

COMUNE DI BOLOGNA

Tower Silve

PER UN MUSEO MEDIEVALE E DEL RINASCIMENTO

**museo internazionale
e biblioteca della musica
di bogna**

BOLOGNA / MUSEO CIVICO / SETTEMBRE-OTTOBRE 1974

COMITATO PROMOTORE

Renato Zangheri
Giorgio Ghezzi
Pier Luigi Cervellati
Gian Carlo Cavalli

*Sindaco di Bologna
Assessore alla Cultura
Assessore all'Edilizia Pubblica e Privata
Direttore del Museo Civico Medievale*

COMITATO TECNICO

Edmo Albertazzi
Franco Bergonzoni
Renzo Grandi
Paolo Nannelli

*Capo Ripartizione delle Istituzioni Culturali
Capo Divisione all'Edilizia Monumentale
della Direzione del Museo Civico Medievale
della Direzione dei Servizi Tecnici - Divisione Edilizia
Monumentale
della Direzione dei Servizi Tecnici - Divisione Edilizia
Monumentale*

Massimo Turicchia

ASSISTENZA TECNICA

Mario Ghinello
Mario Grandi

*della Direzione del Museo Civico Medievale
della Direzione del Museo Civico Medievale*

SEGRETERIA

Anna Azzaroli Zamparelli
Paola Galanti

*della Direzione del Museo Civico Medievale
della Direzione del Museo Civico Medievale*

RESTAURO

Mario Grandi

della Direzione del Museo Civico Medievale

Hanno collaborato all'opera di restauro Livio Follo,
Bruno Benati e Anacleto Masi del laboratorio del
Museo Civico Archeologico

CARPENTERIA

Falegnameria Comunale

FOTOGRAFIE

Fotofast - Foto Pasquali - Foto Villani

Questa mostra-progetto è un contributo al dibattito promosso dall'Amministrazione Comunale nell'ambito degli istituti culturali di Bologna. Esso è confrontato con la parallela problematica realizzata dagli studi per il piano regolatore generale del centro storico.

La Regione Emilia-Romagna ha contribuito largamente ad agevolare la realizzazione della mostra, che si colloca tra l'altro nelle linee generali di studio che l'Assessorato alla Cultura della Regione stessa ha identificato nella fase di formazione dell'Istituto per i Beni Artistici e Culturali.

Confido che questa mostra antologica delle raccolte medievali e del Rinascimento del Museo Civico possa corrispondere alle attese del pubblico e di quanti hanno a cuore i problemi dei musei e, più in generale, delle nostre istituzioni culturali. In questa occasione si è voluto dare prova di un impegno didattico e divulgativo, che all'Amministrazione Comunale e a quanti lavorano nel settore pare opportuno e necessario, in un delicato e per molti aspetti difficile momento di evoluzione culturale, mentre il pubblico aumenta e cresce la domanda d'informazione storico-artistica. Pare utile adottare un tale metodo prima che queste collezioni abbiano la sistemazione definitiva in Palazzo Ghisilardi-Fava, al fine di provocare una discussione davvero ampia e che si vorrebbe estesa oltre la cerchia degli specialisti.

I problemi che qui vengono affacciati meritano infatti di essere dibattuti largamente, perchè, se pur tecnici, hanno tuttavia un rilievo e un'importanza generale, riguardando i metodi adottati per il restauro e il recupero di un edificio antico, i criteri di esposizione e la moderna funzione di un museo.

Mi pare giusto perciò ringraziare chi ha proposto e diretto l'iniziativa, e ricordare l'impegno solerte dei tecnici del Museo Civico e dell'Assessorato alla Cultura, nonché della Divisione Edilizia Monumentale, che si sono adoperati per la migliore riuscita della mostra.

RENATO ZANGHERI
Sindaco di Bologna

Premessa

Il progetto di un Museo Civico del Medioevo e del Rinascimento che questa mostra presenta al giudizio pubblico viene ad assolvere un impegno già da parecchi anni assunto dalla Civica Amministrazione: realizzare l'indispensabile scorporo dal Museo Civico Archeologico di quel vasto settore che comprende in larghissima parte le sezioni dedicate alla cultura artistica medievale e rinascimentale, e il suo trasferimento in una sede autonoma.

Duplici l'esigenza: assolutamente primaria quella di liberare le sale in cui sono conservati i materiali archeologici per consentire l'assetto moderno del Museo secondo più funzionali criteri, e il suo sviluppo legato ai continui apporti provenienti dagli scavi nel territorio bolognese, urbano e non urbano.

Non meno urgente la seconda, di restituire le collezioni medievali e rinascimentali alla loro originaria, vera realtà di opere e documenti che valgono non solo in quanto sono testimonianze d'arte, ma componenti di quel tessuto civile che costituisce la trama e il volto stesso dell'antica cultura della nostra città, il profilo di una originaria società ricca di interessi umani, di caratteri peculiari, di una tradizione, insomma, nella quale oggi il cittadino può ben riconoscersi ancora e identificarsi.

Le origini storiche del Civico, la cui attuale ripartizione in Archeologico e Medievale-moderno risale al 1881, affondano in realtà nelle collezioni costituenti, fra il 1709 e il 1712, il patrimonio di quell'eccezionale strumento didattico che, nonostante talune concessioni alla *Wunderkammer* d'origine medievale, fu l'universitario Istituto delle Scienze creato dal bolognese generale Marsili. Sulla formazione, l'ascesa e la decadenza del Civico si legga l'acuta analisi storica premessa al catalogo da Renzo Grandi, al quale pure si deve la maggior parte delle introduzioni e tutto l'apparato didattico alle varie sezioni della mostra. Va tuttavia sottolineato come il Museo del 1881 nascesse da un diverso spirito e da un diverso programma, soprattutto dopo la fondamentale acquisizione della grande raccolta archeologica e numismatica dell'artista bolognese Pelagio Palagi (1860). *Esso si costituisce - scrive bene Renzo Grandi - quando il Museo rinuncia definitivamente ad una funzione didattica, ad una di quelle funzioni cioè che avevano contribuito a determinarne, in età illuminista e poi 'giacobina', la nascita stessa.* Il Civico d'allora in poi veniva ad esercitare sempre più esclusivamente quel compito conservativo, scarsamente scientifico, che caratterizza il museo italiano dell'Ottocento e del primo Novecento.

Nel dopoguerra gli amministratori civici furono fra i primi in Italia a cogliere il significato del profondo rivolgimento culturale che si stava verificando anche nel nostro paese insieme al ritorno alla vita democratica. Una serie di rilevanti iniziative che il Comune promosse o alle quali aderì con piena disponibilità - come ad es. le Biennali d'Arte Antica susseguitesesi dal '54 in poi con largo consenso nazionale ed internazionale - confermavano che la scelta culturale era giusta e che, accanto agli altri fattori dello sviluppo economico, costituiva un elemento della crescita civile.

Se il vasto piano, da tempo posto allo studio per merito precipuo dell'azione stimolante dell'allora Assessore alla Cultura Renato Zangheri, subì un certo ritardo, non dipese - lo si può affermare senza dubbio di smentite - da carenza di volontà e d'impegni ad ogni livello civico. I ritardi strutturali e riformatori, il ristagno economico, le more legislative che hanno caratterizzato, frustrando le speranze di tutti, la vita italiana in quest'ultimo decennio, hanno colpito, fra i primi, i piani di sviluppo degli enti locali, e in particolare le imprese di cultura per via di un malinteso meccanismo di priorità che le relega fatalmente agli ultimi posti della realtà sociale del paese. Non bastasse, difficoltà d'ordine tecnico contribuivano poi ad allontanare ancor più la prospettiva di soluzioni abbastanza sollecite per la liberazione del Museo Archeologico, nonostante l'impegno appassionato del direttore d'allora, il prof. Luciano Laurenzi, e della ispettrice dr.ssa Rosanna Pincelli, entrambi purtroppo immaturamente scomparsi e la cui memoria resterà sempre viva e riconoscente nel cuore dei bolognesi.

Una volta raggiunto il convincimento che per salvare il vero volto della città si rendeva indispensabile la graduale chiusura al traffico del centro storico, il concentramento di musei ed istituti culturali entro il tessuto originario della città appariva la soluzione più pertinente al fine di restituire al plurisecolare nucleo urbano quella entità storico-culturale che emerge non solo dal suo complesso di chiese, monumenti civili, piazze, strade, torri, case, ma anche dalla presenza contestuale di documenti d'arte e d'artigianato, di opere e di oggetti debitamente raccolti ed offerti alla pubblica conoscenza. Si poneva, dunque, imprescindibile il reperimento di un edificio entro l'area del centro storico (comunque, lontano dalla zona nord, nord-est dello sviluppo industriale), ove già si trovavano il Museo Archeologico (Palazzo dell'Archiginnasio) e le Collezioni Comunali d'Arte (Palazzo d'Accursio), al fine di non interrompere una contiguità culturale anche topograficamente abbastanza unitaria; un edificio, di preferenza, architettonicamente prestigioso e adatto, sia pure dopo i necessari riasseti interni, ad accogliere il multiforme e ricco materiale del Medioevo e del Rinascimento. Numerose le offerte, deludenti le conclusioni: le stesse angustie di spazio, dalle quali si voleva uscire lasciando la vecchia sede, avrebbero trovato soltanto un rinvio.

Nel frattempo, l'inizio dei lavori di ristrutturazione del Museo Archeologico - poi forzatamente arrestatisi per insorte difficoltà burocratiche - imponeva in un primo momento la chiusura della sezione medievale e il ricovero in casse degli oggetti più facilmente deteriorabili. Successivamente, veniva attrezzato in alcune delle vecchie sale di nuovo recuperate un deposito agibile, ma necessariamente chiuso al pubblico, ove tutto il materiale poteva ritornare alla luce e la consultazione consentita dietro semplice richiesta. In questo periodo la costante cura dell'ufficio di direzione si è rivolta alla conservazione, alla manutenzione e, ove necessario, al restauro delle collezioni, nonché alla frequente collaborazione scientifica con studiosi italiani e stranieri.

Sta maturando intanto una soluzione. Viene giuridicamente restituita al Comune la proprietà dello storico palazzo Fava - originariamente Ghisilardi - in via Manzoni, cioè nel cuore della città, ex *casa del fascio*; una elegante costruzione tipica del gusto bolognese del Quattrocento, armoniosa nella facciata e nelle strutture interne del cortile e del loggiato. Sarà quella la nuova sede del Museo Medievale. Ne ha quasi tutti i requisiti necessari; ma non ci si nascondono le difficoltà poste dalla ristrutturazione dei volumi interni, aggravate da complessi problemi di statica e da inderogabili adempimenti di restauro monumentale, che ne rendono necessaria la rimozione delle pessime e pericolose sovrastrutture ottocentesche.

La complessità del tema richiederà da parte degli architetti dell'Assessorato Civico all'Edilizia Monumentale e dell'Ufficio Tecnico una approfondita indagine conoscitiva e lunga elaborazione. Il risultato è pari all'impegno e consente, fra l'altro, di riportare in luce più antiche strutture architettoniche che contribuiranno a dare maggior valore all'ambientazione e al carattere di un museo medievale. Ma l'iter burocratico non sarà spedito - è la regola italiana - nonostante la collaborazione della Soprintendenza ai Monumenti della regione. Si giunge così alla fine del '73; entro il '74, l'assegnazione dei lavori e, si prevede, l'inizio della fase esecutiva.

Perché l'idea di questa mostra? Quale il fine che si prefigge?

Nell'aprile scorso, in occasione della Settimana dei Musei, questa direzione ritenne opportuno dare in anteprima alla cittadinanza una rapida informazione sul progettato nuovo Museo - una specie di *flash* giornalistico - allestendo alcuni pannelli nell'atrio del Museo Archeologico messo a disposizione dalla cortesia della collega ispettrice signora Govi. Quando l'Assessorato alla Cultura, nell'approvare l'iniziativa, ne propose un più ampio ed organico svolgimento, a carattere di mostra autunnale, trovò nella direzione piena disponibilità per una richiesta che veniva a dare il crisma ad un proposito per tanti anni tenacemente perseguito, pur non

nascondendosi i non indifferenti ostacoli d'ordine tecnico che alla realizzazione si sarebbero frapposti, primo fra i quali quello della estrema limitatezza del tempo e del personale specializzato.

La mostra - va detto subito - non vuole essere, come non è, una mostra tradizionale, e non vuole avere, di conseguenza, ambizioni strettamente scientifiche. Essa è stata concepita come una proposta di discussione pubblica del progetto che i tecnici incaricati di ripensare il riordinamento del Museo Medievale e del Rinascimento hanno elaborato ad ogni livello, dalla direzione del Museo all'Assessorato all'Edilizia Monumentale, all'Ufficio Tecnico, trovando consenso ed incoraggiamento dagli organi tutori quali le due Soprintendenze, ai Monumenti e alle Gallerie. Un siffatto intento è probabile che non incontri il favore degli specialisti; è un rischio, si può dire, calcolato in anticipo. Ma quello che più premeva era di poter offrire, sia pure attraverso una metodologia insolita e del tutto sperimentale (non ci risultano, almeno in Italia, altri tentativi del genere), materia di pubblica discussione e di contraddittorio, stimolo e, perché no, provocazione al contributo critico cui sono chiamati tutti i cittadini, bolognesi e non, specialisti o semplici *utenti*, come si ama dire oggi, delle istituzioni artistiche. È opinione da tempo generalmente acquisita che il Museo è anch'esso un servizio civile, un mezzo di informazione e di diffusione culturale come la scuola, la stampa, la radiotelevisione, il cinema e così via. Se questo è vero, anche la sua organizzazione deve scaturire dall'esame e da una soddisfacente risposta alle domande avanzate da un pubblico più largo possibile, dunque non elitario ma democratico. È da questa convinzione che è nata l'idea della mostra: un modo diverso d'intervento culturale, proponendo al giudizio della cittadinanza una antologia d'opere d'arte e di documenti medievali e rinascimentali, collocati entro un contesto che intende prefigurare quella che dovrebbe essere la struttura stessa del nuovo Museo, non solo nello sviluppo dei vari settori d'esposizione, ma anche attraverso idonei sussidi, come le vetrine appositamente studiate e i vari apparati visivi.

In un tale contesto è parso superfluo impegnare il pubblico nella lettura di schede che diano di ogni opera e di ogni manufatto una completa esegesi filologica ed estetica: il catalogo va letto, a livello d'informazione discorsiva, sulle pareti stesse della mostra, nei numerosi riquadri che contengono, settore per settore, l'indispensabile corredo di notizie e di orientamenti culturali, nonché i richiami alle opere più ricche di significato e di valore formale. Premeva, in sostanza, delineare soprattutto, nel passare da una sezione all'altra della rassegna, lo stesso svolgimento storico con cui il vasto materiale, per la gran parte documentario di una plurisecolare civiltà urbana e municipale, verrà ordinato ed esposto nel suo aspetto definitivo di

dizione interrottasi nell'Ottocento e che viene riproposta *come strumento di identificazione del cittadino nel proprio passato* (R. Grandi).

È nel Museo, infatti, inteso e programmato come scuola di umanità, come mezzo e luogo di promozione, di crescita sociale, e non come eden di contemplazione per soli eletti, che occorre dirigere il comune impegno dell'organizzazione culturale.

Se la funzione della cultura è quella di dare consapevolezza all'azione *politica*, d'intervento, che ognuno di noi è chiamato a svolgere nella società in cui vive, allora anche i musei, come le biblioteche, i centri storici e, in genere, tutti i beni culturali, sono in grado di assolvere tali compiti, e di assumere il ruolo di servizi culturali veri e propri. Si tratta soltanto di trovare le strutture più idonee allo scopo. Per il museo, in particolare, di trasformarsi da luogo di mera conservazione in centro didattico attivo, giacché il suo nuovo compito è di fornire, insieme ai contenuti insiti nei beni, di cui è tutore, soprattutto metodi di ricerca e di conoscenza. Per raggiungere questa meta è necessario che si ponga fra Scuola e Museo un rapporto del tutto nuovo, tale per cui l'azione dell'uno si integri con quella dell'altra, in modo complementare, ad ogni livello, da quello universitario a quello della scuola primaria. Nel Museo lo studente deve trovare documentata nella sua concretezza fenomenica quella realtà che la scuola gli ha presentato nella sua astratta realtà concettuale; la comprensione acquista così valore di conoscenza. Conoscenza del passato nella sua continuità evolutiva fino al presente, coscienza del presente costruita e arricchita con tutti i contenuti del passato; l'una e l'altra acquisite con gli strumenti critici maturati nel proprio tempo, giacché ogni epoca interpreta il passato con il metro della propria cultura.

Come potrà avvenire, allora, la comprensione del mondo antico se non usando gli stessi strumenti che servono a capire quello moderno? Non si vede quale differenza possa correre, dunque, agli effetti dell'atto del giudizio, fra un museo d'arte antica ed uno d'arte moderna. Quando questa convinzione sarà entrata nella scuola attraverso l'esperienza diretta e l'analisi dell'opera, del documento in generale, che ne consenta la progressiva padronanza dei mezzi espressivi, linguistici, allora il museo potrà dirsi veramente *vivo*, cioè attivo e attuale, strumento di promozione culturale, di comunicazione, di sviluppo sociale. Ma quanto tempo occorrerà per tutto questo?

In alcuni paesi d'Europa e soprattutto negli Stati Uniti non c'è dubbio che il ruolo dei musei sia mutato profondamente in questo mezzo secolo, sia pure con caratterizzazioni abbastanza differenziate. In Italia il cammino è lentissimo, le difficoltà innumerevoli; politiche, amministrative, burocratiche -

tiche. D'altra parte, non bisogna nascondersi una dura realtà: quando avremo dotato il nuovo Museo Medievale e del Rinascimento di quei sussidi ed accorgimenti strutturali che sono indispensabili per potergli dare una diversa funzione - quali un'aula didattica attrezzata per lo studio e la sperimentazione completa di apparecchiature audio-visive, oltre ad una apposita sala destinata a mostre didattiche - avremo fatto ancora ben poco se quelle aule resteranno silenziose. Creare quella *sezione didattica* (che gli anglosassoni chiamano *Department of Education*), senza la quale la funzione educativa del museo resterebbe lettera morta, significa poter disporre di personale specializzato, preferibilmente esperto di quanto si fa da decenni all'estero, aggiornato sull'uso dei più efficaci metodi didattici, coordinare su basi del tutto nuove e interdisciplinari il rapporto con la Scuola, studiare adattamenti di programmi e di orari, sia per gli alunni, sia per il pubblico e il personale stesso del Museo, aumentare i turni di custodia, per non dire altro.

Un programma, come si vede, assai vasto e oneroso. Ma che potrebbe venire gradualmente affrontato, almeno in via sperimentale, solo che non mancasse la volontà politica e riformatrice degli organi centrali. Ma che cosa si può sperare quando le grandi gallerie statali sono costrette a chiudere i battenti per mancanza di personale di custodia? Quando gli enti locali non sono in grado di realizzare gli organici che da anni attendono il via della autorità tutoria? La battaglia dei musei è una battaglia politica, una battaglia di poteri, di decentramento, una battaglia vinta sulla carta con la creazione delle Regioni e col trasferimento ad esse della tutela dei musei civi, ma, perduta nella realtà quando alla legge non sono poi ancora seguiti i provvedimenti d'ordine amministrativo.

Quando il nuovo Museo Medievale e del Rinascimento avrà trovato - confidiamo entro breve tempo - la sua funzionale, moderna dimensione nel palazzo Ghisilardi-Fava, sarà messo in grado di svolgere quel ruolo culturale, la cui realtà la Civica Amministrazione ha posto da anni fra i suoi più prestigiosi obiettivi e alla cui realizzazione non ha risparmiato forti oneri e assidue cure? È una domanda rivolta alle forze politiche della regione insieme al voto più accorato di chi crede nei valori culturali della propria città.

Gian Carlo Cavalli

Desidero ringraziare per l'incoraggiamento e il contributo ricevuti la Regione nella persona del suo Presidente Guido Fanti e la Soprintendenza alle Gallerie nella persona di Cesare Gnudi.

Un sincero grazie in particolare a Paolo Nannelli e Massimo Turicchia, che hanno progettato e seguito l'allestimento della mostra, e ai collaboratori tutti della Direzione del Museo che si sono prodigati senza risparmio alla organizzazione.

Formazione del Museo

L'apertura del Museo Civico di Bologna, il 25 settembre 1881, poteva apparire la soluzione naturale di un problema che, seppur giunto a maturazione negli ultimi tempi e ormai non più differibile, faceva capo in realtà ad almeno un secolo e mezzo prima. Agli anni cioè tra il 1709 e il 1712, quando per iniziativa di un privato ma con fondatissime ambizioni di utile pubblico prese corpo in Palazzo Poggi quell'Istituto delle Scienze, che nella sua complessa organizzazione didattico-scientifica prevedeva l'ordinamento di un consistente nucleo museografico. A promuoverlo, tra mille difficoltà, fu il generale Marsili, che dalla sua larga esperienza di viaggiatore e di appassionato cultore di geografia e scienze naturali aveva maturato un programma coraggioso e modernamente ispirato di svecchiamento dell'Università bolognese.

L'Istituto delle Scienze rappresentava il momento saliente di un tale programma, configurandosi presto come un *gigantesco apparato didattico ed espositivo* (A. Emiliani, 1972), capace di rispondere alle varie esigenze delle discipline universitarie e di stimolare un insegnamento e un apprendimento improntati ai criteri della continua verifica sperimentale. Gli oggetti che vi erano esposti, esemplificando le più molteplici attività dell'ingegno umano o le più singolari *curiosità* della natura, costituivano nel loro insieme un vero e proprio museo-laboratorio, caratterizzato da *uno sforzo così ampiamente interdisciplinare da risultare poi irripetibile*.

È in questo complesso che *sembra possibile* - ci guida ancora l'Emiliani - *rintracciare l'origine di grandissima parte dei nuclei museografici bolognesi*, e dunque, in larga misura, dello stesso Museo Civico. Ma conviene per ora rifarci al suo atto costitutivo ed accertarne gradualmente le complesse motivazioni.

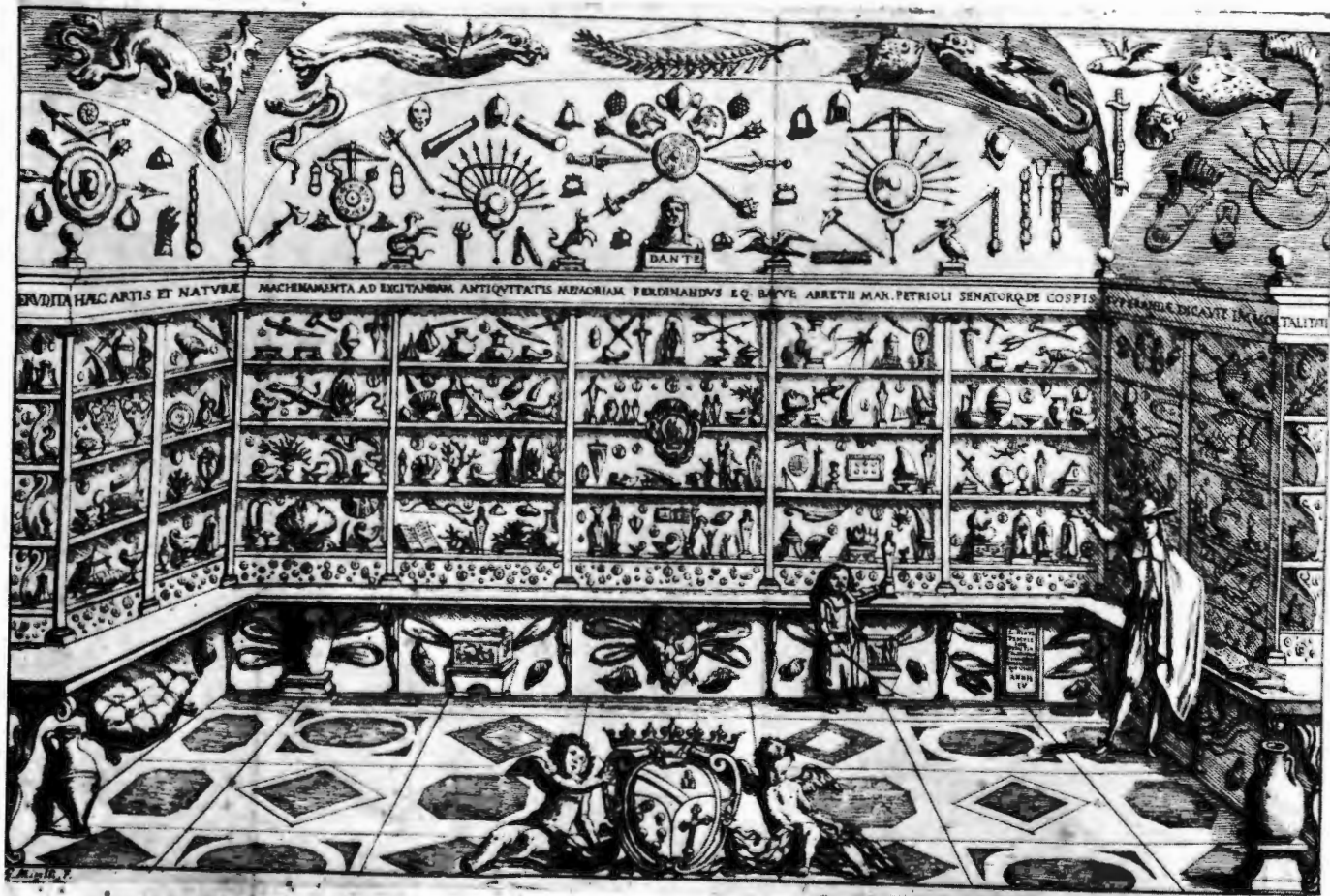
La soluzione che si era imposta, sembrando alla fine poco meno che ovvia, aveva incontrato in principio qualche resistenza negli ambienti universitari, e faceva seguito ad una discussione anche vivace, seppure scarsamente argomentata; ma poi l'evidente superiorità delle argo-

mentazioni *tecniche, ideologiche e, in fin dei conti, politiche* di quanti volevano il nuovo istituto ebbe la meglio su altre considerazioni, anche in virtù di un laborioso compromesso che consentì di appianare qualche temibile malumore.

Il risultato era imponente, e non fu privo di conseguenze; a due passi dalla piazza Maggiore, in stretta contiguità con la dotatissima Biblioteca dell'Archiginnasio, il Comune era in grado di approntare un complesso museografico ampio e articolato, di sicura importanza europea; fornendo intanto uno strumento, divenuto subito insostituibile, di studio e di concreta sperimentazione dei nuovi criteri classificatori ed espositivi. La sottrazione del materiale ai depositi e comunque ad un uso troppo ristretto implicava, come conseguenza ugualmente importante, una democratizzazione reale; a beneficiarne erano, con ogni evidenza, i ceti urbani - non solo e non necessariamente borghesi, come si dice comunemente - avvantaggiati dalla più ampia diffusione culturale che il nuovo ordinamento scolastico, bene o male, garantiva; senza con ciò dimenticare i forestieri che, facendo il classico viaggio in Italia, sostavano ancora a Bologna.

Se questi erano i non dubbi e del resto molto decantati vantaggi, è pur vero che l'apertura del Civico rappresentò, con lo scorporo dell'antico Museo Universitario nato nell'ambito dell'Istituto delle Scienze, la liquidazione definitiva di una esperienza museografica originalissima, avviata dal Marsili nella prima metà del Settecento ed ora esaurita, se non proprio superata dai tempi e dal nuovo indirizzo degli studi. In realtà il nuovo istituto rappresentava un polo d'attrazione, cui nessuno dei nuclei esistenti poteva sottrarsi, eccetto la *Pinacoteca*; e poco importa se l'opera di aggregazione e concentrazione appena compiuta portava alla polverizzazione di raccolte antiche e di unitaria concezione e con ciò, letteralmente, alla espropriazione dei significati e dei valori che esse esprimevano in origine.

Diverso era il programma del nuovo museo, che concentrava in una unica sede quanto in città poteva documentare, dalle testimonianze più remote fin quasi ai nostri giorni, la storia civica, lo sviluppo e la crescita di una comunità locale; seguendo un programma fatto proprio da molti comuni italiani, che prendevano un po' ovunque l'iniziativa di un autonomo intervento nel settore, integrando variamente l'azione dello Stato. Che tradizioni museografiche a Bologna civilissime, che il senso



Il Museo Cospiano in una incisione di Giuseppe Maria Mitelli (1677)

stesso di alcune collezioni venissero meno, pareva la conseguenza naturale - e, per i tempi, non troppo deprecabile - di un generale processo di ammodernamento, nella ricerca di più idonei strumenti di diffusione culturale. C'erano, dietro, motivazioni ideologiche fortissime: negli anni che seguivano l'Unità d'Italia, mentre si estendeva il processo di alfabetizzazione, il museo poteva legittimamente proporsi come strumento di identificazione del cittadino nel proprio passato, educando così ad una più matura coscienza civica.

Il programma che il sindaco Tacconi enunciava nel '75, mentre si stringevano i tempi per la realizzazione del nuovo istituto, suggerisce altro ancora: *Il Municipio di Bologna, che fino dalle prime intraprendeva gli scavi della Certosa, è oggi più che mai penetrato dell'importanza della sua regione; la nostra regione ha tanta copia delle genti, che l'abitano, che è necessario ricercarne i monumenti, rinvenire gli anelli della lunga catena delle epoche che si sono succedute. Così verrà dato di ricomporre sopra solida base la storia dell'agro felsineo, storia che riverbererà la sua luce sulla storia generale d'Italia.*

La rivendicazione municipalistica - perfino ovvia in una città che, a tacer d'altro, poteva vantare una forte tradizione di studi storici locali - era equilibrata e in parte giustificata dal richiamo conclusivo alla *storia generale d'Italia*. In quest'ambito si comprende l'intervento del Comune che viene a corroborare più che a contraddire gli orientamenti generali espressi dalla classe dirigente nazionale, facendo proprie le diffuse istanze del nazionalismo archeologico e adattandole alla realtà locale.

L'accento si sposta necessariamente sulla città o sulla regione, con un impoverimento pauroso di prospettive - è bene notarlo fin d'ora - rispetto a centocinquanta anni prima; e tuttavia va riconosciuto che soltanto una riduzione degli obiettivi politicamente motivata poteva consentire all'ente locale di gestire un vasto patrimonio di memorie patrie, di conservarlo e divulgarlo, promuovendone il reperimento stesso, come si stava facendo con le ampie campagne di scavo condotte dallo Zannoni nel territorio bolognese.

Nella mancanza di dati e di studi adeguati, è difficile dire quale fosse la concreta efficacia di un tale programma, una volta inaugurato il museo. Fin dall'inizio l'adozione del biglietto d'ingresso, introdotto negli stessi anni

anche nei musei statali, ne limitava in qualche misura la portata, pur essendo prevista la gratuità domenicale.

L'illusione di recuperare le spese di gestione mediante la tassa di ingresso - contando molto sull'apporto dei viaggiatori forestieri e no - rendeva poi, altrettanto inevitabilmente, sporadico ed occasionale il rapporto con la scuola, cui i musei del Settecento e del primo Ottocento attribuivano invece così rilevante importanza. Il fatto stesso che si affidasse la direzione della parte antica al docente di archeologia, di per sé non modificava di molto le cose, parendo poco più che un espediente per assicurare al nuovo istituto l'avallo, se non proprio la tutela, dell'Università. In realtà il Civico si costituiva quando il museo rinunciava definitivamente ad assolvere una funzione didattica: lo fa, in questo caso, sottraendo materialmente alla scuola strumenti concreti e per lunghi anni operativi di studio e di sperimentazione (gli strumenti musicali sottratti al Liceo Musicale, il Museo Universitario sottratto in gran parte all'Università); lo fa con ambizioni di ammodernamento e di razionalizzazione, rinunciando in realtà ad una delle funzioni che avevano contribuito a determinarne, in età illuminista e poi giacobina, la nascita stessa.

Il museo si limiterà, d'ora in poi, a compiti principalmente conservativi e ad esplicitare una volgarizzazione necessariamente generica e indifferenziata, benché più ampia che per il passato. Per quale pubblico, poi? I viaggiatori e gli studiosi, si è detto; ed anche un pubblico locale, non specialmente colto, sensibile al richiamo del nazionalismo archeologico o medieval-rinascimentale, lo stesso che, di lì a poco, saluterà con calore i restauri del Rubbiani o l'ammodernamento urbanistico, rispettoso almeno in apparenza - del passato. Un pubblico vario, proveniente da un ampio arco sociale, che trova nel museo la conferma degli ideali del Risorgimento o, per contro, qualche conforto alle non sopite ambizioni municipalistiche. Sembra lecito arguire che il consenso - favorito del resto, come oggi, dall'ubicazione centralissima - fosse fin dall'inizio più ampio che per la Pinacoteca. E se ne capiscono i motivi: il carattere del materiale esposto, i risultati perfino miracolosi di tecniche e lavorazioni ancora praticate (vetri, ceramiche, armi...), la suggestione stessa di civiltà remote e tuttavia riconoscibili in oggetti d'uso comune e operativo attestava a un livello più basso, e dunque più ampio, la possibilità della fruizione. Al confronto, il patrimonio della Pinacoteca, che allora forniva lo *specimen* di una civiltà coltissima e,

nelle sue punte di maggior rigore, lievemente scostante, appariva inevitabilmente monotono. Sicuramente, il disegno che aveva portato alla formazione del Museo Civico calcolava la possibilità di un consenso più ampio, che potremmo, rischiosamente, definire *popolare*.

E allora la concentrazione di materiale eterogeneo, che oggi appare soverchia e affaticante, acquista un significato preciso: vale cioè a determinare nella cultura e nel costume cittadino un polo alternativo alla Pinacoteca, di uso più immediato anche perchè più vicino alle comuni motivazioni culturali e politiche del momento. In una tale prospettiva, l'esigenza di concentrare non poteva essere elusa. Il modello che si imponeva era, per questo aspetto, ancora una volta, quello del museo di età napoleonica; né poteva valere l'esperienza più recente e tanto più moderna dei musei londinesi, che costituivano di già l'ossatura di un sistema sapientemente articolato e decentrato, che ancor oggi regge stupendamente all'incalzare dei tempi e di una nuova più indiscriminata utenza.

Non mancava dunque un programma, forse non particolarmente lungimirante, ma certamente chiaro e credibile, maturato del resto e tenacemente perseguito nell'arco di un ventennio; a partire almeno dal 1860, quando il Comune acquisiva la grande collezione archeologica e numismatica dell'artista bolognese Pelagio Palagi. Prima ancora, per doni e incrementi successivi, all'Archiginnasio si era andato formando un piccolo museo: monete e medaglie, qualche quadro (fin dal '50 vi si ammirava la Crocifissione di Francesco Francia), reperti archeologici ed etnografici, riuniti senza un programma preciso, ma già in embrionale alternativa al Museo dell'Università.

Nel '55 la ricca collezione mineralogica e geologica di Camillo Salina era donata al Comune, che due anni dopo acquistava il non meno ricco medagliere. Queste circostanze indussero il Palagi a sondare discretamente, da Torino, la possibilità di cedere alla città natale la sua grande collezione *d'antichità Egizie, Etrusche, romane, e dei bassi tempi, ed anche d'antichità peruviane*, nonché il medagliere e i quadri o i disegni rimasti nel suo studio.

Alla sua morte, nel 1860, precise disposizioni testamentarie consentirono al Comune di acquisire la raccolta, ma non di esporla come aveva prescritto il vecchio artista: *Lascio il mio Museo d'oggetti d'arte e d'antichità, come pure tutti gli altri oggetti d'arte d'antichità, medaglie, disegni e libri coi rispettivi recipienti, cornici ed altri ac-*

cessori, che all'epoca della mia morte si troveranno nel mio patrimonio, alla città di Bologna mia diletta patria, pregandola di accettarli qual pegno dell'affetto che le ho sempre portato, e di tenerli sempre riuniti ed accessibili al pubblico.

Di esposizione neanche parlarne, per il momento. Penuria di mezzi, altre e più gravi incombenze amministrative all'indomani delle annessioni consigliarono di rinviare il problema e di provvedere, intanto, come si poteva, alla semplice conservazione. Che le strutture comunali non fossero le più idonee ad accogliere un museo come quello del Palagi, è provato dalle lamentele ricorrenti, perfino drammatiche e alla fine poco meno che intimidatorie, fatte all'assessore competente da una apposita commissione ispettiva; a un certo punto si decise addirittura di trasferire il medagliere al Monte di Pietà, che solo poteva garantire da furti e manomissioni. Eppure, nonostante le difficoltà, si lavorava già a nuovi incrementi, resi possibili dalle fortunate campagne di scavo e dalle leggi soppressive del '66, che consentivano l'esproprio di alcuni beni ecclesiastici.

Il 2 ottobre 1871, in occasione del quinto congresso internazionale di antropologia e archeologia preistorica, sarà infine possibile inaugurare in alcuni locali dell'antico Ospedale di Santa Maria della Morte un primo museo, non più intestato al Palagi, come si era pensato in un primo momento, ma più genericamente chiamato Museo Civico. Alla collezione Palagi del resto erano riservate due sale soltanto sulle cinque che componevano l'istituto (le altre erano occupate dagli scavi della Certosa e dai primi scavi Arnoaldi). È certo, comunque, che il museo della città, per quanto esiguo e malamente organizzato, si candidava, con l'avallo degli studiosi riuniti a congresso, ad ulteriori incrementi e, in una prospettiva non troppo lontana, all'assorbimento dello stesso Museo Universitario.

Trattative erano già avviate, sia pure tra molti sospetti reciproci. L'Università, per parte sua, non pareva eccessivamente preoccupata di difendere un'eredità piuttosto ingombrante e comunque di non facile amministrazione, premurandosi semmai, mentre lo scorporo sembrava inevitabile, di derivarne nuovi vantaggi per i musei parziali, che si erano costituiti sulla disgregazione del mirabile corpo originario. È così che il dono Salina confluirà nel Museo Mineralogico Universitario, parendo questo primo scorporo *pienamente informato al principio cui si*



La visita del principe Federico Cristiano, figlio di Augusto III re di Polonia, all'Istituto delle Scienze in una miniatura delle Insignia (1739)



La sezione medievale e moderna del Museo Civico in una vecchia fotografia

subordinava lo scorporo maggiore e per ora soltanto prospettato. Il Bombicci, direttore del Gabinetto di Mineralogia, nelle sue replicate istanze al Comune argomentava che i pezzi della collezione *isolati quali essi sono al presente... e come obbliti, sono pressoché perduti per il decoro delle Collezioni Scientifiche Bolognesi e per l'incremento degli studi*. Di qui la necessità di riunirli in un museo fortemente specializzato, secondo l'orientamento generale degli studi, al riparo da ogni tentazione interdisciplinare o dipartimentale.

La riorganizzazione del patrimonio museografico bolognese, messa in moto dal Civico, rispondeva dunque a esigenze largamente accreditate nella cultura del tempo. Non facevano ostacolo, ormai, né la esiguità del piccolo nucleo da poco ordinato, né le gravi carenze organizzative, puntualmente lamentate dalla solita commissione ispettiva, che a un certo punto, davanti a molti restauri disastrosi, sbotterà: *non andrà molto e invece di un Museo s'avrà un mucchio di rottami*. Non fu così, se di lì a poco, il 17 luglio 1878, dopo laboriose trattative in cui ebbe parte pure il De Sanctis, verrà stipulata a Roma la convenzione che avrebbe permesso l'unione delle collezioni universitarie a quelle comunali, stabilendo meticolosamente condizioni e modalità. La strada per l'apertura di un museo più ampio, e assai meglio organizzato, era spianata.

Il nuovo complesso, ordinato come il primo nella sede dell'Ospedale di Santa Maria della Morte, comprendeva all'inizio due sezioni: quella archeologica, assai più ampia e meglio articolata, e quella medievale e moderna, che occupava sei delle diciotto sale allogate al primo piano. Più tardi, nel '93, vi si aggiunse il Museo del Risorgimento, a completamento di un programma che, sollecitando un ampio consenso civico, non poteva disconoscere la storia più recente: *Haec olim meminisse iuvabit*, era la patetica insegna virgiliana consigliata dal Carducci.

Sulla sezione medievale e moderna converrà, d'ora in poi, attenerci in modo esclusivo, mentre si offre al pubblico un saggio delle sue raccolte e dei criteri espositivi che verranno adottati nella nuova sede di Palazzo Ghisilardi-Fava. Luigi Frati, bibliotecario dell'Archiginnasio e fin dall'inizio agguerritissimo assertore del nuovo istituto, ebbe il compito di ordinarla e dirigerla poi per molto tempo.



Croce del trivio di via Barberia (secolo XIII)

In quegli anni gli studi sulla Bologna medievale e rinascimentale prendevano l'avvio, auspice lo stesso Frati, su una triplice e ben orientata direttrice: l'esaltazione delle antiche autonomie municipali e delle tradizioni civiche, che non suonava troppo disforme da alcuni orientamenti della cultura nazionale; l'indagine sulla formazione dello Studio bolognese, cui si faceva spesso richiamo perfino nelle discussioni parlamentari sulla riforma dell'Università; la valorizzazione dell'assetto urbanistico e monumentale, che una lunga ed ora quasi interrotta tradizione della cultura europea poneva tra i primi d'Italia. Si trattava, dunque, di motivazioni non ovvie e che nulla avevano di grettamente municipalistico, se trovavano a fargli eco oltre la cerchia cittadina lo stesso Carducci, come più tardi il Pascoli; e del resto esse diedero lena negli anni a venire a molti e benemeriti studiosi locali trovando largo credito presso il pubblico bolognese, anche al di fuori delle mediazioni scolastiche, e mettendo radice in un costume civico che soltanto più tardi si è andato poco per volta logorando.

Che un programma del genere avesse esiti operativi e rilevanti incidenze pratiche è facile a intendersi: lo prova soprattutto l'ampia e non più eguagliata campagna di restauro condotta sul patrimonio monumentale bolognese, con un impegno soverchio e perfino maniaco di ricostruzione e integrazione. A corollario di questa attività si poneva il moderato revival gotico e rinascimentale, testimoniato dalle ricostruzioni nel centro cittadino e riecheggiato poi dai quartieri residenziali della periferia e dalla stessa edilizia popolare. Né meno significativo è il rinnovamento delle arti applicate promosso più tardi, in pieno clima liberty, dalla *Aemilia Ars*, che riprende tecniche e stili primitivi, dal ricamo, al vetro, alla ceramica; anche qui con un inevitabile influsso sulle ancora fiorenti botteghe artigiane.

La parte medievale e moderna del Civico prende forma in una tale congiuntura e fin dall'inizio stimola studi specifici, come quello del Ricci sulle tombe dei lettori bolognesi. In Museo le aveva fatte portare il Frati, insieme ad altre tombe terragne, prelevandole direttamente dalle chiese o dal piccolo lapidario della Certosa, dove avevano trovato ricovero qualche tempo prima. Era questo l'incremento più cospicuo - insieme al già ammiratissimo piviale proveniente da San Domenico - consentito dalle leggi soppressive del '66, e mosso da fini evidenti di edificazione pubblica, più che dall'apprezzamento delle qualità d'arte, del resto ancor oggi troppo spesso discono-



Sostegno di candelabro per cero pasquale (secolo XIII)

sciute. Agli stessi criteri si ispirava la scelta di un nutrito gruppo di tavole di primitivi, provenienti in gran parte dal lascito Palagi e riunite più tardi dallo Zucchini nelle Collezioni Comunali d'Arte. Se si fa eccezione per la Crocifissione del Francia (che in città era già un mito), anch'esse erano esposte con fini prevalentemente documentari, mancando ancora la comprensione dei loro peculiari valori espressivi, che la storiografia italiana avviserà soltanto molto più tardi. Comunali erano pure due gruppi molto consistenti, fino allora conservati al Liceo Musicale e all'Archiginnasio: quello degli strumenti musicali, assai cospicuo per la qualità e la rarità degli esemplari, e quello dei codici miniati, che costituiscono una testimonianza davvero eccezionale di storia economico-civile e di storia dell'arte, per via dei precocissimi interessi alla immediatezza della figurazione, che alcuni di essi manifestano già sui primi del Trecento.

Il nucleo così formato tendeva ad organizzarsi prima di tutto come museo della città, integrando per l'età moderna il manifesto e preponderante programma della sezione archeologica. Non mancarono peraltro tentativi - del resto sporadici e incoerenti - di allargare la mira con campioni etnografici, donati da viaggiatori bolognesi o raccolti più tardi direttamente sui campi di battaglia di Tel-el-Kibir, di Tamai, o di Dogali; ma in questo caso sembra agire la suggestione dell'incipiente colonialismo italiano e non un disegno seriamente meditato.

Ma più ancora esorbitava da un assunto esclusivamente civico il complesso delle raccolte d'arte medievale e moderna provenienti dal Museo Universitario. Nate nel XVIII secolo da un lascito del Marsili, e potenziate in seguito con l'assorbimento di collezioni più antiche come quelle dell'Aldrovandi e del Cospi, esse riflettevano ancora la originaria concezione interdisciplinare e spregiudicatamente internazionale, che aveva caratterizzato nel Settecento l'attività dell'Istituto delle Scienze.

Della loro consistenza dà conto largamente la guida del Museo Universitario pubblicata dallo Schiassi nel 1814, dopo i consistenti rimaneggiamenti di quattro anni prima, consigliati dall'istituzione dell'Accademia e della Pinacoteca di Belle Arti e dal depauperamento che ne era seguito per il Museo. A parziale compensazione vi erano stati degli incrementi - anche cospicui, come vedremo - che lo Schiassi vanta con qualche enfasi: *fu assai ragguardevole l'aumento, che vi si fece di molte e varie suppellettili, e d'iscrizioni soprattutto,*

le quali sparse o nella città, o nel territorio furono e dalla pubblica autorità, e dai privati possessori con mirabile cospirazione per lo splendore di questo Museo concesse.

Iscrizioni romane, soprattutto; ma anche medievali e moderne, com'è il caso delle tre lapidi ebraiche cinquecentesche, giunte in Museo dopo la soppressione degli ordini religiosi. Ma seguiamo lo Schiassi: i monumenti *de' tempi bassi, e del medioevo e moderni* sono concentrati nella stanza IV dove l'autore ricorda alcune sculture di non rilevante spicco, se si fa eccezione per la grande statua di Bonifacio VIII - fino al 1797 sulla facciata di Palazzo d'Accursio e da quattro anni esposta nella nuova sede - e di un monumento sepolcrale, da identificarsi con la ben nota tomba di Giovanni da Legnano firmata dai Dalle Masegne. Quali fossero i canali usati per l'incremento del Museo, è evidente: sono quelli resi possibili dai recenti sconvolgimenti politici, che aprono agli ordinatori spazi prima impensati, e che settant'anni dopo saranno utilizzati ancora, come abbiamo visto, dai promotori del Civico.

Nella stessa stanza vi erano i bronzetti, sui quali spiccavano quelli del Giambologna e dell'Algardi, i sigilli - già appartenuti ad importanti collezioni - un gruppo di avori dall'alto Medioevo al Seicento, alcuni smalti e infine una serie nutrita di piatti istoriati del Rinascimento.

L'insieme era nel complesso abbastanza imponente, più di quanto non risulti dallo Schiassi. Si trattava in genere di collezioni antiche, ma l'incremento doveva essere continuo e condotto senza alcuno scadimento della qualità; né sembra venir meno nei collezionisti quell'apertura oltre i confini della città, che aveva caratterizzato il momento germinativo del Museo Universitario.

È un tratto che si accentua nella stanza VI, dove erano esposti i prodotti esotici: a quelli provenienti dalla vecchia collezione del Cospi se ne erano aggiunti dei nuovi, secondo un disegno che sembra preordinato. Erano così presenti - in una campionatura che conciliava l'impostazione tradizionale della *Wunderkammer* con interessi più specificamente sperimentali e documentari, al limite dell'etnologia - manufatti che coprivano aree culturali vastissime, dalle Americhe fino alla Cina, all'India, al Nepal, alle Filippine. È questo il settore che più ha sofferto del trasferimento nel Civico: inserito in una organizzazione nuova, il materiale esotico - in sé di non gran-



Sepolcro di Filippo de' Desideri (1315) -
Dalla Chiesa di San Domenico

de pregio, fatta eccezione per la raccolta di metalli islamici medievali - dovette apparire presto spurio, incoerente, non significativo, e prese così la strada dei depositi.

L'ultima sezione del Museo era dedicata alle medaglie e alle monete, che costituivano un insieme imponente, formato col concorso di numerosi e spesso illustri collezionisti privati. L'oploteca - la grande raccolta di armi occidentali e orientali del Cospi e del Marsili - era invece finita qualche anno prima all'Accademia, di dove la recuperò faticosamente il Frati nell'81.

È questo un episodio abbastanza sintomatico, che indica meglio di altri la contraddizione su cui nasce il nuovo museo, che, mentre avalla nuovi e ormai irreparabili scorpori, nel contempo tenta di rimediare a quelli antichi, e, andando oltre, procede all'assorbimento di raccolte prima autonome. E tuttavia esso non poteva ambire ad una organicità che gli era negata dai modi stessi della sua nascita e dalla troppo complessa eredità che si trovava ad amministrare. Si integrò, qua e là, con calchi e riproduzioni il ricco campionario della scultura bolognese; si sollecitarono i privati ad incrementarne il patrimonio, trovando sulle prime una rispondenza abbastanza ampia e in ogni senso differenziata. Ma il non facile compito di assimilare le collezioni universitarie in una prospettiva prevalentemente municipale non poteva dirsi riuscito; né lo era l'assunto di fare della sezione medievale e moderna lo sviluppo e la conclusione naturale di quella archeologica. Troppe lacune rendevano poco esauriente il quadro complessivo, mentre la divaricazione fra opere di arduo impegno artistico e monumentale e oggetti d'uso comune portava ad una marcata incoerenza.

Si spiega così il rapido declino dell'istituto: se la sezione archeologica continuava ad accrescersi seguendo la complicata geografia dello sviluppo urbano, la parte medievale e moderna conosceva presto una brusca battuta d'arresto; sanzionata definitivamente, all'indomani della prima guerra mondiale, dalla nascita del Museo d'Arte Industriale «Davia-Bargellini», che si costituiva per alcuni settori in aperta concorrenza col Civico. Più tardi le Collezioni Comunali d'Arte, inglobando la piccola raccolta di tavole gotiche, portarono ad un primo ed insensato scorporo.

Venivano meno, intanto, interessi concreti di studio: mentre l'apporto di una reputata scuola d'archeologia

garantiva la pubblicazione di una cospicua serie di cataloghi specialistici, mancò nel settore medievale e moderno un impegno analogo. Ancora il Supino, dal 1906 sulla cattedra di Storia dell'Arte, era condotto in Museo dalle sue ricerche sulla scultura bolognese; nel contempo il Toesca vi trovò ampio campo per le sue ancora insostituibili indagini sul Medioevo. Ed è pur vero che il primo e memorabilissimo corso universitario del Longhi, fin dal '34, rivelò il ruolo culturale tenuto dal piviale di San Domenico, ravvisandovi una delle molle che fecero scattare i più irriducibili umori della pittura gotica bolognese; in seguito tuttavia gli studi si fecero sempre più rari e come sospettosi verso un'istituzione di orientamento prevalentemente municipalistico.

Alcuni interventi decisivi dello Gnudi e del Salmi, altri assai cospicui del Volpe e del Bottari sono quanto il Museo può mettere all'attivo di un impegno critico e storico per più versi eccezionale. Malgrado il perdurare della tradizionale diffidenza accademica verso le arti minori, rilevante è stato anche in questo campo il contributo degli specialisti, che si sono applicati assiduamente e senza interruzione allo studio delle ricche collezioni del Museo, con risultati spesso assai cospicui.

Eppure alcuni significativi momenti della cultura bolognese che qui sono largamente testimoniati non hanno trovato per ora il consenso e l'impegno che meritano: basti dire che l'importanza delle sculture trecentesche è stata soltanto avvistata e non da tutti intesa, né ancor meno chiarita in relazione alle più note e somme vicende della pittura coeva; e un brano di così difficile intendimento come è la grande statua di Bonifacio VIII attende tuttora l'improrogabile chiarimento critico.

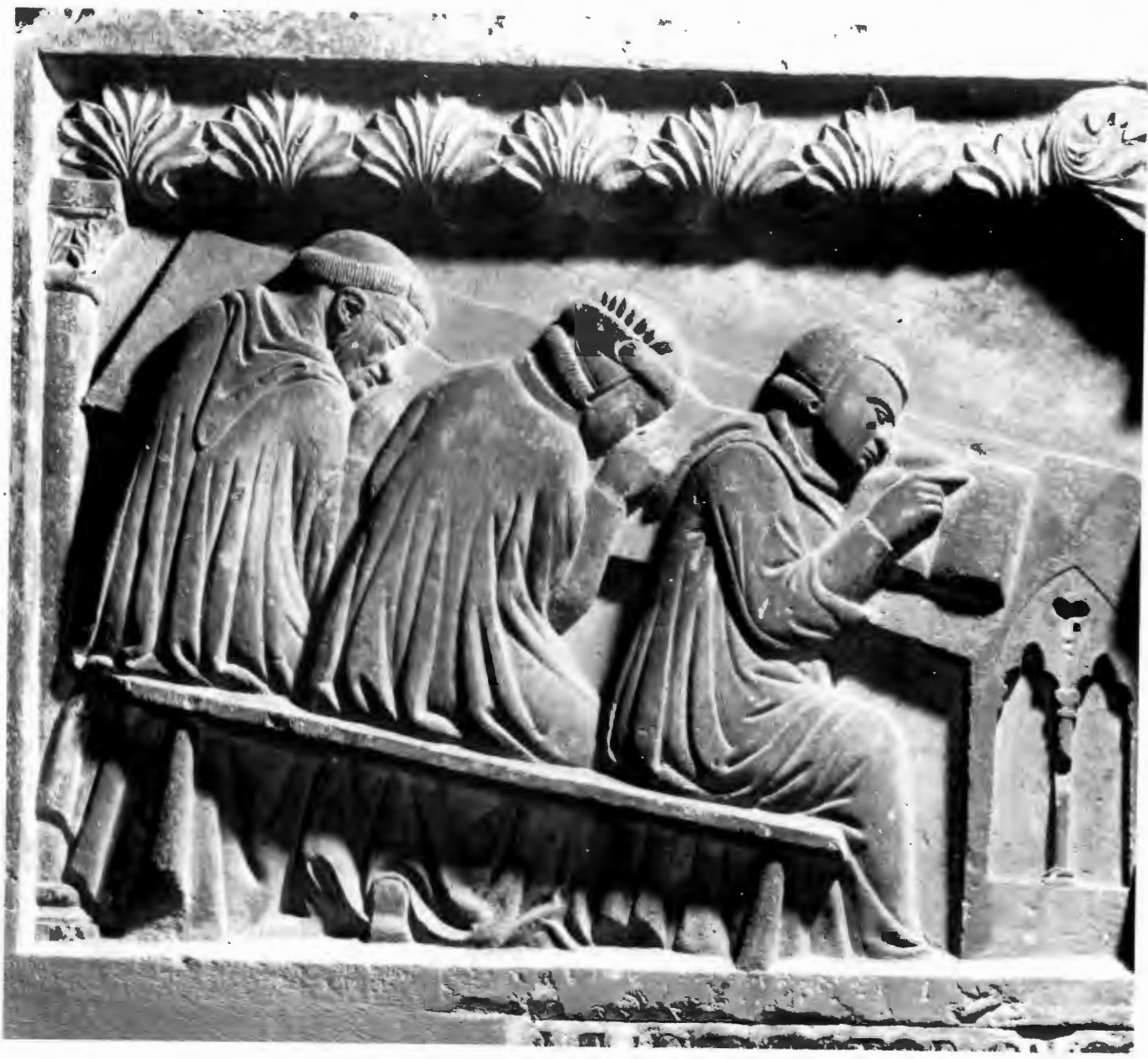
La nuova sistemazione in palazzo Ghisilardi-Fava darà agio a tutti di ripensare questi ed altri problemi irrisolti. Lo farà proponendo una più aggiornata definizione dell'Istituto, dei suoi connotati e dei suoi compiti. Mentre un tale nucleo si emancipa dal complesso del Civico e si costituisce - con fondati motivi, come si è cercato di chiarire - in museo autonomo, muta necessariamente la sua impostazione: non un collettore indiscriminato e alla fine inerte e confuso di memorie patrie e di cimeli variamente acquisiti, ma un più ordinato museo d'arte antica, che sia altresì una non o via testimonianza di storia cittadina. Questa ci sembra la prospettiva più idonea per fronteggiare i difficili impegni che un museo d'arte antica oggi non può disattendere; e



Il bidello e studente
in lettura:
particolare
del sepolcro
di Matteo
Gandoni (1330)



Professore in cattedra e studente in lettura: particolare del sepolcro di Matteo Gandoni (1330) - Da San Domenico



Tre studenti in lettura: particolare del sepolcro di Bonifacio Galluzzi (1346) - Da San Domenico



Studenti in lettura: dall'arca di Giovanni Andrea Calderini (1348) - Da San Domenico



Studiante:
particolare dell'arca
di Giovanni Andrea
Calderini (1348)



San Girolamo e Santo Vescovo: dall'arca di Giovanni Andrea Calderini (1348)



Andrea da Fiesole -
Sepolcro di Bartolomeo
da Saliceto (1412) -
Da San Domenico



Francesco del Cossa -
Sepolcro di Domenico Garganelli (1478) -
Dalla Cappella Garganelli
nella Chiesa di San Pietro



che vanno oltre ai compiti istituzionali della conservazione e dello studio, per affrontare quelli più complessi della promozione e della didattica. I soli, vogliamo credere, che consentano di fare uscire i musei dalla contraddizione in cui si dibattono attualmente, incalzati come sono da una utenza aggressiva, onnivora, indiscriminata, oppure confinati nel più mortificante abbandono: sempre e comunque usati o rifiutati al di fuori delle umanissime ragioni che consigliarono, nell'età dei lumi, la loro formazione. Scrive Gian Carlo Cavalli nelle pagine che precedono: *È nel museo, inteso e programmato come scuola di umanità, come mezzo e luogo di promozione, di crescita sociale, e non come eden di contemplazione per soli eletti, che occorre dirigere il comune impegno dell'organizzazione culturale.*

Il progetto che viene presentato vuol corrispondere a un tale impegno; esso muove dalla fiducia che il museo possa educare il proprio pubblico e formarne del nuovo, in collaborazione con la scuola, che è o torna ad essere l'interlocutore insostituibile e privilegiato. Per questo, si prevede un largo corredo di didascalie critiche e informative e di accorgimenti grafici, atti a favorire una lettura per quanto possibile piana ed esauriente dell'intero complesso. Decisivo è in quest'ambito il ruolo che viene ad assumere l'aula didattica, come luogo di studio e di concreta sperimentazione a disposizione degli insegnanti, e in stretto collegamento con un'ampia sala, che si vorrebbe destinata a piccole mostre divulgative. Si confida con ciò di poter fornire quel moderno istituto museale, che la città attende.

Renzo Grandi

Le citazioni di Andrea Emiliani sono tratte dall'introduzione al volume *Le Collezioni d'Arte della Cassa di Risparmio - I Dipinti* - Bologna, 1972. Dello stesso Emiliani, ci è stato pure di fondamentale aiuto il saggio *Musei e Museologia*, pubblicato nel V volume della *Storia d'Italia* - Torino, Einaudi, 1973.

Palazzo Ghisilardi-Fava: centro storico e grandi contenitori

Il restauro di palazzo Ghisilardi-Fava e la sua destinazione ad attività museografica rientrano in una più generale politica di intervento pubblico nel centro storico, che iniziata negli anni sessanta con una prima indagine storico-ambientale si è andata via via concretizzando in scelte sempre più precise e puntuali di carattere urbanistico e politico. Dal decentramento politico-amministrativo al Piano Regolatore Generale, al Piano di Edilizia Economica e Popolare.

Questi interventi hanno permesso di collegare strettamente il restauro conservativo degli edifici al rinnovo urbano e sociale del centro stesso.

Programma di conservazione e modello operativo

Il problema del decadimento dei centri storici non va individuato nel dissolvimento in atto delle funzioni e delle forme, ma piuttosto nel logoramento delle strutture socio-economiche, cioè nei modi di essere delle funzioni che si sono immesse negli spazi preesistenti e che nei loro mutamenti alterano quei rapporti che avevano fatto del centro storico una equilibrata soluzione di forma e contenuti. Crediamo infatti che le funzioni, anche se modificate nel tempo, per accrescimento, sottrazione o stratificazione, siano ancora sostanzialmente corrispondenti alle fondamentali attività umane. Le forme, a loro volta, possono essersi logorate, aver subito manomissioni o violenze, ma non per questo necessariamente si perdono di valore.

Del resto, la modificazione delle strutture, cioè dei modi d'essere delle funzioni, è il riflesso delle modificazioni che si verificano nella società, e rappresentano quindi un processo inevitabile. Si tratta allora di affrontare il problema sulla base di criteri e di programmi di risanamento conservativo che tendano a restituire l'efficienza funzionale che compete alle diverse tipologie edilizie, limitando le modificazioni di struttura al minimo compatibile. Sotto questo angolo di visuale, assume impor-

tanza determinante, nel programmare gli interventi di conservazione e funzionalizzazione del centro storico, la valutazione del rapporto che intercorre fra forme e funzioni.

Nel caso specifico della *conservazione attiva* del centro storico, questo rapporto deve essere ben individuato: occorre, cioè, sulla base di un'indagine preliminare delle principali tipologie edilizie costituenti la compagine fisica del centro storico, individuare, prima di qualsiasi operazione progettuale, le funzioni compatibili, congeniali alle forme edilizie ed immettere queste funzioni così definite e selezionate nelle relative compagini tipologiche.

In fase di elaborazione del piano per il centro storico è stato censito e definito il «contenitore» edilizio e si è costruito poi su questo una possibile teoria delle funzioni che possono, nel quadro della città e del territorio, essere adattate alla parte antica della città.

Nella compagine fisica del centro storico sono state individuate quattro grandi categorie tipologiche, suddivisibili a loro volta in sottocategorie, le quali, senza avere alcuna pretesa di fornire dei modelli teorici, offrono una base per quanto possibile rigorosa per quel che riguarda la funzionalizzazione e la destinazione d'uso degli edifici antichi nell'epoca contemporanea. Ad ogni categoria corrisponde una destinazione d'uso futura, omogenea e coerente con le caratteristiche tipologiche, organizzative e strutturali dell'edificio.

La destinazione d'uso dei grandi *contenitori*, per le particolari caratteristiche strutturali e organizzative di questi complessi architettonici e per la presenza di spazi interni ed esterni, non può essere che quella pubblica e collettiva a livello di quartiere e a livello urbano. In particolare la grande adattabilità e flessibilità dei volumi e dell'impianto organizzativo e strutturale permettono funzionalizzazioni del tutto diverse da quelle originali, pur nel rispetto del vincolo cui sono soggetti tali organismi. L'uso delle tecniche più avanzate (aria condizionata, materiali isolanti, pannellature prefabbricate, blocchi-servizi standardizzati, ecc.) nell'adattare i grandi contenitori alle destinazioni e funzioni compatibili permette la creazione di ambienti vivi e pregnanti di significati formali, fruibili nel continuo rapporto fra pieno e vuoto, fra aperto e coperto, tra sole e luce artificiale, ecc.

Per la loro carica figurativa e formale, gli ampi spazi e volumi si adattano in modo più che idoneo alle necessità dei centri scolastici di ricerca e sperimentali, o dei centri di servizi collettivi per la cultura ed il tempo libero interrelati con strutture commerciali di un certo tipo e corredati di biblioteche, emeroteche, cineteche, disco-teche, teatri sperimentali, circoli culturali, mostre, musei sperimentali e didattici, ecc., dei servizi di quartiere, dei poliambulatori, delle sezioni di scuola materna, asilo nido, scuola d'obbligo.

Per quanto concerne più propriamente la definizione del *modello operativo di intervento* di restauro e di rifunzionalizzazione va sottolineato come si debba far riferimento ad una successione di operazioni, ripetibili, sia nel caso di un singolo edificio antico, sia di un complesso storico, che possano essere codificate in un procedimento logico. Per molti aspetti tale processo ricalca i presupposti concettuali che guidano la progettazione ex-novo; infatti l'operazione analitica-conoscitiva e la successiva sintesi progettuale si muovono in ambienti precisi, che nel caso del restauro non restano certamente limitati al contorno fisico dell'immobile o del complesso.

Partendo dall'oggetto con tutte le sue implicazioni si sviluppa un iter conoscitivo che spinge l'indagine a ricercare gli elementi *utili* sotto i vari profili, storico, statistico, funzionale.

Un organismo consolidato costituitosi in un'area temporale dilatata non presenta un'immediata riconoscibilità, soprattutto perché non è il prodotto di una configurazione istantanea, bensì di un lento sovrapporsi di una serie di adattamenti che coinvolgono l'insieme sia sotto il profilo strutturale (nuovi espedienti costruttivi, opere di consolidamento, sostituzioni o modificazioni) sia sotto il profilo funzionale (nuove esigenze d'uso, alterazione di destinazione, suddivisioni, *recupero distributivo*).

Per un edificio esistente su cui si debba operare il restauro e la rifunzionalizzazione non esiste all'atto dell'intervento altro che l'aspetto codificato dall'uso ultimo al quale era stato adibito. La ricerca dei processi di trasformazione dell'organismo nel tempo porta ad una visione sempre più chiara dell'aspetto costitutivo dell'insieme: essa porta ad avere i dati di partenza dello strumento progettuale che consiste nel percorrere a ritroso e a riconoscere le singole situazioni verificatesi nel tempo in vista della decisione *finale*: il recupero funzionale secondo le esigenze e gli obiettivi individuati dal

piano programma elaborati secondo le indicazioni dell'amministrazione e dei quartieri.

Si possono individuare quattro operazioni analitiche nel processo conoscitivo che formano la prima parte del modello operativo:

- Inquadramento storico dell'edificio.
- Analisi storico strutturale di carattere urbanistico.
- Individuazione strutturale delle componenti architettoniche.
- Analisi statico strutturale.

Dalla confluenza di tutti i dati e dall'operazione progettuale nasce il recupero del *complesso-contenitore* che ha come matrice l'assunto generale della *conservazione attiva* e come ambito il continuo incontro con le indicazioni di quartiere frutto della partecipazione collettiva continuamente allargata.

Il progetto di restauro

L'analisi condotta sull'edificio, sia sul profilo storico-stratigrafico, che su quelli funzionale e distributivo, ha permesso di avere un quadro della situazione generale sufficientemente completa e tale da fornire gli elementi logici e consequenziali per un intervento di restauro. È ormai acquisito che il concetto di restauro è legato strettamente a quello di utilizzazione e quindi di rivitalizzazione di strutture condannate altrimenti a trasformarsi in rovine inagibili o in *vasi da fiori*, come li chiama Benevolo, posti al centro di piazze o lungo le vie.

Occorre analizzare nella stessa misura i risultati della ricerca conoscitiva e le potenzialità insite nell'edificio. Affrontare il problema attraverso un procedimento il più possibile sintetico che tenga conto di ogni componente *strutturale* della costruzione.

Il cambio di destinazione dell'edificio, da residenza privata a luogo aperto al pubblico, porta ad una sua rifunzionalizzazione, in ogni caso compatibile con un accurato intervento di restauro.

Destinati ad uso pubblico i piani terra e primo piano, è necessario collegare i vari ambienti e corpi di fabbrica in maniera da assicurare nello stesso tempo una fluidità di percorsi e una possibilità di frazionamento con identico gradiente di funzionalità delle restanti parti del fabbricato. Il problema è stato risolto spostando la tromba



Palazzo Ghisilardi-Fava: la facciata

dell'ascensore, che attualmente spacca l'edificio in due, e attraverso due collegamenti secondari verticali. In definitiva per un uso globale e fluido di tutta la parte monumentale sono stati individuati dei settori funzionanti autonomamente, senza interrompere la continuità d'uso degli altri, e precisamente:

- piano terra (torre);
- piano ammezzato (servizi del museo);
- piano primo;
- piano sottotetto (aula didattica, sala mostre).

Uno dei risultati dell'indagine compiuta ha portato come conclusione alla proposta di abbattimento della sopraelevazione ottocentesca. Questo non per un malinteso senso di recupero formale di stampo accademico, ma per essenziali ragioni di sopravvivenza fisica del fabbricato sottostante.

Stabilito poi che il mantenimento dei due piani aggiunti avrebbe comportato in ogni modo la loro demolizione e ricostruzione, si sarebbe giunti all'attuazione di un falso del XX secolo di un'aggiunta ottocentesca su un edificio che non la sopporta.

Se si vuole poi affrontare il problema dal punto di vista semantico, risulta evidente la cesura esistente in ogni modo tra la costruzione originaria, studiata con determinati rapporti, verificati ed evidenziati nello studio condotto, e soprattutto costruiti con altre unità di misura (piede bolognese) e un completamento parziale disegnato secondo il sistema metrico decimale.

La demolizione della sopraelevazione comporta il rifacimento del coperto alla quota originaria, ponendo il problema del ripristino di una struttura scomparsa. Gli antichi coperti erano costituiti da orditure lignee, capriate, terzere, correnti, tavolato; un intervento compatibile con gli aspetti strutturali e morfologici dell'edificio tende a ricostruire il coperto in legno, ma con moderne tecnologie. Si ha il risultato di non produrre alterazioni sostanziali nella logica costruttiva del fabbricato senza ricorrere a tecniche di antiquariato. Il coperto proposto, realizzato con strutture reticolari in tavole composte e giunzioni in piastre chiodate, unisce a caratteristiche di leggerezza e facilità di montaggio, una congruenza tipologica e strutturale con la restante costruzione.

Ampi lucernai permettono l'utilizzazione del piano sottotetto con ambienti aperti al pubblico.

Uno degli aspetti più interessanti dello studio condotto sull'edificio è stato il recupero di una struttura singolarissima come la base della Torre dei Conoscenti.

La torre esiste quasi integralmente nell'interno del palazzo; manca solo il paramento a nord, per un'altezza di circa 6 metri, probabilmente demolito in previsione di un ampliamento, sul lato nord, che non è poi stato realizzato.

Il manufatto più interessante si trova alla base della torre ed è costituito da una porta a due fornici, sormontata da due archi a tutto sesto in grossi conci di selenite. La porta risale probabilmente al X/XI secolo e forse faceva parte del castello del Conte Imperiale che si trovava nell'area compresa fra via Manzoni e via Montegrappa e la via Porta Castello, che conserva nel toponimo la localizzazione dell'antico insediamento.

I criteri seguiti per il recupero della torre consistono essenzialmente nel ripristino dell'antico piano di imposta della costruzione all'interno della torre e di fronte alla porta in modo da averne l'esatta percezione. I paramenti murari interni vengono scalcinati e lasciati in mattoni a vista, e così pure la muratura esterna della torre che appoggia sulla porta.

Le specchiature all'interno dei fornici, costruite quando sulla base della porta fu eretta la Torre dei Conoscenti, verranno trattate con un grosso intonaco a calce in modo da mettere in risalto gli elementi architettonici sovrastanti.

In sostanza il tipo di intervento è concettualmente analogo a quello recentemente eseguito a Palazzo Madama, dove all'interno di una costruzione composita ma con un aspetto consolidato dall'architettura dello Juvara, sono stati ritrovati e messi in risalto frammenti e parti di antichi manufatti, come la Porta Palatina e parti del Castello dei Conti d'Acaia.

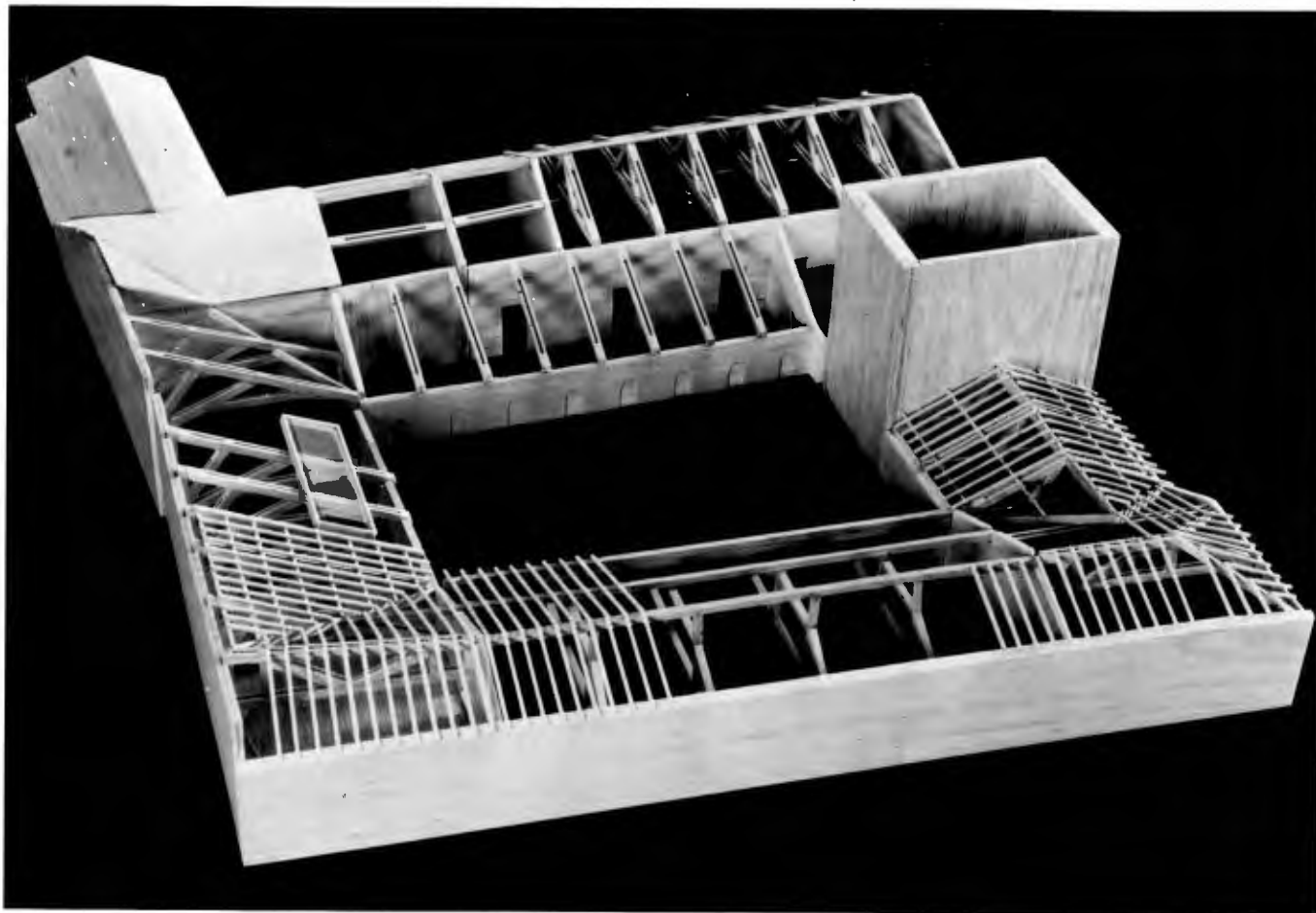
Un ritrovamento e un recupero di questo tipo, oltre ad essere un documento importantissimo per la storia della città, contribuisce anche ad una maggiore fruibilità dell'edificio mediante spazi articolati e compositi e tali da suggerire di per sé stimolanti possibilità di utilizzazione.

Storia dell'edificio

Col nome di palazzo Fava viene comunemente indicato l'edificio fatto erigere - fra il 1484 e il 1491 - da



Palazzo Ghisilardi-Fava: il cortile



Palazzo Ghisilardi-Fava: plastico di studio delle strutture del coperto

Bartolomeo Ghisellardi sull'area già occupata da vecchie case della sua famiglia sotto Santa Maria e San Luca in Castello, ora via Manzoni, 4.

Gran notaro e cancelliere dei Sedici, e quindi partecipe del governo bentivolesco della città in un momento di particolare e felice attività edilizia, Bartolomeo Ghisellardi - o Ghisilardi, come poi si disse - volle il proprio palazzo architettato da Egidio di Battista Montanari, detto Zilio, il quale era stato uno degli artefici del vicino oratorio della Madonna di Galliera.

Di forma press'a poco quadrata il nuovo edificio, che sembra venisse a costare otto mila ducati, venne ad attestarsi, sul lato di ponente, alla casa costruita agli inizi del trecento da Alberto Conoscenti. Verso settentrione il portico continuò quello di Casa Conoscenti, che era stato il primo in muratura costruito nella città.

Verso mezzogiorno l'edificio venne a prospettare sulla strada pubblica che da via porta di Castello conduceva alla Chiesa di San Pietro (e forse vi ebbe l'ingresso principale); anche verso levante sembra si attestasse su di un vicolo, in seguito scomparso.

Nella costruzione vennero incorporate parti di edifici preesistenti, fra i quali una torre, o casa torre, medioevale posta sul confine di ponente; fra le fondazioni e i muri dello scantinato rimasero inglobati tratti di un decumano di Bononia romana e della muraglia di blocchi di selenite che nell'alto Medio Evo aveva cinto la città.

L'edificio era originariamente a due piani sui lati di mezzogiorno e di settentrione; sui due lati di levante e di ponente vi erano, e vi sono tuttora, due ammezzati di modesta altezza; sopra tutto l'edificio correva un alto sottotetto illuminato da piccole finestre ad arco.

Dopo l'acquisto dell'edificio da parte del conte Nicolò Fava, proprietario dell'attiguo palazzo Fava al n. 2 di via Manzoni, avvenuto nel novembre 1810, l'edificio venne sopraelevato di due piani, con sola esclusione del corpo di fabbrica posto a settentrione. Al momento della sopraelevazione esisteva già il grande scalone che - forse nella seconda metà del sec. XVIII - aveva sostituito la primitiva scala quattrocentesca. Per questo nuovo scalone, che fra l'altro non serve l'ammezzato posto sul lato di levante, il primo pianerottolo era stato ricavato

mediante lo sfondamento della parete perimetrale originaria.

L'edificio conobbe, in seguito, alcuni lavori di ripristino e di restauro. I più importanti furono eseguiti nel 1915, auspice il Comitato per Bologna Storica e Artistica.

Sei finestre del prospetto su via Manzoni furono trasformate in bifore, e rese simili all'unica finestra (la seconda a destra) che fin dall'origine aveva avuto una colonna nel mezzo. Anche i merli posti a corona del prospetto - sul modello corrente nel secolo XV - vennero riparati e consolidati.

Nel 1923 furono eseguiti notevoli lavori per la creazione di un ampio scantinato, i quali misero in luce, fra l'altro, ampie tracce di una strada di età romana e di un tratto di mura alto medioevali, tracce che però vennero accuratamente eliminate senza nemmeno provvedere ad un loro rilievo.

Nel 1925 l'edificio fu ancora oggetto di lavori, su progetto dell'architetto Arata; purtroppo, però, vennero anche eseguite molte arbitrarie aggiunte, come l'apertura di nuove finestre nel cortile, l'applicazione di decorazioni posticce in cotto o in gesso dipinto, di capitelli pensili lungo la scala, copie dell'aquila detta di Michelangelo sull'architrave di porte, ecc.

Nel 1927 uno dei locali al primo piano venne adibito a cappella, su disegno del prof. Attilio Ravaglia, e dedicata alla memoria dei caduti fascisti bolognesi.

L'opera fu finanziata, come ricordano le cronache del tempo, in parte mediante una pubblica sottoscrizione e in parte dalla contessa Fava Simonetti che intese con ciò onorare la memoria della propria figlia Marianna.

Nel 1934 l'edificio, che da tempo era sede della casa del fascio bolognese, venne ad esso ceduto dal Comune con delibera podestarile 24 gennaio 1934.

Dopo la fine della guerra, come tutte le proprietà del disciolto partito fascista, l'edificio passò in proprietà allo Stato; in seguito però ad azione del Comune la Corte d'Appello di Bologna riconobbe - con sentenza in data 4 giugno 1964 - la non validità della donazione effettuata nel 1934 e, di conseguenza, l'edificio ritornò di proprietà del Comune.

IL PIVIALE DI SAN DOMENICO

Il piviale proveniente dalla chiesa bolognese di San Domenico è uno dei più noti esemplari dell'*opus anglicanum*, e cioè del ricamo inglese che tra il XIII e il XIV secolo si affermò largamente sui mercati italiani. Il ricamo era eseguito su tela di lino con fili di seta colorata, talvolta ricoperta di una lamina d'oro o d'argento battuto. Si tratta di una tecnica largamente diffusa nel Medioevo, elaborata nei conventi e nelle corti principesche e successivamente perfezionata nelle manifatture dei centri urbani. A partire dalla metà del Duecento e per circa un secolo, spicca su tutte la produzione inglese, alimentata specialmente in Italia dalle richieste ecclesiastiche.

Tra gli arredi sacri è pure il piviale, un ampio manto munito di fermaglio e di cappuccio indossato dagli alti dignitari della Chiesa nelle cerimonie solenni; usato in origine per riparare dalla pioggia durante le processioni, col tempo si era fatto sempre più prezioso, con ricami molto elaborati e ricchi ornamenti di perle e pietre.

L'esemplare bolognese, ora mancante del cappuccio e del fermaglio, è tra i meglio conservati, malgrado la scomparsa dell'oro che ne ricopriva il fondo e dell'argento che ornava le armature.

Secondo l'opinione prevalente tra gli specialisti, esso risale alla fine del XIII secolo e riflette lo stile dominante in Inghilterra sullo scorcio del Duecento. Certamente un artista di grande talento (probabilmente un miniatore) ha fornito i disegni su cui è stato imbastito il ricamo. I rapporti individuati recentemente con la pittura inglese contemporanea, e in particolare con lo splendido e discusso polittico dell'Abbazia londinese di Westminster, confermano da un lato la sua qualità e dall'altro la complessità di cultura che in esso si esprime.

I fatti della vita di Cristo e della Vergine (sta a sé la scena col Martirio di San Tommaso di Canterbury) sono narrati con linguaggio vivace e con ricche notazioni espressive, senza che per ciò ne scapiti la consumata eleganza, sostenuta da continue sottigliezze grafiche e lineari, certamente da spiegarsi con influssi del gotico francese.

Si pensa generalmente che il Piviale si trovasse a Bologna già sulla fine del Duecento; si è anche supposto -

pur con scarso fondamento documentario - che a donarlo alla grande chiesa bolognese fosse il papa domenicano Benedetto XI, morto nel 1304. Comunque sia, è certa l'importanza che questo *mirabile prontuario di composizioni gotiche* (R. Longhi, 1934) ebbe per lo sviluppo della pittura trecentesca bolognese: *giunto ancora nel Duecento* - ribadirà più tardi il Longhi - *ad offrire ai nostrani un vasto, inedito repertorio di argomenti sacri, vergati secondo lo spirito visionario e irrealistico del gotico nato in Francia*. In ogni caso, un avvio insostituibile per le ricerche naturalistiche e le supreme eleganze lineari di cui si alimenterà la originalissima esperienza della pittura gotica bolognese, da Vitale fino a Giovanni da Modena.

Le citazioni di Roberto Longhi sono tratte dal corso universitario del 1934-35 su La pittura del Trecento nell'Italia Settentrionale e dalla introduzione alla Mostra della pittura bolognese del '300 - Bologna 1950, ora ripubblicati nel volume Lavori in Valpadana - Firenze, 1973.
Sul piviale esiste uno studio monografico di Francesca Bignozzi Montefusco, Il Piviale di San Domenico - Bologna, 1970, cui si è attinto largamente.

Ha curato la stesura del catalogo Renzo Grandi, con la collaborazione di Luisa Cervelli e Sergio Paganelli per il settore degli strumenti musicali e di Giovanni L. Reggi per le ceramiche.

1 Piviale con fatti della vita di Cristo e della Vergine

Tela di lino e seta

Alt. cm. 145; lungh. cm. 320

Ricamo inglese della fine del secolo XIII

Dalla Chiesa di San Domenico in Bologna



1 particolare

LE SCULTURE

La raccolta di sculture del Museo, tutte o quasi tutte di sicura provenienza bolognese, pone problemi storici e critici di non facile soluzione, poiché sono pochi finora gli studi sull'argomento e quei pochi vertono sui pezzi di maggiore spicco, oggi universalmente conosciuti. In particolare, è ancora arretratissimo lo studio delle pietre tombali dei lettori bolognesi, di cui conserviamo parecchi cospicui esempi, a partire dalla tomba di Matteo Gandoni che è del 1330, per finire con quella di Pietro Canonici che è già del Cinquecento inoltrato.

L'usanza di celebrare pubblicamente i più noti professori dell'Università di Bologna è dunque molto antica, se già nel XIII secolo è testimoniata dai grandi monumenti a piramide tuttora esistenti intorno all'abside della chiesa di San Francesco o nella piazza di San Domenico. È questa la prova più evidente del ruolo pubblico e sociale che veniva comunemente riconosciuto all'insegnamento universitario, in una città che da quello traeva buona parte delle sue risorse e un prestigio internazionale universalmente riconosciuto.

È così che si fissa a Bologna, con una persistenza di oltre due secoli, il motivo del professore in cattedra che legge ai suoi studenti, scolpito su molte tombe con protervia ripetitiva ma anche, spesso, con grande forza e perfino violenza d'espressione. Erano bolognesi questi scultori? Una tradizione vera e propria di maestranze locali che lavorassero la pietra non è documentata con certezza a Bologna. E del resto i monumenti almeno all'apparenza più inventivi e variati sono opere d'importazione, riferibili al veneziano Pier Paolo dalle Masegne (n. 4) e al toscano Jacopo della Quercia o alla sua bottega (Monumento funebre di Antonio Galeazzo Bentivoglio nella chiesa di San Giacomo). Ma si potrebbe perfino invertire il rapporto e riconoscere nelle tombe più antiche, che restano anonime, il modello per quei tipi espressivi che Pier Paolo e Jacopo rifondono in un linguaggio più articolato e sfumato, di maggiore evidenza naturalistica e di più persuasiva comunicazione. Come che sia, è certo che Bologna fu luogo di condensazione, più precocemente di quel che si ammette comunemente, per una lingua improntata ad un massimo di immediatezza espressiva. In questo senso, la scultura, con le sue figure rattrappite e sconvolte, con la sua concitata e sregolata eloquenza, sembra fare da battistrada alle grandi e tanto più evolute esperienze della pittura bolognese trecentesca: o, quanto

meno, ne riflette l'aspetto più antico che per noi rimane in gran parte sconosciuto. In ogni caso, nelle sue prove più precoci testimonia un gusto profondamente costituito nell'orientamento fieramente gotico e naturalizzante (C. Volpe, 1965), che siamo soliti attribuire alla cultura bolognese in anni più tardi.

Alcune difficoltà tecniche ci impediscono di esporre più di quattro pezzi: tutti sicuramente ascrivibili a Maestri non bolognesi.

Il più antico è la grande statua del pontefice Bonifacio VIII (n. 2), rimasta per quasi cinque secoli sulla facciata del Palazzo Comunale. Sappiamo, perché lo ricordano molte fonti antiche, che essa fu eseguita nel 1301 da Manno orefice, senese, che non ci è altrimenti noto.

Bonifacio VIII dopo la sua morte fu accusato dal re di Francia, Filippo il Bello, di eresia. Nel processo postumo che gli venne intentato, era portata anche l'accusa di idolatria, per avere eretto nelle chiese o sugli edifici pubblici cittadini delle proprie immagini in argento o marmo. *Secondo le accuse Bonifacio avrebbe utilizzato il proprio ritratto a fini magici, più che religiosi, di autocelebrazione.* (E. Castelnuovo, 1973).

Si capisce il senso dell'accusa: il monumento bolognese, eretto a ricordo dell'intervento fatto dal papa per mettere pace fra le fazioni cittadine, è alieno da ogni ricerca di verosimiglianza fisionomica; la sua struttura semplificata, con qualcosa di iperbolico, rammenta davvero un idolo. Lavoro di notevole qualità e, più ancora, di non comune suggestione, sembra del tutto anomalo nel quadro della scultura italiana del primo Trecento. Costruito come una enorme ed elementare opera di oreficeria, non risente di alcuna delle scuole scultoree costituite sulla complessa eredità di Nicola Pisano, e il rigore a cui è improntato ne fa un ossequioso e astratto emblema del potere, in tutto estraneo alle umanissime indagini dei grandi allievi di Nicola.

Diversa è la qualità della statuette di San Pietro Martire (n. 3), che faceva parte del perduto altare maggiore di San Domenico in Bologna (F. Filippini, 1935), ed è quindi da collegarsi ad altra scultura con San Petronio conservata nel Museo di Santo Stefano (C.L. Ragghianti, 1939) e ad un bassorilievo con la Natività di collezione privata bolognese (C. Gnudi, 1947), tutti frammenti del medesimo complesso. La critica moderna ha ricono-

sciuto in queste opere la mano del toscano Giovanni di Balduccio, formatosi a Pisa accanto a Tino di Camaino e poi lungamente attivo in Alta Italia e in ispecie a Milano, dove eseguì, tra l'altro, l'Arca di San Pietro Martire nella chiesa di Sant'Eustorgio. L'attività per il grande tempio domenicano bolognese, forse nel quinquennio 1320-25, documenta al vivo le grandi qualità di Giovanni, che qui sembra fornire quasi una *volgarizzazione delle forme espressive più elevate della scuola pisana* (C. Gnudi, 1947), nel cui ambito si era formato. Lo stesso Gnudi ci invita ad osservare come i motivi desunti da quella altissima cultura siano usati qui in una versione divulgativa, ma quanto precisa nell'esprimere quel mondo sentimentale più tenue e modesto e pieno di spontaneo abbandono. In particolare, la nostra statuette, che è tra le opere del Maestro di maggiore concisione, si caratterizza per la felicissima vena di vivacità e arguzia popolarische.

Ad un periodo successivo risale il bassorilievo, con il consueto motivo degli studenti che assistono alla lezione del maestro (n. 4).

È il più cospicuo dei tre frammenti superstiti che componevano, insieme ad altri perduti, il sepolcro del famoso giurista Giovanni da Legnano. Un'iscrizione ricorda che la tomba del celebre dottore fu eseguita nel 1383 dai fratelli veneziani Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne. Le due notizie non sono esatte: il lavoro fu fatto verosimilmente dopo l'83 (che è l'anno di morte di Giovanni da Legnano) da uno solo dei due fratelli, Pier Paolo. La critica moderna (ancora una volta il merito è principalmente dello Gnudi) è riuscita a distinguere le personalità, molto diverse tra loro, di Jacobello e Pier Paolo che pure firmavano insieme le loro opere, a garanzia di una bottega alquanto reputata anche fuori di Venezia. A Bologna in particolare fu attivo, sembra a partire dal 1386, il solo Pier Paolo, cui si deve la grande pala marmorea tuttora conservata sull'altare maggiore di San Francesco. La sua personalità è stata caratterizzata con la penetrazione consueta da Gnudi, che fa notare come egli fu attratto piuttosto dal gusto più elegante e delicato di certa tarda scultura gotica francese, di quella tendenza di quel gotico tardo che, ben distinta dall'altra che giunge alle estreme conclusioni di moto lineare e di contorsioni prebarocche, si placa, invece, in un blando naturalismo piacevolmente illustrativo.

Qualità che ravvisiamo tutte al vivo nel bel rilievo, caratterizzato da un interesse amoroso, se pur svagato e

disperso, rivolto al mondo esterno, una delicatezza sensibile, un'eleganza sottile; un mondo raffinato e attraente se pur privo di una intima struttura (C. Gnudi, 1947).

Da ultimo esponiamo un trittico marmoreo, attribuito variamente a Jacopo della Quercia o alla sua bottega (n. 5). La parte centrale con la Madonna e il Bambino e il rilievo di sinistra con San Giorgio erano conservati durante il secolo scorso nelle Collezioni Universitarie, senza che ne fosse riconosciuta la comune provenienza o, tanto meno, la paternità; più tardi furono rintracciati il San Pietro, acquistato dal Museo nel dopoguerra, e la relativa cuspide con San Bonaventura, riconosciuta dal Ragghianti (1938) in collezione privata tedesca. L'opera è certo tra gli esempi più insigni della bottega bolognese di Jacopo della Quercia, e non è da escludere un intervento limitato dello stesso Maestro.

Jacopo soggiornò a lungo a Bologna, mentre attendeva alla monumentale decorazione del portale maggiore di San Petronio, iniziato nel 1425 e interrotto nel '38 con la morte improvvisa dell'artista. Nato a Siena intorno al 1374, attivo in molte città toscane, ma fin da giovane in rapporto con gli ambienti dell'Italia settentrionale e verosimilmente con la stessa Bologna, ha lasciato alcuni capolavori dell'ultima stagione gotica in Italia, oggi universalmente noti: dalla tomba di Ilaria del Carretto nel Duomo di Lucca alla Fonte Gaia di Siena, per finire con la *Porta Magna* di San Petronio, che dello stile vigoroso e drammatico di Jacopo è la prova più solenne, e tra tutte la più alta ed intensa.

Della mirabile potenza creativa che in essa si manifesta, abbiamo un'eco attutita nel nostro rilievo, che tuttavia ha parti anch'esse mirabili, come le cuspidi; sì che non è da escludere che all'esecuzione dell'opera - forse dovuta a Cino di Bartolo, *il migliore dei collaboratori di Jacopo* (A.M. Matteucci, 1966) - sovrintendesse lo stesso Maestro, verso la fine della sua attività.

La citazione di Carlo Volpe è tratta dal volume *La pittura riminese del Trecento - Milano, 1965.*

La citazione di Enrico Castelnuovo è tratta dal saggio *Il significato del ritratto pittorico nella società, pubblicato nel V volume della Storia d'Italia - Torino, Einaudi, 1973.*

Le citazioni di Cesare Gnudi sono tratte dai saggi *Un altro frammento dell'altare bolognese di Giovanni di Balduccio in Belle Arti, 1947* e *Jacobello e Pietro Paolo da Venezia ne La Critica d'Arte, 1937.*

La citazione di Anna Maria Matteucci è tratta dal volume *La Porta Magna di San Petronio in Bologna - Bologna, 1966.*

2 Bonifacio VIII

Scultura in bronzo laminato e dorato con anima di legno
Alt. cm. 265
Manno da Siena, 1301
Dalla facciata del Palazzo Comunale; indi nelle Collezioni Universitarie
Inv. 1668

3 San Pietro Martire

Scultura in marmo
Alt. cm. 59,5
Giovanni di Balduccio (1300 c.-1360 c.), prima metà del secolo XIV
Dalla Chiesa di San Domenico; indi nella Certosa
Inv. 1647

4 Studenti in lettura - Particolare della tomba di Giovanni da Legnano

Bassorilievo in marmo
Alt. cm. 62; lungh. cm. 76
Pier Paolo dalle Masegne (? -1403), seconda metà del secolo XIV
Dalla Chiesa di San Domenico; indi nelle Collezioni Universitarie
Inv. 1660

5 Trittico con la Madonna col Bambino e Santi

Bassorilievo in marmo
Alt. cm. 102; largh. cm. 98
Jacopo della Quercia (1374 c.-1438) e bottega, prima metà del secolo XV
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 1648





GLI AVORI

Lavori in osso e avorio si son fatti, come è noto, fin dalla più remota antichità; malgrado le difficoltà d'approvvigionamento, anche le regioni mediterranee hanno conosciuto, in età classica e bizantina, una produzione ampia e variata, trasmettendo così al Medioevo e all'Occidente cristiano un patrimonio tecnico e artistico di primissimo ordine. Le grandi rinascenze classicistiche prima e dopo il Mille favorirono la ripresa dei non del tutto dimenticati lavori in avorio e in osso, accompagnando al recupero di una tecnica illustre quello di motivi ed elementi classici: è così in età carolingia e, più tardi, in età ottoniana.

All'autonomo sviluppo romanico seguì quello più originale e impetuoso del periodo gotico, quando l'avorio conobbe la massima diffusione in Occidente, affermandosi negli usi sacri e in quelli profani con una inventiva iconica e stilistica prima sconosciuta, anche se in larga misura dipendente dalle arti maggiori. Se è vero, come pensava Huizinga, che le forme, in cui si manifestava il nesso tra produzione artistica e vita sociale erano per l'appunto quelle dell'arte profana e dell'arte applicata, pochi aspetti della cultura gotica ci consentono di cogliere quell'intrigante problema al pari degli avori. Usati non solo negli arredi sacri, ma con larghezza nella stessa vita privata in guisa di cofani, cornici e astucci di specchi, pettini, strumenti musicali, coperture per libri, tavole da scacchi, figure da giuoco, impugnature d'armi, selle, utensili per lavori domestici, essi testimoniano in modo ineguagliabile l'alto tenore di vita e il rinnovato desiderio d'agio delle classi ricche. Divulgando ed elaborando i fortunatissimi miti letterari di due secoli prima e specialmente i romanzi del ciclo bretone, condensano in immagini di dolcissima evidenza e di grande forza evocativa gli ideali di vita dei ceti agiati: la caccia, il giuoco, l'amore, le peripezie d'amore.

Gli *ivoiriers*, che dalla fine del XIII secolo si affaticavano nelle botteghe parigine al loro lavoro, minuziosamente regolato da disposizioni severe per garantirne la buona qualità (era proibito il lavoro a lume di candela; le opere imperfette dovevano essere distrutte) ebbero un ruolo determinante, insieme ai miniatori, nel diffondere in tutta Europa la cultura francese. Il Focillon ne precisa ulteriormente la funzione: *gli avori parigini, diffusi in*

tutto l'Occidente, contribuiscono a quella notevolissima unità di stile che caratterizza una volta ancora una lingua europea, ricca di dialetti, ma omogenea nella sua origine.

Gli avori che qui si presentano son tutti gotici ed alcuni di cultura francese. Il più antico, sui primi del XIV secolo, è il prezioso dittico con la Vergine e il Crocifisso (n. 6), di consumatissima eleganza; più tarde sono le due valve da specchio che rappresentano, l'una, il cavaliere col falconiere in partenza per la caccia (n. 7) e, l'altra, un episodio della leggenda di Gauvain (n. 8), compendiando i diffusi ideali cavallereschi mutuati retrospettivamente dai romanzi di due secoli prima. Non diversamente dal mirabile discriminatoio, il cui manico è formato da due figure in atteggiamento amoroso (n. 9).

Posteriori, e di cultura italiana, sono il trittico con scene della vita di Cristo (n. 11) e il cofano con scene della leggenda di Piramo e Tisbe (n. 12), attribuibili alla bottega degli Embriachi, sulla fine del XIV secolo o, al più, ai primi del secolo successivo. Si tratta di prodotti tra i più cospicui dei molti che uscirono dalle botteghe fiorenti degli Embriachi, originari di Firenze e poi stabilmente attivi a Venezia. Qui, nel grande emporio dell'arte sontuaria, poterono presto assicurarsi il primato, mentre iniziava il declino delle botteghe francesi: i loro manufatti, spesso assai elaborati (caratteristiche sono le cornici alla «certosina», di legno intarsiato in avorio e madreperla), di dimensioni a volte colossali, e tali da reggere la declinante concorrenza francese, sono altresì caratterizzati da un più marcato rigore della composizione e da un maggiore nitore del rilievo; si concilia così la più severa tradizione toscana coi temi, frequenti in Alta Italia, dei racconti e delle leggende venute di Francia.

A sé stanno due rari esempi d'uso pratico dell'avorio: la splendida sella da parata con larghe tracce di colore (n. 10), che crediamo convenga alla cultura borgognona intorno al 1400; e la coltelliera da scalco (lo scalco era il servo che durante il convito trinciava le vivande), forse ancora assegnabile alla Francia al declinare del Quattrocento (n. 13).

La citazione di Johan Huizinga è tratta dal volume L'autunno del Medio Evo - Firenze, 1966.

La citazione di Henri Focillon è tratta dal volume L'Arte dell'Occidente - Torino, 1965.

6 Dittico con la Madonna e il Bambino tra Angeli e il Crocifisso tra i dolenti

Avorio con tracce di doratura
Alt. cm. 9; largh. cm. 14,2 (aperto), cm. 7 (chiuso)
Francia, prima metà del secolo XIV
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 749

7 Custodia di specchio con scena di caccia

Osso
Diam. cm. 6,5
Cultura francese del secolo XIV
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 700

8 Custodia di specchio con episodio della leggenda di Gauvain

Osso
Diam. cm. 9,7
Cultura francese della fine del secolo XIV
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 697

9 Discriminatoio con manico recante due figure in atteggiamento amoroso

Avorio
Lungh. cm. 29,3
Secolo XIV
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 774

10 Sella da parata decorata con scene cavalleresche

Legno rivestito di pelle e di lamine d'avorio con tracce di colore
Lungh. massima cm. 54
Cultura borgognona (?) intorno al 1400
Dalla Collezione Palagi
Inv. 402

11 Trittico con scene della vita di Cristo

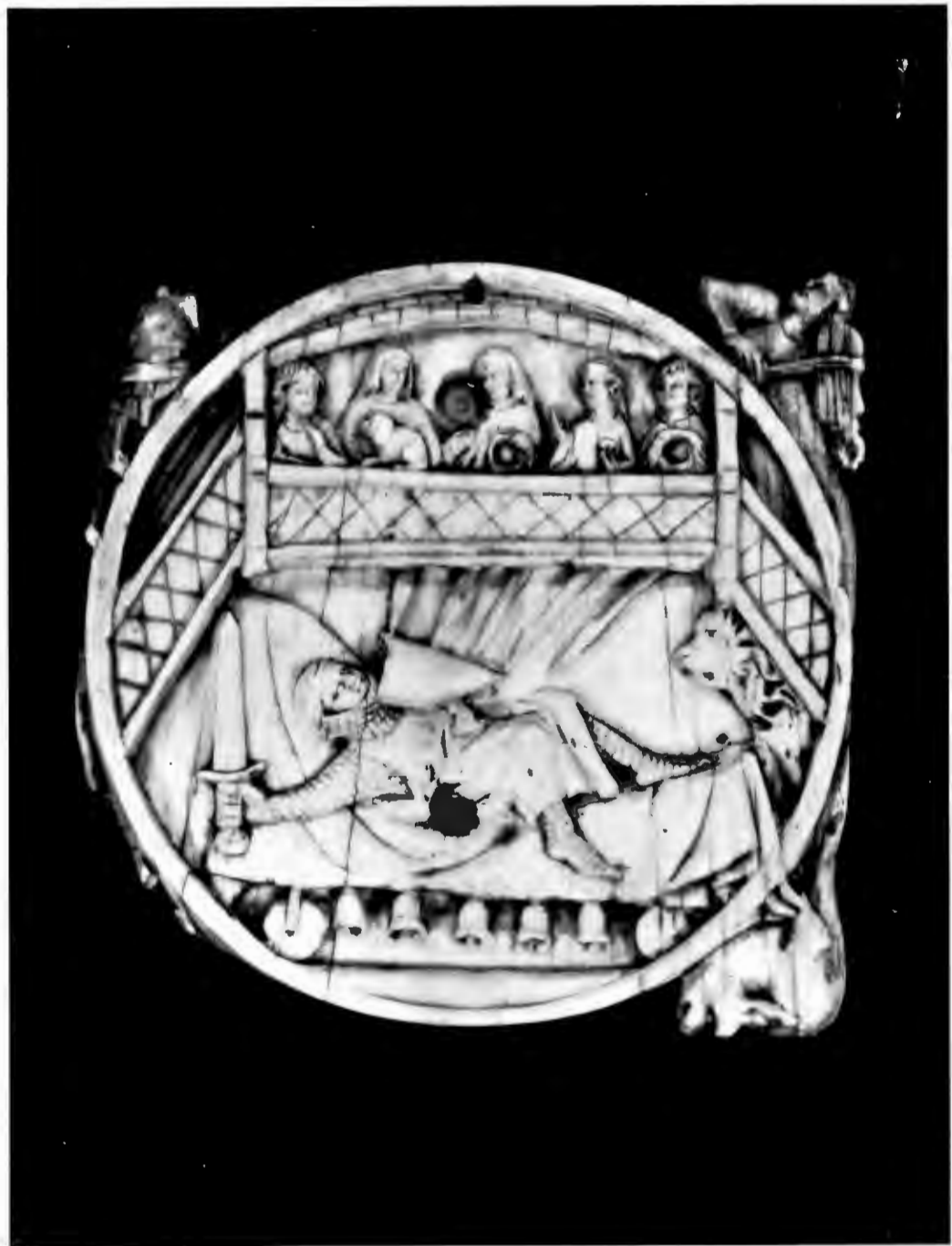
Avorio e legno lavorato alla «certosina»
Alt. cm. 69; largh. cm. 23,5 (chiuso), cm. 46,8 (aperto)
Bottega degli Embriachi; Venezia, fine del secolo XIV
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 720

12 Cofanetto ottagonale con scene della leggenda di Piramo e Tisbe

Osso con tracce di colore e legno lavorato alla «certosina»
Alt. cm. 42; lato cm. 13,5
Bottega degli Embriachi; Venezia, fine del secolo XVI - inizi del secolo XV
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 721

13 Coltelliera da scalco, contenente due coltelli; i manici sono sormontati da gruppi di leoni che azzannano cocodrilli

Metallo, cuoio e avorio
Lungh. guaine cm. 47,5; lungh. coltelli cm. 50
Dalla Collezione Cospì; indi nelle Collezioni Universitarie
Inv. 337-338





I VETRI

La scelta raccolta che qui si presenta consente di seguire per sommi capi lo sviluppo dell'arte vetraria muranese, dagli inizi fino al suo esaurimento, al declinare del Settecento.

L'antica boccetta porta profumi dipinta a smalto (n. 14) documenta la produzione delle famose fabbriche mesopotamico-siriache, indicate comunemente tra i fattori che hanno contribuito ad una autonoma produzione lagunare: per via dei rapporti sempre intercorsi tra Venezia e il vicino Oriente, e in ispecie il mondo islamico, di cui si cominciano a notare influssi sulla cultura veneziana fin dal X secolo.

Certo, di un'attività vetraria a Venezia, come del resto in tutto l'Occidente, abbiamo testimonianze anche d'età precedente. La trattatistica fiorita nel Medioevo all'ombra dei grandi monasteri attesta la vitalità di una tecnica, che in età romana aveva conosciuto una larga diffusione, e che anche in seguito, malgrado il generale arretramento culturale, fu praticata nei momenti e nei centri di maggiore vitalità.

A Venezia, dove l'opera del vetraio era richiesta dal largo uso di decorazioni a mosaico, abbiamo prove precocissime di una tale attività. Fin dal 982 è documentato un vetraio locale e da allora le notizie d'archivio ci consentono di seguire con buona approssimazione, nelle sue tappe salienti, lo sviluppo di una industria presto fiorente e sostenuta da una larghissima reputazione internazionale. A Murano, che ne fu il centro dal 1291, quando la Repubblica vi fece concentrare le fornaci per evitare incendi nel centro cittadino, le fabbriche si svilupparono del tutto libere da tutele monastiche, in un clima di forte competitività e in continuo progresso tecnico, sostenute da una minuziosa legislazione protezionistica che garantì a lungo il primato mondiale di Venezia nel settore.

Già sulla fine dei Quattrocento vetri muranesi sono documentati a Damasco, in una regione di dove usciva nei secoli precedenti la maggiore produzione vetraria del Mediterraneo. Agli stessi anni risalgono del resto i primi e più cospicui esemplari a noi noti, che attestano, dopo la perdita pressoché totale della produzione utilitaria, i livelli più alti delle fabbriche di Murano. Della più fa-

mosa, quella di Anzolo Barovier, si sa che iniziò la decorazione artistica su vetri *colorati a guisa di mosaico*, come scrisse il Filarete nel suo Trattato di Architettura.

Gli esemplari superstiti, come la rara coppa con l'Adorazione dei Magi e la Fuga in Egitto (n. 15), se non possono essere ascritti con certezza al Barovier, ci consentono almeno di intendere le qualità del primo vetro soffiato veneziano, *concepito più come prodotto mimetico e di lusso che come materia dotata di una propria autonomia espressiva* (A. Gasparetto, 1958), e perciò colorato con tinte cariche, che imitavano le pietre preziose, lo zaffiro, lo smeraldo, l'ametista. Col tempo, le decorazioni a smalto si faranno sempre più rade e il colore di fondo progressivamente più chiaro, fino a raggiungere la trasparenza (n. 16 e 17). Nel Cinquecento inoltrato si arriverà infine a produrre oggetti di cristallo in forme essenziali, improntate ad un massimo di purismo funzionale (n. 20) o, al più, ravvivate da una severa decorazione a *reticello* (n. 18).

È il momento della massima fortuna internazionale di Murano, con la incontrastata affermazione sui mercati europei del cristallo, che i veneziani ottenevano da sassi fatti venire direttamente dal Ticino.

Sulla composizione del vetro in quel periodo ci offre una testimonianza preziosa un monaco svedese, Peter Mansson, che soggiornò in Italia tra il 1508 e il 1524: *sabbia bianca fine, ceneri nere ottenute bruciando una pianta che è chiamata ... in italiano soda e un sale che è chiamato sale alcali*. Lo stesso Mansson ci introduce alla lavorazione vera e propria: *Per prima cosa occorre una canna di ferro lunga 1,4 metri di sezione rotonda od ottagonale... con un foro interno non più largo di una penna d'oca. Immergi questa canna nel crogiuolo di vetro fuso e rigirala affinché il vetro fuso vi si attacchi intorno... Gira la canna, premi e rotola il bolo sulla lastra che è davanti al forno, avvicina rapidamente l'imboccatura della canna alla bocca e soffiaci dentro. Introduci di nuovo il vetro nel forno, rigirando uniformemente la canna nella fiamma. Ritira la massa di vetro e plasmala con le pinze nella forme che dovrà assumere alla fine. Imprimi al vetro attaccato alla canna un movimento ondulatorio nell'aria in modo da farlo allungare, mentre con il soffio cerchi di allargarlo come una vescica di bue. Premi sul globo con spatole... o forme per ottenere la base su cui dovrà poggiare il recipiente; con le pinze liscia uniformemente tutto intorno... Il globo di vetro, staccato dalla*

canna, viene... introdotto nel forno. Tolto dal forno, viene sagomato con le pinze... Gli oggetti finiti sono trasportati nell'altra camera dove sono lasciati raffreddare lentamente, per evitare rotture che possano verificarsi per un brusco raffreddamento.

Già sulla metà del Cinquecento inizia, nonostante i severi divieti della Repubblica, la diaspora degli artigiani muranesi, mentre la produzione internazionale del vetro tende ad assestarsi in una pluralità di centri e di culture fino allora ignoti. È il momento in cui la *façon de Venise* si afferma in tutta Europa, con varietà di apporti regionali e di autonome rielaborazioni, su cui spicca ben presto la forte produzione boema.

Proprio ad una libera imitazione del cristallo boemo si deve la ripresa di Murano verso la metà del Settecento e la fortuna del Briati, che mise in auge i grandi lampadari e gli elaboratissimi centri da tavola. Della produzione minore di quel secolo danno conto qui una coppetta a calice (n. 24), attribuita per l'appunto alla bottega del Briati, e due bottigliette per profumi (n. 22 e 23), assegnate ai Brussa, che riprendono con levità ed immediatezza d'impressione le antiche decorazioni a smalto.

La citazione di Astone Gasparetto è tratta dal volume Il vetro di Murano dalle origini a oggi - Venezia, 1958. La citazione di Peter Mansson è tratta dal volume Le tecniche artistiche - Milano, 1973.

14 Boccetta porta profumi

Vetro decorato a smalto policromo ed oro
Alt. cm. 16,8
Fabbrica mesopotamico-siriaca, secolo XIII
Dalla Collezione Palagi
Inv. 1395

15 Coppa con l'Adorazione dei Magi e la Fuga in Egitto

Vetro colorato a smalto policromo
Alt. cm. 19,1
Attribuito alla fabbrica dei Barovier; Murano, 1465 c.
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 1363

16 Calice con l'orlo decorato a puntini policromi

Vetro bianco trasparente con decorazioni a smalto
Alt. cm. 15,4
Murano, fine secolo XV-inizi secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 1386

17 Piatto recante al centro l'Agnello Eucaristico

Vetro bianco trasparente con decorazioni a smalto policromo
Diam. cm. 27,1
Murano, inizi del secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 1379

18 Bacile

Vetro a reticello bianco
Diam. cm. 45,4
Murano, secolo XVI
Provenienza ignota
Inv. 1378

19 Vasetto a due anse

Vetro azzurro
Alt. cm. 9,5
Murano, secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 1382

20 Calice ad alette

Vetro bianco trasparente
Alt. cm. 15,9
Murano, metà del secolo XVI
Dalla Collezione Pepoli
Inv. 1387

21 Vasetto a corpo ondulato

Vetro verde
Alt. cm. 8
Murano, secolo XVII
Dalla Collezione Pepoli
Inv. 1384

22-23 Due bottiglie porta profumi, con decorazioni a fogliami e figure di uccelli

Vetro bianco trasparente con decorazioni a smalto
Alt. cm. 9,3
Attribuite alla fabbrica dei Brussa; Murano, secolo XVIII
Dalla Collezione Palagi
Inv. 1366, 1367

24 Coppetta a calice

Vetro bianco trasparente, decorato a bande filigranate bianche e policrome
Alt. cm. 5
Attribuita alla bottega dei Briati; Murano, secolo XVIII
Dalla Collezione Pepoli
Inv. 1390



I BENTIVOGLIO

È largamente conosciuto il problematico clima culturale della corte di Giovanni II Bentivoglio (1463-1506).

Destreggiandosi con provata abilità all'interno del non facile equilibrio politico italiano, la Signoria garantì a Bologna, insieme alla netta ancorché precaria ripresa economica, una più aggiornata e matura vita culturale: nel rispetto, almeno formale, dei suoi centri istituzionali, e *in primis* dell'Università, che riacquista una moderata funzione egemonica in un orizzonte, come sempre, europeo. Se non fu facile suscitare una cultura locale in una città duramente provata dalle lotte politiche e dal collasso economico dei decenni precedenti, con le conseguenti smagliature del tessuto civile e culturale, è pur vero che una oculata politica di importazioni assicurò una ripresa innegabile, ed anche splendida, seppure condotta all'insegna di una cauta e un po' disimpegnata *simpatia per la contaminazione, per il florilegio stilistico* (E. Raimondi, 1972).

La cultura cittadina - è sempre il Raimondi - *raccolta intorno all'astro ormai raggiante dei Bentivoglio... s'incarna nel gusto sontuoso di una società dall'apparenza florida, più che mai desiderosa, dopo le angustie di un passato recente, d'eleganza e di agio. Nel mondo bolognese, ora intimamente inserito nel blocco padano-lombardo e non chiuso d'altra parte al commercio oltre Appennino con la Toscana, filtrano così quasi di riflesso e come attratte dai segni dello splendore economico l'arte dei ferraresi e quella della provincia fiorentina.*

Della maggiore impresa ferrarese a Bologna - la decorazione, ora perduta, della cappella Garganelli nella chiesa di San Pietro - pervenne in Museo il più vasto lacerto superstite: la tomba terragna del cavaliere Domenico Garganelli, l'amico fidato e il potente fautore di Giovanni II, morto nel 1478. A quell'anno risale verosimilmente la scultura, attribuita generalmente al grande ferrarese Francesco del Cossa, che per primo aveva dato mano alla decorazione pittorica della cappella, interrotta poi dalla sua morte prematura. Della temperie culturale di Bologna in quegli anni dà conto questo poderoso ed ornato monumento, che alla sovrana chiarezza dell'impostazione unisce l'ardua ricerca di estreme eleganze. Non diversamente dai due tondi in vetro (n. 26 e 27), attribuiti di recente all'altro grande ferrarese Ercole

de' Roberti, che nel decennio seguente aveva completato in San Pietro gli affreschi iniziati dal Cossa. Dalla cappella Garganelli, che sappiamo ornata di vetrate, vengono forse anche i due mirabili tondi, in tutto degni della maggiore ritrattistica robertiana e come quella di varia ed accidentata psicologia: il *malinconico* e l'*altezzoso*, ebbe a chiamarli il Volpe che per primo ne intese l'importanza (1958).

Più sfumata, più varia e accomodante era certamente la cultura compendiate dal palazzo Bentivoglio, iniziato nel 1460 e distrutto nel 1507, un anno dopo la precipitosa fuga dei Signori di Bologna. La grande sede della corte bentivolesca costituiva il momento saliente di un coraggioso programma di rinnovamento e risanamento urbanistico, condotto con larghi apporti di maestranze di educazione toscana, ma su persistenti, e a Bologna sempre riaffioranti, sedimenti gotici. Delle decorazioni interne del Palazzo, dovute al Costa e al Francia, non è rimasta traccia; tuttavia altri monumenti ancora integri, come la cappella Bentivoglio nella chiesa di San Giacomo Maggiore, consentono di intendere i caratteri che le improntavano, *d'un umanesimo letterario, un po' fantastico e astrologante* (F. Arcangeli, 1954), com'è per l'appunto nelle opere di Lorenzo Costa, che di quel clima fu l'interprete più fedele.

Alla cerchia del Costa - o più probabilmente a quella del Francia - crediamo convenga la rara targa con la rappresentazione di San Giorgio che abbatte il drago (n. 28), eseguita probabilmente nell'88 o poco dopo, per ricordare la dura ed esemplare repressione della congiura dei Malvezzi; non troppo lontana dunque dalle grandi tempere del Costa in San Giacomo, e in ispecie dalla *Madonna dei Bentivoglio* (1488), che delle solide inclinazioni e degli sfizi di un'intera famiglia signorile offre un referto in ogni senso memorabile.

L'impronta di moderato e scelto eclettismo della corte è testimoniata da alcuni oggetti, che fonti antiche ci assicurano provenire da palazzo Bentivoglio; di dove sarebbero stati recuperati con gli scavi del 1756, quando nell'area del «guasto» si cominciò la costruzione del Teatro Comunale. È il caso del pettine in avorio tardogotico (n. 29), ove è narrata nel gusto sapido delle botteghe dell'Alta Italia una storia complessa, che un opuscolo anonimo del 1839 identificava con il pietoso supplizio di Edoardo II. Sarebbe identica la provenienza di un vasetto (n. 30), di cultura ispano-moresca come

altre maioliche del Museo, per le quali è testimoniata l'origine bentivolesca; gli scrittori bolognesi dell'Ottocento, sulla fede del Passeri, asserivano che esse provenivano da fabbriche di Pesaro, di dove veniva del resto la stessa Ginevra Sforza, moglie di Giovanni II.

Stando alle stesse fonti, nelle collezioni private e pubbliche di Bologna s'incontravano numerose testimonianze del non dimenticato splendore dei Bentivoglio: nella collezione Cospì si trovava il raro corno da caccia con lo stemma della famiglia (n. 34), mentre più tardi nelle collezioni universitarie saranno alloggiate le due splendide fiasche di fabbrica muranese (n. 32 e 33), eseguite certamente prima del 1489, perchè nell'insegna di famiglia non figurano ancora i «pali» della casa d'Aragona, che i Signori di Bologna poterono porre accanto alla «sega» soltanto a partire da quell'anno. Valga ricordare ancora la ciotola in ceramica graffita con la mancabile «sega» (n. 31), prodotta certamente in una delle fornaci bolognesi, della cui attività al declinare del Quattrocento ha dato prova inconfutabile un recente recupero in piazza Maggiore condotto dal Museo Civico.

A sé sta il mirabile stocco (n. 25), consacrato da Niccolò V nel Natale del 1454 e donato l'anno dopo a Lodovico Bentivoglio, a suggello dell'accordo diplomatico su cui furono regolati i rapporti tra la Chiesa e Bologna: e da allora reputato tra i cimeli più prestigiosi della famiglia.

In ogni caso, testimonianza tra le più ornate di un decoro familiare e dinastico improntato ad una varia e superba eleganza.

Le citazioni di Ezio Raimondi sono tratte dal saggio Quattrocento bolognese: università e umanesimo, *pubblicato nel volume* Politica e commedia - Bologna, 1972.

Le citazioni di Carlo Volpe sono tratte dal saggio Tre vetrate ferraresi e il Rinascimento a Bologna in *Arte antica e moderna*, 1958.

La citazione di Francesco Arcangeli è tratta dal saggio «Una "Maddalena" di Lorenzo Costa» in *Paragone*, 1954.

25 Stocco di Lodovico Bentivoglio

Lama d'acciaio; elsa e fodero d'argento con decorazioni a smalto
Lungh. totale cm. 119,5; fodero cm. 94,5
Lavoro italiano, 1454
Lascito della famiglia Bentivoglio
Inv. 509

26-27 Due tondi con ritratti virili

Vetro dipinto
Diam. cm. 30
Attribuito ad Ercole de' Roberti (1455 c. - 1496), Bologna, 1480-85 c.
Dalla Collezione Pepoli
Inv. 2/36, 2797

28 Targa con San Giorgio che abbatte il drago

Legno rivestito in pergamena
Alt. cm. 106
Bologna, fine secolo XV
Dono della marchesa Laura Rodriguez de' Buoi Bevilacqua
Inv. 401

29 Pettine con rappresentazione del supplizio di Edoardo II (?)

Osso con tracce di doratura e di colore
Alt. cm. 14,4; largh. 15,3
Italia settentrionale, inizi del secolo XV
Dagli scavi nelle rovine di Palazzo Bentivoglio (1756);
indi nelle Collezioni Universitarie
Inv. 696

30 Vasetto

Maiolica decorata a lustro
Alt. cm. 20; diam. bocca cm. 8
Cultura ispano-moresca; Valenza (?), secolo XV
Dagli scavi nelle rovine di Palazzo Bentivoglio (1756);
indi nelle Collezioni Universitarie
Inv. 2794

31 Scodella recante sul fondo lo stemma dei Bentivoglio

Ceramica graffita
Diam. cm. 12,5; alt. cm. 5,5
Bologna, seconda metà del secolo XV
Provenienza ignota
Inv. 1006

32-33 Coppia di fiasche recanti lo stemma dei Bentivoglio e degli Sforza

Vetro bianco trasparente con decorazioni a smalto policromo

Alt. cm. 40

Murano, fine secolo XV

Dalle Collezioni Universitarie

Inv. 1364, 1365

34 Corno da caccia recante lo stemma dei Bentivoglio e dei Ranuzzi

Corno di bue e cuoio

Lungh. cm. 60

Bologna, seconda metà del secolo XV

Dalla Collezione Cospi, indi nelle Collezioni Universitarie

Inv. 1774

35 Cofano recante gli stemmi dei Bentivoglio e degli Sforza

Legno, cuoio e acciaio

Alt. cm. 36; lungh. cm. 23,6; largh. cm. 18,4

Bologna, seconda metà del secolo XV

Provenienza ignota

Inv. 1983

36 Medaglia recante l'effigie di Giovanni II Bentivoglio (davanti) e due putti reggenti lo stemma bentivolesco (rovescio)

Diam. cm. 10,5

Opera dello Sperandio; Bologna, seconda metà del secolo XV

Dalle Collezioni Universitarie

37 Medaglia recante l'effigie di Domenico Garganelli (davanti) e un putto reggente lo stemma dei Garganelli (rovescio)

Diam. cm. 7,7

Cerchia dello Sperandio; Bologna, seconda metà del secolo XV

Dono di G.B. Trombelli







I BRONZETTI

L'ampia diffusione di piccole statue in bronzo durante il Rinascimento, e la ricca produzione che se ne ebbe a Firenze, a Padova, a Venezia già nel Quattrocento e più largamente nel secolo seguente, ha in realtà numerosi precedenti. Senza voler risalire ad età troppo remote - ma valga almeno ricordare che fin nel III millennio avanti Cristo era praticata la tecnica di fusione detta «a cera perduta», tramandata poi senza troppe varianti fino ai nostri giorni - bronzetti si son fatti, e spesso con risultati assai cospicui, nel corso del Medioevo.

Poco dopo il Mille, la pratica di fondere il bronzo riacquista vigore in Occidente, riattivata probabilmente da esempi del vicino Oriente giunti per tempo in Europa. I fonditori non si limitavano a gettare campane e oggetti utilitari; presto vennero colte e sfruttate le grandi possibilità espressive del materiale, usato spesso nelle porte delle cattedrali romaniche, con risultati che sono tra i maggiori dell'arte medievale. Nel contempo si diffondono oggetti portatili d'uso pratico o rituale, che elaborano con grande fantasia motivi zoomorfi: è il caso dell'acquamanile, una sorta di vaso adoperato come contenitore d'acqua per detergersi le mani prima e dopo il pranzo. Di varia foggia, ma più spesso in forma di animale stilizzato, in bronzo, ma a volte anche in rame, in ottone, in argento e perfino in ceramica, l'acquamanile è diffuso fin dal XII secolo soprattutto nella regione mosana e in area germanica. L'esemplare che si espone (n. 38), rielabora il motivo pure frequente del cavaliere, e risale alla fine del Duecento o ai primi del secolo successivo. Sembra anch'esso provenire dalla valle della Mosa o dalla bassa Sassonia, pur coi dubbi che derivano dalla difficoltà a localizzare manufatti del genere.

Da un robusto fondo romanico, ravvisabile nella potente impostura del cavallo, elabora forme più spiccatamente gotiche, con interessi alla decorazione minuta, e tuttavia con una forza di sintesi che lo rende memorabile tra gli esemplari tardi del genere.

Nel Trecento si perfeziona intanto la tecnica fusoria, adottata ormai stabilmente in grandi imprese decorative. Pur risalendo verosimilmente al secolo successivo, caratteri ancora trecenteschi mostra la figura reggi-scudo (n. 39), forse di cultura toscana.

Ma è soprattutto nel Quattrocento che il bronzetto italiano acquista diffusione e notorietà internazionali.

Dall'esperienza ormai matura che di lavori in bronzo fecero a Firenze il Ghiberti e a Firenze e a Padova Donatello, deriva la pratica di gettare figurine spesso rielaborate dall'antico, con una vivacità e immediatezza che mancava nelle decorazioni monumentali. A Padova, dove i grandi lavori bronzei di Donatello per l'altare del Santo costituirono per più generazioni fonte diretta d'ispirazione, emerge sul finire del Quattrocento la personalità del Riccio, che con la sua operosissima bottega diffonde e rielabora motivi naturalistici, spesso al limite del grottesco (n. 40, 41, 42, 43). Egli mette in voga soggetti che saranno poi largamente imitati anche dopo il Cinquecento, perchè ben si prestavano alle esigenze di una clientela dai gusti ricercati, mentre la piccola dimensione ne facilitava il commercio anche solo tra i raccoglitori di *souvenirs*.

L'impronta lasciata dal Riccio sull'ambiente veneto fu incancellabile, anche se poi a Venezia, che tende a diventare insieme a Firenze la capitale del bronzetto, l'influsso del Sansovino porta a forme più sciolte e più evolute, caratterizzate da una grande naturalezza luminosa.

Del maggiore scultore veneto del Rinascimento maturo, Alessandro Vittoria, sono numerosi i bronzetti, e tutti di qualità altissima: alla sua cerchia sembra convenire la lucerna in forma di uomo barbuto, conservata un tempo nella collezione Cospi (n. 44); mentre sono piuttosto da riferire ai conterranei Tiziano Aspetti e Girolamo Campagna, rispettivamente, la Venere (n. 46) e il finissimo Vulcano (n. 45).

Dei grandi esempi di statuaria bronzea del manierismo toscano, il Museo conserva il modello del Giambologna per la fontana del Nettuno (n. 47), che risale probabilmente al 1563. Fu in quell'anno che il vice-legato stipulò un contratto con il Giambologna per l'esecuzione della celebre fontana. Già in dicembre era pronto un *modello piccolo del Nettuno*, che fu presentato l'anno dopo alla approvazione di papa Pio IV. Di modelli ne rimangono due: uno in creta conservato a Londra e questo in bronzo, un tempo nelle Collezioni Universitarie. È così possibile seguire l'evoluzione dell'artista, che concepisce la statua in modo sempre più compatto e monumentale, fino alla versione definitiva. *La figura* (del modello in bronzo) *dove' sembrare troppo gracile per una*

statua di vaste dimensioni e nella versione finale la testa fu cambiata di nuovo, il movimento ondeggiante fu bloccato, il braccio destro fu avvicinato al corpo e il braccio sinistro fu spostato in avanti, così da dare alla figura maggiore pesantezza, compattezza e monumentalità (J. Pope-Hennessy, 1963).

Sono gli anni della massima fortuna del bronzetto italiano. In quello stesso periodo il Vasari, nell'introduzione alle «Vite», ci informa con molta precisione sul metodo di fusione adottato nelle botteghe del tempo: *volendo l'artefice gettare di metallo le figure piccole, quelle si fanno di cera*, che viene poi racchiusa in un involucro di gesso; *... di poi... si vuota la cera che è in mezzo del cavo* (l'involucro di gesso), *di maniera che il getto resta vuoto nel mezzo; il qual vuoto o vano riempie l'artefice di terra, e vi mette perni di ferro. Questa terra serve poi per l'anima* (cioè per sostegno) *ma bisogna lasciarla seccar bene. Dappoi fa la cappa... armandola e mettendovi le cannelle per i venti* (gli sfiatatoi). *La cuoce di poi, e ne cava la cera; e così il cavo si resta netto, sicché agevolmente si possono gittare*. Terminata così la fusione, inizia la rinettatura, che l'artista esegue con arnesi appositi, passando poi alla pulizia definitiva con la pomice. Seguiva quindi la patinatura, fatta con olio (per rendere nero il bronzetto), con aceto (per farlo verde), o con vernice. La conclusione del Vasari è entusiastica: *Ma, quello che veramente è cosa meravigliosa, è venuto a' tempi nostri questo modo di gettare le figure, così grandi come piccole, in tanta eccellenza, che molti maestri le fanno venire nel getto in modo pulite, che non si hanno a rinettare con ferri, e tanto sottili quanto è una costola di coltello... Nel che si vede quest'arte essere in maggior eccellenza che non era al tempo degli antichi*.

La citazione di John Pope-Hennessy è tratta dal volume La scultura italiana - Il Cinquecento e il Barocco - tomo I - Milano, 1966.

38 Acquamanile in forma di guerriero a cavallo

Alt. cm. 34,6; lung. cm. 30
Valle della Mosa o bassa Sassonia; fine secolo XIII - inizi secolo XIV
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 1511

39 Figura porta scudo

Alt. cm. 24,8
Toscana (?); secolo XV
Dalla Collezione Palagi
Inv. 1489

40 Marsia legato a un tronco d'albero

Alt. cm. 11
Bottega di Andrea Briosco detto il Riccio (1470 c. - 1532);
Padova, secolo XVI
Provenienza ignota
Inv. 1432

41 Lucerna a forma di testa di satiro

Alt. cm. 9,4
Bottega di Andrea Briosco detto il Riccio (1470 c. - 1532);
Padova, secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 1418

42 Lucerna a forma di busto maschile

Alt. cm. 18
Bottega di Andrea Briosco detto il Riccio (1470 c. - 1532);
Padova, secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 1410

43 Lucerna a forma di busto maschile

Alt. cm. 17,5
Bottega di Andrea Briosco detto il Riccio (1470 c. - 1532);
Padova, secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 1414

44 L'Acrobata - lucerna a forma di vecchio barbuto

Alt. cm. 8
Ambito di Alessandro Vittoria (1525-1608); Venezia,
seconda metà del secolo XVI
Dalla Collezione Cospi; indi nelle Collezioni Universitarie
Inv. 1481

45 Il dio Vulcano

Alt. cm. 42,3

Girolamo Campagna (1550 c.-1626); Venezia, seconda metà del secolo XVI

Dalle Collezioni Universitarie

Inv. 1491

46 Venere

Alt. cm. 33

Replica, con varianti, da Tiziano Aspetti (1565-1607); Padova, seconda metà del secolo XVI

Dalle Collezioni Universitarie

Inv. 1493

47 Nettuno (dal modello per la fontana del Nettuno)

Alt. cm. 78

Giambologna (1529-1608); Bologna, 1563 c.

Dalle Collezioni Universitarie

Inv. 1503

48 Testa d'Ariete

Alt. cm. 7

Replica tarda da un originale (Padova ? c. 1510-20) ora al Museo di Monaco; Padova ?, secolo XVII

Dalle Collezioni Universitarie

Inv. 1460



38 particolare



I CODICI E LE MINIATURE

L'importanza che la miniatura assume a Bologna, già oltre la metà del Duecento e nel secolo successivo, viene generalmente spiegata con la presenza dell'Università, la cui fama internazionale era legata soprattutto alle discipline giuridiche: e non solo per l'ovvio motivo che la città divenne un grosso centro di produzione libraria, ma più ancora perchè sul modello dell'università e intorna ad essa si andava organizzando un tessuto civile più articolato e dinamico che altrove, e un costume di vita più libero e spregiudicato, o almeno non troppo impacciato da remore religiose. È su questo sfondo sociologico che si innesta l'esperienza singolare e alquanto atipica della cultura gotica bolognese, nelle sue varie espressioni, la pittura, la scultura e, per l'appunto, la miniatura. Che è poi la prima a mostrare, già al volgare del Duecento, interesse alla vita vissuta, al costume, alla notazione vivace e curiosa, e a filtrare umori e stimoli del gotico d'Oltralpe, che poteva assumere direttamente da esempi giunti a Bologna insieme agli studenti, che venivano un po' da tutte le parti d'Europa.

Gli inizi non sono chiari; e tuttavia già nella seconda metà del Duecento, mentre a Bologna si passa gradualmente da forme arcaiche a forme sempre più gotiche, alcuni miniatori raggiungono grande notorietà, come Franco Bolognese, che Dante ricorda nel canto XI del Purgatorio per avere oscurato la fama di Oderisi da Gubbio: caso esemplare per il poeta di drastico rinnovamento tecnico e artistico, se poco dopo ricorda i casi analoghi di Giotto e Cimabue, di Guido Cavalcanti e Guido Guinizelli. Mentre restano imprecisate, malgrado i numerosi tentativi di identificazione, le personalità di Oderisi e Franco, gli esempi superstiti del tardo Duecento confermano la complessa situazione culturale di Bologna: l'anonimo Maestro che miniò il mirabile *San Francesco che riceve le stimmate* (n. 50), rielabora forme cimabuesche in un linguaggio maturo e pieno di pathos, mentre la Matricola dei Drappieri del 1284 offre la prima immagine di vita cittadina, col mercante che vende il panno al cliente (n. 49). Soprattutto quest'ultima scena, se pur più modesta, ci introduce al linguaggio che sarà poi tipico di Bologna. È un linguaggio 'popolare', perchè non nasce da un ambiente di colto intellettualismo o di casta aristocratica, ma attinge spiriti e forme dai nuovi contenuti che una società laica e borghese, di recente salita alla vita del Comune, va proponendo mentre si co-

stituisce in corporazioni e fonda le proprie libertà sulla scienza del diritto. Su queste premesse la cultura figurativa bolognese innesta la sua tematica profana e 'borghese' che può esprimersi da una scienza positiva come quella del diritto romano, eminentemente legata ai casi del vivere quotidiano, alle consuetudini degli uomini, al loro agire e ai loro rapporti, una scienza che si tiene lontana dal dogma, dalla speculazione metafisica, per non perdere il contatto con la realtà d'ogni giorno, che è mutevole col mutar dell'esperienza (G.C. Cavalli, 1965).

Più tardi, in pieno Trecento, dopo la pur cospicua vicenda riminese ampiamente documentata a Bologna (n. 51), lo scatto potente della pittura, con Vitale prima e poi coi suoi grandi allievi Jacopino di Francesco e Andrea de' Bartoli, rovescia il rapporto di dipendenza dalla miniatura. Nella Bologna oscillante fra instabili signorie e non durevoli regimi di popolo, fra l'alta cultura dello 'studio' internazionale e l'antica radice popolare-contadina, l'arte di Vitale... è ardente, sensuale, fantastica; pronta a trascorrere agli estremi esistenziali della vita e della morte (F. Arcangeli, 1970).

La sua pittura dovette essere così intrinseca agli umori profondi della città che intorno a Vitale fiorì un mondo, che, se non si prolungò troppo nel tempo, fu potente nello esprimersi, come è nei grandi quadri di Jacopino di Francesco e Andrea de' Bartoli.

Al confronto, la miniatura - che pure si esprime con potenza inventiva nelle opere dell'anonimo *Illustratore* - appare più impacciata, più frenata nell'empito fantastico, se pure splendida nell'impaginare le scene religiose con spirito sfrontatamente profano. La bottega di Niccolò di Giacomo, che fu per quasi mezzo secolo l'infaticabile illustratore di corali e statuti, divulga queste forme compresse e un po' legate, con qualcosa di ispido e rustico (n. 52 e 53).

Gli stessi spiriti troviamo, ancora nel 1411, nella famosa miniatura col mercato dei panni in Piazza di Porta Ravennana (n. 55), anche se qui è più accentuato il carattere grottesco, e si affermano senza più remore una civiltà e un modo di sentire dichiaratamente laici ed urbani.

Le ultime due miniature esposte sono già del Quattrocento maturo: la prima, ancora intrisa di umori gotici, è un capolavoro del senese Sano di Pietro (n. 56), bella

quasi come le opere dell'affine e più grande *Maestro dell'Osservanza*; mentre la seconda, con la straordinaria raffigurazione del *Folle* (n. 57), sembra doversi attribuire, per quanto consiglia il Salmi, a un imitatore bolognese di Ercole de' Roberti.

49 Santa Maria Maddalena (in alto); Mercante di panni con cliente (in basso)

Matricola dei Drappieri; f. 1 r
Miniatore bolognese, 1284
Provenienza ignota
Inv. 627 (79)

50 Stimmate di San Francesco

Graduale dei Santi; f. 104 v
Miniatore bolognese, fine del secolo XIII
Provenienza ignota
Inv. 526 (17)

51 Giudizio di Salomone

Antifonario del tempo; f. 174 r
Neri da Rimini (notizie dal 1300 al 1322), 1314
Provenienza ignota
Inv. 540 (31)

52 Santa Cecilia e San Valeriano incoronati da angeli

Antifonario del tempo; f. 125 r
Niccolò di Giacomo (1330 c. - 1402 c.), seconda metà del secolo XIV
Dall'Ospedale di San Giacomo Maggiore in Bologna
Inv. 603

53 Il Padre Eterno che si rivolge al bambino Gesù; in un lato Davide con un rotulo in mano

Graduale del tempo; f. 4 r
Niccolò di Giacomo (1330 c. - 1402 c.); seconda metà del secolo XIV
Dai Padri Olivetani di San Michele in Bosco; indi nel Liceo Musicale
Inv. 539 (30)

54 Il massaro dell'arte offre il libro a San Girolamo, alla presenza dei Santi Agostino e Petronio (sinistra); la Resurrezione e stemmi di Bologna e dell'arte dei Drappieri (destra)

Statuto dei Drappieri; f. 2 v. e f. 3 r.
Miniatore bolognese, 1407
Dalla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio
Inv. 639 (91)

Le citazioni di Gian Carlo Cavalli sono tratte dal volume *La Pittura Emiliana - Milano, 1965*.

Le citazioni di Francesco Arcangeli sono tratte dal saggio *Introduttivo alla mostra Natura ed espressione nell'Arte bolognese-emiliana - Bologna, 1970*.

55 Il Mercato dei panni in Piazza di Portaravenna

Matricole dei Drappieri; f. 1 r
Miniatore bolognese, 1411
Dalla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio
Inv. 641 (93)

56 San Giovanni in atto di scrivere il Vangelo

Antifonario del tempo; f. 54 v.
Sano di Pietro (1406-1481); Siena, secolo XV
Dal Liceo Musicale
Inv. 562 (52)

57 Il "folle"

Psalterium, f. 2 r.
Miniatore bolognese (?), seconda metà del secolo XV
Dal Monastero di San Salvatore
Inv. 563 (53)







Auctit dñs.



et abominu.

LE CERAMICHE

Le civiche raccolte bolognesi di ceramiche medievali, rinascimentali e moderne sono distribuite in tre ben differenziati complessi conservati nei palazzi Davia-Bargellini, d'Accursio e dei Musei.

Attraverso l'esame delle caratteristiche peculiari degli oggetti ceramici, una prima analisi storico critica sulla costituzione e sull'ingrandimento delle tre collezioni porta a configurarne le strutture come il risultato di fatti amministrativi concretizzati in fenomeni di coagulazione patrimoniale, solo vagamente ispirati a indirizzi collezionistici sviluppati secondo criteri scientifici e estetici.

Così in palazzo d'Accursio il lascito Rusconi contiene ceramiche sei-settecentesche, italiane ed europee, con punte estremo-orientali, mentre le raccolte del Davia-Bargellini, eterogenee e cronologicamente disponibili nell'arco di sette secoli, a partire dal momento arcaico duecentesco, costituiscono un'imponente repertorio di frammenti ceramici, molti dei quali ricostituiti, di provenienza di scavo.

Il nucleo principale di oggetti, per quantità e qualità, è per ora ospitato nei locali del Museo Civico, in attesa del prossimo trasferimento in altra sede, più funzionale e moderna.

Fra le ceramiche non italiane è indispensabile citare quelle mamelucche di Iznik ed una serie di porcellane orientali. Pure notevole importanza rivestono gli oggetti ispano-moreschi a *loza dorada*, raffinata espressione ceramica con cui i Mori della provincia di Valenza, operanti in molti piccoli paesi di cui i più celebri furono Manises e Paterna, si imposero nei secoli XV e XVI sui mercati più ricchi di tutta Europa (n. 58).

Luogo di mercato conosciutissimo e centro di intensi commerci era all'inizio del 1400 l'isola di Majorca: da qui nacque il termine *maiolica*, che dalla specifica accezione di ceramica a vernice riflessa, si estese a tutta la ceramica con rivestimento stannifero, cioè opaco, compatto, traslucido. Famiglia parallela alla *maiolica* è il *graffito*, cioè ceramica decorata mediante disegno inciso su una camicia di ingobbio bianco e ricoperta da vernice trasparente vetrosa a base di piombo.

Il corpo della raccolta del Museo Civico è costituito dalle creazioni dei più grandi maiolicari italiani del Rinascimento. Sono infatti rappresentati quasi tutti i centri più prestigiosi, in cui operarono intere famiglie, ed in alcuni casi generazioni di famosi ceramisti.

Le officine Metaurensi, con Pesaro e Urbino, e Castel Durante trovano degna testimonianza del fervore creativo delle loro fornaci rinascimentali nelle opere di Guido Fontana e Niccolò Pellipario suo figlio, che sotto il principato di Guido Ubaldo II, duca di Urbino dal 1538 al 1574, raggiunsero la piena maturità artistica.

Espressione di perfetta sintesi tra pittura e arte ceramica è il piatto recante la *Presentazione al Tempio*, attribuito al Pellipario, firmato da Mastro Giorgio Andreoli e datato 1532 (n. 72). Mastro Giorgio aveva fornace in Gubbio, e *finiva di maiolica*, cioè aggiungeva il lucido dorato, alle opere dei più famosi ceramisti d'Italia, secondo un procedimento segreto a lui solo familiare.

Appartenenti alla famiglia Fontana furono anche Orazio e Flaminio, quest'ultimo figlio di Niccolò.

Celebre piatto è quello recante al centro, entro un grande scudo, i gigli della potente famiglia Farnese (n. 69). Ricchissimo di ornati e vari decori, è considerato uno dei prodotti più significativi della maiolica rinascimentale italiana. Attribuito ad un'officina di Castel Durante, mostra in un cartiglio la scritta *Pietro dal Castel fecie*. Esistono alcuni dubbi sull'attribuzione, ma è da considerare comunque la precisa circostanza storica: Francesco Maria I Farnese ebbe da Giulio II nel 1508 la signoria del Ducato di Urbino, e, deposto nel 1516 da Leone X, la riottenne nel 1521.

Molti erano gli spostamenti dei ceramisti da un centro di produzione all'altro, per cui le continue evoluzioni stilistiche frutto di nuovi climi culturali rendono a volte non agevole individuare un autore nell'ambito di molteplici, ma simili, espressioni figurative in maiolica.

Cinque piatti datati 1532 documentano la presenza in Urbino del rodigino Francesco Xanto Avelli, mentre abbiamo un grande orcio datato 1535 di Giulio da Urbino operante nella bottega di Alessandro da Rimini (n. 78). Ceramiche testimoniano pure l'attività in Urbino di Alfonso Patanassi e figli, *pittori in maiolica* di livello ormai scadente.

In Urbino, come in tutti i centri grandi e piccoli, esistevano, vicino alle più importanti, vere costellazioni di officine minori di cui è difficile distinguere i singoli caratteri tipologici. Gli archivi riportano elenchi di nomi che è ardua impresa associare a precise atmosfere artistiche. Ad esempio, sappiamo che nell'officina di Guido Merlino urbinata lavorava nel 1536 un Cesare Cari faentino, mentre nel 1546 è citato Pietro Marzolini di Ravenna.

Il prestigioso mondo della maiolica faentina risalta nello splendore degli smalti, nel sapiente contrasto cromatico, nella perfetta esposizione dei temi ornamentali ed istoriati. Il grande e famoso boccale di carattere amatoriale datato 1499 (n. 61) è valido testimone del livello tecnico e stilistico raggiunto dalle officine faentine. Cà Pirotta, ovvero la fornace Pirotti nella parrocchia di San Vitale in Faenza, è presente con maioliche universalmente conosciute, dal piatto con l'incoronazione di Carlo V, databile intorno al 1530 (n. 64), ai vari oggetti arricchiti con decorazioni e moduli ornamentali eseguiti con tale somma perizia da sollecitare l'ammirazione e l'imitazione dei ceramisti di tutta Italia.

Poco numerose, ma di grande interesse per l'ambito cronologico e geografico, alcune ceramiche graffite completano il quadro generale dei repertori tipologici. La serie di grandi orci datati 1728 era usata in questi anni per la distribuzione al popolo bolognese della panacea conosciuta come *Teriaca*. Gli orci mostrano la superficie interamente impegnata da motivi floreali e vegetali stilizzati in forma di tralci e viluppi di foglie. Medaglioni circolari contengono figure simboliche, graffite con mano felice alla ricerca di effetti quasi calligrafici, evidente presenza di una tradizione locale rivissuta lungo molti secoli e prettamente emiliana, espressa per mezzo di una tecnica decorativa legata a esigenze estetiche e funzionali diffuse in tutta l'area padana.

I contatti dei maiolicari rinascimentali con i pittori contemporanei e le conseguenti ispirazioni di motivi e tecniche pittoriche, benché concreti nell'evidenza dei risultati estetici raggiunti, non hanno finora incontrato l'interesse di studiosi e critici d'arte. Una sintesi della civiltà rinascimentale, realizzata lungo le grandi linee delle arti maggiori non può prescindere dal considerare l'apporto certo non pregnante ma più articolato e significativo delle improvvisamente dette *arti minori*.

Giovanni L. Reggi

58 Anfora biansata con decorazioni rabescate

Maiolica decorata a lustro
Alt. cm. 55,5
Cultura ispano-moresca; Valenza (?), secolo XV
Dalle rovine di Palazzo Bentivoglio; indi nella Collezione Cospi; indi nelle Collezioni Universitarie
Inv. 2783

59 Scodella recante nel fondo lo stemma dei Bentivoglio

Ceramica graffita
Diam. cm. 15,8; alt. cm. 7
Fabbrica bolognese, seconda metà del secolo XV
Provenienza ignota
Inv. 1007

60 Calamaio monumentale coi Santi Protettori di Bologna

Maiolica
Alt. cm. 37
Fabbrica faentina, fine del secolo XV
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 1111

61 Brocca con profilo di donna ferita d'amore

Maiolica
Alt. cm. 31,6; diam. bocca cm. 13
Fabbrica faentina (?), 1499
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 1115

62 Tondo istoriato con scena allegorica

Maiolica
Diam. cm. 27,5
Fabbrica faentina, inizi del secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 999

63 Tondo istoriato con Gesù davanti a Pilato

Maiolica
Diam. cm. 24
Casa Pirotta; Faenza, primo quarto del secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 985

64 Tondo istoriato con l'Incoronazione di Carlo V

Maiolica
Diam. cm. 26
Casa Pirotta; Faenza, 1530 c.
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 984

65 Fruttiera dal tondino istoriato con sei putti ignudi

Maiolica
Diam. cm. 25,4
Fabbrica faentina, 1540
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 937

66 Albarello (vaso per spezie) con decorazioni policrome

Maiolica
Alt. cm. 30,4; diam. bocca cm. 10,2
Fabbrica faentina, metà del secolo XVI
Provenienza ignota
Inv. 1033

67 Bombola (vaso da farmacia) con decorazioni policrome

Maiolica
Alt. cm. 37; diam. bocca cm. 11,8
Fabbrica faentina, seconda metà del secolo XVI
Dalla Collezione Pepoli
Inv. 1077

68 Piatto istoriato con la fontana d'amore

Maiolica
Diam. cm. 41,7
Fabbrica di Cafaggiolo (?), 1513
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 1122

69 Piatto araldico con lo stemma dei Farnese

Maiolica
Diam. cm. 58
Pietra del Castello; Castel Durante, inizi del secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 1125

70 Coppa decorata a grottesche, recante al centro un busto femminile

Maiolica
Diam. cm. 26,2
Fabbrica di Castel Durante o Urbino, 1528
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 981

71 Piatto istoriato col mito di Adone e Mirra; al centro lo stemma degli Este e dei Gonzaga

Maiolica
Diam. cm. 33
Niccolò Pellipario (1474 c.-1545 c.); Castel Durante, 1519 c.
Già appartenuto ad Isabella d'Este; successivamente nelle Collezioni Universitarie
Inv. 1119

72 Piatto istoriato con la Presentazione della Vergine al Tempio

Maiolica decorata a lustro
Diam. cm. 49
Decorazione pittorica di Niccolò Pellipario (1475 c. - 1545 c.); illustrata di Maestro Giorgio Andreoli da Gubbio (1470 c.-1553 c.); Urbino, 1532
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 1124

73 Piatto istoriato con Leda e il cigno

Maiolica
Diam. cm. 27,5
Francesco Xanto Avelli, Urbino 1537
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 980

74 Scodella istoriata col figliol prodigo (dall'incisione di Albrecht Durer)

Maiolica
Diam. cm. 26,5
Fabbrica urbinata, 1543
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 1121

75 Piatto istoriato con il Ratto di Ganimede

Maiolica
Diam. cm. 28,5
Attribuito ad Orazio Fontana; Urbino, 1544
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 990

76 Bottiglia da caccia istoriata con scene mitologiche

Maiolica
Alt. cm. 38
Attribuita ad Orazio Fontana; Urbino, metà del secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 991

77 Bacino trilobato con la nascita di Venere, tritoni, sirene, amorini

Maiolica
Diam. massimo cm. 50; alt. cm. 24
Fabbrica dei Fontana; Urbino, metà del secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 1095

78 Boccale istoriato col mito di Scilla e Minosse

Maiolica
Alt. cm. 45,3; diam. cm. 21
Giulio da Urbino; Rimini, 1535
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 1117

79 Mattonella istoriata con la Deposizione di Cristo

Maiolica
Alt. cm. 22,5; base cm. 18,5
Pesaro, 1567
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 971

80 Tondo decorato con motivi floreali e uccelli

Maiolica
Diam. cm. 35,5
Maniera di Domenico da Verona; Venezia, seconda metà del secolo XVI (?)
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 1015

81 Piatto decorato a foglie

Maiolica
Diam. cm. 41
Fabbrica veneziana (?), 1582
Provenienza ignota
Inv. 1018

82 Albarello (vaso per spezie) con figura di Santo e decorazioni floreali

Maiolica
Alt. cm. 28,6; diam. cm. 10,5
Fabbrica veneziana, secolo XVI (?)
Provenienza ignota
Inv. 1044

83 Piatto decorato a grottesche; nel medaglione centrale un cavaliere al galoppo

Maiolica
Diam. cm. 45,5
Fabbrica savonese, seconda metà del secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 1118









GLI STRUMENTI MUSICALI

La raccolta di strumenti musicali da cui sono stati estratti gli esemplari qui esposti, si venne formando presso il Liceo Musicale di Bologna fin dalla sua fondazione (1804) e assai verosimilmente intorno ad un primo nucleo martiniano, come era accaduto anche per la biblioteca, ricchissima di opere antiche e rare, che il Padre Giovan Battista Martini aveva messo insieme con la pazienza appassionata dello studioso e del ricercatore, durante tutta la sua lunga ed operosa vita, e che ora costituisce il Civico Museo Bibliografico della città, famoso in tutto il mondo come una delle più importanti biblioteche musicali che esistano.

Primi apporti alla collezione di strumenti furono vari pezzi provenienti dal Museo Cospiano (riunito dal bolognese Ferdinando Cospi e catalogato nel 1677 da Lorenzo Legati) fra cui va ricordato in modo particolare il corno da caccia del XV secolo, ricoperto in cuoio con le insegne della famiglia Bentivoglio (n. 34); ad essi seguirono forse quelli provenienti da vari ordini religiosi, in seguito alle leggi napoleoniche sull'incameramento dei beni ecclesiastici, ma certo la fonte più ricca per il suo continuo contributo è costituita da doni e lasciti che il Liceo Musicale ricevette nel corso dei tempi da insegnanti e simpatizzanti.

La raccolta si presenta, nel suo complesso, assai ricca, specie per la parte più antica, riordinata e catalogata nel 1866 da Federico Vellani. In essa spiccano pezzi unici, come l'archicembalo (o cembalo enarmonico) di Vito Trasuntino del 1606, e altri strumenti che sembrano usciti dal mondo del sogno o della fantasia, quali il sordino a forma di pesce, opera di *Baptista Bressano* (n. 90), la cetra-lira (n. 87), ideata tra i secoli XVI e XVII per i primi tentativi di realizzare il basso continuo, quasi un *arciliuto sordino* dalle forme classiche ma dal suono quanto mai esiguo per la pressoché inesistente cassa armonica, pur tuttavia pezzo di grande effetto scenografico, nato in un'atmosfera mitologico-rinascimentale, ed infine la cosiddetta *cornamusa a 5 canne* (detta modernamente *flûte polyphonique*), strano strumento composto di 5 flauti dolci, ideato e costruito, nel secolo XVII, dal milanese *Manfredo Settala* (n. 96). Seguono esemplari rarissimi di liuteria rinascimentale e barocca di famosi artigiani italiani e stranieri (ricordiamo i nomi prestigiosi di Hieronymus Brensius, Antonius Bononiensis, Antonio Ciciliano,

Wendelin Tieffenbrucker, Magno Dieffopruchar (Tiefenbrucker), Michael Hartung, Matteo Sellas, Magno Stegher, Hans Frei, Ottavio Smidt e di altri notevoli liutai tedeschi trapiantati in Italia presenti qui con liuti, tiorbe, chitarroni, viole da braccio e da gamba, pochettes (o violini sordini) ed ancora arpe, arpe eolie, trombe marine, viole d'amore, cetre da tavolo, ecc., a cui si affiancano degnamente rari e pregevoli strumenti a fiato, pure dei secoli XVI, XVII e XVIII, quali cornetti curvi e diritti, serpentoni, oboi, oboi da caccia, flauti dolci e traversi, corni inglesi e fagotti, corni da caccia, tromboni, clarinetti, ecc., tra i cui costruttori emergono i nomi di P.I. Bressan, di Carlo Palanca e del bolognese Ermenegildo Magazari.

A questa ricca collezione di strumenti europei va aggiunta una cospicua sezione di strumenti extra-europei, di svariate provenienze (Africa, Cina, Giappone, India, ecc.) tutti donati, per lo più in gruppi, da italiani e stranieri, alla celebre istituzione musicale bolognese, in nome di quella tradizione gloriosa, la cui fama si è spinta fino ai più lontani lidi del mondo civile.

Dall'ammirazione per gli strumenti musicali antichi qui esposti, specie per quelli del Cinquecento e del Seicento, scaturisce un prezioso elemento, che rende questi oggetti non solo piacevoli alla vista ma anche gradevoli all'udito, in virtù di quella che era, in effetti, la loro funzione originaria, per cui furono creati. Questo elemento nuovo è la moderna corrente di pensiero e di vita tendente a rivalutare questi *pezzi da museo* come efficaci mezzi espressivi per una più fedele interpretazione e quindi per una più profonda comprensione della musica antica. Sotto questo aspetto, in considerazione di una sempre attuale presenza della musica nella vita dei popoli, questa pur breve rassegna di strumenti musicali che ci vengono da tempi ormai lontani, ci aiuterà a meglio intendere ed apprezzare questi testimoni vitali di una gloriosa tradizione di arte e di civiltà.

Luisa Cervelli

84 Liuto basso

Fondo a doghe strettissime filettate in avorio, tre rosette sul piano; 20 corde in 10 coppie
Lungh. dal capotasto cm. 102,5; del piano arm. cm. 69,5; largh. del piano cm. 42
Firmato *Magno Stegher in Venetia*, prima metà del secolo XVII
Dal Liceo Musicale (oggi Civico Museo Bibliografico Musicale)
Inv. 1754 (12)

85 Chitarrone

Dorso della cassa a doghe strettissime in legno a due toni; retro del manico filettato in ebano e avorio; rosetta a intrecci geometrici sul piano, 11 corde al cavigliere basso, 8 a quello alto
Lungh. dal capotasto cm. 157; del piano arm. cm. 32; largh. del piano cm. 42
Firmato *Matteo Sellas alla Corona in Venezia 1630*, più marchio a fuoco sulla cassa in basso
Dal Liceo Musicale (oggi Civico Museo Bibliografico Musicale)
Inv. 1748 (6)

86 Pandurina

Dorso della cassa a 13 strettissime doghe filettate in avorio; rosetta in pergamena, ornamenti in madreperla, filettature in avorio; 10 corde divise in 5 coppie
Lungh. cm. 55; del piano arm. cm. 26; largh. del piano cm. 12
Firmato internamente *Pietro Antonio Gavelli in Perugia f(...) 170(...)*
Dal Liceo Musicale (oggi Civico Museo Bibliografico Musicale)
Inv. 1809

87 Cetra-lira

Cassa di risonanza e manico-cavigliere in legno, con intagli e rosette dorati su fondo azzurro; 6 corde. Raro strumento, ricordato anche come *cithara in lyram compaginata*
Lungh. cm. 160; largh. piano arm. cm. 36; alt. delle fasce cm. 3
Ignoto artefice dei primi del secolo XVII
Dal Liceo Musicale (oggi Civico Museo Bibliografico Musicale)
Inv. 1745

88 Salterio semplice

Cassa trapezoidale in legno, con decorazioni, cornici, rosette e pilastri dorati; chiavetta in bronzo dorato per l'accordatura
Trapezio di cm. 72x40x33,5; alt. della cassa cm. 6,5
Firmato sul retro *lo Francesco Cassori feci in Bologna 1718 (1728 ?)*
Dal Liceo Musicale (oggi Civico Museo Bibliografico Musicale)
Inv. 1743 (1)

89 Viola da gamba

Sagomata a sesto acuto, decorata con un intreccio geometrico e doppia filettatura in ebano
Lungh. cm. 88; del piano armonico cm. 45,5; largh. sup. del piano cm. 23,5; largh. inf. del piano cm. 26; alt. delle fasce cm. 10,5
Etichetta a stampa all'interno: *Antonio Ciciliano*, secolo XVI-XVII
Dal Liceo Musicale (oggi Civico Museo Bibliografico Musicale)
Inv. 1761

90 Pochette in forma di delfino

Legno intagliato a raffigurare un pesce simile al delfino; la coda attorcigliata serve da cavigliere
Lungh. cm. 51; largh. mass. cm. 10,7
Firmato all'interno *Baptista Bressano*, secolo XVI-XVII
Dal Liceo Musicale (oggi Civico Museo Bibliografico Musicale)
Inv. 1758 (16)

91 Tromba marina

Cassa in legno a 5 lunghe doghe piramidali, decorata con una testa di moro al sommo del cavigliere, una testina d'angelo alla base e una rosetta
Alt. cm. 188; alt. piano arm. cm. 115; base cm. 37,5x22,5
Due etichette all'interno: *Hendrik Jacobs me fecit in Amsterdam 1702 e Pieter Rombouts Amsterdam 17-;* rispettivamente il maestro e l'allievo
Dal Liceo Musicale (oggi Civico Museo Bibliografico Musicale)
Inv. 1751 (9)

92 Violino armonico

Due casse armoniche ovali sovrapposte, in legno, su cui sono infisse 35 asticelle in acciaio, da mettere in vibrazione con un comune arco di violino

Diam. cm. 56x27,3; alt. dei piani cm. 4

Inventato dal violinista bavarese Johann Wilde, facendo casualmente vibrare con un archetto comune un chiodo infisso ad una porta, il curioso strumento divertì vari costruttori. L'esemplare esposto è firmato da Carlo Negri di Parma, nel 1803

Dal Liceo Musicale (oggi Civico Museo Bibliografico Musicale)

Inv. 1846

93 Flauto dolce soprano in fa

Legno di noce con anelli in avorio

Alt. cm. 60,5

Tre marchi a fuoco *P-I Bressan*, un costruttore di probabile origine italiana, attivo a Londra tra il 1695 e il 1720

Dal Liceo Musicale (oggi Civico Museo Bibliografico Musicale)

Inv. 1834

94 Flauto dolce basso

Legno di bosso, con bariletto a fori per la chiave

Alt. cm. 93,2

Ignoto artigiano del secolo XVI, forse italiano, rappresentato da un marchio a fuoco con un doppio simbolo non alfabetico

Dal Liceo Musicale (oggi Civico Museo Bibliografico Musicale)

Inv. 1815 (26)

95 Flûte d'accord

Flauto dolce doppio in un sol pezzo, in legno con chiave sul retro

Alt. cm. 27,6

Esemplare di tipo francese, dovuto ad un ignoto artigiano fra i secoli XVII-XVIII. Un tipo simile, popolare, si incontra in Jugoslavia col nome *dvojnica*

Dal Liceo Musicale (oggi Civico Museo Bibliografico Musicale)

Inv. 1772

96 Cornamusa

5 flautini dolci in legno di bosso, riuniti e suonabili da un'unica imboccatura

Alt. delle singole canne cm. 39,7; 34; 27; 22; 19

Marchio a fuoco col nome *Manfre* (Manfredo) e lo stemma della famiglia milanese Settala. Rarissimo e curioso strumento ideato e costruito intorno alla metà del '600, da Manfredo Settala che ne aveva un esemplare nel proprio Museo (1664) e un altro aveva donato all'erudito gesuita Atanasio Kircher (1650)

Verosimilmente dal Museo Kircheriano di Roma, indi nel Liceo Musicale (oggi Civico Museo Bibliografico Musicale)

Inv. 1781 (35)

97 Cornetto curvo

Due segmenti conici ricurvi in legno, scavati internamente, riuniti e fasciati con pelle. Suonabile mediante l'inserimento di una imboccatura. Semplici decorazioni geometriche a secco

Alt. della curva esterna cm. 59,5; diam. esterno del padiglione cm. 3,5

Ignoto artefice italiano del secolo XVI, rappresentato da un marchio a fuoco, in basso, con un triplo simbolo non alfabetico disposto triangolarmente

Dal Liceo Musicale (oggi Civico Museo Bibliografico Musicale)

Inv. 1785 (34)

98 Cornetto diritto o muto

Pezzo unico in legno di bosso, conico; l'imboccatura è scavata nella parte superiore dello strumento

Alt. cm. 64,8

Ignoto artefice italiano del secolo XVI, rappresentato da un marchio a fuoco con un doppio simbolo non alfabetico

Dal Liceo Musicale (oggi Civico Museo Bibliografico Musicale)

Inv. 1770 (34)

99 Serpentone

Due segmenti conici in legno a 4 anse, scavati internamente, riuniti e fasciati di pelle. Suonabile mediante l'inserimento di una imboccatura. Ricca decorazione all'estremità, a sbalzo e a bulino: due guerrieri romani che si affrontano, due putti con festoni e due cigni, mascherone faunescio

Lungh. esterna dell'intero tubo cm. 152; diam. del padiglione ovale cm. 8,7x6,8

Ignoto artefice italiano del secolo XVI

Dal Liceo Musicale (oggi Civico Museo Bibliografico Musicale)

Inv. 1829 (31)



LE ARMI

La raccolta di armi, di cui si presentano alcuni tra i più cospicui esemplari, è formata di pezzi appartenuti in gran parte alla collezione del Cospi e, più largamente, a quella del Marsili: riuniti, soprattutto gli ultimi, con intenti ampiamente rappresentativi, in un disegno che il grande esperto di cose militari integrava, là dove mancasse la testimonianza diretta, con una ricca documentazione grafica e plastica. L'obiettivo era quello, dichiarato dallo stesso Marsili, di offrire nell'Istituto delle Scienze, a sussidio della cattedra di architettura militare che presto vi fu istituita, un'esemplificazione di tutti gli strumenti militari che furono praticati dalla creazione del mondo sino alla invenzione della polvere, che fu la cagione del nuovo modo di guerreggiare, e dell'abolizione di tutto quello si praticò fino a questo terribile ritrovamento.

Le vicende, spesso fortunate, dell'armeria - che fu tra le prime ad essere scorporata dall'Istituto per trovare, nel corso dell'Ottocento, una problematica sistemazione nell'Accademia di Belle Arti - non consentono per ora di ricostruire la collezione del Marsili, se non per quei pezzi che portano il suo stemma e che dunque appartennero direttamente al suo casato: anch'essi integrati nelle raccolte dell'Istituto, secondo un programma che contemplava - vale ribadirlo ancora - il ricambio organico tra passato e presente. Non diverso era, per questo aspetto almeno, il carattere del Museo Cospiano, che accanto all'armatura da giostra appartenuta al marchese Cospi (n. 100), radunava le armi donategli da Ferdinando II e Cosimo III de' Medici o i trofei turcheschi che il tenente-colonnello Carlo Cignani portò a Bologna dal vicino Oriente. Altre raccolte si aggiunsero in seguito, come quella del Savorgnan che lasciò anch'egli armi antiche e turche, a integrazione delle molte turchesche, ungheresi, polacche, già riunite dal Marsili.

Non è possibile per il momento ricostruire sul materiale che si espone questo capitolo, certo appassionante, di storia del collezionismo bolognese. E tuttavia la qualità, la rarità degli esemplari - quasi uniche sono le lingue di bue con l'insegna dei Bellivoglio (n. 117, 118, 119, 120) - confermano l'eccellente *standard* di Bologna anche in questo campo.

Del resto il valore emblematico che l'arma assume, e che tuttora riveste nell'opinione comune, di oggetto che incute timore ed esprime potenza, la sua funzione non solo strumentale, ma anche psicologica e sociale, hanno favorito precocemente interessi collezionistici; specialmente attivi in un paese come l'Italia, che ebbe a lungo con la Germania il primato europeo nella fabbricazione di armi.

Un ruolo decisivo è attribuito agli artigiani italiani nella creazione dell'armatura, che nasce nella seconda metà del Trecento, dopo un processo di elaborazione piuttosto lento, legato al faticoso sviluppo della metallurgia. In seguito essa progredisce nel senso di una maggiore funzionalità e tende ad assestarsi, almeno in Italia, in forme eleganti, seppure ricche di fantasia. *Quando, nel secondo decennio del XV secolo, l'armatura si raccoglie in un blocco compatto leggero e funzionale, essa è divenuta anzitutto una fantastica opera di scultura* (L.G. Boccia, 1967). In questo periodo l'immagine semplificata, plastica, geometrica che offre del guerriero può suggestionare grandi artisti, come il Pisanello e Paolo Uccello. È il momento della massima fortuna dell'armatura italiana, che perdura anche nel secolo successivo, malgrado i mutamenti intervenuti nella tecnica militare, con l'importanza crescente assunta dalla fanteria e dalla cavalleria leggera. Le armi ad asta, nelle loro varianti (roncone, alabarda, partigiana, corsesca), diventano un po' l'insegna del nuovo genere di guerra, lo strumento con cui il fante tiene testa alle cariche della cavalleria. L'armatura ricoprirà d'ora in poi una funzione prevalentemente decorativa e cavalleresca, esaltata nei tornei e nelle giostre. Si specializza; nasce, per l'appunto, l'armatura da giostra, un mirabile congegno d'acciaio, fatto per resistere col suo peso e la sua solidità ai colpi di lancia dell'avversario. Giostre si disputavano anche a Bologna, in piazza Maggiore, dove teneva negozio il maestro di campo che arbitrava gli incontri (punteggio massimo era il colpo portato al capo; chi colpiva il cavallo avversario veniva squalificato).

Il virtuosismo degli armaioli può ora esercitarsi - prima timidamente, a partire dall'ultimo ventennio del XV secolo, e poi in un crescendo di estrosità e fantasia - con decorazioni, nielli, ageminature, che si ritrovano anche sul micidiale corredo del cavaliere (mazze e martelli d'arme). La decorazione tende a sovrapporsi all'oggetto, a scapito della sua stessa funzionalità; lo scudo,

ad esempio, diventato rotondo con un deperimento evidente dell'originaria funzione protettiva, si copre anch'esso di incisioni e dorature. Per contro, in una guerra che vede l'intervento di grandi eserciti, si sviluppano i prodotti in serie, più semplici e uniformi, a sottolineare la compattezza delle masse d'urto e di difesa.

Si afferma, intanto, l'arma da fuoco che, seppur usata già nel XIV secolo, solo nel Cinquecento comincia ad incidere nella lotta. Un'evoluzione dapprima lenta, e poi resa incalzante dallo sviluppo dei grandi eserciti nazionali vede l'affermarsi del serpentino e successivamente del meccanismo a ruota che, garantendo finalmente una sicura accensione al momento voluto, rappresenta per la prima volta una valida alternativa all'arma bianca da getto. Le più antiche testimonianze sono italiane, sui primi del Cinquecento; l'uso di questo congegno durerà a lungo accanto a meccanismi d'accensione che si rivelano più funzionali e meno costosi, soprattutto in Germania, dove la ruota viene rielaborata per secoli con una ingegnosità tecnica di primissimo ordine. La pistola e il fucile, nelle loro numerose varianti, s'impongono come l'arma tipica dei tempi moderni; mentre l'arte dell'armaiolo decade, e prevale su tutto la funzionalità e l'efficienza del congegno, ancora ci si sbizzarrisce nel Seicento e nel Settecento a decorarne le casse con fantasia spesso sontuosa.

La citazione di Lionello Giorgio Boccia è tratta dal volume L'arte dell'armatura in Italia - Milano, 1967.

100 Armatura da giostra all'incontro

Elmetto da incastro con ventaglia incernierata; petto con resta e panziera, guardaviso (buffa) che copre la ventaglia e gran pezza; fiancali rispettivamente di 2 (a sinistra) e 4 lame (a destra) spigolati; cosciali, ginocchielli di 5 lame, schinieri chiusi, scarpe a staffa; spallacci senza ala, bracciali e cubitiere avvolgenti, manopole a mittene
Alt. cm. 173
Lavoro italiano, metà del secolo XVI
Dalla Collezione Cospi, indi nelle Collezioni Universitarie

101 Testiera da cavallo (zanfrino)

Pennacchiera in fronte, paraocchi e orecchie; borchie in ottone
Alt. cm. 63
Metà del secolo XVI
Dalla Collezione Cospi, indi nelle Collezioni Universitarie
Inv. 160

102 Testiera da cavallo piana

Proteggi occhi ed orecchie e cervelliera mobile. Pennacchiera
Alt. cm. 52,5
Provenienza ignota

103 Elmetto con cresta

Porta ai lati lo stemma dello stato bolognese e breve tesa; otto bottoni con tracce di fodera
Alt. cm. 19,5
Bologna, secolo XVI
Dalla Collezione Gozzadini

104 Borgognotta

Cresta decorata con animali e vilucchi, coppo con figure virili; tesa e guanciaie con tracce di doratura
Alt. cm. 29,5
Europa centrale, secolo XVI
Provenienza ignota

105 Morione ad una cresta

Decorato a girali e campi raffiguranti trofei d'armi; al centro due medaglioni con figure d'uomo; sette borchie in ottone fermafodera
Alt. cm. 31,5
Primo quarto del XVIII secolo
Provenienza ignota

106 Lancia da torneo

Legno dolce con calcio cilindrico e cuspidi in ferro a cono aguzzo; grande rotella guardamano in ferro (schifalancia)
Alt. cm. 298
Prima metà del secolo XVI
Provenienza ignota
Inv. 34

107 Sperone da cavallo d'arme

Ferro con gambo lungh. cm. 18 e grandissima spronella, branche a curvatura molto accentuata
Metà del secolo XIV
Provenienza ignota
Inv. 220

108-109 Coppia di speroni per cavallo d'arme

Ottone a lungo gambo con spronella a 6 punte, decorato a fogliami e vilucchi con tracce di doratura
Lungh. cm. 19,5
Secolo XV
Provenienza ignota
Inv. 224

110-111 Coppia di speroni

Ferro con branche di piccole dimensioni e gambo breve e ricurvo, spronella a 8 punte traforata a rosoni
Lungh. cm. 12,5
Fine del secolo XVI
Provenienza ignota
Inv. 234

112 Martello d'arme

Forte ferro con bocca quadricuspide e penna curvata a becco. Manico in legno sagomato
Lungh. cm. 61
Secolo XV
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 87

113 Mazza d'Arme

Testa a sette robuste alette foggiate nel punto più saliente a punta di diamante. Il manico ha l'impugnatura ed il fusto scolpito ad intreccio
Lungh. cm. 62
Secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 93

114 Mazza d'arme

Testa di sette alette con coste a profilo di delfino. Manico con scanalatura a tortiglione
Lungh. cm. 69,5
Secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 98

115 Mazza d'arme

Testa di sette alette con coste sagomate a guisa di delfino
Lungh. cm. 54,5
Secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 102

116 Mazza d'arme

Testa di sette alette con coste rinforzate. Il manico è scolpito a foglie o palmette
Lungh. cm. 62,3
Secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 107

117-118-119-120 Quattro lingue di bue

Elsi ricurvi a semiluna con stemma od imprese bentivolesche, impugnatura in lamina d'osso con bottoni traforati a giorno, fianchi ricoperti da cortigli in ottone con motti latini, pomo a ferro di cavallo in ottone. Lame a vari sgusci incise all'acquaforte.
Lungh. della lama al tallone cm. 53; cm. 57; cm. 50; cm. 57
Inv. 137, 140, 335, 336
Lavori padovani o veronesi, secolo XV
Già appartenute alla famiglia Bentivoglio

121 Spada italiana

Forte lama a sezione esagonale appiattita, guardia con elsi ritorti, controguardia di soli due leggeri rami
Lama di cm. 101,5 con punzonature a forma di giglio
Metà del secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 32

122 Spada da corazza

Lama a sezione esagonale, controguardia simmetrica ed elsi l'uno ripiegato in alto e l'altro in basso. Sul ricasso vi sono quattro punzoni
Lama di cm. 114
Seconda metà del secolo XVI
Inv. 33

123 Spada da corazza

Lama a sezione esagonale, fornimento simmetrico ad elsi incurvati
Lama cm. 114,8
Inizi del secolo XVII
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 157

124 Spada da corazza

Lama a sezione esagonale, fornimento simmetrico ad elsi dritti
Lama cm. 111,6
Prima metà del secolo XVII
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 156

125 Striscia alla spagnola

Coccia senza bordo traforata ed incisa a fogliami, elsi dritti con arco di giuntura saldati direttamente alla coccia
Lama di cm. 110
Provenienza ignota
Inv. 238

126 Rotellino da pugno

Due cerchi rompispada con il gancio rompispada all'interno
Diam. cm. 36
Lavoro italiano, inizi del secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 13

127 Brocchiere

Decorato con incisioni all'acquaforte. La parte centrale è suddivisa in piccoli campi ed in otto medaglioni. Manca la brocca
Diam. cm. 60,5
Secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 146

128 Brocchiere

Decorato con incisioni all'acquaforte. Una fascia marginale raffigura armi e strumenti musicali. Il motivo centrale è costituito da un poligono stellato a otto punte. Manca la brocca
Diam. cm. 59
Lavoro italiano del secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 145

129 Brocchiere

Ricca decorazione messa ad oro su fondi abbassati e graniti. Fascia marginale di circa cm. 3, centro diviso in quattordici spicchi con raffigurazioni. Forte brocca con cannellatura
Diam. cm. 55
Metà del secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 148

130 Roncone

Ferro di cm. 67 con breve punta rinforzata. Sulla lama vi è un punzone su di una base a croce di Malta
Secolo XV
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 69

131 Roncone

Ferro di cm. 63,5, recante su entrambi i lati lo stemma dello Stato bolognese
Bologna, inizi del secolo XVI
Dal Municipio
Inv. 68

132-133 Due Partigiane

Lame tozze di cm. 46,5 e 43,5
Secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 78, 79

134 Alabarda

Decorata a traforo con spuntone, falce e becco non rinforzati con teste di leone riportate in ottone
Lama di cm. 66
Prima metà del secolo XVI
Provenienza ignota
Inv. 36

135 Alabarda

Breve e forte spuntone, falce a taglio diritto e breve becco
Lama di cm. 48
Lavoro svizzero o tedesco, seconda metà del secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 51

136 Alabarda

Lungo spuntone, falce lunata a becco rinforzato; decorazione incisa a motivo di stoffa
Lama di cm. 58,5
Seconda metà del secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 49

137 Corsesca

Lungo quadrello alla cui base si espandono due lame ricurve per disarcionare
Lama di cm. 71
Secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 77

138 Corsesca

Forte ferro a nervatura mediana; le alette taglienti hanno punte forcant e rinforzate
Lama di cm. 52
Secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 83

139 Scheltro da alfiere (o piccolo spiedo)

Qualche ornato inciso e scolpito
Lama di cm. 38
Fine del secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 47

140 Spuntone da bombardiere

Ferro a forma di picca alla cui base si divaricano due appendici sagomate
Lama di cm. 32
Secolo XVII
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 84

141 Sergentina a foggia di piccola alabarda

Incisioni a fogliami. La base della falce e del becco è foggiate a mo' di testa di volatile
Lama di cm. 40,5
Prima metà del secolo XVII
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 150

142-143 Coppia di pistole a ruota

Canna ottagonale di cm. 34 con tracce di graniti. Piastra francese a rotino coperto, decorata da una piastra in ottone decorato incisa a trofei e girali. Pomo, cannellini e battipalle in ottone decorato. Calcio in pioppo
Francia, metà del secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 290-291

144 Pistola a ruota con cassa in ferro

Canna ottagonale lunga cm. 40,5. Piastra di tipo tedesco con rotino coperto da timpano a campana, manubrietto di sicura. Punzoni: quello di Norimberga ed altro di armaiolo con un orso rampante e le iniziali C. B. (?). Cartella pomo e cassa sono decorati da rabeschi con un medaglione e figura di uomo in piedi
Norimberga, seconda metà del secolo XVI
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 242

145-146 Coppia di pistole a ruota da raitro

Canna robustissima a due ordini di cm. 30,7
La piastra è tedesca, per quanto molto simile al genere fiammingo. Rotino coperto, manubrietto per la sicura e chiusura automatica del copribacinetto. Ponticello semplice alla tedesca; il pomo porta lo stemma di casa Marsili.
Germania dell'Ovest, fine del secolo XVI
Dalla Collezione Marsili; indi nelle Collezioni Universitarie
Inv. 277-278

147 Terzaruolo a ruota a due canne sovrapposte

Canna superiore a due ordini. Piastra a due rotini. Cassa in noce d'India decorata da tarsia a filetti d'avorio con rabeschi ed animali. Ponticello in ferro liscio.
Bacchetta con calcatoio in ferro
Canna di cm. 53
Alta Austria, prima metà del secolo XVII
Dalle Collezioni Universitarie
Inv. 323

148-149 Coppia di archibugi rigati a ruota (Stutzen)

Canna ottagonale di cm. 82,6 e calibro di cm. 1,4
Piastra a rotino interno incisa con gentiluomo e dama in un paesaggio. Cassa in radica di pioppo con qualche riporto in corno ed osso.
Jacob Koch; Vienna, metà del secolo XVII
Provenienza ignota
Inv. 178-179

150-151 Coppia di schizzetti a ruota tedeschi (Tschincke)

Canna ottagonale di cm. 92,5, calibro di cm. 0,8 rigato a 6 solchi. Piastra a ruota con congegni esterni del tipo pressoché invariabile che distingue queste armi. Cassa con calcio a piede di cerva in noce d'India riccamente ornato con intarsi in avorio e madreperla. Sul calcio lo stemma della famiglia Marsili
Lavoro tedesco, seconda metà del secolo XVII
Dalla Collezione Marsili; indi nelle Collezioni Universitarie
Inv. 324-325

152 Piastra a ruota da pistola

Sobriamente decorata sulla staffa del rotino e sul cane
Lungh. cm. 16,5
Brescia, metà del secolo XVII
Provenienza ignota
Inv. 202

153 Piccola piastra alla romana

È liscia e ornata con qualche incisione
Lungh. cm. 9
Prima metà del secolo XVIII
Provenienza ignota
Inv. 201

154 Piastra di archibugio a ruota (Stutzen)

Rotino coperto. Reca incisioni di buona mano ove predominano trofei militari. È segnata M.M.
Lungh. cm. 18,5
Lavoro dell'alta Austria, metà del secolo XVII
Provenienza ignota
Inv. 199

155 Chiave a ruota da pistola associata a misurino

La testa reca tre fori per i maschi delle ruote e termina a cacciavite. Il manico è costituito da una cannetta ottagonale scorrevole che serve da misurino
Lungh. cm. 17,5
Lavoro bresciano, inizi del secolo XVII
Provenienza ignota
Inv. 188

156 Chiave doppia a ruota

Manico a balustro con anello di sospensione; termina con una espansione ovale ed il solito cacciavite
Lungh. cm. 22,5
Lavoro bresciano, inizi del secolo XVII
Provenienza ignota
Inv. 183

157 Fiasca da polverino

È a ciambella in noce d'India, con tarsie in avorio alla certosina; bocciolo in avorio con coperchio in ottone
Diam. cm. 9,8
Fine del secolo XVI
Provenienza ignota
Inv. 197

158 Fiasca da polvere

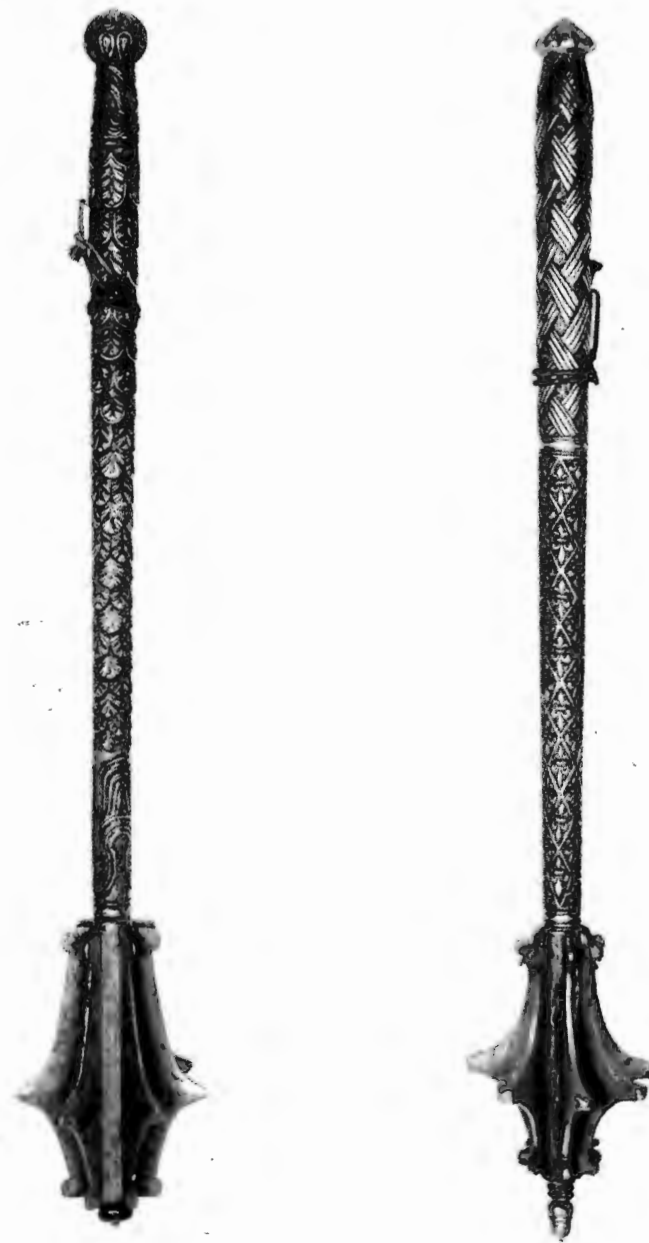
È ricavata da una conchiglia, cui è stato applicato un coperchio di legno rivestito in madreperla
Alt. cm. 15
Provenienza ignota
Inv. 279

159 Cartuccera

Porta cartucce in legno con tarsie d'avorio e riporti in ottone dorato
Alt. cm. 13
Lavoro tedesco, fine del secolo XVI-inizi del secolo XVII
Inv. 342



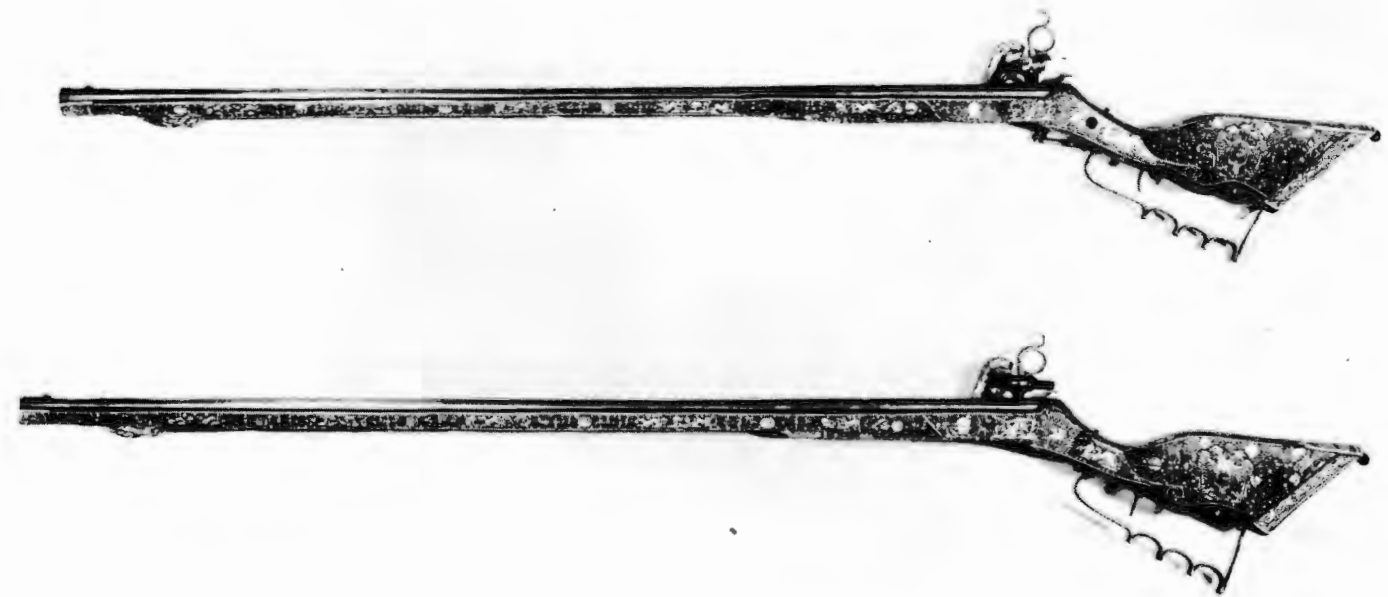
103



113-115



129



150-151

finito di stampare nel mese di agosto
presso la grafis industrie grafiche
via bocca di lupo 4/a bologna