143.

²⁶ J. CHANTRE y HERRERA, *Historia de las misiones de la Compañía de Jesús en el Marañón español (1637-1767)*, cit.; P. MARONI, *Noticias auténticas del famoso río Marañón*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Fortanet, 1892.



Fig. 3a-3b – *Bauletto decorato con vernice di Pasto (mopa-mopa).*

Provenienza: area di Pasto (ex Regno di Quito, oggi Colombia). poca: metà XVIII secolo, Museo Civico Medievale di Bologna; MCMB inv. 3242



che hanno plasmato le identità culturali nella regione andina e amazzonica durante il periodo coloniale.

Gli altri manufatti donati da Brentano sono riferibili a gruppi umani stanziati nelle terre basse amazzoniche, lungo il corso del fiume Napo e nella regione del Maraón. Se quest'ultima era entrata nell'orbita gesuita già dal XVII secolo, le prime missioni lungo il Napo erano state fondate solo negli anni Venti del Settecento²⁷. L'importante insediamento di San Joaquín de Omaguas, sul Maraón, è probabilmente il luogo di origine di molti dei manufatti condotti da Brentano, che vi svolse attività missionaria alla fine degli anni Trenta del Settecento. Fondato da Samuel Fritz nel 1699, San Joaquín era abitato prevalentemente dagli Omagua, una comunità di lingua Tupí-Guaraní, ma i gesuiti vi trasferirono anche genti di altri gruppi etnici come Yurimagua, Matsés (Mayoruna), Yameo e, in numero minore,

²⁷ M.S. CIPOLLETTI, *Jesuitas y tucanos en el noroeste amazónico del siglo XVIII: Una armonía imposible*, in S. NEGRO, M.M. MARZAL (a cura di), *Un reino en la frontera: las misiones Jesuitas en la América colonial*, Quito, Abya-Yala, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000, pp. 157-158.

Payagua (oggi Maijuna), Pebá, Secoya (Encabellados), Icaguate (Orejones), Urarina, e Ikitu (Iquitos)²⁸.

La mazza da combattimento menzionata da Chantre y Herrera, con manico in legno e grande lama in pietra levigata (fig. 4), ad esempio, è probabilmente da ascrivere ai Payagua insediati a San Joaquín. Una tunica di *yanchama* oggi conservata presso il Museo delle Civiltà era invece tipica di gruppi come gli Icaguate, i Napo e i Putumayo²⁹. Le mezze zucche utilizzate come recipienti per bevande (fig. 5) potrebbero essere state prodotte a San Joaquín de Omaguas da donne Yurimagua, note proprio per la produzione di zucche da utilizzare come bicchieri³⁰. Il copricapo piumato (fig. 6) e il bracciale di piume analoghe (fig. 7) sono probabilmente riferibili a gruppi quali Pebá o Ticuna. Chantre y Herrera riferisce infatti che queste comunità indigene “abbelliscono i loro bracciali con piume multicolori”³¹ ed è possibile che Brentano li abbia acquisiti in uno dei piccoli porti lungo il fiume Marañón. L’aspetto attuale del copricapo è il frutto di un intervento di restauro risalente al XIX secolo che ne ha alterato la forma, in origine simile a quella di un galero. Il cerchio esterno costituiva infatti la tesa, mentre la parte centrale, in origine bombata e non appiattita, costituiva la parte calzata sulla testa³². Agli stessi gruppi è probabilmente riferibile una pregevole borsa di rete decorata con piume (fig. 8). Del dono di Brentano facevano parte altri pezzi come una cintura in fibra di palma Chambira, del tipo impiegato dalle donne degli Urarina, e una corona festiva, forse di origine Shuar, nonché aste lignee con un sonaglio e un dente di pecari a un’estremità, probabilmente da identificarsi come aste *murucú*, impiegate nei canti cerimoniali da

²⁸ C. LOUREIRO DIAS, *Jesuit Maps and Political Discourse: The Amazon River of Father Samuel Fritz*, «The Americas», 2012 (69-1), p. 99; A. DE ZÁRATE, *Informe que haze á S.M. el Padre Andrés de Zárate de la Compañía de Jhesús, visitador y vizeprovincial que acaua de ser de la provincia de Quito, en el reyno del Perú, y de sus misiones del río Napo y del Marañón*, in *Noticias auténticas del famoso río Marañón (1738) seguidas de las relaciones de los P.P. A. de Zárate y J. Magnin*, Iquitos, Centro de Estudios Teológicos de la Amazonia, Iquitos 1998, p. 431; MARONI, *Noticias auténticas del famoso río Marañón*, cit., p. 511. Per una discussione dei diversi gruppi culturali che vennero in contatto con i missionari gesuiti in questo periodo, si veda A.C. TAYLOR, *The Western Margins of Amazonia from the Early Sixteenth to the Early Nineteenth Century*, in F. SALOMON e S.B. SCHWARTZ (a cura di), *The Cambridge History of the Native Peoples of the Americas*, Cambridge, Cambridge University Press; M.E. REEVE, *Regional Interaction in the Western Amazon: The Early Colonial Encounter and the Jesuit*, «Ethnohistory», 1994 (41-1), pp. 106-138.

²⁹ MARONI, *Noticias auténticas del famoso río Marañón*, cit., p. 137.

³⁰ J. CHANTRE Y HERRERA, *Historia de las misiones de la Compañía de Jesús en el Marañón español (1637-1767)*, cit.; P. MARONI, *Noticias auténticas del famoso río Marañón*, cit., p. 529.

³¹ Ivi, p. 66.

³² A. FILIPETTI, *Disco plumario*, in L. LAURENCICH MINELLI (a cura di), *Bologna e il Nuovo Mondo*, Bologna, Grafis, 1992, p. 176.



Fig. 4 – *Ascia litica con manico ligneo*. rovenienza: ambito culturale Payagua (Río Napo, Perù). Epoca: metà XVIII secolo, uso Civico Medievale di Bologna; MCMB inv. 2634



Fig. 5 – *Zucca decorata con motivi floreali*. Provenienza: ambito culturale Yurimagua (San Joaquín de Omaguas, Perù). Epoca: metà XVIII secolo, Museo Civico Medievale di Bologna; MCMB inv. 3245



Fig. 6 – *Copricapo di piume*. Provenienza: ambito culturale Peva, Ticuna (San Pablo de Loreto, Perù). poca: metà XVIII secolo, Museo Civico Medievale di Bologna; MCMB inv. 3240 (I)



Fig. 7 – *Bracciale di piume*. Provenienza: ambito culturale Pebas, Ticuna (San Pablo de Loreto, Perù?). Epoca: metà XVIII secolo, Museo Civico Medievale di Bologna; inv. 3240 (II)



Fig. 8 – *Borsa di rete piumata*. Provenienza: ambito culturale Peba, Ticuna (San Pablo de Loreto, Perù?). Epoca: metà XVIII secolo, Museo Civico Medievale di Bologna; inv. 3240 (III)

gruppi come i Dessana, comunità di lingua tucanoana dell'alto Rio Negro³³. Completano la collezione cesti intrecciati con foglie di palma e un'amaca in fibra di palma Chambira.

Il dono di Carlos Brentano, al di là del suo rilievo per la storia delle collezioni amazzoniche in Europa, incarna lo spirito e le contraddizioni dell'esperienza missionaria gesuita che, mentre si apriva alle culture diverse e difendeva gli indigeni amazzonici dalle incursioni degli schiavisti portoghesi, si iscriveva non solo nel progetto coloniale che pretendeva di inculcare forzosamente il cristianesimo ma anche nel più ampio e complesso quadro dell'imperialismo ispanico della metà del Settecento, che proprio nell'area di confine tra Perù e Brasile trovava uno dei principali terreni di conflitto con la corona portoghese³⁴. Se le tensioni tra i diversi stati nazionali e la Compagnia di Gesù avrebbero portato di lì a poco alla sua soppressione, la visita di Brentano dovette suscitare un sincero in-

³³ L.C. DA SILVA BARROS, *O Kapiwayá e seu lugar no universo músico-coreográfico-ritual em um clã Desana, alto rio Negro, Amazonas*, «Boletim do museu Paraense Emilio Goeldi. Ciências Humanas», 2012 (7-2), p. 509-523.

³⁴ J. DEAVENPORT, *The Messiahs in the Selva: Jesuit Missions, the History of Ideas, and the Continuing Struggles Toward Human and Ecological Rights in Upper Amazonia*, «The Global Studies Journal», 2015 (8-3), pp. 91-110; J.P. RUBIÉS, *The Concept of Cultural Dialogue and the Jesuit Method of Accommodation: between Idolatry and Civilization*, «Archivum Historicum Societatis Iesu», 2005 (74), pp. 237-280; F.J. ULLÁN DE LA ROSA, *Jesuitas, omaguas, yurimaguas y la guerra hispano-lusa por el Alto Amazonas. Para un posible guión alternativo de "La misión"*, «Anales del Museo de América», 2007 (15), pp. 173-190; F. VALENCIA CAICEDO, *The Mission: Human Capital Transmission, Economic Persistence, and Culture in South America*, «The Quarterly Journal of Economics», 2018 (134-1), pp. 507-556.

teresse in Benedetto XIV che con la bolla *Immensa Pastorum Principis* (1741), in sostanziale accordo con i gesuiti spagnoli, si era già espresso contro la schiavitù indigena nel Brasile portoghese. Questa vicinanza alle istanze dei gesuiti sudamericani e l'interesse per il mondo delle scienze e del collezionismo fecero sì che il pontefice si curasse di trasferire gli oggetti all'Istituto delle Scienze, un'istituzione per la quale tanto si era adoperato. E il messaggio che sottendeva il dono di Brentano, magnificamente espresso nella decorazione del cofanetto ligneo, pare risuonare nel Breve che Benedetto XIV emise dopo l'incontro con il Provinciale gesuita: «grazie a questi Missionari quei popoli che non credevano in Cristo sono risorti per mezzo dell'Acqua e dello Spirito Santo»³⁵.

4. Conclusioni

Il trasferimento di molti manufatti all'allora Regio Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico di Roma, occorso nel 1878 per iniziativa di Luigi Pigorini, dette avvio alla dispersione della ricca collezione americanistica dell'Istituto delle Scienze, oggi suddivisa tra la Biblioteca Universitaria di Bologna, il Museo Civico Medievale di Bologna e il Museo delle Civiltà di Roma. La storia della sua costituzione, come si è visto, interseca diversi degli aspetti salienti della figura di Benedetto XIV. In primo luogo, la sua ben nota attenzione per le istituzioni museali e in particolare per l'Istituto delle Scienze di Bologna fece sì che il pontefice caldeggiasse e favorisse la ricollocazione dei musei Aldrovandi e Cospi. La stessa attenzione lo portò a trasferire all'Istituto (piuttosto che mantenerne la proprietà personale) i resti della collezione di Flavio Chigi ricevuti attraverso un dono che evidentemente mirava ad ottenere i favori del pontefice facendo leva sulle sue ben note passioni intellettuali. Esempio, poi, è il caso del dono di Carlos Brentano, sul cui sfondo si possono leggere le politiche papali in favore dei gesuiti sudamericani, il suo contributo al contrasto della schiavitù indigena nel quadro del conflitto tra le corone spagnola e portoghese, nonché il più generale interesse del pontefice per l'attività missionaria in terre extraeuropee. Nata dalla convergenza di tutti questi aspetti, la preziosa collezione americana dell'Istituto delle Scienze rappresenta una vivida e per certi versi inconsueta testimonianza dell'eredità intellettuale del pontefice bolognese.

³⁵ Archivo de España de la Compañía de Jesús en Alcalá de Henares, 8 September 1751, *Benedicti Literae Apostolicae in forma Brevis: Non solum propter*, C-344, n. 31.1.

Le antichità di Benedetto XIV nelle collezioni del Museo Civico Archeologico di Bologna

Paola Giovetti, Laura Marchesini, Daniela Picchi_____

Come il suo predecessore Clemente XII, papa Benedetto XIV continua ad implementare il patrimonio del Museo Capitolino e mostra una forte attenzione per le antichità e la loro tutela. Ciò si realizza soprattutto attraverso l'acquisizione di grandi collezioni private a rischio di dispersione, di importanti restauri e recuperi architettonici come quelli del Pantheon e del Colosseo.

A Bologna, la sua sensibilità culturale si concretizza soprattutto tramite la costante attenzione per l'Istituto delle Scienze. In particolare, si approfondirà in questa sede l'incremento della collezione di antichità attraverso i doni che, fra il 1740 e il 1751, giungono ad arricchire il patrimonio antiquario della Stanza delle Antichità e della sezione dedicata alla Storia Naturale. Rilevanti sono a tal riguardo le donazioni di materiali numismatici, con i relativi inventari manoscritti, di due importanti mobili per contenere le monete e di un elegante monetiére da viaggio con le insegne papali, così come il dono di alcune mummie egizie, che entreranno a far parte delle collezioni del costituendo Museo Civico nel 1878.

1. La collezione numismatica

Benedetto XIV non trascurò di dotare l'Istituto delle Scienze di un'importante collezione numismatica, verso la quale dimostrò di avere un forte interesse. Allo stato attuale della ricerca alcune questioni relative alla consistenza del patrimonio elargito e alle modalità con cui fu acquisito e consegnato restano ancora da chiarire, ma recenti contributi consentono di precisare meglio alcuni aspetti della sua importante donazione.

Nel carteggio con l'amico, il Marchese Paolo Magnani (1678-1753), che intrattenne con cadenza regolare dal 1743 al 1748, sono molti i riferimenti al prodigarsi del pontefice per incrementare le dotazioni dell'Istituto. La donazione di «medaglie», da intendersi come monete, e del mobile per contenerle viene riferita una prima volta in una lettera del 13 aprile 1743: «Facciamo imballare una nuova mummia colla sua cassa, e lo scrittoio ove dovranno porre le medaglie. Il tutto viene per mare, ed a tempo e luogo ella sarà avvisata. Le medaglie poi verranno per terra ne' suoi pacchetti distinti. Sig. Marchese nostro, Noi facciamo, e faremo mai sempre quanto potremo per l'Istituto: ma se non se gli fa un poco di dote, ogni opera

sarà persa»¹. Dopo tale data il pontefice monitora la spedizione, a dire il vero assai difficoltosa per una subentrata epidemia di peste, fino all'arrivo a Bologna. Nel carteggio, Benedetto XIV insiste a più riprese sulla necessità di collocare le monete secondo le indicazioni riportate sui singoli pacchetti nei quali sono state riposte² e mostra grande apprensione per alcuni furti avvenuti presso l'Istituto³, che desidera scongiurare in ogni modo, raccomandandosi di sorvegliare chiunque chiederà di poter visionare gli esemplari⁴. Le monete arrivano via terra il 26 giugno 1743⁵, con l'inventario delle medesime⁶, mentre «l'armadio» giunge solo il 25 aprile del 1744⁷. Il mobile è il monetiere, di probabile manifattura romana, che reca in cima le insegne pontificie e un vaso in serpentino sulla crociera della base⁸ conservato ancor'oggi presso il Museo. La collocazione delle monete è affidata al dottor Giovanni Battista Bianconi (1698-1781), che gode della fiducia del pontefice⁹. Questa prima donazione è probabilmente da identificare con (tutta?) o una parte della collezione numismatica che il pontefice aveva acquisito dagli eredi del collezionista canonico bolognese Taddeo Amonio (1647-1713), come indicherebbe un inventario manoscritto conservato alla Biblioteca di Vienna: *Numismata aerea Imperatorum, Augustarum et Caesarum, tam in Graeciae civitatibus, coloniis et municipiis, quam Romae et alibi, a Pompeio Magno ad Heraclium, ex omni modulo percussa, quae extant in Museo Ammonii Bononiae. Benedictus XIV emit et Instituto donavit, anno MDCCXLIV*¹⁰. L'intera collezione di Amonio contava circa 3400 esemplari, ma in una lettera di Alessandro

¹ P. PRODI, M.T. FATTORI (a cura di), *Lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani (1743-1748)*, Roma, Herder, «Italia Sacra», 2011, pp. 46-47, n. 29 (Roma, 13 aprile 1743).

² P. PRODI, M.T. FATTORI, *Lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani (1743-1748)*, cit., pp. 55-57, n. 37 (Roma, 11 maggio 1743).

³ P. PRODI, M.T. FATTORI, *Lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani (1743-1748)*, cit., pp. 68-71, n. 47 (Castel Gandolfo, 19 giugno 1743).

⁴ P. PRODI, M.T. FATTORI, *Lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani (1743-1748)*, cit., p. 64, n. 43 (Castel Gandolfo, 5 giugno 1743).

⁵ P. PRODI, M.T. FATTORI, *Lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani (1743-1748)*, cit., pp. 75-76, n. 51 (Roma, 3 luglio 1743).

⁶ P. PRODI, M.T. FATTORI, *Lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani (1743-1748)*, cit., p. 64, n. 43 (Castel Gandolfo, 5 giugno 1743).

⁷ P. PRODI, M.T. FATTORI, *Lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani (1743-1748)*, cit., pp. 220-221, n. 35 (Roma, 2 maggio 1744).

⁸ D. DEL BUFALO, *I Marmorari Magistri romani*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2010, Fig. III.

⁹ P. PRODI, M.T. FATTORI, *Lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani (1743-1748)*, cit., pp. 168-170, n. 6 (Roma, 25 gennaio 1744), pp. 240-242, n. 46 (Roma, 10 giugno 1744).

¹⁰ P. GRANDI, A. SOGLIA, *Gli Amonio da Castel Bolognese. Storia di una famiglia romagnola fra la via Emilia, Roma e Parigi*, Imola, Bacchilega Editore, 2013, p. 110.



Fig. 1 – Medaglia di Ottone Hamerani (1694-1768), per Benedetto XIV (1675-1758; papa dal 1740). 1745, zecca di Roma, oro-coniazione; inv. MCA-Bologna, Num_3907

D/ BENEDIC. XIV. PON. MAX.; sotto li busto [OT. HAMERANI]

Busto di Benedetto XIV con triregno e piviale volto a d.

R/ VIRTVTI. TROPHAEA. NOVA. NON. DEGENER. ADDAM; all'esergo: ADDITO. IN. CAPITOLIO/SA-PIENTIAE. PABVLO/1745

Minerva, con elmo, lancia, squadra e martello tra statue e reperti archeologici; sullo sfondo, la piazza del Campidoglio con i suoi edifici e la statua equestre del Marco Aurelio. La medaglia commemora la donazione di opere d'arte del papa ai Musei Capitolini di Roma nel 1745.

Chiappini a Ludovico Muratori datata 1 agosto 1742 nella quale si narrano diversi eventi occorsi a Roma in quei giorni, si legge che «Si vanno cappando le più ragguardevoli medaglie dallo studio, [...] del fu canonico Amonio, comprato dal Papa per regalarlo allo Istituto di Bologna»¹¹.

Nel 1746, in un'epistola del 19 gennaio indirizzata ancora una volta al Marchese Magnani, il Pontefice parla di una seconda raccolta di monete¹², per la selezione della quale si affida nuovamente ad esperti. Anche in questo caso il papa prevede di inviarle con uno «scrigno» che partirà per Bologna, solo dopo esser stato dotato di tavolino, assieme «all'indice che si trasmetterà di tutte le medaglie in esso esistenti»¹³.

L'identificazione degli esemplari donati dal Pontefice all'interno della collezione dell'attuale Medagliere è in fase di verifica. I due inventari manoscritti conservati presso il Museo fanno riferimento a monete repubblica-

¹¹ P. GRANDI, A. SOGLIA, *Gli Amonio da Castel Bolognese. Storia di una famiglia romagnola fra la via Emilia, Roma e Parigi*, cit., p. 112.

¹² P. PRODI, M.T. FATTORI, *Lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani (1743-1748)*, cit., pp. 427-429, n. 6 (Roma, 19 gennaio 1746).

¹³ Il mobile è da identificare con un secondo Monetiere del Museo Civico Archeologico, di probabile manifattura romana che reca le insegne papali sulla cima.

ne, imperiali, contornati e monete greche, quest'ultime donate al pontefice dal cardinale Francisco Joaquin Fernández de Portocarrero (1681-1760)¹⁴. A questi si aggiunsero dei falsi, inviati appositamente per educare lo studioso attraverso il paragone con gli esemplari originali¹⁵ ed è probabile che all'Istituto giungessero anche alcune medaglie, come ci testimonia la corrispondenza con il marchese Magnani¹⁶, ed anche monete di zecche italiane¹⁷. [PG, LM]

2. Papa Lambertini e l'antico Egitto a Bologna

La scrittura geroglifica, i rituali funerari e, in particolare, l'imbalsamazione dei corpi, così come il dibattito sul concetto di divino trasversale le civiltà, alimentarono nel Settecento l'interesse per la plurimillenaria e ancora ignota civiltà egizia. Il gusto per il meraviglioso lasciò gradualmente posto a un approccio scientifico sempre più preciso, che predilesse la riproduzione dettagliata e in scala degli oggetti, la loro classificazione e il loro utilizzo come strumenti in grado di garantire il progresso scientifico e la trasmissione del sapere. L'Istituto delle Scienze, voluto e fondato a Palazzo Poggi nel 1711-1712 dal bolognese Luigi Ferdinando Marsili (1658-1730)¹⁸, si fece promotore di tali principi, che papa Lambertini alimentò, dotandolo di nuove risorse, strumenti e materiali sin dagli inizi del suo mandato¹⁹.

I frequenti doni che Benedetto XIV (1675-1758) destinò a Bologna, per restituire alla propria città di origine una posizione culturale di primo piano in Europa, inclusero sicuramente tre mummie. Di una quarta mummia

¹⁴ C. MORIGI GOVI, *Il Medagliere del Museo Civico Archeologico di Bologna. Storia della sua formazione*, «Deputazione di Storia Patria», 1986 (XXXVI), pp. 87-103, in particolare p. 94.

¹⁵ G.G. BOLLETTI, *Dell'origine e de' progressi dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna, Stamperia di Lelio dalla Volpe, 1751, pp. 60-61; P. GRANDI, A. SOGLIA, *Gli Amonio da Castel Bolognese. Storia di una famiglia romagnola fra la via Emilia, Roma e Parigi*, cit., p. 113.

¹⁶ P. PRODI, M.T. FATTORI, *Lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani (1743-1748)*, cit., pp. 361-363, n. 7, (Roma, 23 gennaio 1745).

¹⁷ L. CANALI scheda n. 42 in C. MORIGI GOVI, G. SASSATELLI (a cura di) *Dalla stanza delle antichità al Museo Civico. Storia della formazione del Museo Civico Archeologico*, MCA Bologna 1 dicembre 1984 – 4 marzo 1985, catalogo della mostra, Bologna, Grafis edizioni, 1984, p. 148.

¹⁸ Cfr. W. TEGA (a cura di), *L'itinerario scientifico di un grande europeo. La regolata struttura della terra di Luigi Ferdinando Marsili*, Bologna, Bononia University Press, 2012.

¹⁹ Cfr. W. TEGA, *Una lucida visione dei Rapporti fede-scienza*, in A. Zanotti (a cura di), *Prospero Lambertini. Pastore della sua città, pontefice della cristianità*, Bologna, Minerva, 2004, pp. 161-170; A. EMILIANI, *Benedetto XIV, il collezionismo e il Museo pubblico*, in A. Zanotti (a cura di), *Prospero Lambertini. Pastore della sua città, pontefice della cristianità*, cit., pp. 215-232; M.A. DE ANGELIS, *Prospero Lambertini (Benedetto XIV). Un profilo attraverso le lettere*, Città del Vaticano, Archivio Segreto del Vaticano, 2008, pp. 289-353.

con sarcofago e di un rilievo proveniente da contesto templare a nome del faraone di XXX dinastia Nectanebo I (380-362 a.C.) rimane ancora incerta la data di arrivo a Bologna, per quanto ne sia attestata la loro presenza presso l'Istituto entro gli anni di pontificato di Benedetto XIV. Tali donazioni arricchirono il nucleo di piccoli *funeralia* egizi collezionati da altri illustri bolognesi a partire dalla fine del '500, primo fra tutti da Ulisse Aldrovandi (1522-1605)²⁰, e in seguito da Ferdinando Cospi (1606-1686) e dallo stesso Marsili²¹.

L'interesse del pontefice per le mummie non sorprende, considerando l'impulso da lui dato agli studi anatomici anche tramite la creazione di una Stanza Anatomica presso l'Istituto. Tali studi e le tecniche di imbalsamazione dei corpi in uso presso gli Egizi avevano già suscitato l'interesse di Marsili, autore di un inedito *Proietto per l'esame della mumia. Anatomicamente, Phisicamente, Eruditamente*²², che descrive l'accurata autopsia condotta su una mummia corredata di *cartonnage* e sarcofago antropoide. La comparazione di varie fonti d'archivio permette di stabilire la provenienza, le modalità di spedizione e i tempi di arrivo a Bologna di alcune mummie, considerate allora una testimonianza eclatante della civiltà egizia. Molte informazioni al riguardo derivano dalle lettere che Benedetto XIV spedì a cadenza settimanale sia a Filippo Maria Mazzi, suo ministro di casa e Soprintendente Generale della Mensa Arcivescovile di Bologna²³, sia al marchese Paolo Magnani, amico d'infanzia e confidente²⁴. Nonostante alcune importanti lacune temporali, tali carteggi documentano con precisione l'arrivo in città di tre mummie, che il pontefice destinò alla sezione di Storia Naturale dell'Istituto e alle cure del suo responsabile, Giuseppe Monti (1682-1760)²⁵.

²⁰ D. PICCHI, C. SCAPPINI, *Ulisse Aldrovandi: per hieroglyphica ad Aegyptum*, in L. MARKEY, D. DOMENICI (a cura di), *Global Aldrovandi*, Leiden, Brill, «Nuncius Series. Studies and Sources in the Material and Visual History of Science», 2024, in corso di stampa.

²¹ W. TEGA (a cura di), *L'Antichità del Mondo. Fossili Alfabeti Rovine*, Bologna, Editrice Compositori, 2002, pp. 35, 56-57; D. PICCHI, *Le antichità egiziane del Museo Cospiano*, «REAC», 2004 (VI), pp. 51-86; D. PICCHI, *Il generale Luigi Ferdinando Marsili e le prime antichità egizie dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, in M.E. CIAMPINI, P. ZANOVELLO (a cura di), *Antichità egizie e Italia. Prospettive di ricerca e indagini sul campo*, Venezia, Marsilio, 2014, pp. 53-62.

²² Biblioteca Universitaria di Bologna (BUB), Mss. Marsili, cod. 1044, n. 25, cc. 79-81. Cfr. anche PICCHI, *Il generale Luigi Ferdinando Marsili e le prime antichità egizie dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, cit., pp. 57-58. I documenti ad ora rintracciati purtroppo non specificano il luogo dell'intervento.

²³ I. FOLLI VENTURA, L. MIANI (a cura di), *Due carteggi inediti di Benedetto XIV*, Bologna, Analisi, 1987; L. MIANI BELLETTI, *Benedetto XIV e la Biblioteca dell'Istituto delle Scienze nel carteggio con Filippo Maria Mazzi*, «L'Archiginnasio», 1987 (LXXXII), pp. 245-254, in particolare pp. 250-251.

²⁴ P. PRODI, M.T. FATTORI, *Lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani (1743-1748)*, cit.

²⁵ Cfr. M. SPALLANZANI, *Le «Camere di storia naturale» dell'Istituto delle scienze di Bologna*,

Il tutto avvenne in poco più di due anni, in concomitanza al trasferimento presso l'Istituto dei Musei Aldrovandi e Cospi²⁶.

La spedizione della prima mummia egizia a Bologna è descritta in alcune lettere indirizzate a Mazzi, che conserva la Biblioteca Universitaria di Bologna. In una lettera da Roma del 5 maggio 1742 il papa dichiara di avere ricevuto in dono «una superba mumia, che sta giacente in un letto, ed il letto è disegno ed invenzione del cavaliere Bernini»²⁷. Tenendolo aggiornato sui preparativi per il trasporto, a una settimana di distanza, Benedetto XIV scrive a Mazzi di aver «fatto riporre in due casse la Mumia ... In una è la mumia con la sua Cuna; nell'altra è il Piedistallo di legno fatto col disegno del famoso Cavaliere Bernini. Queste vengono per mare ad Ancona, e sono dirette all'Arcidiacono Storani (*scil.* Innocenzo Storani, 1680-1746)²⁸. Ad esso abbiamo scritto che capitando le mandi a Bologna per acqua dirette a lei, e ricevute che essa le avrà, farà mettere il tutto nell'Istituto, a cui ne facciamo un regalo»²⁹. La mummia fu spedita da Roma entro il 23 maggio 1742 e arrivò «felicamente» a Bologna entro il 4 luglio dello stesso anno³⁰, dove fu collocata in una delle stanze dedicate alla Storia Naturale su precisa richiesta del pontefice. L'inventario *Regali fatti dalla Santità di N.S. all'Istituto nel tempo del Suo Pontificato sino al presente Ottobre 1744*, conservato presso l'Archivio di Stato di Bologna, fornisce ulteriori dettagli sulla sua esposizione: «Una mummia d'Egitto giacente sopra un letto di legno a foggia di Cuna sostenuto da due Cocodrilli e un Vitello marino fatti di intaglio in legno, e dipinti a colori naturali. La mummia è coperta da due drappi. Uno intessuto in opera a fondo d'oro, l'altro lavorato di penne d'Uccelli di vari colori»³¹. Quest'ultimo drappo non può che corrispondere allo scudo e alla fascia in tela con piume di ara

in R. CREMANTE, W. TEGA (a cura di), *Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 149-183.

²⁶ BUB, Ms. 4331, I, *Lettere sopra diversi interessi et Incombenze Scritte, e Comandate da Nro Sig:re Papa Benedetto XIV. all'Ecc.mo Sig:r Dott:re Filippo M:a Mazzi di Lui Ministro, e Soprintendente Generale della Rev:da Mensa Arcivescovile di Bologna, et Agente della di Lui Eccell:ma Casa dalli 17. Agosto 1740; sino li 28. Dicembre 1743*, cc. 159 e 163 (Roma, 16 e 30 dicembre 1741). Cfr. anche L. MIANI BELLETTI, *Benedetto XIV e la Biblioteca dell'Istituto delle Scienze nel carteggio con Filippo Maria Mazzi*, cit., pp. 250-251.

²⁷ BUB, Ms. 4331, I, cc. 198-199 (Roma, 5 maggio 1742).

²⁸ M. MARONI, *Lettere di Benedetto XIV all'arcidiacono Innocenzo Storani di Ancona*, in M. FALOCI PULIGNANI, G. MAZZATINTI, M. SANTONI (a cura di), *Archivio Storico per le Marche e per l'Umbria*, Vol. II, Fasc. V, Foligno, Presso la Direzione, 1885, pp. 715-796, in particolare pp. 725-726, Lettera di Benedetto XIV a Innocenzo Storani (Roma, 12 Maggio 1742), con la quale il papa preannuncia l'arrivo delle due casse.

²⁹ BUB, Ms. 4331, I, cc. 204-205 (Roma, 12 maggio 1742).

³⁰ BUB, Ms. 4331, I, cc. 205, 220 e 226 (Roma, 23 maggio 1742, Castel Gandolfo, 23 giugno 1742 e Roma, 4 luglio 1742).

³¹ Archivio di Stato di Bologna (ASBo), Assunteria di Istituto, *Diversorum*, b. 13, fasc. 33.

di provenienza messicana (XVI-XVII sec.) che sono attualmente conservati presso il Museo Civico Medievale di Bologna³².

Alcune lettere indirizzate dal pontefice a Magnani, ora parte dell'Archivio privato Malvezzi Campeggi, dettagliano invece il difficile viaggio di una seconda mummia e di uno «scrigno» o «burrò» per medaglie, di fatto monete. Una prima menzione di questi doni all'Istituto compare in una lettera che Benedetto XIV spedì da Roma l'11 maggio del 1743:

«Abbiamo fatta incassare una mummia, che era del fu cardinale Giudice (*scil.* Nicolò del Giudice, 1660-1743)³³, e che ci ha regalata la principessa di Cellamare sua nipote (*scil.* Eleonora Costanza del Giudice, 1697-1770). Abbiamo pure fatto incassare lo scrigno, in cui devono riporsi le medaglie. La mummia, e lo scrigno si mandano per acqua, e da Ancona saranno dirette a lei. Tutto è per l'istituto. Le medaglie poi saranno in pacchetti separati, notati coi numeri per riporle nelle cassette dello scrigno. Queste verranno per terra a dirittura dirette a lei, ed ella le terrà in casa sua sin tanto che arrivi lo scrigno, e sarà sua cura, come la preghiamo, a farle riporre in esso. Prima della festa di S. Pietro dovrà esser in Bologna uno strascino, che di qui spediamo che porta quei pochi regali che possiamo mandare quest'anno alla nostra metropolitana, e suddetto strascino sarà la cassetta con gl'involti delle medaglie; ed ecco quanto abbiamo di consolazione nel mezzo di tanti guai»³⁴.

Il timore della peste di Messina bloccò la spedizione a Civitavecchia sino a fine dicembre, quando un vascello francese se ne fece carico dirigendosi alla volta di Ancona, che raggiunse a gennaio avanzato³⁵. Il pontefice continuò a monitorare il difficile trasferimento e ad aggiornare Magnani, informandolo con una lettera datata 7 marzo 1744 della partenza da Ancona dell'«armario

³² Museo Civici d'Arte Antica – Museo Civico Medievale, Inv. n. 3240.1-2. I due tessuti piumatati sono pubblicati online [https://bbcc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=82012] e [https://bbcc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=82013]. Cfr. L. LAURENCICH-MINELLI, A. FILIPPETTI, *Il museo cospiano: alcuni oggetti americani ancora a Bologna*, «Il Carrobbio», 1981 (VII), pp. 219-229; D. DOMENICI, S. TACCONI, *Benedetto XIV e le collezioni indigene americane dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, in questo volume.

³³ Cfr. C. MAZZETTI DI PIETRALATA, *La quadreria del cardinale Nicolò del Giudice (1660-1743), protettore degli Stati Austriaci*, in S. SCHÜTZE (a cura di), *Perspektivenwechsel: Sammler, Sammlungen, Sammlungskulturen in Wien und Mitteleuropa*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2021, pp. 1-68 [<https://doi.org/10.1515/9783110606454-002>].

³⁴ P. PRODI, M.T. FATTORI, *Lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani (1743-1748)*, cit., pp. 57-58, n. 58 (Roma, 15 gennaio 1743).

³⁵ P. PRODI, M.T. FATTORI, *Lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani (1743-1748)*, cit., pp. 68-70, n. 47, pp. 75-76, n. 51, pp. 155-156, n. 100 (Castel Gandolfo, 19 giugno 1743, Roma, 3 luglio 1743 e Roma, 25 dicembre 1743) e pp. 168-169, n. 6 (Roma, 25 gennaio 1744).

delle medaglie» assieme ad «alcuni marmi per la fabbrica metropolitana»³⁶. Nella lettera non compare menzione della mummia, della quale il pontefice si era evidentemente scordato, come dichiara in una lettera del 6 maggio 1744, successiva l'arrivo della spedizione a Bologna:

«C'eravamo scordati della mummia mandata, e godiamo che sia arrivata, e che anche sia arrivato lo scrittoio. La genealogia della mummia è la seguente. Essa era del cardinale Giudice, fummo a vederlo, e gli dicemmo che la mummia era buona per l'Istituto. Ci rispose che essendo confinato in casa aveva la sera conversazione, ma che il giorno non avrebbe mai veduto veruno se no avesse avuto nel suo appartamento la mummia, per vedere la quale capitavano forestieri. Replicammo, che la tenesse pure, ma che sapesse, che se sopravvivevamo due ore a lui, la principessa Cellamare sua nipote futura erede, e che era presente l'avrebbe mandata nella nostra galleria, come appunto seguì»³⁷.

Non pago del felice esito del trasporto, il papa pretese aggiornamenti sulla sistemazione della mummia e, in particolare, delle medaglie nel mobile monetiere all'interno dell'Istituto. Solo dopo aver inteso «... esser stata consegnata la mummia al dottor Monti, ed esser già stata collocata nella sua camera» ed essere stato rassicurato in merito alla ricognizione e alla consegna delle monete a Giovanni Lodovico Bianconi (1717-1781), il pontefice ringraziò soddisfatto Magnani³⁸. La mummia in questione parrebbe essere quella descritta nell'inventario del 1744 come «mummia di donna ritta in piedi adornata di velo guernito a merletti d'oro riposta in una cassa di legno tinto a verde antico con lavori pure [...] di legno dorati». Per quanto il velo con merletti d'oro non deponga a favore di una imbalsamazione egizia, l'esposizione del corpo in posizione eretta trova riscontro in una mummia di grandi dimensioni ancora oggi conservata a Bologna presso il Museo Civico Archeologico (MCABo EG 1979)³⁹. Questa mummia è rafforzata posteriormente da un supporto metallico a T, ancorato ai fianchi e ricoperto da una tela moderna, certo funzionale al mantenimento del corpo in posizione eretta. Per uniformare esteticamente la tela moderna e i bendaggi antichi, una sostanza di colore nerastro è stata applicata su ampie parti del corpo,

³⁶ P. PRODI, M.T. FATTORI, *Lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani (1743-1748)*, cit., p. 192, n. 18 (Roma, 7 marzo 1744).

³⁷ P. PRODI, M.T. FATTORI, *Lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani (1743-1748)*, cit., p. 222, n. 36 (Roma, 6 maggio 1744). Da una lettera datata 2 maggio (p. 220, n. 35) apprendiamo che la mummia era arrivata a Bologna entro il 25 aprile.

³⁸ P. PRODI, M.T. FATTORI, *Lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani (1743-1748)*, cit., p. 240, n. 46 (Roma, 24 giugno 1744).

³⁹ G. KMINEK-SZEDLO, *Catalogo di Antichità Egizie*, Torino, G.B. Paravia e Comp., 1895, p. 236, n. 1979; A. DORE, P. GIOVETTI, F. GUIDI (a cura di), *Ritratti di famiglia. Personaggi, oggetti, storie del Museo Civico fra Bologna, l'Italia e l'Europa*, Bologna, Museo Civico Archeologico di Bologna, 2018, pp. 66-67.

che presenta inoltre le caviglie rotte e i piedi attraversati da perni metallici. Il velo potrebbe invece essere stato utilizzato per celare il volto dai denti esposti e privo di naso.

La terza mummia giunse a Bologna da Venezia poco tempo dopo. Ancora una volta Benedetto XIV interessò Magnani alla questione, comunicandogli che «... essendosi ritrovata in Venezia una bella mummia e scrivendoci monsignore nunzio (*scil.* Caracciolo Martino Innico, 1713-1754), che la voleva mandare a Noi, gli rispondemmo che la mandi a lei, ed ella favorirà di farla mettere nell'Istituto, venendoci supposto che sia veramente bella»⁴⁰. Magnani ne confermò l'arrivo in città con una lettera datata 15 luglio 1744, a seguito della quale il pontefice mostrò l'intenzione di ringraziare il nunzio di Venezia⁴¹.

Il confronto dei carteggi Lambertini con l'inventario *Regali fatti dalla Santità di N.S. all'Istituto nel tempo del Suo Pontificato sino al presente Ottobre 1744* arricchisce di dettagli la descrizione delle prime due mummie, ma non della terza arrivata da Venezia, forse ancora in consegna a Magnani a quella data. Informazioni aggiuntive derivano da un inventario *sine data* della Stanza della Storia Naturale, che include anche i materiali e i resti umani collezionati da Cospi, indicati puntualmente come «dal Museo Cospiano»⁴². Mentre le parti di mummia dal Museo Cospiano sono conservate nella *Prima Stanza della Storia Naturale nella quale si conservano li Animali, e loro parti*, cinque mummie in buono stato di conservazione – una di bambino e quattro di adulto – sono esposte nella *Camera Terza delle Mumie*. La mummia di bambino, «contrassegnata con caratteri Egizj», e il suo sarcofago antropoide sono attribuiti al Museo Cospiano. La stessa mummia compare anche a *incipit* del manoscritto *Rerum Naturalium Catalogus que ex Museo olim Marchionis Ferdinandi Senatoris Cospi in Scientiarum Institutum translate sunt. Anno MDCCXLIII*⁴³. Tre mummie di adulto corrispondono a quelle già menzionate nelle lettere di Benedetto XIV e nell'inventario del 1744. Ad eccezione dell'esemplare donato al pontefice dal cardinale Nicolò del Giudice, «che pare di femina nuda», le altre due mummie risultano impreziosite da elementi in *cartonnage* sovrapposti ai bendaggi. Ancora incerti sono invece i tempi e le modalità di arrivo a Bologna della quarta mummia di adulto con sarcofago antropoide, descritta nell'inventario come: «Un'altra Mumia grande coperta di Cartoni, ed alcune fasciature moderne con sopra Geroglifici Egizj dipinti, e questa

⁴⁰ P. PRODI, M.T. FATTORI, *Lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani (1743-1748)*, cit., p. 242, n. 47 (Roma, 13 giugno 1744).

⁴¹ P. PRODI, M.T. FATTORI, *Lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani (1743-1748)*, cit., p. 263, n. 58 (Roma, 22 luglio 1744).

⁴² ASBo, Assunteria di Istituto, *Diversorum*, b. 12, fasc. 13.

⁴³ ASBo, Assunteria di Istituto, *Diversorum*, b. 12, fasc. 2.

custodita entro grande cassa dipinta, che credesi di legno della Palma, che si divide in due parti per il lungo; è diffuori pure dipinta con vari Geroglifici».

Giuseppe Gaetano Bolletti (1709-1769), che fornisce una panoramica completa delle stanze curate da Monti nel volume *Dell'origine e de' progressi dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, pubblicato nel 1751, colloca le mummie in uno spazio diverso e sembra menzionare un solo sarcofago antropoide:

«Sonovi [*scil.* nella quinta camera della Stanza della Storia Naturale] in primo luogo varj antichissimi cadaveri di Egizj imbalsamati, e, come fu in uso di quelle genti, all'età consecrati. Uno ve n'è in nobile custodia racchiuso, ed a tutti visibile, e molto vagamente vestito, e cadavero credesi di personaggio molto fra quelle genti distinto. Altro di questi quasi posto sul feretro, è sostenuto da certi egizj animali. Gli altri sono chiusi in iscatole di legno, una delle quali esprime essa pure la forma dell'egizio cadavere. Sono però, e le scatole, e i già detti animali, e il feretro fatti non pessimamente, ma con tanta durezza di stile, che sentono dell'antichità egizia essi pure. E in queste cose, a dir vero, più debbe ammirarsi l'industria degli egizj»⁴⁴.

Quando Bolletti accenna alla «iscatola di legno» dalla «forma dell'egizio cadavere», non è chiaro se si riferisca al sarcofago antropoide della mummia di bambino di collezione Cospi o a quello della mummia di adulto, sicuramente più attrattivo per dimensioni e apparato iconografico. Nell'edizione del 1763 della stessa guida all'Istituto delle Scienze, Bolletti aggiunge un dato collezionistico significativo, affermando che «alcuni di questi cadaveri erano di ragione de' due in addietro accennati Musei (*scil.* Marsili e Cospi) ... ; altri furono dono di Benedetto XIV»⁴⁵. Se dal Museo Cospiano proviene per certo la mummia di bambino, a Marsili potrebbe ricondursi la mummia con sarcofago, forse la stessa oggetto del suo *Proietto per l'esame della mummia. Anatomicamente, Phisicamente, Eruditamente*. Come precisa l'inventario *sine data* della Stanza della Storia Naturale, la mummia era avvolta in «alcune fasciature moderne», testimonianza di un possibile sbendaggio, se non di una vera e propria dissezione. Si tratta comunque di una ipotesi da approfondire, anche in relazione agli studi condotti sulle mummie dell'Istituto da Gaetano Monti (1712-1797)⁴⁶.

Alla stessa mummia con sarcofago fa riferimento Johann Joachim Winckelmann (1716-1768) nell'opera *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), che ne attribuisce il dono all'Istituto delle Scienze da parte del car-

⁴⁴ G.G. BOLLETTI, *Dell'origine e de' progressi dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, cit., pp. 86-87.

⁴⁵ G.G. BOLLETTI, *Dell'origine e de' progressi dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna, Stamperia di Lelio dalla Volpe, 1763, pp. 80-81.

⁴⁶ M. SPALLANZANI, *Le «Camere di storia naturale» dell'Istituto delle scienze di Bologna*, cit., p. 154-155.

dinale Alessandro Albani (1692-1792)⁴⁷, profondamente affascinato dall'arte egizia, come attestano l'allestimento della Galleria del Canopo nella sua Villa e la sala vaticana dei papiri⁴⁸. Winckelmann afferma che la mummia e il sarcofago sono dipinti, caratteristiche rare al tempo e riscontrabili in soli altri due esemplari conservati a Londra e a Dresda. L'autore evidenzia inoltre le dimensioni notevoli della mummia di Bologna, lunga undici palmi romani, e il colore marrone della maschera che ne ricopriva il volto⁴⁹.

Una descrizione precisa dell'apparato iconografico dei due sarcofagi antropoidi, così come dei *cartonnage* a ornamento delle mummie, è fornita anni dopo dallo studioso danese Georg Zoëga (1755-1809) nel manoscritto *Monumenti antichi osservati nel viaggio fatto nell'anno 1789 nei mesi di Luglio, Agosto, Settembre*, conservato presso la Royal Danish Library di Copenhagen⁵⁰. Nell'estate del 1789 Zoëga intraprese un viaggio da Roma a Venezia allo scopo di visitare le principali raccolte antiquarie del centro-nord Italia, e l'Istituto delle Scienze ne rappresentò una tappa fondamentale proprio per le antichità egizie possedute. Le mummie erano allora esposte nella Stanza delle Antichità assieme agli altri materiali dall'Egitto, ad eccezione di quella donata dal cardinale Nicolò del Giudice, ancora conservata in una stanza dedicata alla Storia Naturale. Zoëga constatò allora il generale buon stato di conservazione delle quattro mummie con *cartonnage* e anche della «cassa della mumia grande», ovvero il sarcofago di un funzionario di alto rango di nome Mes-Iset (MCABo EG 1963; fig. 3)⁵¹. Di fatto, grazie alle sue note e ai suoi disegni, è stato possibile identificare il sarcofago presso la collezione egizia del Museo Civico Archeologico di Bologna e stabilire il *terminus ante quem* di un importante restauro integrativo⁵².

⁴⁷ B. KHUN-FORTE, *Alessandro Albani e Winckelmann*, in C. HORNSBY, M. BEVILACQUA (a cura di), *Cardinal Alessandro Albani. Collezionismo, diplomazia e mercato nell'Europa del Grand Tour. Collecting dealing and diplomacy in grand tour Europe*, Roma, Quasar, 2021, pp. 119-137.

⁴⁸ S. ROETTGEN, «'Noi non siamo venuti che per vedere il Parnasso di Mengs.' Aggiornamenti sul rapporto del pittore sassone con Alessandro Albani», in *Ibid.*, pp. 307-323, in particolare p. 313-314.

⁴⁹ J.J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte dell'antichità*, F. CICERO (a cura di), Milano, Bompiani, 2003, pp. 150-151. Cfr. anche D. PICCHI, *Alle origini dell'Egittologia: le antichità di Bologna e Venezia da un inedito di Georg Zoëga*, Imola, La Mandragora, 2010, p. 24, dove la mummia era stata inizialmente identificata con MCABo 1979 per le grandi dimensioni e l'aspetto.

⁵⁰ Biblioteca Reale di Copenhagen, Fondo Zoëga, NKS 357b fol., XIII, 3, 2; XIII, 3, 3, 1 e 8. Questi manoscritti sono pubblicati in D. PICCHI, *Alle origini dell'Egittologia: le antichità di Bologna e Venezia da un inedito di Georg Zoëga*, cit., in particolare pp. 56-65, 70, 112-114, 117.

⁵¹ G. KMINEK-SZEDLO, *Catalogo di Antichità Egizie*, cit., pp. 227-228, n. 1963; A. DORE, P. GIOVETTI, F. GUIDI, *Ritratti di famiglia. Personaggi, oggetti, storie del Museo Civico fra Bologna, l'Italia e l'Europa*, cit., pp. 66-67.

⁵² D. PICCHI, *Sarcofago antropoide di Mes-Isis o Figlio di Isis / Cartonnage di mummia*, in



Fig. 2 – *Cartonnage di mummia*, I sec. a.C. ca. Tempera su cartonnage di lino e gesso. Egitto, provenienza ignota; Coll. Universitaria (già Lambertini), MCA-Bologna, EG_2000-02, 2004.



Fig. 3 – *Sarcofago antropoide di Mes-Iset (?)*. Fine XXII - inizi XXV dinastia (735-746 a.C. ca.). Legno stuccato e dipinto. Egitto: Menfi (?); Coll. Universitaria. A seguito degli studi per la pubblicazione di questo testo, è emerso che forse il sarcofago appartenne alla collezione Marsili, MCA-Bologna, EG_1963

Zoëga attribuisce al sarcofago antropoide di Mes-Iset una mummia con maschera dorata e altri elementi policromi in *cartonnage* (MCABo EG 2000-2002, 2004; fig. 2)⁵³, anche se era allora collocata dentro la sua cassa un'altra delle mummie di adulto, della quale descrive e disegna parti del *cartonnage* (MCABo EG 1999, 2003, 2005, 2019?; fig. 4)⁵⁴; ciò che ancora oggi sopravvive di questi elementi decorativi è esposto al pubblico presso il Museo Civico Archeologico di Bologna. Lo studioso esamina nel manoscritto anche le altre due mummie con *cartonnage*, quella di bambino (MCABo EG 1977) con sarcofago (MCABo EG 3706)⁵⁵ e una di adulto «sfasciata, e poi di nuovo talqualmente riattata», che potrebbe meglio afferire al sarcofago antropoide. L'interesse di Zoëga per l'antica scrittura geroglifica e per gli oggetti iscritti giustifica la mancata menzione della mummia esposta nella Stanza della Storia Naturale, priva di apparato iconografico e testuale.

Nell'ultimo giorno di visita all'Istituto, Zoëga dedicò grande attenzione anche a un rilievo egizio scoperto a Roma nei pressi della chiesa di Santa Prisca nel 1709, che mostra il faraone Nectanebo I in atto di adorazione davanti ad alcuni demoni (MCABo EG 1870)⁵⁶. Il rilievo di Nectanebo sarebbe stato per molti anni uno dei pochi monumenti di riferimento per lo studio dell'allora misteriosa scrittura geroglifica. Nell'anno del suo rinvenimento l'antiquario romano Francesco de Ficoroni (1664-1747) ne aveva inciso il disegno su rame, pubblicato nel 1722 da Bertrand de Mountfaucon (1655-1741) senza indicazione di luogo di conservazione e nel 1744 da Ficoroni

C. BERTELLI, G. BONSAITI (a cura di), *Restituzioni. Tesori d'arte restaurati. Sedicesima edizione*, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 32-39; D. PICCHI, *The anthropoid coffin of Mesiset (?): An interesting history of collecting, typological study, and diagnostic investigation*, in A. AMENTA, H. GUICHARD (a cura di), *Proceedings First Vatican Coffin Conference, 19-22 June 2013*, Vol. II, Città del Vaticano, Musei Vaticani, 2017, pp. 361-368; P. GIOVETTI, D. PICCHI (a cura di), *Egitto. Splendore Millenario. La Collezione di Leiden a Bologna*, Milano, Skira, 2015, pp. 458-459 e 565, n. VII.42.

⁵³ G. KMINÉK-SZEDLO, *Catalogo di Antichità Egizie*, cit., pp. 237-238, nn. 2000-2002, 2004; D. PICCHI, *Sarcofago antropoide di Mes-Isis o Figlio di Isis / Cartonnage di mummia*, cit., pp. 39-41.

⁵⁴ G. KMINÉK-SZEDLO, *Catalogo di Antichità Egizie*, cit., pp. 237-239, nn. 1999, 2003, 2005, 2019?; D. PICCHI, *Alle origini dell'Egittologia: le antichità di Bologna e Venezia da un inedito di Georg Zoëga*, cit., pp. 72-73, 117.

⁵⁵ G. KMINÉK-SZEDLO, *Catalogo di Antichità Egizie*, cit., p. 236, n. 1977. La mummia è attualmente conservata nel magazzino del Museo Civico Archeologico di Bologna in attesa di trattamento conservativo; si conserva solo parte del suo *cartonnage*. Considerato un falso e ritirato nei magazzini, il sarcofago non fu catalogato da Giovanni Kminek-Szedlo. Un più recente studio stilistico e testuale, così come la datazione al radiocarbonio hanno confermato questa interpretazione.

⁵⁶ G. KMINÉK-SZEDLO, *Catalogo di Antichità Egizie*, cit., pp. 165-166, n. 1870; C. MORIGI GOVI, S. PERNIGOTTI (a cura di), *Museo Civico Archeologico di Bologna. La collezione egiziana*, Milano, Leonardo Arte, 1994, p. 103; D. PICCHI, *Alle origini dell'Egittologia: le antichità di Bologna e Venezia da un inedito di Georg Zoëga*, cit., pp. 25-26 e 70-71.



Fig. 4 – *Cartonnage di mummia*, XXX dinastia - Epoca Tolemaica (380-31 a.C.). Tempera su cartonnage di lino e gesso. Egitto, provenienza ignota; Coll. Universitaria (già Lambertini), MCA-Bologna, EG_1999, 2003, 2005.

stesso, che attribuisce l'originale del disegno all'Accademia Clementina di Bologna⁵⁷. Sempre a Bologna, tra l'altro, era conservato anche un fantasioso falso ispirato al disegno di Ficoroni, appartenuto a Marsili e databile al 1709-1711⁵⁸.

L'Istituto delle Scienze sarebbe sopravvissuto a Zoëga per un altro decennio, prima di essere sop-

presso per volontà di Napoleone nel 1804. Nell'arco di tempo che intercorse tra questa soppressione e l'apertura del Museo delle antichità della Regia Università di Bologna nel 1810, la mummia conservata assieme ai materiali di Storia Naturale fu ricongiunta alle altre nella Stanza delle Antichità⁵⁹. Negli anni a venire vi furono trasferite anche le parti di mummia dal Museo

⁵⁷ F. DE FICORONI, *Le vestigia, e antichità di Roma*, Vol. I, Roma, Stamperia di Girolamo Mainardi, 1749, p. 80. Pubblica la stessa tavola senza indicarne luogo di conservazione anche B. DE MONTFAUCON, *L'antiquité expliquée et représentée en figures. Tome 2.2. La religion des Egyptiens, des Arabes, des Syriens, des Perses, des Scythes, des Germains, des Gaulois, des Espagnols et des Carthaginois*, Paris, chez Florentin Delaulne, la veuve d'Hilaire Foucault, Michel Clousier, Jean-Geoffroy Nyon, Etienne Ganeau, Nicolas Gosselin, et Pierre-Francois Giffart, 1722, p. 341 e tav. CXXXIX.

⁵⁸ D. PICCHI, *Il generale Luigi Ferdinando Marsili e le prime antichità egizie dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, cit., pp. 59-60.

⁵⁹ ASBo, Università di Bologna, Titolo II, *Musei e stabilimenti – Antichità (1803-1824)*, 463, Lettera di Filippo Schiassi a Giuseppe Atti, Reggente della Regia Università di Bologna, 1 Settembre 1807.

Cospiano⁶⁰. Di questi resti umani rimaneva ben poco nel 1878, quando i materiali del Museo delle antichità della Regia Università di Bologna, nel frattempo arricchitosi di ulteriori oggetti egizi, furono uniti a quelli del costituendo Museo Civico, ora Museo Civico Archeologico⁶¹: la mummia di adulto senza *cartonnage* donata da Benedetto XIV, la mummia di bambino dal Museo Cospiano con sarcofago antropoide, varie parti di mummia e diversi frammenti di *cartonnage*, oltre al sarcofago di Mes-Iset. Il degrado di alcuni corpi non sorprende a causa della loro naturale deperibilità, delle condizioni ambientali certo non favorevoli e di eventuali indagini a cui potrebbero essere state sottoposti al fine di studiarne le tecniche di imbalsamazione e di conservazione. L'interesse per le mummie egizie nell'ambito di una più generale riscoperta della civiltà egizia e del progresso degli studi anatomici non interessò solo Bologna. Aveva avuto un precedente illustre a Firenze dove, nel 1641-1642, giunsero almeno venti mummie dall'Egitto, che il Gran Duca Ferdinando II de' Medici (1610-1670) affidò al medico di corte Giovanni Nardi (c. 1580-1654). Proprio da quest'ultimo Cospi aveva ottenuto alcune parti di mummia, molto probabilmente anche la mummia di bambino citata *supra*, oltre a vari *funeralia*⁶². Conoscenza dell'antico e progresso scientifico conobbero con Benedetto XIV un fondamentale sviluppo a Bologna, così come il patrimonio museale cittadino, che fu arricchito di importanti testimonianze della civiltà egizia nel solco di una tradizione già avviata. Credo valga la pena rammentare, a conclusione, che le mummie egizie non lo erano allora e non vanno tutt'oggi considerate antichità. [DP]

⁶⁰ ASBo, Università di Bologna, Titolo II, *Musei e stabilimenti – Antichità (1803-1824)*, 463, *Nota De' Monumenti aggiunti Al Gabinetto di Numismatica ed Antiquaria Dell'Università di Bologna dall'epoca de' 15 Agosto 1813 a' 14 Agosto 1814*. Nel manoscritto conservato presso l'Archivio storico del Museo Civico Archeologico, b. 64, fasc. F (A), *Indicazione del Museo Antiquario della R. Università di Bologna*, databile ai primi dell'Ottocento e riconducibile alle attività di allestimento del Museo delle Antichità, si menziona una seconda mummia di bambino; cfr. D. PICCHI, *Le antichità egiziane del Museo Cospiano*, cit., p. 57.

⁶¹ C. MORIGI GOVI, G. SASSATELLI (a cura di), *Dalla Stanza delle Antichità al Museo Civico. Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna*, Bologna, Grafis Edizioni, 1984.

⁶² D. PICCHI, *Giovanni Nardi and Ancient Egypt at the Medici court*, «Pegasus. Beiträge zum Nachleben antiker Kunst und Architektur», 2025 (II), in corso di stampa.

Benedetto XIV e il tesoro della Cattedrale di S. Pietro. La vicenda dei doni attraverso le fonti

Anna Maria Bertoli Barsotti

Prospero Lambertini ha sempre dimostrato una particolare attenzione al decoro della Cattedrale bolognese, dedicandosi personalmente alla complessa ristrutturazione della chiesa, la quale venne completata sotto la sua diretta supervisione¹. Il suo legame con Bologna non si interruppe nemmeno dopo il trasferimento a Roma; durante gli anni del suo papato, infatti, mantenne la carica di arcivescovo, proprio per poter destinare i proventi della Mensa alla conclusione dei lavori, occupandosi anche della decorazione e degli arredi della chiesa che egli stesso definiva «imperfetta, sporca, e senza suppellettili»².

I doni che il Papa inviava annualmente in occasione della festività di S. Pietro, formano il nucleo più significativo delle opere ancora conservate nel tesoro della Cattedrale. Tra questi si trovano veri capolavori di arti decorative, noti per il loro straordinario valore artistico, che non erano ancora stati studiati in modo approfondito come complesso, attraverso un'analisi sistematica delle fonti³.

La ricchezza di documenti ancora accessibili consente una ricostruzione dettagliata del corpus lambertiniano. Oltre agli inventari conservati nell'Archivio arcivescovile, riveste un'importanza fondamentale il carteggio custodito presso la Biblioteca universitaria di Bologna (ms. 4331), un insieme di 1.397 lettere inviate da Benedetto XIV tra il 17 agosto 1740, giorno della sua nomina papale, e il 29 marzo 1758, poco prima della sua morte, a Filippo Maria Mazzi, Soprintendente generale della Mensa arcivescovile. Questa cospicua corrispondenza fornisce informazioni preziose, a cadenza quasi settimanale lungo tutti i diciotto anni di papato, su ciò che riguardava la Cattedrale e i rapporti tra il Papa e la sua città natale.

La lettura delle lettere di Prospero Lambertini rivela molto del suo carattere e della sua concezione dell'arte come strumento per rendere l'esperienza religiosa dei fedeli più profonda e significativa. I doni che egli inviava non solo abbellivano la Cattedrale, ma rivestivano anche un'importante

¹ Per la vicenda architettonica vedasi il capitolo dedicato all'argomento in questo stesso catalogo e il saggio di D. LENZI, *Benedetto XIV e il compimento della Cattedrale* in R. TERRA e G. CAVINA (a cura di), *Benedetto XIV e la facciata della Cattedrale di Bologna*, Ferrara, Edisai, 2008, pp. 17-37.

² BUB, ms. 4331, vol. 6, 23 maggio 1753.

³ L'ultimo studio risale al 2000 F. VARIGNANA, *Guida al Tesoro della Cattedrale di San Pietro in Bologna*, Bologna, Minerva, 2000.

funzione liturgica e simbolica, in cui la bellezza come espressione divina era una magnificazione del messaggio sacro. Per questo motivo Lambertini specificava nelle sue lettere i dettagli riguardanti la collocazione e l'esposizione delle sacre suppellettili, assicurandosi che non andassero in rovina e fossero utilizzate correttamente nelle celebrazioni liturgiche.

La visione complessiva del corpus dei doni di Benedetto XIV ci permette di osservare che egli fornì la sua amata cattedrale di tutto quello di cui necessitava: un apparato di arazzi per addobbare la chiesa in occasione della festa del patrono, un sontuoso altare maggiore con il relativo corredo, un'anconetta per il periodo natalizio, le statue d'argento e i due torceri monumentali che completavano la decorazione del presbiterio. Inoltre egli fornì tutto il necessario per le celebrazioni liturgiche: il servizio per l'aspersione, il servizio per l'incensazione, il servizio per l'abluzione, due ostensori, sei calici, due pissidi, quattro reliquiari, i vasi per gli oli santi e un crocefisso. Per le processioni il Lambertini donò il baldacchino con l'ombrellino processionale, i lantermoni e il pastorale. Infine, fornì la sacrestia di una vasta quantità di paramenti liturgici: due parati in quarto con piviali e tonacelle e oltre sessanta pianete con rispettivi accessori, per un totale di più di cento pezzi, solo per citare le vesti sacre.

I doni arrivavano alla Cattedrale ogni anno con puntualità, e il Papa teneva in particolare che fossero esposti per la prima volta in occasione della festa del patrono, il 29 giugno. Questi omaggi, espressione di un'epoca in cui la ricerca estetica permeava ogni campo dell'arte e dell'artigianato, si concretizzavano in oggetti realizzati con materiali diversi, accomunati da un'incredibile bellezza e raffinatezza. Erano opere di alcuni dei più importanti artisti romani della metà del XVIII secolo, impegnati negli stessi anni in altre magnifiche imprese decorative, come quella della cappella di S. Giovanni per la chiesa di S. Rocco a Lisbona commissionata dal Re del Portogallo.

La maggior parte dei presenti erano oggetti in metallo prezioso e nonostante le ingenti perdite ciò che rimane dei doni papali costituisce ancora oggi la più importante collezione di arti decorative romane del XVIII secolo esistenti a Bologna.

Lo studio dei documenti ha permesso di ricostruire l'intero apparato originario delle opere preziose donate alla Cattedrale, distinguendo ciò che è sopravvissuto da ciò che è andato perduto a causa della requisizione e fusione dei pezzi più maestosi e pesanti che furono consegnati alle truppe napoleoniche dopo l'Armistizio di Bologna del 1796. Poiché nei documenti sono indicati i pesi esatti di tutti gli oggetti, è stato possibile calcolare la quantità di metallo prezioso sequestrato. Su cinquanta pezzi donati, ventisette furono sottratti, con una perdita dell'85% dell'argento e del 100% dell'oro⁴.

⁴ Di 1.811 libbre di argento, corrispondenti a 655 kg ca., ne sono state requisite 1.528 (553 kg ca.); di 18.4 libbre di oro corrispondenti a 6,6 kg ca. non è rimasto niente.



Fig. 1 – Ignoto incisore (1751 circa), *Effigie della Rosa d'Oro mandata da Sua Santità Benedetto XIV dove è collocata in San Pietro di Bologna l'Anno 1751*, In Bologna, per il Borghi, 1751, esemplare presso Bologna Biblioteca Universitaria, capsula 1, n. 2

Tra le opere andate perdute una delle più rilevanti e preziose è la Rosa d'oro (fig. 1), un donativo di grande significato che solitamente veniva destinato ai sovrani. Benedetto XIV, in una lettera del 20 marzo 1751, scrive a questo riguardo «domani, a Dio piacendo, secondo il solito benediremo la Rosa d'oro, che intendiamo di regalare alla nostra metropolitana di Bologna e che sarà portata da monsignor Zani, che spediremo dopo Pasqua. A ciò pubblicamente, e con solennità la presenti nel giorno di San Pietro. Questa è la decima volta, che facciamo la funzione, e questa sarà la prima volta che ne facciamo il dono ad una chiesa, essendo sempre stata trasmessa da noi a teste coronate»⁵. L'oggetto tanto inestimabile nei materiali quanto raffinato nella fattura, viene descritto come segue: «Una Rosa d'Oro consistente in un Piede basso rilievo cesilato a tre faccie in forma di candelieri con tre arme Pontificie, il tutto d'oro [...] Il Tronco d'argento dorato sopra il sudd.o Piede, che si dirama in cinque rami, quali contengono tutti assieme dodici Rose d'oro, ed in quella di mezzo vi è un Zaffiro, e foglie 129 pure tutte d'oro»⁶.

Benedetto XIV accompagnò il dono con uno scritto di cui ci riferisce nella lettera del 5 maggio 1751: «L'involto poi delle carte sono gli esemplari

⁵ BUB, ms. 4331, vol. V, 20 marzo 1751.

⁶ AAB, Capitolare, busta 101, fasc. 10, n. 1, 1751.

d'una nostra lettera, che scriviamo a codesto capitolo sopra la Rosa d'oro»⁷ dove racconta la storia di questo tradizionale donativo che affonda le sue radici in epoca molto antica, prima del 1049, anno in cui viene documentato per la prima volta questo dono, fatto al papa Leone IX. Vengono presentati esempi illustri di *rose d'oro* del passato e gli usi cerimoniali ad esse legati, e viene descritta nei dettagli la cerimonia di benedizione della *rosa* destinata a Bologna «Avendo unta la Rosa d'oro col balsamo, avendovi posto sopra il muschio tritato, avendola incensata, ed avendola aspersa coll'acqua benedetta; che è quanto viene prescritto nel Libro de' Riti Ecclesiastici»⁸ mostrando chiaramente quanto per il Lambertini l'esperienza estetica, filosofica e religiosa fossero intrinsecamente unite in un'oggetto tanto splendido, quanto simbolico: *non muneris aestimanda est quantitas, sed altioris significationis qualitas interpretanda*⁹.

Gli arazzi

PIETRO FERLONI (notizie Roma 1717-1770)

La serie di otto arazzi monumentali, ancora conservati nella cattedrale di Bologna, fu realizzata tra il 1740 e il 1755 a Roma nell'Arazzeria del S. Michele a Ripa, sotto la direzione di Pietro Ferloni¹⁰. L'ambizioso progetto iconografico, dedicato alle *Storie di S. Pietro* e alle *Allegorie delle virtù* fu concepito da Benedetto XIV per addobbare la chiesa bolognese in occasione della festa del patrono, rifacendosi alla tradizione romana di celebrare le solenni occasioni con l'esposizione di preziosi apparati parietali. Il lungo percorso di questo programma può essere ricostruito attraverso le parole stesse di Benedetto XIV, dato che si ritrovano numerosi e puntuali riferimenti agli arazzi nel suo epistolario con Filippo Maria Mazzi, responsabile della Fabbrica di S. Pietro.

Il primo arazzo fu commissionato dal Lambertini a soli due mesi dalla sua elezione a Papa. «Noi qui abbiamo arazzieri dell'ultimo gusto, e dell'ultima magnificenza» scriveva al Mazzi nell'ottobre del 1740, riferendosi alla bellezza di un arazzo visto in Vaticano dedicato a S. Pietro, realizzato su disegno di Raffaello. Decise quindi di farne fare una copia «che sarà

⁷ BUB, ms. 4331, vol. V, 5 maggio 1751.

⁸ AAB, Capitolare, busta 174, fasc. 5, n. 1. *Lettera della santità di Nostro Signore Papa Benedetto XIV al Capitolo e Canonici*, 1751.

⁹ Dalla lettera di Calisto III a Carlo VII Re di Francia in occasione del dono della Rosa d'oro.

¹⁰ Sull'argomento vedasi l'esauritiva pubblicazione a cura di F. GHIGGINI, *Dell'ultimo gusto e dell'ultima magnificenza. Il restauro degli arazzi della cattedrale di S. Pietro a Bologna*, Bologna, Clueb, 2008.



Fig. 2 – ASBO, Insigna, *Consegna della Rosa d'oro*, vol IV, cc. 61b-62, 1751.

più bella dell'originale e che costerà qualche migliaio di scudi»¹¹. Questo arazzo, che avrebbe rappresentato l'episodio evangelico *Pasce oves meas*, doveva servire da quadro per l'altare maggiore durante la festa di S Pietro e per questo doveva essere appeso in alto nel presbiterio. Il problema tecnico di questa esposizione preoccupava i canonici bolognesi, ma il Lambertini, spazientito, li rassicurò dicendo che avrebbe mandato l'arazzo corredato da un disegno su come appenderlo, aggiungendo che a Roma, nella cappella del Papa, si mutano gli arazzi ad ogni festa «senza tanto rumore»¹².

Un secondo arazzo, destinato a coprire la predella e gli scalini dell'altare maggiore, fu commissionato nel giugno del 1741, come attesta una lettera in cui il Lambertini chiede le misure del presbiterio e della scalinata «e rispetto alla lunghezza e alla larghezza sappia che vogliamo che poco ecceda, come sarebbe a dire, un palmo fuori dell'ultimo scalino per vedere se si può salvare il nuovo arazzo dalle gocce di cera delle torce»¹³. Questo tappeto

¹¹ BUB, ms. 4331, vol. I, 12 ottobre 1740.

¹² «e quando in Bologna non si trovasse chi avesse l'abilità di far ciò, si mandaranno sino gli Artefici dà Roma», BUB ms. 4331, vol. I, 16 novembre 1740.

¹³ BUB, ms. 4331, vol. I, 28 giugno 1741.

presenta al centro lo stemma di Benedetto XIV circondato da ricchi motivi decorativi definiti *a rabeschi* simbolo del divino della ricerca dell'infinito.

Nell'agosto dello stesso anno, il pontefice decise di completare la decorazione per il presbiterio della Metropolitana commissionando due arazzi rappresentanti le *Storie di S. Pietro*, da appendere alle cantorie degli organi¹⁴. Un'incisione del 1751, che ritrae la cerimonia della consegna della Rosa d'oro (fig. 2)¹⁵, avvenuta come da espressa richiesta del pontefice nel giorno della festa di S. Pietro, ci permette di vedere come appariva l'area presbiteriale della cattedrale adornata dai quattro arazzi: il *Pasce oves meas* appeso come un quadro sopra l'altare, il tappeto con motivi decorativi che ricopriva la predella e gli scalini al centro del presbiterio e i due arazzi con gli episodi della vita di S. Pietro, tra cui la *Consegna delle chiavi* e la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* alle cantorie degli organi ai lati.

Gli altri quattro arazzi della serie, dedicati alle allegorie delle virtù per i coretti della navata della chiesa, furono commissionati in due periodi distinti: i primi due, rappresentanti la *Fede* e la *Carità* nel 1743 (fig. 3)¹⁶, e gli altri due, con la *Speranza* e la *Religione* (fig. 4) nel 1754, a seguito della decisione di costruire due nuovi coretti per completare la decorazione della chiesa, ampliata con l'aggiunta delle prime campate¹⁷. Da una lettera del gennaio del 1754 si evince che la spesa per gli arazzi poteva addirittura superare quella della costruzione dei nuovi elementi architettonici¹⁸. L'alto costo degli arazzi derivava dalla complessità della loro realizzazione che richiedeva una molteplicità di competenze, quella di abili artisti per la preparazione dei disegni del modello e la loro trasposizione su cartoni a grandezza naturale, e quella di artigiani altamente specializzati per la fase della tintura dei filati e dell'esecuzione dei panni a telaio.

La manifattura dell'Ospizio di S. Michele a Ripa, fondata da Papa Clemente XI nel 1710, era tra le fabbriche più qualificate per la produzione degli arazzi, e la direzione di Pietro Ferloni ne accrebbe la fama. Negli arazzi realizzati per la Cattedrale di S. Pietro si è riconosciuto il contributo di artisti come Giuseppe Passeri, allievo di Carlo Maratta, che preparò il modello

¹⁴ BUB, ms. 4331, vol. I, 19 agosto 1741.

¹⁵ ASBO, *Insigna*, vol. IV, cc. 61b-62, 1751.

¹⁶ BUB, ms. 4331, vol. I, 13 aprile 1743.

¹⁷ Riguardo ai coretti della navata della Chiesa di S. Pietro l'arch. Torreggiani aveva proposto di rifarli tutti e quattro ma il pontefice decise di «lasciar come sono i Coretti antichi del Cardinale Colonna, facendone due senza organi, per empire i vani delle Cappelle, non dovendo servire ad altro, che pel detto effetto, e per potervi mettere i due altri Arazzi che ora si fanno» BUB, ms. 4331, vol. VII, 31 agosto 1754.

¹⁸ «Nella predetta anche sua lettera leggiamo la spesa dei mille ed ottocento scudi per i due Coretti nuovi da farsi. Non è così piccola; e crescerà più del doppio, se ai due nuovi Coretti si vorranno fare, come sembrerebbe ben fatto, i due Arazzi simili agli altri», BUB, ms. 4331, vol. VII, 19 gennaio 1754.



Fig. 3 – Pietro Ferloni, *Allegoria della Carità*, 1748, Bologna, Tesoro della Cattedrale di S. Pietro.



Fig. 4 – Pietro Ferloni, *Allegoria della Religione*, 1748, Bologna, Tesoro della Cattedrale di S. Pietro.

per il primo arazzo, *Pasce oves meas*, terminato nel 1742, e Pompeo Batoni, autore dei modelli per le scene centrali degli arazzi con le storie di S. Pietro, datati 1746¹⁹. Le figurazioni degli ovali minori di questi due arazzi, eseguite a monocromo, e che rappresentano rispettivamente la *Guarigione dello storpio* e *S. Pietro che battezza i Santi Processo e Martiniano* nel primo, e *S. Pietro che rifiuta il denaro di Anania* e la *Liberazione di S. Pietro dal carcere* nel secondo, sono attribuite al pittore Stefano Pozzi, allievo di Batoni. Sempre al Pozzi sono riferibili i modelli usati per la realizzazione delle allegorie delle *Virtù* dove il ripetersi di personaggi, atteggiamenti e gestualità ben definite rimanda a tipologie fisse e a modelli classici²⁰.

Nella serie degli arazzi della Cattedrale di S. Pietro quello che colpisce maggiormente è forse l'apparato decorativo che si dipana al di fuori delle parti figurate, dove i richiami ad altre espressioni artistiche, dall'oreficeria all'architettura, mettono in luce l'intima connessione esistente tra le arti, un tratto distintivo di questa epoca, di cui questi manufatti sono magnifico esempio.

L'altare maggiore e il suo corredo

ANGELO SPINAZZI (Piacenza, 1693 – Roma, 1789 ca.)

FILIPPO TOFANI (Roma 1694 – Roma, 1764)

L'altare Lambertini (fig. 5) si presentava come un complesso barocco di straordinaria magnificenza, caratterizzato da numerosi elementi: due paliotti (uno in tessuto e uno in argento), un gradino d'altare decorato, due angolari, un'anconetta, quattro statue e l'intero corredo di candelieri, croce d'altare, reliquiari, e altri oggetti. Molte di queste opere sono andate perdute, ma grazie alle fonti storiche possiamo ricostruire con precisione le loro fattezze. Dal carteggio di Benedetto XIV emerge chiaramente come l'intervento sull'altare maggiore, fulcro della celebrazione liturgica, fosse una delle sue priorità. L'altare della cattedrale restò al centro dei suoi pensieri per lungo tempo, come testimoniano i numerosi doni che inviò per decorarlo e arricchirne il corredo, dal principio del suo pontificato fino a pochi mesi prima della sua morte.

Nel 1742, i doni previsti per la Metropolitana di Bologna sono tutti destinati all'altare maggiore. Tra questi figurano un arazzo da appendere sopra

¹⁹ I dipinti di Batoni, utilizzati come modelli per le scene centrali degli arazzi con la *Consegna delle chiavi a S. Pietro* e la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, sono tuttora conservati nella Galleria di Palazzo Pallavicini a Roma.

²⁰ GHIGGINI 2008, pp. 22-23.



Fig. 5 – Ambito Romano, Altare con paliotto in tessuto dorato, gradino in lapislazzuli e argento e anconetta, 1742-1758., Bologna, Tesoro della Cattedrale di S. Pietro.

l'altare, un tappeto per la gradinata e un paliotto in tessuto dorato. Inoltre, si prevede l'invio di «due veramente belli reliquiari d'argento da mettere nell'altare maggiore da un lato e l'altro della Croce, ove dovrebbero star benissimo, e dentro vi sono le raschiature delle catene dei Santissimi apostoli Pietro e Paolo fatte fare alla nostra presenza»²¹. Questi preziosi reliquiari, menzionati nel *Diario benedettino* e negli inventari dell'epoca, sono andati perduti, mentre il paliotto, realizzato in tessuto ricamato a rilievo, con filato metallico dorato, e raffigurante S. Pietro al centro e le armi pontificie ai lati, è tuttora conservato nel tesoro della Cattedrale.

Nel 1744, Benedetto XIV invia un'opera assai particolare e originale, chiamata nelle fonti *Medaglia*²². Si tratta di un'anconetta da collocare sull'altare durante il periodo natalizio, descritta da Jennifer Montagu come «una superba combinazione di invenzione decorativa ed elaborazione tecnica»²³. Questa splendida opera in metallo dorato incornicia un rilievo in

²¹ BUB, ms. 4331, vol. I, 30 dicembre 1741.

²² «Del 1744 una Medaglia d'argento ciselata rappresentante la nascita di Nostro Signore e adorazione dei pastori con vari rabeschi, fiori d'argento, e gloria di getto d'argento con crocefisso nella sommità di peso di lib. 12.6». *Diario Benedettino*, Bologna 1754, p. 42.

²³ J. MONTAGU, *Anconetta con adorazione dei Pastori*, in ANNA LO BIANCO, ANGELA NEGRO (a cura di), *Il Settecento a Roma*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2006, pp. 159-160, scheda n. 43.

argento che rappresenta la *Natività e l'adorazione dei pastori*, riprendendo una soluzione iconografica di successo, eseguita in terracotta nel 1711 dallo scultore Angelo de' Rossi, e conosciuta attraverso disegni e repliche²⁴.

Nel 1753, i doni per la festa di S. Pietro vengono preannunciati da una lettera in cui Lambertini descrive accuratamente gli oggetti da inviare: «il regalo, che in quest'anno intendiamo di fare alla Metropolitana, sono dei nobili candelieri d'argento con la croce, ed un paliotto d'argento, tutto di gettito, e benissimo travagliato; e la spesa è poco distante dai 20.000 scudi romani»²⁵. Dal carteggio apprendiamo che l'autore del fastoso e prezioso arredo, di cui purtroppo non è rimasto nulla²⁶, è Angelo Spinazzi, uno dei più virtuosi argentieri presenti a Roma, definito dal Papa «uomo di valore e onorato»²⁷. Nel paliotto era rappresentato l'episodio della *Consegna delle chiavi a San Pietro* alla presenza degli apostoli e possiamo farci un'idea di quanto l'opera potesse essere ben riuscita ammirando il bellissimo paliotto della cattedrale di Siracusa, realizzato dallo stesso artefice nello stesso periodo, considerato uno dei capolavori dell'argenteria romana per la resa scultorea delle figure in forte aggetto, vere protagoniste della dinamicità strutturale tardobarocca²⁸.

Spinazzi fu anche incaricato di realizzare un elaborato gradino d'altare in argento e lapislazzuli, nonché due monumentali torceri. La complessità di queste opere richiese alcuni anni di lavoro²⁹. Nel frattempo, nel 1754 vengo-
no inviate delle statue «non potendo per la prossima festa di S. Pietro essere in ordine lo scalino, che si va travagliando, sopra cui devono stare i candelieri ultimamente trasmessi, abbiamo fatto fare due statue d'argento dei SS. Giacomo e Filippo, che accompagnano le altre due, che vi sono, dei SS. Pietro e Paolo, si sono fatti i piedistalli compagni per tutte quattro»³⁰. Purtroppo, anche queste statue vennero requisite durante le incursioni francesi, ma si è conservato il magnifico gradino d'altare realizzato dallo Spinazzi³¹, in la-

²⁴ V. BRUNETTI, *Anconetta avec l'Adoration des berges*, in A. Bacchi et al. (a cura di), *La grande bellezza, l'Art à Rome au XVIII siècle, 1700-1750*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2020, pp. 266-267, scheda n. 158.

²⁵ BUB, ms. 4331, vol. VI, 23 maggio 1753.

²⁶ Il paliotto e il corredo di candelieri d'argento, che pesavano in tutto 599. 4 libbre, corrispondenti a 217 kg circa, sono tra gli oggetti requisiti dai francesi.

²⁷ BUB, ms. 4331, vol. VI, 2 giugno 1753, 6 giugno 1753.

²⁸ F. ORBETELLI, *Angelo Spinazzi: la produzione sacra. Inediti e analisi del catalogo dell'argenteria piacentino*, in Bollettino storico Piacentino, Piacenza, 2021, p. 64-65.

²⁹ Il gradino è arrivato a Bologna nel 1755, BUB, ms. 4331, vol. VII, 2 luglio 1755. I torceri nel 1756, AAB, Inventario 1756. Anche i torceri in argento, che pesavano 557.4 libbre pari a 200 kg ca., sono stati requisiti.

³⁰ BUB, ms. 4331, vol. VII, 20 marzo 1754.

³¹ Il riferimento allo Spinazzi, citato dalle fonti, è confermato dalla presenza dei punzoni dell'orefice sia nei medaglioni allegorici che negli ornati del gradino, A. BULGARI CALISSONI,

pislazzuli «con rabeschi e fiori di metallo dorato e tre medaglie d'argento»³² che rappresentano *San Pietro salvato dalle acque*, *l'Allegoria della Fede* e *l'Allegoria della Religione*. L'abilità di Spinazzi si distingue non solo per la riuscita dello schema compositivo, ma anche per la sontuosità della sua creazione, dove l'oro, l'argento e il blu intenso del lapislazzulo si fondono in perfetta armonia. Nei medaglioni in argento sbalzato e cesellato, l'artista rivela la sua maestria nel modellare tanto l'altorilievo quanto i dettagli più sottili e schiacciati sullo sfondo.

Il sontuoso gradino d'altare venne esposto in Cattedrale il 29 giugno del 1755 con grande apprezzamento del cardinale Vincenzo Malvezzi. Il Papa si rallegra della lettera ricevuta dal «Card.le Arcivescovo, che ci avvisa essergli molto piaciuto lo Scalino», e lascia trapelare tra le righe la delusione di non aver avuto notizie dai Canonici, di cui dubita che sappiano «distinguere la scajola dal lapislazzoli»³³.

A completamento di tutto il complesso dell'altare maggiore saranno elaborate le parti laterali, detti *modiglioni*. Questi elementi in metallo dorato sono ornati da due ovali in argento sbalzato, raffiguranti *La liberazione di S. Pietro dal carcere* e *il Martirio di S. Pietro*, opera dell'argentiere romano Filippo Tofani, di cui sono stati rinvenuti i punzoni³⁴. I modiglioni furono completati nel 1758, poco prima della morte di Benedetto XIV, e contribuirono ad accrescere la magnificenza dell'intero altare³⁵.

Il fermaglio con lo smeraldo, dono del 1746

CARLO COSTANZI (Napoli, 1703 – Roma, 1781)

Tra i numerosi doni inviati da Papa Benedetto XIV alla Chiesa Cattedrale di Bologna, uno spicca per la sua preziosità e unicità: uno smeraldo intagliato, di dimensioni ragguardevoli e dal limpido colore verde chiaro³⁶. La gemma si era fortunatamente salvata dalle requisizioni napoleoniche, poiché era stata smontata dalla originale fibbia d'oro. Attualmente è incastonata in una montatura della prima metà dell'800, realizzata dal gioielliere bolo-

Maestri argentieri, gemmari e orafi di Roma, F.lli Palombi, Roma, 1987, n. 989.

³² AAB, Capitolare, busta 101, fascicolo 10, 1755.

³³ BUB, ms. 4331, vol. VII, 2 luglio 1755.

³⁴ A. BULGARI CALISSONI, 1987, n. 1026b.

³⁵ «Li Laterali dell'altare detti Modiglioni d'argento con metalli dorati fatti fare dal Sommo Pontefice poco prima della sua morte» AAB, Capitolare, busta 101, fascicolo 9, 1758.

³⁶ A.M. BERTOLI BARSOTTI, *Carlo Costanzi Emerald gravée insérée dans le fermoir d'une chape*, in A. Bacchi et al. (a cura di), *La grande bellezza, l'Art à Rome au XVIII siècle, 1700-1750*, cit., pp. 269-270, scheda n. 161.



Fig. 6 – Francesco Melloni, Fermaglio con rubini, brillanti, ametiste e perle, sec. XIX prima metà, Bologna, Tesoro della Cattedrale di S. Pietro (mezza pagina).



Fig. 7 – Carlo Costanzi, Smeraldo intagliato, 1745, Bologna, Tesoro della Cattedrale di S. Pietro.

gnese Francesco Melloni (fig. 6), come documentato dall'iscrizione trovata durante il restauro del 1997 all'interno della capsula *Francesco Melloni Zolliere e incisore fece questo bacello*.

Lo smeraldo, di forma ovale, è inciso da ambedue le facce. Da un lato, si trovano i profili di *S. Pietro* e di *S. Paolo* affrontati, mentre dall'altro è raffigurato il ritratto di Papa Benedetto XIV, con due genii che reggono un cartiglio su cui appare motto *De Coelo Repente* (fig. 7). Questa massima, che probabilmente era particolarmente cara a Benedetto XIV, appare anche, con termini invertiti, *Repente De Coelo* sullo zecchino d'oro coniato dalla Zecca di Roma durante il suo pontificato.

L'autore di questa straordinaria opera è Carlo Costanzi, che firma la gemma sul margine inferiore, con una minuscola incisione quasi invisibile a occhio nudo, *Cavalier. Carlo. Costansi. F.*

Costanzi, uno dei più celebri intagliatori di pietre dure della Roma del XVIII secolo, inizialmente si distinse per la sua abilità nella copia di gemme antiche. In seguito si perfezionò nell'arte del ritratto su pietre preziose, diventando uno dei ritrattisti più richiesti del momento, e realizzò le effigi di personalità illustri e principi di mezza Europa³⁷.

Pierre Jean Mariette, nel suo *Traité des pierres gravées* edito a Parigi nel 1750, considera Carlo Costanzi il migliore incisore attivo a Roma in quel periodo «Son travail, sanse etre ni trop sec, ni trop léché, est recherché; il dessine avec assez de justesse, ses Portraits me paroissent gravés de chair, & fort ressemblans»³⁸. Queste parole descrivono perfettamente il ritratto di Benedetto XIV scolpito sullo smeraldo, considerato il suo capolavoro. Esaminando il pezzo da vicino, si nota una straordinaria somiglianza dell'effigie del Papa, che sembra quasi vivo. Inoltre, la tecnica di Costanzi nell'incidere la pietra preziosa su entrambe le facce, con il rischio di romperla o incrinarla, evidenzia la sua maestria.

L'opera è stata commissionata a Costanzi dal nobile romano Federico Marcello Lante della Rovere, probabilmente per essere donata al Papa come ringraziamento per la propria nomina a cardinale nel 1743. Si sa che per realizzare l'intaglio furono necessari circa due anni e mezzo, e che nel 1745 il prezioso fermaglio era già nelle disponibilità del Papa. Infatti, viene descritto in una lettera del 23 ottobre 1745 tra i regali che sarebbero stati inviati a Bologna per la festa di S. Pietro dell'anno successivo «Per la prossima festa di S. Pietro penseressimo di mandare [...] un Formale, o sia Cappio che è uno Smeraldo, su cui sono intagliate le Teste dei SS. Pietro e Paolo, e dall'altra parte il nostro Ritratto». Nella lettera si sottolinea la preziosità dell'oggetto «Quanto al prezzo del Smeraldo questi Gioiellieri non l'hanno fissato, dicendo non averne mai veduto uno di tal grandezza, né credere che vi sia il compagno ed in fatto ci venne nel principio del Pontificato in regalo da una di queste Famiglie antiche Principesche, che l'aveva nella sua guardaroba»³⁹. Il Papa decise di inviare il fermaglio a Bologna poiché la sua misura era adatta al piviale del vescovo e non a quello del Papa «L'avressimo ritenuto per questa Cappella Pontificia, ma il Formale del Papa è grande due volte più di quello de Vescovi, e lo Smeraldo è alla misura di questo, e non di quello»⁴⁰. Un altro documento, il *Diario del Sagrista* ci informa che il 28 giugno 1746, alla vigilia della festa di S. Pietro, il fermaglio fu consegnato al sig. Camerlengo che lo espose in

³⁷ Tra le sue più celebri opere possiamo ricordare il ritratto del Cardinale Giorgio Spinola su agata, il ritratto di Papa Benedetto XIII su sardonica, il ritratto dell'Imperatrice Maria Teresa d'Austria su zaffiro e il ritratto del Re di Francia Luigi XV su diamante.

³⁸ P.J. MARIETTE, *Traité des pierres gravées*, de l'Imprimerie de l'Auteur, Parigi, 1750, p. 142.

³⁹ BUB, vol. II, ms. 4331, 23 ottobre 1745.

⁴⁰ BUB, vol. II, ms. 4331, 23 ottobre 1745.

cattedrale, come era consuetudine fare in occasione dell'arrivo dei regali del Papa da Roma⁴¹.

Lo smeraldo intagliato di Benedetto XIV, eccezionale per dimensione, purezza e lavorazione, è una delle rare opere conservate in Italia dell'intagliatore Carlo Costanzi.

L'ostensorio gemmato, dono del 1747

GAETANO PETRUCCI (Roma, 1683-1770)

Le frequenti notizie tratte dal carteggio di Benedetto XIV con Filippo Maria Mazzi, offrono la possibilità di ricostruire la storia di un'altra un'opera di grande valore, ancora conservata nel tesoro della cattedrale di Bologna. Si tratta di un imponente ostensorio in argento cesellato e dorato, decorato sulla parte anteriore con più di 850 pietre preziose (fig. 8).

L'idea di donare un nuovo ostensorio alla chiesa di Bologna maturò nella mente di Benedetto XIV verso la fine del 1745. In una lettera del 18 dicembre il Papa manifestò l'intenzione di destinare i proventi di una funzione liturgica importante, la canonizzazione di alcuni santi prevista per l'anno successivo, all'acquisto di un ostensorio monumentale⁴². Nella stessa lettera il Papa chiedeva ai canonici di inviare l'ostensorio attualmente in uso a Bologna alla chiesa di Ancona e che vi fosse aggiunta una seconda base più snella, concepita per facilitarne il trasporto in processione, ricordando come l'ostensorio del famoso argenterie bolognese Zanobio Troni fosse imponente ma anche estremamente pesante «avendolo noi portato una volta ed essendoci dolute le braccia per 15 o 20 giorni»⁴³. Lambertini desiderava che ogni aspetto del progetto fosse attentamente considerato, così possiamo seguire attraverso le lettere tutto l'iter del processo di realizzazione della nuova base, dalla preparazione del disegno, all'approvazione e al suo compimento nel dicembre del 1746⁴⁴.

Nel frattempo il nuovo ostensorio era già stato acquistato. Si trattava di un'opera eccezionale, realizzata in argento massiccio e arricchita da un'infinità di gemme preziose tra cui topazi, smeraldi, ametiste, rubini, zaffiri, ac-

⁴¹ AAB, Capitolare, busta 202, *Diario del Sacrista*, v. 6, 1746.

⁴² «Pensando noi, se a Dio piace, nell'anno venturo di fare la canonizzazione dei santi, siamo in procinto di fare un contratto, liberando chi spende dal fare la mitra preziosa, e volendo sostituire un ostensorio gemmato, con aggiungere col nostro quello di più che vi vorrà». BUB, vol. II, ms. 4331, 18 dicembre 1745.

⁴³ BUB, vol. II, ms. 4331, 18 dicembre 1745. Anche questo ostensorio fu donato da Lambertini alla chiesa di Bologna nei primi anni del suo arcivescovato.

⁴⁴ BUB, vol. III, ms. 4331, 28 dicembre 1746.



Fig. 8 – Antonio Petrucci, Ostensorio gemmato, 1745, Bologna, Tesoro della Cattedrale di S. Pietro.

quamarine e brillanti⁴⁵. Questo ostensorio era stato eseguito per una diversa destinazione: faceva parte infatti delle suppellettili sacre commissionate ai migliori artisti presenti sulla piazza romana dall'ambasciatore del Portogallo, Manoel Pereira de Sampajo, per la cappella reale della chiesa di S. Rocco a Lisbona. Come accadrà per un'altra opera di straordinaria bellezza, il servizio di incensazione di Antonio Gigli, il Papa, vedendo l'ostensorio esposto in occasione della benedizione delle suppellettili in partenza per il Portogallo, chiese di trattenerlo a Roma per acquistarlo e farne dono alla cattedrale di Bologna⁴⁶.

Benedetto XIV volle che anche questo ostensorio fosse dotato di una base più maneggevole e leggera, che fu realizzata dal maestro argentiere romano Francesco Giardoni⁴⁷, incaricato altresì della fattura di quattro lantermoni d'argento «che saranno più vaghi di quelli che si che si portano qui, quando noi facciamo la processione del Venerabile»⁴⁸.

Mostrando di porre una particolare attenzione allo svolgimento pratico delle funzioni liturgiche, il Papa spiega lungamente nelle sue lettere la ragione della specifica richiesta della doppia base per gli ostensori monumentali. Scrive chiaramente che non approvava l'usanza di alcuni sacerdoti che, per rendere l'oggetto meno pesante, rimuovevano la raggiera dalla base e trasportavano solo quella. Se questa soluzione poteva funzionare durante la processione, quando le mani del sacerdote, strette sul rampone, restavano nascoste dal velo omerale, era poco pratica una volta ritornati all'altare, quando era necessario ricollocare l'ostensorio sulla sua base per procedere ad incensare il Santissimo e a benedire il popolo. Questa operazione tecnica, che interrompeva la funzione religiosa, sembrava al Papa poco opportuna⁴⁹.

L'ostensorio gemmato presenta i punzoni dell'argentiere romano Gaetano Petrucci e il bollo camerale conferma l'ipotesi che l'opera sia stata eseguita nel 1745⁵⁰. La base troncopiramidale, sorretta da tre piedi, è decorata

⁴⁵ AAB, Capitolare, busta 101, fasc. 8, n. 2.

⁴⁶ «ordinammo, che i postulatori comprassero l'ostensorio già fatto per Portogallo, e che noi fermammo in Roma per farne noi l'acquisto, e poterlo mandare a Bologna, e questo per buona sorte è stato pagato tremila, e trecento scudi». BUB, vol. III, ms. 4331, 20 maggio 1747.

⁴⁷ «Il Giardoni [...] non ha tampoco finito il piede dell'ostensorio, che si è fatto per poterlo portare in Processione; mancandovi la doratura». BUB, vol. III, ms. 4331, 10 maggio 1747. La base di ostensorio, realizzata in metallo dorato è tuttora conservata nella Cattedrale di Bologna.

⁴⁸ BUB, vol. III, ms. 4331, 11 marzo 1747.

⁴⁹ «A noi non piace questa usanza, perché ritornato il sacerdote all'altare, e dovendo incensare il venerabile nel tempo che si canta il *Tantum ergo*, è d'uopo riporre la sfera nel suo antico piede, nel che si perde qualche tempo, e con essa dare la benedizione al popolo; e però ci è sempre parsa più proporzionata l'usanza di fare un nuovo piede, ma leggero e liscio». BUB, vol. II, ms. 4331, 27 luglio 1746.

⁵⁰ BULGARI CALISSONI, 1987, n. 113 e 832c.

con eleganti testine d'angelo, mentre il fusto richiama la forma di un tempio, sorretto da colonne doriche. Questo elemento decorativo di matrice architettonica, particolarmente inconsueto, si ritrova anche nel turibolo di Antonio Gigli, parte dello stesso corredo destinato alla cappella reale di Lisbona. La raggera, composta da raggi di diverse dimensioni, culmina in una croce che si innalza sopra due scimitarre, simbolo della vittoria del cristianesimo sull'islam.

L'opera, arrivata a Bologna nel giugno del 1747, fu subito lodata per la sua bellezza. Citata nel *Diario Benedettino*⁵¹ e in tutti gli inventari dei doni di Benedetto XIV alla Cattedrale⁵², fece «la sua figura» nelle esposizioni eucaristiche degli anni a seguire⁵³.

Il servizio per asperzione, dono del 1749

ANDREA VALADIER (Aramon, Gard, 1694 – Roma, 1759)
Secchiello per acqua benedetta e aspersorio

Il 9 luglio del 1748 Papa Benedetto XIV scrive al dott. Filippo Maria Mazzi per anticipare i doni che invierà da Roma, come ogni anno, in occasione della festa di S. Pietro: «Nell'anno venturo, se piacerà a Dio, manderemo il regalo d'una bella Croce, d'un bel Pastorale, e d'un superbo Secchio ed aspersorio d'acquasanta»⁵⁴. Possiamo identificare con una certa sicurezza il “superbo” lavoro citato nella lettera con il servizio per asperzione (fig. 9), giunto a Bologna nel 1749, opera di Andrea Valadier, capostipite della celebre bottega romana dei Valadier, conosciuta soprattutto per l'opera del figlio Luigi, uno dei più famosi argentieri d'Europa e del nipote Giuseppe, noto anche come architetto.

Andrea Valadier, nato a Aramon, in Provenza, nel 1694, si trasferì a Roma intorno al 1720, dove aprì la sua bottega all'insegna dei *Tre Gigli di Francia*. Le sue opere sono documentate in numerosi lavori commissionati da grandi famiglie nobili romane, tra cui i Giustiniani, gli Sforza Cesarini, i Borghese, i Colonna, i Chigi, gli Odescalchi, oltre che dal re del Portogallo Giovanni V. Tuttavia, sono poche le sue opere giunte fino a noi. Come osservato da Alvar Gonzales Palacios, i lavori rimasti di Andrea Valadier si contano sulle dita di una mano. Il servizio per asperzione eseguito per il Papa Benedetto XIV

⁵¹ *Diario Benedettino*, Bologna, 1754, p. 44.

⁵² AAB, Capitolare, busta 101, fasc. 9.

⁵³ «ed è anche stato di nostro gran contento che nell'esposizione del Venerabile, il consaputo ostensorio abbia fatto la sua figura» BUB, vol. III, ms. 4331, 20 aprile 1748.

⁵⁴ BUB, vol. IV, ms. 4331, 9 luglio 1748.



Fig. 9 – Andrea Valadier, Servizio per l'aspersione, 1748, Bologna, Tesoro della Cattedrale di S. Pietro.

è, tra questi lavori, uno dei più belli e non ha «nulla da invidiare alle opere realizzate dai suoi figli»⁵⁵.

È un'opera straordinariamente complessa, pensata espressamente per le occasioni solenni. Il piede circolare del secchiello è decorato con una ghirlanda di foglie legate da nastri e si dilata in un corpo fortemente aggettante, lavorato a sbalzo, ricco di motivi ornamentali: conchiglie, festoni e teste di cherubini alternati a figure femminili, su uno sfondo cesellato. Il manico, fuso e modellato in volute contrapposte, è decorato con motivi vegetali e terminato da due valve di conchiglia sulla sommità. Sotto il piede, è inciso lo stemma Lambertini. Anche l'aspersorio presenta decorazioni altrettanto raffinate, con conchiglie, festoni, volute e motivi vegetali, mentre l'impugnatura è adornata da un tralcio fitomorfo a spirale, con fondo lavorato a cesello.

Il servizio per aspersione è citato nel *Diario Benedettino*⁵⁶ e nell'*Inventario di tutti le suppellettili, Vasi d'Oro, et Argento* dei doni papali conservato

⁵⁵ A.G. Palacios, *Valadier*, 2019, pp. 37-38. L'orefice firma l'opera col suo punzone personale, costituito da una A maiuscola contornata da tre gigli. BULGARI CALISSONI, 1987, n. 1053.

⁵⁶ *Diario Benedettino*, 1754, p. 45.

all'Archivio Arcivescovile di Bologna «secchietto con aspersorio d'argento dorato di peso di lib. 5 once 4: $\frac{1}{4}$, fatto di nobil lavoro» dove non si trascura di citare la particolare lavorazione della custodia in pelle rossa con decori eseguiti a foglia d'oro e la rappresentazione dell'arma pontificia⁵⁷.

Il servizio per incensazione, dono del 1750

ANTONIO GIGLI (Roma, 1704-1761)

Turibolo e navicella portaincenso

Il servizio per l'incensazione è un capolavoro di Antonio Gigli, uno dei più raffinati e fantasiosi orefici romani (fig. 10). Descritto nelle fonti come opera «di rara manifattura»⁵⁸ questo prezioso arredo sacro, utilizzato per spargere il profumo dell'incenso durante solenni funzioni liturgiche, è composto da un turibolo «di vago lavoro con ricche catene»⁵⁹ e da una navicella portaincenso «con sopra una Fede sedente rabescata all'intorno, con suo cocchiarino ed il tutto d'argento dorato»⁶⁰.

Si tratta forse del più bel lavoro di arte orafa settecentesca conservato a Bologna, con la sua ricca decorazione rocaille, i riferimenti architettonici e naturalistici, la lavorazione tridimensionale in stile berniniano e la particolare rappresentazione di simbologie religiose.

L'opera faceva parte degli arredi sacri realizzati per la cappella di S. Giovanni Battista nella chiesa di S. Rocco a Lisbona, voluta dal re Giovanni V di Portogallo. Concepite come un unico grande progetto artistico⁶¹, le opere per la cappella furono realizzate tra il 1744 e il 1749 sotto la supervisione dell'ambasciatore portoghese M. Pereira de Sampaio, che incaricò i più illustri artisti e artigiani dell'epoca. Antonio Gigli, tra questi, realizzò non solo il servizio per incensazione, ma anche altri oggetti liturgici di straordinaria bellezza, oggi conservati al Museo di arte sacra di Lisbona⁶². Questi oggetti,

⁵⁷ AAB, Capitolare, busta 101, fasc. 9, n. 1, *Inventario*, 22 agosto 1750.

⁵⁸ AAB, Miscellanee vecchie, b. 375, fasc. 63k, *Nota delli Regali*, 1750.

⁵⁹ *Diario benedettino*, 1754, p. 46.

⁶⁰ AAB, AAB, Miscellanee vecchie, b. 375, fasc. 63k, *Nota delli Regali*, 1750. Il cucchiaino è andato perduto.

⁶¹ I disegni preparatori di queste opere, che ammontavano a un centinaio, furono raccolti dal Sampaio in un volume di sintesi. cfr. M.T. MANDROUX FRANÇA, *Weale's Quarterly papers on architecture Vol I – 1843, Libro degli abbozzi de disegni delle commissionne che si fanno in Roma per ordine della Corte*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo* (catal.), a cura di S. Vasco Rocca, 1995, pp. 133-135.

⁶² Si tratta di uno spegnitoio, una grande pisside, un purificatoio col suo vassoio, un calice, un servizio di ampolline e una campanella d'altare. M.C. BASILI, *Antonio Gigli* in DBI, vol. LIV, Roma, 2000, pp. 666-667.

Fig. 10 – Antonio Gigli, Servizio per l'incensazione, 1749, Bologna, Tesoro della Cattedrale di S. Pietro.



oltre a condividere la stessa ricchezza decorativa e l'eleganza dei dettagli, presentano il motivo ornamentale ricorrente delle testine d'angelo.

Il servizio per l'incensazione, tuttavia, non raggiunse mai il Portogallo: durante un'esposizione a Roma, poco prima della partenza degli arredi sacri, Benedetto XIV ne rimase talmente colpito da richiederlo in dono all'ambasciatore portoghese, che esaudì il suo desiderio.

Il turibolo e la navicella, realizzati in argento fuso, cesellato e dorato, sono decorati con una ricchissima ornamentazione. Il turibolo, con il suo coperchio architettonico a forma di tempio con colonne binate, è coperto da una fitta decorazione con teste d'angelo, cartocci e volute che, soprattutto nella cuspide e nel piattello, richiamano le nuvole di fumo dell'incenso. La navicella, invece, è un'interpretazione simbolica della Chiesa: è raffigurata come una piccola imbarcazione che rappresenta il vascello della Fede che placa le acque. È ornata da motivi di flutti e onde e si innalza, attraverso un nodo sinuoso, su un piede ovale decorato da due delfini. Nella valva del coperchio, in cui una testa d'angelo funge da pomello per l'apertura, è presente un rilievo che mostra il sacerdote Esdra che compie un sacrificio, mentre "a poppa" si trova la personificazione della *Fede*, seduta come su un trono⁶³.

L'opera, che arrivò a Bologna nel giugno del 1750 corredata dalle relative custodie in cuoio rosso impresse in oro, presenta il punzone del *leoncino* utilizzato da Antonio Gigli, e il bollo camerale in uso nel 1749⁶⁴. Pertanto è a questa data che si può ragionevolmente collocare la realizzazione di questo straordinario manufatto.

⁶³ Il disegno preparatorio per la navicella presente nel *Weale Album* mostra un apparato decorativo sostanzialmente diverso, privo della simbologia religiosa, senza onde né delfini con un piccolo angioletto con funzione prettamente estetica al posto della figura della *Fede*.

⁶⁴ BULGARI CALISSONI, 1987, n. 118 e n. 568

***Il Cardinale Lambertini* al teatro e al cinema: Testoni, Zacconi, Cervi**

Paolo Noto e Matteo Paoletti¹

Nel corso del Novecento, la figura di Prospero Lambertini ha acquisito enorme popolarità grazie a *Il Cardinale Lambertini*, commedia che nel 1905 il giornalista e drammaturgo bolognese Alfredo Testoni (1856-1931) affida a uno dei massimi interpreti del suo tempo, Ermete Zacconi (1857-1948). Il successo della *pièce* è immediato e gli adattamenti per il palcoscenico e per il grande schermo saranno numerosi nei decenni successivi. La commedia attinge alle cronache petroniane del XVIII secolo e ricostruisce un affresco storico al contempo rigoroso e teatralmente irresistibile. La *pièce* debutta al Teatro Costanzi di Roma il 30 ottobre 1905 e fin da subito s'impone come uno dei titoli italiani maggiormente richiesti nel mercato teatrale dell'epoca. Ripreso sia da compagnie minori sia da altri artisti di vaglia, come Ermete Novelli (per il quale Testoni aveva inizialmente immaginato l'opera), *Il Cardinale Lambertini* si segnala innanzitutto per l'eccezionale tenuta nei cartelloni teatrali: il 16 ottobre 1906, a meno di un anno dal debutto, Zacconi festeggia con una recita speciale a Bologna la centesima replica, mentre il traguardo delle mille rappresentazioni è celebrato nel maggio 1923, con una grande festa al Modernissimo. Le repliche diventano duemila nel novembre 1933 e nel 1941 – decennale della morte di Testoni – Zacconi raggiunge le tremila recite nei panni di Prospero Lambertini, dichiarando che in oltre 35 anni il *Cardinale* gli aveva fruttato utili superiori ai tre milioni di Lire². Sull'onda del successo di palcoscenico, Zacconi si era anche fatto carico, nel 1934, di adattare il soggetto per il cinema. Occorrerà però attendere il 1954 perché una nuova trasposizione cinematografica rilanci la commedia, adattandola ai mutamenti della società contemporanea: *Il Cardinale Lambertini* di Gino Cervi è un film storico nel quale si leggono in filigrana le tensioni e i cambiamenti della società italiana del tempo. La popolarità del *Cardinale* è ormai tale che, nel 1963, il Secondo Programma RAI produce uno sceneggiato televisivo, con protagonista lo stesso Cervi, che porta la storia del futuro Benedetto XIV nelle case di moltissimi italiani.

¹ Il capitolo è stato concepito congiuntamente dai due autori. Ai fini dell'attribuzione delle parti, Paolo Noto è autore del paragrafo 2 e Matteo Paoletti del paragrafo 1.

² C. BELVIGLIERI, *Le tremila rappresentazioni del "Cardinale Lambertini"*, «Stampa Sera», 16 dicembre 1941.

1. *Il Lambertini, dal copione alla scena*

Quando Alfredo Testoni affida a Ermete Zacconi il copione del *Cardinale Lambertini*, il drammaturgo bolognese è già un autore affermato, imposto sulle scene nazionali con un buon numero di commedie in dialetto e in lingua italiana: se nel 1883 la Compagnia Nazionale di Paolo Ferrari, con un giovane Ermete Novelli, aveva portato al successo il bozzetto sentimentale *L'ordinanza*, al volgere del secolo sono le opere brillanti, come *Fra due guanciali* (1902), a determinare la fortuna di Testoni come autore drammatico, che strizza l'occhio alle *pochade* francesi in gran voga nel periodo³. Giornalista satirico, drammaturgo e, soprattutto, attento osservatore dei costumi petroniani, sul finire del secolo Testoni immagina di ridurre per le scene la vicenda di Prospero Lambertini, trovando in una figura storica così singolare i potenziali elementi per un successo commerciale. Nell'ottobre del 1899 ne dà l'annuncio «Il Piccolo Faust», l'informatissimo foglio dell'agenzia teatrale bolognese di Alarico Lambertini a cui fa capo, tra gli altri, Ermete Novelli. Scrive il periodico:

Da vario tempo Alfredo Testoni di incarico di Ermete Novelli attende ad un lavoro di genere storico. La presenza del Novelli a Bologna ha dato una spinta alla buona volontà dell'amico Alfredo, e possiamo ora assicurare che la commedia, dove naturalmente il grande artista ha una parte importantissima, sarà quanto prima pronta e rappresentata⁴.

La *pièce*, precisa poco dopo il periodico, si intitolerà *Papa Lambertini*⁵. Pochi mesi più tardi Novelli scrive a Testoni: «E l'amico "Lambertini" come sta di salute? [...] Penso che con quel tuo celebre concittadino ti verranno nelle vuote scarselle le palanche dei decimi, di cui dici di avere tanto desiderio!»⁶. Dell'operazione, però, si perdono le tracce. Nell'estate

³ Autore tra i principali della drammaturgia italiana tra fine Ottocento e inizio Novecento, Testoni firma un'ottantina commedie in dialetto e circa quaranta opere in italiano, di estensione estremamente variabile e in parte inedite. L'Archivio Testoni è conservato dal 1982 presso la Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna, che ha proceduto alla digitalizzazione dei manoscritti delle *pièce* in bolognese: <https://digital.fondazioneclarisbo.it/category/commedie-in-dialetto-bolognese-fondo-testoni>. Per un inquadramento generale, cfr. F. CRISTOFORI, *Alfredo Testoni. La vita, le opere, la città*, Bologna, Alfa, 1981; P.D. GIOVANNELLI, *La società teatrale in Italia tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1985-1986, voll. 1-3; D. AMADEI E V. COEN (a cura di), *Alfredo Testoni. Sotto i portici e dietro le quinte*, Bologna, Minerva, 2003.

⁴ «Il Piccolo Faust», a. XXV, n. 39, 4 ottobre 1899.

⁵ «Il Piccolo Faust», a. XXV, n. 41, 18 ottobre 1899.

⁶ Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna, *Fondo Alfredo Testoni*, Lettera di Ermete No-

del 1905 sarà il grande concorrente di Novelli, Ermete Zacconi, ad acquisire i diritti di rappresentazione della commedia. Le motivazioni di questo radicale mutamento di prospettiva sono ignote, ma è proprio il passaggio sui “decimi” evidenziato da Novelli, ovvero per le quote dei ricavi riconosciuti quale diritto d'autore, a rappresentare uno dei probabili snodi cruciali della vicenda. Il mercato teatrale italiano dell'età liberale, infatti, era profondamente diverso da quello attuale: dominato da una prospettiva commerciale, si caratterizzava per la sostanziale assenza di contributi pubblici e per la serrata competizione tra agenti, impresari, capocomici e drammaturghi per accaparrarsi i copioni maggiormente profittevoli⁷. Come ben evidenziato da Paola Daniela Giovannelli nei suoi pionieristici e ancora fondamentali studi sulle carte del fondo Testoni, il drammaturgo agì per lungo tempo da catalizzatore di queste dinamiche, evidenziando la centralità – a lungo insospettata – di Bologna e del suo principale autore teatrale nel mercato dello spettacolo italiano d'inizio Novecento. La fitta corrispondenza tra Testoni e il principale mercante di copioni francesi dell'epoca, Adolfo Re Riccardi, a lungo suo agente, evidenzia un rapporto travagliato e il peso che le dinamiche del commercio teatrale giocava sulla produzione artistica del periodo, caratterizzata da una vera e propria «tentazione del monopolio» e da esperimenti collusivi tra autori, proprietari di sale teatrali e gestori di compagnie, che studi recenti hanno rivelato in tutta la loro complessità⁸.

È probabilmente in virtù di queste dinamiche che nel 1905 il proficuo soggetto del *Lambertini*, ormai completato, passa da Novelli al suo grande concorrente, Ermete Zacconi, che pare offrire maggiori garanzie distributive e di successo⁹. Sebbene lo stesso Testoni, nelle sue memorie, preferisca ricondurre la trattativa nella bonaria cornice petroniana, con un racconto letterariamente godibile¹⁰, le ragioni dei «decimi» appaiono

velli ad Alfredo Testoni, La Spezia, 26 dicembre 1899. Riprodotta in AMADEI E COEN, cit., p. 221.

⁷ Cfr. L. CAVAGLIERI, *Il sistema teatrale: storia dell'organizzazione, dell'economia e delle politiche del teatro in Italia*, Roma, Audino, 2021.

⁸ Cfr. L. CAVAGLIERI, *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910): la tentazione del monopolio*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2012.

⁹ Sui profondi legami tra Re Riccardi, Zacconi e le dinamiche di agenzia, con un focus sul Teatro Costanzi, rimando a M. PAOLETTI, *Mascagni, Mocchi, Sonzogno: la Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*, Bologna, AlmaDL, 2015, pp. 57-84.

¹⁰ «Cominciai il lavoro, lo abbandonai, lo ripresi e finalmente in un giorno d'agosto lo lessi ad Ermete Zacconi, chiuso con lui in una stanza della sua casa a Bologna. Sudavamo come fossimo usciti da un bagno, ma il grande attore volle sentir tutto intero il mio 'Cardinale'. Ad ogni atto ci alleggerivamo di qualche indumento, giacca, gilet, colletto, così che quando entrò la signora Rosina a lamentarsi perché il pranzo era pronto da due ore, dovevamo essere press'a poco in camicia». A. TESTONI, *Ricordi di teatro*, Bologna, Zanichelli, 1925, p. 238.



Fig. 1 – Ermete Zacconi ritratto da Nunes Vais in una delle prime rappresentazioni del *Cardinale Lambertini*. Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, Fondo Zacconi.

assai più convincenti, visto che Zacconi garantisce all'autore una quota degli incassi variabile tra il 20,15% per le nuove piazze e del 10% per le riprese. Condizioni eccezionali, come ricorda Re Riccardi a Testoni, dovute alla straordinaria presa del *Cardinale Lambertini* sul pubblico italiano d'inizio Novecento¹¹.

La *pièce* ha, in effetti, un successo immediato: dopo le recite al Costanzi di Roma, Zacconi porta il Prospero Lambertini reinventato da Testoni in una lunga tournée nei principali teatri italiani, facendo apprezzare in tutto il Regno quel prelato acuto e pragmatico, che latineggia in bolognese, indulge a tavola e trae d'impiccio le belle peccatrici con cui la macchina comica architettata da Testoni lo costringe a fare i conti. La commedia – ambientata a Bologna tra il settembre 1739 e il febbraio 1740, ovvero nei mesi che precedono il Conclave che incoronerà Lambertini al soglio pontificio – offre uno spaccato gustoso e per molti versi storicamente rigoroso degli ambienti dell'epoca. Seguendo il modello di Victorien Sardou, sull'affresco storico Testoni innesta un intreccio esile di amori, tradimenti e bagatelle tra nobili, ecclesiastici e popolani; una serie di episodi funzionali a far emergere l'arguzia e i motti di spirito del Cardinale, dispensatore di senno e grande risolutore delle tensioni drammatiche via via presentate da Testoni. «Il *Cardinal Lambertini* non offre a chi voglia ricordarlo un organismo compatto, chiaro, lucido di intreccio di cui sia possibile un riassunto», osserva un critico interrogandosi sul successo dell'opera al Carignano di Torino, poco dopo il felice esito a Roma, nel 1905, «Ma, se la commedia ampia e significativa manca nel Lambertini e attorno a lui, non posso però negare alla pittura del suo tipo quelle virtù di vivacità e di evidenza che danno una nuova conferma della geniale abilità del Testoni»¹².

¹¹ P.D. GIOVANNELLI, *Un gioco a tre: Testoni, Zacconi e Re Riccardi*, in D. AMADEI E V. COEN, op. cit., p. 25.

¹² DL., *Il Cardinal Lambertini*, «La Stampa», 30 dicembre 1905.

Una drammaturgia episodica, dunque, che ha però nella debolezza della forma drammatica uno dei punti di forza: il testo si piega ai mezzi del Grande attore, che sottomette alla propria interpretazione tutti i codici che compongono lo spettacolo. Zacconi, del resto, è uno dei massimi esponenti di questa tradizione radicata nell'Ottocento europeo: dopo aver contribuito a portare al successo in Italia la grande drammaturgia nordica (il debutto nel suo cavallo di battaglia ibseniano, *Spettri*, è del 1892¹³), con il *Lambertini* Zacconi conferma il suo enorme mestiere, rivelando al grande pubblico la capacità di uno dei principali interpreti del naturalismo di emergere anche nel genere comico, conquistando nuovi strati di pubblico.

Nel guardare, oggi, a uno dei principali *bestsellers* del botteghino italiano del primo Novecento, viene dunque da chiedersi quanto del successo della commedia risiedesse nella scrittura di Testoni e quanto nel consumato mestiere di un interprete come Zacconi. Di certo, il testo venne adattato per la scena con interventi radicali. È lo stesso Testoni a rivelarlo, indirettamente, nel 1906, quando sulla scorta del successo di Zacconi dà alle stampe una prima edizione della commedia. «Due avvertimenti», scrive Testoni a mo' di prefazione:

Primo. La commedia è pubblicata nella sua integrità, senza cioè le abbreviature necessarie per la rappresentazione. *Secondo.* Oltre a varie frasi prettamente dialettali – quella di parlare in bolognese era, come si sa, una delle più spiccate abitudini dell'illustre prelato – troverà il lettore frasi d'un italiano molto *petroniano*, e di questa speciale caratteristica dei bolognesi ho usato, e abusato forse, a bella posta, perché mi è parso di dare così una nota di maggiore verità al così detto ambiente¹⁴.

Zacconi, in effetti, intervenne massicciamente sia sulla lunghezza della commedia sia sull'uso del dialetto, esteso ben oltre le circoscritte battute previste da Testoni, con un chiaro intento bozzettistico. Gli interventi del Grande attore sul testo originale possono essere ricostruiti attraverso i copioni del *Cardinale Lambertini* conservati presso il Fondo Ermete Zacconi del Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova¹⁵. Il fondo conserva quattro adattamenti della commedia. Si tratta di materiali manoscritti e di

¹³ R. Alonge, «*Spettri*», *Zacconi e un agente tuttofare: traduttore, adattatore (e anche un po' drammaturgo)*, «Il Castello di Elsinore», n. 1 (1988), pp. 69-94.

¹⁴ A. TESTONI, *Il Cardinale Lambertini*, Bologna, Zanichelli, 1906, pagina non numerata.

¹⁵ Ringrazio il Museo per avermi messo a disposizione i materiali e, in particolare, Gian Domenico Ricaldone, archivista dell'istituzione genovese, per la consueta competenza e disponibilità.



Fig. 2 – Copione del *Cardinale Lamberini*, con i visti censura per la prima rappresentazione a Bologna. Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, Fondo Zacconi.

lavoro, estremamente stratificati, di lunghezza variabile e di difficile datazione, utilizzati da Zacconi e dai suoi collaboratori per centinaia di riprese dell'opera. Per offrire una sintetica panoramica del lavoro grandattoriale, si è ritenuto, in questa sede, di concentrare l'attenzione sul copione più antico e travagliato¹⁶, che reca in copertina quattro visti censura, tra cui quello della Prefettura di Bologna per la prima rappresentazione petroniana del 20 gennaio 1906 (fig. 2). In assenza del copione utilizzato per il debutto al Costanzi, nell'autunno del 1905, è questo senza dubbio il documento più risalente e probabilmente utilizzato tra quelli conservati presso il Fondo Zacconi: compilato da almeno tre suggeritori¹⁷ e integrato con annotazioni di un numero ben superiore di mani, il copione servì da supporto per le rappresentazioni fino almeno alla fine degli anni Trenta, come attestato dal visto prefettizio per la replica a Firenze del 1937 e da un appunto per una rappresentazione a Montevideo nel 1938. Il documento restò quindi in uso per oltre trent'anni, stabilendo una base stabile per il lavoro di Zacconi e delle sue compagnie, accogliendo anche appunti per la disposizione della scena e agili schizzi (fig. 3).

Il copione si compone di 59 pagine manoscritte, tratte da un quaderno

¹⁶ Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, Fondo Ermete Zacconi, *Copioni*, n. 101.

¹⁷ Due di essi annotano i propri nomi: Bartolomeo Celestino per le repliche del 1914 e un A. Ponzi dal 1937 al 1939.



Fig. 3 – Ritratto di Zacconi dal copione del suggeritore. Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, Fondo Zacconi.

a righe; se si escludono la copertina e le ultime facciate bianche, le battute della commedia occupano 56 pagine, in larga parte scritte su entrambe le facciate. Rispetto all'originale, si tratta di un taglio brutale: il copione di Testoni, nell'edizione a stampa del 1906, consta di cinque atti e 218 pagine (di cui 162 di commedia e 56 di note); Zacconi riduce il tutto a quattro atti, per una lunghezza pari a meno di un terzo dell'originale. Una riduzione che, nel corso delle recite (e forse degli anni), divenne ancora più radicale, come attestano i numerosi tagli introdotti da mani diverse sul copione in uso alla compagnia di Zacconi.

Ma su cosa agì, concretamente, Zacconi? Innanzitutto, il Grande attore sfrondò il testo testoniano da descrizioni e sottotrame, cancellando con tratti di penna numerose battute e – in alcuni casi – intere scene che rallentavano il ritmo e distoglievano l'attenzione dagli snodi drammatici, rendendo meno efficace la resa di alcune scene brillanti. Un esempio dal primo atto (fig. 4). Sia nell'originale sia nell'adattamento zacconiano, la prima scena si apre con il cameriere del cardinale Lambertini, Costanzo Moreschi, e con il pittore Giampietro Cavazzoni Zanotti, intenti a discorrere nella camera da studio dell'arcivescovo. Al netto delle didascalie, il testo approntato da Testoni (e sostanzialmente copiato dal suggeritore della compagnia Zacconi) è il seguente:



Fig. 4 – Alcuni tagli effettuati da Zacconi al copione del *Cardinale Lambertini*. Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, Fondo Zacconi.

Giampietro – No, no, caro... Io non posso alzarmi così presto!

Costanzo – Per l'amor di Dio, signor Giampietro, non tocchi niente, se no piglio io le stramazze!

G. – Alla sua età lavorare così!

C. – Si è alzato al solito due ore prima dell'avemaria del giorno ed è venuto qui a lavorare da solo. Ora sta dicendo la messa e ritornerà a scrivere insieme al suo caro amico, il canonico Peggi.

G. – Io che ho un anno meno di lui, starei così bene in ozio! Ma egli ha voluto che fossi io a fargli il ritratto per l'Accademia Clementina, di cui mi vanto d'essere stato il fondatore io, checché ne dicano... io... io solo!

C. – Io non dico niente!

G. – Voi no, ma gli altri! Eh! Così va il mondo. Gli onori toccano a chi non li merita!

Poche battute dopo, nella scena seconda, il Cardinale Lambertini irrompe nella stanza, facendo intendere – con facile esito comico – di aver sentito molto bene le lamentele dell'amico pittore. Il problema della scena imma-

ginata da Testoni, con la sua ricchezza di dettagli storici e di colore locale, è che esitando sui comprimari rallenta l'ingresso del protagonista, senza fornire elementi poi così essenziali per la comprensione della trama. Quindi, con una soluzione canonica per i Grandi attori dell'Ottocento, Zacconi scorcia il testo in modo da catalizzare l'attenzione sulla sua sortita: una lunga riga cancella quasi tutta la prima pagina manoscritta, facendo iniziare la commedia con l'ultima battuta di Giampietro («E così va il mondo: gli onori toccano a chi non li merita!»), cui segue quasi subito il «Ohi... Cussa jè?» con cui entra in scena il Cardinale Lambertini.

L'adattamento di Zacconi lavora poi su un deciso sfoltimento delle sottotrame (e dei personaggi che le alimentano), con il duplice scopo di non disperdere l'attenzione del pubblico e di razionalizzare i costi di produzione. Se Testoni aveva previsto 34 personaggi, oltre a un buon numero di «Dame, Nobili, Birichini, Servitori, Guatterri, Ritirati, Donne del Popolo», per Zacconi i personaggi accolti sono inizialmente 30, sebbene il numero sia destinato a calare drammaticamente nel corso delle riprese. Zacconi taglia molte parti secondarie (spariscono Castragatto, Gambadirapa, Anastasio degli Achilli, Don Girolamo Ghedini), ma interviene anche sull'accorpamento di alcuni comprimari nobili: il Conte Cornelio Pepoli, ad esempio, è soppresso, ma le sue battute vengono riprese in parte dal Conte Orsi. Le sottigliezze storiche e le differenziazioni tutte petroniane, tanto care a Testoni, per Zacconi diventano un ostacolo, da superare con pragmatismo per una migliore resa scenica e un altrettanto essenziale contenimento delle spese. Un appunto, nel frontespizio del copione, è in questo senso illuminante: «N° 6 Parti nella Commedia / Gli affari sono affari», annota una mano ignota, che chiude il ragionamento con un «L. 150» (fig. 5).

Il numero di parti effettivamente utilizzate da Zacconi è superiore rispetto alle sei indicate nell'appunto, ma l'anonimo coglie comunque nel segno: la drammaturgia del *Cardinale Lambertini* potrebbe tranquillamente reggersi soltanto sui ruoli tradizionali della compagnia all'antica italiana dell'Ottocento, con un primo attore, una prima attrice, due innamorati, un brillante e un caratterista che avrebbero di sicuro reso possibile la rappresentazione degli snodi salienti della vicenda. Certo, un adattamento di questo tipo avrebbe fatto perdere tutti quegli elementi che formano larga parte dell'intuizione comica testoniana, ovvero quella struttura rapsodica, per episodi, che il pubblico dell'epoca dimostrò di apprezzare. La capacità di Zacconi sembra dunque essere stata quella di trovare un equilibrio tra le istanze della drammaturgia, le aspettative degli spettatori e, non ultimo, la necessità di contenere i costi di produzione in un sistema teatrale in cui – è bene ricordarlo – la contribuzione pubblica era sostanzialmente assente e le sorti delle compagnie si reggevano in massima parte sugli incassi del botteghino.



Fig. 5 – *Appunto sulla distribuzione del Cardinale Lambertini*, dal copione di Zacconi. Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, Fondo Zacconi.

Da questo punto di vista, *Il Cardinale Lambertini* realizzò un equilibrio miracoloso, che né Zacconi né Testoni riuscirono più a trovare, pur provandoci con continuità negli anni successivi. Il 11 aprile 1908 Zacconi porta in scena al Teatro Niccolini di Firenze il *Gioachino Rossini*, una nuova commedia storica nella quale Testoni tratteggia quattro episodi emblematici della vita del compositore, in grado di descriverne il genio attraverso quadri dominati da aneddoti e motti di spirito. A dispetto dell'enorme notorietà di Rossini e dell'accuratezza della ricostruzione storica, la *pièce* non riuscì a cavalcare l'onda del *Cardinale Lambertini* e Zacconi preferì accantonarla per riprendere la più sicura vicenda del futuro Benedetto XIV. Altro tentativo di rinverdire i fasti della commedia storica fu il *Lionello Spada, il pittore delle burle*, scritto da Testoni nel 1919: ispirato all'artista del Seicento bolognese, neanche questo testo riuscì minimamente a eguagliare il successo del *Lambertini*, che con la sua straordinaria tenitura si confermò un autentico miracolo nell'accidentato panorama della drammaturgia italiana di inizio Novecento.

Un altro fronte di collaborazione tra Testoni e Zacconi fu quello del cinema (fig. 6). Attirati dai lautí guadagni del grande schermo e desiderosi di sfruttare la crescente popolarità del *Lambertini*, già nel 1910 i due ipotizzarono un adattamento cinematografico della commedia («una bella e onesta Film del Cardinale potrà avere enorme successo»¹⁸), ma l'eccessiva richiesta economica pretesa da Re Riccardi (diecimila Lire) fece sfumare l'affare. Quando, poco tempo dopo, Testoni accorda a Ermete Novelli i diritti di rappresentazione del *Cardinale Lambertini*, chiedendo a Zacconi di valutare un film,

¹⁸ Zacconi a Testoni, Napoli, 13 febbraio 1910. Trascritta in P.D. GIOVANNELLI, op. cit., 2003, p. 34.



Fig. 6 – Ermete Zacconi nel film *Il Cardinale Lambertini* del 1934. Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, Fondo Zacconi.

questi gli risponde piccato: «Mi pare più logico che tu preghi il Novelli. Egli ha certo una maschera più comica della mia; e poiché già da qualche tempo egli si esercita alla Mimica, causa la mancanza di voce, egli è certo un soggetto migliore di me per divertire i bimbi e le serve nel cinematografo»¹⁹. Forte dell'esperienza maturata sul set con *Padre e Lo Scomparso* (1912), *L'emigrante* (1915), *Spettri* (1917) e *La forza della coscienza* (1918), appena finita la Grande guerra Zacconi torna alla carica e propone a Testoni di girare da sé la pellicola («Disgustato dei modi delle case cinematografiche ò già comperata una magnifica macchina da presa per fare delle film da me solo»²⁰). Il film sarà effettivamente girato da Zacconi nel 1934, tre anni dopo la morte di Testoni, anche se sarà la continua pratica di palcoscenico che – ancora nei primi

¹⁹ Zacconi a Testoni, Milano, 27 gennaio 1914. Trascritta in P.D. GIOVANNELLI, op. cit., 2003, p. 37.

²⁰ Zacconi a Testoni, Napoli, 8 novembre 1919. Trascritta in P.D. GIOVANNELLI, op. cit., 2003, pp. 41-42.

anni Quaranta – vede il Grande attore ormai ottuagenario vestire i panni di Prospero Lambertini, a consolidare nell’immaginario popolare la sovrapposizione tra il canuto Zacconi e lo scaltro prelado bolognese.

Nel secondo Dopoguerra, la principale regia de *Il Cardinale Lambertini* è senza dubbio quella di Luigi Squarzina, andata in scena al Teatro Argentina di Roma nella stagione 1981-82, con protagonista Gianrico Tedeschi. Una produzione sontuosa, storicizzante e rigorosa, attenta al dettagliato recupero della didascalia testoniana e alla restituzione scenica degli ambienti della Bologna del Settecento, affidati a scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Una regia talmente monumentale da generare costi di produzione prossimi al miliardo di Lire, che costringeranno Squarzina a difendersi pubblicamente dall’accusa di «affossare il Teatro di Roma»²¹ con un progetto artistico eccessivamente ambizioso. Accolto positivamente da pubblico e critica, lo spettacolo divenne nel 1983 un film per la TV con la regia dello stesso Squarzina e Gianrico Tedeschi nei panni del prelado bolognese. Con mezzi assai inferiori – e contando sulla traduzione in bolognese dello stesso Testoni (1931) – nel secondo dopoguerra sono numerose le compagnie locali che introducono stabilmente la commedia nel repertorio petroniano, facendo ancora oggi del *Cardinale Lambertini* un titolo tra i maggiormente apprezzati e ripresi nel teatro dialettale, a dispetto dell’impegno necessario per rendere con efficacia l’ambiente bolognese del Settecento e l’irresistibile macchina comica immaginate da Testoni.

2. Dalla scena al grande schermo

La prima riduzione cinematografica della *pièce* di Testoni, diretta da Parsifal Bassi e interpretata da Zacconi e da giovani attori come Isa Miranda e Aldo Silvani, risulta oggi perduta. Fu uno degli ultimi film girati negli stabilimenti della Milano Films alla Bovisa e la stampa dell’epoca, pur deplorando l’aria generale da teatro filmato che ne limitava la riuscita a quella di un «documento zacconiano [...] alla stregua di una serie di dischi di un virtuoso del bel canto»²², notò lo sforzo produttivo fuori dal comune («si parla d’un milione di spesa»²³), tale da portare secondo varie fonti all’inclusione di alcune sequenze a colori, realizzate con il sistema Roncarolo²⁴, una sorta di Technicolor autarchico. La versione cinematografica più celebre è

²¹ E. BALDO, *Serve 1 miliardo per il “Lambertini” e al Teatro di Roma scoppia la lite*, «La Stampa», 11 luglio 1982.

²² E. ROMA, *Il Cardinale Lambertini*, «Cinema Illustrazione», a. IX, n. 13, 28 marzo 1934, p. 15.

²³ Ibidem.

²⁴ F. PIEROTTI, *Un’archeologia del colore nel cinema italiano. Dal Technicolor ad Antonioni*, Pisa, Edizioni ETS, 2016, pp. 64–69.

tuttavia quella uscita nel 1954 con la regia di Giorgio Pàstina e l'interpretazione di Gino Cervi.

In misura ovviamente minore rispetto al precedente di Zacconi, anche per l'attore bolognese *Il cardinale Lambertini* costituì un impegno ricorrente tra teatro, cinema e televisione (nel 1963 lo interpretò in un'edizione televisiva diretta da Silverio Blasi). Il film del 1954 segue di pochi mesi un fortunato allestimento teatrale portato in tournée dalla compagnia dello stesso Cervi, del quale i recensori contemporanei apprezzarono, in contrasto con la «sommaria semplicità scenografica»²⁵ delle messe in scena dei grandi attori del passato, il deciso sfarzo spettacolare e la ricchezza di costumi, trucco e luci.

Anche nel film di Pàstina, come nelle riscritture di Zacconi, il testo va incontro a diversi adattamenti, motivati da esigenze produttive, ma anche dalla necessità di agganciare la vicenda del cardinale bolognese alla sensibilità contemporanea, sia per quanto riguarda la consistenza spettacolare del film, sia per quanto riguarda i riferimenti all'attualità. Alcuni elementi caratteristici del protagonista di Testoni (l'affabile anticonformismo, l'esercizio del buon senso, la capacità di dialogo e mediazione...) danno la possibilità agli autori del film di mettere in scena una serie di rimandi abbastanza scoperti al presente, in cui Prospero Lambertini diventa un anticipatore del cardinale Giacomo Lercaro, arcivescovo di Bologna dal 1952 al 1968 e noto oltre i confini locali per l'orientamento progressista e per l'attenzione pastorale ai quartieri operai e popolari della città, come è noto roccaforte politica del Partito Comunista Italiano. Questo tratto doveva essere deliberatamente presente fin dalla fase progettuale, se in un servizio sul regista Pàstina, anche sceneggiatore del film insieme a Oreste Biancoli ed Edoardo Anton, si afferma che

Il Cardinale Lambertini che Pàstina ci farà vedere sarà in un certo senso modernizzato, pur conservando nelle sue linee essenziali i caratteri del personaggio creato da Testoni. Egli sarà un po' volterriano, un po' sociologo, si interesserà ai problemi del popolo e si mischierà al popolo, andandolo a cercare per le strade, come l'attuale suo successore il card. Lercaro [sic], Arcivescovo di Bologna²⁶.

Il cardinale "volterriano" cui si fa riferimento è l'esito di una serie di forzature rispetto al testo originale. Il canonico Peggi, interpretato da un im-

²⁵ A.D.C., *Il Cardinale Lambertini con Cervi al Carignano*, «La Nuova Stampa», 19 febbraio 1954.

²⁶ *Breve incontro con Giorgio Pàstina*, «Araldo dello Spettacolo», a. IX, n. 96, domenica 11 e lunedì 12 luglio 1954, p. 5.

peccabile Sergio Tofano, assume un tono secco e vagamente reazionario, che suscita i frequenti e bonari rimproveri da parte di Lambertini/Cervi. Il cardinale è addirittura impegnato in scambi epistolari con Montesquieu e, come nella *pièce* teatrale, pronto al dialogo con l'agnostico e anticlericale senatore Davia. Quest'ultimo, interpretato da Tino Buazzelli, rimanda al sindaco dell'epoca Giuseppe Dozza non solo per la predilezione verso gli ambienti popolari (dichiara tra l'altro di preferire i contadini, "che sono brava gente", ai suoi pari), ma anche nell'aspetto fisico. L'intesa tra i due, a differenza di quanto accade nel testo teatrale, non avviene solo in funzione della risoluzione dell'intrigo amoroso tra la nobile Maria e il segretario Carlo, ma ha l'obiettivo di sventare una congiura di palazzo finalizzata a instaurare il gonfalonierato a vita attraverso una strage di popolani fatta passare dalle autorità per tentativo di rivolta. Lambertini qui non si limita a simpatizzare con il senatore Davia e a chiedergli aiuto, ma si prodiga perché questi diventi gonfaloniere al posto dell'inetto Pietramelara/Roccasibalda. Come spesso accade nel cinema italiano degli anni Cinquanta²⁷ la rappresentazione del presente è allusiva, ma indizi come quelli che si trovano nei momenti appena menzionati, o nella caratterizzazione di certi personaggi, come il duca di Montimar (Arnoldo Foà, la cui postura rigida e seria ricorda, più che il nobile spagnolo della *pièce*, i tanti militari nazisti del cinema del dopoguerra), segnalano un insieme di corrispondenze tra la storia e la cronaca. In questo non è possibile guardare il cardinale Lambertini di Cervi senza pensare a un altro, più modesto ma altrettanto risoluto, prelato emiliano, di cui l'attore bolognese era rivale e complice al cinema: il don Camillo della fortunata serie di film iniziata nel 1952. E si direbbe che anche i valori di fondo promossi dai film siano sovrapponibili: il buonsenso municipale, l'equilibrio politico, la concordia sociale come esito di un dialogo tra posizioni solo apparentemente inconciliabili (ma sempre all'ombra del campanile).

Le analogie tra il film di Pàstina e quelli tratti da Guareschi finiscono qui. L'attualizzazione del soggetto porta ad esempio a sviluppare, soprattutto nel finale, una sottotraccia avventurosa che ha come modello il cinema di cappa e spada, assai presente sugli schermi di profondità di quegli anni, e che male si concilia con la *pochade* tutta in interni progettata da Testoni. Il film è l'esito di uno sforzo produttivo imparagonabile alle superproduzioni degli stessi anni (un film fuori scala come *Guerra e pace* di King Vidor, ad esempio, prodotto da Ponti e De Laurentiis, costa quasi venti volte *Il Cardinale Lambertini*), ma comunque superiore alla media. La pellicola è prodotta dalla Italica Vox Film, con un costo a consuntivo, secondo ricostruzio-

²⁷ Vedi P. Noto, *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*, Torino, Kaplan, 2011, pp. 54-58.

ni successive, di circa 170 milioni di lire, 25 dei quali destinati al compenso del solo Cervi²⁸. Gli interni sono girati negli stabilimenti Scalera di Roma a partire dal mese di agosto del 1954²⁹, in un periodo quindi di rallentamento per le compagnie teatrali. La stampa tecnica segnala, un mese dopo, che le riprese degli esterni sono in corso a Bologna³⁰. Il capoluogo emiliano è una location talmente inconsueta per il cinema italiano dell'epoca che le riprese ravvicinate del film di Pàstina e di *Hanno rubato un tram* (Mario Bonnard, 1954) costituiscono una notizia per i quotidiani, secondo cui la permanenza della troupe in città sarebbe stata di ben venti giorni³¹. Tra le voci di costo, e quindi tra gli elementi che dovrebbero innalzare il *production value* del film, oltre ai dispendiosi esterni e alle ricostruzioni d'epoca, vanno contati anche i compensi per un cast artistico e tecnico di livello, che comprende tra gli altri specialisti del film in costume come il costumista Veniero Colasanti, il direttore della fotografia Rodolfo Lombardi e soprattutto l'esperto direttore di produzione Giuseppe Fatigati³², nonché un numero elevatissimo di generici e comparse³³.

Nonostante queste premesse *Il Cardinale Lambertini* ha un esito insoddisfacente, tanto da segnare la sorte della casa che lo produce, la Italica Vox Film, in un susseguirsi di eventi segnati da improntitudine industriale, dolo e semplice sfortuna, forse più avvincenti del film stesso. Il film ottiene il nulla osta di proiezione in pubblico, il cosiddetto visto di censura, il 13 dicembre del 1954 e la prima avviene dieci giorni dopo a Perugia³⁴. Già il 3 marzo successivo la SIAE notifica la trascrizione della costituzione in pegno dei diritti di sfruttamento del film da parte della Italica Vox Film a favore della SOFINAC, la Società Finanziamenti Attività Cinematografiche partecipata dall'ANICA, l'associazione di categoria dei produttori e distributori cinematografici italiani, fino alla concorrenza di 55 milioni di lire e in linea

²⁸ A. PERRIA, *La febbre del cinema determinò in parte il clamoroso crack della Cassa di Latina*, «l'Unità», 22 dicembre 1957, p. 6.

²⁹ Iniziato «*Il Cardinale Lambertini*», «Araldo dello Spettacolo», a. IX, n. 119, giovedì 26 e venerdì 27 agosto 1954, p. 2.

³⁰ «Cinemundus», a. XXXIII, n. 18, 30 settembre 1954, p. 16. La breve, priva di titolo, indica che la distribuzione è affidata alla Cinefilms. Il film sarà poi effettivamente distribuito dalla più prestigiosa Minerva Film, che da lì a poco andrà incontro a un rovinoso fallimento.

³¹ F. SACCARDI, *A Bologna Fabrizi fa il tranviere e Gino Cervi è vestito da cardinale*, «Corriere d'informazione», 30 settembre-1 ottobre 1954, p. 3. Secondo l'articolo, inoltre, l'organizzazione sarebbe stata a cura del bolognese Parsifal Bassi, regista della versione del 1934, che non è citato nei titoli di testa.

³² ZOCARO, *Profili. Giuseppe Fatigati*, «Cineproduzione Italiana», a. I, n. 3, giugno 1955, p. 11.

³³ Rispettivamente 500 generici e 1200 comparse, secondo A. PERRIA, *La febbre del cinema determinò in parte il clamoroso crack della Cassa di Latina*, op. cit., p. 6.

³⁴ Questa e le informazioni che seguono provengono dall'estratto del film disponibile online sul Registro Pubblico delle Opere Cinematografiche e Audiovisive, <https://prca.cultura.gov.it/index.html> (ultima consultazione: 11 aprile 2025).

immediatamente seguente all'iscrizione a favore della Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico della Banca Nazionale del Lavoro, creditrice a sua volta nei confronti della casa di produzione per circa 92 milioni. Questo significa, in concreto, che la Italica Vox Film, all'uscita del film è esposta pesantemente con due soggetti finanziatori in qualche modo "istituzionali". La maggior parte dei film realizzati in Italia in quegli anni godeva di prestiti a tasso agevolati da parte della SACC della BNL, e *Il Cardinale Lambertini* non fa eccezione, ma nel suo caso la cifra da restituire è piuttosto sproporzionata rispetto al costo presunto di produzione. Il deciso intervento della SOFINAC, a cui la Italica Vox cede nella stessa data anche il 2% delle eventuali provvidenze governative, segnala invece che l'iniziativa era vista come rischiosa da parte dell'ANICA, che quindi decide di sostenerla economicamente non tanto con l'obiettivo di ottenere futuri guadagni (che non ci saranno, tanto che nel 1957 la SACC della BNL rinuncia ai diritti sul film), ma con quello di tutelare i propri associati che si sono esposti nella produzione (e verosimilmente, quindi, i fornitori di servizi tecnici e gli stabilimenti di produzione e sviluppo e stampa).

La distribuzione nelle prime visioni, che per un film come questo potevano avere un'incidenza molto elevata, tenendo conto del fatto che il ciclo di sfruttamento all'epoca era quinquennale, è poi funestata da una grottesca vicenda giudiziaria. Nell'estate del 1955 il film è sequestrato in seguito a una richiesta presentata dal «marchese Giancarlo Pietramellara», discendente di due figure storiche presenti come *villain* nella commedia e pertanto nel film, l'imbelle e vanesio Lorenzo Valse Pietramellara (Carlo Romano) e la moglie, l'intrigante Isabella (Nadia Gray). Il pretore di Roma, visionata la pellicola, dà ragione a Pietramellara, che ritiene la programmazione del film «lesiva per l'onorabilità degli antenati e di tutta la sua famiglia, che conta nomi gloriosi anche nel Risorgimento italiano»³⁵. Il film è quindi ritirato dalla circolazione, i personaggi della famiglia Pietramellara, compresa la giovane amorosa Maria (Virna Lisi) sono rinominati con il nuovo cognome, il fittizio e innocuo "di Roccasibalda", sia nei dialoghi, che devono essere ridoppiati con prevedibili costi aggiuntivi, sia nei titoli di testa realizzati con la *truca*, in cui i volti dei personaggi principali sono inquadrati in cornici dallo stile settecentesco ornate da didascalie che ne riportano i nomi in corsivo (che quindi, nella versione purgata, sono goffamente coperte da pecette con i nuovi nomi). Stando alle informazioni disponibili il film non ha un esito economico brillante, ma nemmeno disastroso: l'incasso a fine sfruttamento, vale a dire al 31

³⁵ G. NANI, *Sequestrato Il Cardinale Lambertini su richiesta di un nobile bolognese*, «Stampa Sera», 26-27 luglio 1955, p. 3.

marzo 1959, è di oltre 241 milioni di lire³⁶, in linea con quelli che all'epoca era il rendimento probabile di un film italiano di medio successo³⁷. Ma è plausibile che l'inesperienza, o peggio: la condotta fraudolenta, dei dirigenti della Italica Vox Film, insieme alle altre condizioni contingenti, abbia reso l'impresa ancora più fallimentare di quanto questi numeri possano far supporre. La casa di produzione torna in cronaca un paio d'anni dopo l'uscita del film, ancora per ragioni giudiziarie: il suo legale rappresentante, avvocato Gaetano Aiuti, che è stato anche presidente della disestata Cassa di Risparmio di Latina, è accusato di aver usato le risorse della banca per coprire assegni scoperti e scontare cambiali prive di reali garanzie, utili per finanziare la realizzazione del *Cardinale Lambertini*³⁸. Non si parla più di «decimi», come nella corrispondenza tra Novelli e Testoni, bensì di miliardi, eppure mezzo secolo dopo al centro di tutte queste vicende si ripresenta ciclicamente il denaro, elemento di collegamento, se non unico sicuramente centrale, tra l'impresa teatrale e quella cinematografica, anche quando si raccontano le vite di cardinali e futuri papi.

³⁶ G. RONDOLINO E O. LEVI (a cura di), *Catalogo Bolaffi del cinema italiano n.1. Tutti i film italiani del dopoguerra*, Torino, Giulio Bolaffi Editore, 1967, p. 100.

³⁷ *Lo spettacolo in Italia. Annuario statistico anno 1955*, Roma, SIAE, 1956, p. 126.

³⁸ A. PERRIA, *La febbre del cinema determinò in parte il clamoroso crak della Cassa di Latina*, op. cit. p. 6. Vedi anche *L'arresto del marchese Antonio Gerini riapre lo scandalo della Cassa di Latina*, «l'Unità», 3 febbraio 1957, p. 8 e G. GUIDI, *Comincia oggi il processo per lo scandalo dei 14 miliardi*, «La Nuova Stampa», 8 novembre 1957, p. 9.

Amplificator maximus: un percorso digitale per le collezioni di Prospero Lambertini

Donatella Tronca, Melania Ravasio, Federica Giacomini e Alessandro Iannucci__

Il percorso digitale che accompagna la mostra *Benedetto XIV e Bologna. Arti e scienze nell'età dei lumi* attraverso alcune postazioni interattive touch-screen intende proporsi come un'esperienza di approfondimento e arricchimento nel segno dell'*amplificatio* culturale che aveva guidato Prospero Lambertini nelle scelte operate per la sua amata Bologna¹.

La comunicazione digitale e le strategie del museo virtuale, al centro dell'attenzione nel dibattito museografico ed espositivo, sembrano rispondere a una sorta di urgenza del tempo presente: attrarre nuovi pubblici². Questa parrebbe la principale e fondante funzione del digitale: incrementare le possibilità di un'esposizione, temporanea o permanente, di raggiungere le nuove generazioni. In realtà i risultati della rappresentazione digitale delle collezioni museali sono ben altri e, al di là del cosiddetto *engagement*, consentono piuttosto di *amplificare* le possibilità di studio e conoscenza³; d'altra parte, questo ampliamento e le sorprendenti potenzialità euristiche della documentazione digitale, possono effettivamente contribuire a una nuova ampiezza comunicativa, sia per quanto riguarda gli oggetti esposti, sia per le informazioni e descrizioni che li accompagnano e le svariate tipologie di percorso ipertestuale che consentono rispetto a una tradizionale fruizione sequenziale⁴. E questo potenziamento pertiene a qualsiasi categoria

¹ Per un profilo della vita e delle attività di Prospero Lambertini, in particolare a Bologna, i riferimenti utilizzati sono M. ROSA, *Benedetto XIV, papa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII, 1966; M.T. FATTORI, *Lambertini a Bologna, 1731-1740*, «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», 2007 (II), pp. 417-461; *Prospero Lambertini. Pastore della sua città, pontefice della cristianità*, a cura di A. ZANOTTI, Bologna, Minerva Edizioni, 2004; *Benedict XIV and the Enlightenment. Art, Science, and Spirituality*, edited by R. MESSBARGER, CH. M.S. JOHNS, and Ph. GAVITT, Toronto-Buffalo, Toronto University Press, 2016; G. ZARRI, *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa a Bologna tra Medioevo ed età moderna*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2021, pp. 105-127.

² Per un inquadramento complessivo dell'impatto del digitale nella pratica dei musei si può far riferimento a M.E. COLOMBO, *Musei e cultura digitale. Fra narrativa, pratiche e testimonianze*, Milano, Editrice Bibliografica, 2020.

³ Cfr. Ch. GRECO, *La biografia degli oggetti. Rivoluzione digitale e umanesimo*, in *Archeologia invisibile*, catalogo della mostra del Museo Egizio, 12 marzo 2019-6 gennaio 2020, a cura di C. CICCOPEDI, Modena, Franco Cosimo Panini, 2019, pp. 14-26 che richiama al proposito anche J.L. AMSEILLE, *Il museo in scena. L'alterità culturale e la sua rappresentazione negli spazi espositivi*, Milano, Meltemi, 2017.

⁴ Sull'ipertestualità un punto di riferimento è R. RIDI, *Hypertext*, in «Knowledge Organization» 45, no. 5, 2018, pp. 393-424.

di utenti e fruitori; se ben realizzato, non solo tecnicamente ma soprattutto nella sua dimensione narrativa, può diventare occasione di godimento estetico e strumento di conoscenza efficace per i *boomer* estranei alla *smartness* digitale, quanto appunto ai pubblici più giovani, *millennials* e generazione Z o *alpha*, allorché ve ne siano⁵. Il punto di interesse, o di 'ingaggio', deve infatti consistere nel messaggio e nelle modalità con cui esso è codificato e trasmesso, non nel suo *medium*. Oltre settant'anni di studi semiotici, ormai parte di strumenti critici e metodologici ampiamente condivisi, insegnano che difficilmente si può distinguere tra *forma* e *contenuto*; ma proprio per questo, per l'adattabilità plastica dei diversi *media*, e in particolare di quello digitale, il punto critico della comunicazione museale non può che consistere nella strategia informativa messa in atto dal complessivo sistema dei segni presenti, tra barriere cognitive legate alla decontestualizzazione dei reperti e relative didascalie non sempre leggibili, e le necessarie forme di *sympatheia* emotiva affidate a strategie narrative⁶.

In ogni caso i dispositivi digitali consentono soprattutto di *amplificare* un percorso di visita; non sostituiscono il necessario contatto sensoriale con gli oggetti esposti – l'unica, irrinunciabile, ragione che spinge un visitatore a varcare la soglia di una mostra o di un museo – ma ne amplificano il numero e, appunto, i contenuti informativi oltre ad assolvere, frequentemente, a un'ulteriore e necessaria funzione: l'*accessibilità*. La grande disponibilità di risorse software open o a basso costo, la diffusione crescente di competenze e lo sviluppo tecnologico degli apparati hardware consentono oggi di trasferire il concetto di *digital twin* dall'ambito ingegneristico e di controllo dei sistemi di produzione a quello museale⁷; è una prospettiva importante, un ulteriore elemento di accessibilità e di condivisione pubblica e ampia dei beni culturali. Ma nei prossimi anni, a fronte del prevedibile incremento di percorsi digitali e virtuali alternativi e rispetto a quelli fisici e reali, gli studi museologici insieme a quelli informatici dovranno aggiornare reciprocamente i rispettivi obiettivi e, almeno crediamo, posizionarsi lungo una prospettiva in cui la visita digitale sia da intendersi come un'*amplificazione*

⁵ Sulle nuove generazioni si vedano E.S.W. NG and J. MCGINNIS JOHNSON, *Millennials: who are they, how are they different, and why should we care?* in *The Multi-generational and Aging Workforce*, edited by R.J. BURKE, C. COOPER and A.-S. ANTONI, Cheltenham, Edward Elgar Publ., 2015, pp. 121-137; P. RUE, *Make Way, Millennials, Here Comes Gen Z*, in «About Campus», 23, 3, 2018, pp. 5-12; R. ZIATDINOV, J. CILLIERS, *Generation Alpha: Understanding the Next Cohort of University Students*, in «European Journal of Contemporary Education», 10, 3, 2021, pp. 783-789.

⁶ Su questo punto resta imprescindibile l'analisi di F. ANTINUCCI, *Comunicare nel museo*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

⁷ Cfr. R. BALZANI et al., *Saving temporary exhibitions in virtual environments: The Digital Renaissance of Ulisse Aldrovandi – Acquisition and digitisation of cultural heritage objects*, in «Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage», 32, 2024, pp. 1-22.



della visita reale e non una sua palliativa e sbiadita replica, come la *mimesis* del reale di terzo grado nella gnoseologia platonica⁸.

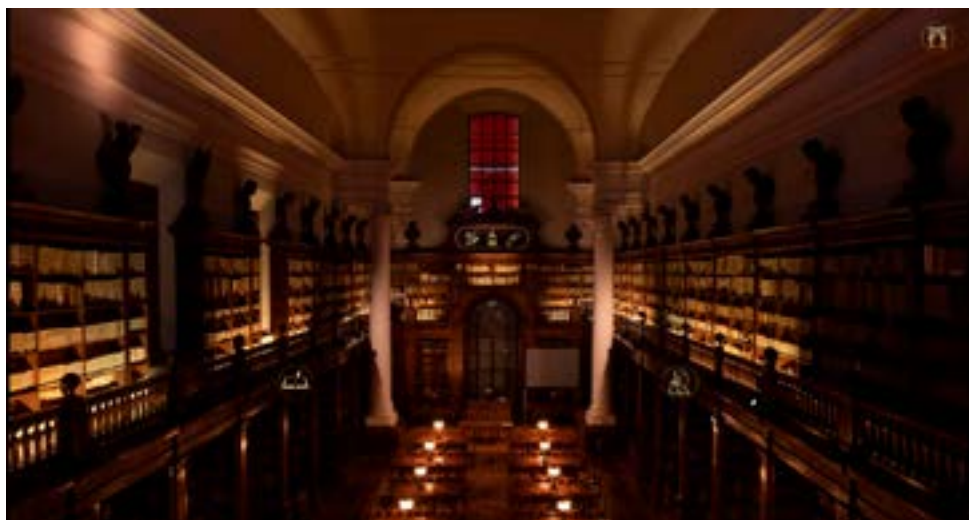
Per mettere alla prova questa idea di un percorso di visita digitale parallelo, di supporto e integrato con la reale esposizione, niente di più efficace di una mostra dedicata all'*Amplificator Maximus* della cultura non solo bolognese, ma nel complesso europea, del XVIII secolo, anche per il numero altissimo di oggetti che potrebbe contenere. Un potenziale museo dedicato alle *collezioni* raccolte nel tempo o di cui è stata favorita la raccolta

⁸ Per questa prospettiva di studi si veda H. GEISMAR, *Museum Object Lessons for the Digital Age*, London 2018 e, più sinteticamente, *Questione di sguardi. Vedere in digitale*, in *Archeologia invisibile*, catalogo della mostra del Museo Egizio, 12 marzo 2019-6 gennaio 2020, a cura di C. CICCOPEDI, Modena, Franco Cosimo Panini, 2019, 21-24.



dalla singolare figura di Prospero Lambertini, potrebbe infatti coincidere con buona parte dell'intero catalogo di oggetti presenti tra Palazzo Poggi e la parte più antica della Biblioteca Universitaria di Bologna.

Questo percorso si apre quindi con una riduzione grafica dell'ingresso dell'aula magna della BUB in cui campeggia la scritta *amplificatori maximo*, appunto riferita a papa Lambertini. L'appellativo è da attribuire sia all'apporto culturale sia alle operazioni promosse da Benedetto XIV per far fronte alla carenza di spazio che affliggeva l'Istituto delle Scienze sin dalla sua fondazione. Il corredo bibliografico di partenza era stato costituito grazie alla cessione al Senato bolognese da parte del conte Luigi Ferdinando Marsili della collezione di libri, reperti e strumenti scientifici che aveva raccolto lungo la sua attività militare e scientifica. L'Istituto delle Scienze era un ente



pubblico dove i cultori di discipline fisico-matematiche e artistiche avrebbero potuto specializzarsi. La mole di volumi, sia a stampa sia manoscritti, però, crebbe presto in maniera esponenziale, dal momento che molti altri nobili e intellettuali, seguendo l'esempio di Marsili, si resero protagonisti di un importante mecenatismo, lasciando in eredità le loro collezioni o acquistando materiali da donare all'Istituto. Infine, quando qui furono trasferiti anche il Museo e la Libreria di Ulisse Aldrovandi, i lavori per l'*amplificatio* dei locali si resero improrogabili. A farsene carico fu appunto il cardinale Prospero Lambertini, dal 1740 papa Benedetto XIV. Questi lavori e questa cura sono la concreta manifestazione della costante attenzione mantenuta dal papa per la sua città natale, un dettaglio confermato anche dal fatto che, dopo l'elezione a pontefice, egli prese la decisione coraggiosa e nient'affatto scontata, di non rinunciare all'episcopato bolognese fino al 1754.

Benedetto XIV voleva fare di Bologna un centro di eccellenza culturale e artistica in grado di competere con Roma, e il processo di *amplificatio* coinvolgeva anche la Biblioteca, che voleva rendere veramente pubblica, con l'obiettivo di un accrescimento culturale dell'intera comunità. Questa visione è materialmente concretizzata dal consistente patrimonio bibliografico di cui ha dotato l'Istituto, riflesso di una cultura enciclopedica in grado di rispondere alle esigenze dei cultori di tutte le scienze e delle materie letterarie.

La piattaforma disponibile sugli schermi touch offre quindi la possibilità di prelevare da uno scaffale virtuale alcuni manoscritti che hanno caratterizzato la formazione di Prospero Lambertini e il suo apporto culturale alla Biblioteca. E proprio in questo il percorso digitale consente di *amplificare al massimo* le potenzialità di visita consentendo, almeno in parte, di sfoglia-

re alcuni dei preziosi manoscritti della collezione, alcuni dei quali esposti in mostra. Si tratta evidentemente di un work in progress: al momento della stampa di questo catalogo è presente un numero limitato di volumi, ma si prevede di dilatare questa possibilità di fruizione anche nel futuro allestimento del percorso di visita della BUB.

La dimensione digitale consente quindi di esplorare i dettagli di quelle opere che non potevano mancare nella formazione di un'intellettuale del suo tempo: innanzitutto testi di letteratura classica, di storia, e di materie scientifiche e geografiche. Un posto d'onore è riservato ai libri di contenuto patristico, canonistico, liturgico e agiografico, perché la visione culturale di Benedetto XIV era intrinsecamente legata alla sua formazione religiosa, definita come «il colore e il pennello» che gli avevano consentito di dipingere un ritratto duraturo, dal momento che la religione, per Prospero Lambertini, fornisce alla filosofia «il lato della sua bellezza, poiché essa abbraccia il tempo e l'eternità»⁹. La formazione giuridica, d'altra parte, gli aveva consentito di ottenere incarichi importanti, in qualità di promotore della fede, presso la Congregazione dei Riti, e quando, nel 1731, fu nominato arcivescovo di Bologna, la sua attività di riforma prestava molta attenzione al soccorso ai poveri, alla condizione delle donne e alla cura d'anime, insistendo particolarmente sulla preparazione culturale dei sacerdoti.

Il percorso digitale consente al visitatore di prendere visione di un eccezionale ritratto di Prospero Lambertini bambino. La vivacità quasi compiaciuta dello sguardo fanciullesco annuncia le doti di studioso modello del futuro papa. Prima di andare a studiare diritto e teologia a Roma, infatti, Lambertini aveva appreso i rudimenti delle lettere a Bologna. Il maurino Bernard de Montfaucon, che aveva conosciuto Lambertini da giovane, reputava che in lui vivessero due anime «una per le scienze, l'altra per la società»¹⁰.

La costanza nello studio gli permise di intraprendere una carriera ecclesiastica fulminea che lo portò presto alla nomina cardinalizia (*in pectore* il 9 dicembre 1726 e pubblicamente il 30 aprile 1728) e infine al papato (25 agosto 1740). La memoria visiva degli eventi successivi è a disposizione nel percorso digitale della mostra attraverso le *Insignia* che gli Anziani Consoli della città di Bologna dedicarono a Prospero Lambertini. A Bologna, le *Insignia*, oggi conservate presso l'Archivio di Stato, avevano la funzione di autorappresentare il potere cittadino ed erano commissionate dagli Anzia-

⁹ Citazione tratta da P.A. FRUTAZ, *Le principali edizioni e sinossi del De servorum Dei beatificatione et beatorum canonizatione di Benedetto XIV. Saggio per una bio-bibliografia critica*, in M. CECHELLI (a cura di), *Benedetto XIV (Prospero Lambertini)*. Convegno Internazionale di studi storici sotto il patrocinio dell'Arcidiocesi di Bologna (Cento, 6-9 dicembre 1979), vol. I, Cento, Centro studi «Girolamo Baruffaldi», 1981, pp. 29-90: 32.

¹⁰ L.-A. CARACCIOLI, *Vita del papa Benedetto XIV. Prospero Lambertini con note istruttive*. Traduzione dal francese, Venezia, Simone Occhi, 1783, p. 26.

ni, i quali erano eletti ogni bimestre fra i membri dell'oligarchia e avevano a capo il Gonfaloniere di Giustizia. Questa autorappresentazione si concretizzava in cerimonie pubbliche, e per il tramite della produzione di miniature in pergamena. Si tratta di immagini di tipo propagandistico attualmente conservate in 16 volumi in cui sono esposti gli stemmi dei senatori in carica e, con cadenza bimestrale, illustrano, dal 1530 al 1796, la vita di Bologna e dei magistrati. Si nota, costante, la presenza del leone che reca lo stemma blu con la scritta dorata *Libertas*, che richiama il governo popolare nato nel 1376. Con tratti allegorici e figure molto elaborate, le *Insignia* costituiscono una sorta di 'galleria fotografica' di eventi particolari e alcune di queste riferite a Lambertini sono fruibili al visitatore del percorso digitale: feste; processioni; tornei; la discussione della tesi di Laura Maria Caterina Bassi, futura protagonista del gabinetto di Fisica dell'Istituto delle Scienze; l'elezione al soglio pontificio di un concittadino che si era distinto per una grande vivacità culturale, religiosa e intellettuale¹¹.

Una vivacità che si traduceva anche in una rinomata giovialità di spirito, se possiamo prestare fede all'affermazione che Louis-Antoine marquis Caraccioli, autore di una biografia del papa, tramanda come pronunciata da Lambertini poco prima della sua elezione al soglio pontificio: «Se volete fare un Santo nominate Gotti; se un politico, Aldrovandi; e se un bell'umore nominate me»¹².

Infine, al centro del percorso digitale, una terza dimensione in cui è stato possibile raccogliere e presentare virtualmente, come repliche 3D, alcuni oggetti iconici non presenti nella mostra e particolarmente significativi per illustrare la vastità degli interessi e la curiosità di Lambertini, tra i quali spicca il famoso femore umano mixteco trasformato in strumento musicale, parte di una straordinaria collezione di materiali indigeni americani, e donato all'Istituto delle Scienze nel 1745¹³.

Una mostra non esaurisce un tema, un autore, un personaggio, una collezione; ogni selezione, dettata dalle scelte e dalle prospettive di indagine, e in molti casi dalle disponibilità, sarà sempre il rendiconto parziale di una raccolta ben più vasta. E nel caso di una mostra dedicata a Benedetto XIV,

¹¹ Al riguardo si vedano G. PLESSI, *Le Insignia degli Anziani del Comune dal 1530 al 1796. Catalogo-Inventario*, Roma, 1954 e I. ZANNI ROSIELLO, *Le Insignia degli Anziani: un autoritratto celebrativo*, «Società e storia», 1991 (LII), pp. 329-362.

¹² Caraccioli, *Vita del papa Benedetto*, cit., p. 41.

¹³ Si veda al riguardo il contributo di D. DOMENICI e S. TACCONI, "Benedetto XIV e le collezioni indigene americane dell'Istituto delle Scienze di Bologna" in questo catalogo. Il modello 3D dell'oggetto, realizzato da Marco Callieri e Paolo Cignoni di ISTI-CNR (Istituto di Scienza e Tecnologie dell'Informazione "Alessandro Faedo", CNR, Pisa) nell'ambito del progetto E-RIHS.IT, è quindi disponibile ai visitatori che attraverso il sistema touch predisposto possono manipolare l'oggetto, esplorarlo e fruire di una accurata, per quanto sintetica descrizione articolata in una serie di hot-spot informativi.

amplificator maximus, vi è sicuramente il rischio di aver omesso qualche oggetto notevole, data l'ampiezza delle collezioni da lui raccolte nel corso di un'esistenza operosa e inesauribile. Il percorso digitale offerto è quindi solo un punto di partenza che potrà essere in futuro aggiornato per unire in nuove modalità di visita permanente, nel segno di Prospero Lambertini e del suo evergetismo, lo straordinario ambiente di Palazzo Poggi e i suoi musei, al cui centro, come nel *mouseion* di Alessandria del tempo dei Tolemei, si trova una biblioteca: la Biblioteca Universitaria di Bologna.