



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN  
ARTI VISIVE, PERFORMATIVE, MEDIALI

Ciclo 36

**Settore Concorsuale:** 10/B1 - STORIA DELL'ARTE

**Settore Scientifico Disciplinare:** L-ART/02 - STORIA DELL'ARTE MODERNA

*LAVORO E ARTE.  
LE CORPORAZIONI DI MESTIERE NEL  
RINASCIMENTO BOLOGNESE*

**Presentata da:** Alessandro Serrani

**Coordinatore Dottorato**

Marco Beghelli

**Supervisore**

Daniele Benati

**Esame finale anno 2024**

*Lavoro e arte.*

*Le corporazioni di mestiere nel Rinascimento bolognese*



## Indice

6	Introduzione
---	--------------

### PARTE I. LE ARTI A BOLOGNA: UNA STORIA DI PRESTIGIO E DI POTERE

8	Capitolo 1. Le origini
---	------------------------

8	1.1 La problematica continuità con gli istituti romani
---	--

21	1.2 I primi passi delle corporazioni bolognesi
----	--

26	1.3 A confronto con il sistema signorile
----	--

32	Capitolo 2. I luoghi
----	----------------------

32	2.1 Le sedi delle corporazioni di mestiere nei punti nevralgici della città
----	---

42	2.2 Il tribunale della Mercanzia
----	----------------------------------

### PARTE II. IL RUOLO DELLE CORPORAZIONI DI MESTIERE NEL RINASCIMENTO A BOLOGNA

45	Capitolo 3. Aspetti della committenza artistica bolognese
----	---

101	Capitolo 4. Modalità di accesso al mercato artistico bolognese nel XV secolo
-----	--

123	Capitolo 5. I formati e le tecniche dei dipinti per le corporazioni di mestiere
-----	---

123	5.1 Verso la creazione di manufatti specifici
-----	---

145	5.2 Il confronto con i teleri narrativi per le Scuole veneziane
-----	---

163	Capitolo 6. Alcuni casi di committenza
165	6.1 I Notai
188	6.1.1 Un nuovo affresco con l' <i>Incredulità di san Tommaso</i> nel palazzo dei Notai
210	6.1.2 Una proposta per il risarcimento del catalogo di Andrea Formigine
219	6.2 I Muratori
235	6.3 Gli Speciali
251	6.3.1 Dal pinturicchismo al peruginismo. Nuove tendenze sul declivio del secolo
265	6.4 Gli Strazzaroli
289	Catalogo delle opere connesse alle corporazioni di mestiere
322	Apparati
380	Bibliografia
454	Atlante fotografico
455	Tavole
469	Illustrazioni

Avvertenza

L'elenco delle abbreviazioni si trova in apertura degli *Apparati*.

## **Introduzione**

Trattare della committenza delle corporazioni di mestiere a Bologna necessita, in assenza di studi che abbiano tentato di astrarre dal singolo caso, di precise scelte di campo, al fine di fornire, evitando di incorrere in generalizzazioni, una gamma di riflessioni organica almeno per un determinato periodo storico. È per questo che, basandomi sul campo privilegiato dei miei studi, ho deciso di concentrare l'analisi sul XV e sugli inizi del XVI secolo, riservando particolare attenzione ai versanti della pittura, della scultura e dell'arte del legno. Al contempo, pur tenendola nella debita considerazione, non sono stati dedicati specifici affondi alla produzione miniatoria, un ambito ampiamente sondato dalla critica e rispetto al quale questo studio intende qualificarsi quale punto di vista originale e integrativo con cui guardare alla committenza delle Arti.

Una volta tratteggiate le coordinate complessive della politica delle corporazioni sul versante artistico, vengono dedicati appositi paragrafi ad alcune campagne decorative altamente significative da esse intraprese in città. In conclusione, si fornisce un catalogo delle opere d'arte sicuramente commissionate dalle corporazioni di mestiere, dal quale sono escluse quelle che, nel testo, propongo di riferire loro in via ipotetica (escluse sono pure, in linea con quanto enunciato, le miniature a corredo dei testi statutari e delle matricole).

Gli argomenti trattati consentono di soffermarsi, offrendone interpretazioni ulteriori, su argomenti trasversali quali le modalità di accesso al mercato artistico bolognese, le tempistiche della diffusione della pala quadra a Bologna, la fortuna del polittico e della pala quadra ad affresco in Emilia, la committenza delle Scuole di devozione veneziane. Si è di fronte, evidentemente, a una varietà di contenuti in grado fin da ora di testimoniare quanto la produzione artistica legata alle Arti bolognesi sia stata ricca, variegata e originale.

L'elaborato è corredato di apparati documentari e di un ricco atlante fotografico, al quale si è contribuito mediante una campagna condotta in prima persona.

PARTE I.

LE ARTI A BOLOGNA: UNA STORIA DI PRESTIGIO E DI POTERE

## Capitolo 1. Le origini

### 1.1 La problematica continuità con gli istituti romani

Frequenter tum etiam coetus factiosorum hominum sine publica auctoritate malo publico fiebant: propter quod postea collegia et S. C. et pluribus legibus sunt sublata praeter pauca atque certa quae utilitas civitatis desiderasset, sicut fabrorum fictorumque<sup>1</sup>.

Prima del Medioevo, tracce delle corporazioni di mestiere, o più correttamente di prime forme associative tra individui, si colgono mediante documenti relativi a particolari circostanze in cui i sovrani cercano di limitarne l'incidenza sulla politica e sulla società; da questo tipo di attestazioni, come la *Lex Julia*, dalla quale è tratto il passo in apertura, possiamo anche dedurre l'importanza da esse assunta nei rispettivi contesti sociali, dal momento che, essendo represses o comunque ostacolate, esse dovevano aver acquisito una rilevanza tale da preoccupare i detentori del potere.

Il re Numa Pompilio (745 a.C.-673 a.C.), avendo istituzionalizzato dei *collegia* di flautisti, di orefici, di falegnami, di tintori, di calzolari, di cuoiai, di bronzisti, ecc., è una delle figure che più comunemente viene richiamata a proposito della nascita delle corporazioni; tuttavia, il riconoscimento di tali gruppi nel frangente storico in cui operò, piuttosto che da un moto degli appartenenti alle singole aggregazioni allo scopo di ottenere maggiore considerazione da parte delle istituzioni e dei privilegi per le loro attività, sembra essere dettato da una necessità di organizzazione civica. Le prime rivendicazioni avanzate da gruppi di individui sul campo politico risalgono all'epoca di Dione Cassio, il quale, nel

---

<sup>1</sup> Nella lettura di ACCAME 1942, pp.13-48, in part. sulla *Lex Julia*: 39-48. Inoltre: LINDERSKI 1959-1960.

contesto della vicenda catiliniana (64-58 a.C.), si adoperò per sopprimerle. Tali aggregazioni dovettero aver acquisito ancora più peso all'epoca di Giulio Cesare che, intuendo la loro inevitabile ascesa, non cercò semplicemente di abolirle, tentativo verificatosi in precedenza fallimentare, ma avviò un sistema di controllo e di progressivo riconoscimento, sottoponendo dunque il fenomeno associativo all'autorità dello stato. Dietro apposita approvazione da parte del Senato, il quale si sarebbe pronunciato favorevolmente solo in vista della pubblica utilità, alcuni di questi gruppi, identificati col nome di *collegia*, potevano ottenere alcuni privilegi; tuttavia, il loro raggio d'azione rimaneva esclusivamente all'interno dell'amministrazione statale. Questo è quanto si stabilì con la *Lex Julia* (46 a.C.), mediante la quale si inaugurò dunque un sistema di controllo statale sui *collegia* riconoscendone, allo stesso tempo, l'importanza e l'utilità nel contesto sociale della Roma del tempo. Va infatti sottolineato come il provvedimento varato da Cesare fosse verosimilmente limitato all'Urbe, non estendendosi dunque agli altri territori della penisola.

Ci troviamo, è bene rimarcarlo, in una fase aurorale delle corporazioni di mestiere, dove è in parte scorretto attribuire tale etichetta a quelle che dovettero essere delle semplici organizzazioni di lavoratori, peraltro strettamente dipendenti dallo stato. Si è soliti tuttavia richiamare queste vicende a proposito degli albori di quelle associazioni di civili costituite sulla base di professioni comuni e in quanto mosse da specifiche necessità.

Un ulteriore passo in avanti fu condotto nel II secolo d.C., quando si permise ai poveri di riunirsi in associazioni che avessero come scopo il seppellimento dei defunti. Di questa opportunità usufruirono, mirando principalmente a garantirsi il mutuo soccorso, anche quei gruppi di persone ai quali lo stato aveva fino ad allora impedito di associarsi. La gestione di servizi quali la sepoltura dei morti, insieme ad altri di carattere annonario, era infatti demandata volentieri dal potere centrale ai *collegia*, dal momento che per gli imperatori significava liberarsi di

alcuni compiti la cui gestione appariva particolarmente gravosa. Per fare un esempio, sappiamo che Alessandro Severo (208 d.C.-235 d.C.) diede vita a dei *collegia* proprio con l'obiettivo di aumentare l'efficienza dei servizi pubblici e dell'annona. A queste date siamo ancora lontani dalle corporazioni come le intendiamo oggi, anche se va comunque registrata una sempre crescente partecipazione e incidenza di determinati gruppi di individui nella sfera pubblica, obiettivo costantemente perseguito dalle corporazioni medievali. Il fine del riunirsi in gruppi, com'è ovvio, era quello di ottenere più peso all'interno dell'organizzazione statale. Ciò che a questa altezza cronologica non aveva ancora fatto la sua comparsa erano le prescrizioni che le associazioni imponevano ai propri membri, tratto che, come è noto, sarà distintivo delle corporazioni di epoca medievale: non esistevano insomma delle norme per gestire la concorrenza o per garantire la standardizzazione dei prodotti.

Alla luce del peso che ben presto acquisirono all'interno dell'organizzazione statale, i *collegia* divennero un ambito strumento politico, tanto che sempre più individui in cerca di affermazione tentarono di porsi alla loro guida per intraprendere una carriera pubblica. Va comunque sottolineato che in questa fase l'associazionismo continuava ad essere concesso soprattutto, se non in maniera esclusiva, per certi tipi di mestiere, ovvero quelli connessi alle necessità annonarie, ai trasporti e ai lavori pubblici. Tale stato di "libertà controllata" si mantenne tale per questi mestieri anche nel V secolo ma non per gli altri, i quali godevano di una certa autonomia ed erano assoggettati al controllo pubblico solo quando veniva loro affidato un particolare compito. È stato prontamente rilevato come, a questa altezza cronologica, le categorie alle quali lo stato facilitava la riunione in *collegia* siano le stesse, ovvero quelle connesse alle necessità annonarie e al trasporto, alle quali in epoca medievale, come vedremo più avanti, sarà invece tendenzialmente impedito. Si tratta di atteggiamenti senza dubbio divergenti da parte delle istituzioni, che tuttavia scaturiscono da un



medesimo presupposto, ossia il riconoscimento del fondamentale ruolo rivestito da certe tipologie di lavoratori per il buon funzionamento dello stato. In epoca romana, esse vennero pertanto sottoposte a un controllo serrato; nel Medioevo, intimoriti anche dalla consistenza numerica degli addetti a tali occupazioni, si tentò di impedire che maturassero una piena coscienza come gruppo.

A partire dagli ultimi Severi fino a Costantino osserviamo un mutamento non irrilevante dei *collegia*, i quali passano da uno stato di libertà controllata a uno di totale controllo e soggezione, divenendo corpi chiusi, obbligatori ed ereditari. La recessione economica che colpì l'impero alla fine del III secolo d.C. costrinse gli imperatori a stabilire che, per garantire quei servizi che lo stato si era da sempre impegnato a erogare, qualsiasi civile dovesse figurare o fatto rientrare in tali organizzazioni, ricorrendo anche all'arruolamento coatto di oziosi, carcerati e stranieri.

Un probabile ritorno alla libera professione nel corso del V secolo smontò progressivamente questa impalcatura coattiva e l'associazionismo fra individui praticanti lo stesso mestiere si fece di nuovo più spontaneo. Dovette insomma tornare in vigore quel regime di libertà controllata stabilitosi in precedenza, dove comunque il controllo dello stato rimaneva forte.

Altro evento determinante per la storia dell'evoluzione del fenomeno corporativo fu il crollo dell'Impero Romano (476 d.C.), a causa del quale la penisola italiana si trovò divisa in due parti, quella longobarda e quella bizantina. Gli storici si sono domandati in quale delle due zone i *collegia* romani fossero sopravvissuti o, meglio, in quale di esse si potesse registrare una certa continuità rispetto alle strutture già avviate in epoca romana.

Va innanzitutto ribadito come questo fatto determinò un drastico cambiamento, prima che nelle associazioni di mestiere, del quadro storico-sociale generale. Il crollo dell'Impero Romano comportò infatti, fra gli eventi più macroscopici e rilevanti nell'economia del nostro discorso, una progressiva deurbanizzazione,

ove le campagne tornarono ad acquisire un ruolo centrale non solo dal punto di vista economico, in realtà mai perduto, ma anche da quello politico. Nelle campagne si radicarono infatti le sedi del potere, individuabili nei grandi monasteri. Si trattava di entità totalmente autosufficienti che potevano racchiudere fra le proprie mura tutti gli aspetti della vita quotidiana, divenendo ben presto i detentori del potere, della cultura e dell'economia. È inevitabile che in questo contesto la città e le dinamiche a essa correlate perdessero importanza; tuttavia, ciò non vuol dire che le città vennero abbandonate. Vi si insediò infatti il potere vescovile e attorno ad esso la realtà sociale urbana lentamente iniziò a coordinarsi avendo come fini ultime necessità primarie quali la difesa. Con le città, cuore pulsante delle future corporazioni, profondamente ridimensionate, questo periodo non fu insomma tra i più favorevoli nella storia dell'associazionismo.

In un quadro mutato in maniera così profonda, gli storici si sono interrogati, come si diceva, su quale parte dell'Italia, quella longobarda o quella bizantina, fosse meglio riscontrabile una continuità con le precedenti aggregazioni romane. È stato Pier Silverio Leich a porre per primo il problema della diversa sopravvivenza fra le due aree. In genere, si suppone che fu in quella bizantina che l'eredità romana confluì meglio e in maniera più duratura. Nondimeno, risulta difficile pensare che l'Italia longobarda non fosse per nulla intaccata dalla tradizione romana. Con l'intensificarsi degli studi si sono infatti individuate tracce di associazionismo in entrambe le zone.

Per quanto riguarda l'area bizantina, una fonte determinante è il *Libro del prefetto di Costantinopoli* (IX-X secolo), che testimonia la persistenza di un diretto controllo statale sulle associazioni di mestiere. Fra di esse, una ventina in totale, figurano i mercanti di carni di porco, pescivendoli, macellai, fornai, osti e droghieri. Esse si componevano di gruppi di uomini liberi, sottoposti però a un controllo strettissimo dello stato operato tramite funzionari quali il legatario, che

si occupava di sorvegliare la produzione, l'importazione e l'esportazione, e il logoteta, colui che soprintende alla polizia. Le organizzazioni erano sottoposte al controllo dei prezzi e della genuinità del prodotto, inoltre erano tenute a rispettare quei *munera* già presenti in epoca romana (i fornai non potevano ad esempio allontanarsi dalla città). Per favorire il controllo, i membri delle corporazioni, ad eccezione di alcuni mestieri relativi a beni alimentari di prima necessità, vennero per la prima volta accorpati in determinati punti della città. Come contropartita, lo stato garantiva alcune immunità particolarmente vantaggiose e il monopolio professionale.

Tale sistema corporativo non sembra avere riscontri del tutto puntuali nelle zone italiane di più lungo dominio bizantino come Napoli, Ravenna e Roma. Qui, sono presenti associazioni, menzionate come *scholae*<sup>2</sup>, che richiedono al potere centrale una serie di privilegi in vista dell'ottenimento di una sempre più marcata autonomia: a Ravenna si registra una *schola negociatorum*, una *schola macellatorum*, una *schola piscatorum Patoreno* (493); a Roma, nell'XI secolo, esistevano *scholae* di ortolani, di calzolari, di calderai e di pescatori. Il rilevamento di questi casi, invero più sporadici nella penisola italiana rispetto all'area più strettamente bizantina, ha fatto comunque propendere la maggior parte degli storici verso l'idea di continuità delle antiche istituzioni romane in area bizantina. Per quanto riguarda l'area longobarda, la critica si è in un primo momento dimostrata incline a riconoscere una sostanziale discontinuità rispetto ai *collegia* romani. Negli ultimi tempi, anche in seguito al rinvenimento di ulteriori testimonianze, l'orientamento è decisamente cambiato, giungendo a ipotizzare una contiguità tra *collegia* romani e *ministeria* medievali.

Grazie a delle testimonianze di particolare interesse sappiamo che già al tempo di Astolfo, nell'VIII secolo, alcune categorie come i *mercatores* e i *negociatores*

---

<sup>2</sup> Sul termine *scholae*: GAZZINI 1998, pp. 55-56.

dovettero aver raggiunto una posizione ragguardevole, anche a livello istituzionale, dato che ci si premura perfino di individuare al loro interno una scala di importanza (*maiores, sequentes e minores*). Sempre dell’VIII secolo sono il *Memoratorium de mercedibus commacinorum* e il diploma di re Ildeprando del 744, ove i saponai piacentini appaiono decisamente come gruppo ben definito: nello specifico, si impone loro che la tassa di trenta libbre di sapone già dovuto al palazzo regio di quella città doveva essere da quel momento versato alla chiesa di Sant’Antonio. Sono tuttavia le *Honorantiae civitatis papae* la testimonianza che, passando all’XI secolo, ha destato maggiormente l’interesse degli studiosi portando a un ribaltamento delle posizioni precedenti. Esse forniscono la prova, in particolare per Pavia, di rapporti tra gruppi professionali, noti come *ministeria*, e fisco regio. I *ministeria* sono associazioni di uomini liberi, i quali sono sottoposti al controllo dello stato e al pagamento di tributi in cambio del monopolio della professione da loro esercitata. Fra di essi troviamo i mercanti, i quali vengono menzionati per imposizioni o esenzioni di pedaggi lungo le vie commerciali. Le *Honorantiae* ricordano anche monetieri e cercatori d’oro, *ministeria* ben regolamentati e tenuti a precisi obblighi nei confronti della camera regia in quanto titolari di prerogative pubbliche. Non mancano nemmeno le professioni più comuni, quelle che più tardi vedremo riunirsi in corporazioni, ovvero i pescatori, i cuoiai, i barcaioli, i saponai. Ad essere assenti sono però i mestieri legati all’annona, come i fornai e i macellai, un fattore che ha fatto ipotizzare che a Pavia fossero presenti due tipi di *ministeria*: da un lato gli artigiani addetti ai monopoli regi, dall’altro quelli legati alle esigenze della città; questi ultimi erano probabilmente sottoposti al controllo del conte di Pavia. In definitiva, se si volesse estrapolare una chiave di lettura dal quadro offerto dal caso pavese, si potrebbe osservare che l’organizzazione dei mestieri lì documentata appare improntata a una concezione monopolistica di determinate attività. Certamente,

dall'analisi di questo caso, appare difficile non riscontrare, per l'Alto Medioevo, una continuità in terra Longobarda con le istituzioni di epoca romana.

Con l'avvento del feudalesimo fra il IX e l'XI secolo, il sistema corporativo subisce inevitabilmente notevoli trasformazioni. I diritti sui *ministeria* passano ai feudatari, ai conti, ai vescovi, ai visconti che ne fanno una specie di strumento privato. Una cesura più drastica si verificò con il passaggio del potere dai vescovi e dai conti ai Comuni. Solo in questo clima sorgerà l'associazionismo di mestiere come lo conosciamo oggi, ovvero un'organizzazione spontanea e libera da particolari vincoli e prerogative rispetto al potere centrale. In questo frangente storico, gli artigiani si trovarono liberi da ogni controllo e da ogni obbligo verso lo stato; tuttavia, necessità pratiche legate all'approvvigionamento di materie prime, al disciplinamento della concorrenza, alla regolamentazione del lavoro, spinse alcuni artigiani a riunirsi in confraternite sotto la tutela del vescovo. Questa necessità non si fece sentire per i mercanti, i quali, non avendo mai costituito un *ministerium*, non avevano bisogno che qualcuno li tutelasse dall'alto. Ciò fece sì che proprio quelle dei mercanti furono le prime corporazioni medievali a costituirsi, appunto perché non vincolate al passato<sup>3</sup>.

All'interno di tale disamina sulle origini, il caso bolognese, pur non potendo contare su documentazione scritta dall'età altomedievale fino al X secolo, ha fornito un osservatorio privilegiato tramite il quale mettere ulteriormente alla prova il quesito relativo alla continuità o meno nel mondo medievale delle antiche "corporazioni" romane. La presenza delle singolari figure degli *iscarii*,

---

<sup>3</sup> Per il ruolo assunto dalla città e i suoi rapporti con contado, oltre alle politiche demografiche messe in atto per regolare l'afflusso nei due ambiti, con particolare attenzione al caso bolognese: PINI 1978. All'aprirsi del XV secolo a Bologna c'è una parziale ripresa: FASOLI 1935-1936. Per questo rapido ma necessario sunto sulla nascita delle prime organizzazioni associative e, successivamente, delle corporazioni di mestiere vere e proprie è risultato di fondamentale importanza: GRECI 1995, del quale, non avendo le capacità di poterla arricchire, ho seguito la lettura limitandomi a fornire qualche ulteriore riferimento bibliografico. Inoltre: PINI 1986; GRECI 1988.

attestata nel documento di seguito richiamato, ha consentito di effettuare una considerazione aggiuntiva rispetto ad altre città italiane che furono investite dalla nascita del fenomeno corporativo.

Iuro ego qui sum loco illorum quatuor qui sunt loco yscariorum electus, bona fide sine fraude perquirere molendina savine a plano casigni inferius et idicis a castro britonum inferius in aqua reni a ponticlo inferius, et si invenero molendinarios per se vel per suos nuntios in fraudem cum maiori nappo accipere molituram quam a me vel a meis sociis fuerit designatum qui est xiiii jn molendinis comunis in aliis vero sextamdecimam accipiant secundum consuetum modum vel malam farinam facere, vel aliquo modo contra breve super quo juraverunt facere vel contra id quod a me de russi et de casellis et eius curia. [...] <sup>4</sup>

Nei secoli precedenti all'apparizione del Comune (1116) e, successivamente, delle corporazioni vere e proprie (1183<sup>5</sup>), la città di Bologna non aveva vissuto momenti particolarmente floridi. L'età tardo-antica, il periodo cioè fra le dominazioni prima dei bizantini e poi dei longobardi, fu un'epoca di decadenza sotto ogni punto di vista, economico, politico e sociale, che portò la città a diventare un centro di non particolare rilievo. Nonostante ciò, Bologna poteva fare leva su alcuni punti strategici che le permisero in breve tempo di riguadagnare importanza, a cominciare dalla posizione e dalla disponibilità di

---

<sup>4</sup> La trascrizione è quella di: FRATI 1869, p. 176. Cfr. FASOLI 1972.

<sup>5</sup> È a questa data che Antonio Ivan Pini ha proposto di ravvisare la costituzione delle prime forme associative da parte degli artigiani bolognesi. Lo studioso mette in discussione la precedente proposta di Gina Fasoli (1935, pp. 240, 244-247) che arretrava la loro comparsa al 1144, quando in un documento si riferisce di un terreno di proprietà *scole calzolariorum*. Come è stato fatto notare dagli studiosi successivi, tali termini risultano apposti in un secondo momento, e quindi sarà per ora più prudente fare riferimento al temine cronologico proposto da Pini. La questione sarà ulteriormente discussa più avanti.

risorse. Il generale intensificarsi dei traffici registratosi nel X secolo fece sì che, per via di questa posizione privilegiata fra la Lombardia e la Romagna e tra il Veneto e la Toscana, Bologna tornò a essere un polo nevralgico degli scambi commerciali lungo la penisola. La successiva fondazione, in circostanze ancora non del tutto chiarite, dello *Studium* fece definitivamente riacquisire vigore alla città anche dal punto di vista demografico ed economico. È proprio per via di questi due fattori, ma soprattutto per il secondo, che Bologna registrò quel vigoroso quanto straordinario “decollo” fra XI e XIII secolo.

L’avvio delle vicende relative alle corporazioni di mestiere in terra felsinea si colloca proprio sulla scia di questa ripresa, una storia che non può essere letta in maniera svincolata da quella della nascita del Comune, che dovette verosimilmente fornire più che un modello alle nascenti società.

Gli storici si sono domandati se l’appena documentata situazione di Pavia potesse trovare un corrispettivo in Bologna, cioè se anche a Bologna le corporazioni siano nate in continuità con i *collegia* romani o se si siano originate in maniera autonoma al fianco del Comune. All’interno del dibattito si pone anche l’ipotesi che farebbe derivare le corporazioni di mestiere dalle confraternite religiose. Se quest’ultima relazione appare indiscutibile per talune città quali Padova (ma anche Ferrara e Venezia), ove le corporazioni stesse dichiarano nei propri statuti di essersi costituite per la salvezza dei soci – che potevano essere, in maniera alquanto significativa, anche persone non libere – piuttosto che per la salvaguardia di interessi comuni, altrettanto non può dirsi in maniera così sicura per Bologna. Non si deve tuttavia trascurare come nella città felsinea l’affinità fra i primi statuti di confraternite e quelli delle compagnie di mestiere sia nettissima, a partire dalla forma con cui sono redatti fino alle cariche e all’organizzazione interna delle stesse. Sta di fatto, inoltre, che entrambe le

tipologie di compagnia muovano da una medesima esigenza, ovvero quella di riunire persone che praticano mestieri affini allo scopo della mutua assistenza<sup>6</sup>. A prescindere dalla questione della derivazione o meno dalle confraternite religiose, con le quali le corporazioni presentano indubbiamente elementi in comune, la presenza delle particolari figure degli *iscarii*, termine di sicura origine longobarda, insieme ad altri fattori che ora riassumeremo, hanno fatto propendere per l'idea di continuità rispetto alle precedenti istituzioni.

Iniziamo proprio dagli *iscarii*, i quali, all'epoca dell'emanazione dei primi statuti da parte del Comune (metà del XIII secolo), costituivano un'entità già scomparsa. Essi venivano infatti sostituiti con dei funzionari che ne ereditano le specifiche mansioni, consistenti in compiti per lo più di sorveglianza e di controllo: vigilare sui confini, sulla pulizia e sull'igiene della città, sui mulini del contado, sulla sistemazione dei banchi nella piazza del mercato, sulle armi vietate, sul Naviglio per tutta la sua estensione (da Casalecchio all'immissione nel Po) e via dicendo. Ubicati in un ufficio all'interno del palazzo comunale, erano retribuiti relativamente poco rispetto a un lavoratore comune (un muratore poteva guadagnare il doppio) e la loro carica doveva avere una durata abbastanza ristretta ("ad breviam"). Sta di fatto dunque che, all'epoca della formazione del Comune bolognese, a quattro funzionari era demandato il servizio di vigilanza su alcuni gruppi di lavoratori ritenuti cruciali e strategici nella gestione della cosa pubblica. Non a caso, fra i loro compiti c'era anche quello di impedire che talune categorie di lavoratori, ovvero gli addetti al

---

<sup>6</sup> Sull'argomento della derivazione delle corporazioni di mestiere dalle confraternite religiose: TAMASSIA 1898; GAUDENZI 1899; ROBERTI 1902; MONTICOLO 1905, pp. LXXVII-CVII; VOLPE 1923, ed. 1992, p. 38; SIMEONI 1933; MONTI 1934, pp. 141-143, 205-212; CARLI 1936; SBRIZIOLO 1967-1968; GAZZINI 1998. A proposito del contesto bolognese: FASOLI 1935, pp. 248-250; PINI 1986, p. 257.



vettovagliamento e ai trasporti, si associassero in corporazione<sup>7</sup>. Ciò che va messo in rilievo, e lo hanno fatto dapprima Gina Fasoli e poi Antonio Ivan Pini, è che questi funzionari venissero ancora individuati con un nome tipicamente longobardo e assolutamente desueto se raffrontato al lessico del XIII secolo. In effetti, se si fosse trattato di un ufficio istituito ex novo, difficilmente il nascente Comune, interessato anche a rimarcare la novità rispetto al passato, avrebbe adottato un nome così specifico piuttosto che optare per un termine di uso corrente. Evidentemente, lo stesso Comune intendeva rimarcare la continuità con quel precedente ufficio, i cui compiti, di certo ampliati rispetto a quelli svolti dagli *iscarii* al tempo della dominazione longobarda (anche se l'intento rimaneva lo stesso, ovvero garantire l'erogazione dei servizi pubblici fondamentali), venivano ereditati dai nuovi funzionari. È probabile dunque che gli *iscarii* siano stati istituiti al tempo dell'occupazione longobarda e che il Comune, per non interrompere funzioni che riteneva vitali, ne confermò l'istituzione ampliandone i compiti in linea con il mutamento della società.

A sostegno della continuità, in area bolognese, delle antiche istituzioni romane intervengono, come si diceva, ulteriori fattori. Uno di essi è ancora di natura terminologica, dal momento che appare non priva di legami col passato l'appellativo di "ministrales" con il quale vengono nominati, ad eccezione di pochi casi, i massari delle Arti negli statuti. Anche l'espressione "si vocatus ero ad regimen", adottata dai ministrali dei falegnami e dei muratori negli statuti del 1248, ha fornito un ulteriore appiglio a sostegno della tesi della continuità: essa fa infatti pensare a un momento in cui i capi delle corporazioni erano scelti da un'entità superiore e non ancora dai colleghi. Infine, la notizia, tramandataci dal professore dello Studio fra il 1236 e il 1263 Odofredo, che le *scholae* inizialmente

---

<sup>7</sup> Di recente, sugli *iscarii* e in particolare sui *soprastanti ad fanghum per civitatem*, ovvero coloro i quali ereditarono alcune delle mansioni in precedenza demandate a quegli antichi funzionari: GELTNER 2019, pp. 85-112.

si radunassero in dei locali annessi alla chiesa di Sant’Ambrogio all’interno del palazzo del Comune non fa altro che rafforzare l’idea di una loro originaria dipendenza, anche dal punto di vista dell’ubicazione, da un’unica autorità superiore, che poi divenne il Comune. Tale ubicazione all’interno dell’antico palazzo comunale fu ad esempio mantenuta dai Brentatori, i quali nello statuto del 1410 dicono di radunarsi in “curia sancti ambrosii”<sup>8</sup>. Sul passo di Odofredo, prezioso sotto vari punti di vista, si avrà modo di tornare nel corso della trattazione.

Riassumendo, già dal tempo in cui fu municipio romano<sup>9</sup> fino a quando passò sotto il dominio bizantino, Bologna si contraddistingue per la presenza di organi amministrativi che regolano gli addetti ai servizi essenziali, ovvero il vettovagliamento e i trasporti; allo stesso tempo, troviamo documentati una serie di doveri che alcuni collegi avevano nei confronti dello stato in cambio del monopolio a loro assicurato. Col passaggio alla dominazione longobarda tale stretto rapporto con le istituzioni sembra essere sostanzialmente confermato se non potenziato, tant’è che si demanda agli *iscarii* il compito di controllo su alcune corporazioni di artigiani, oltreché sul vettovagliamento. Tale idea di quasi totale continuità fra i *collegia* romani e i *ministeria* medievali è stata correttamente stabilita per talune specifiche professioni come per i monetieri e i notai romani; non si hanno invece abbastanza elementi per dire che tale continuità si sia verificata per le restanti Arti. Certo è che a Bologna, dall’epoca romana alla comparsa del Comune, si registra un controllo continuativo da parte delle autorità sugli addetti al vettovagliamento, a prescindere dal fatto se questi ultimi desiderassero o meno, tramite tali aggregazioni, difendere gli interessi di un determinato gruppo di lavoratori. A queste categorie di lavoratori, come anche

---

<sup>8</sup> PINI 1986, p. 246.

<sup>9</sup> SUSINI 1959.

ai beccai, ai pescivendoli e ai salaroli, fu sempre impedito di istituire una società, anche quando nel 1228 le corporazioni ottennero la partecipazione dei loro massari al consiglio comunale. Anche in un momento in cui ci si aspetterebbe una volontà di far riunire in corporazioni tutti gli strati della società, le stesse corporazioni vietarono a queste particolari categorie di associarsi. La consistenza numerica di tali associazioni di lavoratori oltreché l'importanza per la sussistenza facevano preoccupare chi di volta in volta era al potere, il quale varava sistematicamente leggi che impedivano di riunirsi in gruppi che avrebbero avuto la capacità di rovesciare lo stato. I lavoratori che rimanevano fuori dalle corporazioni tradizionali potevano comunque iscriversi alle compagnie d'armi, le quali accoglievano tutte le tipologie di lavoratori. Tale apertura, che garantiva una consistenza numerica rilevante, assicurò ben presto anche a queste organizzazioni un certo peso politico<sup>10</sup>.

## 1.2 I primi passi delle corporazioni bolognesi

A prescindere dalla continuità o meno con gli antichi collegi romani, che vari elementi autorizzerebbero dunque a sostenere, se non altro per gli addetti al vettovagliamento e ai trasporti, le prime notizie relative alle corporazioni bolognesi risalgono agli ultimi vent'anni del XII secolo, un termine che nei più recenti studi viene posticipato rispetto al 1144 che sembrava attestare già in quell'anno la presenza di "scole calzolariorum"<sup>11</sup>. Il fatto che nel documento in esame questi due termini appaiano aggiunti in un secondo momento ha infatti consigliato agli storici intervenuti sulla questione di non considerare così attendibile tale testimonianza. Un'altra, rintracciata da Augusto Gaudenzi nella cronaca del Villola, sembrava consentire di agganciare l'esistenza delle

---

<sup>10</sup> A proposito delle compagnie d'armi a Bologna, quanto meno: FASOLI 1933; FANTI 1992, dai quali trarre ulteriore bibliografia.

<sup>11</sup> HESSEL 1910, p. 280 nota 58; FASOLI 1935, pp. 240, 244-247.

corporazioni al 1174: nel passo si parla dell'elezione di sette consoli avvenuta da parte della società di Bologna<sup>12</sup>; anche in questo caso, tuttavia, la poca precisione del riferimento non ci consente di ravvisarvi le compagnie di mestiere quali protagoniste. Ci sarebbe perfino un terzo documento, del 1169, anch'esso però in grado di documentare, a causa di una mutilazione della carta, unicamente "l'esistenza di certe professioni" (*becariorum, calzolariorum*) piuttosto che l'organizzazione in gruppi da parte di individui<sup>13</sup>. In assenza di ulteriori prove, insomma, Pini ha di recente preferito porre la comparsa delle corporazioni bolognesi fra il 1183, anno in cui la pace di Costanza liberava i Comuni dalla tutela vescovile, e il 1191, termine invece desunto dall'analisi di alcuni statuti. Il primo documento certo rimane comunque del 1194, quando un certo "consul mercatorum" di nome Calanchino viene menzionato in un trattato commerciale fra Bologna e Ferrara. Poco più tardi, cioè dai primi decenni del XIII secolo, comincia ad apparire l'intera schiera delle corporazioni bolognesi, a partire dai Mercanti e dai Cambiatori, che rivestiranno un ruolo determinante – ad esse venne appaltata dal Comune la zecca cittadina – nel primo momento di vita delle Arti (successivamente, le più influenti divennero quella dei Notai e quella dei Beccai)<sup>14</sup>.

A seguito del tumulto, guidato dal mercante Giuseppe Toschi, che nel 1228 portò il popolo al potere subentrando al conte, le corporazioni di mestiere ottennero un'ampia partecipazione al nuovo governo comunale, che si concretava nell'ammissione dei ministrali delle corporazioni nel consiglio e

---

<sup>12</sup> GAUDENZI 1899, p. 13.

<sup>13</sup> La citazione è tratta da TAMBA 1981, p. 55 nota 5, il quale discute questo terzo documento e l'intera questione delle prime attestazioni delle compagnie bolognesi. A tal proposito, cfr.: DAL PANE 1958, pp. 90-92; FANTI 1980, pp. 17-22; PINI 1986, p. 244; TAMBA 1988, p. 21 nota 4. Già Vittorio Franchini (1931, pp. 16-17) riteneva che le notizie risalenti al 1144 e al 1169 non si potessero ricondurre con certezza alle corporazioni.

<sup>14</sup> PINI 1999<sup>b</sup>.

nell'istituzione dell'anzianato. A loro, sullo stesso livello del podestà, dei giudici del Comune, dei consoli della mercanzia e del cambio, era insomma affidata la gestione della città. Parallelamente all'ottenimento di tale centralità dal punto di vista politico, che rimarrà tale fino alla comparsa delle signorie, le corporazioni provvedono a definire la loro struttura interna e ad affinare le dinamiche del proprio funzionamento, sulle quali appare a questo punto utile soffermarsi.

Ciascuna compagnia di mestiere presentava una struttura interna pressoché identica, al cui vertice figurava un collegio di ministrali, in alcuni casi qualificati invece come consoli, affiancati nelle loro funzioni da un consiglio di membri e dal cosiddetto corporale, ovvero la riunione plenaria di tutti gli iscritti. Fra i ministrali, uno fungeva da massaro, ovvero da tesoriere, la cui carica aveva una durata limitata, non superiore ad alcuni mesi. A completamento del quadro organizzativo figuravano un nunzio e un notaio. L'elezione dei ministrali, dalla procedura più o meno complicata a seconda della compagnia, era affidata ai soci; tuttavia, come si è già avuto modo di segnalare, negli statuti dei falegnami e dei muratori c'è un indizio di una loro primigenia elezione da parte di un'entità superiore. Il numero dei ministrali dipendeva dalle specialità, ovvero dalle varie tipologie di lavoratori, che l'arte doveva rappresentare: i Fabbri, ad esempio, ne avevano eletti sei, mentre quattro erano quelli dei Pescatori, dei Formaggiai e dei Calzolari de *vacha*; a dieci erano arrivati i Beccai. L'attività dei ministrali risulta molto articolata, dato che si occupavano della tutela degli iscritti alla corporazione su tutti i fronti, da quello politico a quello economico e sociale: erano loro ad acquistare le materie prime da distribuire tra i soci, da loro venivano organizzati i mercati e le fiere sia cittadini che al di fuori delle mura. Si occupavano anche della vigilanza in materia di contratti fra i lavoratori, limitavano la concorrenza a livello dell'eccellenza del prodotto e fungevano da rappresentanti degli iscritti davanti all'autorità del governo. Per svolgere queste funzioni i ministrali godevano di un compenso, che spesso era in natura ma in

alcune circostanze poteva diventare in denaro. Dal canto loro i soci erano tenuti a osservare la massima lealtà sia nei confronti dei colleghi (affitto delle botteghe, acquisto e vendita, assunzione del personale, ecc.) sia dei clienti, ai quali doveva essere venduto un prodotto assolutamente conforme a quanto stabilito dai ministeriali. Si doveva inoltre partecipare alle cerimonie religiose dell'Arte e garantire la mutua assistenza.

Il nome sotto il quale si riuniscono i componenti di una medesima corporazione non copre l'intera gamma di mestieri da essi svolti, ecco perché, come si accennava poco sopra, in una società potevano essere presenti più specialità. Si tratta in sostanza di un'etichetta di comodo utile a renderli riconoscibili come gruppo. Per rimanere sull'esempio dei Fabbri, sappiamo che alla metà del XIII secolo fra i più di milleduecento iscritti figuravano orefici, calderai, armaioli, fabbricanti di strumenti agricoli, di serrature, di aghi. C'erano poi delle società minori che dovevano prestare giuramento a due o tre delle maggiori. Questo intrecciarsi abbastanza fluido di attività si spiega, d'altro canto, solo ammettendo l'origine spontanea delle compagnie, fatte di persone comuni che riunendosi ricercavano un vantaggio personale.

Un fattore costantemente richiamato dagli storici per spiegare la poca aderenza del nome delle compagnie rispetto alla reale professione esercitata è l'ottenimento, nel 1228, della partecipazione al governo cittadino. In seguito a tale evento, solo quelle compagnie che avevano preso parte al tumulto che vinse l'opposizione delle classi consolari furono ufficialmente riconosciute e ammesse all'anzianato e ai consigli, cosicché gli artigiani vollero iscriversi solo a quelle cui era garantito tale privilegio. Si preferiva dunque formare una particolare frangia di una delle compagnie principali piuttosto che formarne una nuova, magari più rispondente alla propria occupazione ma che sarebbe rimasta esclusa dalla vita politica. Già alla metà del XIII secolo il numero delle corporazioni appare assestato in ventuno. L'elenco ci viene tramandato da due riformazioni, la prima

risalente al 1258 e la seconda al 1259: Beccai, Bisilieri, Calegari, Calzolari, Cambiatori, Cartolai, Conciatori, Cordovanieri, Drappieri, Fabbri, Falegnami, Linaioli, Mercanti, Merciai, Muratori, Notai, Pellicciai vecchi, Pellicciai nuovi, Pescatori, Salaroli, Sarti. Come già ricordato, a tali corporazioni spettava la partecipazione all'attività politica. Non tutta la popolazione confluiva però in tali gruppi; pertanto, era concesso di aderire ad altre associazioni tacitamente riconosciute ma che non godevano di diritti politici. I membri di queste aggregazioni potevano inoltre entrare nelle compagnie d'armi. Una terza categoria di lavoratori era costituita da quei gruppi professionali e sociali ai quali venne sempre interdetto, almeno fino agli esordi del XV secolo, il diritto di associazione e l'ingresso nelle compagnie d'armi<sup>15</sup>.

Un'ulteriore puntualizzazione andrebbe fatta a proposito della particolare magistratura degli Anziani<sup>16</sup>. Se i ministrali erano membri della compagnia eletti periodicamente dai soci, gli Anziani, menzionati per la prima volta nel 1231, erano probabilmente emanazione dei soli ministrali che li sceglievano in base alla loro appartenenza ai quattro quartieri della città; solo in un secondo momento anche la loro elezione passò nelle mani dell'intera società. Stando al Sigonio<sup>17</sup>, gli Anziani erano ventiquattro, vale a dire sei per quartiere. Nel 1248, a seguito di un nuovo tumulto, il loro numero è raddoppiato: gli Anziani diventano dodici per quartiere, sei a rappresentanza delle arti e sei delle armi. La loro carica durava tre mesi. Interessante notare è come, al momento di assumere la carica, gli Anziani dovessero prestare un doppio giuramento, uno alla società in quanto rappresentanti del popolo e l'altro al Comune in quanto magistrati dello stesso.

---

<sup>15</sup> Sull'organigramma e sulle prerogative delle corporazioni bolognesi, fra la bibliografia già richiamata, principalmente: FASOLI 1935-1936. Per le compagnie d'armi: nota 10.

<sup>16</sup> A proposito delle antiche istituzioni bolognesi: TAMBA 1982, pp. 37-62; più di recente: TAMBA 2018.

<sup>17</sup> SIGONIO 1578, pp. 268-269.

Gli Anziani, il cui principale strumento era un consiglio formato da un sapiente per ogni società, avevano un peso politico rilevante, basti pensare che partecipavano alla compilazione degli statuti comunali, privilegio che consentì loro di tenere lontana la vecchia aristocrazia dalle cariche più importanti. Il consiglio privato degli Anziani sfocerà poi, nel 1256, nel consiglio del popolo. Non godevano tuttavia di una totale autonomia decisionale dal momento che ogni loro proposta doveva essere sempre sottoposte ai ministrali per l'approvazione. L'ingresso all'anzianato era precluso a tutti i magnati e a tutti coloro che erano in qualche maniera ad essi legati. Nelle fasi successive della storia del Comune, l'anzianato subirà delle modifiche soprattutto a livello numerico e relativamente ad alcuni organi che vengono loro affiancati<sup>18</sup>.

### 1.3 A confronto con il sistema signorile

Fatte le doverose precisazioni dal punto di vista anche terminologico, possiamo inoltrarci nella storia trecentesca delle corporazioni bolognesi. È necessario innanzitutto rilevare come gli studi abbiano tendenzialmente riconosciuto nel XIV secolo un periodo di sostanziale decadenza per Bologna, sia dal punto di vista economico sia da quello politico e sociale<sup>19</sup>.

Al governo comunale pose fine Bertrando del Poggetto, che istituì una prima signoria (1327). In realtà, quello a cui il nuovo signore di Bologna si sostituì non

---

<sup>18</sup> Nel 1256 divennero diciassette (otto per le società d'arti, otto per le società d'armi e uno per i beccai), con carica della durata di dodici mesi. Poco più avanti si ebbe il *consilium et massa populi*, che raccoglieva, oltre agli anziani, ai ministrali e ai loro rispettivi consiglieri, altri quattro sapienti. Talvolta gli anziani, chiamati a deliberare su questioni di particolare interesse, potevano chiamare in causa l'*universus populus*, cioè tutti gli iscritti alle società. Il consiglio del popolo è diventato intanto il primo e più importante consiglio del comune a scapito del consiglio generale e speciale, che finiscono per trasformarsi nel consiglio dei duemila e degli ottocento.

<sup>19</sup> Per un resoconto delle vicende della Bologna trecentesca FASOLI 1978, da cui trarre ulteriore bibliografia.



era più un governo realmente di popolo, dato che gli individui eletti nelle cariche del potere – Anziani, consoli, consiglio del popolo, commissioni e sottocommissioni – non appartenevano come un tempo alla categoria dei lavoratori; si trattava piuttosto di aristocratici che si erano “arruolati” nella fila delle corporazioni per intraprendere una carriera politica. Pur essendo molto breve, la signoria di Bertrando del Poggetto comportò un drastico ridimensionamento del peso politico delle corporazioni. L’abolizione del consiglio del popolo, la sostituzione del capitano e del podestà con un rettore direttamente da lui nominato, l’elezione degli Anziani e dei ministeriali ricondotta nelle sue mani, l’obbligo imposto alle corporazioni di richiedere l’autorizzazione sua o del suo vicario prima di riunirsi impedivano, di fatto, qualsiasi iniziativa politica al di fuori dell’assenso del sovrano. D’altro canto, l’abile cardinale si contraddistinse per un efficientamento economico e industriale, allargando alcuni privilegi ad alcune categorie ritenute strategiche come i lavoratori del cotone. Lo stato rafforzò anche il controllo su determinate classi di lavoratori, sempre quelle addette al trasporto e ai beniannonari, istituendo nuove figure di vigilanti (es. il *dominus bladì*).

Negli anni successivi, Bologna visse un breve periodo di governo popolare (1333), al quale, dopo l’emanazione di statuti debitori di quelli apparsi sotto Bertrando del Poggetto, si sostituirono le signorie di Taddeo Pepoli (1337) e dei suoi figli (1347), che si contraddistinsero per una politica ancora più restrittiva nei confronti delle corporazioni (dal signore dovevano essere di volta in volta approvati i bilanci e gli statuti; da lui dovevano essere autorizzate le assemblee). L’attività delle stesse veniva dunque ancora di più circoscritta nei limiti delle scelte da attuarsi all’interno delle società; inoltre, per la prima volta, vennero obbligate a versare nelle casse comunali la metà delle multe pagate dai soci.

La seconda metà del secolo è caratterizzata da spaventose carestie, pestilenze, guerre e avvicendamenti al potere. Vediamo succedersi i Visconti (Giovanni e

Matteo, 1350-1355), Giovanni da Oleggio (1355-1360) e la Chiesa tramite il legato papale Egidio Albornoz (1360-1376). Le corporazioni avevano già conosciuto un drastico ridimensionamento della loro attività, ma tanto le ultime signorie quanto la presenza del legato pontificio contribuirono a limitare ancora di più la loro partecipazione alla vita politica, demandata a una serie di funzionari fedeli ai sovrani. Chi si alterna al governo si premura tuttavia di proibire l'associazione alle solite categorie di lavoratori, evidentemente ancora considerate un fattore di rischio.

Un colpo di coda delle corporazioni si registra nel 1376 quando promossero un sollevamento popolare al fine di allontanare lo stato pontificio. Si trattò tuttavia di un fenomeno dalla portata contenuta, dato che dietro il ristabilimento delle libertà comunali figurava invece l'interesse di pochi aristocratici intenti a riacquisire il potere (altre insurrezioni analoghe si registrano nel 1394 e nel 1398-1399). La conseguenza più importante della rivolta del 1376 fu la concessione ai bolognesi del vicariato della città da parte del pontefice, che così facendo riconosceva a Bologna una propria autonomia. Tornarono in vigore le vecchie cariche ma l'estrazione popolare di chi le otteneva non era più una *conditio sine qua non*. Alle Arti spettava solo il diritto di eleggere i ventisei massari del collegio che affiancava gli Anziani. Anche la politica annonaria trova, tramite la redazione di nuovi statuti, una definitiva sistemazione mediante la creazione di ulteriori funzionari quali gli ufficiali dell'abbondanza e i *domini electi super victualibus*, ai quali era demandato il compito di rendere continuamente disponibili i generi indispensabili alla sussistenza. La modifica più vistosa è la sostituzione del collegio dei massari con i due collegi dei massari delle arti inferiori e superiori: le corporazioni, dopotutto, sono ancora capaci di creare nuove magistrature. In sostanza, ci troviamo in una fase in cui il governo appare ancora aperto alla partecipazione di alcuni rappresentanti delle Arti, anche se, in realtà, l'estrazione non più popolare di questi ultimi faceva sì che la intendessero,

piuttosto che come un'attività volta a salvaguardare gli interessi della collettività, quale strumento per realizzare le proprie aspirazioni politiche.

Con la signoria di Giovanni I Bentivoglio e le successive occupazioni della città da parte del duca di Milano Gian Galeazzo Visconti e del legato pontificio Baldassarre Cossa la partecipazione delle corporazioni alla vita politica viene quasi del tutto abolita<sup>20</sup>. È in questo periodo che sarà concesso di formare vere e proprie corporazioni a quelle categorie alle quali era stato in precedenza sempre impedito (Brentatori e Fornai, 1407), sintomo di quanto nel Quattrocento le Arti non dovettero più costituire una minaccia per i detentori del potere. Veniva in questo frangente per sempre colmato quello stato di inferiorità di alcune corporazioni rispetto alle altre; allo stesso tempo, però, fu chiaro a tutti che le Arti non avevano più alcuna velleità politica. Dal punto di vista della produzione statutaria, si registra un progressivo inaridimento dato che sempre più spazio acquisiscono l'elenco delle specialità dipendenti, alle quali si impongono obblighi e garanzie, sforzandosi inoltre di sottoporre a vigilanza gli artigiani e i commercianti del contado.

Questo periodo, soprattutto in concomitanza della presenza di Baldassarre Cossa, fornisce anche un'occasione per una riorganizzazione interna delle corporazioni, le quali, consapevoli ormai del mutamento proprio e del contesto nel quale si trovavano a operare, cercano di adeguarsi ai tempi: alcune vennero abolite o accorpate a esistenti (Cordovanieri e Linaioli, unitisi ai Bisilieri; Pellicciai confluiti in una sola società); altre vennero create *ex novo* (Barbieri, Bombasari, Lana gentile, Quattro Arti, Setaioli, Speciali). Se non altro, alla cristallizzazione del quadro delle corporazioni che aveva fatto seguito all'entrata nel governo comunale del 1228, questo momento storico, così nefasto dal punto di vista della rilevanza politica, consentì una revisione dei vari gruppi delle Arti.

---

<sup>20</sup> Di recente, si è soffermato su questo aspetto GARDI 2018.

Nei primi decenni del XV secolo, a queste corporazioni si aggiunsero i Brentatori, i Cimatori e Cappellai e i Fornai<sup>21</sup>.

Dal travagliato quadro di rivolgimenti politici che caratterizza Bologna nella prima metà del Quattrocento, una posizione prominente venne maturata dalla famiglia Bentivoglio, le cui ambizioni di potere trovarono una piena legittimazione, dopo le esperienze di Anton Galeazzo e di Annibale, nella figura di Sante. Abile mediatore in virtù di una formazione alla corte dei Medici, a lui si deve la definizione, tramite un accordo concluso con papa Martino V, di quella forma di “governo misto” con la quale venne retta Bologna fino alla fine del XVIII secolo. Al legato venivano in questo modo affiancate le magistrature cittadine, in particolare i Sedici riformatori dello stato di libertà, nelle quali l’incidenza delle corporazioni era ormai ridotta al minimo. In particolare, i Sedici divennero ben presto lo strumento con il quale i Bentivoglio, nella persona di Giovanni II, si garantirono la supremazia in città, la quale non sfociò mai in una signoria ma che, allo stesso tempo, non venne mai messa in dubbio fino agli inizi del secolo successivo<sup>22</sup>. L’ingresso in città di Giulio II nel 1506 e le misure da egli introdotte per gestire il potere, fra le quali la sostituzione dei Sedici con un consiglio di quaranta membri di sua nomina, narrano una storia alla quale le Arti non prendono più parte<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Sulle trasformazioni delle corporazioni in relazioni agli accadimenti politici appena ripercorsi si sono in precedenza soffermati: FASOLI 1936; PINI 1986, pp. 253-258; TAMBA 1988, pp. 56-78; PINI 1999<sup>b</sup>, pp. 36-37.

<sup>22</sup> Per il peso politico, ormai ai minimi termini, delle corporazioni bolognesi al tempo dei Bentivoglio: TAMBA 1988, pp. 82-83. Sul rapporto di questi ultimi con i Sedici riformatori dello stato di libertà, di recente: DURANTI 2008<sup>b</sup>; GARDI 2018, pp. 317-324. In generale, sulla famiglia rimane fondamentale: ADY 1937, ed. it. 1965; più di recente ANTONELLI 2020.

<sup>23</sup> Sulla spedizione di Giulio II a Bologna, di recente e da cui trarre ulteriore bibliografia: ROSPOCHER 2022.

Potremmo a questo punto concludere con una osservazione di Gina Fasoli, la quale, dopo aver tracciato un bilancio della storia più recente delle corporazioni di mestiere (“nel 1794, alla vigilia quasi della soppressione, sono ancora ventisei, che però solo in parte coincidono con le antiche”), rileva come, in effetti, nonostante alcuni sussulti, “la loro evoluzione alla fine del ’300 si era arrestata, e non ha mai più ripreso”<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> FASOLI 1936, p. 72.

## Capitolo 2. I luoghi

### 2.1 Le sedi delle corporazioni di mestiere nei punti nevralgici della città

Forse per via dell’impatto visivo e della prominenza del palazzo dei Notai in relazione all’odierna piazza Maggiore, potremmo essere portati a immaginare che ciascuna corporazione di mestiere abbia fin da principio posseduto un palazzo ove svolgere le proprie attività. A sostanziare questa impressione interverrebbe la notizia, di recente ridimensionata dagli studiosi, secondo la quale già nel 1144 sarebbero esistite “scole calzolariorum”<sup>25</sup>, facendo dunque pensare che già a quella data i Calzolai si fossero dotati di un edificio ove regolamentare la compagnia e allo stesso tempo occuparsi delle fasi di lavorazione e della vendita della merce. La problematicità del documento ha tuttavia indotto a lasciare ai margini della discussione tale informazione. In realtà, se è vero che la maggior parte delle Arti, con buona sistematicità già a partire dal XIV secolo, deliberarono la costruzione di palazzi assimilabili a quello dei Notai, altre preferirono continuare a radunarsi in ambienti concessi dal Comune. Quello che è certo, infatti, è che dal momento fondativo fino al pieno Trecento, le assemblee di ciascuna compagnia avevano luogo in degli spazi concessi dalla municipalità, lasciando dunque intendere che non possedessero edifici in grado di soddisfare a pieno le proprie esigenze. Tali spazi erano individuati dal Comune all’interno della propria sede, in un primo momento ubicata presso la corte di Sant’Ambroxio o di Sant’Ambrogio e poi spostata, a partire dall’inizio del XIII secolo, nel nuovo palazzo (l’attuale Palazzo del Podestà) affacciato sulla neonata piazza Maggiore, allora nota con il nome di *curia comunis*<sup>26</sup>. Questo non vuol dire che a ognuna delle corporazioni fosse

---

<sup>25</sup> HESSEL 1910, p. 280 nota 58. *Supra* pp. 16 nota 5, 21.

<sup>26</sup> Il secondo palazzo che ospitò il Comune, risalente al 1200, venne presto ribattezzato *Palatium Vetus*, in quanto di lì a poco, tra il 1244 ed il 1246, venne costruito un ulteriore edificio, il cosiddetto *Palatium*

riservato un ambiente dell'edificio ma è anzi più verosimile che un unico salone fosse stato messo a disposizione di tutte a rotazione. Tale constatazione appare di particolare rilevanza sotto vari punti di vista. Prima di tutto, è chiaro come questo legame col Comune, trattandosi in effetti di una forma di dipendenza da un potere centrale, possa aver spinto alcuni storici a intravedere un ulteriore indizio della continuità delle corporazioni dai *collegia* romani. Come se la possibilità di radunarsi fosse insomma sempre sorvegliata, se non addirittura regolata, da un potere centrale<sup>27</sup>. Un altro elemento di interesse risiede nel fatto che non tutte le corporazioni ritennero immediatamente necessario dotarsi di un proprio quartier generale al di fuori del palazzo del Comune: ecco perché alcune di esse, come quella dei Brentatori, dichiarano di radunarvisi ancora nel 1410<sup>28</sup>. Una certa volontà di emancipazione dalla municipalità si afferma soprattutto a partire dalla seconda metà del XIV secolo, per poi raggiungere il momento di massima espansione nel XV. Sarà proprio in questo periodo che a Bologna sorsero, o vennero ampliati, i più importanti palazzi delle associazioni di mestiere. Non a caso, tale esigenza si manifesta in un periodo particolarmente florido della città, coincidente con la dominazione della famiglia Bentivoglio, durante il quale si registra peraltro il raggiungimento di picchi demografici<sup>29</sup>. Significativo appare tuttavia constatare come il fenomeno della costruzione di nuovi e sontuosi palazzi da parte delle Arti abbia luogo, alla pari delle

---

*Novum Communis* (l'attuale complesso del *Palazzo Re Enzo* e del vicino *Palazzo del Capitano del Popolo*). Per un'efficace panoramica su questi eventi nonché sulla corte di Sant'Ambrogio e sulle trasformazioni che hanno interessato piazza Maggiore, di recente e da cui trarre ulteriore bibliografia: PELAGALLI 2022, I, pp. 179- 181, 193-198. Inoltre: BERGONZONI 1984; ARELI 2021, pp. 17-18.

<sup>27</sup> PINI 1986, pp. 244-246. Un altro edificio che dovette accogliere le corporazioni fu il palazzo Vescovile, ove, stando a una segnalazione di Francesco Malaguzzi Valeri (1989, p. 166), si sarebbero radunati i Notai prima dell'erezione del proprio palazzo nella *platea comunis* (l'attuale piazza Maggiore).

<sup>28</sup> PINI 1986, p. 246.

<sup>29</sup> GIUSBERTI, ROVERSI MONACO 2018, p. 165.

commissioni di opere mobili, proprio nel momento del declino delle loro fortune politiche<sup>30</sup>. È probabile che proprio la perdita di potere abbia generato una volontà, alimentata dalla congiuntura socioeconomica favorevole, di riaffermarlo almeno da un punto di vista esteriore, dando vita a una ricchissima campagna di committenze alla quale tutte, forse anche spinte da una certa competitività, presero parte. Di questa campagna generalizzata ci si occuperà nello specifico nel capitolo successivo; per il momento, risulta rilevante proporre una serie di mappe della città, elaborate in occasione di questo studio, che diano conto della diffusione dei palazzi delle compagnie di mestiere nel tessuto urbano bolognese dal XIII secolo alla soppressione che le interessò allo scadere del Settecento (figg. 1-2)<sup>31</sup>.

Il fenomeno della costruzione dei palazzi delle Arti ha fatto sì che nel passaggio dal Medioevo al pieno Rinascimento esse acquisirono, rispetto al periodo in cui erano confinate all'interno della sede comunale, maggiore visibilità agli occhi della cittadinanza, enfatizzata dal fatto che quegli edifici erano ubicati in prossimità dei luoghi più significativi di Bologna. Fino al Cinquecento, ma con una tendenza che appare confermata nei secoli a venire, l'area di massima concentrazione dei palazzi delle corporazioni risulta essere quella sul lato a levante della *platea comunis*, in particolare tra la Ruga degli Scannabecchi (l'attuale via degli Orefici) e le vie *ad Domos Principum* (ora via Pescherie Vecchie) e Clavature<sup>32</sup>. Nel selezionare i siti ove far erigere le proprie residenze, le corporazioni sembrano dunque avere privilegiato i tradizionali luoghi nevralgici

---

<sup>30</sup> Di recente, su questo punto anche GARDI 2018. *Supra* pp. 29-31.

<sup>31</sup> L'elaborazione di tali piante è avvenuta insieme a Carlo Pelagalli, senza l'aiuto del quale non sarei riuscito a proporre questo materiale. Per il progetto più ampio portato avanti da Pelagalli insieme al Comune di Bologna, il cui tema è la memoria della città anche mediante la realizzazione di mappe: [www.originebologna.com](http://www.originebologna.com).

<sup>32</sup> A proposito di queste vie: PELAGALLI 2022, I, pp. 179-191.



della città, ovvero quelle vie dislocate tra l'attuale piazza Maggiore e la piazza di Porta Ravegnana (o Ravennate), la prima aperta dai primi anni del XIII secolo mentre la seconda doveva essere sede del mercato fin dall'età bizantina<sup>33</sup>. Non sembra infatti aver inciso sulle scelte delle Arti la creazione, nel 1219, del campo del Mercato (*campus fori* o *campus mercati*), collocato fuori dalle mura dei Torresotti (attuale piazza dell'Otto Agosto) e dunque a nord della città, nuovo punto strategico in quanto sede, ma in maniera non esclusiva, del commercio settimanale del bestiame<sup>34</sup>. Pur essendo stata fondata questa terza piazza, le corporazioni, che pure li conducevano i loro affari, decisero comunque di far erigere i propri palazzi nella zona dove da sempre si era concentrata la produzione e la mercatura, ovvero a levante della *platea comunis* in direzione di piazza di Porta Ravegnana. Nel 1245, la zona antistante Porta Ravegnana, forse per l'angustia degli spazi, fu soggetta a una riqualificazione da parte del Comune che vi istituì la via del mercato di Mezzo, lungo il cui tragitto, che forniva un collegamento diretto con la piazza del Comune, decise stranamente di porre la propria sede solo l'Arte dei Sarti (in particolare, la loro seconda sede). Nonostante la volontà della municipalità di aumentare le zone adibite alla mercatura, insomma, la piazza di Porta Ravegnana e le aree limitrofe dovettero sempre rimanere “il vero e proprio cuore mercantile della città, la *city* del tempo”<sup>35</sup>: a testimonianza di ciò, peraltro a una data avanzata come il primo decennio del XV secolo, interviene anche l'ormai famosa miniatura del

---

<sup>33</sup> Sull'apertura di piazza Maggiore: nota 26. Sulla piazza di Porta Ravegnana, dapprima “cerniera tra la città murata e la campagna” e poi “punto terminale e qualificato delle linee di traffico che facevano capo alla città” (PINI 1992-1993, pp. 125), di recente: ANTONELLI, PEDRINI 2000, pp. 55-61; GIORDANO 2000, pp. 94-107; SMURRA 2010; BOCCHI 2018, pp. 65, 72-73; ARELI 2021, p. 19, ove se ne propongono elaborazioni grafiche; una sua panoramica veniva fornita anche da ZANTI 1583, p. 42.

<sup>34</sup> PINI 1992-1993, pp. 129-131. Sulle piazze di Bologna adibite al commercio, con particolare attenzione ai mercati del contado: RINALDI 2016, pp. 33-41.

<sup>35</sup> IBIDEM, p. 126.

manoscritto 641 del Museo Civico Medievale (fig. 3). Le corporazioni, dunque, preferirono installarsi o mantenere le loro sedi nel cuore pulsante e più antico di Bologna piuttosto che dislocare verso i nuovi luoghi destinati al commercio. L'ingresso a questa zona fu anche soggetto, sul lato verso piazza Maggiore, a un intervento di abbellimento da parte del Comune nel 1400, che dispose la costruzione di un portico di undici archi da via Clavature a via degli Orefici, sovrastato da un muro merlato alto più di tredici metri<sup>36</sup>.

Riassumendo, rispetto a una fase iniziale in cui alla centralità dal punto di vista politico si affiancava una quasi totale assenza dallo *skyline* cittadino (le riunioni si tenevano dentro i locali del Comune), in particolar modo nel XV secolo, quando ormai il potere era prerogativa di altri, la presenza delle Arti a Bologna era immediatamente percepibile a chiunque transitasse per le sue vie, dato che i loro palazzi, appena costruiti o rinnovati, si innalzavano proprio nei luoghi cruciali della città. Non possiamo capire fino in fondo perché le Arti decisero di non avvicinarsi al *mercatum fori*, ove certamente erano impegnate; tuttavia, in maniera semplicistica ma forse efficace, si potrebbe immaginare che volessero mantenere un rapporto privilegiato con l'antico cuore della città, che di fatto non perse mai la sua importanza<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> PELAGALLI 2022, I, pp. 183. Sulla miniatura del Museo Civico Medievale (ms. 641, mm. 407 x 280): MEDICA 1999, pp. 73-79, n. 27; M. MEDICA, in *Haec sunt statuta* 1999, p. 156, n. 27, con ulteriore bibliografia.

<sup>37</sup> Una riflessione sulla dislocazione dei palazzi delle corporazioni nel tessuto urbano di Bologna, e dunque sulle scelte circa il proprio posizionamento nello stesso attuate da ciascuna Arte, è stata di recente avanzata da ISEPPi 2023, pp. 447-449, le cui conclusioni appaiono tuttavia parziali se non scorrette, in quanto non tiene conto del fatto che molte cambiarono sede nel corso dei secoli (es.: prima di passare in via Pescherie, i Pescatori erano ubicati in piazza di Porta Ravegnana; lì era pure la prima sede dei Calegari, che più tardi migrarono in via Pelliccerie e, in seguito alla fusione coi Cartolai e con i Pellacani, in via Marescalchi; senza dilungarci oltre, si segnala come la residenza dei Merciai, in via Accuse, non “fronteggiava” quella dei Notai, ergendosi tra i due il palazzo del Podestà).

La costruzione di un palazzo comportava un sostanziale riassetto delle dinamiche della vita corporativa che fino ad allora avevano riguardato quella determinata Arte. Si trattava certamente di un passo ambizioso e che pertanto implicava degli oneri non indifferenti; non a caso, alcune corporazioni preferirono continuare ad appoggiarsi al Comune ancora nel XV secolo. Fra le nuove prerogative che le Arti dotatesi di una nuova residenza si trovarono a fronteggiare c'era quella, fra le più interessanti nell'ottica di questo studio, dell'allestimento degli spazi da destinare alle assemblee e ai riti religiosi. Tali necessità portarono nella maggioranza dei casi alla creazione, al piano nobile, di un salone e di una cappella, in modo tale da concentrare in un unico sito tutte le riunioni e le attività. Ciò non toglie che le compagnie potessero mantenere, o in altri casi acquistare, cappelle all'interno delle chiese cittadine, trovandosi di fronte a una sorta di sdoppiamento dei luoghi destinati alle celebrazioni. Diverse corporazioni arrivarono dunque a gestire due ambienti ove si poteva officiare, i quali dovevano necessariamente essere dotati delle adeguate suppellettili. La moltiplicazione dei luoghi da allestire fu certamente uno dei fattori alla base del notevole incremento, nel corso del Quattrocento, delle commissioni da legare alle corporazioni di mestiere.

Davvero esigue sono le informazioni a nostra disposizione per capire come si articolassero gli spazi interni dei palazzi delle Arti. Oltre al fatto che molti andarono distrutti, quelli pervenuti fino a noi furono spesso fatti oggetto di campagne di rifunzionalizzazione che impediscono di risalire alle originarie planimetrie. Il lavoro più esaustivo da questo punto di vista è stato condotto a proposito del palazzo posseduto dai Notai, anche se, considerata la ricchezza e la prominenza della compagnia, non possiamo credere tutte le altre residenze abbiano eguagliato il suo livello. Altre due potenziali fonti di informazioni, i palazzi dei Muratori e degli Strazzaroli, appaiono oggi troppo alterati per riuscire

a desumere qualche dato che vada oltre la congettura<sup>38</sup>. Quello che può essere ipotizzato a proposito di questi ultimi edifici, ad esempio, è che fossero composti da numerosi ambienti, almeno due dei quali, il salone e la cappella, impreziositi da sontuose decorazioni (delle quali daremo conto, con maggiore ricchezza di informazioni per il secondo caso, nei capitoli successivi). Per quanto riguarda la residenza dei Notai, è stato possibile ricavare notizie sulla presenza di ulteriori ambienti decorati (una “loggia inferiori eiusdem domus”<sup>39</sup>), anche se non è detto che ciò sia valido per gli altri palazzi delle Arti. Alcuni erano dotati di atrio o di una corte interna (è il caso del palazzo degli Speziali sito nell’antica via Accuse<sup>40</sup>), altri di un portico (ne potrebbe essere stato provvisto, dal mio punto di vista solo in una determinata fase del cantiere, il palazzo degli Strazzaroli): si tratta, tuttavia, di una varietà di soluzioni che forse non riusciremo mai a recuperare fino in fondo. Nella scelta dell’una piuttosto che dell’altra avranno giocato un ruolo decisivo, oltreché i gusti dei ministerali di turno, le attività che si prevedeva di svolgere all’interno dell’edificio, dato che nelle residenze potevano avere luogo sia le fasi di lavorazione sia di vendita dei prodotti<sup>41</sup>. Altra variabile era costituita dalla necessità di soddisfare o accogliere

---

<sup>38</sup> Il palazzo dei Muratori in via Pescherie Vecchie n. 12 è stato fatto oggetto, proprio nel periodo di svolgimento del mio dottorato, di un restauro al fine di ricavarne locali ad uso commerciale. Non mi è stata concessa la possibilità di accedere al cantiere. Nonostante la lapide apposta al di fuori dell’edificio dal Comitato per Bologna Storica e Artistica (dell’iniziativa, risalente al 2007, si dà conto in: COCCOLINI 2007), il progetto di rifunzionalizzazione non sembra aver destato particolare interesse nelle istituzioni.

<sup>39</sup> ASBo, *Società dei Notai*, Riformazioni e provvigioni, registro 1376-1396, c. 10/b: apparati, doc. I, p. 323. A proposito della quale: nota 128.

<sup>40</sup> [MALVASIA] 1776, p. 514.

<sup>41</sup> Queste fasi erano in prevalenza accolte nelle *stationes* e nelle *apothecae* al pianterreno: si veda, ad esempio, il caso fornito dal palazzo dei Notai: Bologna, Museo Civico Medievale, *Liber Iurium et Privilegiorum Notariorum*, 1474-1482, ms. 644, cc. 10v- 13v (sulla parte ornamentale di questo codice: MEDICA 1993, pp. 121-123; M. MEDICA, in *Haec sunt statuta* 1999, p. 166, n. 32); CENCETTI 1983, p. 36. Sulla struttura interna dei palazzi delle corporazioni si interroga anche: ISEPPI 2023, pp. 449-450.

alcune esigenze del Comune, il quale, ad esempio, installò l'Ufficio del registro (il luogo dove tutti i notai bolognesi erano tenuti a depositare, versando una gabella, i propri protocolli) proprio all'interno del palazzo dei Notai<sup>42</sup>. Tirando le fila del discorso, è certamente possibile ipotizzare, in una fase aurorale dello studio dell'argomento, che le residenze delle corporazioni bolognesi prevedessero degli spazi comuni analoghi, quelli cioè adibiti alle adunanze della compagnia (salone) e alle cerimonie religiose (cappella ed eventuale sagrestia). Oltre a questi, ciascuna Arte doveva aver personalizzato la propria soprattutto in base alla tipologia del bene da realizzare e commercializzare, nonché, in particolare riguardo agli aspetti più esteriori, ai gusti dei propri sindaci.

Vorrei dedicare un'ulteriore riflessione, trattandosi di un'altra forma con la quale le Arti manifestavano la loro presenza in città, alle già nominate cappelle da esse possedute all'interno delle chiese cittadine. Il luogo privilegiato ove condurre gli acquisti fu la basilica di San Petronio, dapprima ad opera dei Notai (1459) e, poco più tardi, dei Macellai o Beccai (1463)<sup>43</sup>. È già stato messo in luce come per le famiglie in ascesa sulla scena del XV secolo, spesso già in possesso di sepolture nelle chiese parrocchiali o dei monasteri e conventi della città, l'ottenimento di una cappella nella navata della basilica petroniana costituisse un

---

<sup>42</sup> A proposito dell'Ufficio del registro: MALAGOLA 1883, p. 57; CENCETTI 1983, pp. 36, fig. g (legenda), 37-38. Sempre all'interno del palazzo dei Notai venne trasferita, a partire dal 1442, la Salara, ovvero l'ufficio a cui era demandata la gestione del commercio del Sale: GUIDICINI 1868-1873, ed. 1980, IV, pp. 187-194; MALAGUZZI VALERI 1898, p. 174; ROSA 1973, pp. 260-261; CENCETTI 1983, pp. 36, fig. g e legenda, 38, 56-57 nota 202; *La Salara* 1995; pp. 140-141 e nota 267 di questo studio.

<sup>43</sup> Rispettivamente la quarta e la decima sul lato destro a partire dall'ingresso (dedicate alla Croce e a san Pietro Martire). Sulla decorazione della cappella della Santa Croce ci si soffermerà nel paragrafo dedicato alla committenza di tale compagnia. Sul sacello petroniano dei Macellai, acquistato nel 1463: SUPINO 1938, pp. 218-219; GRANDI 1984, pp. 48; ROLI 1984<sup>b</sup>, p. 212; ROLI 1984, p. 220; GIACOMELLI 1994, p. 117. A proposito di quest'ultima corporazione: FANTI 1980. All'altezza cronologia del 1573, anche i Sarti risultano in possesso di un altare in San Petronio: AGABO, *Visite pastorali*, Visite della città, et diocesi del s.re Bachino et altri visitatori, 1586, nn. 16, 17: apparati, doc. VI, pp. 361-362.

atto di autolegittimazione<sup>44</sup>. Anche per le due corporazioni di mestiere, come le altre sempre più esautorate sul piano politico, un'iniziativa di questo tipo poteva essere dettata, parallelamente e forse in maniera ancor più esplicita rispetto a quanto si faceva con i palazzi, da un desiderio di riaffermazione o, quanto meno, di visibilità. Avendo già un luogo adibito a svolgere le celebrazioni all'interno della propria residenza, l'acquisto di una cappella all'interno del rinomato tempio cittadino non poteva che scaturire dalla volontà di equiparare il proprio "status symbol" a quello delle emergenti famiglie cittadine. È necessario nondimeno rilevare come le acquisizioni dei sacelli petroniani da parte delle Arti si verificchino, pur avendo le possibilità economiche fin da prima, solo a partire dalla seconda metà del XV secolo. Oltre a quanto già rilevato per i palazzi, anch'essi nati per celebrare la propria importanza e nella medesima congiuntura socioeconomica favorevole, l'ottenimento di una cappella in San Petronio poteva avere anche un significato politico<sup>45</sup>: sintomatico è tuttavia come tali rivendicazioni, in direzione di un guelfismo radicale, avvengano in un momento in cui le sorti politiche della città, in mano ai Bentivoglio, non erano in discussione. Acquistando una cappella in San Petronio, oltre al desiderio di autocelebrazione, le corporazioni vogliono insomma rivendicare la propria appartenenza politica, ma lo fanno quando sanno di non arrecare alcun disordine o malumore.

Più legato a delle dinamiche di uso dovette invece essere un altare di pertinenza degli Strazzaroli nella chiesa di San Marco di Porta Ravegnana, nella zona (il

---

<sup>44</sup> PINI 1994, pp. 88-96. Un altro motivo alla base della compera di un sacello petroniano poteva essere la volontà, da parte dell'acquirente, di assicurare una stabilità economica a un figlio illegittimo (è il caso della cappella appartenuta ad Antonio di Gregorio di Domenico Garganelli, la quinta a destra, con dedicazione a San Lorenzo): IBIDEM, pp. 96-97.

<sup>45</sup> IBIDEM, p. 97. San Petronio e la basilica a lui intitolata hanno sempre costituito, nella memoria popolare, il simbolo della libertà dei Bolognesi: LODI 1994.

Mercato di Mezzo) in cui, fin dal XIV secolo, la medesima compagnia possedeva alcuni fabbricati e più avanti, negli anni ottanta del Quattrocento, avvierà la costruzione di una nuova residenza<sup>46</sup>. Almeno fino al completamento del nuovo edificio, nel quale gli Strazzaroli fecero costruire una cappella, tale altare doveva difatti essere servito per espletare i riti religiosi della compagnia<sup>47</sup>.

Gettando un rapido sguardo al XVII secolo, un ambito che esula dai limiti cronologici imposti a questo studio, si noterà come le corporazioni appaiono intente a legare il proprio nome a una sola chiesa, ovvero Santa Maria della Pietà di via San Vitale, alla costruzione della quale avevano contribuito in maniera sostanziale. Fu proprio in virtù del contributo finanziario corrisposto, infatti, che alcune di esse (Salaroli, Fabbri, Speciali, Orefici, Falegnami, Setaioli) ottennero il giuspatronato di una cappella nella chiesa<sup>48</sup>.

Va infine tenuto in considerazione che, oltre alle cappelle, le corporazioni potevano dotarsi anche di un piccolo oratorio, spesso adiacente alla residenza (Bombasari, Cappellari, Fabbri, Pescatori, Cartolai e Tintori uniti, Lanaroli,

---

<sup>46</sup> Per i fabbricati posseduti dalla compagnia nei pressi del Mercato di Mezzo: GUIDICINI 1868-1873, ed. 1980, IV, p. 286; SIGHINOLFI 1909, p. 37. A proposito della chiesa di San Marco, senza alcun riferimento a un altare degli Strazzaroli: MELUZZI 1967, pp. 297-300; ANTONELLI, PEDRINI 2000, pp. 57, 66, fig. non numerata, 67-70; SMURRA 2010, p. 29, che riesce a risalire alla larghezza della facciata (poco più di diciassette metri); FINI 2017, p. 114. Per l'assetto di piazza di Porta Ravegnana: nota 33.

<sup>47</sup> Attestato almeno dal 1408, presenta in un primo momento una dedicazione a san Nicola, che in un documento del 1429 risulta essere affiancata da un'altra a favore di san Giovanni Battista: BCABO, *Arte dei Drappieri e Strazzaroli e Arte dei Falegnami*, sec. XV-1825, vol. 1. Da una visita pastorale del 1441 custodita presso l'archivio arcivescovile di Bologna, apprendiamo che nella chiesa esistevano tre altari, uno dei quali è da identificare con il nostro (per una discussione della visita pastorale, comunque già resa nota da ANTONELLI, PEDRINI 2000, p. 89 nota 101, rimando a un lavoro di prossima pubblicazione di Giulio Frontalini). Sopra uno dei restanti due altari, dei quali non conosciamo l'intitolazione, dovette verosimilmente figurare il polittico di Giovanni da Bologna oggi presso la Pinacoteca Nazionale (inv. 227; C. GUARNIERI, in *Pinacoteca* 2004, pp. 156-158, n. 47, con bibliografia precedente).

<sup>48</sup> Su Santa Maria della Pietà, detta "dei Mendicanti": GUIDICINI 1868-1873, ed. 1980, V, pp. 218-219; RAULE 1968; BERGONZONI 1999; ISEPPI 2023, pp. 445-446; apparati, doc. VIII.1, pp. 372-374.

Orefici, Pellicciai). In questo caso, però, non si tratta di un ulteriore luogo destinato alle celebrazioni, in quanto andava a supplire all'assenza di una cappella annessa al palazzo, evidentemente troppo angusto.

## 2.2 Il tribunale della Mercanzia

A questo punto della trattazione appare doverosa un'altra precisazione, questa volta relativa al particolare istituto del tribunale dei mercanti. Va innanzitutto rilevato come le Mercanzia bolognese presenti delle caratteristiche del tutto peculiari rispetto ad altri centri della penisola italiana nei quali troviamo documentata un'istituzione simile. A Bologna l'*universitas mercatorum* (volgarmente *Foro dei Mercanti*) è un ufficio, un tribunale speciale addetto alla risoluzione delle controversie commerciali che sorgevano tra individui nella città. La sua istituzione si deve alle corporazioni di mestiere che di comune accordo ritennero di far regolamentare le attività dei propri iscritti da un organo che fosse *super partes*. Tutt'altra era, ad esempio, la natura della Mercanzia fiorentina, una magistratura che aveva l'obiettivo di difendere gli interessi dei mercanti dentro e fuori le mura urbane. Ancora diversa, seppur anche in questo caso non originata dalla volontà delle arti quale gruppo, è la situazione della Mercanzia nelle città longobarde di Milano, Parma, Piacenza, Cremona e Verona, ove si qualifica come una società, quella appunto dei Mercanti, che esercita il predominio sulle altre.

L'organizzazione interna della Mercanzia bolognese è deducibile mediante gli statuti che essa stessa si diede, i primi dei quali sono certamente anteriori al 1400, anno del più antico a noi pervenuto. Da questi documenti apprendiamo che al vertice vi era un giudice forestiero, eletto e coadiuvato da un collegio di dodici consoli che rappresentavano altrettante società d'arti. Solo alcune corporazioni fornivano dunque i consoli che componevano il collegio; tuttavia, gli iscritti a tutte le compagnie dovevano sottostare alle decisioni del giudice. Risulta difficile



capire come mai alcune Arti abbiano rinunciato a poter inserire un proprio rappresentante all'interno del collegio della Mercanzia; è probabile che alcune non ritenessero così utile ai propri scopi vedersi riconosciuta tale possibilità. La lista di quelle che fornivano i consoli è la seguente: il Cambio, i Mercanti di panni, i Beccai, gli Strazzaroli, gli Speciali, i Merciai, i Setaioli, gli Orefici, i Fabbri, i Bombasari, la Lana gentile, i Calegari; ne rimanevano fuori quattordici. Questa situazione dovette rimanere invariata almeno fino alla metà del XVI secolo.

Dal 1394 in poi la Mercanzia costituì dunque lo strumento privilegiato, se non altro per la sua maggiore competenza e dunque per la rapidità, attraverso cui risolvere controversie tra commercianti e artigiani; tuttavia, essa non era l'unico tribunale al quale ci si poteva appellare: sia il podestà sia il capitano del popolo avevano l'autorità per svolgere quella funzione. Il Foro dei Mercanti continuò ad assolvere le sue mansioni fino a tutto il Settecento, quando anche i locali da esso occupati nella Loggia della Mercanzia, edificio nel quale rimase sempre ubicato, vennero fatti sgomberare dalle autorità napoleoniche. Proprio per il salone del Foro dei Mercanti venne fatta realizzare, nel 1474, una delle opere più rappresentative del Rinascimento bolognese, ovvero la *Madonna col Bambino in trono fra i santi Petronio e Giovanni Evangelista* di Francesco del Cossa, detta appunto "pala dei Mercanti" per via della sua provenienza e non per essere stata commissionata dalla corporazione<sup>49</sup>. Per evitare fraintendimenti, del resto, la società dei mercanti vera e propria (*societas mercatorum* o *societas mercandandie*) aveva mutato il suo nome in *societas mercatores pannorum*, un appellativo anche più rispondente all'effettiva attività dei propri membri<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Ciò non toglie che la genesi del dipinto vada ricondotta all'ambito corporativo, tant'è che il suo allestimento nel tribunale segue le direttrici che riguardano gli altri manufatti destinati a ornare le sale d'adunanza dei palazzi delle altre Arti. A tal proposito: paragrafo 5.1; *catalogo delle opere*, scheda 3.

<sup>50</sup> Sulla Mercanzia di Bologna, quanto meno: FASOLI 1936, pp. 73-79; ROSSI-MANARESI 2001; LEGNANI ANNICHINI 2008.

PARTE II.

IL RUOLO DELLE CORPORAZIONI DI MESTIERE NEL RINASCIMENTO A  
BOLOGNA

### **Capitolo 3. Aspetti della committenza artistica bolognese**

Per comprenderla e valutarla a pieno, la committenza delle corporazioni di mestiere deve essere inquadrata nel più ampio contesto socioculturale che ne vide l'emersione, all'interno del quale rivestì, nonostante la scarsa considerazione ricevuta, un ruolo non trascurabile se non altro dal punto di vista della quantità di manufatti artistici a essa riconducibili. Nella prima fase di vita delle corporazioni, durante la quale ciascuna era comprensibilmente dedicata alla definizione del suo apparato interno e alla stesura dei propri statuti, le commesse erano soprattutto indirizzate a miniatori che ornassero i testi statutari, nei quali erano generalmente effigiati i santi protettori della compagnia, i rispettivi stemmi e, talvolta, gli stessi artigiani al lavoro (figg. 4-6). Anche il fatto di essersi a lungo riunite presso i locali messi a disposizione dal Comune avrà inciso, come già messo in evidenza, sulla ritardata emersione di una massiccia e sistematica campagna di commissioni artistiche. Il periodo di massima fioritura della committenza delle Arti si registra nel Quattrocento, in un momento cioè di declino delle fortune politiche, anche se già nel secolo precedente alcune di esse esprimono la necessità di dotare i propri ambienti di adeguati apparati ornamentali. Queste prime campagne, sulle quali ci si soffermerà a breve, sembrano tuttavia presentarsi come casi isolati, ovvero da legare all'intraprendenza di corporazioni particolarmente abbienti disposte a rivolgersi a maestranze anche forestiere senza però innescare alcun processo emulativo nelle altre. Solo nel corso del XV secolo si manifesterà infatti una sorta di competizione – o, almeno, di desiderio di emulazione – fra le varie compagnie, presto estesasi nei confronti degli altri poteri in città. L'aspetto davvero rimarchevole e mai rilevato negli studi sul Rinascimento bolognese è che le corporazioni seppero addirittura imboccare tracciati di committenza alternativi rispetto a quelli dei maggiori protagonisti del tempo, a cominciare da quelli

praticati dalla famiglia reggente dei Bentivoglio<sup>51</sup>. Tale constatazione consente di mettere in luce, sviluppando alcune precedenti letture, quanto la realtà artistica bolognese del XV secolo appaia ricca di fermenti culturali eterogenei e governata da meccanismi concorrenziali che, nonostante le imposizioni varate dalle stesse corporazioni tese a favorire maestranze cittadine, invogliavano i forestieri a risiedervi e a concorrere per conquistarsi i giri alti della committenza<sup>52</sup>. Gli stessi committenti, pur talvolta assecondando, spesso per motivi di convenienza politica, i gusti del *princeps*, sembrano in grado di spaziare e di differenziare le proprie scelte in direzione di maestri più eccentrici e in alcuni casi forestieri. Il coinvolgimento di maestranze provenienti da fuori poteva dipendere, come di consueto, da fattori economici, di origine del committente, da comuni conoscenze; tuttavia, non possiamo non evidenziare come tale propensione sia da attribuire nella maggioranza dei casi alle corporazioni stesse, le quali contribuirono dunque in modo decisivo a rendere variegato il contesto artistico felsineo. Si tratta di operazioni che ebbero dei risvolti fruttuosi anche per gli artisti che si trovavano a lavorare a Bologna in questo frangente storico, ove i riferimenti a cui guardare erano molteplici. La componente umbra che connota alcuni dipinti licenziati in città sul finire del XV secolo non può non essere legata, ad esempio, alle scelte operate in direzione di quella congiuntura dalle corporazioni di mestiere, in particolare quelle degli Speciali e dei Lanaroli, che per l'esecuzione di dipinti da collocare nelle proprie residenze (tavv. 8, 10) scelsero maestri che avevano maturato una certa dimestichezza nei confronti di

---

<sup>51</sup> Oltre a BACCHI 1984, per una rapida panoramica sulla committenza dei Bentivoglio, in relazione alle arti figurative e non solo: CAMPIGLI 2010, pp. 280-283.

<sup>52</sup> Le precedenti letture alle quali si fa riferimento sono: VOLPE 1958, ed. 1993, pp. 155-158; BENATI 2019, pp. 23-24. Sui meccanismi che regolavano l'impiego di maestranze forestiere a Bologna nel Rinascimento: capitolo 4.

quei modelli<sup>53</sup>. Un'altra personalità il cui impatto nel contesto artistico locale andrebbe meglio indagato è quella del pittore fiorentino Carlo de' Machiavelli, al quale si rivolsero i Notai per la realizzazione di alcuni dipinti da collocare nella propria cappella in San Petronio, acquistata nel 1459. Certo non potrà addebitarsi a lui la componente fiorentina, in effetti giustificabile solo pensando a trasferte toscane, alla base del linguaggio di Francesco del Cossa e di Francesco Francia; tuttavia, la sua produzione, quanto meno osservata da questi maestri, dovette ad ogni modo costituire una presenza intrigante per i pittori attivi a Bologna dopo la metà del secolo<sup>54</sup>.

Prima di inoltrarci in valutazioni ulteriori sembra dunque necessario qualificare il contesto in cui la politica sul versante artistico delle corporazioni venne alla luce, ripercorrendo, seppur a grandi linee trattandosi di ambiti già ben sondati dalla critica, le scelte attuate dagli altri protagonisti della stagione del Rinascimento bolognese.

La committenza artistica del Rinascimento felsineo viene tendenzialmente fatta coincidere con le preferenze maturate in seno alla corte dei Bentivoglio. Reggenti occulti della città a partire dalla metà del secolo, sarà questa famiglia a conferire, più di ogni altro, il segno distintivo dell'arte bolognese del XV secolo. Nonostante fossero in origine dei Beccai, l'estrazione terriera di questa

---

<sup>53</sup> Su questo caso, ci si sofferma ampiamente in: paragrafo 6.3. Inoltre: *catalogo delle opere*, scheda 8.

<sup>54</sup> Sul soggiorno fiorentino di Cossa: CAVALCA 2005; BENATI 2019, pp. 30-31 e nota 31; CAVALCA 2020, pp. 80-82. Già LONGHI (1934, ed. 1956, pp. 58-59) richiamava la necessità di immaginarne un viaggio oltre l'Appennino di Francia; inoltre: VOLPE 1984. Per la notizia dell'acquisto del patronato della cappella da parte dei Notai nell'anno 1459: MALAGUZZI VALERI 1898, pp. 175-176; GIACOMELLI 1994, pp. 111-112; PINI 1994, p. 97. Su Carlo de' Machiavelli e sul suo intervento nel sacello petroniano avrò modo di tornare nel corso della trattazione: paragrafo 6.1. Ben altre ricadute dovette avere la presenza in città, non dipesa però dalla chiamata delle corporazioni di mestiere, di un altro fiorentino, Zanobi del Migliore, al quale sembra possibile ritagliare un ruolo non marginale negli svolgimenti della pittura bolognese del terzo quarto del XV secolo: paragrafo 6.1.1.

“signoria”, nel senso che la ricchezza era dovuta soprattutto ai grandi possedimenti fondiari<sup>55</sup>, non ha potuto non condizionare il carattere stesso assunto dall’arte a Bologna, non a caso definita, rivolgendosi in particolar modo all’operato di Francesco del Cossa e di Ercole de’ Roberti, “rustica e insieme fiera”. Come la corte prima di Leonello e poi di Borso d’Este riuscirono a imprimere un preciso marchio all’arte ferrarese del Rinascimento, generalmente indicata come sofisticata e di stampo letterario, anche i Bentivoglio sembrano aver orientato l’arte bolognese su determinate direttrici<sup>56</sup>. Prima del loro avvento, la committenza appare gestita, anche per via delle continue lotte per il potere, da una pluralità di voci e meno inquadrabile in una direzione univoca<sup>57</sup>; con la loro affermazione in città, definitivamente consolidatasi con Giovanni II, sembra invece iniziare a seguire una linea programmata, divenendo anche per questo riconoscibile. Tale carattere di riconoscibilità verrà accentuato dalla propensione, che si registra in particolar modo con lo stesso Giovanni II, ad affidarsi a una rosa ristretta e sceltissima di artisti, progressivamente limitata ai soli Lorenzo Costa e Francesco Francia, ai quali se ne affiancano altri ma in maniera più sporadica (fra di essi, Amico Aspertini)<sup>58</sup>. Un ulteriore elemento, al

---

<sup>55</sup> A proposito di questa attività dei Bentivoglio, da ultimo e con ulteriore bibliografia: DURANTI 2006, pp. 143-150. Sulla politica di affermazione e di legittimazione intrapresa dai Bentivoglio, i cui uomini di fiducia penetrarono progressivamente gli uffici pubblici e importanti enti religiosi cittadini: nota 22, a cui aggiungere TERPSTRA 1995, pp. 77-78 e *passim*; SERRANI 2020<sup>b</sup>, pp. 322-323.

<sup>56</sup> Sui caratteri distintivi dell’arte bolognese rispetto a quella ferrarese appaiono ancora oggi illuminanti le pagine di VOLPE 1958, ed. 1993, a cui si aggiunga BENATI 2012<sup>b</sup>, da cui è tratta la citazione usata nel periodo precedente (p. 80).

<sup>57</sup> Su questo punto, di recente e da cui trarre ulteriore bibliografia: DROGIN 2004, pp. 72-78.

<sup>58</sup> Sulla possibilità di riconoscere questi ultimi quali artisti di corte si interroga DROGIN 2004, p. 75. Pur non ricevendo una paga con cadenza regolare, perlomeno l’attività di Costa, al cui pennello vengono affidati i ritratti dei componenti della famiglia nelle tele della cappella in San Giacomo nonché la decorazione di alcuni ambienti del distrutto palazzo di strada San Donato, mostra molteplici affinità con quella di un “court artist”, al servizio non solo del signore ma anche del suo entourage. Sul tema

quale si è già accennato, da tenere nella debita considerazione è che le famiglie più in vista della città sembrano nella maggioranza dei casi adeguarsi, per motivi di convenienza o di emulazione, alle scelte del signore, sia in campo architettonico sia in quello decorativo. Anche le commissioni derivanti da membri di rilievo dell'ambito ecclesiastico appaiono influenzate dalle preferenze sviluppatesi nell'ambito della famiglia reggente: un esempio, come vedremo, è costituito dal canonico di San Petronio Donato Vaselli. Coloro che percorrono canali più autonomi risultano essere proprio le compagnie di mestiere, decidendo di avvalersi di artisti più rari ed eccentrici e in taluni casi forestieri, il cui arrivo in città potrebbe essere dipeso proprio dalla loro chiamata.

Va rilevato come nella committenza dei Bentivoglio prevalga in una prima fase, specie sul versante architettonico, il ricorso a maestranze toscane, probabilmente indotto dalla volontà di imitare la corte medicea ma reso quasi inevitabile dalla mancanza di una tradizione civica di grandi architetti<sup>59</sup>. Solo in un secondo momento ci si servirà, nella persona di Giovanni II, di un artefice locale, Tommaso Filippi da Varignana, più che altro però un abile scultore o scalpellino, per la realizzazione del bellissimo portico che corre a fianco della chiesa di San Giacomo Maggiore (figg. 7-8)<sup>60</sup>. La prima commissione di rilievo

---

dell'artista di corte: WARNKE 1985, ed. ing. 1993. Più in generale, sulle dinamiche e sul funzionamento di una corte, di recente e da cui trarre ulteriore bibliografia: UGOLINI 2020.

<sup>59</sup> Sull'assenza a Bologna di una tradizione civica di grandi architetti, che pare in effetti limitarsi al caso dei Fioravanti: BENELLI 2002, pp. 61-62; IDEM 2004, pp. 102-103; BETTINI 2004, pp. 20-22. In tal contesto, ancora controversa appare la figura di Gaspare Nadi, solitamente menzionato con la semplice qualifica di *operarius* ma che certamente dovette maturare, al fianco di Aristotele Fioravanti, competenze da vero architetto: RUBBI 2019, pp. 159-164, con ulteriore bibliografia. Sull'ambiguità della terminologia adoperata per qualificare le maestranze in ambito architettonico: MALAGUZZI VALERI 1898, p. 171; più di recente: SAMBIN DE NORCEN, SCHOFIELD 2018, pp. 11-13 e *passim*.

<sup>60</sup> All'altezza cronologica del 1479, Tommaso da Varignana risulta impiegato da Giovanni II, oltre che per il portico di San Giacomo, per lavori non meglio specificati nella sua casa: SIGHINOLFI 1909, pp. 148-150, dal medesimo documento dal quale traiamo tali notizie si evince un suo parallelo

da legare alla famiglia Bentivoglio è la costruzione del palazzo di strada San Donato, avviata nel 1460 e affidata all'architetto fiorentino Pagno di Lapo Portigiani. In questo caso, la responsabilità è da ricondurre a Sante, il quale aveva trascorso l'adolescenza a Firenze nella corte di Cosimo de' Medici, anche se la conclusione dei lavori avvenne al tempo di Giovanni II, subentratogli nel 1463<sup>61</sup>. A partire dal 1448 si registra l'acquisto da parte dei Bentivoglio, che già possedevano alcune proprietà in strada San Donato all'angolo di via dei Castagnoli, di alcune case nell'area ove sorgerà il palazzo. Oltre alla costruzione della *domus*, l'intenzione era quella, concretizzatasi in una cinquantina d'anni, di rilevare l'intero isolato tra strada San Donato, via dei Castagnoli, il borgo della Paglia e la strada che prederà il nome, a seguito della distruzione del palazzo stesso, di via del Guasto<sup>62</sup>. Della sontuosa dimora, distrutta dalla furia popolare nel 1507 in seguito all'ingresso in città di papa Giulio II, non rimane purtroppo altra testimonianza che alcuni componimenti e schizzi (fig. 9), i quali riescono comunque a tramandarci, pur in assenza di adeguate restituzioni grafiche, la sua magnificenza<sup>63</sup>. Ancora più grandioso doveva apparire in occasione di speciali

---

coinvolgimento nel cantiere di palazzo Sanuti. Cfr. BETTINI 2017. La crescente attenzione di Giovanni II nei confronti di maestranze locali appare confermata dal coinvolgimento, da lui voluto in accordo col Senato, nel cantiere del palazzo del Podestà di Aristotele Fioravanti: BENELLI 2004, pp. 75-103, il quale si interroga anche sul significato politico della scelta del *princeps* (a proposito del palazzo del Podestà, cfr. TUTTLE 2001, pp. 42-45). Sulla vita e sull'opera di Fioravanti, dai cui trarre ulteriore bibliografia: TUGNOLI PATTARO 1976; GHISSETTI GIAVARINA 1997; GHISSETTI GIAVARINA 2010.

<sup>61</sup> DROGIN 2004, pp. 79-80 si chiede, non giungendo tuttavia a una conclusione definitiva, se la scelta di Pagno di Lapo possa attribuirsi a una volontà di Cosimo de' Medici, il quale, come messo in evidenza per altri contesti da WARNKE 1985, ed. ing. 1993, pp. 46-58, tentava di istituire o saldare alleanze lungo la penisola anche attraverso la promozione di artisti fiorentini.

<sup>62</sup> Cfr. GUIDICINI 1868-1873, ed. 1980, II, p. 28 e sgg; TAMBORRINO 1997, pp. 422-423; ANTONELLI, POLI 2006, pp. 47-50, da cui trarre ulteriore bibliografia.

<sup>63</sup> Per una rassegna delle fonti sul palazzo: ANTONELLI, POLI 2006. Inoltre: SAMBIN DE NORCEN, SCHOFIELD 2018. Sulla spedizione di Giulio II contro i Bentivoglio, di recente: ROSPOCHER 2022.



ricorrenze, come quella del matrimonio fra il primogenito di Giovanni, Annibale Bentivoglio, e Lucrezia d'Este (1487), durante il quale, per via dei marchingegni ideati dall'ingegnere fiorentino Francesco d'Angelo detto Cecca e degli sfavillanti giochi di luce, risultava "radiante come il sole" agli occhi dell'Arienti<sup>64</sup>. Sempre grazie alle fonti si ha notizia di una serie di cicli ad affresco che si dispiegava al suo interno: quello raffigurante il torneo del 1470 in onore di San Petronio, quello con la "ruina di Troia" affidato a Costa e una "disputa di filosofi" a monocromo. Di un altro di essi, avente come soggetto la storia di *Giuditta e Oloferne*, che Giovanni II aveva fatto dipingere a Francesco Francia "in una facciata d'una camera dove egli abitava per suo uso"<sup>65</sup>, potrebbe essere sopravvissuto un frammento, ovvero quello raffigurante *Due figure maschili* oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 771; fig. 10) ma proveniente dal Giardino De Maria, ubicato pressappoco nella zona in cui si ergeva il palazzo dei Bentivoglio. Stando alla descrizione dell'affresco fornita da Vasari, al seguito del condottiero assiro comparivano "guardie appiedi et a cavallo che guardavano i padiglioni", due delle quali potrebbero corrispondere proprio alle mezze figure maschili giunte fino a noi<sup>66</sup>. Altri cicli, raffiguranti scene di paladini e la vita di

---

<sup>64</sup> Giovanni Sabadino degli Arienti, *Hymeneo Bentivoglio*, ms. 1294, Parma, Biblioteca Palatina. Il passo è stato di recente richiamato, soffermandosi sulle feste bentivolesche, da CAVALCA 2018, p. 20.

<sup>65</sup> Su tali campagne ad affresco, di recente e da cui trarre la bibliografia di riferimento: CAVALCA 2013, pp. 30, 44 nota 139. Per la decorazione interna del palazzo si veda anche JAMES 1997.

<sup>66</sup> VASARI 1550, p. 533; VASARI 1568, p. 504. Anche se tale ipotesi (BACCHI 1984, p. 326; A. BACCHI, in *Leonardo* 1985, p. 156, n. 3) venisse in futuro sconsigliata – non ne sono mai state formulate altre fino ad ora –, il frammento della Pinacoteca (cm. 44 x 53, affresco, riportato su tela) costituirebbe comunque la prima testimonianza dell'operato dell'*aurifaber* bolognese in qualità di frescante, dal momento che lo stile, anteriore alle prove fornite nell'oratorio di Santa Cecilia (1506), si accorda con quelle databili nel pieno del decennio precedente. È stata discussa la possibilità di ricondurre a questo ciclo alcuni disegni oggi divisi tra Parigi, New York, Londra e Vienna: NEGRO, ROIO 1998, p. 315, n. 358P.a.-b. Per gli altri frammenti superstiti del palazzo di strada San Donato, in particolare i due capitelli oggi reimpiegati nel

Carlo Magno, decoravano le mura esterne delle caserme e delle scuderie dislocate nelle vicinanze<sup>67</sup>.

A conferma dell'iniziale predilezione della famiglia nei confronti di maestranze toscane interverrebbe, spostandoci al di fuori delle mura del palazzo, anche una pala d'altare che credo debba essere restituita al fiorentino Zanobi del Migliore. Originariamente destinata alla chiesa di San Paolo in Monte all'Osservanza e oggi presso le Collezioni Comunali d'Arte, è probabile che la sua realizzazione si debba in larga parte all'interessamento di Ginevra Sforza, moglie prima di Sante e poi di Giovanni II (figg. 11-12)<sup>68</sup>.

La prima commissione che viene solitamente riconosciuta a quest'ultimo, con il quale il gusto si sposta su altre direttrici, è la pittura murale, pervenutaci in maniera molto ridotta e in uno stato conservativo non ottimale, richiesta a Francesco del Cossa per racchiudere la venerata immagine della Vergine nella chiesa di Santa Maria del Baraccano, un'impresa che l'iscrizione che vi compare consente di considerare conclusa nel 1472 (fig. 13)<sup>69</sup>. Sebbene il ritorno, dopo la

---

portico di casa Bellei in via Galliera: MALAGUZZI VALERI 1899, p. 59; CLARKE 1999, pp. 401-402; BETTINI 2004, p. 26; RUBBI 2010, pp. 108-109, con completa bibliografia precedente.

<sup>67</sup> DROGIN 2004, p. 85.

<sup>68</sup> Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, inv. P 64. Sull'attribuzione della pala e sulle implicazioni della stessa nel contesto artistico bolognese del terzo quarto del XV secolo si avrà modo di soffermarsi nel paragrafo 6.1.1. Il diretto interessamento di Ginevra Sforza si evince dalla presenza, insieme a quello Bentivoglio, dello stemma specifico della stessa: M. MEDICA, in *Collezioni Comunali* 1989, p. 38, n. 28.

<sup>69</sup> Di recente, sull'argomento: BENATI 2019, p. 35 e nota 43; FERRETTI 2022, pp. 115-154. Non mi pare sia mai stata correttamente messa in luce la relazione che intercorre fra la *Madonna* del Baraccano e la celebre *Trinità* di Masaccio in Santa Maria Novella a Firenze, eseguita circa quarantacinque anni addietro. Nonostante alcune differenze nella scelta degli elementi architettonici (ad esempio, il doppio capitello e il trono esagonale adoperati dal solo Cossa) e l'introduzione del paesaggio sullo sfondo ad opera del ferrarese, un elemento, quest'ultimo, da spiegare col mutamento del gusto negli anni che separano le due opere, le scene appaiono impostate seguendo una logica prospettica (Masaccio adotta un punto di vista leggermente più ribassato) e costruttiva del tutto affini. Una certa comunità d'intenti sembra potersi leggere nella scansione dei personaggi nei vari piani in cui si articola la composizione, chiusa sul fondo da un parapetto simile per funzione. Fra le varie opere con cui Cossa venne a

parentesi non lusinghiera alla corte di Borso d'Este, del pittore a Bologna, ove si era stabilito a partire dall'inizio del settimo decennio, non venga di solito ascritto alla chiamata di Giovanni II in relazione all'impresa del Baraccano bensì all'ambizioso progetto di rinnovamento della cappella Griffoni in San Petronio, nel Bentivoglio va in ogni caso riconosciuto colui che dette maggiore impulso all'affermazione degli artisti di origine ferrarese in città. A lui si deve infatti la creazione di una consuetudine fra Ercole de' Roberti e Bologna negli anni successivi all'intervento nelle parti "di contorno" del polittico Griffoni (fig. 14), dato che poco dopo gli venne demandata l'esecuzione del *Dittico Bentivoglio* (fig. 15) e, più tardi, quella di un altro ritratto a mezzo busto del solo signore (fig. 16)<sup>70</sup>.

---

contatto durante il suo soggiorno giovanile a Firenze (CAVALCA 2005; BENATI 2019, pp. 30-31) dovrà esserci stato anche l'affresco di Masaccio, del quale ricordò, in occasione della commissione del Baraccano, l'abilità nel collocare le figure in uno spazio calcolabile, visto dal basso e digradante in profondità. Questo parallelismo deve necessariamente limitarsi alla porzione centrale dell'affresco di Cossa, il quale doveva proseguire sui fianchi, come testimoniano le arcate che si scorgono sopra i capitelli e che dovevano essere più strette della principale. Andrea Bacchi (1991, pp. 31, 76, n. 7) indica, in maniera a mio avviso non del tutto esaustiva, come una fonte di ispirazione per Cossa sia stata la volta utilizzata da Tura nell'*Annunciazione* della faccia interna delle ante d'organo per il Duomo di Ferrara (ora nel Museo della Cattedrale, inv. nn. MC053-56). Secondo Cavalca (2013, pp. 160-161), che pure cita la *Trinità* di Masaccio (pp. 336-337, n. 20), la struttura ideata dal ferrarese avrebbe come archetipo la cappella del Crocefisso in San Miniato al Monte. Sull'affresco miracoloso "restaurato" da Cossa, oltre all'intervento di Ferretti citato in apertura della nota: BOGGI, GIBBS 2013, pp. 182-183; FANTI 2020b, p. 52 (a cui si guardi anche per una panoramica sulle immagini miracolose bolognesi, in particolare mariane, pp. 11-15).

<sup>70</sup> Sulla questione della precedenza, generalmente accettata, del polittico Griffoni rispetto all'affresco del Baraccano si avrà modo di tornare nel prosieguo della trattazione: capitolo 4. Per il polittico Griffoni, di recente: BENATI 2021; SERRANI 2021, pp. 101-102; inoltre: note 224, 225. Sul committente, Floriano di Floriano Griffoni, facente parte di una famiglia di speciali e nipote del noto cronista Matteo: PINI 1994, pp. 94-96; FANTI 2020. A proposito degli ultimi due dipinti menzionati (Washington, National Gallery of Art, inv. 1939.1.219-20; Bologna, Museo di Palazzo Poggi, Sistema Museale di Ateneo dell'Università di Bologna): MOLTENI 1995, pp. 128-129, n. 15, 150, n. 25; DANIELI 2023, p. 171; M. DANIELI, in *Rinascimento a Ferrara* 2023, p. 214, nn. 35-36, dai quali trarre ulteriore bibliografia. La consuetudine con

Sempre a Giovanni II va attribuito il lancio di Lorenzo Costa sulla scena artistica felsinea dell'ultimo quarto del XV secolo. Giunto in città nei primi anni ottanta insieme al padre Giovanni Battista e al resto della famiglia, il giovane ferrarese fu immediatamente intercettato, dopo aver licenziato la pala per Santa Maria delle Rondini (fig. 17), dal signore di Bologna che ne fece uno degli artisti prediletti dal suo entourage<sup>71</sup>. Prese così avvio la realizzazione di una serie di pale d'altare e di opere di committenza privata destinate alla nutrita schiera di sostenitori del principe. Fra i ferraresi protetti dal Giovanni II va ricordato anche il maestro al quale venne affidata la decorazione di uno dei saloni al piano nobile del castello di Ponte Poledrano, noto anche come *domus jocunditatis*, ovvero la residenza prediletta per lo svago e per la caccia. Nel cosiddetto salone del Pane (figg. 18-19), che prende il nome dal ciclo di affreschi raffigurato sulle pareti, troviamo infatti al lavoro un maestro dall'identità ancora anonima ma la cui formazione, stando allo stile denunciato da queste pitture, si svolse a Ferrara nel circolo dei frescantì di Schifanoia. Fra le varie personalità attive in quel cantiere<sup>72</sup>, l'anonimo pittore di Ponte Poledrano trovò uno spirito più affine sicuramente nel Cossa, il quale aveva gettato le basi per una raffigurazione coerente dal punto di vista prospettico della vita di campagna<sup>73</sup>. I contatti con

---

Bologna non comportava che Ercole dovesse necessariamente aver stabilito la propria residenza in città, tanto che nell'ottavo decennio è ricordato in alcuni atti a Ferrara: MANCA 1992, pp. 193-194, docc. 2, 3; FRANCESCHINI 1995, pp. 131, doc. 175, 208-210, doc. 286; TOFFANELLO 2010, p. 274.

<sup>71</sup> Per il documento dell'arrivo della famiglia Costa a Bologna (4 aprile 1483): FILIPPINI 1917, p. 57. Successivamente riproposto in: FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, p. 110; NEGRO, ROIO 2001, p. 156. La pala delle Rondini, per la quale la maggior parte della critica sostiene una datazione fra il 1485 e il 1486 (VOLPE 1958, ed. 1993, p. 164; BACCHI, DE MARCHI 1995, pp. 16-17; NEGRO, ROIO 2001, pp. 83-85, n. 5Pa-h.), è andata distrutta al Kaiser Friedrich Museum di Berlino nel 1945.

<sup>72</sup> Per una ricognizione dei pittori coinvolti nella decorazione del Salone dei Mesi: MOLAJOLI 1974, pp. 100-102; LIPPINCOTT 1989; M. TOFFANELLO, in *Il Palazzo Schifanoia* 2007, pp. 234-237 e *passim*; DANIELI 2023<sup>b</sup>. Inoltre, a proposito di questi affreschi, l'ormai classico: WARBURG 1922, ed. it. 1966.

<sup>73</sup> BACCHI 1984, pp. 306-307.

quest'ultimo non si limitarono tuttavia all'esperienza degli affreschi ferraresi. È infatti probabile che egli abbia conosciuto le opere del primo periodo bolognese di Cossa: suggerisce questa relazione la fanciulla, mutila della parte superiore del corpo e dei piedi, che passeggia di spalle al centro del nono scomparto degli affreschi del salone<sup>74</sup>. Non solo il gesto di sollevare leggermente la veste è analogo a quello della Vergine annunciata nella pala dell'Osservanza, ma dalla medesima figura sembra tratto anche il particolare andamento delle pieghe, che creano una sorta di mulinello (figg. 20-21)<sup>75</sup>. Insomma, anche il pittore ingaggiato in questa occasione da Giovanni II dovette essere originario di Ferrara, nel senso che in quella città prese avvio la sua arte, la quale giunse però a maturazione a Bologna osservando le opere qui licenziate dai suoi conterranei a partire dagli anni sessanta<sup>76</sup>. La mobilità che contraddistingueva il mercato artistico bolognese, non vincolato alle scelte di un'unica persona, il duca, come quello estense, ove primeggiava Cosmé Tura, dovette aver dunque costituito un'attrattiva anche per questo maestro. In ogni caso, va sottolineato come nelle

---

<sup>74</sup> Tutti e dieci i riquadri di cui si compone il ciclo vengono riprodotti e descritti in maniera dettagliata in: MONTANARI, PASQUINI 2006, pp. 113-138.

<sup>75</sup> Questa figura frammentaria è stata di recente identificata come “una statua probabilmente di Cerere o dell'Abbondanza” (BUTONI, CERASI 2009, p. 81) e non dunque come una delle fanciulle che partecipano alla scena dell'uscita del pane dal forno. Alfonso Rubbiani (1913, p. 178) a proposito di tale scomparto sottolineava come “sul davanti, un frammento di figura squisitamente drappeggiata rimane enigma”. Senza pretendere di arrivare a una soluzione date le estese lacune che interessano questo riquadro, pare tuttavia improbabile che possa trattarsi di una statua. A sostenere questa lettura concorre lo spiccato naturalismo che connota tale figura, dall'incrociarsi delle gambe nel camminare al gesto di sollevare la veste per evitare di calpestarne lo strascico. Per quanto riguarda la cronologia della pala dell'Osservanza di Cossa, nell'ultimo trentennio dai più fissata al 1465-1468: p. 130 e nota 249.

<sup>76</sup> Un profilo adeguato rimane quello di Iacopo Filippo Tealti, nominato per la prima da Carlo Volpe (1958, ed. 1993, p. 162) e sul conto del quale sono state aggiunte di recente alcune notizie: BUTONI, CERASI 2009, p. 83; CAVALCA 2009, pp. 96, 100 nota 36. Le notizie riguardanti tale pittore sono raccolte in: FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, pp. 103-106.

sue mani la dimensione terriera che connota la signoria bentivolesca trovi un'ideale rappresentazione, in quanto i suoi esponenti, non più "spettatori altezzosi del duro lavoro altrui", diventano "partecipi essi stessi di quelle attività produttive di cui potranno infine gioire nel meritato epilogo del banchetto"<sup>77</sup>. Sempre anonimo è anche il maestro attivo nella cappella al piano terra (figg. 22-23) dello stesso palazzo, ove si dispiega un ciclo di pitture murali, dallo stato di conservazione ancor più precario del precedente<sup>78</sup>, raffigurante i dodici *Apostoli* alle pareti laterali e i quattro *Evangelisti* con il *Redentore* nella volta. Da taluni identificato con lo stesso Lorenzo Costa, ritengo che si debba considerare una personalità distinta, alla quale ho già proposto di riferire una curiosa paletta oggi presso l'abbazia di Monteveglio (fig. 24). In quest'ultimo dipinto, che sarebbe successivo agli affreschi della cappella di Ponte Poledrano, egli dimostra, accanto ad alcuni richiami alla produzione di Ercole de' Roberti, tutto il suo debito nei confronti dei modi più larghi e sfiancati di Costa, arrivando inoltre quasi a sovrapporsi a taluni esiti del cosiddetto Maestro di Ambrogio Saraceno<sup>79</sup>. Come si diceva, si ritiene che la prima commissione da ascrivere a Giovanni II vada riconosciuta nell'affresco richiesto a Cossa per il Baraccano; un'altra testimonianza, che consente altresì di indagare l'ingresso alle sue dipendenze di Francesco Francia, potrebbe collocarsi in anticipo rispetto a quell'episodio, rivelandoci una facies più arcaica, oltretutto più intima, della committenza del signore di Bologna. Mi riferisco alla pace raffigurante la *Crocifissione fra la*

---

<sup>77</sup> MONTANARI, PASQUINI 2006, p. 133. Inoltre, su questo ciclo: ROMANO 1978<sup>c</sup>, pp. 55-56.

<sup>78</sup> Vale la pena precisare che entrambi i cicli appena menzionati, vale a dire quello raffigurante le *Storie del pane* e quello della cappella, non sono condotti a buon fresco ma con una tecnica mista che adoperava latte di calce come legante e in grado di penetrare solo superficialmente l'intonaco sottostante. Molto economica e funzionale alla copertura di ampie superfici in breve tempo, essa è stata la principale causa del deperimento di queste pitture murali.

<sup>79</sup> Tempera su tela, cm. 175 x 182: SERRANI 2022<sup>b</sup>, pp. 154-158, con bibliografia sul Maestro di Ambrogio Saraceno.

*Madonna e i santi Francesco, Giovanni e Girolamo, Cristo uomo dei dolori fra due angeli* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, ove gli stemmi che vi compaiono nella zona superiore, quello sforzesco (ondato azzurro) e quello bentivolesco (sega a sette denti), affiancati dalle iniziali “M[adonna] Z[inevra]” e “Z”[ovanne], non lasciano dubbi sull’origine della committenza (figg. 25-28)<sup>80</sup>. L’occasione dovette essere il matrimonio, celebratosi nel 1464, tra Ginevra Sforza e Giovanni II Bentivoglio, a seguito del quale, come prassi, la pace venne depositata nella chiesa in cui era stata sancita l’unione, San Giacomo Maggiore, dalla quale pervenne in Pinacoteca. Confermato tale riferimento cronologico, che per essere posticipato, come vorrebbero taluni studiosi, necessiterebbe di un aggancio a un evento altrettanto importante per la famiglia<sup>81</sup>, l’oggetto, straordinario esempio di oreficeria del XV secolo, si qualificherebbe dunque come la prima commissione da ricondurre al *princeps* di Bologna. Maggiori dubbi emergono nell’identificazione dell’artista al quale egli si rivolse per la sua realizzazione. Sebbene Francesco Francia sia registrato come orafo a partire dal 1468, la critica – sulla scorta degli apprezzamenti riservatigli dalle fonti – si è infatti dimostrata incline ad accogliere, ad eccezione di Mauro Lucco<sup>82</sup>, il suo

---

<sup>80</sup> Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 745 a, argento dorato e smaltato, lavorato a sbalzo e a niello, cm. 16,5 x 9,5; NEGRO, ROIO 1988, pp. 95-97; SCALINI 2018; Sull’architrave si legge l’iscrizione “MEMORARE NOVISSIA TVA ET INETENV NO PECCABIS”, che richiama un passo del Libro del Siracide (Sir 7,40: “In omnibus operibus tuis memorare novissima tua et in aeternum non peccabis”).

<sup>81</sup> A un’esecuzione ascrivibile agli anni ottanta del XV secolo pensa M. FAIETTI, in *Bologna e l’Umanesimo* 1988, pp. 348- 349, n. 139, seguita da M. CAVALLI, in *Giulio II e Raffaello* 2022, p. 88, n. III.2. L’assenza di eventi riguardanti la famiglia Bentivoglio in grado di giustificare l’esecuzione di tale manufatto nel corso di quel decennio nonché lo stile denunciato dallo stesso, a mio avviso perfettamente spiegabile negli anni sessanta, inducono a scartare tale ipotesi. Al nono decennio viene di solito datata la *Crocifissione e santi* di Francia alle Collezioni Comunali d’Arte di Bologna, la quale ci mostra, sebbene vi si possano ravvisare gli ultimi echi robertiani, la *facies* già tradizionale dell’operato di Raibolini e che non pare in alcun modo affiancabile alla pace in esame.

<sup>82</sup> LUCCO 1993.

nome per l'attribuzione. Qualora il riferimento venisse confermato, la pace consentirebbe anzitutto di fare chiarezza sulla formazione dell'*aurifex*, ove un posto di primo piano avrebbe rivestito la lezione, aggiornata su Donatello e sui più recenti fatti padovani, di Marco Zoppo. Lo spiccato plasticismo delle figure, il patetismo delle espressioni, il linearismo vigoroso e la calibratissima scansione dei piani non possono trovare spiegazione, a Bologna, se non guardando a quell'esempio. Anche l'incorniciatura ci pone al cospetto di un artista estremamente moderno: la tipologia risulta infatti simile a quella che dovette avere la pala dell'Osservanza di Cossa ma addensata di elementi all'antica (figg. 29-30). Se dunque fosse stato l'adolescente Francia a eseguire tale oggetto, gli andrebbe riconosciuta una grande capacità di assimilazione dei più innovativi manufatti bolognesi fra sesto e settimo decennio, in un iter formativo che lo porterà però, accanto alla nuova propensione per gli artisti verrocchieschi, ad attenuarli negli anni a venire. Ciò che più ci interessa in questo momento, lasciando aperto il quesito dell'effettivo ingresso già a queste date dell'artista nel raggio di Giovanni II, è l'aver messo a fuoco l'avvio della sua committenza, che ebbe modo di manifestarsi dapprima in questi preziosi oggetti di devozione privata e successivamente nelle cappelle e nelle rispettive pale d'altare all'interno delle più importanti chiese di Bologna.

Fra le grandi commissioni riferibili ai Bentivoglio all'interno delle mura cittadine vanno menzionate, senza poterci soffermare in maniera dettagliata su ciascuna di esse: la decorazione della cappella di famiglia in San Giacomo Maggiore (fig. 31), la pala dell'altar maggiore di Santa Maria della Misericordia (fig. 32) e gli affreschi della chiesa di Santa Cecilia. Si tratta di imprese nelle quali Giovanni II o, comunque, altri membri della sua famiglia decisero di affidarsi in maniera diffusa alle maestranze più affermate nel panorama cittadino, vale a dire Costa e Francia. La decorazione del cosiddetto "oratorio" di Santa Cecilia, adiacente alla basilica di San Giacomo, segnò però l'ingresso nella committenza



bentivolesca di un ulteriore artista, anch'egli protagonista della pittura a Bologna fra XV e XVI secolo, vale a dire Amico Aspertini<sup>83</sup>. A un comprimario, Antonio di Bartolomeo Maineri, originario di Reggio Emilia, ci si rivolse invece per la decorazione, ad affresco e divisa in storie, della zona absidale di Santa Maria di Galliera, altro cantiere che vide l'interessamento di Giovanni II. Il coinvolgimento del *princeps* in questa impresa, anche se non provata da documenti antichi, è garantita dalla testimonianza di Ghirardacci, il quale ricorda come “in una capella in capo di detta chiesa” fossero effigiati “lui et la sua famiglia ritratti dal naturale con una bella grada”<sup>84</sup>.

Analizzando queste commissioni nel complesso, sembra di poter affermare che Lorenzo Costa abbia spesso agito in qualità di coordinatore delle campagne decorative patrocinate da Giovanni II. Egli appare come l'artista capace di organizzare spazi perfettamente rispondenti alle funzioni che devono assolvere e di soddisfare in pieno i desideri di rappresentanza del signore. Nella cappella Bentivoglio ci si trova di fronte, in effetti, a un organismo tanto corale quanto in grado di celebrare la famiglia reggente<sup>85</sup>. Il sacello era stato acquistato nel 1445 da Annibale Bentivoglio ma rimase privo di decorazione fino al tempo di Giovanni II, che lo ultimò fra la metà degli anni ottanta e la fine del decennio successivo. A conferma della propensione, in campo architettonico, dei Bentivoglio verso lo stile fiorentino, anche in tale cappella, negli studi più recenti

---

<sup>83</sup> Su tale campagna decorativa, di recente e da cui trarre ulteriore bibliografia: BENATI 2022<sup>b</sup>.

<sup>84</sup> GHIRARDACCI *ante* 1598, ed. 1933, p. 366 (inoltre: BOTTRIGARI [sec. XVI], c. 21). Il contratto con cui vengono commissionate ad Antonio Maineri le pitture (“in fresco ad oleo et ad oro cum figure et colori fini”) dell'abside della Madonna di Galliera si trova in: MALAGUZZI VALERI 1893, pp. 41-42, doc. I. Inoltre, su questa impresa decorativa: LAMO 1560, ed. 1844, p. 30; POLI, RUBBINI 2002, pp. 28-29.

<sup>85</sup> La cappella è stata attenzionata in prima istanza da OTTANI CAVINA 1967; si veda anche: ROLI 1985, pp. 169-170, 175; più di recente: CAVALCA 2013, pp. 55-60, 190-93; BENATI 2022, p. 57, dai quali trarre ulteriore bibliografia. Le iscrizioni che scandiscono i tempi di decorazione del sacello sono trascritte da ROVERSI 1982, pp. 315-316. Per la parte documentaria: PERAZZINI 1999.

esclusa dal catalogo di Pagno di Lapo ma in precedenza solitamente riferitagli, si riconoscono da sempre forme “brunelleschiane”<sup>86</sup>. Al suo interno, tramite l’adozione delle principali tecniche pittoriche (tele alle pareti, tavola d’altare, affreschi nella parete di fondo, nella cupola e nell’arco d’ingresso), si dispiega un ricco programma decorativo, evidentemente elaborato da un umanista della corte (da taluni identificato con Giovanni Garzoni), teso a esaltare la famiglia del signore di Bologna<sup>87</sup>. La cappella, come fa notare Daniele Benati, dispone di un duplice asse di lettura: nei giorni feriali, tenendo celata dietro una cortina la pala d’altare di Francesco Francia (1493-1494 ca.; fig. 33), era usata in maniera longitudinale, mentre in occasione di particolari ricorrenze poteva essere fruita in profondità scoprendo la pala<sup>88</sup>. Da rimarcare è anche l’utilizzo da parte di Costa, al quale dovette spettare la regia dell’impresa, del motivo del portico per ambientare entro un unico vano la scena dell’omaggio del signore con la sua famiglia alla Vergine (fig. 34). Si tratta di un espediente, chiaro rimando

---

<sup>86</sup> OTTANI CAVINA 1967, p. 119; CONTI 1980, pp. 554-555; RUBBI 2010, pp. 72-73, 118, con ulteriore bibliografia. Il riferimento a Pagno di Lapo è stato riproposto da WEGENER 1989, p. 190.

<sup>87</sup> Va considerato che sulla parete di destra, accanto alla scena dell’omaggio della famiglia di Giovanni II alla Vergine, vi era una raffigurazione degli antenati del *princeps*, al posto della quale è stata in seguito murata la scultura di Annibale Bentivoglio a cavallo che si vede oggi. Sui tempi della sua installazione: WEGENER 1989, pp. 205-207; DROGIN 2004, p. 89. Indicazioni contrarie alla tesi di quest’ultimo, secondo cui l’operazione venne ultimata nel 1490, vengono fornite dall’analisi stilistica dell’affresco fatto eseguire sulla parete per armonizzare quella immissione, il quale chiama a sé, per via del paesaggio protoclassico, una datazione ben all’interno dell’ultimo decennio del secolo. A proposito dell’iconografia, è evidente come si intendesse porre a confronto la fama che soccombe di fronte alla vita eterna; la disamina più sistematica su questo punto, oltre a WEISBACH 1919, pp. 90-91; N. CONCEITO, in *Una corte* 2004, p. 308, nn. 88-89, si trova in: WEGENER 1989, p. 194-209, che discute favorevolmente l’ipotesi di ricondurre il programma a Garzoni, il quale fu tra l’altro medico del convento di San Giacomo e maturò ottimi rapporti con gli agostiniani (LIND 1992, p. xi; MANTOVANI 2016, p. 100; su di lui, vedi anche: RIDOLFI 1999; CIAMMITTI 2022, p. 52).

<sup>88</sup> BENATI 2022, p. 57. Sulla pala di Francia: CAVALCA 2013, pp. 353-354, n. 46, con bibliografia precedente. La cappella è ulteriormente impreziosita da un pregevole pavimento robbiano: BALLARDINI 1929; IDEM 1929<sup>b</sup>; inoltre: RAVANELLI GUIDOTTI 1988, p. 49; GENTILINI 1992, I, p. 220; SERRANI 2023.

all'identità bolognese, che il ferrarese riproporrà nel cantiere della cappella Vaselli in San Petronio, ove la scelta appare ancora più ricercata (fig. 35)<sup>89</sup>. Seguire il percorso artistico di Lorenzo Costa negli anni novanta, che procede di pari passo con il crescente desiderio di affermazione del signore di Bologna, è un fatto che va oltre il singolo artista per configurarsi piuttosto come un cambiamento di gusto generale, spinto da una dimensione “rustica e fiera” a una cortigiana<sup>90</sup>, cioè meno schietta e non più dedita al rigore prospettico che aveva animato i più illustri predecessori della scena bolognese; uno scarto che sembra aver colto anche Anna Ottani Cavina quando, analizzando le tele della cappella Bentivoglio in San Giacomo Maggiore, vi scorge una “mediazione intellettuale fra lo splendido isolamento di Ercole e le nuove istanze di classicità e di ritmo che il Cinquecento saprà finalmente soddisfare” ma anche “l’uso di una prospettiva digradante ed aperta, di frequente eccentrica e contraddittoria” che mira “a un graduale coinvolgimento all’azione”<sup>91</sup>. Quel “classicismo in fieri” di cui parla Longhi a proposito di pittori quali Boccaccino, intenti a “tondeggiare e a sfumare, a sottilizzare gli accordi e a fondere i toni per desiderio di armoniosa unità”<sup>92</sup>, non può che trovare il suo più grande presentimento nelle due cappelle appena menzionate.

Un’ultima commissione bentivolesca sulla quale vorrei soffermarmi<sup>93</sup> è quella, mai considerata nel panorama degli studi sul Rinascimento bolognese al di fuori

---

<sup>89</sup> Lungo le pareti laterali, le nicchie entro cui si collocano i dodici *Apostoli* danno vita a un effetto ritmico che induce l’osservatore ad avvicinarsi all’altare. Sul programma decorativo attuato all’interno della cappella Vaselli: SERRANI 2022<sup>b</sup>, p. 150, con bibliografia precedente.

<sup>90</sup> Nell’accezione del termine proposta in: ROMANO 1978, pp. 8, 17 nota 5; ROMANO 1981, p. 9.

<sup>91</sup> OTTANI CAVINA 1967, p. 123.

<sup>92</sup> LONGHI 1934, ed. 1956, p. 70.

<sup>93</sup> Da questa disamina sulla committenza bentivolesca è rimasto fuori, poiché meno rilevante nell’economia del discorso, il sontuoso libro d’ore del 1497 custodito nella Pierpont Morgan Library di Londra (ms. M. 53), sottoscritto da Girolamo Pagliarolo ma alla cui realizzazione dovettero contribuire

della segnalazione di Zucchini del 1934, degli affreschi (figg. 36-37), pervenuti in maniera purtroppo molto frammentaria (o forse mai ultimati), che si dispiegano in un'ala di palazzo Paleotti (nell'attuale via Zamboni al numero civico 25)<sup>94</sup>. La responsabilità dei Bentivoglio in relazione a tale commissione si desume identificando i proprietari dell'edificio che si sono succeduti nel tempo. Nel XIX secolo esso tornò nelle disponibilità della famiglia Bentivoglio Paleotti, alla quale venne restituito probabilmente nella stessa operazione che coinvolse il castello di Ponte Poledrano. Il suo passaggio ai Paleotti si concretizzò per mezzo del ramo dei Bentivoglio che confluì nei Casali Paleotti. In origine, risalendo dunque al XV secolo, è probabile che fungesse da paggeria dei Bentivoglio. Non sappiamo quale fosse la specifica funzione dell'ambiente in cui si dispiegano i nostri affreschi; tuttavia, si potrebbero avanzare alcune considerazioni sulla base di quanto è ancora visibile. La decorazione si compone di una serie di nicchie scorciate che occupa tutto il perimetro della sala ad eccezione del braccio che dà oggi verso via Zamboni. Tale sistema di nicchie scorciate trova un suo parallelo, per rimanere nel contesto bolognese, in quello impiegato nella cappella al pian terreno del palazzo di Ponte Poledrano, ove vengono effigiati, al di sopra di una zoccolatura a finto marmo, i dodici *Apostoli* (figg. 38-39). A differenza di quest'ultimo ambiente, la decorazione di palazzo Paleotti si segnala per una fattura estremamente raffinata e ricercata delle nicchie e per una sottilissima compenetrazione fra il dato prospettico e quello

---

più artisti (si sono spesi i nomi di Costa e di Francia): MARIANI CANOVA 1978, p. 34; MEDICA 2008, pp. 61-68, al quale fare riferimento e dai cui trarre ulteriore bibliografia per le altre imprese, meno ambiziose, patrocinate dai Bentivoglio nel campo della miniatura. A differenza della pittura, la presenza a Bologna di miniatori ferraresi e di estrazione estense non sembra essere più di tanto dipesa da scelte di gusto operate da Giovanni II. Cfr. inoltre: ALEXANDER 2016, ed. it. 2020, pp. 179-180. Per Girolamo Pagliarolo: BOLLATI 2004, pp. 845-847.

<sup>94</sup> ZUCCHINI 1934, all'epoca del quale l'edificio era adibito a studentato; ora è di proprietà dell'Università di Bologna (per un certo periodo vi tenne lezioni Aurelio Saffi). Cfr. LUI 2019, p. 92.

luministico. Le nicchie, quattro su ogni lato lungo e due su quello corto, sono scorciate in base a uno spettatore che staziona al centro della stanza, mentre la luce che le invade proviene dal lato verso via Zamboni, al centro del quale doveva essere presente una pala o un'immagine che fungeva da fulcro del programma decorativo (oggi vi figura un affresco indubbiamente successivo). Questa particolare soluzione fa sì che l'intradosso delle due nicchie vicino all'altare di entrambe le pareti lunghe risulti in ombra, mentre quello delle due successive bagnato dalla luce. Investite da una luce frontale appaiono invece, rispettando la medesima logica, le due nicchie dell'altro lato corto. Dal punto di vista dell'apparato ornamentale, le rosette negli intradossi possono richiamare alla mente, quale prestigioso corrispettivo dal punto di vista tipologico, quelle adoperate da Melozzo da Forlì nel registro inferiore della sagrestia di San Marco a Loreto (figg. 40-41). Per quanto riguarda il repertorio che si dispiega sulle paraste, lo sguardo deve essere invece rivolto a manufatti ferraresi e bolognesi degli ultimi trent'anni del XV secolo, a cominciare dagli affreschi del salone dei mesi di palazzo Schifanoia. Un primo valido confronto può essere istituito con le paraste ai lati del mese di *Settembre* (figg. 42-43), ove si dispiega, specie in quella alla sinistra di chi guarda, un repertorio che rivela strette somiglianze con quello impiegato in palazzo Paleotti. Sempre simile, anche se di fattura meno raffinata, è la parasta alla sinistra del mese di *Luglio* (fig. 44). Ulteriori confronti possono agevolmente istituirsi con altre opere del catalogo di Ercole de' Roberti, a cominciare dalla pala di Santa Maria in Porto Fuori a Ravenna (oggi a Milano, Pinacoteca di Brera), nelle cui paraste dell'architettura che inquadra la scena si ravvisano a mio avviso i confronti più calzanti (figg. 45-46) rispetto alla decorazione di palazzo Paleotti. Identica appare la ricercatezza e l'armonia con le quali vengono disposti i sofisticati intrecci di elementi vegetali, candelabre, insoliti oggetti e testine, perfettamente individuati nella profondità e stagliati dal fondo mediante un sapiente gioco di chiaroscuri. Anche le rosette nei sottarchi

della pala di Ercole sembrano del tutto assimilabili a quelle negli intradossi delle nicchie di palazzo Paleotti<sup>95</sup>. È possibile tuttavia cogliere nel palazzo uno scarto nella complessità dei motivi adottati, da giustificare pensando a una datazione più avanzata, fra la fine del nono e l'ultimo decennio del secolo. Questa considerazione consente anche di avanzare alcune ipotesi circa il motivo per cui tale decorazione, anziché deteriorarsi nel tempo, appaia in realtà mai condotta a termine in relazione alle scene da ospitare all'interno delle nicchie. Solo alcune tracce grafiche (fig. 47), da interpretare come un *divertissement* del pittore piuttosto che come disegni preparatori<sup>96</sup>, possono infatti ravvisarsi all'interno delle nicchie, in particolare della seconda di destra a partire dall'altare. Si tratta di due imbarcazioni e di un ritratto maschile di profilo, tracciati in maniera abbastanza sommaria. Uno dei due vascelli appare del tutto avvicicabile a quello (fig. 48) adoperato da Lorenzo Costa nella fronte di uno dei due ben noti cassoni con *Storie degli Argonauti*<sup>97</sup>, un'indicazione che confermerebbe il riferimento – si pensi che Roberto Longhi, pur restituendo l'esecuzione al più giovane ferrarese, vi ravvisava l'intervento di Ercole in fase di progettazione – all'ambito robertiano nonché una cronologia avanzata, nel momento cioè in cui Costa iniziava ad affrancarsi dalla stretta aderenza ai modi del maestro. Potrebbe infatti trattarsi di una decorazione avviata dalla bottega di Ercole ma lasciata incompiuta a causa della sua partenza per Ferrara, dove nel 1487 venne chiamato a ricoprire la carica di pittore di corte<sup>98</sup>. Una volta impostata la decorazione, potrebbe essere stato incaricato Lorenzo Costa di portarla a compimento, il

---

<sup>95</sup> Un altro valido confronto può istituirsi con l'architettura entro cui è inquadrato il San Girolamo n. 70 della Pinacoteca Nazionale di Ferrara.

<sup>96</sup> Schizzi di questo tipo, non sempre preparatori per la pittura, si trovano nel retro di famosi dipinti quali la pala Gozzi di Tiziano, eseguita per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco ad Ancona.

<sup>97</sup> SERRANI 2020, con ulteriore bibliografia.

<sup>98</sup> Per un'agile e aggiornata biografia di Ercole: GIAN SANTE 2016.

quale vi lavorò negli anni a cavallo dell'esecuzione delle tempere per la cappella Bentivoglio in San Giacomo e della pala Rossi in San Petronio: le testine sbuffanti che compaiono nelle paraste sembrano di un gusto affine a quelle che animano i capitelli delle colonne della pala petroniana; anche i motivi vegetali all'interno degli stessi si apparentano con le decorazioni delle facce frontali degli archi. Con questa lettura formale concorderebbe anche l'unica data che compare a corredo del ciclo, il 17 luglio 1487, apposta in realtà sulla cornice scolpita che attornia l'affresco cinquecentesco dell'altare (figg. 49-50). Pur non potendo giovarci di alcuna parte figurata se non di alcuni rapidi schizzi, mi pare che la decorazione ancora visibile in questa sala di palazzo Paleotti non debba essere spinta oltre gli anni novanta: scavallato il secolo, come testimoniano le paraste che dividono le scene dell'oratorio di Santa Cecilia, subentra infatti una sensibilità nuova, improntata su un gusto più decorativo e orientato verso la grottesca romana (figg. 51-52). All'aprirsi del Cinquecento, quando vari pittori avevano già fatto ritorno in patria dal viaggio d'aggiornamento a Roma, si abbandona la geometria che regola le nicchie di palazzo Paleotti per giungere a effetti sovrabbondanti e antiquariali. La nostra decorazione sembra dunque inquadrabile all'interno del clima della Bologna dell'ultimo decennio del XV secolo, ove il maggiore indiziato per la sua esecuzione rimane Lorenzo Costa, il quale potrebbe aver portato avanti una decorazione appaltata in un primo momento a Ercole da parte di Giovanni II Bentivoglio. Per ragioni che ci sfuggono non fu mai portata a termine oppure, anche se appare più difficile da giustificare, sarebbero andate perdute unicamente le scene figurate.

Fino alla cacciata del 1506 a opera di Giulio II, il *princeps* di Bologna si servì dunque di Lorenzo Costa e di Francesco Francia per le imprese di maggiore prestigio da lui patrocinate; allo stesso tempo, traendo vantaggio dalla posizione del loro protettore, i due pittori riuscirono ad affermarsi quali protagonisti indiscussi sulla scena artistica bolognese, venendo richiesti, per ragioni che oggi

diremmo di “status symbol” e di aderenza alle scelte del sovrano, da una serie di personalità gravitanti attorno alla sua orbita. Tale conformità alle scelte del signore, sebbene non sia possibile soffermarsi in maniera estesa sulla questione, sembra ulteriormente accentuarsi sul versante dell’architettura, sia per quanto riguarda gli erigendi palazzi pubblici e privati sia per le cappelle all’interno delle chiese cittadine. Nel primo caso, non solo la *domus magna* di Giovanni II assurse naturalmente a modello da seguire ma fu talvolta lo stesso sovrano a imporre, come nel caso del palazzo di Niccolò Bolognini, che si costruissero “sicondo al parere mio”<sup>99</sup>. Per quanto riguarda i sacelli gentilizi, è stato a più riprese rilevato come quelli edificati in città fra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo (cappella Felicini in Santa Maria della Misericordia; cappella Paltroni in San Martino Maggiore; cappelle Ghedini e Duglioli in San Giovanni in Monte; cappella degli Angeli nella chiesa dei Santi Vitale e Agricola) appaiono esemplati sulla cappella Bentivoglio in San Giacomo, primo esempio dell’introduzione dell’architettura brunelleschiana a Bologna<sup>100</sup>.

Ritengo a questo punto necessario rivolgere lo sguardo ai comportamenti assunti da talune famiglie vicine a Giovanni II nel campo delle commissioni artistiche. Si potrebbe iniziare, trattandosi di un caso particolarmente significativo, dalla famiglia dei Rossi, la quale possedeva una cappella in San Petronio, la settima sul lato sinistro della basilica e intitolata a San Giacomo, nella decorazione della quale emerge una singolare, e forse densa di ulteriori

---

<sup>99</sup> Su questo tema: TAMBORRINO 1997, p. 424; BETTINI 2004, pp. 23-27; BENELLI 2002; BENELLI 2004. La citazione è tratta dalla lettera, già richiamata da TAMBORRINO 1997, p. 424, inviata da Giovanni II Bentivoglio al Comune il 14 luglio 1484: ASBo, Comune-Governo, Carteggi, Lettere al Comune, b. 5. La studiosa ricorda come nel caso del palazzo degli Strazzaroli si richieda espressamente all’esecutore di intagliare colonne, pilastri, capitelli e la grande finestra “ad similitudinem” di quelle del palazzo dei Bentivoglio: ASBo, *Notarile*, Bartolomeo Verardi, 15 giugno 1486, 2 febbraio 1487 (pubblicati in SIGHINOLFI 1909, pp. 161-167).

<sup>100</sup> Sull’argomento, da ultime e da cui trarre ulteriore bibliografia: RUBBI 2010, pp. 72-73; BONDINI 2020.



significati, alternanza delle maestranze impiegate<sup>101</sup>. Pare che i Rossi, i cui rapporti con i Bentivoglio risalivano, nella persona di Bartolomeo di Mino, ai tempi di Annibale<sup>102</sup>, fossero in un primo momento propensi ad affidarsi ad Antonio da Crevalcore, il quale si occupò di buona parte della vetrata ma che fu sostituito in corso d'opera dal solito Lorenzo Costa, al quale venne allogata anche la pala d'altare (figg. 53-56). Non si conoscono le ragioni di questo strano avvicendamento, che ha tutta l'aria di non essere stato deciso fin da principio e che sembra piuttosto da ricondurre a motivazioni di convenienza politica<sup>103</sup>. Crevalcore risulta infatti legato alla famiglia dei Malvezzi, i quali nel 1488 tentarono senza successo una congiura contro i Bentivoglio. Il pittore, godendo forse di una particolare protezione, non dovette essere toccato dalla repressione, ma il fatto che il figlio Gentile fuggì dalla città con i congiurati scampati alla morte lo rendeva inevitabilmente un soggetto attenzionato dalle autorità<sup>104</sup>. Tali elementi potrebbero aver dunque sconsigliato ai Rossi, sempre diligenti nel mantenere buoni rapporti col sovrano, di continuare a servirsi di lui. Non si capirebbe altrimenti perché Leonelli, dopo essersi occupato dell'ideazione dell'*Annunciazione* nelle due rosette apicali e dei tre santi (*San Pietro, San Paolo e Sant'Andrea*) di sinistra del registro superiore della vetrata della cappella (fig. 54)<sup>105</sup>, abbia dovuto lasciare a Lorenzo Costa la responsabilità dell'ultimo a

---

<sup>101</sup> I Rossi possedevano anche palazzi, uno nella cappella di Santa Tecla andato distrutto nel corso dell'ultimo conflitto mondiale e l'altro, celebrato dalle fonti per la sua sontuosità, presso Pontecchio Marconi: COMELLI 1912; CAVALCA 2013, p. 350; BUTONI, FANTI 2016, pp. 15-18.

<sup>102</sup> DOLFI 1670, pp. 661-662. Inoltre, su Bartolomeo e su altri componenti della famiglia Rossi: CAVALCA 2013, pp. 349-350; BUTONI, FANTI 2016, pp. 12-22.

<sup>103</sup> BUTONI, FANTI 2016, pp. 81-82.

<sup>104</sup> Sui legami tra Antonio da Crevalcore e i Malvezzi: SCHIZZEROTTO 1986; BUTONI 2015, pp. 62-65. A proposito della congiura: BELVEDERI 1967.

<sup>105</sup> MEDICA 2004, p. 60; BUTONI, FANTI 2016, pp. 81-84; A. BUTONI, in *La Collezione Cavallini Sgarbi* 2018, pp. 100-103, n. 21: entrambi su suggerimento di Daniele Benati. Si deve a Massimo Medica (2004,

destra (*San Giovanni Evangelista*) e degli altri quattro (*San Marco, San Procolo, San Floriano e Sant’Ambrogio*) del registro sottostante<sup>106</sup>. In questa vicenda, pare insomma ravvisabile uno dei casi in cui i Bentivoglio abbiano condizionato la scelta delle maestranze da impiegare nella decorazione di un sacello gentilizio: evidentemente, Costa era percepito come un pittore gradito ai Bentivoglio, mentre l’impiego di Antonio da Crevalcore, che peraltro nel 1489 si espose pubblicamente eseguendo un dipinto da collocare a fianco del cadavere di Paride Malvezzi in San Pietro, avrebbe potuto comportare dei rischi per i committenti. Una volta acquisita tale lettura ricaveremmo un’importante indicazione, oltre che per le tempistiche della decorazione del sacello dei Rossi, per il catalogo delle opere del Crevalcore<sup>107</sup>, all’interno del quale i cartoni per queste vetrate,

---

p. 60) l’estensione della responsabilità di Antonio da Crevalcore alle due rosette raffiguranti l’*Annunciazione*, mentre il *San Giacomo* all’interno di quella centrale, pur mantenendo minime parti antiche (BUTONI, FANTI 2016, p. 89), è sostanzialmente frutto di un rifacimento moderno. Anche le sottostanti figure dei santi Procolo, Floriano e Ambrogio vennero pesantemente rimaneggiate da un restauro ottocentesco che ne sostituì alcune parti: è probabile che i due tondi vitrei raffiguranti teste virili oggi conservati presso il Museo Civico Medievale non siano altro che due porzioni originariamente appartenute a questa zona della vetrata (proposta cautamente avanzata da MEDICA 2004, p. 64 nota 12; e fortemente sostenuta da BUTONI, FANTI 2016, pp. 84-86). L’attività di Antonio Leonelli all’interno del cantiere di San Petronio è attestata da un documento risalente al 1492, quando viene pagato per aver dipinto la “curtinam crucifixi magni” (FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, p. 20). A questa testimonianza si può aggiungere un pagamento inedito di lire 50 e soldi 19 indirizzato al pittore “per havere fatto santi e altre dipinture”: AFSP, 523, *Mastro*, 1505-1511. Si tratta della prima notizia che lo vede attivo in qualità di frescante. Sempre a Leonelli (nell’intestazione del documento si parla di un Antonio da Crevalcore) potrebbe riferirsi un altro documento ove appare in società col maestro di legname Simone di Giovanni Guidoni e con il quale contrasse un debito, puntualmente restituito, nei confronti di un membro della famiglia Garganelli: ASBo, *Ufficio del registro, Copie degli atti*, s. 1, L. 58, c. 88r, 25 maggio 1487.

<sup>106</sup> Sull’intervento di Costa nella vetrata in questione: VOLPE 1958, ed. 1993, p. 164; NEGRO, ROIO 2001, p. 99; MEDICA 2004, pp. 58-59; BUTONI, FANTI 2016, p. 78; A. BUTONI, in *La Collezione Cavallini Sgarbi* 2018, pp. 100-103, n. 21. Pensava a Ercole de’ Roberti: MARCHINI 1956, p. 47; IDEM 1984, pp. 287-288.

<sup>107</sup> Sul catalogo di Leonelli, di recente e da cui trarre ulteriore bibliografia: M. TANZI, in *The Bernard and Mary Berenson Collection* 2015, pp. 354-359, n. 49. Per la notizia del dipinto del 1489: BUTONI 2015, p. 62.

dovendosi necessariamente collocare a cavallo della congiura dei Malvezzi, costituirebbero un termine sicuro.

Nel corso dell'ultimo quarto del XV secolo, esempi di allineamento al gusto del signore, come già evidenziato motivate da ragioni di prestigio e talvolta di convenienza, non sono infrequenti: se di non facile definizione risulta a chi spetti la precedenza, fra lui e Floriano Griffoni, nell'accaparrarsi le prestazioni di Francesco del Cossa<sup>108</sup>, più agevolmente inquadrabile in tale dinamica è il caso relativo alla famiglia Garganelli, la quale, commissionando la decorazione della cappella di famiglia in San Pietro allo stesso Cossa e a Ercole de' Roberti, dimostra una totale aderenza alle scelte del *princeps*. In questo caso, tuttavia, va segnalato come questa famiglia risulti in contatto con il più anziano ferrarese fin dal tempo del suo primo soggiorno a Bologna, durante il quale non è escluso che, anche per essere stato nel 1462 padrino di battesimo del primogenito di Bartolomeo<sup>109</sup>, abbia per essa realizzato qualche manufatto oggi perduto. Su questa linea sembra potersi collocare il ritratto di gentiluomo, a lungo scambiato con una raffigurazione di sé stesso nelle vesti di orafo a opera di Francesco Francia<sup>110</sup>, eseguito dallo stesso Cossa e oggi conservato al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid (inv. 105, olio su tavola, cm. 38,5 x 27,5; fig. 57). Come ha di recente proposto Daniele Benati, l'effigiato potrebbe essere proprio l'illustre notaio Bartolomeo Garganelli, il quale mostrerebbe, piuttosto che un anello di fidanzamento come ipotizzava Longhi<sup>111</sup>, l'anello sigillare alla pari

---

<sup>108</sup> Capitolo 4.

<sup>109</sup> FILIPPINI 1913, pp. 315-319. E inoltre: FORNASINI 1933, p. 80; FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, p. 54.

<sup>110</sup> L'associazione si genera a partire da un'incisione di Carlo Faucci, eseguita su di un disegno di Domenico Maria Fratta, del 1763. Ancora oggi sembrano disposti a dargli credito NEGRO, ROIO 1998, pp. 127-128, n. 1.

<sup>111</sup> LONGHI 1934, ed. 1956, p. 99 nota 74, seguito più tardi da C. CAVALCA, in *Cosmè Tura* 2007, p. 412, n. 127; è stata anche prospettata l'ipotesi che si tratti di un premio: BACCHI 1991, p. 44. La datazione del dipinto oscilla fra il secondo lustro del settimo decennio ipotizzata da quest'ultimo e il 1472-1473

dell'altra occasione in cui volle farsi raffigurare, ovvero nell'appena ricordata cappella di famiglia in San Pietro, andata distrutta nel XVII secolo ma della quale rimangono copie delle pitture alle pareti e un piccolo lacerto nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (figg. 58-60)<sup>112</sup>.

Rientrato nel 1486 a Ferrara Ercole de' Roberti, il suo creato Lorenzo Costa non fece fatica, godendo anche dell'immediato appoggio del sovrano, a imporsi nella committenza dell'ambito bentivolesco, ottenendo incarichi per pale d'altare, fra le quali quella della cappella Rossi, ma anche per manufatti destinati a una fruizione privata e domestica come i ritratti, a cominciare da quello eseguito per lo stesso Giovanni II<sup>113</sup>, e i cassoni nuziali. Si tratta di una specialità,

---

sostenuto da Cavalca nella scheda appena richiamata (su quest'ultima linea si attesta F. TONIOLO, in *Botticelli to Titian* 2009, p. 180, n. 29).

<sup>112</sup> BENATI 2008<sup>b</sup>, p. 124; IDEM 2019, p. 28 e nota 22. Bartolomeo era effigiato in piedi sulla parete sinistra della cappella ove era raffigurato il *Transito della Vergine*, come si evince dalle copie seicentesche oggi al Louvre (inv. RF 34, olio su tela, cm. 256 x 203; figg. 58-59) e al John and Mable Ringling Museum of Art di Sarasota (inv. SN44, olio su tela, cm. 221,5 x 326,8); MOLTENI 1995, pp. 71, 81-82 nota 14. A proposito della distrutta cappella Garganelli, oltre al testo appena citato: CIAMMITTI 1985, pp. 117-224; MOLTENI 1995, pp. 57-74, 138-142, nn. 18-21; CAVALCA 2013, pp. 53-55, 77-78 note 45 e 47; CALOGERO 2022, dai quali trarre la bibliografia precedente.

<sup>113</sup> Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 8384, tempera su tavola, cm. 55 x 47. All'interno della produzione ritrattistica di Costa spicca il dipinto oggi custodito alla National Gallery di Londra (inv. 2083, olio su tavola, cm. 51,4 x 38,7) e solitamente considerato l'effigie di Giovan Battista Fiera, medico e letterato mantovano in rapporto con la corte gonzaghesca, un'identificazione che ne spingerebbe l'esecuzione almeno al 1506, anno dell'arrivo di Costa a Mantova (NEGRO, ROIO 2001, pp. 127-128, n. 58). I dati forniti dallo stile mi paiono tuttavia parlare a sfavore di tale ipotesi, dato che il ritratto sembra meglio accordarsi alla produzione di Costa in prossimità della pala Ghedini in San Giovanni in Monte e certamente prima della pala dell'alta maggiore della stessa chiesa (a un arretramento, forse eccessivo, della cronologia, fra il 1490 e il 1495, pensano anche MANCINI, PENNY 2016, pp. 63-67). Una datazione di questo tipo imporrebbe di ridiscutere l'identità dell'effigiato, che potrebbe riconoscersi in un membro dell'entourage bentivolesco: una pista suggestiva è quella che porta a Napoleone Malvasia, tesoriere di Bologna e uomo fidato di Giovanni II, il quale elargì donazioni a Lorenzo Costa proprio nel corso dell'ultimo decennio del XV secolo (MALAGUZZI VALERI 1899, p. 12; ASBo, *Notarile*, Budrioli, 18 dicembre 1499 [inedito]).

quest'ultima<sup>114</sup>, che Lorenzo Costa dovette maturare al fianco del suo maestro Ercole, che proprio a Bologna aveva fornito grandi prove nella realizzazione di dipinti dal formato stretto e allungato (predella del polittico Griffoni; “peduccio” per l'altar maggiore di San Giovanni in Monte), nei quali viene squadernato “un repertorio di figure così ricco di moti, di arresti, di pause, di spezzature; così fiammante e crudele, da traboccar genio per ogni verso”<sup>115</sup>. Nella stessa occupazione dovette in un primo momento adoperarsi anche Francesco Francia, come testimoniano alcuni documenti che lo legano alla famiglia Da Sala. Senza scendere nel dettaglio delle singole commissioni, appare significativo notare come entrambi, Lorenzo Costa e Francia, evidentemente a causa del numero sempre crescente di incarichi, abbiano iniziato a subappaltare questo tipo di lavori ad altri pittori, Bernardino Orsi da Collecchio nel caso del ferrarese e Francesco da Modena e Guido Aspertini in quello di Raibolini<sup>116</sup>. Va rilevato come tale pratica, sulla quale si tornerà più avanti, sia stata funzionale per l'avviamento della carriera di molti artisti in città: nel corso del XV secolo, divenute più ferree le politiche del lavoro imposte dalle corporazioni, i pittori forestieri vedevano nella possibilità di appoggiarsi alla bottega di un collega già affermato l'occasione per iniziare a farsi conoscere nel mercato artistico felsineo.

---

<sup>114</sup> A proposito della quale, il sempre valido: WACKERNAGEL 1938, ed. 1994, pp. 182-184.

<sup>115</sup> LONGHI 1934, ed. 1956, p. 41.

<sup>116</sup> Le imprese alle quali si fa riferimento sono, per quanto riguarda Lorenzo Costa e Bernardino Orsi, i ben noti cassoni con *Storie degli Argonauti* i cui frammenti superstiti sono oggi divisi fra vari musei e collezioni private (SERRANI 2020, con bibliografia precedente) e, per quanto riguarda Francia, quelli fatti eseguire da Gaspare e da Ludovico da Sala, la prima coppia dei quali è andata perduta (TUGNOLI APRILE 1996, p. 154 nota 74; BUITONI 2011, pp. 82-83) mentre la seconda è stata identificata in quella raffigurante la *Continenza di Scipione* e il *Ratto delle Sabine* e oggi custodita al Prado di Madrid (inv. nn. 573, 574, olio su tavola, 47 x 157 cm. ciascuna; FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIAN 1995, pp. 11-13, 209, n. 1, con ulteriore bibliografia).

Un'altra famiglia in rapporto con i Bentivoglio e che negli ultimi anni è stata oggetto di una crescente attenzione è quella dei Felicini, la quale possedeva varie cappelle in città ma i cui sforzi economici si concentrarono, fra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, soprattutto per quella nella chiesa di Santa Maria della Misericordia, l'ultima a destra della navata guardando all'altare<sup>117</sup>. Si è di recente sottolineato come questa famiglia abbia anticipato il signore di Bologna nel coinvolgere Raibolini all'interno di un ambizioso programma decorativo<sup>118</sup>, un'indicazione che, dal mio punto di vista, potrebbe essere ulteriormente sviluppata. Francesco Francia dovette entrare nell'orbita dei Felicini già in veste di orefice, dal momento che è a lui che verosimilmente ci si rivolse, in occasione delle nozze di un membro di spicco della famiglia, per l'esecuzione di una pannello raffigurante la *Resurrezione* oggi custodita nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (figg. 61-63). Gli stemmi apposti alla base (una felice in campo d'oro; un cigno d'argento in campo azzurro, col capo d'Angiò) riconducono in particolare al matrimonio fra Bartolomeo Felicini e Dorotea Ringhieri, per il quale quest'ultima aveva ottenuto la dispensa il 3 ottobre 1481<sup>119</sup>. Non è scontato che le nozze siano avvenute nelle immediate vicinanze della concessione da parte del vescovo; tuttavia, ancor meno probabile è che l'oggetto sia stato commissionato a distanza di troppi anni. L'indicazione cronologica che ne deriva farebbe collocare tale pannello a ridosso di quella che si ritiene essere la prima prova pittorica sicura di Francesco Francia, ovvero la *Crocifissione e santi* delle Collezioni Comunali d'Arte (fig. 64), di solito datata al 1485 circa. In effetti,

---

<sup>117</sup> Le altre cappelle di famiglia si trovavano in San Martino e in San Francesco: BONDINI 2020, p. 243, che fornisce uno studio dal punto di vista architettonico in particolare per quella alla Misericordia. La "fiorentinità" dell'impostazione del sacello è ribadita in EADEM 2022, p. 101.

<sup>118</sup> CAVALCA 2018, p. 21.

<sup>119</sup> Inv. 745 b, argento dorato, lavorato a sbalzo e a niello, cm. 14 x 11: M. CAVALLI, in *Giulio II e Raffaello* 2022, pp. 88-89, n. III.3, con bibliografia precedente.

il panneggio arrovellato di Cristo, benché più capriccioso nei risvolti agitati dal vento, sembra potersi efficacemente accostare a quello dei protagonisti della *Crocifissione*, tanto da rendere plausibile una datazione della pace in anni abbastanza prossimi. Del resto, anche il paesaggio roccioso di ascendenza padovano-ferrarese, che verrà progressivamente addolcito nella pittura di Raibolini, impone di pensare a una datazione alta<sup>120</sup>.

Appurato l'interessamento dei Felicini nei confronti di Francia ancora prima della commissione della pala d'altare alla Misericordia, andrebbe posto nella debita considerazione quello rivoltogli in parallelo dal canonico Donato Vaselli, il quale ne richiese le prestazioni per la decorazione della già menzionata cappella di sua proprietà in San Petronio. Lo stile denunciato dai due dipinti, aventi come soggetto l'*Annunciazione* e collocati all'estremità della parete di fondo (fig. 65), eseguiti dall'*aurifex* in quella circostanza – il sacello è tuttora abbellito da altre tredici tele, un pavimento in maiolica, un coro ligneo e una vetrata –<sup>121</sup>, non può

---

<sup>120</sup> A proposito della *Crocifissione e santi* delle Collezioni Comunali (inv. 213, tavola, cm. 52 x 33,5): A. BACCHI, in *Leonardo* 1985, pp. 155-156, n. 2; NEGRO, ROIO 1998, p. 132, n. 5, con bibliografia precedente; BENATI 2019<sup>b</sup>, p. 44; BENATI 2022, p. 54.

<sup>121</sup> L'esecuzione dell'*Annunciazione* sulla parete di fondo della cappella è stata lungamente divisa tra Costa (Vergine Annunciata) e Francia (Angelo annunciante). La restituzione a Raibolini di un disegno conservato alla Biblioteca Nacional di Madrid (inv. 7635, inchiostro di china e biacca con acquerellature. Riprodotto in: NEGRO, ROIO 1998, p. 133) operata da Andrea Bacchi e Andrea De Marchi (1995, p. 58 nota 89), alla quale andrebbe unita a un'acuta osservazione, a mio avviso indebitamente trascurata, di Andrea Ugolini, orientano in maniera definitiva verso il solo Francia: UGOLINI 1987, p. 83 nota 18, con bibliografia precedente. È infatti alquanto improbabile che l'"aurifaber" bolognese si fosse avvalso, per l'esecuzione di una pala d'altare destinata alla chiesa di San Francesco a Mantova (ora a Brera, inv. 445) e per di più commissionata dal medico di Lorenzo Costa, di uno schema compositivo anche solo in parte ideato da quest'ultimo. Il disegno oggi a Madrid, in precedenza riferito ad Antonio Solario sulla base della scritta "Zingaro" apposta sul margine inferiore del foglio, si integra bene con il corpus di disegni finora noti del bolognese. Servendomi di materiale archivistico inedito, ho potuto definire la cronologia dei singoli interventi nel sacello (a proposito dei quali: SERRANI 2019, pp. 215-221; IDEM 2023<sup>b</sup>), la cui decorazione fu definitivamente ultimata nel 1502: SERRANI 2020<sup>c</sup>.

che risultare più arcaico rispetto a quello della pala eseguita per Giovanni II in San Giacomo (fig. 66), cosicché anche Vaselli si pone tra i primi patrocinatori del Francia nelle vesti di pittore in ambito pubblico. Se nel caso di Lorenzo Costa vanno sostanzialmente riconosciuti a Giovanni II il suo lancio e la sua definitiva affermazione nel mercato artistico bolognese, l'avvio della carriera pubblica di Francia si deve ad altre famiglie, comunque vicine al signore di Bologna e ai gusti delle quali, evidentemente perché colpito da quella maniera, anch'egli si accostò. Sembra comunque che per Giovanni II il Raibolini rimanga, a differenza del collega ferrarese, un artista al quale rivolgersi saltuariamente: anche il fatto che, a seguito dell'ingresso di Giulio II a Bologna, l'*aurifex* abbia deciso di continuare la professione in città è sintomatico di come si sentisse e apparisse libero da vincoli nei confronti del sovrano, un sentimento che non dovette appartenere al partente Lorenzo Costa.

Rimanendo sulla cappella Vaselli, risulta interessante rilevare come sia dal punto di vista delle maestranze impiegate sia da quello dell'iconografia adottata il canonico abbia optato per soluzioni che non indicassero una posizione ostile nei confronti di Giovanni II, con gli uomini del quale dovette persino trovarsi a collaborare negli ultimi anni della sua vita<sup>122</sup>. Pur mantenendo una propria autonomia di scelta nell'accaparrarsi le prestazioni dell'anonimo autore del *Martirio di san Sebastiano* sopra l'altare (fig. 67), per l'appunto fiancheggiato dall'*Annunciazione* di Francia, il grosso della decorazione, ovvero le dodici tele con gli *Apostoli* lungo le pareti laterali, venne infatti affidata al solito Lorenzo Costa. Non rientrando nel temperamento di Vaselli il porsi in aperto contrasto con Giovanni II, anche la presenza di quest'ultimo nel corteo riunitosi ai piedi di san Sebastiano e quella, solo simbolica ma comunque riconoscibile, di Giuliano della Rovere potrebbero essere interpretate come un affresco della

---

<sup>122</sup> SERRANI 2020<sup>b</sup>, al quale si rimanda per ogni notizia su Vaselli.



situazione politica del tempo, i cui esponenti principali, pur essendo rivali, si raccolgono intorno al santo per invocarne la protezione dalla peste, a partire dagli anni sessanta abbattutasi in maniera ciclica sulla popolazione bolognese<sup>123</sup>. Colpito dal morbo una prima volta nel 1468 e scampato alle tre successive ondate del 1476-1479, del 1480 e del 1485, il canonico dovette convincersi a intitolare la sua cappella a san Sebastiano e a far eseguire una pala d'altare e l'oculo centrale della vetrata (fig. 68) con quel soggetto<sup>124</sup>. I continui dibattiti sulla peste che animavano le vie di Bologna, la lettura – o comunque la conoscenza – di uno dei numerosi trattati sull'argomento che vennero alla luce in quegli anni e il suo legame con gli enti assistenziali cittadini sono fattori che potrebbero averlo spinto ulteriormente verso questa scelta<sup>125</sup>.

---

<sup>123</sup> A partire dalla mia tesi magistrale, ho ulteriormente argomentato questa opinione in: SERRANI 2022<sup>b</sup>. Secondo Daniele Benati (2008, pp. 40-41) l'intera decorazione della cappella era portatrice di una non troppo velata simbologia antibentivolesca, il cui "significato è insomma quello di una messa in guardia e insieme di una sfida nei confronti di ogni tentativo di sopraffazione signorile". È stata Cecilia Cavalca (2003, pp. 53-54 nota 101) a ravvisare, nella quercia con ghirlande e nei girali del basamento su cui poggia san Sebastiano, chiare allusioni a Giuliano della Rovere, vescovo e legato di Bologna dal 1483.

<sup>124</sup> Per la cronologia delle epidemie di peste che colpirono Bologna nel XV secolo: DURANTI 2008, pp. 11-48, che non segnala quella del 1495 ricordata da Gaspare Nadi (*ante* 1504, 1886, p. 213). Proprio quest'ultimo evento, secondo Ugo Berti (1902, p. 75), sarebbe da leggere in connessione alla decorazione della cappella. Tuttavia, come fa notare Cecilia Cavalca (2013, p. 239 nota 127), tale evento storico è successivo sia alla dedicazione del sacello a san Sebastiano sia alla progettazione del suo impianto decorativo; pertanto, se può essere condivisa l'idea di agganciare le scelte decorative attuate nella cappella alla peste, l'evento scatenante non può però essere quello del 1495 bensì quelli precedenti appena portati all'attenzione (in particolare la peste del 1485). Sull'affermazione del culto di san Sebastiano quale protettore nei confronti della peste: BARKER 2007, HELKE 2010, pp. 223-232, con bibliografia precedente. Il testamento di Donato, da cui è tratta la citazione, è trascritto in: SERRANI 2023, pp. 87-89.

<sup>125</sup> Come l'argomento "peste" fosse di attualità in quegli anni è sottolineato da RAIMONDI 1987, p. 77. Sul crescente numero dei trattati: DURANTI 2008, pp. 11-48. Per i legami di Vaselli con gli enti assistenziali cittadini: SERRANI 2020<sup>b</sup>.

Giovanni II Bentivoglio, oltre ad essere il principale fautore delle fortune degli artisti ferraresi a Bologna, fu dunque responsabile di avere avviato e consolidato una linea di committenza peculiare in grado di influenzare coloro i quali si apprestavano a intraprendere cantieri decorativi o edilizi di rilievo in città. Trattandosi di cantieri facilmente accessibili – si pensi all’esposizione determinata dall’erigere una facciata o dal decorare una cappella in San Petronio –, i committenti si saranno guardati bene dall’attuare scelte che potessero in qualche modo procurare delle frizioni col signore. Allo stesso tempo, emularne le scelte costituiva un atto con il quale certe famiglie potevano porsi, quanto meno dal punto di vista esteriore, sul suo stesso piano<sup>126</sup>. In un quadro così uniformato alle predilezioni del reggente, la committenza avanzata dalle corporazioni di mestiere si qualifica senza dubbio come estremamente originale, sia dal punto di vista delle maestranze coinvolte sia da quello dei formati: il fatto che fosse in larga parte indirizzata alle residenze delle stesse Arti, ambienti tendenzialmente inaccessibili per i non iscritti, potrebbe anche aver incoraggiato ad attuare scelte divergenti da quelle del signore.

Lasciando ai margini della discussione la ricca produzione di miniature nei documenti statutari, rispetto alla quale il presente elaborato intende fornire un punto di vista nuovo e ulteriore<sup>127</sup>, le notizie più antiche relative alla committenza delle corporazioni di mestiere si traggono purtroppo solo dai documenti, il primo dei quali reca la data 1382. Non si tratta, in realtà, di un pagamento corrisposto a una maestranza ma di una “provvisione”, ovvero di

---

<sup>126</sup> Su questo punto, si veda anche BONDINI 2022, p. 108.

<sup>127</sup> La committenza delle Arti bolognesi è stata infatti fino ad oggi analizzata prevalentemente sul versante della miniatura, campo nel quale si ergono a protagoniste sull’intero scenario della penisola. Gli studi su questo aspetto hanno raggiunto un coronamento nel volume *Haec sunt statuta*, catalogo di una mostra, curata da Massimo Medica, tenutasi nel 1999 alla Rocca di Vignola. L’unica realtà storica per certi versi assimilabile, sia per numero sia per qualità, a quella bolognese è quella delle Arti di Perugia, sulla quale: NERI LUSANNA 1982; BATTISTINI 1995-1996, pp. 33-34; *Le Matricole delle Arti a Perugia* 2001.

una scrittura nella quale i membri stessi della corporazione, in questo caso quella dei Notai, mettono nero su bianco le necessità più impellenti dell'Arte, anche quelle relative all'allestimento dei propri ambienti. Fra le esigenze emerse nella seduta del 2 maggio 1382, la cui relazione è già stata parzialmente trascritta, si segnala quella di “renovari et de novo reffici et pingi facere” i manufatti posti a ornamento dei luoghi nevralgici del palazzo. In particolare, il riferimento è a due “tabulas” apparentemente recanti lo stesso soggetto, ovvero la “beate Marie Virginis gloriose, sancti Christofori et aliorum Sanctorum”, collocate rispettivamente sopra il bancale dei ministrali e sull'altare “in loggia inferiori eiusdem domus” e a un'immagine di *San Cristoforo*, primo protettore dell'arte, anch'essa in quest'ultimo ambiente. Per tale operazione di rinnovamento, resasi indispensabile in quanto le opere apparivano “lacerate obfuschate et a muro cascade”, si concede al massaro, qualora non si individuasse a Bologna un “sufficientem pictorem”, di ricorrere a uno operoso “in Civitate Venetiarum ubi dicitur et creditur esse magna ars de talis tabulis et figuris”<sup>128</sup>.

---

<sup>128</sup> ASBo, *Società dei Notai*, Riformagioni e provvigioni, registro 1376-1396, c. 10/b: apparati, doc. I, pp. 322-324. Già parzialmente trascritto in: SUPINO 1932, p. 21; FILIPPINI, ZUCCHINI 1947, pp. 250-251. Di recente richiamato da FERRARI 2022, p. 200 e nota 84. Prove convincenti circa la collocazione dell'altare, “super quo missa singulis mensibus semel celebratur”, nella loggia inferiore del palazzo nel corso del XIV secolo sono fornite da CENCETTI 1983, p. 63 nota 49 (inoltre: ASBo, *Società dei Notai*, Introiti e spese, 100, 1381-1395, cc. 1-190: apparati, doc. IV, dicembre 1383, 1388). A san Cristoforo fu in un primo momento rivolta la devozione dell'Arte. A partire dal 1422, i Notai si pongono sotto la protezione di san Tommaso d'Aquino. Il documento con il quale viene sancita tale relazione, dell'otto luglio di quell'anno, è stato copiato in: Bologna, Museo Civico Medievale, *Liber Iurium et Privilegiorum Notariorum*, 1474-1482, ms. 644, cc. 32v- 33r (sulla parte ornamentale di questo codice: MEDICA 1993, pp. 121-123; M. MEDICA, in *Haec sunt statuta* 1999, p. 166, n. 32). A san Tommaso d'Aquino fu di conseguenza intitolato il nuovo altare destinato ai riti religiosi della compagnia, nel frattempo trasferito all'interno di una cappella al primo piano per via dello smantellamento della loggia inferiore. Di questa situazione danno conto, integrandosi, dapprima lo stesso *Liber Iurium et Privilegiorum Notariorum* (c. 10v), ove non si fa più menzione della loggia, e, più tardi, la visita pastorale di Antonio Bachino (AGABO, *Visite pastorali*, Visite della città, et diocesi del s.re Bachino et altri visitatori, 1586, nn. 16, 17, c. 134: apparati, doc. VI,

Sebbene non sia possibile ricondurre alcun manufatto ancora esistente a questa campagna<sup>129</sup>, il documento risulta denso di informazioni utili alla nostra disamina. In primo luogo, ci mette indirettamente al corrente di decorazioni su tavola e ad affresco commissionate dai Notai prima del 1382, le quali già a questa data dovevano apparire bisognose di un rifacimento o di essere sostituite. Tale specificazione circa le pessime condizioni conservative dei dipinti potrebbe far pensare a una loro realizzazione in tempi abbastanza lontani dalla data della provvisione, in modo da giustificare, insomma, quel “lacerate obfuscate et a muro cascate”. In realtà, essi non dovrebbero risalire a prima del XIV secolo, quando i Notai esprimono per la prima volta la necessità di ampliare la loro sede, ubicata nel luogo ove sorge l’odierno palazzo, entrando in possesso di immobili limitrofi. Il fatto che di una nuova residenza in grado di inglobare gli edifici già posseduti si inizi a parlare solo nel quarto decennio del Trecento consente di approssimare ulteriormente la datazione di quella che dovette essere una prima estesa campagna decorativa, dal momento che è difficile che prima di allora l’antica *domus* potesse essere articolata in una così ampia serie di ambienti (basti pensare che, all’inizio del Trecento, le adunanze generali si tenevano ancora presso i locali del Comune). Certo è, tuttavia, che fin dal 1304 si inizia a celebrare

---

pp. 356-357: “visito la cappella et altare di Sant’Tommaso d’Aquino della Compagnia di Notari”). Da un’altra visita pastorale, a opera di Alfonso Paleotti, si apprende che la cappella fu dotata di sagrestia: AGABO, *Visite pastorali*, Alfonso Paleotti, Visita dell’arcivescovo alla città, 1592-1598, n. 22, p. 236.

<sup>129</sup> Visto l’assenso quasi unanime dei convenuti, registrato in chiusura del medesimo documento, non c’è motivo di dubitare dell’attuazione di tale campagna. Un *San Cristoforo* custodito presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 30678, tavola, cm. 89 x 31,5; R. D’AMICO, in *Pinacoteca* 2004, pp. 190-192, n. 67) avrebbe le carte in regola per qualificarsi come scomparto di uno dei due manufatti richiesti dalla compagnia dei Notai in sostituzione di quelli di cui si lamentavano le pessime condizioni conservative nel 1382, ammesso che l’esecuzione si sia procrastinata per un paio di decenni. L’elegante veste indossata dal santo, che si sostituisce alla più consueta tunica da traghettatore, sembra adattarsi bene a un ambiente quale il palazzo di una corporazione, specie quella dei Notai. In assenza di ulteriori elementi, l’ipotesi va considerata come prima pista di lettura per indagare la destinazione originaria del dipinto.

una volta al mese la messa sull'altare al piano inferiore<sup>130</sup>; pertanto, è verosimile immaginare la presenza quanto meno di un'immagine devozionale fin da quella data. Già nella prima metà del XIV secolo i Notai, sebbene il loro palazzo non avesse ancora raggiunto la conformazione definitiva, si erano dunque impegnati in maniera rilevante nell'abbellimento dei suoi ambienti, commissionando tavole, affreschi e una "parva crux vel alia pulcra preciosa crux argentea deaurata" da collocare sopra l'altare. Nel 1382, quando i vecchi apparati dovevano risultare deteriorati, si manifesta l'urgenza di sostituirli. Per questa seconda impresa ci troviamo in un momento diverso della storia del palazzo dei Notai, ovvero alla vigilia della sua radicale ristrutturazione che lo porterà, nel 1422, ad assumere più o meno le sue attuali fattezze (fig. 69)<sup>131</sup>. Queste campagne edilizie e decorative molto ravvicinate mettono in luce quanto l'Arte fosse interessata alla magnificenza che il palazzo, espressione più esplicita della corporazione, doveva costantemente esibire. Quella appena analizzata è una testimonianza molto precoce dell'attività delle compagnie di mestiere nel campo della committenza artistica e che, per ora, non trova paralleli in nessuna delle altre Arti. Risulta chiaro, insomma, come i Notai abbiano ben presto maturato la necessità di ornare i propri spazi con adeguate suppellettili, che non fossero semplicemente legate all'uso, tanto liturgico quanto assembleare, ma che avessero anche una certa rilevanza dal punto di vista qualitativo. Da rimarcare è infine la disponibilità, concordata fra i membri più importanti della compagnia, a coinvolgere maestranze forestiere. Forse impressionati dalle macchine d'altare lagunari che nel corso del XV secolo avevano fatto la loro comparsa sugli altari delle più importanti chiese cittadine, fra tutti il polittico di Paolo Veneziano

---

<sup>130</sup> ASBo, *Società dei Notai*, Riformagioni e provvigioni, registro 1376-1396, c. 10/b: apparati, doc. I; CENCETTI 1983, p. 63 nota 49.

<sup>131</sup> Sugli ampliamenti della prima *domus* dei Notai e sulle fasi costruttive del palazzo a cui si è fatto riferimento: CENCETTI 1983, pp. 20-33.

giunto tre decenni prima in San Giacomo Maggiore, i Notai valutarono di affidarsi a quella scuola per ottenere manufatti di presunta migliore fattura.

Al 1421 risale la prima attestazione dell'impegno dei Fabbri sul fronte della committenza artistica. Anche in questo caso, il dipinto risulta disperso; tuttavia, le fonti, pur tacendo sul nome dell'autore, sono particolarmente ricche di informazioni. Oltre alla data, ne vengono infatti tramandati il soggetto, la Crocifissione con vari santi, e la conformazione, "un quadro per traverso", nonché i nomi dei committenti, fra i quali rivestì un ruolo prioritario il sindaco Vincenzo Gerardini de Agoglii. La sua destinazione era la sala delle adunanze della sede della compagnia ("Sopra alla Ressidenza"), dal 1351 in via Altabella e corrispondente a un edificio tuttora esistente tra le vie Sant'Alò e degli Albari<sup>132</sup>. Un'altra opera che possiamo legare alla committenza delle corporazioni di mestiere è un polittico, che dovette essere di dimensioni ragguardevoli articolandosi almeno in due registri principali, firmato e datato da Michele di Matteo al 1426 o al 1464 e destinato alla sala delle riunioni della residenza dei Calzolari. È lì che lo segnalano le fonti che ne tramandano le fattezze, le quali appaiono tuttavia discordanti, oltreché sulla data apposta dal pittore, sui soggetti degli scomparti e sulla sua conformazione<sup>133</sup>. Marcello Oretti riferisce infatti di

---

<sup>132</sup> Tali informazioni si ricavano confrontando due passi di Oretti contenuti nello stesso manoscritto: ORETTI [sec. XVIII], ms. B 30, pp. 73, 291-292 (il secondo è trascritto in: apparati, doc. VIII, p. 370). ISEPPÌ 2023, pp. 450-451, che segnala solo il primo, ritiene erroneamente che nel XVI secolo il dipinto sia stato sostituito da una pala riferita dalle fonti a Innocenzo da Imola e oggi per lo più ricondotta a Bagnacavallo senior. In realtà, i due manufatti coesistero all'interno della residenza, in quanto il più antico figurava nella sala d'adunanza e il secondo sopra l'altare della cappella. Cfr. inoltre: ROVERSI 1995, pp. 112-113.

<sup>133</sup> ORETTI [sec. XVIII], ms. B 30, pp. 293-294 ("Sopra alla Ressidenza vi è un dipinto in sei vani o compartimenti in uno Cristo in Croce con la Madonna, Santa Maria Maddalena, nell'altro S. Petronio, un altro che segue S. Ambrogio, in quello di mezzo Cristo corona la Madonna e tre Angelletti, tengono un pannarone, e da una parte S. Pietro, dall'altra S. Paolo e attorno un ornamento di architettura dipinto da Michele di Matteo, l'anno 1464?"); [MALVASIA] 1782, p. 350 ("Residenza dell'Arte de' Calzolari, sopra il Banco della quale il dipinto a spartimenti dorati, ritoccato (com'è scritto sotto) più volte colla Madonna coronata, e li Ss. Pietro, e Paolo laterali, il

un polittico dotato di sei tavole disposte su due ordini raffiguranti, quelle della parte sommitale, *San Petronio, Cristo in croce con la Madonna e la Maddalena, Sant’Ambrogio* e, quelle sottostanti, *San Pietro, l’Incoronazione della Vergine e San Paolo*<sup>134</sup>. Nell’edizione del 1782 delle *Pitture di Bologna* di Malvasia nonché nel verbale redatto in occasione della soppressione della compagnia alla fine del secolo, il polittico viene descritto in maniera parzialmente diversa, in quanto, oltre ad apparire dotato di “tre storiette nel peduccio”, i due santi delle tavole laterali del registro superiore vengono identificati con san Crispino e san Crispiniano<sup>135</sup>. Vari storici dell’arte si sono spesi per rintracciare almeno uno degli scomparti appartenuti a questo altare, vale a dire quello al centro dell’ordine principale raffigurante *l’Incoronazione della Vergine*. Esistono infatti tre dipinti di Michele di Matteo recanti questo soggetto, due pervenuti in collezioni pubbliche (Pisa, Museo Nazionale di Palazzo Reale, inv. 1775; Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 295) e uno attualmente disperso ma noto attraverso

---

Crocefisso sopra co’ Ss. Crispino, e Crispiniano, e tre storiette nel Peduccio hanno scritto sotto Michael Matthei pinsit anno 1426’); ORETTI [sec. XVIII], ms. B 123, pp. 101-102 (“Nella Residenza dell’Arte de Calzolari, la tavola con que’ spartimenti all’antica e quantità di Santi, Christo in Croce, la Madonna Santa Maria Maddalena, S. Petronio, S. Ambrogio, e nel mezzo la Madonna coronata da Christo Nostro Signore angeletti, li Santi Pietro e Paolo Apostoli, e sotto il millennio del 1464’); BCABO, ms. Gozz. 67, c. 20 (“il dipinto a spartimenti dorati, ritoccato più volte come è scritto de sotto colla Madonna Coronata, e li SS. Pietro, e Paolo laterali, il Crocefisso sopra con SS. Crispino, e Crispiniano, e tre storiette nel Peduccio hanno scritto sotto Michael Matthei pinsit anno 1426’); AMORINI 1841, p. 21 (“Un’altra tavola eravi, sottosegnata: Michael Mathei pinxit an. 1420, nella residenza de’ Calzolari, rappresentate la Beata Vergine incoronata, con ai lati San Pietro e San Paolo e sopra il Crocefisso e li Santi Crispino e Crispiniano, e tre storiette nel peduccio”). Sia Masini (1666, p. 634; “1426 Michele Mattei dipinse nella Compagnia de’ Calzolari la tavola con la Coronatione della Beata Vergine e S. Pietro, e S. Paolo”) sia Malvasia nella *Felsina* (1678, I, p. 32; “[...] la tavola con que’ spartimenti all’antica, e quantità di Santi dentrovi nell’Altare della Residenza de’ Calzolari”) avevano accennato al polittico, ma in maniera più generica. Cfr. inoltre: ROVERSI 1995, pp. 104-105.

<sup>134</sup> ORETTI [sec. XVIII], ms. B 30, pp. 293-294; ORETTI [sec. XVIII], ms. B 123, pp. 101-102.

<sup>135</sup> [MALVASIA] 1782, p. 350; BCABO, ms. Gozz. 67, c. 20.

fotografie (fig. 70)<sup>136</sup>. Fu Francesco Filippini, la cui tesi fu rilanciata da Carlo Volpe, a riconoscere in quella oggi dispersa, già in collezione Massari a Ferrara, lo scomparto centrale del polittico dei Calzolari, mentre Giacomo Bargellesi preferiva ricondurre a quel complesso l'esemplare oggi a Pisa<sup>137</sup>. In tempi recenti, la critica non ha fatto altro che schierarsi a favore dell'una o dell'altra ipotesi, privilegiando in particolare la prima e di conseguenza quegli scrittori che riportavano una datazione del polittico al terzo decennio del XV secolo<sup>138</sup>. Al di fuori del dibattito critico, in quanto di una cronologia ad evidenza più tarda rispetto a entrambe le date segnalate dalle fonti, è giustamente rimasta l'*Incoronazione* oggi presso la Pinacoteca bolognese<sup>139</sup>.

Ritengo che la doppia testimonianza fornita da Oretti, benché non consenta di pervenire a conclusioni univoche, imponga di ridiscutere interamente la questione, a cominciare dalle ipotesi di riconoscimento dello scomparto principale, le quali parrebbero entrambe da scartare. Egli è infatti l'unico a specificare come in quella tavola, ad accompagnare la scena dell'incoronazione, figurino tre angioletti nell'atto di sostenere un drappo, i quali sono assenti nei dipinti pervenuteci di Michele di Matteo con tale soggetto. Un'altra discrepanza

---

<sup>136</sup> Si segnalano sia le dimensioni sia i passaggi collezionistici noti di ciascuna delle tavole menzionate: cm. 124 x 70, fra la fine del XIX secolo e l'inizio del successivo in collezione Aventi, poi Santini di Ferrara, antiquario Tavazzi di Roma, Ceci; cm. 99,2 x 55,6, giunto nella Pinacoteca bolognese dall'Istituto delle Scienze; dimensioni non rilevate, fra la fine del XIX secolo e l'inizio del successivo passata fra le raccolte Tassoni, Lombardi e Massari di Ferrara, poi Ricasoli di Firenze.

<sup>137</sup> FILIPPINI 1924, pp. 187-188; BARGELLESII 1944; VOLPE 1957-1958, pp. 80-81.

<sup>138</sup> Per la datazione al terzo decennio: MASINI 1666, p. 634 (1426); [MALVASIA] 1782, p. 350 (1426); BCABO, ms. Gozz. 67, c. 20 (1426); AMORINI 1841, p. 21 (1420). Gli studi recenti ai quali si fa riferimento sono: A. VOLPE, in *Petronio e Bologna* 2001, p. 263, n. 24; F. LOLLINI, in *Pinacoteca* 2004, pp. 210-211, n. 78; prese di posizione meno nette sono state assunte da MASSACCESI 2009, pp. 175-176 e da A. GALLI, in *The Alana Collection* 2009, p. 125 e nota 3. Cfr. inoltre: S. RENZONI, in *La collezione di Antonio Ceci* 1991, p. 37, n. 1, che non avanza alcuna ipotesi di identificazione delle opere rispetto alle fonti.

<sup>139</sup> Su questo dipinto: BENTINI 1968-1969, p. 97; F. LOLLINI, in *Pinacoteca* 2004, pp. 210-211, n. 78.



rispetto alle altre fonti riguarda, come accennato sopra, il riconoscimento dei santi raffigurati negli scomparti alle estremità del secondo ordine. Mi pare infatti ci siano buoni elementi per considerare attendibile la sua testimonianza, secondo la quale, invece che san Crispino e san Crispiniano, vi avrebbero figurato san Petronio e sant’Ambrogio. La presenza di questi ultimi nel registro superiore del polittico, del tutto consona per via del loro ruolo di protettori di Bologna, sembra più facilmente giustificabile rispetto a quella dei due santi calzolai, la devozione nei confronti dei quali, diffusasi dapprima oltralpe, in Italia dovette affermarsi più tardi rispetto alla data in cui fu eseguito il polittico di Michele di Matteo. Che il culto nei confronti dei santi Crispino e Crispiniano si sia sviluppato, anche nel caso della corporazione dei Calzolari bolognesi, in un momento più avanzato sembra essere suggerito da due visite pastorali, già note ma mai attenzionate nei confronti di questo argomento, che ricordano come, ancora alla fine del XVI secolo, gli aderenti alla compagnia facessero “la festa” nel giorno di San Pietro (29 giugno), la cui effigie compare infatti nell’ordine principale del polittico, e non in quello di san Crispino e san Crispiniano (25 ottobre)<sup>140</sup>. A sostegno di tale ricostruzione interverrebbe anche la pala d’altare della cappella annessa alla residenza, nella quale, ancora nel 1496, non vennero fatti raffigurare i due santi<sup>141</sup>, che troveranno posto solo nel nuovo dipinto destinato a sostituirlo nello stesso ambiente.

È evidente, insomma, come ci si stia muovendo nel campo delle ipotesi, dal momento che i dati a nostra disposizione per ricostruire le fattezze di questo

---

<sup>140</sup> AGABO, *Visite pastorali*, Visite della città, et diocesi del s.re Bachino et altri visitatori, 1586, nn. 16, 17, c. 119: apparati, doc. VI, p. 360; AGABO, *Alfonso Paleotti, Visita dell’arcivescovo alla città*, 1592-1598, n. 22, p. 238.

<sup>141</sup> Il riferimento è alla pala di Alberto di Lorenzo Segni (ora Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 914), firmata e datata 1496, la cui pertinenza all’altare della cappella verrà argomentata, giovandosi di documentazione inedita, nelle pagine a seguire. L’intera questione del polittico di Michele di Matteo per i Calzolari è trattata con sconcertante superficialità e insufficienza bibliografica in: ISEPPi 2023, p. 455.

politico, seppur aumentati grazie alle ricerche condotte in questa sede, aprono nuovi spiragli ma appaiono ancora contraddittori. Le discrepanze rilevate tra le fonti risultano infatti talmente eclatanti che, se non si fosse trattato di una svista nella compilazione da parte di uno o dell'altro scrittore, si potrebbe addirittura pensare all'esistenza di due politici gemelli di Michele di Matteo, eseguiti a distanza di una quarantina d'anni e differenti per il soggetto delle due tavole alle estremità del registro superiore nonché per la presenza di una predella istoriata (in questo caso la devozione nei confronti dei santi Crispino e Crispiniano troverebbe una precoce affermazione). Se così fosse, il politico più tardo, quello insomma del 1464, dovrebbe aver lasciato la residenza dei Calzolari prima dell'arrivo dei commissari napoleonici addetti alla soppressione dell'Arte, dato che nei verbali da loro stilati viene registrato un solo politico di Michele. Per quanto riguarda la loro dislocazione nella residenza, uno dei due, meglio quello più antico, dovrebbe aver figurato sopra l'altare della cappella prima di essere sostituito dalla tela di Alberto di Lorenzo Segni (tav. 9).

Procedendo in questa rassegna dei manufatti commissionati dalle corporazioni di mestiere si incontra nuovamente la fiorentina corporazione dei Notai, alla quale vanno ricondotte due ambiziose e pressoché contemporanee campagne decorative, destinate ad abbellire una il salone nobile all'interno del rinnovato palazzo in piazza Maggiore e l'altra la cappella da essi posseduta nella basilica di San Petronio, la quarta sul lato destro e intitolata alla Santa Croce (figg. 71-72, 73). L'avvio di questi due cantieri, la cui centralità ci spinge a demandarne la trattazione a un paragrafo specifico<sup>142</sup>, coincide con il momento di massima fioritura delle commissioni artistiche da riferire alle associazioni di mestiere. Si tratta di circa quaranta anni durante i quali a Bologna vennero alla luce manufatti di altissima qualità che contribuiranno a definire il carattere stesso del

---

<sup>142</sup> Paragrafo 6.1; *catalogo delle opere*, schede 1, 2, 5.

Rinascimento felsineo. Una spiegazione del perché proprio in questo frangente le corporazioni appaiano maggiormente propense a intervenire sul versante artistico può essere rintracciata, come già si è tentato di illustrare, nella situazione politica della seconda metà del XV secolo, ove il potere era concentrato nelle mani di Giovanni II Bentivoglio. Ricorrendo in alcuni casi anche a repressioni violente, egli riuscì a garantire quasi mezzo secolo di stabilità e prosperità<sup>143</sup>, durante il quale le corporazioni, abbandonata qualsiasi velleità politica ma consapevoli della loro centralità dal punto di vista sociale ed economico, trovarono le condizioni migliori per fare sfoggio della loro storia tramite sontuose campagne decorative.

Fra le opere inquadrabili in questo contesto, un ruolo predominante è rivestito dalla tela raffigurante la *Madonna col Bambino in trono fra i santi Petronio e Giovanni Evangelista* ordinata a Francesco del Cossa (tav. 3) per ornare la sala d'adunanza del Foro dei Mercanti – non la cappella dedicata a San Matteo e a San Michele Arcangelo protettori dell'Arte dei Cambiatori residenti nel medesimo palazzo – , luogo nevralgico della vita commerciale cittadina<sup>144</sup>. Le iscrizioni che compaiono sulla tela forniscono un ragguaglio, oltreché sul nome dell'autore, a proposito della data di esecuzione, il 1474, e dei committenti, Alberto di Sinibaldo Cattani, giudice del Foro e fiduciario dei Bentivoglio, e il notaio Domenico Amorini<sup>145</sup>. Sia per ragioni di smaccata visibilità – si trattava di un luogo ove era facile imbattersi, dato che al suo interno si regolavano

---

<sup>143</sup> Non a caso, la popolazione di Bologna, che nel terzo decennio del secolo era scesa ai livelli della metà del XIII secolo, durante la signoria dei Bentivoglio tornò a crescere sensibilmente: GIUSBERTI, ROVERSI MONACO 2018, p. 165. Su tale momento di prosperità: LEGNANI ANNICHINI 2008, p. 50 e nota 256.

<sup>144</sup> Tela, cm. 227,2 x 267. CAVALCA 2003, p. 38, 50 nota 69. La provenienza dalla cappella del palazzo della Mercanzia, la cui dedizione a San Matteo e a San Michele Arcangelo si evince da GUIDICINI 1868-1873, ed. 1980, V, p. 112, viene in un secondo momento sostenuta da BACCHI 1991, p. 92, n. 10 (cfr. IDEM 1984, p. 299). Sulla Mercanzia bolognese: paragrafo 2.2.

<sup>145</sup> CAVALCA 2013, p. 337, n. 21.

controversie di natura economica – sia per una documentata vicinanza di uno dei committenti (Alberto Cattani) alla famiglia Bentivoglio, non sorprende come il dipinto da collocare sopra i bancali dei sindaci del foro sia stato allogato a Francesco del Cossa, che solo un paio d’anni prima aveva licenziato l’affresco del Baraccano per Giovanni II. La necessità di esprimere una concordanza con gli intenti del sovrano, da attuarsi anche replicandone i gusti in campo artistico, potrebbe insomma aver condizionato la scelta del pittore a cui affidare l’incarico di questo dipinto.

Negli anni settanta del Quattrocento sembra prendere vigore anche la committenza da parte della corporazione dei Muratori, i quali, stabilitisi dall’inizio del XIV secolo in un palazzo di via Pescherie Vecchie (all’attuale numero civico 12), decisero di dotare la cappella ad esso annessa di una grande pala d’altare, composta da una tavola raffigurante la *Madonna col Bambino in trono fra i santi Claudio, Martino di Tours, Girolamo e Castorio* e da una cimasa a lunetta con *Cristo fra i dolenti* (tav. 4). Il pittore individuato per assolvere a tale compito è una personalità ancora incerta dal punto di vista anagrafico ma il cui profilo artistico, di un pierfranceschianesimo declinato secondo i modi di Cristoforo da Lendinara, è già stato pienamente messo a fuoco da Daniele Benati<sup>146</sup>. Il suo nome convenzionale, ovvero “Maestro della pala dei Muratori”, prende spunto proprio dalla commissione avanzatagli da questa Arte, la quale dovette fornirgli l’occasione, dopo una formazione svoltasi probabilmente in ambito modenese, dell’esordio nella città felsinea. Nella chiamata di tale maestro potrebbe aver giocato un ruolo importante Gaspare Nadi, il quale, oltre ad aver ricoperto in più occasioni la carica di massaro e una volta quella di sindaco, ebbe frequentazioni in territorio estense. Nadi è anche il primo a ricordare l’altare

---

<sup>146</sup> Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 784, tavola, cm. 249,5 x 163,5; BENATI 1982, p. 22 nota 19; BENATI 1988, p. 127; D. BENATI, in *Pinacoteca* 2004, pp. 270-272, n. 106. Nel 1492 i Muratori fecero eseguire anche un bancale per le riunioni nel salone nobile: NADI *ante* 1504, 1886, p. 169.

dove fu verosimilmente collocata la pala, dedicato ai Quattro santi coronati e sul quale, a partire dall'8 novembre 1476, si cominciarono a dire sette messe al giorno. Tale riferimento cronologico, che coincide con l'unico anno in cui Nadi fu sindaco della corporazione, trovandosi dunque a svolgere la mansione di revisore dei conti, è stato considerato come probabile *post quem* per l'esecuzione del dipinto, anche perché sembra accordarsi bene con i dati dello stile<sup>147</sup>. È ragionevole pensare, se non altro per ragioni di carattere liturgico legate all'espletamento delle funzioni, che la pala in questione fosse stata richiesta in sostituzione di un manufatto più antico: non sembra possibile che la cappella, di certo in essere fin dai primi momenti dell'insediamento della compagnia nel palazzo, fosse rimasta sprovvista di un dipinto d'altare per più di un secolo e mezzo. Grazie a della documentazione inedita possiamo approfondire le vicissitudini che occorsero a questo manufatto, che rimase comunque sopra il proprio altare fino alle soppressioni napoleoniche (1798), per effetto delle quali pervenne nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, ove si conserva priva della carpenteria. Un riadattamento complessivo dell'altare dovette essere stato realizzato alla metà del nono decennio del XVI secolo come conseguenza della visita pastorale di Antonio Bachino, il quale ordinava di collocarvi un'ancona con il crocifisso<sup>148</sup>. Non è escluso che tale richiesta non sia andata in porto; tuttavia, qualora fosse stata soddisfatta, sarebbe interessante capire come i due manufatti si integrassero tra di loro. Due secoli più avanti, in una *Guida* della città del 1782, si registra un altro riadattamento avvenuto alla data 1715<sup>149</sup>. È probabile che entrambi gli interventi menzionati abbiano riguardato in primo

---

<sup>147</sup> Su Nadi: BUTONI 2011; CAVALCA 2013, p. 341, n. 26. Inoltre: nota 59.

<sup>148</sup> AGABO, *Visite pastorali*, Visite della città, et diocesi del s.re Bachino et altri visitatori, 1586, nn. 16, 17, c. 116: apparati, doc. VI, p. 356.

<sup>149</sup> [MALVASIA] 1782, p. 349.

luogo la carpenteria, non pervenuta ai giorni nostri e il cui smantellamento dovette verificarsi già nel secolo successivo alla messa in opera<sup>150</sup>.

Qualunque sia stata l'originaria ubicazione delle tre tele raffiguranti la *Madonna col Bambino in trono, San Pietro e San Paolo* eseguite da Antonio Leonelli da Crevalcore sul finire del nono decennio del Quattrocento (tempera su tela, cm. 170 x 175, Roma, collezione privata; tav. 6), degno di nota risulta essere il fatto che a commissionarle al pittore sia stata la corporazione dei Notai, tra le più influenti sulla scena economica e politica bolognese<sup>151</sup>. Pittore raro ed eccentrico, la cui matrice stilistica va riconosciuta nella lezione di Cossa ma come raggelata in atmosfere arcane e connotate da un'attenzione mimetica nella resa del dettaglio (figg. 74-75), ha fatto incorrere gli studiosi in fraintendimenti a proposito della sua identità, sulla quale solo di recente si è riusciti a fare un po' di chiarezza<sup>152</sup>. Lo si considera, per via dell'evidenza conferita a taluni oggetti all'interno dei suoi dipinti, una sorta di precursore del genere della natura morta, che vedrebbe addirittura un'applicazione autonoma – alle cui spalle non può non scorgersi l'esperienza della tarsia lignea – nella piccola tela oggi custodita al Metropolitan Museum of Art di New York e attribuitagli da Federico Zeri<sup>153</sup>. Le tre tele di collezione privata romana sono state fatte oggetto di un affascinante quanto ricercato studio da parte di Giancarlo Schizzerotto, il quale ha stabilito in maniera convincente l'implicazione dei Notai nella commissione.

---

<sup>150</sup> Alla fine del XVIII secolo la pala risulta essere corredata di una cornice “gialla ed in parte dorata”: CAVALCA 2013, pp. 341, n. 26, 391, doc. XXI.4.

<sup>151</sup> I tre dipinti sono riapparsi a una vendita Sotheby's a Montecarlo del 5 marzo 1984. Sul coinvolgimento dei Notai: SCHIZZEROTTO 1986; si è dimostrata concorde: CAVALCA 2013, p. 345, n. 33.

<sup>152</sup> BUTONI 2015, pp. 61- 62. Inoltre: FARINELLA 1999, p. 257.

<sup>153</sup> New York, Metropolitan Museum of Art (in prestito dalla collezione di Stanley David Moss), inv. L.26.2016, olio su tela, cm. 39,7 x 39,7: BENATI 2000, pp. 17-18, fig. 1. A supporto di questa propensione di Leonelli nei confronti della natura morta intervengono anche le fonti, già richiamate dalla critica: SGARBI 1985, p. 29.

Da quel momento si sono succedute, a cominciare da quella dello stesso Schizzerotto, il quale le riteneva eseguite per la cappella posseduta dalla corporazione in San Petronio, varie ipotesi circa l'originaria destinazione. Cecilia Cavalca ha proposto che avessero figurato, "entro un'incorniciatura di dimensioni contenute e di semplice foggia a listello", sopra gli scranni della sala d'adunanza della residenza dei Notai, mentre Antonio Buitoni, avvalendosi di una fonte ottocentesca che ne registra la presenza in una sala del palazzo Arcivescovile, ne ha suggerito una provenienza dalla sagrestia del Capitolo della cattedrale di San Pietro<sup>154</sup>. Come avremo modo di argomentare nel dettaglio nel corso della trattazione, l'ipotesi di Cavalca, pur trovando potenzialmente dei paralleli nella cosiddetta pala dei Mercanti di Cossa e in quella più tardi fatta eseguire dagli Speciali, dovrà essere definitivamente accantonata, dato che i Notai non scelsero un quadro quale coronamento degli scranni del salone al piano nobile bensì un affresco, testimoniato da foto storiche e di cui restano lacerti in situ (fig. 71; tav. 1)<sup>155</sup>. È del resto improbabile, data la cronologia assai prossima alle tele di Leonelli che possiamo attribuirgli, che i Notai decidessero di occultarlo a una così breve distanza di tempo. Anche l'ipotesi di Buitoni, sia per aver allontanato in modo indebito i Notai dalla commissione sia per l'assenza di prove stringenti, fatica ad andare a segno: d'altronde, il fatto che nel XIX secolo le tele fossero presso il palazzo Arcivescovile non implica che vi siano necessariamente pervenute da San Pietro. Nell'ottica di futuri approfondimenti sulla questione, ritengo che debbano essere riviste le obiezioni, generalmente accolte dalla critica, circa un'inadeguatezza dimensionale dei

---

<sup>154</sup> Per le tre ipotesi di provenienza, rispettivamente: SCHIZZEROTTO 1986, pp. 35-37; CAVALCA 2013, p. 345, n. 33; BUITONI 2015, che non porta, però, argomenti in grado di escludere le due tesi precedenti. Inoltre: D. Benati, comunicazione orale in Sgarbi 1985, p. 100, n. 3.

<sup>155</sup> *Catalogo delle opere*, scheda 1. Oltre che nell'apposito paragrafo, un'ulteriore affondo sull'affresco, considerata la particolare tecnica in relazione al formato, si trova nel capitolo 5 (pp. 131-135).

dipinti rispetto a quelle del sacello petroniano dei Notai<sup>156</sup>. Non va inoltre trascurata l'eventualità che alle tre tele se ne potessero in origine affiancare altre due andando a costituire una sorta di pentittico<sup>157</sup>.

Un altro pittore legato alle corporazioni fu Lorenzo Costa, il quale, come visto, fu tra i prediletti di Giovanni II. Non è stata a mio avviso ancora adeguatamente dimostrata l'effettiva provenienza dalla residenza dell'Arte dei Pellacani dell'assai deperita paletta ora in Pinacoteca firmata e datata "LAURENTIUS COSTA F. 1491" (tav. 7)<sup>158</sup>: nel manoscritto Gozzadini n. 67 dell'Archiginnasio, ove si descrive un dipinto di Costa nella cappella del palazzo di tale corporazione, viene infatti specificato che nella parte inferiore era raffigurata una *Pietà*, elemento non presente nella tavola in Pinacoteca; per di più, sembra improbabile che nel trascrivere l'iscrizione un osservatore meticoloso come Oretti abbia omissis la data<sup>159</sup>. Tali discrepanze non consentono insomma di

---

<sup>156</sup> MARCHI 1991, pp. 83, 87 nota 16. Al contrario, alla necessità di guardare a "un ambiente vasto e articolato" si appellava in prima istanza BENATI 1985, p. 30. I Notai possedevano una cappella anche all'interno del proprio palazzo in piazza Maggiore (AGABO, *Visite pastorali*, Visite della città, et diocesi del s.re Bachino et altri visitatori, 1586, nn. 16, 17, c. non numerata: apparati, doc. VI, pp. 356-357; MALAGUZZI VALERI 1898, p. 175; CENCETTI 1983, pp. 39-40): nonostante il caso fornito dalla *Madonna col Bambino in trono fra i santi Pietro e Paolo* di Alberto di Lorenzo Segni (*catalogo delle opere*, scheda 9), che testimonia come in una cappella interna alla sede di un'Arte potesse figurare un dipinto ove non era effigiato il santo protettore, le dimensioni e la ricercatezza, soprattutto iconografica, dei dipinti di Crevalcore mi paiono in disaccordo con una collocazione di questo tipo.

<sup>157</sup> Ipotesi già messa in campo ma mai adeguatamente discussa da TESTORI 1984. L'eventualità che alle tre tele potessero in origine affiancarsene altre non è scartata da D. Benati, comunicazione orale in SGARBI 1985, p. 100, n. 3. L'assetto della parete di fondo della cappella dei Notai anteriormente al restauro svoltosi fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, oltre a essere stata sommariamente descritto da MALAGUZZI VALERI 1898, p. 177, si evince da una foto Poppi rintracciata presso la fototeca dell'Archivio della Fabbriceria di San Petronio. La questione è ulteriormente discussa alle pp. 176-177.

<sup>158</sup> L'ipotesi di una provenienza dalla residenza dell'Arte dei Pellacani è sostenuta in: TOSETTI GRANDI 1984; NEGRO, ROIO 2001, pp. 96-97, n. 15; N. ROIO, in *Pinacoteca* 2004, pp. 311-312, n. 131; CAVALCA 2013, p. 349, n. 39, con ulteriore bibliografia; ISEPPi 2023, p. 450. Inoltre: *catalogo delle opere*, scheda 7.

<sup>159</sup> BCABO, ms. Gozz. 67; ORETTI [sec. XVIII], ms. B 30, c. 295.



ritenere scontata l'identificazione dell'opera in Pinacoteca con il dipinto un tempo nella residenza dei Pellacani. Non è da escludere infatti che il manufatto realizzato dal ferrarese per questi ultimi sia un altro, al momento non ancora rintracciato, e che l'opera in Pinacoteca sia invece da identificare con la *Madonna col Bambino, san Giacomo e san Sebastiano* con “cornice antica” presente nella sagrestia della cappella annessa alla residenza dei Calegari<sup>160</sup>, il cui santo protettore, San Giacomo, era il medesimo dei Pellacani.

Un altro caso, avvicinandoci alla fine del secolo, dimostra il costante impegno delle corporazioni, verosimilmente animate da un crescente desiderio di emulazione, sul versante delle commissioni artistiche. Si tratta della pala di Alberto di Lorenzo Segni con la *Madonna col Bambino in trono fra i santi Pietro e Paolo* firmata e datata 1496 per la corporazione dei Calzolai (ora Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 914; tav. 9). Si deve a Malaguzzi Valeri l'aver sciolto la frammentaria iscrizione che compare sul piedistallo in primo piano in favore di questo pittore, il cui catalogo, nonostante un tentativo di ampliamento condotto di recente, pare debba rimanere limitato a questa tela<sup>161</sup>. Più che soffermarsi sul pittore, epigono un po' sgangherato di Lorenzo Costa, risulta interessante verificare a quale luogo di pertinenza dell'Arte questo dipinto fosse in origine destinato. Alla fine del XVIII secolo, la pala di Segni si trovava nella sagrestia della cappella annessa al palazzo della corporazione, dalla quale, in occasione delle soppressioni napoleoniche, venne prelevato e trasferito in Pinacoteca<sup>162</sup>. Fino ad oggi si è creduto che proprio la sagrestia potesse essere

---

<sup>160</sup> BCABo, ms. Gozz. 310; ROVERSI 1995, pp. 103, 139-141.

<sup>161</sup> MALAGUZZI VALERI 1919, p. 7; alla stessa conclusione giunge: GUERNELLI 2010-2011; non sembra essere al corrente di tale acquisizione: ISEPPI 2023, p. 455 nota 56. Il tentativo, a mio avviso non convincente, di ampliamento del catalogo è stato condotto da G. SASSU, in *Pinacoteca* 2004, p. 303, n. 126.

<sup>162</sup> [MALVASIA] 1782, pp. 350-351; CAMMAROTA 1997, pp. 434, 442, 475, 535, 648, 703, n. 358. Inoltre: CAVALCA 2013, pp. 355, n. 49, 390.

stata la sua collocazione originaria dato che la residenza, al momento in cui tale pala venne licenziata, sembrava già essere fornita delle necessarie suppellettili. Nella sala d'adunanza figurava infatti, come già osservato, un polittico a sei scomparti di Michele di Matteo, mentre nella cappella si pensava potesse essere già stata installata un'altra pala d'altare lì ricordata da Oretti. Effigiando quest'ultima i santi protettori dell'Arte, la si è ritenuta più adeguata ad assolvere questo compito<sup>163</sup>; tuttavia, la documentazione inedita da me rintracciata in questa occasione consente di rivedere quanto ipotizzato fino ad ora. Nel corso della sua visita condotta nel 1587 all'interno della cappella nella sede della corporazione, Antonio Bachino segnala sull'altare "l'ancona in tela con San Pietro e San Paolo et la Madonna in mezo" da riconoscere senza dubbio in quella di Segni<sup>164</sup>. Appare chiaro, dunque, come tale dipinto abbia in realtà preceduto sopra l'altare quello descritto da Oretti, il quale vi pervenne solo in un secondo momento a seguito di un ammodernamento degli apparati voluto dai Calzolari. È verosimilmente in quella stessa occasione che la tela di Segni finì in sagrestia. L'interesse della visita di Bachino non si esaurisce in questa notizia: egli testimonia, a giustificazione dell'adozione del dipinto di Segni come pala d'altare della cappella, come fosse particolarmente sentita la devozione, accanto a quella nei confronti di san Crispino e san Crispiniano, per san Pietro, del quale i Calzolari "fano la festa"<sup>165</sup>. Dalle sue parole, in questo caso certamente meno chiare, possiamo forse scorgere elementi utili a motivare la strana conformazione trapezoidale della zona superiore della pala: nel momento in cui

---

<sup>163</sup> CAVALCA 2013, p. 355, n. 49. Per la notizia fornita da Oretti: ORETTI [sec. XVIII], ms. B 30, cc. 293-294. Secondo ISEPPi 2023, p. 455, il dipinto menzionato da quest'ultimo andrebbe ricondotto, sulla base di un inventario del 1693, a Giovanni Battista Bolognini.

<sup>164</sup> AGABO, *Visite pastorali*, Visite della città, et diocesi del s.re Bachino et altri visitatori, 1586, nn. 16, 17, c. 119: apparati, doc. VI, p. 360.

<sup>165</sup> La medesima notizia si deduce anche da un'altra visita pastorale: AGABO, *Alfonso Paleotti, Visita dell'arcivescovo alla città*, 1592-1598, n. 22, p. 238.

segnala che “a turno l’ancona et altare vi bisogna uno ornamento di cornice et pittura”, egli potrebbe far riferimento alla necessità di un riadattamento dell’ancona di Segni o, in alternativa, a un suo avvicendamento. Infine, egli segnala “sopra la porta di detta cappella il Santo”, da riconoscere probabilmente in una scultura o in una pittura fatta realizzare dai Calzolari prima del 1587 non menzionata né nelle fonti né nei verbali delle soppressioni e non pervenuta fino a noi. La documentazione appena richiamata rammenta all’interno della residenza altre pitture mobili e affreschi, i quali non rientrano nell’arco cronologico qui preso in esame, vale a dire i secoli anteriori al XVI, ma danno comunque conto del costante impegno dei Calzolari sul versante delle commissioni artistiche<sup>166</sup>.

Sempre all’interno degli anni novanta anche la corporazione degli Speciali, sulla scia del crescente prestigio maturato in città nel corso del secolo, decise di dotare la propria residenza di un dipinto dallo sviluppo orizzontale, analogo dunque a quello del Cossa per il palazzo della Mercanzia. Decurtato ai lati e ridotto alla sola immagine centrale della *Vergine col Bambino* e parte dei due santi che la fiancheggiano (oggi a Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. 137; tav. 8), nel 1776 venne segnalato nell’atrio dello stabile della compagnia sito nell’antica via Accuse<sup>167</sup>; successivamente, nel 1798, si trovava incastonato nel

---

<sup>166</sup> ROVERSI 1995, pp. 103-105. Un’ulteriore attestazione dell’attività dei Calzolari sul fronte della committenza artistica è fornita da un dipinto, mai attenzionato dalla critica, custodito nel corridoio antistante la sagrestia di San Giovanni in Monte, nella cui parte inferiore compare un’iscrizione che ne riconduce l’esecuzione ad alcuni membri della compagnia (“CO(M)PAGNIA DI LAVORANTI CALZOLARI”), peraltro ritratti dal pittore. Cronologicamente al di fuori dai limiti imposti a questo studio – la seconda metà del XVI secolo –, si è preferito demandarne la trattazione a una pubblicazione apposita.

<sup>167</sup> *Madonna col Bambino fra San Petronio e un santo domenicano (san Domenico?; san Pietro Martire* per UGOLINI 2010, p. 24), tavola, cm. 119,5 x 70: *catalogo delle opere*, scheda 8. [MALVASIA] 1776, p. 514. Che la tavola potesse presentare uno sviluppo orizzontale è certificato dall’indagine sul supporto condotta da CAVALCA 2013, pp. 350-351, n. 42.

muro della sala d'adunanza, dotata di “una cornice liscia dorata”<sup>168</sup>. Trattandosi di notizie che documentano gli spostamenti dell'opera successivi alla decurtazione, sembra azzardato trarre conclusioni circa la possibile collocazione originaria all'interno del palazzo della corporazione; tuttavia, l'impossibilità di riconoscere sant'Alò, protettore degli Speziali fino alla metà del XVII secolo, nelle due figure di santi che si scorgono accanto alla Madonna allontana l'ipotesi che si trovasse nella cappella<sup>169</sup>. Il suo particolare formato, deducibile sebbene del dipinto sia rimasto solo un frammento, rende assolutamente plausibile, seguendo una prassi consolidatasi in ambito bolognese, una sua collocazione originaria al di sopra degli scranni ove sedevano i ministeriali della compagnia. Ricordato nelle guide come opera di Francesco Francia, è stato più di recente riferito, facendo presumibilmente leva sulla componente centroitaliana che la critica da sempre vi ravvisa, alla fase giovanile di Antonio Rimpatta, anche se le incertezze circa la prima attività dell'artista e lo scarto rilevante rispetto alle opere mature rendono problematica l'annessione al suo catalogo<sup>170</sup>.

La matrice umbra che innerva la pittura bolognese all'aprirsi del nuovo secolo trova applicazione anche nel trittico raffigurante la *Vergine col Bambino in trono e i santi Giovanni Battista e un santo vescovo (Agostino?)* eseguito da un pittore rimasto ancora anonimo per l'Arte della Lana e oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 31739; tav. 10). Tale corporazione risulta attiva sul versante delle commissioni artistiche a partire dal XIV secolo, quando decise di dotare la propria residenza di una “pittura a caselle” con fondo dorato, verosimilmente un trittico, raffigurante la *Madonna, san Giovanni Battista e san Gregorio Taumaturgo*

---

<sup>168</sup> BCABO, ms. Gozz. 310, dal quale si evince, così come dalla fonte precedente, che la tavola era già decurtata.

<sup>169</sup> CAVALCA 2013, pp. 38, 350-351, n. 42.

<sup>170</sup> A. Bacchi, comunicazione orale in DE MARCHI 1992, pp. 1067-1068. Per un rapido riassunto della vicenda critica: CAVALCA 2013, p. 238 nota 130. Cfr. *catalogo delle opere*, scheda 8. Sull'appropriatezza della dizione “Rimpatta”, piuttosto che Ripanda: CAMPANA 1936, pp. 174-178.

ancora esistente sul finire del XVIII secolo ma oggi dispersa<sup>171</sup>. Entrambe le opere, segnalate all'interno della più recente residenza della corporazione in via Miola (n. 35 dell'attuale via Farini) sia da Oretti sia in occasione della soppressione dell'Arte in epoca napoleonica, furono in realtà commissionate per l'antica sede di via Ponte di Ferro (n. 17 dell'attuale via Farini), ove potevano essersi avvicinate al di sopra dell'altare della cappella, oppure essere state dislocate l'una in quest'ultimo ambiente e l'altra nella sala d'adunanza<sup>172</sup>. Guardando alla recente ricostruzione del trittico oggi in Pinacoteca fornita da Cavalca, la sua destinazione nell'ultimo ambiente menzionato apparirebbe del tutto impraticabile dato che, accresciuto in via ipotetica di una predella e di una cimasa a lunetta raffigurante il Cristo risorto<sup>173</sup>, esso perderebbe la conformazione spiccatamente orizzontale divenuta ormai convenzionale dei dipinti da collocare sopra gli scranni dei ministerali (es.: quelli eseguiti per i Mercanti e per gli Speciali). In realtà, tale ricostruzione, priva di qualsiasi riscontro in relazione alla predella, si basa su una erronea lettura di un passo di Oretti, il quale effettivamente segnalava al di sopra del trittico un'effigie di Cristo, anzitutto morto e non risorto, ma soprattutto in qualità di "scultura antica"<sup>174</sup>. Doveva insomma trattarsi di un coronamento applicato sulla sommità dell'opera in seguito al trasferimento e al nuovo allestimento dei beni dell'Arte nella nuova residenza di via Miola. Ristabilita dunque la giusta lettura del passo di Oretti, nulla vieta di pensare che il trittico oggi in Pinacoteca, chiarita quella che doveva

---

<sup>171</sup> La prima attestazione di tale "pittura a caselle" si trova in: Oretti [sec. XVIII], ms. B 30, c. 291. La specificazione del soggetto, insieme a quella del fondo dorato, è fornita nell'inventario dei beni dell'arte redatto al tempo della soppressione napoleonica: BCABo, ms. Gozz. 67, c. 20; ROVERSI 1995, p. 121 CAVALCA 2013, pp. 364-365, n. 61.

<sup>172</sup> La presenza di una sala d'adunanza nell'antica sede dell'Arte della Lana è certificata da un passo già richiamato da S. TUMIDEI, in *Pinacoteca* 2004, pp. 329-331, n. 141.

<sup>173</sup> CAVALCA 2013, pp. 313, 364-365, n. 61.

<sup>174</sup> ORETTI [sec. XVIII], ms. B 30, c. 291.

essere la sua foggia, possa aver abbellito la parete sopra i banchi della sala d'adunanza dell'antica sede della corporazione dei Lanaroli. Alcuni elementi indurrebbero a ritenere, inoltre, che la cornice di cui è dotato possa essere frutto di un riadattamento e dunque non pertinente. Oltre al fatto di costringere in spazi forse troppo angusti i personaggi (il pilastro all'estremità sinistra si soprammette al pannello del San Giovanni Battista), il lavoro a traforo che la connota, a dir poco "goticeggiante", sembra difficile da conciliare con la datazione della parte pittorica.

Venendo ora al pittore che vi troviamo all'opera, egli testimonia, come già accennato, la presenza di fermenti centroitaliani all'interno del contesto artistico bolognese di fine XV e inizio XVI secolo. A partire da Wart Arslan, è stato a più riprese sottolineato come la figura del Battista riproponga in controparte quella del medesimo santo presente in uno scomparto di polittico oggi custodito, assieme a un suo compagno raffigurante *San Pietro*, nel Museo di Santo Stefano a Bologna (figg. 76-77)<sup>175</sup>. Ricondotto a Michele Coltellini da Longhi, la cui lettura è stata preferita dalla critica rispetto a quella di Arslan a favore di Giovan Battista Cavalletto, il polittico stefaniano, con la sua datazione concordemente posta in anticipo rispetto al 1502 iscritto sulla *Morte della Vergine* della Pinacoteca bolognese (inv. 263), consente anche di ottenere un riferimento cronologico per quello dei Lanaroli. Che quest'ultimo vada considerato una reazione all'opera di Coltellini e non viceversa è comprovato dallo spirito citazionista che contraddistingue il suo artefice, il quale si avvale di un prestigioso modello anche per la Madonna col Bambino al centro, esemplata su un'invenzione peruginesca, forse quella che informa la *Madonna col Bambino in trono fra i santi Girolamo e Pietro* al Musée Condé di Chantilly (inv. 15), destinata

---

<sup>175</sup> ARSLAN 1931, pp. 19-22. Di recente, sul *San Giovanni Battista* (tempera su tavola, cm. 71,8 x 26,6) e sul *San Pietro* (tempera su tavola, cm. 72,4 x 26,4) del Museo di Santo Stefano: V. Mosso, in *Rinascimento a Ferrara* 2023, p. 291, nn. 72-73.

originariamente a Lucca, o quella della *Madonna col Bambino in trono fra le sante Rosa e Caterina e angeli* del Louvre di Parigi (inv. 719)<sup>176</sup>. Non si giustifica tuttavia esclusivamente all'interno dell'orbita di Perugino la figura del Bambino, il quale, a dispetto di quelli che compaiono nei dipinti appena richiamati (ma anche in altre opere peruginesche o di un Francesco Francia), animati da un contrapposto delle braccia rispetto al corpo e avvitati in una posa affettata, appare saldo e volumetrico nonché orientato in un'unica direzione, ovvero verso il cardellino che ha catturato con entrambe le mani. Un'analoga attenzione alla volumetria contraddistingue i due santi laterali, avvolti in ampi e pesanti panneggi, i quali denunciano la formazione bolognese del pittore, esemplata sui modelli di Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti. Accordandosi a talune tendenze dell'arte bolognese di fine secolo, incline a perseguire effetti meno prospettici e più preziosi e superficiali, egli rinuncia al fondale con una veduta di paesaggio per adottare, parallelamente ad Antonio da Crevalcore e ad Antonio Rimpatta<sup>177</sup>, un tendaggio damascato, rosso alle spalle della Vergine e blu dietro ai santi. Il motivo geometrico a medaglioni intrecciati nel basamento richiama analoghe soluzioni che si andavano diffondendo, a partire da quella ideata da Cossa nelle architravi del portico della pala dell'Osservanza, in opere di non primissimo ordine del panorama bolognese: ci troviamo di fronte a esiti – si guardi, ad esempio, alla pedana su cui staziona la *Santa Apollonia* del Maestro di Ambrogio Saraceno (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 553) o alle pareti alle spalle dei santi laterali del dipinto appena esaminato di Alberto di Lorenzo Segni

---

<sup>176</sup> FERRETTI 2004<sup>b</sup>, pp. 177-178; S. TUMIDEI, in *Pinacoteca* 2004, pp. 329-331, n. 141; CAVALCA 2013, pp. 364-365, n. 61. Per l'attribuzione di Longhi a Coltellini dei due scomparti nel Museo di Santo Stefano: LONGHI 1934, ed. 1956, pp. 64-65.

<sup>177</sup> I dipinti ai quali si fa riferimento sono: Antonio da Crevalcore, *Sacra Famiglia con san Giovannino*, tempera su tavola, cm. 96,5 x 76, Stoccarda, Staatsgalerie, inv. 2709; Antonio Rimpatta, *Madonna col Bambino*, olio su tavola, cm. 64 x 48, Bologna, Galleria d'Arte del Caminetto.

(figg. 78-81) – che, fraintesi i principi che avevano animato il maestro ferrarese, tendono ormai a un puro decorativismo. Anche il parapetto ove è seduta la Madonna risente del gusto, che trova in Francesco Francia uno dei suoi più alti attuatori, di ornare con decorazioni fogliacee gli elementi architettonici dipinti, le quali spesso si accordavano ai motivi adottati dagli intagliatori nella cornice<sup>178</sup>. Si sono fino ad ora commentati quei manufatti artistici la cui committenza può essere senza dubbio ricondotta all'attività delle corporazioni di mestiere. Tuttavia, alla luce della quantità e della complessità degli ambienti a loro disposizione, da quelli all'interno della residenza alle cappelle nelle chiese cittadine, si dovrebbe prendere atto di come essi abbiano potuto costituire la destinazione originaria di una serie di dipinti la cui provenienza è risultata finora incerta. Fra di essi si potrebbero menzionare due interessanti scomparti di trittico (*San Giovanni Battista e san Pietro; San Paolo e san Petronio*) passati di recente sul mercato con attribuzione ad Agnolo e Bartolomeo degli Erri (figg. 82-83)<sup>179</sup>.

---

<sup>178</sup> Per alcuni esempi di totale accordo fra i motivi a intaglio della carpenteria lignea e le decorazioni fogliacee degli elementi architettonici dipinti in relazione alla produzione di Raibolini: CAVALCA 2013, p. 65. Il ragionamento può essere esteso alla pala eseguita dallo stesso Francia per la chiesa di Santa Maria del Monte di Cesena, ove non mi sembra tuttavia necessario chiamare in causa un nuovo intervento del pittore nell'ideazione dei motivi decorativi che si dispiegano nell'ancona, ascrivibili a un repertorio ormai acquisito da parte della bottega che a più riprese si trovò a fiancheggiarlo, ovvero quella di Giacomo de' Marchi: cfr. PANZAVOLTA 2022; SERRANI 2023<sup>b</sup>.

Al di fuori di questa disamina delle opere commissionate delle Arti bolognesi sono rimasti, essendo troppo scarse le notizie a riguardo, due dipinti, probabilmente quattrocenteschi, commissionati per l'altare delle proprie cappelle di palazzo dagli Orefici (che in seguito l'avvicendarono con un'opera di Giacomo Francia) e dai Sarti. Sulle rispettive vicende: ISEPPÌ 2023, p. 451. Per la pala di Giacomo Francia (*Madonna col Bambino in trono e angeli fra i santi Giovanni Battista ed Eligio*, tavola, cm. 270 x 169, Greenville, Bob Jones University, inv. 59.180): NEGRO, ROIO 1998, p. 273, n. 211; UGOLINI 2014, p. 455.

<sup>179</sup> Tempera su tavola, rispettivamente cm. 95,5 x 66,5; 96,5 x 66. Le vendite in questione sono: Roma, Bolli e Romiti, 15 marzo 2021, n. 341; Vercelli, Meeting Art Auctions, 14 novembre 2021. Nel catalogo della prima, si riporta la seguente provenienza: Semenzato, Venezia, Marzo, 1985; collezione privata lombarda; collezione privata torinese. Sono stati pubblicati da BOTTARI 1960, pp. 195-196 con



La presenza del patrono di Bologna fra i quattro santi che si dispiegano nei due pannelli, in mezzo ai quali doveva figurarne un terzo recante probabilmente la Madonna col Bambino, certifica la loro destinazione fra le mura della città felsinea. Pur nella genericità degli altri santi effigiati, nel senso che nessuno di essi consente di istituire un legame specifico con una delle Arti, non è escluso che la destinazione originaria del trittico fosse una cappella annessa o adiacente alle residenze, ad esempio quella dei Bombasari o quella dei Pellicciai<sup>180</sup>.

All'interno del XVI secolo pare debba collocarsi una delle poche testimonianze riconducibili con certezza alla committenza delle corporazioni in ambito scultoreo. Mi riferisco al rilievo raffigurante *San Girolamo* incastonato tra i merli della facciata del palazzo degli Strazzaroli (tav. 13; fig. 84), il quale, nonostante la sua ubicazione in un luogo in vista della città, non sembra mai essere stato attenzionato dagli studiosi<sup>181</sup>. Essendo la devozione dell'Arte rivolta a San Girolamo, si capisce benissimo come i membri della compagnia abbiano deciso di porre la nuova residenza sotto la sua protezione. L'esecuzione del rilievo deve legarsi alle vicende costruttive del palazzo, ultimato secondo le fonti nel 1496<sup>182</sup>. Le iscrizioni presenti nella targa sottostante, oggi frammentarie ma in parte recuperabili grazie a fotografie, non fornisco notizie utili sulla sua cronologia in

---

riferimento a Tommaso da Vigilia. Daniele Benati, al quale devo la segnalazione degli stessi, nota delle affinità con un *Crocefisso*, ancora privo di una convincente attribuzione, presso le Collezioni Comunali d'Arte di Bologna (inv. P 63, provenienza sconosciuta, al Museo Civico dal 1871; tempera su tavola).

<sup>180</sup> Per i santi protettori e per le cappelle a disposizione di tali compagnie: ROVERSI 1995, pp. 97-100, 141.

<sup>181</sup> Viene solo menzionato da BESEGHI 1956, ed. 1957, p. 150. Ad esso dovrebbe riferirsi anche ROVERSI 1995, p. 160, il quale, probabilmente confondendosi con un rilievo collocato sulla faccia verso via Rizzoli della Torre degli Asinelli, ne identifica il soggetto con san Michele Arcangelo.

<sup>182</sup> ALBERTUCCI DE' BORSELLI 1497, ed. 1912-1929, p. 114; GUIDICINI 1868-1873, ed. 1980, IV, p. 287; SIGHINOLFI 1909, p. 46; IDEM 1915, p. 76; BESEGHI 1956, ed. 1957, p. 147.

quanto relative alle fasi costruttive del palazzo<sup>183</sup>. Appare dunque opportuno appoggiarsi ai dati forniti dallo stile, i quali fanno propendere per una datazione non troppo avanzata rispetto al completamento della facciata, entro la prima metà del XVI secolo. Dobbiamo inoltre considerare che anche la cappella del palazzo, anch'essa dedicata a San Girolamo, fosse provvista di una pala<sup>184</sup>.

I manufatti passati in rassegna fino ad ora sono quelli dotati, soprattutto secondo criteri di giudizio moderni, di una maggiore valenza artistica, vale a dire pitture e sculture. Va tuttavia tenuto in considerazione come la costruzione di nuove residenze comportasse, oltre al far eseguire dipinti e affreschi che le impreziosissero, un completo allestimento degli ambienti mediante oggetti "d'uso", dalle suppellettili per le funzioni religiose alle sedute lignee per le adunanze. Fra questi manufatti vanno ricordate anche le vetrate, certo necessarie per fornire l'illuminazione e per proteggere dalle precipitazioni ma che in alcuni casi potevano avere un notevole valore artistico. La maggior parte di questi oggetti non sono giunti fino a noi, dal momento che i palazzi delle corporazioni, vedendo cambiare il proprio utilizzo alla fine del Settecento, hanno perso sia la primigenia articolazione degli spazi sia il mobilio e le altre suppellettili di cui erano provvisti. Il fatto che le poche testimonianze relative a manufatti di questa tipologia, dotati anche di una certa rilevanza da un punto di vista storico-artistico, siano riferibili alla committenza dei Notai mi ha spinto, oltreché a segnalarne l'esistenza, a demandarne l'analisi a un paragrafo apposito.

---

<sup>183</sup> Fra le foto storiche relative al palazzo, quella che consente una più agevole lettura della targa al di sotto del *San Girolamo* ha la seguente segnatura: Alinari, neg. 10667, sec. XX. Da essa, oltre al riferimento al restauro del 1620, sembra evincersi, quale data di edificazione, il 1496, la stessa riporta dalle fonti.

<sup>184</sup> Per analisi più esaustive del rilievo con *San Girolamo* e della decorazione interna della cappella annessa al palazzo dei Drappieri si rimanda al paragrafo 6.4.

#### **Capitolo 4. Modalità di accesso al mercato artistico bolognese nel XV secolo**

L'apparente inconciliabilità fra le evidenze ad uso degli storici dell'arte e i dati emersi sul versante prettamente storico e archivistico ha fatto fino ad ora rilegare, in maniera difficilmente comprensibile data la buona quantità di elementi disponibili, a una posizione marginale questi invero di assoluta rilevanza nell'analizzare le peculiarità del Rinascimento felsineo. Vorrei in questo caso soffermarmi su un aspetto che sarà apparso evidente anche ai non specialisti della pittura emiliana del XV secolo: è noto come a Bologna, a partire dalla fine del Duecento ma con un graduale inasprimento nel corso del XIV e del XV secolo, le corporazioni di mestiere abbiano ostacolato, in particolar modo attraverso l'innalzamento delle tasse di iscrizione, requisito indispensabile per svolgere legalmente la professione, l'ingresso nel mercato artistico cittadino di maestranze forestiere; d'altro canto, si continua giustamente a constatare come i principali protagonisti della scena bolognese del secondo Quattrocento siano stati i ferraresi Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa. Sempre forestiero era anche il più noto scultore del tempo, Niccolò dell'Arca, il quale, insieme ai suoi colleghi pittori, misero a punto, definendone al tempo stesso le coordinate, un linguaggio che è a tutti gli effetti "bolognese", in quanto è solo grazie al connubio con la città felsinea che poté compiutamente manifestarsi la loro arte<sup>185</sup>.

In via del tutto semplicistica, si potrebbe pensare che la fama che accompagnava tali artefici prima dell'arrivo a Bologna (ciò non sembra potersi dire per Lorenzo

---

<sup>185</sup> Su quest'ultimo punto, ovvero sui caratteri distintivi dell'arte bolognese del Rinascimento, quanto meno: VOLPE 1958, ed. 1993; BENATI 2012<sup>b</sup>; IDEM 2019; IDEM 2019<sup>d</sup>, p. 382. Sull'innalzamento delle tasse di iscrizione – che non era comunque l'unico modo di disincentivare i forestieri a cercare occupazione in una nuova città: DEGRASSI 2007, p. 381 – operato dalle Arti a Bologna fra XIV e XV secolo: DI BARI 2019.

Costa) avrebbe potuto tenerli al di sopra delle normali politiche che regolamentavano l'impiego in città, alle quali doveva invece sottostare la restante massa dei lavoranti. Meno distante dal vero appare la considerazione secondo cui la vicinanza a importanti personalità, in primis al signore di Bologna, o un incarico presso uno dei più prestigiosi cantieri cittadini abbiano agevolato, se non addirittura consentito di scavalcare, la trafila per ottenere l'autorizzazione a esercitare la professione nel nuovo contesto lavorativo. Un'altra dinamica da tenere in considerazione, in quanto già verificatasi in altri settori produttivi, è quella di una scelta deliberata da parte della corporazione, la quale, di fronte a un rinomato artista proveniente da fuori, potrebbe aver favorito l'installazione della sua bottega in città per accedere a un ammodernamento tecnico<sup>186</sup>.

I dati emersi dalla recente bibliografia relativa ai meccanismi del mercato del lavoro a Bologna tra Medioevo e Rinascimento spingono a considerare con la dovuta cautela ciascuna di queste ipotesi. Abbracciare una di esse, in particolar modo la prima, significherebbe infatti riconoscere all'apparato che regola l'impiego a Bologna una certa larghezza di maglie che invece, stando a quanto disposto negli statuti, sembra difficile attribuirgli. Ciò non vuol dire, ad esempio, che il coinvolgimento di un artista forestiero nel cantiere della erigenda San Petronio, la basilica voluta come espressione degli ideali comunali, non possa aver seguito procedure agevolate o che Giovanni II Bentivoglio non abbia potuto intercedere per l'ammissione nel contesto artistico cittadino di un suo prediletto; tuttavia, la fattibilità di tali pratiche andrebbe meglio calata e valutata nelle dinamiche della vita corporativa, con le quali gli stessi artisti in esse coinvolti nonché i loro protettori dovevano necessariamente fare i conti. Avendo alle spalle secoli di storia, durante i quali era stato possibile, affinando

---

<sup>186</sup> Il riferimento è ai settori della lana e della seta, di recente: DI BARI 2019, pp. 74, 80-81. Su questo aspetto, in un quadro però più generale, quanto meno: FENNEL MAZZOUI 1984; GRECI 1986, pp. 136-137; PINTO 1994.

di volta in volta i testi statutari, regolamentare ogni meandro delle opportunità di impiego, le corporazioni avrebbero malvolentieri tollerato che qualche caso potesse sfuggire alla propria attività di sorveglianza. Ad ogni modo, va ricordato come tali politiche restrittive, nonostante non abbiano sempre determinato risvolti positivi per l'economia, avessero come scopo quello di salvaguardare l'attività degli iscritti e di promuovere una concorrenza leale in città. L'iscrizione alla corporazione non era solo un fatto di sudditanza, ma piuttosto un patto tramite il quale si accedeva a una condizione di lavoro paritario e alla comune assistenza fra appartenenti a una stessa categoria. È ovvio come, nel tentativo di fronteggiare crisi economiche, le Arti abbiano privilegiato il benessere dei lavoratori bolognesi anziché quello di coloro che venivano a trovarvi impiego da fuori. A questi ultimi, di fatto, non venne mai preclusa la possibilità di aprire una bottega in città; tuttavia, è indubbio che nel corso del XV secolo tale eventualità doveva apparire proibitiva a chi non fosse già in possesso di una certa stabilità economica<sup>187</sup>.

In linea di massima, pur essendo anche io convinto “che i pittori del Quattrocento viaggiavano e si tenevano informati” più di quanto potremmo essere portati a pensare<sup>188</sup>, non è con altrettanta facilità che essi riuscivano, qualora ne fossero interessati, a stabilirsi in pianta stabile in un nuovo contesto lavorativo, soprattutto se nella città in questione vigevano delle politiche protezionistiche come quelle in essere nella Bologna del XV secolo. Alla luce di tali premesse, possiamo inoltrarci nel cuore della trattazione, che consisterà, ben lungi dalla pretesa di fornire una risposta definitiva agli interrogativi sollevati in apertura, nell'analizzare alcuni casi problematici e capire se fra di essi sia possibile rintracciare elementi in grado di suggerire una prassi comune.

---

<sup>187</sup> Su questi temi, segnalo l'assai puntuale disamina, su scala non solo bolognese, di DEGRASSI 2007, da cui trarre ulteriore bibliografia.

<sup>188</sup> ZERI 1973, ed. 1988, p. 40.

Un osservatorio privilegiato è fornito in prima istanza dall'attività in terra felsinea del senese Jacopo della Quercia, documentata unicamente per quanto concerne il suo coinvolgimento nel cantiere della basilica di San Petronio, al quale prese parte occupandosi in particolar modo della “porta magna”, ovvero il portale centrale della facciata (1425-1428 e 1432-1437 circa; fig. 85)<sup>189</sup>. In realtà, in seguito alle acquisizioni da parte della critica moderna, è stato possibile constatare che la frequentazione della città da parte dello scultore fu tutt'altro che occasionale, tant'è che proprio “a Bologna, piuttosto che a Siena, pare di poter individuare la parte più consistente del suo lascito”<sup>190</sup>. La recente scoperta del tondo con il ritratto equestre di Niccolò di Ligo Ludovisi, per l'appunto ribattezzato “tondo Ludovisi” e oggi murato nel Cortile Centrale della Rocchetta Mattei nei pressi di Bologna, sostanzia ulteriormente l'attività di Jacopo per la città felsinea, che ora può contare su un catalogo piuttosto nutrito (oltre alle due opere appena menzionate: un trittico in marmo, purtroppo mutilo, presso il Museo Civico Medievale; il cosiddetto monumento Vari-Bentivoglio in San Giacomo Maggiore; la lastra terragna del giurista Antonio da Budrio in San Michele in Bosco; una *Madonna col Bambino* nei depositi degli Staatliche Museen zu Berlin)<sup>191</sup>. Il fatto che abbia avuto seguaci che

---

<sup>189</sup> I documenti riguardanti l'attività di Jacopo della Quercia in San Petronio è raccolta in: BECK 1970. A proposito del portale petroniano, oltre all'articolo appena citato, quanto meno: SUPINO 1926, pp. 51-65; BECK 1965; MATTEUCCI 1966; CHAMBERS 1970, pp. 3-8; SEYMOUR 1973, pp. 5, 8, 20, 54, 58, 66, 70, 113, 115, 125; BELLOSI 1983; BECK 1991, I, pp. 108-134; CAVAZZINI 2014, pp. 76-79; COVA 2021, p. 9 e *passim*, IDEM 2022, p. 167 e *passim*; FERRETTI 2023<sup>b</sup>, pp. 417-421. La scansione temporale indicata per la sua esecuzione (1425-1428 e 1432-1437 circa), invero piuttosto controversa, è quella proposta da Luciano Bellosi (1983, pp. 173-177, 208). A Jacopo venne avanzata anche, mediante un accordo stipulato in data 24 ottobre 1429, la commissione del portale interno, alla realizzazione del quale si provvide per lo più dopo la morte del maestro: BELLOSI 1983, pp. 177-178.

<sup>190</sup> CAVAZZINI 2014, p. 80.

<sup>191</sup> La restituzione a Jacopo della Quercia del “tondo Ludovisi” (cm. 85 di diametro; in pietra d'Istria con tracce di policromia e di doratura), giunto alla Rocchetta Mattei nell'Ottocento dal chiostro dei

continuarono a operare in città, riscuotendo peraltro un buon successo, conferma come la sua bottega fosse ben radicata nelle dinamiche della vita commerciale e che non abbia soltanto fatto momentaneamente lì confluire gli abituali collaboratori<sup>192</sup>.

Molti indizi, di natura sia documentaria sia stilistica, inducono ad arretrare l'arrivo di Jacopo a Bologna fra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, una trentina d'anni prima, insomma, del coinvolgimento nel cantiere petroniano, i cui aggiornati esiti in scultura (Alberto di Nicola da Campione, nelle finestre sui fianchi della basilica) sembrano in effetti influenzarlo fin dalle prime opere<sup>193</sup>. Sebbene non sia ancora emersa alcuna scultura da riferire a questo periodo, non

---

Morti di San Domenico a Bologna, si deve a COVA 2021. Per l'attività in terra felsinea del maestro attorno all'impegno in San Petronio, oltre al saggio appena citato: FERRETTI 1997; IDEM 1999; CAVAZZINI 2014, pp. 72-80; COVA 2022. In aggiunta ai manufatti indicati (rispettivamente: Bologna, Museo Civico Medievale, marmo, cm. 102 x 98; Bologna, chiesa di San Giacomo Maggiore, peribolo, marmo; Bologna, chiesa di San Michele in Bosco, tra chiesa e corridoio monumentale, originariamente collocata a terra sotto il portico del chiostro ottagonale, marmo, cm. 241 x 100; Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Bode Museum), Massimo Ferretti (1999) ha proposto di annettere al catalogo bolognese di Jacopo, attorno al 1410, una terracotta con la *Madonna col Bambino* a figura intera già nel cortile del palazzo Segni Masetti e oggi al Museo Civico Medievale (l'autore propone anche un elenco di calchi e derivazioni; alcune precisazioni su di esso si trovano in: GALLI 2004, pp. 162, 166 nota 26). Patrizia Cavazzini (2014, p. 76) ritiene che possa essere stata realizzata a Bologna anche un'altra *Madonna col Bambino*, per adesso ancora dispersa, che funse da prototipo per la replica in stucco oggi al Museo Davia Bargellini (inv. 74; stucco policromo, cm. 85 x 44) e per quella alla Fondazione Cini di Venezia (stucco policromo, cm. 147 x 47; cfr. GALLI 2004, pp. 163-164).

<sup>192</sup> Per quanto riguarda i suoi aiuti in occasione dell'impegno in San Petronio: BECK 1970, pp. 137-140. Il riferimento è in particolare al cosiddetto "Maestro della tomba Fava", che è probabile si possa identificare con Domenico di Bartolomeo Pardini da Pietrasanta: MATTEUCCI 1966, pp. 87-88; EADEM 1967; PICCININI 1986; G. GENTILINI, in *Da Biduino ad Algardi* 1990, pp. 24-37, n. 3; FERRETTI 1997; GALLI 1998; COVA 2022.

<sup>193</sup> Per l'importanza di Alberto di Nicola da Campione per le prime prove di Jacopo, dalla *Madonna* in marmo per la cappella Silvestri nel Duomo di Ferrara al sepolcro di Ilaria del Carretto nel Duomo di Lucca: BELLOSI 1983, p. 163; CAVAZZINI 2014, pp. 73, 82 nota 12.

è possibile che in quegli anni il senese fosse solo di passaggio a Bologna, dal momento che, in caso contrario, non si capirebbe come mai Giovanni Bentivoglio gli concedette una lettera di raccomandazione per il rientro a Lucca (è documentato una prima volta in quella città nel 1394), dove eseguirà il celebre monumento sepolcrale di Ilaria Del Carretto (1406-1413). Senza un'attività bolognese sarebbe del resto più complicato spiegare per quali vie siano giunti a lui i committenti della sua prima opera pubblica: la *Madonna col Bambino in trono* (nota come *Madonna del Melograno*, per il frutto che la Vergine tiene in mano), in marmo, destinata alla cappella Silvestri nel Duomo di Ferrara (oggi conservata nell'attiguo Museo, del 1406 circa)<sup>194</sup>. Se è verosimile, dunque, che Jacopo giunse a Bologna senza una grande fama ad accompagnarlo, è altrettanto vero, insomma, che non tardò a guadagnarsela<sup>195</sup>. In questo frangente, è inevitabile che lo scultore abbia dovuto fare i conti con le dinamiche del lavoro bolognesi, e cioè con le regole imposte dalle Arti. L'apertura di una bottega in città avrà di certo comportato una registrazione ufficiale, a meno che non si sia appoggiato a quella di un altro *magister*. Meno probabile è che abbia tentato di esercitare la professione in maniera illegale. A tal proposito, sembra molto suggestivo riprendere in mano l'ipotesi che vorrebbe Jacopo formarsi nella bottega dei fratelli Jacobello e Pierpaolo dalle Masegne, nella quale egli avrebbe prestato servizio in occasione dell'esecuzione della pala marmorea dell'altare maggiore di

---

<sup>194</sup> Ferrara, Museo della Cattedrale, inv. MC036, marmo di Carrara, altezza cm. 155, base cm. 70 x 61, a proposito della quale: B. GIOVANNUCCI VIGI, in *Museo della Cattedrale* 2010, pp. 95-96, n. 38, da cui trarre la bibliografia precedente. Il contratto fu stipulato a Ferrara il 19 settembre 1403, ma l'esecuzione avvenne prevalentemente nel corso del 1406.

<sup>195</sup> Per questa lettera: FERRETTI 1999, p. 49 nota 23. Inoltre: CAVAZZINI 2014, pp. 73, 82 nota 11, che per convalidare ulteriormente la pista di una consuetudine di Jacopo con l'Emilia prima dell'impegno nella "porta magna" segnala anche come a garantire per lo scultore nei confronti dei committenti della *Madonna del Melograno* sia stato Tommasino da Baiso (il probabile esecutore del polittico della cappella Bolognini in San Petronio, del 1408 circa), col quale dovevano evidentemente incorrere buoni rapporti.



San Francesco (1388-1392; fig. 86)<sup>196</sup>. Accettare un periodo di permanenza di Jacopo in questa bottega avrebbe il duplice vantaggio di spiegare agevolmente una componente del suo stile e di individuare la chiave per il suo ingresso nel mercato artistico cittadino. Tuttavia, dato che anche io sono concorde nel ritenere che “non bisognerebbe troppo restringere la formazione dello stile di Jacopo della Quercia, limitarla ad una città o una bottega”<sup>197</sup>, tale rapporto potrebbe meglio spiegarsi come una collaborazione occasionale, non come un vero e proprio apprendistato. Potrebbe dunque essersi trattato di un breve lasso di tempo durante il quale Jacopo, mettendo a disposizione la propria perizia, venne accolto nella bottega dei due maestri veneti, dalla quale avrebbe avuto la possibilità di farsi conoscere in città. Purtroppo, nessuna opera autonoma riconducibile a questo periodo è stata fino ad ora rintracciata; tuttavia, esso dovette essere stato sufficiente per licenziare qualche manufatto con cui guadagnarsi l'apprezzamento di Giovanni Bentivoglio.

Di certo, quando fu il momento di tornare a Bologna in occasione della commissione petroniana, le condizioni di lavoro del senese in città appaiono drasticamente cambiate. Non si trattava più di un giovane scultore in fase di affermazione ma di un maestro stimato, al quale si era rivolto il legato di Bologna in persona per l'esecuzione di una delle opere più ambite sulla pizza, ovvero il portale centrale di San Petronio. Questa seconda fase dell'attività bolognese di Jacopo sembra annoverabile tra quelle circostanze in cui la prestigiosità dell'incarico, insieme alla sua rilevanza dal punto di vista civico, potrebbero aver risparmiato all'artista la consueta trafila presso la corporazione di riferimento. Ripercorrendo i documenti relativi a tale impresa si ha quasi l'impressione che,

---

<sup>196</sup> SEYMOUR 1973, p. 25 e *passim*; FREYTAG 1977. Per l'altare dei Dalle Masegne in San Francesco, quanto meno e dai quali trarre ulteriore bibliografia: SUPINO 1915; ROLI 1964; WOLTERS 1976, I, pp. 216-219, n. 138, II, pp. 422-425, 454; AIKEMA 2003, p. 25; GEDDES 2004.

<sup>197</sup> FREYTAG 1977, p. 86.

nel periodo della durata del cantiere, Jacopo abbia goduto di una condizione privilegiata, come se i committenti gli avessero garantito uno spazio di lavoro – anche fisico, dal momento che gli venne messa a disposizione una bottega – immune da condizionamenti esterni e dal coinvolgimento nelle questioni “burocratiche” inerenti l’ingresso in città. Il committente dell’opera era Louis Aleman, arcivescovo di Arles e cardinale a partire dal 1426. Fu sempre un devoto collaboratore di Martino V (Oddone Colonna, papa dal 1417 al 1431), dal quale nel 1424 gli venne conferita la carica, subentrando al legato Gabriele Condulmer (il futuro Eugenio IV), di governatore di Romagna, di Bologna e dell’esarcato di Ravenna<sup>198</sup>. Fu verosimilmente in occasione del concilio di Siena del 1423, sede scelta da Martino V in sostituzione di Pavia, ove i vescovi erano in un primo momento stati radunati, che Aleman poté conoscere, se non direttamente la persona, l’opera di Jacopo della Quercia (la nuova fontana in piazza del Campo, già in precedenza nominata “fonte Gaia”, era stata da lui ultimata appena quattro anni prima) e prendere atto delle sue straordinarie doti in campo artistico. Va detto che poteva comunque non essere ignota al committente la già menzionata *Madonna del Melograno*, allora visibile nel duomo della vicina Ferrara<sup>199</sup>. Facile intuire come lo stile di Jacopo, artista “né soltanto gotico, né già rinascimentale;

---

<sup>198</sup> Per le notizie su Louis Aleman: MORERI 1753, pp. 309-310; PÀSZTOR 1960; BECK 1965, p. 115 e nota 1; GARDI 2005, dai quali è possibile ricavare ulteriore bibliografia. Una statua con la sua effigie, stando al progetto originario, avrebbe dovuto figurare nella lunetta del portale; tuttavia, in seguito alla sua cacciata da Bologna, l’idea venne abbandonata: BELLOSI 1983, pp. 176; BORTOLOTTI 2004.

<sup>199</sup> Lo spostamento della sede del concilio da Pavia a Siena fu determinato dal fatto che, nella prima città, era scoppiata, nel giugno del 1423, cioè a soli due mesi dalla solenne apertura, un’epidemia di peste: BIANCA 2008. In questa operazione dovette giocare un ruolo importante proprio Louis Aleman: MORERI 1753, p. 310. Inoltre: BRANDMÜLLER 1968-1974. Già James Beck (1965, p. 115), e forse in maniera indipendente Eugenio Riccòmini (2003, p. 104), avevano indicato il concilio di Siena, erroneamente fatto risalire dal secondo studioso al 1425, quale probabile occasione a cui ricondurre la scelta in favore di Jacopo della Quercia. Non è escluso, in ogni caso, che il legato potesse essere venuto a contatto con le opere del primo periodo bolognese di Jacopo.

ancora profondamente medievale, ma capace di intuizioni che scavalcano tutto il Quattrocento<sup>200</sup>, potesse facilmente intercettare il gusto del futuro cardinale Aleman, nativo di Arbent, nel Bugey, e formatosi all'Università Avignone. La scelta del committente di assicurare al senese delle condizioni lavorative privilegiate potrebbe essere maturata dalla consapevolezza della tendenza di quest'ultimo a procrastinare la conclusione delle sue imprese<sup>201</sup>. Tale preoccupazione sembra emergere anche da un passaggio del contratto ove si fa mettere nero su bianco come l'artista fosse tenuto a portare a termine l'opera nel giro di due anni<sup>202</sup>. Garantirgli tutte le comodità del caso, nonché un sontuoso salario, erano condizioni che potevano favorire il completamento nel tempo stabilito. Di fronte alla speranza di ottenere in tempi brevi la nuova porta della basilica cittadina, le Arti potrebbero forse aver concesso uno strappo alla regola. In questo caso, sarà stato il legato stesso, secondo dinamiche che avremo più agio di illustrare trattando di Niccolò dell'Arca, a intercedere direttamente con le compagnie di mestiere, le quali, forse in tale frangente meno a malincuore data la valenza civica della commissione, dovettero cedere alle pressioni.

Un altro caso molto rilevante ai fini della presente trattazione è quello fornito dal centese Marco Zoppo, il quale, dopo un periodo trascorso a Padova presso la bottega di Francesco Squarcione e un altro a Venezia immediatamente successivo alla rottura del rapporto lavorativo con quest'ultimo, ricompare a Bologna eseguendo, insieme al maestro di legname Agostino de' Marchi, il polittico dell'altar maggiore della chiesa di San Clemente all'interno del Collegio di Spagna (fig. 89)<sup>203</sup>. Come il centese abbia inteso di riuscire a penetrare le

---

<sup>200</sup> BELLOSI 1983, p. 163.

<sup>201</sup> IBIDEM.

<sup>202</sup> BECK 1970, pp. 91-92, doc. 1.

<sup>203</sup> L'accostamento, assai persuasivo e difatti accolto da tutti gli studiosi successivi, del nome di Agostino de' Marchi alla carpenteria del polittico del Collegio di Spagna è stato proposto per la prima volta da

dinamiche del mercato artistico patavino, anch'esse molto ferree, appare chiaro dalla scelta di appoggiarsi alla bottega del più rinomato maestro della città<sup>204</sup>. È logico immaginare che, oltre alla volontà di perfezionare la propria arte frequentando quella bottega di anticaglie, Zoppo considerasse il porsi quale allievo di Squarcione una buona soluzione per aggirare le politiche di iscrizione alla fraglia padovana<sup>205</sup>. Una volta guadagnatosi una reputazione da quella posizione subordinata – allo Zoppo venne in effetti concesso di licenziare opere apponendo in calce il proprio nome (*Madonna in trono che allatta il Bambino e otto angeli* già in collezione Wimborne e ora al Louvre di Parigi<sup>206</sup>; fig. 87) –, egli avrebbe potuto ambire, a fronte dei crescenti introiti e dell'appoggio di nuovi committenti, ad aprire una bottega propria. Non è comunque escluso che dopo quell'“apprendistato” egli intendesse fare immediato ritorno in patria. Tuttavia, il fatto che dopo la lite con il maestro abbia fissato la propria dimora a Venezia fa supporre che quel primo viaggio fosse stato intrapreso con la speranza di trovare un impiego stabile fuori Bologna. Sulla scelta di stabilirsi in laguna potrebbe inoltre aver influito la volontà di preservare i contatti con i circoli

---

BIAGI MAINO 1993, pp. 65-66. Per la datazione del polittico: nota 386. I documenti relativi alla lite con Squarcione si trovano in: LAZZARINI 1908, pp. 152-153, doc. XXXIX, 153-155, doc. XL. Per una cronologia degli spostamenti del centese fra gli anni cinquanta e sessanta: SERRANI 2021, pp. 93-100.

<sup>204</sup> La fama di Squarcione, celebrato nel 1560 dal canonico padovano Bernardino Scardeone, doveva essere alta anche fra i suoi contemporanei, come attesta primariamente, fra le altre cose (ad esempio, i numerosi casi in cui gli fu chiesto di valutare opere altrui: CALOGERO 2018), un passo fino ad oggi sottovalutato nella prefazione di Quinzio Emiliano Cimbrico all'*Attila* di Callimaco Esperiente (1489 ca.), ove il “gymnasiarcha” viene innalzato sullo stesso piano di Giovanni Bellini.

<sup>205</sup> Sulle fraglie padovane: FERRARO 2003, pp. 9-39; BELLINATI 2000; FERRARO 2018.

<sup>206</sup> Inv. RF 1980-1, tempera su tela, cm. 89,2 x 72,5, firmata “OPERA DEL ZOPPO DI SQUARCIO / NE”. Una riflessione ulteriore sull'iscrizione, contenete anche un prezioso riferimento cronologico al “1455”, è stata di recente condotta da A. DE MARCHI, in *Donatello* 2022, p. 262, n. 8.10, da cui trarre la bibliografia precedente sul dipinto.

umanistici patavini<sup>207</sup>. In ogni caso, ciò che più interessa in questa sede è capire come lo Zoppo, residente a Venezia fino all'ottobre del 1455, sia riuscito a procurarsi la prestigiosa commissione del *retabulum* del Collegio. A me pare credibile che egli abbia adottato una pratica non troppo dissimile da quella impiegata a Padova con Squarcione, questa volta però ponendosi nella condizione di socio anziché di discepolo. Ad aver agevolato l'inserimento del centese nel mercato artistico bolognese potrebbe infatti aver contribuito in maniera decisiva la collaborazione con il maestro di legname Agostino de' Marchi, la cui bottega doveva godere di buon prestigio già verso la fine del sesto decennio del secolo<sup>208</sup>. Marco, anche per via della difficoltà fino ad allora riscontrata nell'ottenere commissioni pubbliche, avrà individuato nella bottega del cremasco una soluzione per non dover sottostare, almeno nei primi tempi dopo il suo ritorno in patria, alle rigide politiche della corporazione bolognese. Questo fatto contribuirebbe anche a spiegare perché, ampliando le considerazioni già proposte da Giacomo Calogero<sup>209</sup>, i pagamenti relativi al polittico del Collegio, ammesso che il nome del centese non abbia figurato in alcune carte andate perdute, risultino essere stati corrisposti al solo Agostino: già incardinato nel mercato artistico locale – non è stato rintracciato il documento che attesta la sua iscrizione all'Arte ma il fatto di aver già ricevuto la commissione per il coro della cappella di Santa Brigida in San Petronio lo rende alquanto probabile –, potrebbe essere stato lui l'unico beneficiario formale delle somme, le quali saranno poi state divise privatamente fra i due soci. Sebbene non sia fino ad ora emersa alcuna documentazione, ritengo che tale pratica possa

---

<sup>207</sup> Alla data del 9 ottobre 1455, Marco Zoppo risulta abitante a Venezia “in contrata sancti Canciani”: LAZZARINI 1908, pp. 152-153, doc. XXXIX.

<sup>208</sup> È quello che cerco di dimostrare in: SERRANI 2021, pp. 93-97.

<sup>209</sup> CALOGERO 2018, pp. 28-30, ove si propone una rilettura dei documenti relativi alla commissione del polittico del Collegio, ancorandone l'esecuzione al 1459.

essere stata rodada dai due in occasione della commissione della *Croce* oggi presso il museo annesso alla chiesa di San Giuseppe (fig. 88), la cui esecuzione sembra in effetti da riferire ai due maestri<sup>210</sup>. Solo una volta licenziato il *retabulum* del Collegio, lo Zoppo si trovò forse nelle condizioni di dichiarare la propria posizione alla corporazione, tant'è che di lì a breve poté ricevere un incarico diretto da parte della Fabbriceria di San Petronio per alcuni lavori relativi al coro della cappella di Santa Brigida, il quale era già stato affidato a de' Marchi. Appare allora decisamente probabile che sia stato lo stesso Agostino, alla luce dei loro ottimi rapporti, ad aver suggerito ai committenti il nome dello Zoppo; tuttavia, in questa occasione egli poteva tranquillamente figurare nei registri di pagamento<sup>211</sup>.

Una situazione simile, del resto, mi pare possa essersi verificata in un altro caso singolare di introduzione di un artista forestiero nel mercato artistico bolognese. Sebbene successivo a quello dello Zoppo e de' Marchi, esso potrebbe assurgere a indicatore di una pratica più diffusa di quanto si potesse fino ad ora sospettare. Nella seconda metà del nono decennio del XV secolo, la già ben avviata bottega

---

<sup>210</sup> Bologna, chiesa di San Giuseppe, Museo dei Cappuccini, tempera e oro su tavola, cm. 190 x 152. Dello stesso parere è CALOGERO 2022, pp. 185-186 e nota 24, il quale, dopo averne sostenuto la precocità rispetto al politico del Collegio (CALOGERO 2012, p. 98 nota 62; IDEM, in *Piero della Francesca* 2016, p. 126, n. 28), la considera ora ad esso posteriore. La datazione della *Croce* di San Giuseppe in leggero anticipo nei confronti del *retabulum* è stata solitamente preferita dalla critica: CAVALCA 2013, pp. 111, 125 nota 135, con bibliografia precedente; SERRANI 2021, pp. 95-96. Per la destinazione originaria del manufatto: BIAGI MAINO 2007, pp. 23-24; DEL MONACO 2018, pp. 97-98, n. 7.

<sup>211</sup> Sulla natura dell'impegno dello Zoppo nella cappella di Santa Brigida: ROMANO 1984, p. 269; SERRANI 2021, pp. 99-100; IDEM 2022<sup>b</sup>, p. 138 nota 10. Seguendo una precedente lettura di MANNI 2002, II, pp. 399-413, la figura di Agostino de' Marchi è stata di recente ridimensionata, in una maniera che non mi trova concorde, da BALLARIN 2022, I, pp. 353-358. La commissione del coro, purtroppo andato perduto, della cappella di Santa Brigida in San Petronio pervenne ad Agostino nel novembre del 1458, il quale subentrò all'appena deceduto Alberto di Tommasino da Baiso, fratello del più celebre Arduino.

di Lorenzo Costa dovette trovarsi a fronteggiare, fra le commissioni che divenivano via via più numerose e prestigiose, un incarico non di primissimo piano, ovvero la pittura di una coppia di cassoni nuziali (rappresentano le *Storie degli Argonauti* e i pannelli superstiti sono divisi fra vari musei e collezioni private; figg. 91-92). Per Lorenzo Costa, di fronte al quale si prospettava una carriera da protagonista nel contesto artistico felsineo, fu naturale, dopo aver avviato il lavoro contribuendo all'esecuzione di alcune scene, delegare la continuazione agli aiuti. L'altra mano all'opera nei cassoni, come è stato messo in luce dalla critica, fu quella del collecchiese ma precedentemente attivo a Reggio Emilia Bernardino Orsi<sup>212</sup>. Ritengo che per giustificare un suo coinvolgimento in una commissione di Lorenzo Costa possa intervenire una dinamica per certi versi analoga a quella illustrata per lo Zoppo e de' Marchi (e in via più ipotetica per il primo periodo bolognese di Jacopo della Quercia). Anche per chi volesse riconoscere al solo collecchiese la paternità dei due cassoni<sup>213</sup>, rimane valida la domanda di come sia riuscito a guadagnarsi tale commissione. L'intervento di Orsi, che deve precedere l'esecuzione della pala con *San Girolamo in cattedra* per la cappella Castelli in San Petronio (fig. 90)<sup>214</sup>, un incarico per cui l'iscrizione alla

---

<sup>212</sup> SERRANI 2020, con bibliografia precedente. Tre tavolette sono pervenute in maniera pressoché integra (Parigi, Musée des Arts Décoratifs: 45,5 x 55 cm; già Londra, collezione Houstoun-Boswall: 45,7 x 53,2 cm; Padova, Musei Civici: 46 x 53 cm), due hanno subito una vistosa mutilazione sul lato destro (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza: 35 x 26,5 cm; Firenze, Cassa di Risparmio: 45,1 x 35,3 cm: con lieve decurtazione anche sul lato sinistro) e una ci è pervenuta allo stato di frammento (già Londra, collezione Peter Wilson: 15,1 x 11,2 cm). Di recente Michele Danieli (in *Rinascimento a Ferrara* 2023, pp. 330-331, nn. 80-83), pur accogliendo la mia ipotesi della presenza di più mani (contrariamente a quanto sostenuto da BACCHI, DE MARCHI 1995, pp. 17-18, 51-52), non si è dimostrato propenso a riconoscere la seconda in quella di Orsi.

<sup>213</sup> BACCHI, DE MARCHI 1995, pp. 17-18, 51-52; BALZAROTTI 2017.

<sup>214</sup> L'attribuzione della pala a Orsi si deve a Giovanni Romano, comunicata in: DE MARCHI 1994, pp. 132-133 nota 9. La proposta è stata accolta dubitativamente da MOLTENI 1995, p. 185, n. 48 e con più decisione sostenuta da BENTIVOGLIO RAVASIO 1999, p. 440; CAVALCA 2013, pp. 185-186, 344, n. 32;

corporazione era essenziale, si spiegherebbe benissimo pensando a un periodo speso in qualità di collaboratore nella bottega di Lorenzo Costa. La formula scelta dai due per regolare il loro rapporto potrebbe essere stata quella dell'obbedienza, ovvero una prestazione lavorativa fornita per ovviare a particolari o momentanee esigenze del *magister*. In alternativa, non va escluso che la presenza di Bernardino in bottega possa non essere stata denunciata alle autorità<sup>215</sup>. In ogni caso, tale periodo di apprendistato sarà stato utile al collecchiese per farsi conoscere a Bologna, cosicché, dopo essersi guadagnato un certo mercato, decise di stabilirsi con tutta la famiglia in città e di far registrare questo suo trasferimento<sup>216</sup>. Non a caso, proprio in concomitanza della registrazione, egli ricevette la commissione della pala con *San Girolamo* da parte della famiglia dei Castelli. Conviene a questo punto ribadire come tali considerazioni non possano avvalersi di precisi riferimenti documentari, anche se le evidenze messe in campo sembrano in grado di documentare una prassi o, almeno, una delle strategie più comuni con cui immettersi in maniera graduale nel mercato artistico bolognese. Doveva infatti apparire molto arduo ai più riuscire ad avviare direttamente una bottega pagando l'esosa tassa imposta dall'Arte. Un pensiero di questo tipo non dovette aver riguardato, ad esempio,

---

BALZAROTTI 2017, pp. 97-98; SERRANI 2020, pp. 26-28. Di recente, Michele Danieli (2023c, pp. 300, 301, fig. 50) è impropriamente tornato a riferirla a Lorenzo Costa.

<sup>215</sup> Sugli "obedientes" e sul crescente ricorso nel XV secolo a queste figure di lavoratori: TAMBA 1981, pp. 68-69; DI BARI 2019, pp. 95-96 (coloro che operavano "prestando i propri servizi poco qualificati da una bottega all'altra e pagando periodicamente una quota alla corporazione i cui statuti si impegnava a rispettare"), il quale si sofferma anche sul fatto che certi lavoratori potevano anche non essere segnalati alle autorità. Sul tema dei contratti e dei rapporti di lavoro in area emiliano-romagnola fra la fine del Medioevo e la prima età moderna, con un particolare focus sul modo contadino: RINALDI 1985, pp. 51-63. Per considerazioni della medesima natura ma in un contesto più generale: DEGRASSI 2007.

<sup>216</sup> ASBo, *Ufficio delle Bollette e delle presentazioni dei forestieri*, busta 3.6, 20 novembre 1488: "Bernardinus quondam Lazari de Ursis de Regio pictor forensis" viene autorizzato dal Comune "arte sua exercendi". Già noto alla critica: SERRANI 2020, con bibliografia precedente.



la famiglia di Lorenzo Costa, che per vari motivi poté trasferirsi a Bologna senza prima prepararsi il campo: a consentirlo erano sia la buona reputazione maturata dal padre, Giovanni Battista, sia il fatto che la produttività della bottega poteva reggersi sulla collaborazione dei membri della famiglia<sup>217</sup>.

Di recente, Luisa Ciammitti ha riportato all'attenzione della critica, tra l'altro ritrascrivendolo nella sua interezza, un documento, del 16 gennaio 1471, che testimonia l'importante ruolo rivestito da Jacopo Antiquario da Perugia in occasione dell'intervento di Niccolò "de Apulia" sulla preesistente Arca di San Domenico (fig. 93). La studiosa sottolinea, dopo averne posto in risalto il profilo storico, come l'Antiquario si sia speso in prima persona, intercedendo con il governatore Giovanni Battista Savelli, affinché Niccolò potesse portare a compimento la prestigiosa quanto impegnativa commissione<sup>218</sup>. Oltre a completare il quadro delle personalità che ruotarono attorno alla realizzazione dell'Arca, il documento appare di fondamentale importanza anche per il tema di cui mi sto occupando in questo capitolo. Infatti, da esso emergono dei dati in

---

<sup>217</sup> Per le notizie su Giovanni Battista Costa: NEGRO, ROIO 2001, pp. 155-156, 163, con ulteriore bibliografia. Un primo ma attualmente ingiustificabile tentativo di ricostruirne la personalità artistica si deve a UGOLINI 2010, p. 32 nota 47. L'arrivo della famiglia Costa a Bologna è del 4 aprile 1483: nota 71. Sono state avanzate delle ipotesi, in attesa di ulteriori conferme, anche a proposito del fratello minore di Lorenzo, Michele Costa: FILIPPINI 1917, p. 9 e nota 3; DE MARCHI 1992, pp. 1065-1068; MENEGATTI 2007, pp. 72-78; PATTANARO 2009, p. 34; UGOLINI 2010, p. 34 nota 72; UGOLINI 2013.

<sup>218</sup> CIAMMITTI 2022, pp. 53-54, 133-134, doc. 4. Il documento venne reso noto da MALAGUZZI VALERI 1894, pp. 365-366, il quale, sulla scorta di una diversa trascrizione, considerava la supplica rivolta, piuttosto che al governatore Savelli (legato di Bologna negli anni 1468-1471 e 1484-1485; GARDI 2005), agli Anziani (è strano, o comunque singolare, che il legato non fosse tenuto a sottoporre la sua decisione ad altri organi). "De Apulia" compare nella firma apposta dallo scultore al celebre *Compianto su Cristo morto* in Santa Maria della Vita a Bologna ma anche in un buon numero di documenti che lo riguardano. In quello in questione è menzionato come "Magistri Nicolai de Pulia sculptoris, et magistri intaglii in omnibus et quibuscumque rebus videlicet tam in lapidibus marmoreis: quam in lignaminis et in metalibus".

grado di fare ulteriore luce su alcune dinamiche del mercato artistico bolognese del XV secolo. La supplica rivolta da Jacopo Antiquario consiste essenzialmente nella possibilità di sgravare Niccolò, “cum suis iuvenibus et garzonis”<sup>219</sup>, dal pagamento delle tasse imposte dalle Arti: data la varietà delle competenze tecniche richieste al maestro, diverse erano le corporazioni di mestiere che potevano esigerne l’affiliazione. Nello specifico, a tentare di far valere i propri interessi furono le compagnie dei Pittori, dei Falegnami, degli Scultori e degli Orefici, le cui pretese vennero presto sopite dall’accettazione, avvenuta probabilmente senza che venissero consultate, da parte del governatore, il quale la ratificò la sua decisione quello stesso 16 gennaio.

Un primo elemento di interesse consiste nel registrare come, in un momento in cui l’incidenza sul piano politico delle corporazioni era ormai minimo<sup>220</sup>, il legato potesse effettivamente consentire a un artista di non sottostare alle consuete dinamiche di regolamentazione del lavoro: nonostante fossero molteplici le Arti che ebbero da reclamare nei confronti di Niccolò, egli aveva la facoltà di scavalcarle senza essere tenuto a interpellarle (se anche fossero state interpellate, il loro parere non sarebbe stato così vincolante). Un documento come questo fornisce dunque una prova di come, di fronte a una commissione prestigiosa o di particolare interesse per un potente della città, qualche artista potesse operare al di sopra delle norme corporative – a ritroso, tale constatazione consente di convalidare la lettura poco sopra avanzata circa le modalità dell’impiego di Jacopo della Quercia nel cantiere di San Petronio.

È bene anche soffermarsi sulla composizione della bottega di Niccolò quale traspare dalla supplica, nella quale figuravano “iuvenes et garzonos”, i quali sembrerebbero a prima vista associabili a degli apprendisti. In realtà, il fatto che

---

<sup>219</sup> CIAMMITTI 2022, pp. 133-134, doc. 4.

<sup>220</sup> *Supra* pp. 29-31.

Niccolò chieda anche per loro l'esenzione dalle tasse rivela come fossero piuttosto dei lavoratori occasionali, i quali erano tenuti a pagare periodicamente una quota all'Arte. Se fossero stati dei discepoli o apprendisti, oltre a un contratto privato sottoscritto dai genitori e dal *magister* che li accoglieva, essi avrebbero dovuto saldare unicamente una quota d'ingresso; pertanto, non avrebbe avuto senso la richiesta di esonerarli dalle imposte. Quella in questione è una fase della storia del mercato del lavoro a Bologna in cui il tradizionale e completo *tirocinium* presso una bottega diventava una formula sempre più rara o, quanto meno, disincentivata dalle corporazioni. Non deve insomma sorprendere come anche dei giovani lavoratori, come quelli che sono menzionati nel contratto, fossero già considerati non più degli apprendisti ma degli artigiani a tutti gli effetti. Curioso appare infine rilevare come Niccolò fosse attento alle finanze e alle condizioni dei propri collaboratori, un'immagine che sembra stridere con quella tratteggiata dalle fonti di maestro che "nullum discipulum facere voluit, neque aliquem docere. Fantasticus erat et barbarus moribus; adeo agrestis erat, ut omnes a se abiceret; necessariis plerumque indigebat; caput durum habens, consilio etiam amicorum non acquiescebat"<sup>221</sup>.

Meccanismi per certi versi analoghi sembrano aver interessato anche altri artisti forestieri che individuarono in Bologna la città ove far gravitare i propri interessi. Mi riferisco in particolare al ferrarese Francesco del Cossa, il quale, dopo un breve allontanamento dalla città felsinea in occasione dell'impegno nel Salone dei Mesi in palazzo Schifanoia (1469-1470), decise di farvi repentinamente ritorno in quanto sicuro che lì non sarebbe stato "tratato et iudicato et apparagonato al più tristo garzone de Ferrara"<sup>222</sup>. Il nuovo ingresso

---

<sup>221</sup> ALBERTUCCI DE' BORSELLI 1497, ed. 1912-1929, p. 113.

<sup>222</sup> Citazione tratta dalla lettera di lamentele indirizzata da Francesco del Cossa al duca Borso d'Este datata 25 marzo 1470, pubblicata da VENTURI 1885 e riproposta in: BACCHI 1991, p. 10. Su di essa,

nel mercato artistico bolognese – il pittore aveva lavorato in città nel corso del decennio precedente<sup>223</sup> – potrebbe essere stato agevolato da alcuni illustri protettori che desideravano accaparrarsi le sue prestazioni. Stando a quanto ricostruito fino ad ora dalla critica, il primo a servirsene dovette essere stato il ricco mercante Floriano Griffoni: il periodo di lavorazione generalmente indicato dagli studiosi per il polittico da lui ordinato per la cappella di famiglia in San Petronio (fig. 14), vale a dire dalla seconda metà del 1470 al 1473, sembra validare tale ricostruzione<sup>224</sup>. Tuttavia, non è escluso che il ritorno a Bologna di Cossa fosse stato incentivato da Giovanni II Bentivoglio e che Floriano sia stato solo molto lesto a intercettarlo commissionandogli il polittico. La chiamata del sovrano di Bologna era finalizzata alla realizzazione dell'affresco del Baraccano,

---

inoltre: ROSENBERG 1975-1976; BENATI 2019, p. 23 nota 7. Per quanto riguarda la decorazione del Salone dei Mesi in palazzo Schifanoia: nota 52.

<sup>223</sup> L'attività di Cossa nel corso del settimo decennio del XV secolo è stata di recente ripercorsa da BENATI 2019, pp. 30-39. Inoltre: SERRANI 2020<sup>c</sup>; IDEM 2021, p. 100.

<sup>224</sup> Una datazione del polittico Griffoni compresa fra il 1470 e il 1473 viene sostenuta in: NEPPI 1958, p. 45 (verso il 1472); BACCHI 1984, p. 299; BENATI 1984, pp. 168-169 (*ante* 1473); IDEM 1985<sup>b</sup>, p. 174 (1470-1473); TORELLA 1985-1987, p. 49 (*ante* 1472); BACCHI 1990, p. 17 (1470-1473); IDEM 1991, pp. 78-89, n. 8a-f (*ante* 1472 “almeno il piano generale del polittico” e alcune delle tavole); A. BACCHI, in *Pinacoteca di Brera* 1991, pp. 60-72, nn. 22-23 (1470-1473); MOLTENI 1995, pp. 41, 114-124, nn. 4-12 (*ante* 1473); D. BENATI, in *La miniatura a Ferrara* 1998, pp. 334-335, nn. 84, 85 (“anteriore al luglio 1473”); D. Benati, in *La collezione Cagnola* 1998, p. 141 (1471-1473); SGARBI 2003, p. 229, n. 16 (entro il 1473); C. CAVALCA, in *Cosmè Tura* 2007, pp. 466-471, nn. 150-153 (1470-1473); EADEM 2013, pp. 137-138, 334-336, n. 19 (1470-1473); EADEM 2020<sup>b</sup>, p. 110 nota 42 (1472 come *ante quem* per la lavorazione dell'opera; in altre parti del volume, la datazione è più genericamente indicata come 1470-1473); NATALE 2020, p. 17 (in una data più vicina al 1469 che al 1472); FARINELLA 2021, pp. 85, 90-91 nota 33 (circa 1470-1471); SERRANI 2021, p. 101; FERRETTI 2022, pp. 110-111, 125 (1471?-1473, prima metà); MOSSO 2023, pp. 122, figg. 26-27, 123; V. MOSSO, in *Rinascimento a Ferrara* 2023, pp. 138-141, n. 21-28 (1470-1471, parti dipinte da Cossa; 1470-1473, interventi di Ercole). A una cronologia posteriore al 1473 pensano invece: GILBERT 1977, p. 16; MANCA 1992, pp. 27-32, 193 (*post* 1473); SYSON 1999, pp. VI-VII (*post* 1473); J. MANCA, in *Italian Paintings* 2003, pp. 214, 218 (1473-1474). Su Floriano di Floriano Griffoni: nota 70.

che Cossa terminò, apponendovi la propria firma, nel 1472 (fig. 13). Si trattò insomma di due incarichi che impegnarono Cossa in parallelo: è difficile stabilire a quale spetti la priorità temporale; tuttavia, sembra più plausibile che sia stata la proposta del *princeps* a spingere definitivamente il ferrarese a tornare, e a non lasciare più, Bologna<sup>225</sup>. Per la lavorazione del polittico Griffoni, Cossa si avvale del contributo del conterraneo Ercole de' Roberti (predella, “santini” nei pilieri e *Annunciazione* nei tondici apicali)<sup>226</sup>, il quale è probabile che si sia appoggiato alla bottega del più anziano collega nei primi tempi del suo soggiorno in terra felsinea. Giunti a questo punto della trattazione, non è necessario insistere su quanto, per un giovane pittore forestiero, potesse convenire entrare nell’atelier già avviato di un *magister*. In quest’ottica collaborativa, ci si potrebbe chiedere come mai Ercole, nonostante la concomitanza di date, non abbia preso parte all’impresa del Baraccano, ove la parte superstite è riferibile al solo Cossa e non c’è modo di immaginare un intervento del più giovane ferrarese in quelle non pervenute<sup>227</sup>. La sua posizione nei confronti del maestro si delinea difatti non

---

<sup>225</sup> Tale ricostruzione sembra peraltro collimare con la scansione temporale delle due commissioni proposta da Massimo Ferretti, il quale conferisce la priorità temporale proprio alla *Madonna* del Baraccano: FERRETTI 2022, pp. 110-111. Già Cecilia Cavalca (2013, p. 137) era scettica nell’attribuire il ritorno di Cossa a Bologna alla chiamata di Floriano Griffoni. Diversa è la posizione assunta da Valerio Mosso (2023, pp. 117, 123), secondo il quale la commissione dell’affresco del Baraccano sarebbe subentrata in un secondo momento e la sua importanza, tra l’altro, avrebbe spinto a demandare al più giovane ferrarese il completamento del polittico petroniano. Su quest’ultima linea, all’interno dello stesso volume, si colloca Michele Danieli (2023, p. 171), a detta del quale Giovanni II fu lieto ad accaparrarsi le prestazioni dei due artisti “giunti improvvisamente da Ferrara” (in realtà, Cossa aveva alle spalle un’attività quasi decennale a Bologna).

<sup>226</sup> La paternità di Ercole, oltreché della predella e dei “santini” nei pilieri, anche dei tondini con l’*Annunciazione*: è stata affermata da Daniele Benati (1984, p. 170; in *La collezione Cagnola* 1998, pp. 140-143; 2019, p. 40), seguito dalla critica ad eccezione di Massimo Ferretti (2022, pp. 89, 112-113).

<sup>227</sup> Sull’entità di quanto è andato perduto dell’affresco: BACCHI 1991, p. 76, n. 7; CAVALCA 2013, pp. 336-337, n. 20; BENATI 2019, p. 35 e nota 43; FERRETTI 2022, p. 132 e nota 133. Per quanto riguarda la sua paternità, sul mensolone ai piedi degli angeli reggicero è presente, seppur abrasa, l’iscrizione “OPERA

come quella di garzone, un ruolo che avrebbe necessariamente comportato la sua presenza, ma come quella di collaboratore occasionale, o “associato in subordine” prendendo in prestito un’espressione adottata da Massimo Ferretti<sup>228</sup>, il quale era vincolato al maestro solo in particolari occasioni.

In definitiva, il mancato reperimento della registrazione di Cossa all’Arte nonché la sorprendente penuria di documenti riguardanti gli impegni lavorativi ma anche la sua vita privata inducono a credere che, a Bologna, egli si sia avvalso di una speciale protezione e che possa aver beneficiato di concessioni per esercitare la professione al di sopra delle norme corporative<sup>229</sup>. Con lo scopo di avviare la propria carriera bolognese, Ercole de’ Roberti dovette in un primo momento accettare di affiancarlo da una posizione subordinata, per poi accedere lui stesso alla condizione maturata dal collega in seguito alla sua morte<sup>230</sup>. È logico immaginare che la protezione di cui godettero sia stata garantita proprio da Giovanni II, il quale, in un modo non dissimile da come avevano proceduto i legati Aleman e Savelli rispettivamente nei confronti di Jacopo della Quercia e di Niccolò dell’Arca, aveva la facoltà di neutralizzare le pretese avanzate dalla corporazione, vincolando l’attività di questi artisti alle esigenze sue e dei suoi stretti sostenitori. Tale condizione privilegiata doveva infatti comportare per i pittori una sorta di esclusivismo, tant’è che la loro produzione al di fuori della sfera del *princeps* appare limitata. Certo è che anche altri facoltosi committenti dei due ferraresi, ovvero Floriano Griffoni e Bartolomeo Garganelli, potrebbero

---

DE FRANCESCHO DEL COSSA DA FERARA MCCCCLXXII” e le fonti (LAMO 1560, ed. 1844, p. 12; MASINI 1666, pp. 213-214; [MALVASIA] 1732, p. 286) non riferiscono altro nome al di fuori di quello di quest’ultimo. Inoltre: note 69, 225.

<sup>228</sup> FERRETTI 2022, p. 89.

<sup>229</sup> Le poche notizie biografiche su Francesco del Cossa sono raccolte in: FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, pp. 54-55. Inoltre: ARMSTRONG 1988; SGARBI 2003, p. 239.

<sup>230</sup> Anche per Roberti, il periodo bolognese (1470-1485) risulta essere “quello meno puntualmente documentato”: GIAN SANTE 2016.

aver interceduto in loro favore; tuttavia, nonostante il peso significativo all'interno delle rispettive corporazioni (Speziali e Notai) e la vicinanza al signore, non dovrebbero aver avuto la facoltà di innalzarli al di sopra delle consuete norme dell'impiego<sup>231</sup>.

Sta di fatto che, in questa fase, le corporazioni non appaiono in grado di opporsi alla volontà delle più influenti personalità del fronte politico, accontentandosi di vigilare sulla restante massa di lavoranti. La posizione di Ercole de' Roberti, in sostanza, presenta delle analogie con quella maturata, circa una dozzina di anni più tardi, da Bernardino Orsi da Collecchio: l'appoggiarsi alla bottega di un collega più affermato permise a entrambi di procrastinare la registrazione presso le autorità, che nel caso del collecchiese avvenne a distanza di qualche anno dal suo avvento sulla scena artistica felsinea (1488), ma che in quello del ferrarese potrebbe non essere mai stata necessaria se non in occasione dell'ottenimento

---

<sup>231</sup> Per Bartolomeo Garganelli, notaio ed esponente di prestigio nella fazione bentivolesca (su di lui e sulle sue frequentazioni: FORNASINI 1933, pp. 23-30, 77), Francesco del Cossa realizzerà, succeduto alla morte da Ercole, la decorazione della cappella di famiglia nella cattedrale di San Pietro (1478-1485 ca.), il cui unico frammento superstite è la celebre *Maddalena piangente* conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (sulle vicende che interessarono la cappella Garganelli: CIAMMITTI 1985, pp. 117-224; MOLTENI 1995, pp. 57-74, 138-142, nn. 18-21; CAVALCA 2013, pp. 53-55, 77-78 note 45 e 47; CALOGERO 2022). È probabile che, per il medesimo committente, Cossa abbia lavorato anche in precedenza: sebbene l'attribuzione sia stata fortemente messa in dubbio di recente (SCANSANI 2021. Cfr. inoltre: ROLI 1985, p. 169, dai quali trarre ulteriore bibliografia), il nome del ferrarese è generalmente associato alla lastra tombale fatta eseguire da Bartolomeo per onorare il padre, Domenico Garganelli (oggi presso il Museo Civico Medievale di Bologna ma proveniente dalla cappella di famiglia in san Pietro; calcare, marmi colorati e bronzo, cm. 212 x 105. Su Domenico Garganelli: FORNASINI 1933, pp. 22-23, 69-70); inoltre, ci sono buone probabilità che la sua effigie vada riconosciuta nel ritratto, sempre a opera di Cossa, oggi al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid (inv. 105, olio su tavola, cm. 38,5 x 27,5; *supra* pp. 70, 253).

della prestigiosa commissione del “peduccio” per la chiesa di San Giovanni in Monte<sup>232</sup>.

---

<sup>232</sup> Su quest’ultima commissione di Ercole: MOLTENI 1995, pp. 74-78, 143-148, nn. 22-24; CAVALCA 2013, pp. 168-169, 175 note 145-149, 365-366, n. 62; DANIELI 2023, pp. 175-176; M. DANIELI, in *Rinascimento a Ferrara* 2023, p. 219, n. 41, dai quali trarre la bibliografia precedente. La critica si è lungamente interrogata sulla funzione originaria e sulla eventuale pertinenza a un insieme più complesso della “predella” di Ercole (*Pietà*, Liverpool, National Museums, Walker Art Gallery, inv. 2773, tempera e olio su tavola, cm. 34,3 x 31,3; fiancheggiata da: *Orazione nell’orto e cattura di Cristo, Andata al Calvario*, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, inv. nn. 46, 45, olio su tavola, rispettivamente cm. 35 x 118,5 e 35 x 118). Che fosse da considerare un’opera a sé stante era ben chiaro a Roberto Longhi fin dall’*Officina ferrarese* (1934, ed. 1956, p. 45), il quale tuttavia, come emerge da una corrispondenza con Francesco Filippini solo parzialmente resa nota (CERASI 2011), omette di presentare le proprie ipotesi circa il suo allestimento sopra l’altare maggiore di San Giovanni in Monte. Sulla questione, indebitamente trascurata mi è parsa la testimonianza dell’astronomo Giovanni Zanti (1583, p. 84), sulla quale mi sono soffermato nel corso di una conferenza, tenuta il 2 dicembre 2021 all’Università di Bologna, di preparazione a uno studio di più ampio respiro e ove confluirà la trascrizione dell’intero carteggio fra Longhi e Filippini.

Dalla disamina dei casi appena presentati, ho preferito lasciarne fuori altri, sia della prima (Paolo Uccello) sia della seconda metà del XV secolo (Giovan Francesco da Rimini; l’autore di un affresco staccato, della Pinacoteca Nazionale di Bologna, inv. 1134, ma oggi in Santo Stefano), che avrebbero in questo contesto sovraccaricato eccessivamente la trattazione e sui quali tornerò in una pubblicazione apposita.



## Capitolo 5. I formati e le tecniche dei dipinti per le corporazioni di mestiere

### 5.1 Verso la creazione di manufatti specifici

C'è da chiedersi piuttosto che aspetto e completamento dovevano avere le più antiche di quelle ancone: se del polittico finto in pittura, con le consuete “caselle” e la carpenteria dipinta, ossia finta nella tela, che doveva però completarsi in una cornice lignea, intagliata e dipinta, sui fianchi e nel coronamento (“...et cum aliis ornamentis de lignamine deauratis...”); ovvero se al solito si adottò, almeno più tardi, come è da credere, una diversa logica di impianto figurato, dove uno spazio unificato proponeva già il tipo della composizione quattrocentesca<sup>233</sup>.

Non finisce mai di sorprendere la modernità, alla data 1983, di un grande storico dell'arte quale Carlo Volpe anche in relazione a un tema, i formati e l'evoluzione delle ancone nel corso del XV secolo, che sembra avere preso definitivamente piede solo negli ultimi decenni. In questo paragrafo, prendendo le mosse dagli interrogativi posti a suo tempo dallo studioso, verranno illustrate le varie tipologie di manufatti artistici di cui si servirono le compagnie di mestiere bolognesi nei secoli XIV e XV per adornare gli ambienti delle loro residenze, cercando, nonostante l'esiguità delle testimonianze, di metterle in rapporto con quelle adottate in contemporanea in altri luoghi della città.

Nel Trecento, ove nessuna opera d'arte collegabile alle corporazioni sembra essere sopravvissuta, l'attività in campo artistico di queste ultime si desume solo da documenti d'archivio e pare fosse orientata verso manufatti “tradizionali”, ovvero sulle tipologie più in voga e comunemente attestate a Bologna. Tale

---

<sup>233</sup> VOLPE 1983, p. 288 nota 14.

considerazione, che deve dunque fare i conti con l'esiguità delle testimonianze a nostra disposizione, si basa sulla già richiamata provvisione dei Notai del 1382, da tempo nota alla critica ma dalla quale, data la ricchezza delle informazioni in essa contenute, non si è finora attinto abbastanza. Tramite questo documento i Notai mettono nero su bianco che il massaro, essendo le pitture dislocate fra i vari ambienti della residenza "obfuschte et a muro cascade", si sarebbe dovuto occupare di "renovari et de novo reffici et pingi facere" le stesse. Come ho più addietro argomentato, è difficile che i manufatti che si raccomandava di rinnovare o di sostituire nel 1382 possano risalire a prima del XIV secolo, quando i Notai risiedevano ancora nella primigenia *domus*. Attingendo dal medesimo documento possiamo provare a identificare le tipologie di manufatti di cui erano allora dotati gli ambienti della residenza, i quali non dovevano apparire troppo vetusti se si prevede la possibilità di rinnovarli e non necessariamente di sostituirli. Sopra l'altare nella loggia al piano inferiore era collocata una "tabulam" con la Vergine, san Cristoforo e altri santi, e un'altra, apparentemente con lo stesso soggetto, si trovava "supra discum dicte Societatis, situm in sala magna". È difficile dire, avendo a che fare con notizie non così esplicite, a quale tipologia di oggetti ci si riferisse; tuttavia, il fatto che si trovassero sopra l'altare e sopra il banco dei ministrali fa pensare che siano stati dei dossali o dei polittici<sup>234</sup>, con la figura della Vergine al centro e una serie di santi a figura intera, tra cui san Cristoforo, ai lati. Più curioso appare constatare come, "in loggia inferiori eiusdem domus", l'effigie del santo traghettatore comparisse una seconda volta oltre a quella all'interno del polittico sopra l'altare. Non è chiaro se sia stata una tavola o un affresco, anche se, in

---

<sup>234</sup> Nell'italiano odierno, con il termine "dossale" si tende a identificare, in maniera non del tutto appropriata, quelle tavole d'altare dallo sviluppo orizzontale che precedono la comparsa dei polittici; sull'argomento, quanto meno e dai quali trarre ulteriore bibliografia: BOSKOVITS 1992, p. 422; DI BERARDO 1994; SCHMIDT 2006; DE MARCHI 2009, pp. 29-39.

realità, alcuni elementi farebbero propendere per quest'ultima possibilità: ci si riferisce a essa parlando di “figura” e sempre a essa pare essere rivolta la constatazione “circa a muro cascade”. Si specifica inoltre che l'eventuale chiamata di un maestro veneziano sarebbe stata relativa alle due “tavole”<sup>235</sup>, non all'immagine di san Cristoforo, sempre nominata separatamente<sup>236</sup>. Questa ricostruzione combacia e contribuisce a spiegare un pagamento corrisposto nello stesso anno dall'Arte a Giovanni di Ottonello “pro figura sancti Cristofori”, la quale sembra a questo punto legittimo identificare con quella ad affresco qui discussa<sup>237</sup>.

Nel 1382, insomma, tali ornamenti dovevano essere rinnovati, e in aggiunta si sarebbe dovuta acquistare una “parva crux vel alia pulcra preciosa crux argentea deaurata” da collocare sopra l'altare<sup>238</sup>. Si tratta verosimilmente di una

---

<sup>235</sup> È ben noto, del resto, come i pittori veneziani di questa epoca fossero poco inclini alla pratica dell'affresco. A tal proposito e con tutte le eccezioni del caso, perlomeno: LUCCO 1986; D'ARCAIS 1992.

<sup>236</sup> Errata risulta l'interpretazione di Rubbiani (1906, estratto del 1907, p. 3), replicata poi da Giorgio Cencetti (1983, p. 63 nota 49), secondo cui nel palazzo sarebbero esistiti un polittico ligneo sull'altare della loggia inferiore e un altro ad affresco nella sala d'adunanza. Nel documento qui ritrascritto si parla espressamente di tre manufatti, due lignei e quello che pare effettivamente essere un affresco (“renovari et de novo reffici et pingi facere debeat ipse massarius tabulas predictas et dictam figuram sancti Christofori”).

<sup>237</sup> Fino ad oggi la critica non si è sbilanciata sull'identificazione della tecnica con la quale venne eseguita tale “figura”, anch'essa perduta: MINARDI 2001. Il saldo relativo a questa impresa (ventili lire di bolognini) è anche “pro liliis auri quibus addidit”. Sempre dal *Libro di spese dei Notai* si apprende che, tre anni più tardi, il pittore è pagato “pro picturis per eum factis in palatio veteri iuris, comunis Bononie, iuxta discum domini corectoris”: FILIPPINI 1912, p. 104 nota 9.

<sup>238</sup> Le citazioni fin qui adoperate sono tratte dal medesimo documento: ASBo, *Società dei Notai*, Riformagioni e provvigioni, registro 1376-1396, c. 10/b: apparati, doc. I, pp. 322-324. Alla provvisione fece seguito una votazione che vide il consenso quasi unanime dei convenuti a procedere con i lavori; pertanto, è quasi scontato che tutte opere sopra elencate siano state eseguite. Oltre ad esse, vennero realizzare anche altre decorazioni di minore impegno ed entità: ASBo, *Società dei Notai*, Introiti e spese, 100, 1381-1395, cc. 1-190: apparati, doc. IV, 18 novembre 1384.

croce mobile dalle ridotte dimensioni, la quale, non menzionata nei verbali delle soppressioni napoleoniche, potrebbe essere fuoriuscita dal palazzo prima delle confische.

La comparsa della tipologia del polittico in relazione alle compagnie di mestiere è attestata più chiaramente nel corso del XV secolo: la prima che decise di servirsene sembra essere stata la compagnia dei Calzolari. La scelta ricadde su Michele di Matteo, al quale venne richiesto un manufatto a scomparti, arrangiati all'interno di una ricca carpenteria (è Oretti a sottolineare tale “ornamento di architettura”<sup>239</sup>), da collocare sopra il banco dei ministrali della società. Le fonti sono concordi nel testimoniare una struttura su due registri: la fattura dei polittici bolognesi del tempo, nonché quelli licenziati dallo stesso Michele, spinge a credere che l'ordine inferiore abbia previsto una tavola centrale leggermente più espansa delle laterali e che quello superiore fosse costituito dalle cuspidi delle stesse. Stando ad alcune fonti della fine del XVIII secolo, il trittico doveva possedere anche una predella istoriata. Come argomentato nelle precedenti pagine, tale vistosa discrepanza, da sommare a quella relativa al riconoscimento dei santi effigiati, potrebbe anche far pensare che i polittici a lui commissionati fossero due, il secondo dei quali sarebbe tuttavia stato prelevato dalla residenza dell'Arte prima della soppressione di epoca napoleonica.

Alla medesima tipologia di manufatto, pur in assenza di un secondo ordine, può essere ricondotta la “pittura a caselle” su fondo oro con la *Madonna, san Giovanni Battista e san Gregorio Taumaturgo* ancora presente nella residenza dell'Arte della Lana al momento delle soppressioni (1797). L'ambiguità della dicitura “a caselle”, che in prima istanza potrebbe far venire in mente un dossale (così viene però ricordato, ad esempio, il complesso a sei scomparti di cui facevano parte le *Quattro storie di sant'Antonio abate* di Vitale da Bologna, oggi in Pinacoteca ma

---

<sup>239</sup> ORETTI [sec. XVIII], ms. B 30, p. 294.

provenienti dalla chiesa di Sant'Antonio abate; fig. 94), sembra potersi sciogliere grazie alla menzione dei soggetti, da considerare come santi a figura intera in due tavole ai lati di una centrale più grande<sup>240</sup>.

Nonostante l'esiguità dei dati in nostro possesso, pare di evincere che fra XIV e XV secolo le Arti abbiano vissuto, per quanto riguarda i manufatti da utilizzare nella decorazione dei propri ambienti, una fase di assestamento, in cui in particolare sopra i bancali dei *ministrales* venivano adoperate le tipologie solitamente impiegate nelle cappelle delle chiese cittadine, ovvero dossali o polittici<sup>241</sup>. Gli altari di Michele di Matteo e quello "a caselle" dell'Arte della Lana sembrano costituire i più chiari esempi in questa direzione. Specialmente dalla seconda metà del secolo, le Arti appaiono invece in grado di indirizzare la produzione verso manufatti artistici che si potessero adattare con maggiore efficacia alla conformazione dei propri spazi. La messa a punto di una tipologia di dipinto dall'estensione in orizzontale, il cui esempio più rappresentativo è la cosiddetta pala dei Mercanti di Cossa (tav. 3), si deve in primo luogo a motivi di adattabilità nei confronti delle sale d'adunanza, ubicate nel piano nobile della residenza e inevitabilmente occupate, almeno su un lato, dai bancali dei *ministrales*. Il fatto che questi dipinti fossero su tela agevolava la loro installazione sopra il mobile ligneo. La diffusione di opere con questo formato va di pari passo con la volontà delle compagnie di dotarsi, superata l'epoca in cui si radunavano in ambienti messi a disposizione dal Comune, di palazzi propri ove svolgere in autonomia le assemblee, oltreché le cerimonie religiose<sup>242</sup>. I dipinti

---

<sup>240</sup> La prima attestazione dell'opera si trova in: Oretti [sec. XVIII], ms. B 30, c. 291. La specificazione del soggetto, oltreché del fondo oro, è fornita nell'inventario dei beni dell'arte redatto al tempo della soppressione napoleonica: BCABO, ms. Gozz. 67, c. 20; ROVERSI 1995, p. 121 CAVALCA 2013, pp. 364-365, n. 61. Per il complesso di Vitale: D. BENATI, in *Pinacoteca* 2004, p. 94, n. 20a-d e nota 241.

<sup>241</sup> Sull'ambiguità tipologica di questi manufatti, con attenzione anche al caso bolognese: DE MARCHI 2012, pp. 29-39.

<sup>242</sup> Alcune considerazioni preliminari su questo processo si trovano in: TAMBORRINO 1997, pp. 428-432.

posti a corredo delle sale d'adunanza vedevano di solito effigiati, a mo' di difesa e di legittimazione del proprio operato, i santi protettori della compagnia, ai quali potevano essere affiancati, nelle opere più ambiziose, quelli della città. Progressivamente scomparve la divisione in scomparti che caratterizzava i polittici gotici per adottare uno "spazio unificato"<sup>243</sup>, ove le figure vengono dislocate su un unico piano orizzontale. Anche le cornici di cui erano dotati tali manufatti dovettero andare incontro a un processo di semplificazione del repertorio comunemente adoperato dai maestri di legname nei polittici: come giustamente notato, esse non potevano essere troppo elaborate o avere pinnacoli e decorazioni fogliacee, ma piuttosto essere più sobrie, magari traforate se non addirittura lisce<sup>244</sup>. Per farci un'idea, una cornice di quest'ultimo tipo fu adottata in un singolare dipinto raffigurante la *Madonna col Bambino in trono fra i santi Tommaso d'Aquino, Domenico, Luca, Mattia, Pietro Martire e Vincenzo Ferrer* oggi custodito nella sacrestia del Santuario della Madonna di San Luca, anch'esso dallo sviluppo orizzontale ma la cui funzione non è stata ancora chiarita<sup>245</sup>. Un'altra soluzione potrebbe essere quella che tali dipinti fossero direttamente incassati nella parete al di sopra degli scranni, privi dunque di una carpenteria vera e propria se non di un elemento che le raccordasse con la muratura. Quest'ultima tipologia di allestimento, che trovò applicazione a Firenze particolarmente in contesti non chiesastici<sup>246</sup>, è adeguatamente attestata, seppur solo a partire dal XVIII secolo, anche in ambito bolognese e in special modo in relazione alle Arti, nelle cui residenze vengono per l'appunto descritti dei dipinti incastonati nelle pareti. Sono questi i casi, ad esempio, della tela di

---

<sup>243</sup> Tornando alle parole di Volpe richiamate in apertura: nota 232.

<sup>244</sup> CAVALCA 2013, p. 35.

<sup>245</sup> Eseguito da un ignoto pittore bolognese negli anni sessanta del XV secolo, esso potrebbe aver svolto la funzione sia di dossale sia di predella svincolata. Cfr. MOSSO 2014.

<sup>246</sup> WACKERNAGEL 1938, ed. 1994, pp. 177-181.

Tommaso Garelli per la compagnia dei Lombardi (fig. 95) e della tavola di cui vollero dotarsi gli Speciali (tav. 8), la quale, seppur spostata più volte all'interno della residenza, è assai plausibile che si trovasse fin dall'origine sopra gli scranni del salone nobile. Rimandando la discussione di questi due manufatti alle pagine successive, quello che vorrei ricavare da questa disamina iniziale è una definizione del particolare oggetto di cui ci si sta occupando, al quale non sarebbe in effetti infruttuoso assegnare un nome specifico che lo contraddistingua nei confronti delle pale d'altare, alle quali è talvolta – anche se in maniera impropria – associato. Proporrei pertanto di utilizzare, per il gruppo di opere del quale mi occuperò in questo capitolo, l'appellativo di “dipinti consiliari”, il quale mi sembra in grado di disinnescare la loro relazione, essendo di fatto dislocati altrove nella residenza, con l'altare della cappella, rimarcandone piuttosto quella con i luoghi, avulsi da pratiche religiose, destinati alle adunanze. Prima di passare all'analisi dei dipinti che chiameremo dunque “consiliari”, è possibile introdurre un'ulteriore tipologia di manufatto collegabile alla committenza delle Arti, il quale pare tuttavia non aver avuto, in rapporto alla tecnica utilizzata, seguito in città. Si tratta di un affresco raffigurante *l'Incredulità di san Tommaso* presente, seppur in uno stato conservativo compromesso, nella sala d'adunanza del palazzo dei Notai (tav. 1), ai cui piedi dobbiamo immaginare il bancone ligneo dei *ministrales* (andato purtroppo perduto ma dal quale ho ricostruito le vicende in un apposito paragrafo). Il dipinto che vediamo in parte ancora oggi e meglio tramite fotografie storiche (fig. 96)<sup>247</sup> riproduce, di fatto, una pala quadra, costituita da una tavola centrale a superficie unificata e da una lunetta<sup>248</sup>. Si tratta di un documento di fondamentale importanza sotto diversi punti di vista, a cominciare dal fatto che attesta come sopra i bancali delle sale

---

<sup>247</sup> Alcune delle quali sono riprodotte in: MAZZEI 1979, p. 162, fig. 194; CENCETTI 1983, p. 108, fig. 14.

<sup>248</sup> Paragrafo 6.1.1; *catalogo delle opere*, scheda 1.

d'adunanza potesse essere prevista anche una decorazione ad affresco (finora avevamo notizia di manufatti su tavola o su tela); in secondo luogo, la tipologia adottata, ovvero quella della pala quadra, rivela come nella medesima posizione sia stata tentata una forma intermedia fra quella dei dossali e polittici e quella dei dipinti a sviluppo orizzontale, qualificandosi come anello di congiunzione fra di esse. La conformazione della pala affrescata nel salone d'adunanza dei Notai si lega in maniera precisa a quella della pala dell'Osservanza di Francesco del Cossa (figg. 97-100), licenziata dal pittore di origine ferrarese prima della parentesi non troppo gratificante sulle pareti di Schifanoia<sup>249</sup>. Rispetto a questa pala, nell'affresco si possono osservare delle piccole differenze: sono assenti i pilastri laterali con relativi capitelli nonché i "santini" disposti verticalmente al loro interno; la tavola centrale, dalla forma più quadrata che rettangolare, non poggia su una predella ma su un piedistallo. Nel tradurre l'ancona lignea in affresco, vennero insomma omessi alcuni elementi che avrebbero fatto accordare meno bene la pala a una collocazione sopra gli scranni, venendo logicamente incontro all'esigenza di ottenere un dipinto meno slanciato in verticale e più in

---

<sup>249</sup> La proposta di collocare la pala prima del coinvolgimento di Cossa nel cantiere di Schifanoia è di BACCHI 1984, pp. 296-297 (*ante* 1469); BACCHI 1991, pp. 19-22; 46-50, n. 4a-c (1465-1469); lo hanno seguito: LUCCO 1987, p. 242 (1467 ca.); BENATI 1984, p. 158 (*ante* 1469); IDEM 1993, pp. 26-34 (1465-1469); SGARBI 2003, pp. 224-225 (1468-1469); CAVALCA 2005, pp. 44-45, 51-55 (1467-1468); CIAMMITTI 2007, p. 52; C. CAVALCA, in *Cosmè Tura* 2007, pp. 369-371, 390, 392 (1467-1468); BENATI 2012, pp. 44-45 (1465-1469); BENATI 2012<sup>b</sup>, p. 80; COBIANCHI 2013, pp. 130-131 (1465-1469); CAVALCA 2013, pp. 151, 331-332, n. 17. Su una datazione ai primi anni settanta, sostenuta da VENTURI 1914, p. 636; LONGHI 1934, ed. 1956, p. 31; VOLPE 1958, ed. 1993, pp. 155-156, è tornato: FERRETTI 2011, pp. 280-281, 287 nota 13 (1471 ca.); IDEM 2022, pp. 106-109, 122-125 (1470-1471). Aperta nei confronti di quest'ultima eventualità si dimostra: BONDINI 2021, p. 134.

Pur non avendo avuto la possibilità di visionare direttamente il manufatto, vorrei almeno segnalare l'esistenza di una copia della pala di Cossa (già Vienna, Tiberius Auctions, asta 15 novembre 2022, lot. 236), utile ad approfondire il discorso, che demanderei però ad altra sede, della sua fortuna, da legare ovviamente alle sue vicende collezionistiche.



orizzontale<sup>250</sup>. Ci troviamo insomma in una fase in cui le corporazioni adottano manufatti di recente codificazione ma piegandoli alle proprie esigenze. Allargando la riflessione all'intero quadro della pittura felsinea del Rinascimento, il dipinto fatto eseguire dai Notai stabilisce, alla luce di un rapporto con l'ancona di Cossa che pare inequivocabile, un nuovo tassello riguardo al tema dell'introduzione della pala quadra a Bologna. Interessante sarebbe a questo punto chiarire quale delle due opere sia stata eseguita per prima in modo tale da fungere da modello per la seconda. Quello che interessa per ora rimarcare, rimandando la discussione della datazione e dell'attribuzione dell'affresco al capitolo successivo, è come fra XIV e XV secolo, all'interno dei saloni nobili delle corporazioni di mestiere, luoghi senza dubbio trascurati fino ad ora dalla critica, abbiano trovato espressione i linguaggi artistici più moderni che stavano comparando in città.

Al fine di valorizzare ulteriormente la testimonianza dell'affresco dei Notai, sembra necessario proporre un affondo sul tema dei polittici e delle pale eseguiti, anziché su un supporto ligneo o su tela, ad affresco<sup>251</sup>. Il fenomeno della simulazione su muro di manufatti tridimensionali ha interessato varie zone dell'Italia centro-settentrionale, con una maggiore concentrazione di

---

<sup>250</sup> Questi raffronti con la pala dell'Osservanza, giunta ai giorni nostri priva della carpenteria e di alcuni dei "santini" laterali, si basano sulla ricostruzione della stessa fornita da BENATI 1993, p. 29, fig. 4 e accolta da DE MARCHI 2012, pp. 202-203, ove si sottolinea come tale struttura, pur moderna, scenda comunque a compromessi col gusto corrente a Bologna. Un'altra ipotesi è stata avanzata da: CAVALCA 2013, pp. 154-160 e fig. 146, 331-332, n. 17. Continuando a tenere a modello la ricostruzione di Benati, si dovrebbe rilevare anche un'altra live difformità riguardante la lunetta, che nel caso dell'affresco nel palazzo dei Notai ha un diametro minore rispetto alla larghezza del dipinto sottostante. Come segnala lo stesso studioso (p. 34 nota 18), esiste tuttavia l'eventualità che l'ancona di Cossa potesse essere sprovvista di tale elemento, presentando piuttosto una "conclusione della cornice al livello dell'architrave".

<sup>251</sup> Sul tema risulta fondamentale: CAMPOREALE 2012, da cui trarre ulteriore bibliografia. Limitatamente alla zona romagnola, di recente: MARZILIANO 2016.

testimonianze, soprattutto per quel che concerne il XIV e gli inizi del XV secolo, fra l'Umbria, ove ci si poté giovare delle prime folgoranti prove di questa tecnica a opera di Pietro Lorenzetti e del Maestro di San Nicola, e la Toscana. Già dagli anni sessanta del Trecento, Siena si segnala, oltre che per l'alto numero di attestazioni superstiti, come uno dei centri più sperimentali in rapporto a questa soluzione. È qui, per intenderci, che dagli affreschi ispirati all'altare di Giotto per la Badia fiorentina, ad evidenza il modello più replicato, si passa a rappresentare polittici con personaggi a figura intera. Sempre Siena è il contesto in cui fa la sua comparsa, in particolare presso la chiesa di Sant'Andrea, una forma di polittico anomala, la quale ha suscitato letture divergenti negli storici dell'arte: privo di figure, ci si è chiesti se non fosse mai stato portato a termine o se fosse nato così (fig. 101)<sup>252</sup>. Se quest'ultima opinione venisse confermata andrebbe rivista anche la convinzione secondo cui una carpenteria affrescata possa unicamente registrare formule il cui uso è già codificato da tempo, non riconoscendo dunque a questa specialità alcuna possibilità di offrire innovazioni. Dal secondo quarto del XV secolo le attestazioni si infittiscono su tutta la penisola, dalla Liguria alla Lombardia all'Emilia. Contrariamente a quanto emerge dagli studi, il fenomeno, fatto gravitare principalmente attorno alla sola Toscana, dovette avere avuto una diffusione più ampia. In tal contesto, la codificazione della pala quadra all'antica non sembra avere dato impulso a questa specialità: si potrebbe anzi rilevare che l'introduzione di questa nuova tipologia, congiuntamente alla maggiore diffusione della tela, abbia contribuito al suo declino. La quantità degli esempi superstiti, ove spiccano per qualità quelli di Andrea del Castagno per l'Ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze e di Benozzo Gozzoli per il tabernacolo della Madonna della Tosse a Castelnuovo

---

<sup>252</sup> E. NERI LUSANNA, in *Die Kirchen von Siena*, I, 1, 1985, p. 286-287, n. 14; ISRAËLS 2009, p. 243; CAMPOREALE 2012, p. 41.

d'Elsa (fig. 102), risulta in effetti assai inferiore a quella relativa ai polittici, che specie nelle zone periferiche continuano costituire la soluzione privilegiata. Più che altro, avvicinandoci alla fine del secolo, va registrata la crescente fortuna della pala su supporto ligneo arrangiata all'interno di un ciclo ad affresco (es.: Ghirlandaio, 1482-1485, Firenze, Santa Trinita; fig. 103). Nell'esiguità delle testimonianze a nostra disposizione, la pala ad affresco della compagnia dei Notai appare anche in tale ambito di non trascurabile importanza. Innanzitutto, essa si manifesta in un territorio, quello bolognese ma in generale l'odierna Emilia-Romagna, in cui le prove in relazione a questa tecnica, stando a quanto messo in luce fino ad ora, sono abbastanza esigue. Inoltre, le poche superstite tramandano esclusivamente la forma di polittici gotici (es.: Lippo di Dalmasio, 1400 ca., Bologna, basilica di Santa Maria dei Servi, con cornice in cotto, figg. 104-107; Maestro di San Pier Damiano, 1440 ca., Faenza, deposito ASP Azienda Servizi alla Persona della Romagna Faentina, inv. 14, dalla scomparsa chiesa di Santa Perpetua)<sup>253</sup>. Interessante appare infine constatare come nei decenni successivi tale scelta non rimanga isolata: è possibile infatti richiamare la bella pala quadra con lunetta figurata, da assegnare a un pittore emiliano negli anni novanta del XV secolo, segnalata fino agli anni sessanta del secolo scorso nel castello di Mucciatella a Quattro Castella (Reggio Emilia) (fig. 108)<sup>254</sup>; un caso più particolare si riscontra ancora nella chiesa bolognese dei Servi, ove viene realizzata un'incorniciatura all'antica ad affresco per inglobare – e forse

---

<sup>253</sup> Per questi ultimi esempi, cfr. BOGGI, GIBBS 2013, pp. 144-145, n. 8; CAMPOREALE 2012, pp. 59-60; A. TAMBINI, in *Museo arte sacra città* 2012, pp. 416, 419, fig. 5.

<sup>254</sup> Nel 1968 l'affresco, strappato da una cappella pertinente al castello, venne trasferito nella villa di Montegaio di proprietà della famiglia Saracchi. Esso raffigura la *Madonna col Bambino in trono fra i santi Pietro e Venerio*, sormontati da una lunetta con *Cristo morto sorretto dalla Vergine e da san Giovanni evangelista*. Da segnalare è come in quest'ultimo elemento della pala sia stata adottata la non troppo consueta iconografia di Gesù che si tocca la ferita nel costato, la quale trova un parallelo, ad esempio, nella tela di Bartolomeo Bonascia alla Galleria Estense di Modena (inv. 480, tempera su tela, cm. 133 x 173).

rifunzionalizzare – una pittura murale preesistente ad opera di Pietro Lianori raffigurante la *Madonna col Bambino in trono fra i santi Cosma e Damiano* (fig. 109)<sup>255</sup>. La fitta decorazione a candelabra che impreziosisce questa finta cornice sembra accostabile al repertorio che si riscontra nelle carpenterie bolognesi fra la fine del XV secolo e l'inizio del successivo (figg. 110-111). Pur trattandosi di supporti diversi per tecnica e materiali, ci si trova di fronte a un caso di riadattamento simile a quello che ha interessato il polittico Baroncelli di Giotto in Santa Croce, i cui scomparti sono stati inglobati all'interno di una struttura all'antica<sup>256</sup>.

Gli studiosi sono soliti ricondurre la commissione di una pala ad affresco a motivazioni di tipo economico e di tempo. Certamente, il far eseguire una pittura murale richiedeva un esborso meno consistente rispetto a quello per un polittico o per una pala lignea; inoltre, dato che della sua realizzazione avrebbe dovuto occuparsi un solo artefice, vale a dire il pittore senza l'ausilio del legnaiolo, i tempi di messa in opera erano minori. Non ritengo, tuttavia, che la motivazione dell'economia possa essere estesa a tutti i polittici o pale d'altare ad affresco sopravvissuti: rimanendo nell'ambito delle corporazioni bolognesi, sarebbe difficile pensare che la ricca Arte dei Notai abbia optato per una soluzione di questo tipo per motivi di risparmio. Mi pare che in casi come questo si possa piuttosto parlare di una specifica scelta della committenza, la quale decise di adottare una pittura murale piuttosto che una tavola o una tela, oltre che per motivi di adattabilità nei confronti della propria sala d'adunanza, per ragioni di gusto. Sarà allora interessante rimarcare come l'*Incredulità di san Tommaso* facesse parte, a dispetto dell'aspetto spoglio in cui appare oggi il salone dei Notai, di un programma decorativo più ambizioso, il quale comprendeva,

---

<sup>255</sup> cfr. BOGGI, GIBBS 2013, p. 182.

<sup>256</sup> Per l'operazione condotta sul polittico di Giotto, di recente: DE MARCHI 2012, pp. 202-203. Per ulteriori esempi di riquadratura e sul tema in genere, oltre al testo appena citato: FILIPPINI 1992, pp. 199-211; PADOA RIZZO 2006; DE MARCHI 2012<sup>b</sup>, pp. 37-39; TARTUFERI 2012, pp. 54-56.

insieme al bancale dei ministerali, una vetrata con la figura della *Virgine* di Domenico di Giacomo Cabrini e pitture aniconiche ad opera di un non meglio identificato “Galeacio” pittore; poco più avanti, forse in corrispondenza dell’esecuzione del nuovo soffitto da parte di Andrea Formigine<sup>257</sup>, l’ambiente fu ulteriormente arricchito da un fregio di Bartolomeo Ramenghi da Bagnacavallo<sup>258</sup>. Da queste informazioni risulta dunque chiaro come l’affresco in questione si inserisse, costituendone l’elemento apicale, all’interno di una decorazione più vasta, ove la predilezione per l’affresco era maturata per ragioni estetiche ma anche perché pienamente rispondente alle funzioni rappresentative della sala.

Tornando al discorso principale, l’analisi sin qui condotta ha consentito di appurare come, per l’arredamento delle loro residenze, le corporazioni abbiano fatto ricorso a manufatti già sperimentati ma adattandoli alle proprie esigenze. Il caso dei Notai, benché non possa considerarsi normativo avendo sempre rivestito una posizione di spicco fra le Arti, offre inoltre la testimonianza di come, oltre all’adattabilità, nelle sale d’adunanza potessero figurare, fin dagli anni sessanta del XV secolo, oggetti estremamente moderni in relazione al contesto artistico locale come una pala quadra. Nei decenni successivi, le compagnie di mestiere risultano in grado di mettere a punto un manufatto specifico, quasi sempre su tela e dallo sviluppo in orizzontale – quello che chiameremo, dunque, “dipinto consiliare” –, che si arrangiasse meglio allo

---

<sup>257</sup> I pagamenti per queste opere si trovano in ASBo, *Società dei Notai*, Introiti e spese, 101, 1403-1455, cc. 1-289; 102, 1458-1473, cc. 2-55: apparati, doc. IV; ASBo, *Notarile*, Francesco Mattesilani, 1604, 26 giugno 1514, 24 settembre 1515, 18 febbraio 1516, 31 dicembre 1518: apparati, doc. IV. Su Domenico Cabrini e sulla famiglia di vetrai di cui fa parte, di recente e con bibliografia: SERRANI 2020<sup>e</sup>. Nello specifico, per la perdita vetrata del salone del palazzo dei Notai: MALAGUZZI VALERI 1898, p. 173.

<sup>258</sup> Del quale è noto l’atto di commissione: apparati, doc. V.3. È probabile che tale fregio sia lo stesso di quello visto nella sala da Marcello Oretti ([sec. XVIII], ms. B 30, p. 293), il quale lo attribuì ad Amico Aspertini con la specificazione “da altra mano ritoccato”.

spazio delle sale d'adunanza; a tal proposito, vedremo come una serie di opere d'arte già in essere nelle chiese e in altri ambienti della città possano aver fornito un modello a cui ispirarsi. A partire dal Trecento assistiamo alla comparsa a Bologna di manufatti dallo sviluppo longitudinale dei quali non è sempre risultato agevole riconoscerne la funzione, ovvero se fossero da considerare come paliotti, dossali o polittici. Tale ambiguità, che viene a sciogliersi in presenza di terminazioni cuspidate, coinvolge in primo luogo alcune opere uscite dalla bottega del cosiddetto Pseudo Jacopino o Maestro dei polittici bolognesi, il quale ebbe a più riprese modo di confrontarsi, parallelamente a Vitale degli Equi, con manufatti dallo sviluppo orizzontale. Alla tipologia del paliotto, come messo in evidenza da Massimo Medica, deve essere ricondotto il complesso, proveniente da Santa Maria Nuova, con la *Dormitio Virginis* del cosiddetto Maestro dei Polittici bolognesi, il quale potrebbe essere stato sormontato, sviluppando il medesimo tema mariano, da quello con la *Presentazione al tempio*, anch'esso in origine in Santa Maria Nuova (figg. 112-113)<sup>259</sup>. La natura di polittico non è invece mai stata messa in discussione a proposito della "tabulam"<sup>260</sup> con l'*Incoronazione della Vergine* di Vitale per San Salvatore (1353), che sembra comunque risentire della tipologia del paliotto o dossale nella squadratura determinata dalla cornice continua che l'attornia (fig. 114). Ad ogni modo, andrà riconosciuto al pittore un certo sperimentalismo nell'arrangiamento degli scomparti, dal momento che vengono accostate, in maniera non consueta per il panorama bolognese, terminazioni cuspidate a

---

<sup>259</sup> Rispettivamente: Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 7153, tavola, cm. 97,5 x 188; inv. 217, tavola, cm. 114 x 197,5. M. MEDICA, in *Pinacoteca* 2004, p. 78, n. 15, 83, n. 16.

<sup>260</sup> Termine tratto dal contratto di allogazione dell'opera al pittore, del 6 luglio 1353, ove si parla di una "tabulam decem figuris et istoriis" da collocare sopra l'altare di San Tommaso di Canterbury. L'accordo è stato sottoscritto con il priore di San Salvatore, Rainiero dei Ghisilieri. Cfr. FRATI 1909, p. 171; D'AMICO 2010-2011, con particolare attenzione all'iconografia e alla committenza.

nicchie a tutto sesto con all'interno scene narrative. Non sembra un caso che una conformazione di questo tipo sia stata elaborata in seguito al suo soggiorno a Udine (1348-1349), in occasione del quale poté sostare in laguna e venire a contatto, oltretutto con i polittici di Paolo Veneziano, con gli sfavillanti *antependia* e i dossali della tradizione veneziana<sup>261</sup>. Sempre una forma allungata dovette avere il precedente polittico per la chiesa di Sant'Antonio abate, ove ai lati della tavola con il santo titolare della chiesa ne figuravano altre sei raffiguranti storie della sua vita. Nonostante le quattro pervenute fino a noi (fig. 115)<sup>262</sup> presentino una superficie dipinta cuspidata, non è improbabile che fossero raccordate, inglobando uno scomparto centrale leggermente più espanso, da una cornice rettilinea analoga a quella dei polittici appena analizzati.

I manufatti dallo sviluppo orizzontale licenziati a Bologna nel corso del XV secolo sembrano a poco a poco affrancarsi dagli intagli ricercati e dalle decorazioni a pastiglia che caratterizzavano le carpenterie gotiche. Un esempio estremo è costituito dalla pala eseguita Pietro di Giovanni Lianori per l'altar

---

<sup>261</sup> A proposito dei quali, quanto meno e da cui trarre la bibliografia precedente: BOSKOVITS 1992; BELLI D'ELIA 1994; DE MARCHI 2005; GUARNIERI 2006; DE MARCHI 2009<sup>b</sup>. La conformazione del polittico di Vitale per San Salvatore (tempera su tavola, cm. 105 x 225) non sembra aver fino ad ora attirato l'attenzione degli studiosi: R. D'AMICO, in *Per la Pinacoteca* 1986, pp. 63-67, n. 5; Pini 2010; D'AMICO 2010-2011; una menzione si trova in DEL MONACO 2020. Per altri aspetti materiali del polittico, in particolare il lavoro sull'oro: LODI 1981, pp. 55-56, n. 18.

<sup>262</sup> *Sant'Antonio abate lascia il monastero di Patras, Il santo sconfigge un drago che gli appare in una fonte*, tavola, cm. 79 x 37; *Re di Palestina esortato da un mendicante ad inviare i viveri al santo nel deserto, Arrivo dei cammelli con i viveri*, tavola, cm. 77 x 39; *Sofia, figlia dell'imperatore Costantino, posseduta dal demonio, Guarigione di Sofia ai funerali di sant'Antonio abate*, tavola, cm. 78,5 x 38,5; *Dopo la morte sant'Antonio abate sorregge il corpo di Efron, Il santo resuscita tre uomini uccisi dalle fiere*, cm. 78,5 x 38,5. A proposito di questo complesso: D. BENATI, in *Pinacoteca* 2004, p. 94, n. 20a-d.

maggiore di San Girolamo di Miramonte (fig. 116)<sup>263</sup>, nella quale ogni pannello subisce un processo di squadratura simile a quello dell'altare di San Salvatore di Vitale. Questo caso sembrerebbe attestare la difficoltà ad abbandonare la tipologia dei paliotti, i quali erano stati impiegati, soprattutto nel corso del secolo precedente, sopra gli altari con il cambiamento della funzione originaria. Fra il terzo e il quarto decennio del secolo, la figurazione inizia a distribuirsi su un unico piano sprovvista di elementi, tanto dipinti quanto scolpiti, che isolassero i personaggi o le storie rappresentati. È questo il caso, nonostante le non eccessive dimensioni, della pala, attribuita dubitativamente a Pietro di Giovanni Lianori, con la *Madonna allattante fra i santi Margherita, Antonio abate, Giacomo, Bartolomeo, Cristoforo e Sebastiano* oggi presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 307) ma di cui si ignora la destinazione originaria (fig. 117)<sup>264</sup>. A quest'ultimo pittore va in ogni caso riconosciuto un ruolo importante nella definizione di dipinti dal formato orizzontale e privi di elementi divisorii. Oltre alla tela con la *Madonna col Bambino in trono fra i santi Caterina d'Alessandria e Giovanni Evangelista* per l'oratorio della Gazza a Fiesso di Castenaso (ora presso la chiesa parrocchiale di San Pietro; fig. 118)<sup>265</sup>, a lui va infatti riferita la testimonianza che ritengo più vicina al dipinto dallo sviluppo orizzontale che diverrà tipico delle residenze delle Arti, ovvero la *Madonna col Bambino in trono fra i santi Giacomo, Giovanni Battista, Leonardo e Cristoforo*, del 1420 circa e sempre conservata presso la Pinacoteca bolognese (inv. 7102; fig. 119). Interessante risulta anche la sua ubicazione originaria, non una cappella ma un ambiente laico

---

<sup>263</sup> Pietro di Giovanni Lianori, *Madonna col Bambino in trono fra i santi Girolamo, Petronio*, in alto: *l'Annunciazione fra i santi Stefano, Domenico, Francesco e Agostino*, 1453, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 6316, tavola, cm. 172,6 x 220.

<sup>264</sup> Tavola, cm. 43,5 x 89,5: R. D'AMICO, in *Pinacoteca* 2004, pp. 194-195, n. 70.

<sup>265</sup> Tela, cm. 130 x 170: R. D'AMICO, in *Il tramonto* 1987, pp. 109-110, n. 13; EADEM 2008, p. 47.



destinato alla gestione del commercio del Sale, la cosiddetta Salara<sup>266</sup>. Tale ufficio rimase fra le mura urbane, trasferito all'interno di vari palazzi, fino alla fine del XVIII secolo quando viene costruito un apposito edificio in prossimità dello scalo dell'antico porto della città<sup>267</sup>. Il fatto che nella parte sommitale del dipinto sia rappresentato, oltre a quello Campeggi, lo stemma di papa Martino V Colonna (1371-1431), attesta come sia stato eseguito per la prima sede della Salara, ovvero un ambiente ricavato nel lato orientale del palazzo del Podestà (di fronte alle Pescherie), e non in quella successiva al pianterreno del palazzo dei Notai, ove venne trasferita nel 1442<sup>268</sup>. Le poche notizie a nostra disposizione su questo luogo assicurano come fosse dotato, oltre a una loggia al pianterreno adibita all'approvvigionamento del sale, di un salone al piano superiore<sup>269</sup>, all'interno del quale con ogni probabilità si formalizzavano gli accordi di natura commerciale. Non è inverosimile pensare che il dipinto di Lianori si trovasse sopra i bancali ove si riunivano gli ufficiali adibiti a queste attività, quasi a sovrintendere l'operato degli stessi e a fungere da protezione per i mercanti lungo le vie di commercio. Auspicando di rintracciare ulteriori notizie a proposito dell'articolazione degli spazi nella Salara di Bologna, trovo che quella presentata possa essere una valida specificazione in relazione alla provenienza della tela di Lianori, che così facendo diverrebbe il primo presupposto dei dipinti

---

<sup>266</sup> Su questo dipinto (tela, cm. 206 x 225) puntava già l'attenzione VOLPE 1983, p. 288 nota 14. Di recente e da cui trarre ulteriore bibliografia: D'AMICO, in *Pinacoteca* 2004, pp. 192-193, n. 68.

<sup>267</sup> A proposito di quest'ultimo edificio e del restauro che lo ha interessato negli anni ottanta del secolo scorso: *La Salara* 1995. Per gli spostamenti della Salara fra le mura cittadine: GUIDICINI 1868-1873, ed. 1980, IV, pp. 187-194; MALAGUZZI VALERI 1898, p. 174; ROSA 1973, pp. 260-261; PESCI, UGOLINI, VENTURI 1995, p. 68, ove si pone, sulla base di un errore di battitura nella voce bibliografica precedente, la data del dislocamento presso il palazzo dei Notai nel 1422 anziché nel 1442. Per una visualizzazione in pianta di dove si trovasse tale ambiente all'interno del palazzo dei Notai: CENCETTI 1983, p. 36.

<sup>268</sup> Il punto è stato chiarito da D'AMICO, in *Pinacoteca* 2004, pp. 192-193, n. 68.

<sup>269</sup> ZUCCHINI 1912, p. 27.

che ho proposto di definire “consiliari”. Un altro motivo che indurrebbe a sostenere tale ipotesi è il fatto che, lì ubicata, ma anche in seguito al riallestimento nel nuovo ufficio al pianterreno della residenza dei Notai, la tela di Lianori poté costituire un modello facilmente accessibile ai committenti di Francesco del Cossa nel momento di richiedergli un dipinto che svolgesse una funzione analoga nel salone del tribunale nel palazzo della Mercanzia.

In questo processo evolutivo, non è scontato assegnare un ruolo preciso a un dipinto fatto seguire nel 1421 dai Fabbri per il proprio salone nobile. Nonostante l’indicazione di un suo sviluppo “per traverso” fornita da Marcello Oretti, sarebbe avventato, in assenza dell’opera stessa nonché di ulteriori attestazioni, considerarla un polittico anziché un dipinto simile a quello n. 307 della Pinacoteca attribuito a Pietro di Giovanni Lianori e viceversa. Oltre all’iscrizione, forse troppo estesa per figurare in un unico scomparto di polittico, l’unione fra l’indicazione relativa al formato e quella riguardante l’iconografia (“Cristo in Croce, la Madonna, Santa Maria Maddalena, S. Giovanni, S. Paolo e Santa Lucia, S. Eligio, e detto santo in atto di ferrare un cavallo”) induce però a propendere per la seconda tipologia<sup>270</sup>.

Facendo sostare, in attesa di ulteriori conferme, nel campo delle ipotesi la proposta sulla specifica ubicazione nella Salara della tela di Lianori, la prima testimonianza di un dipinto dallo sviluppo orizzontale su tela a corredo di una sala d’adunanza è con ogni probabilità fornita, nonostante il dibattito sviluppatosi sulla sua cronologia fra gli studiosi, alcuni dei quali propensi a

---

<sup>270</sup> Nota 132; per il testo dell’iscrizione: apparati, doc. VIII, p. 370. È rilevante notare come una iconografia simile a quella del manufatto commissionato dai Fabbri sia impiegata in un noto dossale in San Marcuola a Venezia (*Crocifissione fra i due dolenti e i santi Bartolomeo, Giovanni Battista, Ermagora e Fortunato*, tavola, cm. 67 x 173: PALLUCCHINI 1964, pp. 64-65, 76, fig. 210): ciò non vuol dire che anch’esso fosse un dossale, bensì spingerebbe a collocarlo nel medesimo iter evolutivo che da quelle forme portò alla creazione di manufatti come la richiamata paletta di Lianori.

considerare un'aggiunta successiva l'iscrizione con la data 1466 che vi compare, dalla tela con *Madonna e santi* di Tommaso Garelli per i Lombardi (fig. 120), una congregazione di una tipologia affine alle Arti e della quale si è parlato nel primo capitolo. L'attuale ubicazione della tela, ovvero sopra il bancone ligneo della sala d'adunanza della vetusta compagnia militare, ha infatti tutta l'aria di ricalcare quella originaria<sup>271</sup>. A partire dal 1445, era stata messa a disposizione dei Lombardi, quasi a risarcimento della cessione della loro antica sede presso il complesso di Santo Stefano all'abate Giacomo Battagli che ne fece un ospizio, un'ampia stanza al di sopra di quest'ultima. L'odierno salone è il risultato di una ristrutturazione settecentesca di quell'ambiente ma è logico immaginare, essendo rimasti inalterati i rituali della compagnia, che al dipinto venisse assegnata una funzione, e dunque una collocazione, analoga a quella precedente<sup>272</sup>.

La serie di “dipinti consiliari” è ulteriormente arricchita da una tela oggi custodita a Berna (Kunstmuseum, inv. 210) e da riferire, essendovi effigiato il fondatore, alla committenza della compagnia di San Girolamo di Miramonte (fig. 121). Che anch'essa presentasse in origine un marcato sviluppo in orizzontale lo apprendiamo dalle ricerche di Daniele Benati, il quale,

---

<sup>271</sup> Tommaso Garelli, *Madonna col Bambino tra i santi Nicola da Bari, Pietro, Michele arcangelo e Petronio*, 1460 ca., Bologna, residenza della compagnia dei Lombardi, tela, cm. 133,5 x 222, ora attornata da una cornice in stucco settecentesca. Per il dibattito sulla cronologia: CAVALCA 2013, pp. 37-38, 328-329, n. 14 (1466); CALOGERO 2019, pp. 70-71, nota 36 (1450-1455); FERRETTI 2022, pp. 97-102, con completa bibliografia. Alla questione può aggiungersi un mio contributo apparso di recente: SERRANI 2022c, p. 138 nota 11. A proposito dell'ubicazione della tela: CAVALCA 2003, p. 37; EADEM 2013, pp. 37-38, 328-329, n. 14. Inoltre: A. VOLPE, in *Petronio e Bologna* 2001, pp. 263-265, n. 25.

<sup>272</sup> La sede della compagnia dei Lombardi si trova tuttora nel complesso stefaniano, in particolare nell'edificio situato in corrispondenza dell'odierna chiesa della Madonna di Loreto, adiacente all'abside di quella intitolata ai Santi Vitale e Agricola. Per ulteriori notizie relative alla residenza: MULAS MARCELLO 1992. La ristrutturazione che la interessò nel XVIII secolo (1753-1754) fu voluta da papa Benedetto XIV Lambertini, il cui ruolo all'interno della compagnia è illustrato da FANTI 2019.

riconoscendone una copia in una pergamena della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 296; fig. 122), ha potuto documentare la decurtazione che lo ha interessato<sup>273</sup>. Nella parte mancante erano effigiati Cristo e san Girolamo, i quali erano posti ad apertura del corteo di confratelli che tuttora vi figura. La destinazione originaria del dipinto era l'oratorio posseduto dalla compagnia in via Savenella, assegnatole come nuova sede nel 1433 dal vescovo di Bologna Nicolò Albergati; è tuttavia probabile, alla luce del particolare formato e dell'iconografia, che la sua collocazione non fosse nel corpo di fabbrica principale bensì in un locale attiguo e più riservato come la sagrestia, ove viene ricordato nell'edizione delle *Pitture di Bologna* del 1792<sup>274</sup>, oppure una stanza destinata alle riunioni. A supporto di quest'ultima eventualità interviene una fonte settecentesca mai attenzionata fino ad ora in relazione a questo argomento, la quale, oltre a fornirci la prima testimonianza del quadro di Berna, ne rileva la sua collocazione “nel Capitolo”, da intendere più propriamente come una sala consiliare<sup>275</sup>. Che l'opera non si trovasse nello spazio liturgico dell'oratorio sembra infine confermato dalla già menzionata visita del 1586 di

---

<sup>273</sup> BENATI 1985; D. BENATI, in *Pinacoteca* 2004, p. 290, n. 117. Il dipinto originale misura cm. 132 x 143; la copia settecentesca su pergamena cm. 26,5 x 53. Il corretto rapporto tra le due opere era già stato colto da DE TÖTH 1934, I, pp. 233, 249-250. La compagnia laicale di San Girolamo di Miramonte (a proposito della quale: VITTORIO 1736, pp. 3-31; GUIDICINI 1868-1873, ed. 1980, III, pp. 245-246; DE TÖTH 1934, I, 247-56) non è da confondere con quella dei Crociferi, i quali si riunivano in Santa Maria del Morello: *Le chiese parrocchiali* 1844-1851, I, p. 87; tale prassi è ulteriormente attestata da un documento inedito da me rintracciato: ASBo, *Notarile*, Albizzo Duglioli, filza 6, n. 27, 4 settembre 1475.

<sup>274</sup> [MALVASIA] 1792, p. 242.

<sup>275</sup> VITTORIO 1736, p. 14: “[...] un gran Quadro posto nel Capitolo la forma, dove si vede Gesù Cristo nostro Redentore con la Croce seguitato dal Santo Protettore Girolamo, precedere in atto di segnar la strada a' suoi Commessi seguaci. Seguitando l'orme gloriose di penitenza il Beato Nicolò, assistito dal Beato Stefano Confessore, e dal Priore de' Confratelli con le loro Croci sù le spalle; gli altri del numero poi nel mezzo di nobili Cavalieri, forse gli Anziani del Senato, perché agl'Abiti mostrano d'esser tali, tutti col glorioso pondo delle Croci sù gli omeri”.

Antonio Bachino, nella quale non ci si sofferma in altri punti se non in quello dell'altare maggiore, dotato ormai da un'ottantina d'anni un dipinto di Francesco Francia (ora Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 587)<sup>276</sup>. Evidentemente, la tela oggi a Berna era custodita in un luogo ove Bachino non poteva e non aveva interesse ad accedere, il quale ha buone possibilità di essere identificato con la sala consiliare o d'adunanza indicata nel volume settecentesco qui portato all'attenzione.

Per la precisione, la più volte richiamata tela di Francesco del Cossa (tav. 3) non fu realizzata propriamente per una corporazione di mestiere ma per il Foro dei Mercanti, il cui scopo principale era quello di dirimere le controversie commerciali. Non si ha dunque a che fare con una commissione da riferire alla corporazione dei Mercanti, anch'essi comunque residenti nel palazzo della Mercanzia, ma di quella istituzione che si occupava di regolare i traffici e i dissidi

---

<sup>276</sup> Al quale, Bachino, la seconda fonte più antica a ricordare il dipinto (a proposito del quale, di recente: A. SERRANI, in *Giulio II e Raffaello* 2022, p. 120, n. V.2; aveva sostituito una pala di Lianori, già discussa: pp. 137-138 e nota 262), ordina che “si facesse la cortina”: AGABO, *Visite pastorali*, Visite della città, et diocesi del s.re Bachino et altri visitatori, 1586, nn. 16, 17. Preziose notizie, oltre alla menzione della stessa opera di Francia, in merito alla decorazione che investì l'oratorio nei secoli si trovano ancora in: VITTORIO 1736, pp. 14, 24, 30 (“[...] nobilitato dalla più bella Pittura, che in quei tempi uscisse dal famoso pennello di Francesco Francia, che è la Tavola dell'Altare, con la Santissima Annunziata, S. Girolamo, e il Precursore Battista”; “Nel rimanente poscia dell'Oratorio a garra della generosa pietà de' Confratelli adornato, vedonsi prima ne' spaziosi Laterali più Quadri in pittura, rappresentanti le gesta del Glorioso S. Girolamo, che alla moderna contornati fano ala alla Cappella di recente abbellita con due grandiose Colonne, che spalleggiate da un Cornicione, che tutto l'Oratorio circonda con la spalature di tre finte Finestre dipinte con l'intero Ornamento della Cappella suddetta dal famoso pennello del Sig. Giuseppe Orsoni; facendo prospetto, e compimento al suddetto Edifizio la Cappella medesima, la di cui Volta vedasi dipinta dal celebre Confratello Sig. Gioseffo Pedretti; Il tutto in parte dalle copiose oblazioni de' moderni Confrati, ed in parte a pure spese della stessa Compagnia restaurato, migliorato, ed abbellito a maggior gloria di Dio, ed ad onore de' nostri Protettori S. Girolamo, e B. Nicolò Albergati, a fine solo, che degninsi in uno con questa nobilissima Patria proteggere anche la Loro Pia, onoranda, ed esemplare Confraternita, presentemente costituita, e condecorata dagl'infrascritti Venerandi viventi Confrati [...]).

di natura economico-commerciale che avevano luogo in città. Il salone adibito a questa funzione era un ambiente in cui era più facile imbattersi rispetto a una sala d'adunanza di una compagnia, fruibile quasi esclusivamente dai soli membri. Posta al di sopra degli scranni ove sedevano i giudici del Foro, è come se ad essa fosse demandato il compito di legittimarne l'operato<sup>277</sup>. I precedenti portati all'attenzione in questa sede farebbero riconoscere in questa tela non tanto uno dei primi casi di adozione di un dipinto rettangolare per un salone, bensì l'assecondarsi di tale consuetudine. Come è stato possibile rilevare, solo dopo aver sperimentato vari formati si pervenne a codificarne uno dalle caratteristiche ricorrenti, nella definizione del quale potrebbero aver funto da ispirazione taluni manufatti trecenteschi. Con tutte le diversità dei vari casi e delle istituzioni che decisero di servirsene, i dipinti su tela dallo sviluppo orizzontale divennero a Bologna uno strumento privilegiato di autorappresentazione<sup>278</sup>.

Dalla serie di dipinti destinati alle sale d'adunanza delle corporazioni, nella fattispecie quella dei Notai, devono invece essere espunte le tre tele di Antonio da Crevalcore raffiguranti la *Madonna col Bambino in trono*, *San Pietro* e *San Paolo* oggi presso una collezione privata romana (tav. 6)<sup>279</sup>. Pur avendo messo in luce

---

<sup>277</sup> *Supra* pp. 42-43. Inoltre, sulle trasformazioni che interessarono la sede del tribunale: CECCHIERI, VIANELLI 1982, pp. 98, 110.

<sup>278</sup> Parallelamente alle corporazioni, i dipinti dallo sviluppo orizzontale sembrano aver avuto particolare successo nei monasteri. Due di essi, affini nell'impaginato ma diversi per tipologia di supporto, sono oggi pervenuti alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. nn. 291, 808): il primo, su tavola e databile fra il settimo e l'ottavo decennio del Quattrocento, proviene dal monastero dei Santi Naborre e Felice (cm. 97 x 223: D. BENATI, in *Pinacoteca* 2004, p. 238, n. 87; MICELI 2017); il secondo, su tela e recante la data 1497, si trovava in quello di San Mattia (cm. 160 x 397,5; fig. 123. Cfr. VOLPE 1958, ed. 1993, p. 167 nota 18; S. BATTISTINI, in *Petronio e Bologna* 2001, p. 264, n. 26; D. BENATI, in *Pinacoteca* 2004, pp. 304-305, n. 127). Entrambi denotano la difficoltà, nella seconda metà del XV secolo, ad affrancarsi totalmente dalla tipologia dei paliotti rimarcando, allo stesso tempo, come quei manufatti trecenteschi possano aver contribuito alla definizione dei dipinti rettangolari qui esaminati, sia "consiliari" sia monastici.

<sup>279</sup> CAVALCA 2013, pp. 345, n. 33.

come tali ipotesi di provenienza, introdotta di recente da Cecilia Cavalca, sia da accantonare avendo i Notai scelto per quella collocazione un affresco, ritengo comunque che debba essere mantenuta, nelle modalità che avrò modo di argomentare più avanti, la relazione fra il dipinto e la influente compagnia.

A un “dipinto consiliare” ricorsero certamente gli Speciali, che tuttavia non optarono per una tela ma per una tavola (tav. 8). Il fatto che si tratti di un frammento non consente di stabilire quanto si sviluppasse in orizzontale; tuttavia, sia le figure che si scorgono ai lati della Vergine sia una testimonianza fornita da una fonte settecentesca, la quale ne specifica la collocazione sopra il bancone dei ministrali, porta a immaginare che avesse un'estensione analoga a quella del dipinto eseguito da Cossa per i Mercanti (tav. 3), se non addirittura che ne volesse imitare la conformazione<sup>280</sup>.

Nella seconda metà del XV secolo, la formula di un dipinto costituito da un unico supporto rettangolare conobbe dunque a Bologna, in special modo in relazione alla committenza delle corporazioni di mestiere, larga diffusione; ciò non toglie, tuttavia, che in alcune circostanze si potesse ancora ricorrere a soluzioni arcaizzanti, come dimostra il trittico dell'Arte della Lana (tav. 10), il quale, come già argomentato, non è escluso abbia potuto anch'esso figurare sopra gli scranni del salone delle adunanze<sup>281</sup>.

## 5.2 Il confronto con i teleri narrativi per le Scuole veneziane

[...] Venetian confraternities were initially formed by men and women for purposes of mutual aid and devotion outside the institutional church. Typically, the groups adopted a patron saint, participated in collective prayer,

---

<sup>280</sup> Tesi elaborata a partire da CAVALCA 2013, pp. 38, 350-351, n. 42. *Supra* pp. 94-95, 128-129; *catalogo delle opere*, scheda 8.

<sup>281</sup> *Supra* pp. 94-96; *catalogo delle opere*, scheda 10.

visited the sick, accompanied the dead to the grave and shared in commemorative masses. [...]. Over the years their financial resources grew, primarily through testamentary bequests, and they began to provide food, housing and medical care for their poorer members and to give dowries to their daughters. They often operated hospitals and the late-medieval equivalent of old-age homes. What came to distinguish the Venetian *scuole* from their counterparts in Italy was an additional civic role<sup>282</sup>.

Ci si potrebbe chiedere come mai l'analisi comparativa che qui si propone non venga mantenuta sul piano delle associazioni di mestiere piuttosto che essere spostata su quello delle Scuole. A giustificazione di tale scelta di campo possono essere richiamati vari fattori, a cominciare dalle significative analogie riscontrabili fra queste ultime e le Arti bolognesi. Il passo collocato in apertura di questo paragrafo, ovvero il rapido quanto efficace profilo delle Scuole veneziane tracciato da Patricia Fortini Brown, potrebbe in larga parte essere speso per le compagnie bolognesi, anch'esse dotate, in prima istanza, di una spiccata vocazione assistenziale<sup>283</sup>. Un altro fattore che certamente accomuna le Scuole alle Arti bolognesi è il forte coinvolgimento nella politica ("additional civic role"), un versante sul quale appaiono invece meno attive, in laguna, le associazioni di mestiere<sup>284</sup>. La storia di queste ultime, d'altro canto, sembra

---

<sup>282</sup> FORTINI BROWN 1988, pp. 15, 18.

<sup>283</sup> Come ampiamente noto, le compagnie bolognesi furono molto attive sul versante dell'assistenzialismo, dedicandosi anche alla gestione di ospedali: FASOLI 1935, p. 240.

<sup>284</sup> Fra le somiglianze si potrebbero aggiungere anche il porsi sotto la protezione di un santo, la conduzione di riti religiosi, la redazione di testi statuari, la necessità di dotarsi di palazzi di rappresentanza e l'assistenzialismo fra i membri (cfr. FORTINI BROWN 1988, pp. 15, 18). Diversa era invece la composizione sociale, dato che alle scuole potevano accedere individui di varia estrazione e praticanti mestieri differenti, mentre le corporazioni bolognesi riunivano solo uomini (alle Scuole piccole veneziane potevano accedere anche le donne: GUZZETTI, ZIEMANN 2002) praticanti più o meno lo stesso tipo di lavoro. Diverso è anche il peso sul piano politico, dal momento che le compagnie



fornire ulteriori legittimazioni al nostro allargamento di campo, dato che, specialmente sul fronte artistico, furono loro stesse a individuare nelle più rinomate Scuole il modello a cui rifarsi<sup>285</sup>. Ad esse, inoltre, non è possibile attribuire, a differenza delle Scuole, una sistematica politica di committenza destinata ad abbellire i propri palazzi, dei quali iniziarono peraltro a dotarsi con maggiore regolarità solo nel XVII secolo (le gilde veneziane ritennero in un primo tempo sufficiente continuare a riunirsi presso un altare o una cappella di una chiesa cittadina)<sup>286</sup>. In sostanza, sia perché furono le gilde stesse a volersi omologare alle Scuole sia per via delle molteplici affinità di queste ultime con le corporazioni bolognesi, pare opportuno che proprio alle Scuole veneziane, Grandi e Piccole<sup>287</sup>, debba essere rivolta la presente analisi comparativa.

L'aspetto più vistoso e al contempo più rilevante nell'economia di questa indagine è l'emersione, tanto nel caso bolognese quanto in quello veneziano, di una volontà di dotare i propri palazzi e le cappelle all'interno delle chiese

---

bolognesi non furono uno strumento per accedervi ma una componente indispensabile per il funzionamento stesso del Comune. Ci si potrebbe soffermare ulteriormente sulle similitudini e sulle divergenze fra questi due istituti; tuttavia, quello che qui ci interessa, e che si qualifica senza dubbio come uno dei fattori più macroscopici e rilevanti, è l'emersione in entrambi, fra XV e XVI secolo, di una sontuosa e sistematica politica sul versante delle committenze artistiche, sulla quale ci soffermeremo a breve. Sulle Scuole veneziane in generale, oltre al già richiamato volume di Patricia Fortini Brown (in part. pp. 13-30), quanto meno: PULLAN 1971, ed. it. 1982; *Le scuole di Venezia* 1981; FORTINI BROWN 1996; ORTALLI 2001; ZANELLI 2002, pp. 31-36; MATTHEW 2007; GRAMIGNA, PERISSA 2008; D'ANDREA 2013.

<sup>285</sup> Esistono per giunta dei casi in cui gilde e Scuole – il processo coinvolse in particolar modo le cosiddette *Scuole piccole* – arrivarono a fondersi in un'unica organizzazione: HUMFREY, MACKENNEY 1986, p. 317 (“[...] by the fifteenth century the *arte*, or professional body, had become more or less synonymous with its respective *scuola*, or devotional confraternity”); HUMFREY 1988, p. 402. Per riflessioni di più ampio respiro sui rapporti e sulle sovrapposizioni, non solo in campo artistico, fra le Arti e le Scuole veneziane: GAZZINI 1998, con bibliografia precedente.

<sup>286</sup> HUMFREY, MACKENNEY 1986, p. 318 e *passim*.

<sup>287</sup> Sulle differenze fra le tipologie di Scuola a Venezia: FORTINI BROWN 1988, pp. 20-21.

cittadine di adeguati e sempre più ricercati apparati ornamentali. Se, sul versante della decorazione delle residenze, alle Arti bolognesi va riconosciuta una indubbia precocità nell'avviamento di tali campagne (prima metà del Trecento), alle Scuole veneziane spetta, fra la seconda metà del XV e l'inizio del XVI secolo, il raggiungimento di risultati di una magnificenza che stenta a trovare eguali lungo tutta la penisola<sup>288</sup>. Certo è che per quanto riguarda le sedi delle Arti bolognesi, alcune andate distrutte e altre fatte oggetto di drastiche rimodulazioni degli spazi interni, la fastosità in esse dispiegata appare come un dato difficilmente risarcibile nella sua interezza. Tuttavia, l'impressione è che il caso fornito dai Notai, il cui salone nobile (fig. 71) fu decorato ricorrendo a una pluralità di tecniche artistiche<sup>289</sup>, non debba essere considerato come uno standard raggiunto da tutte le altre, che non sempre poterono o decisero di dotarsi di apparati altrettanto fastosi.

Mantenendo l'attenzione sulle decorazioni relative ai palazzi, un quesito che ha spesso destato l'attenzione degli studiosi è come abbia avuto origine, in laguna, la consuetudine di ornare le sale d'adunanza con teleri narrativi. Si è tentato di tracciare come a Bologna si sia arrivati a privilegiare, giovandosi forse anche del modello fornito dai paliotti e dai dossali, dipinti consiliari dallo sviluppo orizzontale e prevalentemente su tela, caratteristiche senz'altro connesse all'adattabilità rispetto agli ambienti ove venivano installati. Appare a questo punto utile ripercorrere le fasi della codificazione, anch'essa di certo condizionata da esigenze materiali dettate dagli spazi, del telero narrativo a Venezia, per comprendere, oltre alle tempistiche della messa a punto, se debba

---

<sup>288</sup> La bibliografia dedicata alle decorazioni, soprattutto nella forma di teleri narrativi, delle sedi delle Scuole veneziane è molto vasta. Dalle note che seguono sarà possibile trarre adeguati riferimenti. Peter Humfrey mette comunque in risalto come le commissioni avanzate dalle Scuole fossero indirizzate, in maniera forse anche più prioritaria, agli altari da esse posseduti nelle chiese cittadine: HUMFREY 1988.

<sup>289</sup> Paragrafi 6.1 e 6.1.1; *catalogo delle opere*, scheda 1.

considerarsi essenzialmente autonoma o se possa legarsi a un contatto con altre realtà artistiche. Va innanzitutto segnalato come in laguna si abbia notizia, all'interno dei palazzi delle Scuole, di due tipologie di ambienti a cui tali cicli pittorici potevano essere destinati, ovvero una piccola sala che prendeva il nome di *albergo* e la sala capitolare vera e propria. Solitamente, a ricevere per primo una decorazione era l'*albergo*, luogo di rappresentanza e in cui si riunivano gli amministratori. Anche la storia dei cicli narrativi delle Scuole veneziane deve fare i conti con quanto è andato perduto, in alcuni casi per mano degli stessi committenti che, volendo ammodernare i propri ambienti, sostituirono quanto fatto realizzare pochi decenni prima. I più antichi dipinti superstiti certamente riferibili a questo tipo di produzione sono la *Comunione* e il *Funerale di san Girolamo* eseguiti negli anni settanta da Lazzaro Bastiani per la Scuola omonima. Erano destinati, insieme ad altre tele di Giovanni Bellini e di Alvise Vivarini con le quali costituivano un ciclo, andate perdute, a ornare la residenza posseduta dalla confraternita nei pressi della chiesa intitolata al santo eremita e cardinale a Cannaregio<sup>290</sup>. Dobbiamo appellarci ai documenti per avere notizie di campagne, apparentemente anche più ambiziose, precedenti a questa. La prima è riferibile alla committenza della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, la quale, in seguito a un evento miracoloso riguardante la figlia di un membro (Ser Nicolò Benvegnudo da San Polo), attribuito all'intercessione della Santissima Croce, nel 1414 deliberò di dotare l'*albergo* della propria residenza di un ciclo dedicato a tale reliquia<sup>291</sup>. Sette anni più tardi, il 10 aprile 1421, un altro

---

<sup>290</sup> FORTINI BROWN 1988, p. 49. La tele di Bastiani (la *Comunione di san Girolamo* e il *Funerale di san Girolamo*) si trovano oggi a Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. nn. 824, 823, tela, rispettivamente cm. 193 x 241 e 211 x 264. Su di esse: MOSCHINI MARCONI 1955, pp. 52-53, nn. 51-52; SPADAVECCHIA 1996.

<sup>291</sup> FORTINI BROWN 1988, pp. 43-45. Sulla Scuola e sugli spostamenti della residenza: SCHIZZEROTTO 1988-1989, pp. 81-82, da cui trarre ulteriore bibliografia.

ciclo che ornasse “à torno à torno” la sala d’adunanza del medesimo palazzo era già stato approvato dagli ufficiali della compagnia, i quali, stando a quanto riportato dalle fonti, ebbero modo di coinvolgere Jacopo Bellini. Il soggetto prescelto per i dipinti, che avrebbero dovuto accordarsi alla decorazione di un altare anch’esso da costruirsi (“far complir è penzer el nostro altar che suzo la nostra Sala”), era quello delle storie del Vecchio e del Nuovo Testamento: pare che il tutto si trovasse in uno stato avanzato di finitura già nel maggio del 1422, quando ci si riferisce a nuovi lavori da realizzare nel medesimo ambiente (“le penture e altri adornamenti”)<sup>292</sup>. A questo ciclo o a uno nuovo nella stessa sala sono stati riferiti altri documenti, del 25 febbraio 1452 (*more veneto*, dunque 1453) e del 31 gennaio 1465, che riconducono ancora al nome di Jacopo Bellini<sup>293</sup>, nella bottega del quale cominciavano a emergere i due figli Giovanni e Gentile. Sia nell’ipotesi del completamento sia in quella dell’esecuzione di un ciclo ex novo, a essere tirate in ballo sono nove ben note tele, per varie vicissitudini ridotte in condizioni conservative precarie, oggi divise fra la Galleria Sabauda di Torino (figg. 124-125) e due collezioni private<sup>294</sup>. Non potendo entrare nel

---

<sup>292</sup> Le prime due citazioni sono tratte da ASVe, *Scuola Grande di San Giovanni Evangelista*, b. 140, cc. 75v-76r, trascritto con varianti in: BARAUSSE 2008, p.330, doc. 2; MAZZOTTA 2018, p. 287 nota 31. L’iconografia del ciclo fu stabilita nella stessa seduta del 10 aprile 1421 e viene più tardi confermata da SANSOVINO 1581, c. 100v. Sul documento del maggio del 1422 punta l’attenzione: MAZZOTTA 2018, p. 288.

<sup>293</sup> Secondo una parte della critica, tali documenti attesterebbero il completamento dei lavori nella sala deliberati nel 1421: da ultimo HAMMOND 2016, pp. 603-604, con bibliografia precedente; secondo altri sarebbero da ricondurre a una decorazione differente e successiva, la cui conclusione sarebbe da legare a un’iscrizione dell’8 marzo 1453 già sul muro esterno della Scuola e il cui contenuto è noto tramite una fotografia e due (SORAVIA 1822-1824, II, p. 216; CICOGNA 1855, p. 12) trascrizioni novecentesche: MAZZOTTA 2018, pp. 287-288; BALLARIN 2022, II, pp. 520-521. Cfr. inoltre: FORTINI BROWN 1988, pp. 45, 266-268.

<sup>294</sup> Riprodotte in HAMMOND 2016: *Natività della Vergine, Annunciazione* (Torino, Galleria Sabauda, inv. nn. 198, 191, cm. 119 x 159 ciascuna), *Sposalizio della Vergine, Adorazione dei Magi* (New York, collezione

dettaglio della complessa questione attributiva, giocata sul grado di coinvolgimento dei figli di Jacopo nell'esecuzione<sup>295</sup>, appare in questa sede più significativo rimarcare come tali pitture possano costituire il primo esempio superstite di una decorazione su tela destinata alla residenza di una confraternita devozionale veneziana, anticipando dunque quelle per la Scuola di San Girolamo. Esse consentono infatti di affermare, risultando dal mio punto di vista sufficientemente comprovata la loro provenienza, che almeno dalla metà del sesto decennio del XV secolo le Scuole, in particolare quelle Grandi, erano in grado di dotarsi di cicli pittorici su tela che raggiungevano, coinvolgendo un altare, un'estensione di circa venticinque metri lineari (le nove tele facevano parte di una serie di diciassette a tema neotestamentario)<sup>296</sup>. Credo per di più che, riprendendo in mano i documenti e le fonti appena richiamati, esistano

---

Stanley Moss, cm. 111 x 151 ciascuna), *Incontro alla porta Aurea, Visitazione, Presentazione al tempio, Cristo tra i dottori, Nozze di Cana* (Regno Unito, collezione privata, rispettivamente cm. 112 x 152, 127 x 160, 120 x 182, 112 x 152, 112 x 152). Per le vicende collezionistiche e per un resoconto esaustivo delle condizioni conservative: MAZZOTTA 2018, pp. 285-286.

<sup>295</sup> Sulla questione attributiva, quanto meno: CROWE, CAVALCASELLE 1912, I, pp. 113-114 nota 1; L. VENTURI 1907, p. 68, BERENSON 1916, pp. 144-148 e figg. 56-58; LONGHI 1946, pp. 53-54; BERENSON 1957, I, pp. 29, 37, il giudizio dei quali si basava sulla conoscenza di una parte dei dipinti della serie (dapprima i due della Sabauda e poi, al tempo di Longhi e Berenson, altri due già nella collezione Chapman di New York e oggi in quella di Stanley Moss); HEINEMANN 1962, I, p. 222 (menziona solo, come opera di Gentile Bellini, la *Nascita della Vergine* alla Sabauda); ZERI 1973<sup>b</sup>, p. 106; COLLINS 1982, p. 469; LUCCO 2004, pp. 76-77; HAMMOND 2016; MAZZOTTA 2018; CAMPBELL 2018, p. 24, fig. 6; TEMPESTINI 2019, p. 31; LUCCO 2019; TEMPESTINI 2021, p. 258; BALLARIN 2022, II, pp. 519-527. Mi pare indubbio, sulla base sia delle evidenze documentarie sia dell'analisi delle composizioni adottate, che l'invenzione dei singoli pannelli vada comunque ricondotta a Jacopo. Altrettanto verosimile è che in alcuni passaggi, limitatamente alle tele della Sabauda, possa essere intervenuto, dopo che Longhi lo ha fatto notare, Giovanni.

<sup>296</sup> Che la serie fosse composta di diciassette dipinti è riferito da RIDOLFI 1648, ed. 1914-1924, I, pp. 53-54.

buoni motivi per arretrare l'ideazione di tale ciclo e per ritenere che la sua estensione originaria fosse il doppio rispetto a quella prospettata.

Gli studiosi che si sono occupati della decorazione belliniana per la sala d'adunanza della Scuola di San Giovanni Evangelista risultano divisi in due schieramenti: da un lato, chi considera le diciassette tele di Bellini disposte sulle due pareti lunghe e, dall'altro, chi sostiene fossero collocate in successione su una. Che questa seconda ricostruzione, proposta da Fortini Brown, sia quella da preferire, cioè con i dipinti affiancati su un unico muro, mi pare dimostrato sia da elementi materiali sia da circostanze storiche. Anzitutto, le dimensioni delle diciassette tele, come ha rilevato la studiosa, si accordano perfettamente a quelle di una parete lunga della sala, lasciando anche spazio per una porta ("For 17 canvases of the same dimensions as the paintings in question could easily have been accommodated on one wall, if they were arranged to form a continuous band with only a molding between them, as is typical in the surviving narrative cycles of a later period. There would even have been 2 meters to spare for a doorway."). Se distribuite sulle due pareti lunghe esse sarebbero troppo distanziate l'una dall'altra e inoltre in numero non equivalente (otto da una parte e nove dall'altra): ecco perché tanto Howard Collins quanto Giancarlo Schizzerotto, gli studiosi che hanno sostenuto la prima tesi, hanno necessariamente dovuto ipotizzare che ne sia esistita un'altra<sup>297</sup>. Tale perfetta rispondenza rispetto alle misure di una parete induce insomma a credere che le tele belliniane abbiano coperto un solo lato della sala d'adunanza; nell'altro, quello di fronte, doveva dispiegarsi una serie di dipinti di egual numero con *Storie*

---

<sup>297</sup> Le due tesi sono sostenute rispettivamente da: COLLINS 1982, pp. 466-469 e fig. 9, SCHIZZEROTTO 1988-1989, p. 93, secondo i quali, per motivi diversi, le tele dovevano essere diciotto (cfr. CROWE, CAVALCASELLE 1912, I, p. 113: "they were at least eighteen in number") e disposte su due pareti; FORTINI BROWN 1988, pp. 266-268. Antonio Mazzotta (2018, pp. 287-288), seguito da Alessandro Ballarin (2022, pp. II, 520-521), ritiene che il ciclo neotestamentario vada ricondotto a un altro ambiente.

*del Vecchio Testamento*, la quale dovette essere stata licenziata fra il 1421, quando si delibera la sua realizzazione, e gli anni immediatamente successivi, dato che nel 1422 i lavori sembrano essere in un buono stato di avanzamento<sup>298</sup>. In questo modo, il salone della Scuola di San Giovanni Evangelista, che gli ufficiali intendevano decorare “à torno à torno”, acquisisce una maggiore coerenza, con le tele del Vecchio e del Nuovo Testamento divise equamente tra le due pareti lunghe e altri dipinti e l'altare menzionati nelle fonti e nei documenti in quelli brevi<sup>299</sup>. Tale sistemazione farebbe anche riguadagnare maggiore pregnanza alle parole di Francesco Sansovino (1581), fino ad oggi ritenute equivoche:

Vi sono medesimamente pitture diverse, della historia del testamento vecchio & nuovo, con la passione di Christo, non punto volgari, & la seconda parte di questa opera fu di mano di Iacomo Bellini, che fece anco la seconda parte della Natività<sup>300</sup>.

Appare dunque chiaro come Sansovino riconoscesse la seconda parte di questo ciclo come opera di Jacopo Bellini, mentre la prima, risalente a circa trent'anni prima, forse perché meno lodevole dal punto di vista artistico, viene menzionata in modo più generico, anche se comunque ricordata come esistente. Benché posteriore di circa un secolo rispetto a quelli che interessarono i palazzi

---

<sup>298</sup> Conti alla mano, in ciascuna delle pareti lunghe ci sarebbe stato spazio per un'altra tela. Il discrimine è la collocazione della porta di accesso e delle finestre nella sala, aspetto sul quale si interroga, senza però avere elementi a sufficienza per giungere a conclusioni univoche: COLLINS 1982, p. 469 nota 14.

<sup>299</sup> SANSOVINO 1581, c. 100<sup>v</sup> menziona una *Passione di Cristo* che potrebbe forse corrispondere alla “figura del Salvatore e due angeli, che pietosamente il regevano” ricordata da RIDOLFI 1648, ed. 1914-1924, I, pp. 53-54.

<sup>300</sup> SANSOVINO 1581, c. 100<sup>v</sup>. Di difficile interpretazione rimane tuttavia il passo “che fece anco la seconda parte della Natività”: SCHIZZEROTTO 1988-1989, p. 85, al quale si deve un'analisi esaustiva del ciclo dal punto di vista iconografico.

bolognesi, un allestimento di questo genere, soprattutto se venisse accolta la ricostruzione qui proposta, stupisce per la grandiosità e la magnificenza, che non sembrano trovare eguali in altre similari istituzioni della penisola.

Intorno alla metà del secolo entra in gioco, commissionando due ambiziosi cicli pittorici purtroppo andati perduti, anche la Scuola Grande di San Marco, trasferitasi nel 1438 nella nuova residenza adiacente alla Basilica dei Santi Giovanni e Paolo<sup>301</sup>. La prima decorazione, approvata all'unanimità dal capitolo nell'ottobre del 1444, doveva interessare, secondo una prassi ormai consolidata, l'*albergo*: dai documenti si apprende che consisteva in una serie di storie (dalla Bibbia o dalla vita di San Marco) e che l'autore designato fu Jacopo Bellini<sup>302</sup>. Lo stesso artista venne coinvolto anche nel secondo ciclo di pitture, destinato alla sala capitolare e alla cui definizione la Scuola sembra essere giunta per tappe. L'avviamento dei lavori è collocabile fra il 1445, anno in cui si decise di installare un altare in quell'ambiente<sup>303</sup>, e il 17 marzo 1463, quando in una delibera del capitolo risulta messa ai voti la possibilità di continuare con altre tre tele una decorazione già avviata. Un inventario stilato nell'aprile del 1466 testimonia come a essere in prima istanza attenzionato fu l'altare, dotato di una pala con *San Marco* su fondo oro debitamente protetta da una "cortina azura de tella" anch'essa raffigurante il santo titolare. Lungo la scala d'accesso al salone erano inoltre visibili due teleri, il soggetto di uno dei quali era la *Passione di Cristo*, a opera del padovano Francesco Squarcione. Fra il 1466 e il 1467, dopo un'ulteriore commissione, probabilmente l'ultima in veste di pittore di teleri

---

<sup>301</sup> Sulla Scuola di San Marco, soprattutto per quanto riguarda le campagne decorative da essa patrocinate: NEPI SCIRÉ 1994, pp. 7-15. Fondata nel 1260, ebbe la prima sede nei pressi della distrutta chiesa di Santa Croce.

<sup>302</sup> Sulla possibile iconografia: WURTHMANN 1975, p. 147; HUMFREY 1985, p. 237.

<sup>303</sup> È bene rimarcare come la presenza dell'altare qualifici ambienti di questo tipo come né totalmente religiosi né totalmente laici.



narrativi per le Scuole veneziane, all'ormai anziano Jacopo (una *Crocifissione* "richa de figure" e un' *Andata al Calvario*), la Scuola inizia a rivolgersi a diversi pittori per il medesimo ciclo, dando vita a una prassi che, se non altro per motivi di velocità – abbiamo visto come la realizzazione di tali imprese decorative si dilati spesso in un numero considerevole di anni –, sarà emulata da altre che vorranno dotarsi di ornamenti analoghi. Fino al 1485, quando il ciclo dovette essere sostanzialmente ultimato sebbene proprio in quell'anno andò distrutto in seguito a un incendio che colpì il palazzo, risultano essere stati coinvolti, oltre a quelli precedentemente menzionati, altri sei pittori, tutti di alto profilo: Giovanni e Gentile Bellini, Andrea da Murano, Bartolomeo Vivarini, Lazzaro Bastiani, Bartolomeo Montagna<sup>304</sup>. La decorazione a cui diedero vita, dedicata al Vecchio Testamento e alla Passione di Cristo, fasciava le pareti del salone in maniera diversa rispetto al precedente della sala capitolare della Scuola di San Giovanni Evangelista. Dal passaggio da un salone all'altro assistiamo a un salto importante nell'arrangiamento dei dipinti rispetto allo spazio disponibile, dal momento che, nel primo caso, per coprire una parete si ricorse a un numero considerevole di tele (diciassette in orizzontale), mentre in quello della Scuola di San Marco si optò per meno dipinti ma di dimensioni più estese, cinque volte maggiori stando alla ricostruzione di Fortini Brown<sup>305</sup>. Di fatto, come accadde per le corporazioni bolognesi, anche le Scuole veneziane, le quali adottarono direttamente la tela senza prima sperimentare altri supporti, vissero una fase di assestamento nella definizione di una decorazione che si adattasse ai propri ambienti: oltre a un desiderio di emulazione della grandiosità raggiunta dai predecessori, emerge anche una volontà di ottimizzare quanto era stato messo a punto fino ad allora. Le modifiche al formato apportate dalla Scuola di San

---

<sup>304</sup> Relativamente a questa seconda campagna decorativa: FORTINI BROWN 1988, pp. 47-48, 269-270.

<sup>305</sup> Secondo Patricia Fortini Brown (1988, p. 270), i teleri, purtroppo andati distrutti, che adornavano le pareti del salone della Scuola Grande di San Marco avrebbero avuto una larghezza di circa 8 metri.

Marco si rivelarono vincenti: nelle successive campagne di questo tipo, difatti, i teleri risultano tutti più grandi di almeno un metro e mezzo rispetto a quelli per il salone della Scuola di San Giovanni, raggiungendo misure comprese fra i tre e i sei metri. A fronte di una fase di montaggio magari più complessa, l'adozione di tele più estese aveva il vantaggio di frammentare di meno il lavoro, soprattutto se a essere coinvolti erano più pittori. La riduzione del numero di tele comportava la necessità di una più diligente selezione degli episodi da rappresentare, col risultato che, a fronte di una minore ricchezza narrativa, a giovarne potevano esserne l'unitarietà e l'incisività del messaggio. Questo andamento viene in prima battuta confermato dalle successive due Scuole che decisero di dotarsi di teleri narrativi, ovvero quella di San Girolamo e quella di Sant'Orsola (figg. 126-127). Sebbene le loro sale d'adunanza avessero dimensioni minori rispetto a quelle delle Scuole Grandi – si trattava, infatti, di due Scuole Piccole –, le pareti delle loro sale vennero decorate, a differenza del caso della Scuola di San Giovanni Evangelista, tramite un numero limitato di tele, da una a un massimo di quattro<sup>306</sup>. Bisogna inoltre tenere in considerazione che, rispetto alla Bibbia, le vicende della vita di un santo fornivano una rosa più ristretta di episodi a cui ricorrere; pertanto, anche questo fattore potrebbe aver incentivato a utilizzare meno dipinti ma di dimensioni maggiori, nei quali aveva

---

<sup>306</sup> Per la decorazione commissionata dalla Scuola di San Girolamo: *supra* pp. 148-149 e nota 289. Il ciclo della Scuola di Sant'Orsola, destinato alla sala consiliare, fu eseguito da Vittore Carpaccio fra il 1490 e il 1500 circa e si compone di nove grandi teleri. Già in un capitolo del 1488 la Scuola si era espressa a favore di una nuova decorazione che avrebbe dovuto investire la propria residenza, ubicata nei pressi della basilica dei Santi Giovanni e Paolo e che aveva anche una funzione di cappella funeraria per i membri: FORTINI BROWN 1988, pp. 57-59. L'iconografia, dedicata alla principessa bretone e martire cristiana Orsola, è tratta dalla *Leggenda aurea* di Jacopo da Varagine (ed. 1990, II, pp. 712-718). Sull'argomento: RUTHERGLEN 2022, pp. 28-32, con ulteriore bibliografia. Un nutrito gruppo di disegni riconducibile a questo ciclo è di recente stato esposto e fatto oggetto di indagine nella mostra su Carpaccio curata da Peter Humfrey e ospitata, fra il 2022 e il 2023, a Washington e a Venezia.

pertanto agio di manifestarsi la vena descrittiva dei pittori. Dovendo rimettere mano alla decorazione dell'*albergo* della residenza, la stessa Scuola di San Giovanni fece ricorso, per illustrare un nuovo ciclo dedicato alla Croce, a teleri sensibilmente più estesi in larghezza (dai tre ai sette metri e mezzo; fig. 128)<sup>307</sup>. Anche la Scuola di San Marco, in seguito all'incendio del 1485, si servì di supporti analoghi (alcune tele arrivano quasi a sette metri) per la decorazione del medesimo ambiente all'interno della ricostruita residenza (fig. 129)<sup>308</sup>. Senza spingere la rassegna dei cicli narrativi veneziani verso cronologie che andrebbero al di fuori di quelle di pertinenza di questo elaborato, è possibile tornare, avendone tracciato l'evoluzione e la stabilizzazione nell'ambito della committenza delle Scuole, al quesito di dove vadano rintracciate le fonti per la loro messa a punto. A tal proposito, è stata richiamata l'importanza della maestosa decorazione ad affresco di cui fu investita, a partire all'incirca dalla metà del settimo decennio del XIV secolo, la rinnovata sala del Maggior Consiglio in palazzo Ducale, per la quale il doge Marco Cornaro si assicurò le prestazioni di Guariento e alla quale contribuirono, stando a quanto riportato dalle fonti, Gentile da Fabriano, Pisanello e forse Antonio Veneziano<sup>309</sup>. L'unica testimonianza superstite del ciclo, che si componeva anche di *Storie di Alessandro*

---

<sup>307</sup> Pur ulteriori dettagli su questa decorazione (1494 ca.-1505/1510): MASON RINALDI 1978, pp. 293-294; BERNASCONI 1981; FORTINI BROWN 1988, pp. 282-286; HAMMOND 2016, p. 604 nota 12; RUTHERGLEN 2022, pp. 33-34. Secondo SCHIZZEROTTO 1988-1989, seguito da BALLARIN 2022, II, p. 522, le tele avrebbero ornato le pareti dell'oratorio della Croce e non dell'*albergo*.

<sup>308</sup> A proposito delle imprese decorative che interessarono la residenza fatta costruire, coinvolgendo vari maestri tra cui Pietro Lombardo e Giovanni Buora, a seguito della distruzione della precedente nel 1485: NEPI SCIRÉ 1994, pp. 8-14. Inoltre: FORTINI BROWN 1988, pp. 291-295.

<sup>309</sup> Della partecipazione di Gentile da Fabriano e di Pisanello fanno specifica menzione: FACIO 1456, ed. 1745, pp. 45-47 e SANSOVINO 1581, c. 123<sup>v</sup> (a tal proposito: BAXANDALL 1964, pp. 100,104). Quella di Antonio Veneziano si basa su un più generico cenno di VASARI 1568, pp. 431-432. È stata ipotizzata la partecipazione di altri artisti, ovvero Nicoletto Semitecolo e Lorenzo Veneziano: DEGENHART, SCHMITT 1980, II.1, pp. 117-126, nn. 647-649.

III (talvolta citate anche come rappresentati *I fatti del 1177*, con riferimento al conflitto tra Alessandro III e Federico Barbarossa, risolto proprio grazie alla mediazione di Venezia) alle pareti e di ritratti dei dogi entro lunette nel soprastante cornicione, è la lacunosa e alquanto malconcia *Incoronazione della Vergine in Paradiso* (fig. 130) posta nella parete est della sala, sopra il podio. Oltre a ridurre l'affresco di Guariento nelle condizioni attuali, il devastante incendio che si abbatté sul palazzo Ducale nel 1577 spazzò via anche la decorazione su tela che era stata fatta eseguire fra XV e XVI secolo in sostituzione delle *Storie* tre e quattrocentesche<sup>310</sup>. È stato ipotizzato che a occuparsi dei “titoli” di accompagnamento alle scene sia stato Francesco Petrarca, stabilitosi in laguna tra il 1362 e il 1367, al quale potrebbe essere stato richiesto un contributo per l'elaborazione dell'intero programma<sup>311</sup>. A fronte di una perdita di tale entità, che non consente di comprendere a pieno come si articolasse il ciclo, l'accostamento risulta appropriato, sebbene la diversità della tecnica, anzitutto per quanto riguarda la magnificenza che le Scuole vollero presumibilmente emulare e, in secondo luogo, per il carattere narrativo della decorazione. Lo stupore provocato dal disvelamento nel 1423 del nuovo arredo, in realtà già ultimato da qualche tempo (1419 circa), della sala del Maggior Consiglio in occasione della prima apparizione pubblica del doge Francesco Foscari

---

<sup>310</sup> Sul ciclo trecentesco: FORTINI BROWN 1988, pp. 33-42, 261-265; SKERL DEL CONTE 1992. In particolare, sull'affresco dell'*Incoronazione della Vergine in Paradiso* di Guariento, del quale se ne vedevano dei lacerti ancora in situ nel XIX secolo (CROWE, CAVALCASELLE 1886-1908, VI, p. 193) e ora ricoverato in un'altra sala di palazzo Ducale: MOSCHETTI 1904; FLORES D'ARCAIS 1974, pp. 49-50; BUSSAGLI 2003; MURAT 2016, pp. 57, 194-196, n. 22. Per la decorazione commissionata in sostituzione di quella trecentesca, alla quale contribuirono Giovanni Bellini, Alvise Vivarini, Carpaccio e Tiziano: PIGNATTI 1971; IDEM 1990, pp. 242-256; AGOSTI 1986; FORTINI BROWN 1988, pp. 272-279.

<sup>311</sup> Petrarca si era recato in laguna, per un soggiorno più breve, nel 1354. Il contributo di Petrarca alla decorazione trecentesca della sala del Maggior Consiglio è sostenuto da: SKERL DEL CONTE 1992. Si era invece espresso in modo contrario WOLTERS 1983, ed. it. 1987, p. 164.

incentivò senza dubbio le confraternite cittadine a dotarsi di apparati analoghi. Più delicata, o quanto meno meritevole di una disamina più articolata, appare invece la questione di quanto e in quale misura tali affreschi possano essere considerati come il presupposto dal punto di vista compositivo dei cicli su tela per le Scuole. Va detto che la questione dell'origine dei teleri veneziani non sembra finora essere andata oltre a dei riferimenti generici a questo o a un ancor più noto ciclo, ovvero gli affreschi del *Nuovo e Vecchio Testamento* eseguiti da Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova, che si qualificano a loro volta come la più naturale fonte d'ispirazione per la decorazione del salone del palazzo Ducale<sup>312</sup>. È necessario in primo luogo rammentare che Guariento, per dare vita a una decorazione di stampo fortemente narrativo quale le scene dall'*Antico Testamento* per la cappella privata della reggia carrarese (oggi sede dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti), aveva fatto ricorso, attorno al 1354, a un impaginato privo di interruzioni fra gli episodi<sup>313</sup>. L'impianto che fu usato in palazzo Ducale, sulla scorta di quanto ricordato dalle fonti, doveva invece essere articolato, anche per facilitare il lavoro delle diverse maestranze che vi si avvicendarono, su una serie di scomparti. Mediante quale stratagemma fossero divise le storie che decoravano le pareti del salone del palazzo Ducale è un punto sul quale la critica ha molto dibattuto: il fulcro della questione risiede nell'interpretazione del termine "capitelli", ove, secondo quanto riportato nei *Memoriali*, dovevano essere alloggiate le iscrizioni di spiegazione delle scene. Si è pensato che il riferimento potesse essere: 1) a elementi orizzontali che accoglievano le iscrizioni; 2) a eventuali colonne che dividevano gli scomparti;

---

<sup>312</sup> RUTHERGLEN 2022, p. 39, con bibliografia precedente. A proposito della cappella degli Scrovegni e di Giotto a Padova, argomenti per i quali la letteratura è sterminata, segnalo il recente BENATI 2019<sup>e</sup>, pp. 19-20, da cui trarre ulteriori riferimenti.

<sup>313</sup> Su tale ciclo pittorico: FLORES D'ARCAIS 1974, pp. 69-70; EADEM 1996; BANZATO 2009, p. 146; MURAT 2016, pp. 69-72, 132-134, n. 9.1, con ulteriore bibliografia.

3) ai riquadri istoriati veri e propri; 4) a delle fasce bianche in verticale in cui il testo poteva essere disposto in orizzontale (la medesima soluzione adoperata da Tommaso da Modena per separare i *Santi domenicani* nella sala del capitolo di San Nicolò a Treviso)<sup>314</sup>. Un dettaglio sul quale si è di recente soffermata Zuleika Murat permette di aggiungere ulteriori elementi al dibattito<sup>315</sup>: la studiosa ha notato come la scena del *Paradiso* di Guariento risulti inquadrata, per quel che si può capire in base ai lacerti superstiti, da una cornice modanata impreziosita da incrostazioni marmoree (fig. 131), la quale, come è ragionevole pensare, dovrebbe restituirci le fattezze di quella adoperata per dividere gli scomparti di tutta la sala. La tipologia di tale cornice, d'altro canto, si accorda con quelle già proposte da Guariento negli affreschi della zona absidale della chiesa degli Eremitani a Padova<sup>316</sup>; pertanto, è verosimile che allo stesso Guariento sia stato affidato il compito dell'arrangiamento delle scene nell'intero salone. Cosa si intendesse con il termine capitelli appare ancora difficile da interpretare; tuttavia, questi dovevano innestarsi, comprese le scritte che vi figuravano, su delle cornici analoghe a quelle che inquadrano l'*Incoronazione della Vergine in Paradiso*. A fronte della comune scelta di servirsi di riquadri anziché di una narrazione continua, appaiono tuttavia molto accentuate, fra gli affreschi giotteschi e quelli veneziani, le differenze. Agli Scrovegni, infatti, le *Storie* sono disposte in successione ma su più ordini; invece, come diverrà caratteristico nelle Scuole, nel palazzo Ducale i riquadri si susseguono su un'unica linea orizzontale. Ciò che è certo, senza rischiare di incorrere in banalizzazioni, è che le Scuole mantennero la disposizione degli episodi in un'unica linea orizzontale, spesso inseriti all'interno

---

<sup>314</sup> Per il testo dei *Memoriali* e le iscrizioni dei "capitelli": LORENZI 1868, pp. 61-62. Per le ipotesi interpretative elencate, rispettivamente: WICKHOFF 1883, pp. 13-15; PIGNATTI 1971, p. 110; WOLTERS 1983, ed. it. 1987, p. 165 e nota 2; FORTINI BROWN 1988, p. 263.

<sup>315</sup> MURAT 2016, p. 57.

<sup>316</sup> Cfr. FLORES D'ARCAIS 1974, figg. 93-95, 98, 104.

di una boiserie lignea ed eventualmente scompartiti da paraste. Col tempo le Scuole, come abbiamo visto, perfezionarono questo arrangiamento in relazione alle proprie esigenze e spazi, passando da apparati ornamentali costituiti da molte tele dalle dimensioni contenute ad altri con teleri molto estesi e ridotti nel numero.

A fronte di tale panoramica, possiamo tentare di ricavare un primo bilancio di questa analisi comparativa. Il dato più macroscopico è come sia a Bologna sia a Venezia si registri, a partire dal terzo decennio del XV secolo, una grande fortuna della tecnica del dipinto su tela, una soluzione a cui le Scuole sembrano affidarsi da subito mentre, come precedentemente documentato, le Arti bolognesi vi ricorsero solo dopo averne testate altre, col tempo ritenute evidentemente meno adeguate<sup>317</sup>. Una differenza da mettere in rilievo riguarda gli ambienti a cui i cicli pittorici potevano essere destinati: all'interno dei palazzi delle Scuole, infatti, sia l'*albergo* sia la sala capitolare erano solitamente fatti oggetto di una decorazione, mentre a Bologna la scansione più tradizionale degli ambienti, stando a quanto è stato possibile ricostruire fino ad ora, non prevedeva la presenza di un luogo equiparabile all'*albergo*. Ciò non toglie che in una residenza di una corporazione potessero essere presenti ulteriori spazi (si ricordi, ad esempio, la "loggia inferiori" del palazzo dei Notai<sup>318</sup>), anche se non è detto che dovessero sempre essere provvisti di rilevanti apparati ornamentali. La decorazione della sala d'adunanza di una corporazione bolognese veniva di solito affidata a un'immagine del santo protettore o a una sacra conversazione;

---

<sup>317</sup> *Supra* pp. 123-131. Non mancarono comunque eccezioni: negli anni novanta, ad esempio, gli Speciali bolognesi decisero di ricorrere a un dipinto consiliare su tavola: Anonimo pittore bolognese (Maestro degli Speciali), *Madonna col Bambino fra san Petronio e un santo domenicano (san Domenico?)*, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie; *catalogo delle opere*, scheda 8).

<sup>318</sup> ASBo, *Società dei Notai*, Riformagioni e provvigioni, registro 1376-1396, c. 10/b: apparati, doc. I. A proposito della quale: nota 128.

a Venezia, invece, i saloni delle Scuole erano letteralmente fasciati da teleri narrativi, un fattore che senza dubbio aumentava la suggestione e il coinvolgimento emotivo di chi fruiva di quegli ambienti<sup>319</sup>. Proprio la narratività, a fronte dell'utilizzo di una stessa tipologia di supporto, si qualifica dunque come la differenza più rilevante fra le decorazioni pittoriche di cui si dotarono le due organizzazioni laiche prese in esame. La minore ricchezza di tele che contraddistingue le sale d'adunanza dei palazzi bolognesi, mai interamente fasciate da dipinti come a Venezia, poteva essere compensata tramite l'affiancamento di altri preziosi manufatti. Il caso dei Notai testimonia come attorno al "dipinto consiliare", fulcro visivo del salone, fossero presenti un bancone ligneo probabilmente dotato di tarsie, affreschi alle pareti, un sontuoso soffitto dipinto e una vetrata figurata (figg. 132-133). Ci sono buone probabilità che altre corporazioni di mestiere, come ad esempio quella degli Strazzaroli<sup>320</sup>, abbiano avuto modo di raggiungere analoghi livelli di ricercatezza; tuttavia, non è detto che ogni Arte bolognese abbia avuto i mezzi o abbia voluto raggiungere quegli standard. Il motivo per cui non si pervenne, nonostante l'adozione di una stessa tipologia di supporto, la tela, a esiti equivalenti risiede nelle diverse fonti d'ispirazione delle rispettive decorazioni: da un lato, a Venezia, il modello da emulare era il grande ciclo narrativo ad affresco di cui fu dotata a partire dal settimo decennio del XIV secolo Sala del Maggior Consiglio, dall'altro, a Bologna, si guardò a dipinti come quello della Salara ma anche alla tradizione dei paliotti a sviluppo orizzontale.

---

<sup>319</sup> Sulla capacità dei teleri narrativi veneziani, in particolare quelli carpacceschi, di incoraggiare il coinvolgimento emotivo, nonché la devozione, di chi accedeva alle Scuole che li ospitavano, da ultima: RUTHERGLEN 2022, pp. 27-28, 40.

<sup>320</sup> Paragrafo 6.4; *catalogo delle opere*, scheda 12.



## Capitolo 6. Alcuni casi di committenza

### *Premessa metodologica*

Il capitolo prende in esame alcuni episodi significativi di committenza riconducibili a influenti corporazioni di mestiere bolognesi. La frammentarietà dei dati a disposizione, fattore che ha determinato l'assenza di ricerche specifiche e sistematiche su questo aspetto del Rinascimento felsineo, consente infatti di avanzare per lo più affondi circoscritti, riuscendo solo in qualche circostanza a formulare delle considerazioni di più ampio respiro da cui estrapolare un orientamento generale delle Arti sul versante della committenza artistica. In aggiunta, si affronteranno i casi di alcuni maestri che risultano legati in maniera particolare a una corporazione, cioè che abbiano ad esempio maturato un rapporto privilegiato con una di esse. L'analisi più esaustiva sarà condotta a proposito della compagnia dei Notai, della quale è pervenuto un purtroppo mutilo registro di spese, oggi custodito presso l'Archivio di Stato di Bologna, e sono sopravvissuti, seppur spogliati della maggior parte delle suppellettili, i luoghi fatti oggetto di campagne decorative (una cappella nella basilica di San Petronio e la residenza stessa della compagnia). Per le altre corporazioni esaminate, i cui palazzi sono stati interessati da drastiche rifunzionalizzazioni, si porteranno alla luce episodi significativi di committenza, la cui portata sarà discussa e valutata in relazione ai più noti svolgimenti dell'arte a Bologna nel XV secolo.

Lo scopo della presente indagine, consci della sua inevitabile incompletezza, è quello di contribuire a ricostruire, tassello per tassello, il quadro generale, comunque sempre sfaccettato e coscientemente diversificato, della committenza delle corporazioni di mestiere bolognesi. Pur riuscendo fin da ora a tratteggiarne le linee generali, sarebbe infatti opportuno, giovandosi di nuove ricerche d'archivio nonché di ulteriore attività sul territorio (contrariamente a quanto si

potrebbe pensare, esistono ancora molti manufatti che attendono di essere studiati, valorizzati e tutelati), arrivare a documentare ciascuno dei meandri in cui si è articolata al fine di stabilire in maniera puntuale quale sia stato il suo ruolo al fianco degli altri protagonisti del Rinascimento bolognese. Quello qui presentato si qualifica dunque come un primo affondo di un'indagine su cui occorrerà intervenire nuovamente, con l'obiettivo di arricchire lo scenario qui delineato e di giungere a considerazioni che astraggano ancor di più dal singolo episodio per assumere una valenza più complessiva.

## 6.1 I Notai

La committenza dell'Arte dei Notai, la più prolifica e fastosa in ambito corporativo stando a quanto emerso fino ad ora, si è manifestata principalmente in due cantieri, quello che ha portato all'erezione del proprio palazzo di rappresentanza nella *platea comunis* (l'attuale piazza Maggiore), dei cui apparati ornamentali si è già accennato in precedenza<sup>321</sup>, e quello della cappella all'interno della adiacente basilica di San Petronio.

Ritengo opportuno far iniziare la disamina di queste due imprese da quella della cappella nella basilica petroniana (la quarta sul lato destro), dal momento che l'esame della decorazione di cui fu fornita nel corso del XV secolo mi ha consentito di rintracciare elementi utili a definire quella che investì, in parallelo, il salone nobile del palazzo. L'acquisto della cappella da parte della compagnia risale al 1459, quando risulta già provvista di una intitolazione alla Croce. Tale intitolazione, che con i Notai venne dunque ribadita, era scaturita dalla disposizione secondo cui le cappelle della navata dovevano ereditare il nome delle chiese atterrate per far spazio a San Petronio. La cappella in questione era stata designata per preservare la memoria della chiesa della Croce, che in effetti figura fra quelle abbattute per dare luogo al progetto di Antonio di Vincenzo. In quello stesso 1459, l'Arte si era anche obbligata a versare la somma necessaria per farvi svolgere una messa al giorno, da portare a sei in occasione della festa della Croce<sup>322</sup>. L'essersi immediatamente assunti tale impegno, che in altri casi venne invece procrastinato di qualche tempo, rivela come la cappella acquistata

---

<sup>321</sup> *Supra* pp. 77-80, 123-126, relative alle commissioni trecentesche, delle quali rimane traccia, purtroppo, solo nei documenti; 84-85, 88-90, 129-131, 134-135, per quanto riguarda le campagne del XV secolo.

<sup>322</sup> La somma che l'Arte si era impegnata a versare era di ventidue lire mensili: GIACOMELLI 1994, pp. 111-112, ove viene riportata, come precedentemente in MALAGUZZI VALERI 1898, pp. 175-176, la notizia dell'acquisto del patronato da parte della compagnia nell'anno 1459. Sulla questione degli edifici atterrati per far spazio a San Petronio: FANTI 1980<sup>b</sup>, pp. 47, 132-134; SAMBIN DE NORCEN 2020, p. 47.

dai Notai non potesse essere completamente spoglia, da decorare insomma nella sua interezza, bensì fornita delle suppellettili indispensabili per svolgere il divino ufficio, e dunque forse già provvista di quella ancona che gli statuti della Fabbrica del 1395 imponevano di installare<sup>323</sup>. È inoltre probabile che, per evitare che le intemperie ne danneggiassero l'interno, le due grandi bifore della parete di fondo venissero tamponate con una chiusura provvisoria (simile a quella che ho ipotizzato potesse essere stata adottata nella cappella Vaselli sull'altro lato della navata), solo in un secondo momento sostituita con la sontuosa vetrata di Giacomo da Ulma (Jakob Griesinger) e Michele di Matteo<sup>324</sup>. A documentare l'aspetto della primigenia decorazione di cui fu dotato il sacello intervengono alcuni affreschi votivi tuttora visibili alle pareti, riportati alla luce nel corso dei restauri di fine Ottocento che interessarono la basilica. Oltre a quello raffigurante i *Santi Cristoforo e Biagio e un devoto* (fig. 134) recante la firma di Francesco Lola alla data 1419, è stato possibile riconoscere la mano di Giovanni da Modena nel *San Lorenzo* (fig. 135)<sup>325</sup>.

Nell'arco di una ventina d'anni a partire dal 1459 dell'acquisto del patronato, i Notai fecero realizzare un nuovo altare a opera di Giovanni da Varignana, la vetrata che vide la collaborazione fra Giacomo da Ulma e Michele di Matteo

---

<sup>323</sup> Sulle disposizioni degli statuti del 1395: FANTI 1980<sup>b</sup>, p. 67; IDEM 2020, p. 63 e nota 6. In particolare, a proposito dell'allestimento dell'altare, si stabilisce che deve essere fornito di una "tabula seu ancona pulcra". Per quanto riguarda i casi in cui venne procrastinato l'impegno a far celebrare una messa, è possibile citare quello che riguardò il notaio Guido Gandoni, che per più di trent'anni lasciò la cappella da lui acquistata non officiata e priva di decorazioni, tanto da convincere i fabbricieri alla riassegnazione della stessa al canonico Donato Vaselli: PINI 1994, p. 93; SERRANI 2020<sup>b</sup>, pp. 319-321.

<sup>324</sup> SERRANI 2020<sup>c</sup>, p. 48. Su Jakob Griesinger da Ulm (Frate Giacomo di Alemagna, o Tedesco, nei documenti; 1407-1491): MONNERET DE VILLARD 1918, pp. 120-123; MARCHINI 1956, pp. 45-46; ALCE 1961. La cappella era certamente agibile a partire dal dicembre del 1415, quando al suo interno viene intentata una causa contro Jacopo di Paolo: MASSACCESI 2009<sup>b</sup>, pp. 434-435.

<sup>325</sup> Sugli affreschi che si dispiegano lungo le pareti della cappella: FILIPPINI 1911; VOLPE 1983, p. 271. Per un resoconto dei restauri: CAVAZZA 1932, pp. 14-15. Cfr. inoltre FIORI 1992.

(tav. 2), una serie di dipinti del fiorentino Carlo de' Machiavelli, la cancellata marmorea di Albertino Rusconi (tav. 5) e probabilmente un coro ligneo<sup>326</sup>. La lapide al centro del sacello recante, insieme all'iscrizione "UNIVERSITATIS NOTARIORUM CIVIBUSQUE" e lo stemma della compagnia, la data 1473 non sembra riconducibile a un momento cruciale della storia dei lavori, il cui termine ultimo è quello costituito dal "MCCCCLXXXIII MENSE IULIO" che si legge sulla faccia anteriore della balaustra. Nel contesto di questa dispendiosa campagna decorativa, la *Croce* dipinta che campeggia, inserita in un'edicola in stile, sulla parete di fondo (tav. 11) si colloca ad evidenza fuori tempo massimo e potrebbe per giunta apparire come un corpo estraneo all'interno di una cappella già ricca di pregevoli manufatti. L'intervento pittorico sulla carpenteria, da ricondurre al pennello di Ercole Banci nel "momento più antico" della sua carriera<sup>327</sup>, viene infatti solitamente datato al primo decennio del XVI secolo. Dovrebbe pertanto essere tenuta in considerazione l'eventualità che la *Croce* non abbia fatto parte del programma decorativo originario e che sia confluita nella cappella in un secondo momento, magari in seguito alla rimozione di un manufatto più antico. Per argomentare tale pista di lettura vorrei partire dall'analisi di un pagamento del maggio 1506 indirizzato dai fabbricieri di San Petronio al maestro di legname Giacomo de' Marchi, figlio del più celebre Agostino, "per resto de la fatura de

---

<sup>326</sup> Per la cronologia degli interventi nella cappella: MALAGUZZI VALERI 1898, pp. 177-178; FILIPPINI 1911; IDEM 1933, pp. 426-427; SUPINO 1938, pp. 224-226. Nel corso della campagna vennero eseguiti anche lavori "minori" come alcuni ornati e uno sgabello a opera dell'intarsiatore Giacomo Pellegrini.

<sup>327</sup> BENATI 1984, p. 190, seguito da UGOLINI 1985, p. 59. Secondo MALVASIA (1686, p. 239) la *Croce* della cappella dei Notai sarebbe il risultato di un rifacimento a opera di Francesco Francia di un crocefisso antichissimo prelevato da una delle chiese demolite per la costruzione di San Petronio. Per la tradizione che identifica questa chiesa con quella di Santa Croce: *ivi*, p. 162 nota 239/26. L'attribuzione a Raibolini, rilanciata senza incontrare il favore della critica da FERRETTI 1993, pp. 44-48, risale a MASINI 1666, p. 111, che però non riporta la notizia del rifacimento. Tale notizia non è presente neppure in: CAVAZZONI 1603, ed. 1999, p. 22, che riferiva la *Croce* a Lorenzo Costa.

la croce e del pe che lui fece per lo altaro grande”<sup>328</sup>. Da esso apprendiamo, per prima cosa, che Giacomo, dopo essersi affermato nel panorama artistico locale mediante la realizzazione di tre cornici nella chiesa di San Giovanni in Monte<sup>329</sup>, fu impiegato in San Petronio per l’esecuzione della croce dell’altar maggiore, a quel tempo collocato in una posizione attualmente non precisabile nei pressi dei due cori realizzati dal padre Agostino una trentina d’anni addietro<sup>330</sup>. Pur nella difficoltà di ricollegare con sicurezza questo pagamento a un manufatto ancora esistente, ritengo che ci siano ottimi motivi per riconoscervi la *Croce* della cappella dei Notai, ivi confluita in seguito a uno spostamento dall’altar maggiore. È bene anzitutto segnalare l’improbabilità di un’identificazione con la *Croce* oggi visibile sopra l’altar maggiore della basilica (fig. 136), lì trasferita alla metà del XIX secolo dopo essere stata a lungo custodita in sagrestia<sup>331</sup>. La permanenza in tale ambiente non impedisce certo di pensare che la sua collocazione originaria fosse l’altar maggiore, dal quale potrebbe essere stata rimossa nel corso delle campagne di riallestimento che interessarono la tribuna fino agli anni sessanta del Seicento, e che quindi il documento appena introdotto possa effettivamente riferirsi a essa; tuttavia, un attento esame dell’intaglio induce a scartare tale ipotesi identificativa. La figura di Cristo (fig. 137) dovrebbe infatti spettare a un anonimo maestro nordico operante una cinquantina d’anni prima rispetto alla data del pagamento<sup>332</sup>, mentre di molto posteriore appare lo svolazzamento di nastri e foglie che attornia la croce<sup>333</sup>. Nonostante

---

<sup>328</sup> In due redazioni: AFSP, 490, *Giornale di cassa*, 1505-1511, c. 24, 20 maggio 1506; AFSP, 523, *Mastro*, 1505-1511, c. 94, 20 maggio 1506. Da me reso noto in: SERRANI 2023<sup>b</sup>, se ne completa qui l’interpretazione.

<sup>329</sup> FERRETTI 2004, p. 128; SERRANI 2023<sup>b</sup>, con un resoconto sull’attività di questa bottega.

<sup>330</sup> Il manufatto andava probabilmente a sostituire quello per cui nel 1492 Antonio da Crevalcore aveva realizzato una “curtinam”: FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, p. 20.

<sup>331</sup> BIAVATI, MARCHETTI 1974, p. 164.

<sup>332</sup> LISNER 1960, pp. 166, 174; MUSSINI 1988, pp. 389-390; CAVATORTI 2016, pp. 188, 190, n. A.I.5.

<sup>333</sup> Ritenuto del XVIII secolo da MUSSINI 1988, p. 389.

l'impossibilità di analizzare da vicino il manufatto, sono propenso a ritenere che tale ornamento sia stato intagliato insieme alla carpenteria, escludendo insomma che possa esservi stato applicato in un secondo momento e che dunque possa considerarsi a essa posteriore<sup>334</sup>. Non sembra infatti essere presente alcuna cesura evidente fra i nastri e le foglie che lo caratterizzano e il contorno della croce. Le cesure individuabili sia sulla fronte sia sul retro (fig. 138) della stessa rivelano invece come sia il frutto dell'assemblaggio di sei elementi verticali, ognuno con la propria porzione di ornato. Ci dovremmo trovare di fronte, in sostanza, a un manufatto quattrocentesco che, verosimilmente nel corso del XVIII secolo, per motivi di logoramento o di aggiornamento del gusto, venne fornito di una nuova ed esuberante carpenteria. Nessun elemento formale, pertanto, consente a mio avviso di collegare tale *Croce* al documento del 1506. Un'altra *Croce* che potrebbe essere associata al pagamento è proprio quella che attualmente figura sulla parete di fondo della cappella dei Notai (tav. 11). Che un dipinto inizialmente collocato sull'altar maggiore di una chiesa venga in un secondo momento destinato, solitamente in seguito a un riallestimento della zona presbiteriale, a una cappella laterale è una prassi consueta; in aggiunta a ciò, nel nostro caso specifico, tale operazione potrebbe essere stata agevolata dal fatto che l'iconografia dell'opera sarebbe stata compatibile all'intitolazione della cappella dei Notai, dedicata per l'appunto alla Croce. Accettando tale ipotesi, del resto, verrebbe a istituirsi una perfetta coincidenza fra la data del pagamento e l'arco cronologico entro il quale viene solitamente inserito l'intervento pittorico di Banci sulla carpenteria. Come messo in evidenza poco sopra, infine, sappiamo che la campagna decorativa condotta dai Notai nel proprio sacello poteva dirsi conclusa già intorno alla metà degli anni ottanta: se non altro per motivi di carattere liturgico, l'altare doveva essere stato provvisto di un polittico

---

<sup>334</sup> Come invece ipotizzato da BIAVATI, MARCHETTI 1974, p. 164.

o di una pala entro quel periodo. È impensabile, ma nemmeno i fabbricieri lo avrebbero mai concesso, che i Notai abbiano atteso circa metà secolo per dotare la propria cappella di un adeguato manufatto da collocare in quella posizione. Viavrà pertanto figurato, per un periodo di tempo limitato, un dipinto a noi non pervenuto, poi sostituito dalla *Croce* di Banci dismessa dall'altar maggiore. È lecito a questo punto domandarsi quale sia stata la prima pala d'altare di cui fu fornita la cappella rilevata dai Notai nel 1459, la cui sostituzione deve comunque essere avvenuta entro il 1573, data in cui è segnalato all'interno del sacello un crocefisso, senza dubbio quello di Banci<sup>335</sup>. Fra i candidati figurano, anzitutto, le tavole fatte eseguire nel 1462 al fiorentino Carlo de' Machiavelli, non pervenute ai giorni nostri ma delle quali abbiamo testimonianza grazie alle fonti e ai documenti<sup>336</sup>. Vari fattori, tuttavia, mi spingono a credere che non siano questi dipinti a essere stati rimpiazzati: di certo non più "alla moda" nella prima metà del XVI secolo, essi non dovevano comunque apparire talmente antiquati da essere rimossi. Inoltre, il fatto che non vengano mai menzionati

---

<sup>335</sup> AGABO, *Visite pastorali*, Visite apostoliche, Visita di mons. Ascanio Marchesini, vescovo di Maierà, visitatore apostolico, e suoi convisitatori, alla città, 1573, n. 7, c. 35v.

<sup>336</sup> Del pittore non si conoscono opere né a Bologna, essendo andate perdute quelle eseguite per i Notai, né in patria. Nemmeno dagli archivi sono emerse altre notizie sulla sua vita e sul suo operato. La sua presenza va iscritta all'interno di quella congiuntura, inaugurata da Giotto con il polittico per la cappella privata di papa Giovanni XXII entro il Palazzo di Porta Galliera (a proposito del quale: L. Bellosi, in *Pinacoteca* 2004, pp. 64-68, n. 2; CERUTTI 2015, con ulteriore bibliografia), che vede l'ingresso nella città felsinea di manufatti, e anche di artisti, di ambito fiorentino. Nel XV secolo sono attestati a Bologna circa una quindicina fra pittori, miniatori scultori e architetti di origine toscana, e nella maggioranza dei casi fiorentina. Fra di essi, escludendo i casi più famosi di Pagno di Lapo e del senese Jacopo della Quercia, sono presenti numerosi artisti, fra cui Carlo de' Machiavelli, che attendono ancora di essere messi a fuoco: cfr. FILIPPINI 1933; FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, *passim*). Mi verrebbe da sospettare che le pitture da lui eseguite per la cappella dei Notai non fossero tanto innovative, aggiornate cioè in senso pienamente rinascimentale, ma che anzi si accordassero allo stile tardogotico dell'opera collocata sopra l'altare, che ritengo possa essere stata, come si argomenterà più avanti, un polittico di Michele di Matteo.



come appartenenti a un insieme mi fa sospettare che non fossero raccordati in un'unica carpenteria e che trovassero posto, invece, lungo le pareti<sup>337</sup>. Ritengo pertanto che la sostituzione sia stata operata con un dipinto più antico, quello insomma che i Notai trovarono sopra l'altare al momento dell'acquisizione del patronato. Sono fortemente convinto che l'opera in questione vada riconosciuta, come pensava in un primo momento anche Fabio Massaccesi, che però mi ha successivamente confidato di non credere più a tale ipotesi, nel polittico di Michele di Matteo oggi ridotto in frammenti in vari musei del mondo e recante nella predella proprio le storie della vera Croce (1449-1450 circa)<sup>338</sup>. L'opportunità della presenza di tale polittico nella cappella posseduta dai fabbricieri è facilmente argomentabile<sup>339</sup>.

---

<sup>337</sup> Nel documento si parla di "aliquas tabulas": MALAGUZZI VALERI 1898, p. 177, per il quale al pittore sarebbe stata saldata anche una tavola per l'altare: è probabilmente una svista, dettata da un pagamento al medesimo di poco successivo ma relativo alla precedente impresa; FILIPPINI 1933, pp. 426-427.

<sup>338</sup> A proposito di questo polittico: M. MEDICA, in *La Quadreria* 2002, pp. 52-55, n. 6, MASSACCESI 2009, p. 177, CAVALCA 2013, pp. 85-86, 249, 318-320, n. 2, con un'ipotesi di ricostruzione grafica; MASSACCESI 2023, p. 480, ove l'autore soprassedie alla questione della provenienza (per via di una svista, il rimando alla figura è erroneo). I pannelli superstiti, transitati dalla collezione Malvezzi Hercolani di Bologna, sono: *Madonna col Bambino in trono*, tavola, cm. 123 x 75, Bucarest, Muzeul National de Arta al României, inv. 8049/83; *San Bartolomeo e l'imperatore Eraclio*, tempera su tavola, cm. 100 x 60, Pesaro, Museo civico, inv. Gen. Polidori n. 3993; *San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista*, tavola, cm. 102 x 60, collezione privata (registro principale); *L'angelo ammonisce l'imperatore Eraclio e mura la porta Aurea di Gerusalemme*, tavola, cm. 36,5 x 50,3, Svizzera, collezione privata; *L'imperatore Eraclio riporta la croce a Gerusalemme*, tavola, cm. 36,2 x 51,8, Parigi, Musée du Louvre, inv. R.F.30 (predella). È possibile ricondurre al medesimo complesso un'*Annunciazione* apparsa di recente sul mercato (comunicazione di Fabio Massaccesi).

<sup>339</sup> La cappella era intitolata alla Croce anche al tempo in cui era in possesso dei fabbricieri; pertanto, la scelta di un manufatto che sottolineasse l'importanza di quel culto risulterebbe appropriata. È affascinante pensare, come mi ha fatto notare Fabio Massaccesi, che il polittico possa aver raggiunto l'altare fra il 1436 e il 1438, quando era stato trasferito, da Firenze a Bologna, il Concilio con cui papa Eugenio IV intendeva riassorbire lo scisma con la Chiesa orientale (su Eugenio IV: HAY 2000). Allo stesso Massaccesi (2009, p. 177) si deve la rilevazione della peculiarità iconografica della presenza dell'Imperatore Costantino accanto a san Bartolomeo nello scomparto del Museo civico di Pesaro.

La non dismissione del polittico di Michele di Matteo spiegherebbe anche perché la corporazione dei Notai, stando a quanto emerso dall'analisi dei suoi registri di spese, appaia disinteressata alla pala d'altare della propria cappella: evidentemente, il polittico che vi figurava, installatovi da qualche tempo, soddisfaceva a pieno i ministerali della compagnia sia dal punto di vista liturgico sia da quello estetico. Non escludo inoltre che la commissione, sul principio degli anni sessanta, del disegno della vetrata a Michele di Matteo possa essere stata dettata dalla volontà di far percepire un'idea di continuità con quel dipinto. Si tratta del decennio, il settimo, in cui la pittura bolognese, grazie soprattutto all'arrivo in città di Francesco del Cossa, stava vivendo un momento di profondo aggiornamento: una scelta così arcaizzante non si capisce se non con il desiderio di stabilire una certa sintonia con il polittico sopra l'altare<sup>340</sup>.

Riassumendo, riconoscere nella cappella dei Notai l'originaria destinazione del polittico di Michele di Matteo fornirebbe una giustificazione all'assenza dalle carte dei Notai, ove rimane invece puntualmente traccia di tutte le altre suppellettili, di pagamenti per un dipinto da collocare sopra l'altare. Una volta garantita la celebrazione delle messe servendosi della preesistente ancona, essi avrebbero provveduto, come in effetti fecero, a fornire il sacello delle più ricercate ornamentazioni. Solo nel corso del XVI secolo, quando il *retabulum* di Michele doveva effettivamente risultare troppo antiquato, i ministerali della compagnia decisero, cogliendo forse la possibilità di una sua dismissione dall'altare maggiore della basilica, di dotarsi della *Croce* di Banci<sup>341</sup>. Forse in

---

<sup>340</sup> Anche la scelta di raffigurare Elena, la madre di Costantino, nel basamento della vetrata (*catalogo delle opere*, scheda 2) potrebbe essere interpretata, ammesso che l'identificazione risulti confermata, come una volontà di raccordare i due manufatti.

<sup>341</sup> Come ulteriore validazione della catena di indizi appena presentata, vorrei sgomberare il campo da un possibile equivoco. Sulla scorta di una notizia tramandata da Malvasia, si è talvolta ritenuto che la *Croce* della cappella dei Notai potesse essere il frutto di una ridipintura di un manufatto più antico, prelevato dalla atterrata chiesa della Croce. Nella sua antica facies, cioè prima che Banci vi apponesse il

concomitanza di questo avvicendamento, vennero fatte eseguire nuove pitture murali alle pareti, che non sappiamo però in che relazione fossero con i dipinti di Carlo de Machiavelli. Di queste pitture abbiamo scarse testimonianze, ma il fatto che le fonti ne riferiscano la paternità allo stesso autore della *Croce*, lascia aperta l'eventualità che potessero essere dello stesso Banci<sup>342</sup>.

A proposito delle fasi di allestimento della cappella dei Notai, c'è un ultimo punto sul quale è doveroso soffermarsi: nel 1986, Giancarlo Schizzerotto proponeva che fossero in origine destinate a quel sacello le tre tele con la *Madonna col Bambino in trono*, *San Pietro* e *San Paolo* di Antonio da Crevalcore oggi in una collezione privata romana (tav. 6). In particolare, lo studioso, dopo aver messo in luce come la commissione fosse da ascrivere ai Notai, giungeva alla conclusione che, pur essendo realizzate per quel luogo, non vi furono mai collocate in quanto “qualcuno forse dovette subodorare gli elementi che attentavano alla sicurezza del principe [Giovanni II Bentivoglio], e rifiutare pertanto quel trittico grondante sibillini richiami, dono sospetto e ambiguo di dānai al sacrario della città, infido cavalluccio di Troia che si voleva introdurre di soppiatto come una presenza simbolicamente minacciosa ed ostile nella ben munita e vigilante realtà urbana”<sup>343</sup>. Mi pare in effetti che, confermando la connessione coi Notai, debba essere rivista l'obiezione secondo cui le tre tele di

---

pennello, essa avrebbe avuto le carte in regola per aver figurato *ab origine* sopra l'altare della neo costruita cappella – tale eventualità indebolirebbe l'ipotesi che lì sopra vi fosse il polittico di Michele di Matteo. In questo caso, sono proprio le disposizioni statutarie della Fabbriceria di San Petronio a consentire di accantonare tale ipotesi: in esse si stabilisce che i proprietari delle cappelle erano tenuti a fornire l'altare di un polittico o di una pala. In aggiunta, anche la sagoma stessa della *Croce*, “pur palesemente arcaizzante rispetto alla data indicata dalla pittura, esclude assolutamente caratteri tanto antichi”, ovvero duecenteschi stando alle parole di Malvasia (1686, p. 239). Ritengo che la leggenda di una Croce tanto antica possa essersi originata per mantenere vivo il ricordo dell'atterramento della chiesa della Croce.

<sup>342</sup> A proposito di tali pitture: MALAGUZZI VALERI 1898, pp. 177-178; FILIPPINI 1911.

<sup>343</sup> SCHIZZEROTTO 1986. Per un'altra ipotesi circa la destinazione del trittico di Leonelli: BUTTONI 2015.

Leonelli “si perderebbero nelle grandiose dimensioni della cappella”, generalmente accolta negli studi<sup>344</sup>. Come testimonia il sacello appartenuto al canonico Donato Vaselli, sul finire del XV secolo la decorazione pittorica delle cappelle petroniane veniva solitamente compressa in una porzione ridotta della superficie disponibile, fra l’altare e la vetrata<sup>345</sup>. In questo spazio, immaginando una boiserie di raccordo fra le tele o una decorazione pittorica aniconica simile a quella che fu rimossa dalla parete di fondo in occasione dei restauri di fine Ottocento, esse risulterebbero tutt’altro che fluttuanti all’interno della cappella<sup>346</sup>. C’è un altro elemento, al quale non si è finora attribuito un significato particolare, che sembra parlare a favore di una collocazione di questo tipo. Il riferimento è alle finestre, in questo caso più assimilabili a delle larghe feritoie, che inquadrano gli scomparti: l’evidenza ad esse conferita potrebbe essere dipesa dal fatto che, in vista di una collocazione delle tele in una boiserie o direttamente nella parete, queste ultime non sarebbero state dotate di una cornice lignea, alla quale è di solito demandato il ruolo di filtro tra ciò che è rappresentato e l’osservatore. L’enfatizzazione della finta cornice, elemento che non è comunque insolito nella produzione di Leonelli, potrebbe insomma essere stata dettata dall’assenza, prevista, di quella reale<sup>347</sup>. Quel che è certo è che l’eventuale contemporanea presenza di queste tele, caratterizzate da un forte

---

<sup>344</sup> MARCHI 1991, p. 87 nota 16.

<sup>345</sup> Sulla cappella Vaselli: SERRANI 2020<sup>b</sup>; IDEM 2020<sup>c</sup>; BENATI 2022, pp. 42-44, con bibliografia.

<sup>346</sup> L’assetto della parete di fondo della cappella dei Notai anteriormente al restauro di fine XIX e inizio XX secolo, oltre a essere sommariamente descritto da MALAGUZZI VALERI 1898, p. 177, si evince da una foto Poppi rintracciata nella fototeca dell’Archivio della Fabbriceria di San Petronio.

<sup>347</sup> Tale lettura fornirebbe anche una possibile spiegazione al fatto che le tele siano giunte prive della carpenteria. Gli altri dipinti di Leonelli nei quali è presente una finta cornice d’inquadramento, comunque mai così pronunciata come in questo caso, sono: *Ritratto di giovane*, Venezia, Museo Correr, inv. 53; *Ritratto della famiglia Sacrati*, Monaco, Alte Pinakothek, inv. 8709; *Sacra Famiglia*, già Berlino, Kaiser Friedrich Museum; *Testa di Santa Caterina*, Milano, Castello Sforzesco.

impianto prospettico, di un coro ligneo forse intarsiato, di una cancellata con elementi all'antica, oltre a qualificare il sacello come prettamente rinascimentale e dunque molto coerente, lo farebbero gareggiare alla pari con quello sul lato opposto appartenuto al canonico Vaselli. Si tratta, in definitiva, di un'ipotesi assai suggestiva ma che può continuare a essere tenuta in considerazione solo nel caso di una loro mancata installazione, dato che, diversamente, i tempi di avvicendamento dei dipinti sopra l'altare risulterebbero troppo compressi.

L'arredamento della cappella dei Notai era arricchito dalla presenza di un coro ligneo, del quale non si è mai fino ad ora sospettata l'esistenza. Esso viene segnalato, insieme alla *Croce* dell'altar maggiore, nella visita marchesina del 1573<sup>348</sup>; pertanto, la sua esecuzione deve necessariamente precedere quell'anno. Non sappiamo di preciso quando i Notai decisero di dotarsi di tali sedute in legno, ma è probabile che lo facessero, per ovvie ragioni di carattere liturgico, in concomitanza o subito dopo la campagna di lavori sulla quale ci si è ampiamente soffermati. È infatti da escludere che siano state fatte realizzare quando la cappella non era ancora stata acquistata dai Notai, anche perché avrebbero occultato gli affreschi nello zoccolo delle pareti. Grazie ad altra documentazione inedita è possibile specificare ulteriormente le fattezze di tale manufatto. Nel corso delle campagne di restauro che interessarono la cappella e l'intera basilica fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, alcuni collaboratori di Alfonso Rubbiani effettuarono delle misurazioni del coro che ornava le pareti del sacello, il quale, stando al materiale reperito (fig. 139), ha tutta l'aria di essere quattrocentesco. Trattandosi di disegni di carattere tecnico e progettuale, non vengono mostrate eventuali tarsie a ornamento degli schienali, che è probabile però siano esistite. Come vedremo nel prosieguo della trattazione,

---

<sup>348</sup> AGABO, *Visite pastorali*, Visite apostoliche, Visita di mons. Ascanio Marchesini, vescovo di Maieria, visitatore apostolico, e suoi convisitatori, alla città, 1573, n. 7, c. 35v.

l'impostazione delle sedute di tale coro venne replicata, o comunque tenuta a modello, per un bancale da realizzare per il salone nobile del palazzo dei Notai. Se non si fosse trattato di un coro antico o, meglio, rinascimentale, sarebbe difficile spiegare perché Rubbiani, intenditore sopraffino, gli abbia dato tanta attenzione, elevandolo perfino a modello per il nuovo mobile<sup>349</sup>. È difficile dire, allo stato attuale delle conoscenze, come si arrangiassero ad esso le pitture alle pareti del sacello poco sopra menzionate.

Ricorrendo a una fotografia storica inedita (fig. 140), sono in grado di fornire precisazioni almeno per un'altra fase della decorazione della cappella. Lo stato della parete di fondo che emerge dall'analisi di tale documentazione è affatto diverso da quello attuale, illustrandoci la facies su cui si operò in occasione del restauro ultimato fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo<sup>350</sup>. In essa si dispiegava, nella parte al di sotto della vetrata, una decorazione pittorica a finto marmo con al centro una nicchia, inquadrata lateralmente da due angeli di schiena e contenente la *Croce* di Banci (nella circostanza della foto, celata allo sguardo mediante una cortina), e alle cui estremità figuravano due quadroni rettangolari. Gli angeli, rimossi come il resto della decorazione, dovevano essere di bronzo o dipinti simulando tale materiale, mentre i due quadri, dei quali quello di destra è meglio giudicabile, sembrano pitture tardomanieriste. In via del tutto ipotetica e auspicando che se ne recuperino le tracce, si potrebbe proporre una pista attributiva a favore di Tiburzio Passerotti, pittore ripetutamente impiegato dalle corporazioni, a cui fa pensare la *silhouette* del santo<sup>351</sup>.

---

<sup>349</sup> Per il moderno bancale del salone del palazzo, sul quale torneremo più avanti: apparati, doc. IX.

<sup>350</sup> A proposito del restauro compiuto a cavallo fra XIX e XX secolo: CAVAZZA 1932, pp. 14-15. L'assetto della cappella precedente a tale intervento è sommariamente descritto anche da MALAGUZZI VALERI 1898, p. 177.

<sup>351</sup> La pista attributiva a favore di Tiburzio Passerotti per i quadroni menzionati (considerati "di nessun valore" in CAVAZZA 1932, p. 15) mi è stata suggerita da Daniele Benati. La fotografia in questione (Poppi) è stata da me reperita presso la fototeca dell'Archivio della Fabbrica di San Petronio.

È possibile a questo punto spostare l'analisi sul secondo cantiere che vide manifestarsi la committenza della corporazione dei Notai, ovvero la residenza da essi posseduta nell'angolo sud-ovest di Piazza Maggiore. Va innanzitutto ricordato come il cosiddetto "palazzo dei Notai" (fig. 69), sede per oltre quattro secoli (1381-1797) della influente compagnia di mestiere, abbia ricoperto, e ricopre tutt'oggi, un ruolo predominante nel tessuto urbano, essendo ubicato tra gli edifici emblematici del potere cittadino: il palazzo del Podestà, il palazzo del Comune e la basilica di San Petronio (sebbene la conformazione della zona antistante il palazzo fosse diversa, e meno "spaziosa", rispetto a quella attuale)<sup>352</sup>. Le campagne decorative che investirono l'elegante struttura, che videro coinvolto anche il futuro architetto di San Petronio Antonio di Vincenzo, lo portarono a gareggiare con le più sontuose dimore principesche, attirando l'attenzione, non solo in ordine alla rappresentanza, dei detentori del potere in città<sup>353</sup>. Per queste ragioni, a partire dagli inizi del XV secolo, fu ad esempio conteso fra il Legato pontificio Baldassarre Cossa, futuro papa dell'obbedienza pisana col nome di Giovanni XXIII, e gli Anziani, ossia i rappresentanti del popolo nel governo<sup>354</sup>. In occasione dell'insediamento di tali autorità, il palazzo poteva essere fatto oggetto di consistenti interventi di rifunzionalizzazione, i quali venivano "cancellati" dai Notai ogniqualvolta se ne riappropriavano per riportare l'edificio allo stato precedente<sup>355</sup>.

---

<sup>352</sup> Sulle trasformazioni che hanno interessato piazza Maggiore: BERGONZONI 1984; GUIDONI 1985, pp. 91-98; TUTTLE 2001, pp. 15-42; ARELI 2021, pp. 17-18; PELAGALLI 2022, I, pp. 179-191.

<sup>353</sup> Per quanto riguarda Antonio di Vincenzo e il cantiere della basilica di San Petronio: FANTI 1983, pp. 17-19; LORENZONI 1983; TROMBETTI BUDRIESI 1994; SAMBIN DE NORCEN 2020, con ulteriore bibliografia.

<sup>354</sup> CENCETTI 1983, p. 32.

<sup>355</sup> Nella casistica appena richiamata rientra, ad esempio, la controversia sorta nel secondo decennio del XV secolo fra i Notai e gli Anziani a proposito della costruzione di un *coritorium* (la prima notizia è del 1411) che collegasse il palazzo di questi ultimi, sul lato opposto di via d'Azeglio, a quello dei Notai, che

Un'altra postilla di cui occorre tenere conto riguarda la conformazione stessa dell'edificio, il cui aspetto odierno, a partire dalla facciata, si deve all'unione, completata verosimilmente nel 1422, di due edifici, le cosiddette *domus magna* (verso l'attuale via d'Azeglio) e *domus merlata* (verso San Petronio)<sup>356</sup>.

È proprio nel XV secolo che il palazzo fu interessato da un fervente momento costruttivo, con una serie di lavori, anche strutturali, dettati in alcune circostanze dall'esigenza di intervenire sulle modifiche attuate dai potenti signori che vi avevano a più riprese dimorato. Ci troviamo, difatti, in una fase in cui i Notai non riescono a imporre la propria volontà neppure su questioni riguardanti il loro stesso palazzo, trovandosi costretti a concederlo, o comunque a dividerne gli ambienti, con le massime autorità cittadine<sup>357</sup>. Nonostante la perdita di peso a livello politico, della quale vicissitudini di questo tipo sono un chiaro segnale, le casse dei Notai erano talmente fiorenti – nel XV secolo la tassazione risulta più alta – da poter avanzare, parallelamente a quelle per la cappella in San Petronio, una notevole quantità di commissioni che impreziosissero la propria residenza. Anche la maggiore stabilità politica consegnata alla città di Bologna

---

in quel momento fungeva da dimora del legato Baldassarre Cossa. Si trattava verosimilmente di un vero e proprio ponte, voluto dagli Anziani con il duplice scopo di presidiare il palazzo della corporazione e di sorvegliare l'attività del legato. I Notai, dal canto loro, cercarono sempre di demolirlo per preservare la loro autonomia, comunque compromessa dalla presenza del legato, il quale, tra l'altro, aveva già attuato una parziale rimodulazione degli spazi interni: CENCETTI 1983, pp. 32, 51 note 139 e 142.

<sup>356</sup> CENCETTI 1983, pp. 25-37.

<sup>357</sup> Nel periodo dei contrasti fra Martino V e i Bolognesi, il palazzo venne designato quale sede degli Anziani, che vi si insediarono una volta costretti a concedere, per effetto del capitolato del 6 settembre 1429, la propria al legato. In seguito al loro ingresso, gli Anziani provvidero, per rimarcare il loro insediamento, a far realizzare una grande campana, il cui rintocco scandiva l'inizio di ogni loro assemblea. I notai furono di fatto espropriati senza ricevere nemmeno il canone dell'affitto. Per di più, l'edificio fu soggetto a modifiche che ne accentuarono l'aspetto di fortilizio. Il periodo non durò a lungo: nel 1436, il nuovo legato, Daniele Scotti, si mostrò disponibile a dividere la sua nuova residenza, ovvero il palazzo degli Anziani, con i legittimi proprietari, che allora lasciarono a poco a poco quello dei Notai.



dalla “signoria” dei Bentivoglio fu, dal mio punto di vista, un fattore che contribuì all’emersione di tale campagna di abbellimento (non la prima ma di certo la più sistematica) degli ambienti di proprietà della compagnia<sup>358</sup>.

Ad essere stato oggetto di particolari attenzioni è stato, a dispetto dell’aspetto spoglio con cui si presenta oggi, il salone nobile al primo piano, luogo cruciale nella gestione della vita corporativa. Un primo manufatto su cui vorrei puntare l’attenzione è il purtroppo perduto bancale quattrocentesco che, stando a quanto emerso dai registri di spese, venne commissionato nei primi anni cinquanta del secolo a “magistro Iacobo Peregrini et magistro Baldo magistris lignaminis”<sup>359</sup>. Abbiamo visto come nel XX secolo Rubbiani, probabilmente per sopperire a quella perdita, abbia voluto dotare il medesimo salone di un mobile ligneo esemplato su quello della cappella in San Petronio, documentato dalla visita pastorale di Ascanio Marchesini del 1573 ma che ritengo possa essere stato quattrocentesco (non si spiegherebbe perché, al contrario, Rubbiani l’avrebbe fatto tenere a modello). Si è tentato di rintracciare questo mobile, la cui esistenza è comprovata sia da fotografie storiche sia da materiale archivistico inedito (figg. 141-142); tuttavia, le ricerche condotte fino ad ora sembrano confermare l’ipotesi di una sua definitiva dispersione<sup>360</sup>.

---

<sup>358</sup> Delle commissioni trecentesche, tutte riguardanti l’antica *domus*, riferibili alla corporazione dei Notai si è parlato alle pagine 77-80, 123-126. Sull’innalzamento della tassazione per i nuovi iscritti, specie per quelli provenienti dal contado, e sugli scopi di tale misura: TAMBA 1988, pp. 35, 50-54, 96-97, 105-106.

<sup>359</sup> ASBo, *Società dei Notai*, Introiti e spese, 101, 1403-1455, cc. 1-289: apparati, doc. IV; MALAGUZZI VALERI 1898, p. 172; RUBBIANI 1906, estratto del 1907, p. 7; CENCETTI 1983, p. 56 nota 194. La coppia di artefici venne pagata, nello stesso 1454, per altri lavori nella residenza: “pro faciando de novo suffitatum dicti palatii”, “pro fenestris et pro altari sito in dicto palatio”. Non sono attualmente note altre notizie su di loro; tuttavia, il prestigio della commissione induce a credere che fossero dei maestri altamente qualificati e che godessero di una buona fama in città.

<sup>360</sup> Bologna, Archivio Comitato per Bologna Storica e Artistica, Palazzo dei Notai, carte non numerate. Trascrivo il carteggio che ne documenta l’esistenza e i vari spostamenti: apparati, doc. IX.

Qualche anno più tardi, nel 1463, si registrano i pagamenti per una ragguardevole vetrata, collocata sul versante meridionale della sala, la cui esecuzione era stata affidata alle sapienti mani di Domenico Cabrini, esponente di quella che si apprestava a essere la più importante bottega specializzata della città. Il manufatto è purtroppo andato perduto; tuttavia, il registro di pagamenti della compagnia ci fornisce delucidazioni a proposito del soggetto, ovvero una “figure Beate Marie Virginis et compassi et frixurorum”<sup>361</sup>. Non si deve credere che questa vetrata abbia una qualche connessione, anche limitatamente al posizionamento nella parete, con le finestre tuttora visibili sul lato sud della sala, le quali, non essendo documentate nelle più antiche fotografie a nostra disposizione, è probabile che siano un falso storico.

In assenza di ulteriori notizie a proposito del manufatto, è possibile fornire qualche chiarimento a proposito del suo esecutore, Domenico Cabrini. Nel corso delle mie ricerche sono infatti riuscito a dimostrare come egli non sia, contrariamente a quanto si continua in genere a credere<sup>362</sup>, fratello di quel Giacomo Cabrini con cui realizzò, servendosi di un cartone di Francesco del Cossa, la purtroppo mutila vetrata con la *Madonna col Bambino in trono e angeli* della controfacciata della basilica di San Giovanni in Monte (contrassegnata dalla firma “DNCS E IACOBUS CHABRINI 1467”; fig. 143)<sup>363</sup>. Pur nella difficoltà di

---

<sup>361</sup> ASBo, *Società dei Notai*, Introiti e spese, 102, 1458-1473, cc. 2-55: apparati, doc. IV, da cui si evincono anche le dimensioni, in piedi bolognesi, della stessa; MALAGUZZI VALERI 1898, p. 173; RUBBIANI 1906, estratto del 1907, p. 7; MONNERET DE VILLARD 1918, pp. 121-122; ALCE 1961, pp. 134-135; CENCETTI 1983, p. 38.

<sup>362</sup> Per citare alcuni esempi: VARIGNANA 1985, p. 47; TAMBINI 1987, pp. 60, 67, nota 46; SGARBI 2003, p. 224, n. 4; CAVALCA 2004, p. 123; MOSSO 2023<sup>b</sup>, p. 145.

<sup>363</sup> Il testo in caratteri gotici attualmente visibile in questo frammento, pervenuto insieme a un altro in cui sono confluiti pezzi di varia provenienza alla collezione Da Schio a Costozza (Vicenza) dalla raccolta di Giovanni Gozzadini, è il seguente “IACOBUS CHABRINI E / DNCS 1467”; tuttavia, osservando gli arricciamenti all’inizio e alla fine del cartiglio, risulta evidente come la sua disposizione sia frutto di un

sciogliere l'identità di tale Giacomo Cabrini (sono ben tre i vetrai registrati con questo nome), il fatto che nei documenti Domenico compaia con un patronimico diverso, ovvero “figlio di Giacomo”, rispetto a quello di ciascuno dei tre Giacomi attivi in quella bottega esclude tale possibilità. Da un altro documento da me reperito si ricava anche un importante riferimento cronologico a proposito della sua data di morte, avvenuta sicuramente prima del 1482<sup>364</sup>. L'ultimo elemento biografico di una certa rilevanza su cui occorre soffermarsi è come egli fosse anche “ortulano” del convento di San Domenico, qualifica che compare anche nel pagamento indirizzatogli dai Notai ma senza la specificazione di dove esercitasse quella seconda professione<sup>365</sup>. La consuetudine con i domenicani è ulteriormente attestata dal fatto che, per il medesimo convento, Domenico realizzò le vetrate, ancora una volta perdute, del dormitorio (1465). Già padre Venturino Alce metteva in guardia sul fatto che tale serie di indizi potesse essere rivelatrice di una familiarità tra Domenico Cabrini e il converso, anch'egli noto vetraio, Giacomo da Ulma (Jakob Griesinger). È infatti possibile che le botteghe capitanate da ciascuno dei due – quella del secondo era ubicata all'interno del convento domenicano – fossero legate da rapporti professionali, i quali non sembrano aver assunto tratti

---

adattamento successivo: il nome di Domenico doveva infatti precedere quello di Giacomo. Un terzo frammento con *Due angeli e un calice* si trova oggi nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara (inv. 76-bis). Che quest'ultimo e quello firmato e datato costituissero un insieme con la vetrata raffigurante la *Madonna col Bambino in trono e angeli* è confermato, oltre che da fattori stilistici, da una descrizione risalente alla fine del XVIII secolo (ORETTI [sec. XVIII], ms. B 30, pp. 265, 314). Cfr. BENATI 2019, p. 32 e nota 35.

<sup>364</sup> Per queste due ultime notizie biografiche: SERRANI 2020<sup>c</sup>, pp. 49-51, 50 nota 1. A proposito della famiglia, non possiamo avere la certezza, nonostante taluni elementi spingerebbero a crederlo, che quel “Dominico fratris Cabrini de Bastis cappelle sancte Marie de Castro Britorum” teste in una causa contro Jacopo di Paolo del 20 dicembre 1415 presso la cappella della Santa Croce in San Petronio fosse un membro della famiglia: MASSACCESI 2009<sup>b</sup>, pp. 434-435.

<sup>365</sup> ASBo, *Società dei Notai*, Introiti e spese, 102, 1458-1473, cc. 2-55: apparati, doc. IV; ALCE 1961, p. 140.

antagonistici. Come Domenico sembra preoccuparsi della buona salute di un collaboratore del collega tedesco (a nome di Giacomo da Ulma, compra del pollame per frate Matteo, 1465), lo stesso Griesinger si dimostra disponibile a recarsi a Venezia per acquistare vetro e piombo per il bolognese<sup>366</sup>. La qualifica di “ortulano” non deve comunque far sospettare che, fra i due, Domenico rivestisse necessariamente una posizione subordinata: prima del 1463, anno in cui viene saldata a Domenico la vetrata del salone nobile del palazzo dei Notai, entrambi non risultano essere stati coinvolti in qualche commissione di prestigio. Non è escluso, pertanto, che i due si spalleggiassero per far ottenere all’altro le prime importanti commissioni e per promuovere le rispettive carriere. Questo potrebbe valere, in effetti, tanto per la vetrata della cappella petroniana dei Notai, ai quali il nome del tedesco potrebbe essere stato suggerito da Cabrini, già a lavoro nel salone della residenza<sup>367</sup>, quanto per l’introduzione di quest’ultimo nel convento di San Domenico, ove ricoprì la mansione di ortolano e si occupò dell’esecuzione delle finestre del dormitorio. Ciò che è certo è che, a partire da questi primi incarichi, la carriera di Domenico, interrotta dalla morte nel 1482, decollò in maniera repentina, al punto di arrivare a collaborare con un maestro del calibro di Francesco del Cossa per la vetrata di San Giovanni in Monte. Dopo aver installato tale manufatto, è probabile che il vetraio, consapevole del valore del pittore con cui collaborò, sia riuscito a tenere nelle sue mani, o comunque a lasciarlo nella disponibilità della bottega di famiglia, il cartone: tale condotta sembra emergere dal fatto che quest’ultimo venne riutilizzato dai Cabrini nella vetrata circolare dell’abside di Santa Maria dei Miracoli a Venezia (fig. 144), la quale in effetti ricalca, con minime varianti,

---

<sup>366</sup> Rispettivamente nel maggio e nel settembre del 1465: ALCE 1961, p. 140.

<sup>367</sup> A questa ipotesi era pervenuto anche MONNERET DE VILLARD 1918, p. 122.

quella bolognese<sup>368</sup>. Non è escluso che lo stesso cartone fosse stato impiegato anche in una vetrata della cattedrale di Casale Monferrato, oggi perduta ma ancora in essere nel 1615, ove compariva l'iscrizione "JACOBUS GABRINUS BONONIENSIS ME FECIT 1480": pur non avendo alcuna testimonianza delle sue fattezze, l'eventualità che riproducesse la medesima invenzione cossesca è avallata dalla probabile desunzione che ne fece Giovanni Martino Spanzotti per l'esecuzione di una tavola ora presso il Museo Civico d'Arte Antica di Torino (fig. 145)<sup>369</sup>. La capacità imprenditoriale dei Cabrini è ulteriormente comprovata da un'altra vetrata, raffigurante *Cristo in Pietà* e ancora nell'abside della chiesa dei Miracoli a Venezia, nella quale è adoperato un cartone che Francesco Francia aveva in precedenza fornito a quella bottega per un manufatto oggi custodito presso il Museo Civico Medievale di Bologna (figg. 146-147)<sup>370</sup>. In definitiva,

---

<sup>368</sup> A mettere in relazione la gravemente danneggiata vetrata delle Gallerie dell'Accademia (inv. S. 49; diametro: cm. 135) con quella della basilica di San Giovanni in Monte (cm. 130 x 115) è stata MOSCHINI MARCONI 1955, p. 197. Sulla vetrata bolognese è di recente tornato BENATI 2019, pp. 32-38. Pur nella difficoltà di reperire notizie su come funzionassero "i diritti" di questo materiale preparatorio fornito dai pittori, è sembrato logico ipotizzare che, una volta utilizzato in occasione della prima commissione, il cartone potesse rimanere nella disponibilità del vetraio che se ne era servito. Ancora poco sappiamo sui rapporti di collaborazione che si instauravano fra il vetraio e il pittore autore dei cartoni al momento della realizzazione di un manufatto. Sul problema si interrogano: MEDICA 2004, pp. 57-58; SPONZA 2003, pp. 163-165.

<sup>369</sup> Per la vetrata di Casale Monferrato: GABRIELLI 1935, p. 140; SPANTIGATI 2000, p. 212. Sulla *Madonna col Bambino in trono e quattro angeli* di Spanzotti (Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, inv. 476/D, tempera su tavola, cm. 133,5 x 64): V. MOSSO, in *Rinascimento a Ferrara* 2023, p. 164, n. 31, con bibliografia precedente. Giovanni Romano (1960, pp. 20-21, 31 nota 29), pur riconoscendo il rapporto di dipendenza del dipinto nei confronti del cartone di Cossa, che aveva con ogni probabilità trovato un ulteriore impiego a Casale Monferrato, ritiene comunque indispensabile che il pittore abbia compiuto un viaggio a Bologna. Cfr.: RUHMER 1964; LONGHI 1964; BENATI 2019, p. 34 e nota 40.

<sup>370</sup> C. CAVALCA, in *Cosmè Tura* 2007, p. 396, n. 106 (in precedenza, per quanto riguarda l'attribuzione del cartone della vetrata veneziana, si erano scorte tangenze con Giovanni Bellini o con il repertorio dei Vivarini: rispettivamente MARCHINI 1956, pp. 47-48, SPONZA 2003, p. 163). Inoltre, sulla vetrata del Museo Civico Medievale (inv. 2800, vetro policromo piombato, cm 92 x 69, compreso il telaio): C.

stando a quanto ricostruito fino ad ora, la vetrata del salone nobile del palazzo dei Notai si qualifica come la prima tappa della carriera di Domenico Cabrini, il quale dovette contribuire in modo decisivo, per via delle sue conoscenze e collaborazioni, all'affermazione della presto celebre bottega familiare.

Una volta installati il tribunale ligneo dei ministeriali e la vetrata del lato meridionale, la corporazione volle conferire una sistemazione definitiva alla sala commissionando, oltre a un affresco che fungesse da fulcro visivo dell'intero ambiente – la cui analisi è demandata, per via della sua importanza, al paragrafo successivo –, lavori di tinteggiatura e di decorazioni aniconiche corredate dello stemma dell'Arte. Una volta acquistati i colori necessari da “magister Antonius de la Luna speciaris”, un non meglio specificato “Galeacio pictori” provvide a dipingere le pareti “de viridi” e a eseguire “duos compassus”, quelli che, forse continuamente “rinfrescati” nel tempo, ancora si vedono nelle foto storiche della sala (fig. 148). Tali lavori dovevano forse integrarsi con precedenti interventi di tipo esornativo, scalati fra il quinto e il sesto decennio del secolo,

---

Bernardini, in *Introduzione al Museo Civico Medievale* 1985, pp. 75-76, n. 43. Al netto di eventuali rifacimenti moderni oggi difficilmente individuabili, le principali differenze fra i due manufatti consistono nel fatto che quella dei Miracoli, ribaltata rispetto a quella bolognese, non presenta la croce alle spalle di Cristo ma è fornita, per via della forma più allungata, di una fascia decorata a racemi floreali nella parte inferiore. L'adozione di quest'ultima ha comportato anche l'eliminazione del sepolcro scorciato della vetrata bolognese, dal quale capricciosamente fuoriesce un lembo del perizoma di Gesù. L'esito impoverito della vetrata veneziana, privata dei dettagli che connotano in senso spaziale quella bolognese, sembra confermare l'idea del rapporto di dipendenza della prima nei confronti della seconda. I Cabrini, venuto meno qualsiasi vincolo nei confronti di Francia (e probabilmente anche il suo controllo nella realizzazione), ai Miracoli semplificarono l'invenzione del pittore pervenendo a una soluzione più decorativa. Nulla è ancora stato detto, per concludere, a proposito delle motivazioni che spinsero i Cabrini a operare nel cantiere di Santa Maria dei Miracoli, i cui committenti erano i procuratori della chiesa Alvise di Francesco Amadi e suo nipote Angelo, Francesco Zen e Francesco Diedo (a proposito dei quali: CERIANA 2003, pp. 51-57. Inoltre, sull'ultimo citato: TOURNOY 1991; BUGANZA 2005, pp. 77-80).

affidati a Matteo Ruggeri e a Giovanni da Ravenna, entrambi menzionati come pittori ma dei quali non possediamo altre notizie al di fuori di queste<sup>371</sup>.

Alcuni atti notarili rogati fra il 1514 e il 1518 riferiscono della commissione al maestro di legname Andrea Marchesi da Formigine, coadiuvato dal fratello Bartolomeo, di un “tasellum” cassettonato, il quale, a causa di un incendio che investì il palazzo, venne presto “risarcito e riparato” dai medesimi artefici. A causa dei numerosi rimaneggiamenti occorsi nel tempo, è difficile dire se qualcosa dell’attuale soffitto possa essere ascritto a tale campagna di lavori; è però sicuro che, stando a quanto riportato nei documenti, in origine esso doveva essere sofisticatissimo e “totum plenum de intaglis”<sup>372</sup>.

Parallelamente ai lavori per il soffitto, si stipula un contratto con Bartolomeo Ramenghi da Bagnacavallo per la realizzazione di un fregio che doveva svilupparsi nella zona d’intersezione con le pareti. Nella scrittura, si specifica come il pittore avrebbe dovuto operare “modo et forma pro ut in squizo dato”,

---

<sup>371</sup> Non è escluso che questo “Matheo Rogerii pictori” possa essere imparentato con la famiglia di Marco Zoppo (Marco di ser Antonio Ruggeri), la quale, originaria di Bologna e poi spostatasi a Cento, poteva vantare diversi esponenti che esercitavano la professione notarile (SAMOGGIA 1993, p. 33; CALOGERO 2021, p. 2 nota 4, secondo cui, il nonno del pittore, Ruggero, dovette essere un notaio di Bologna). Se così fosse, la chiamata di Matteo Ruggeri da parte dell’influente corporazione si inquadrirebbe nell’ottica di comuni conoscenze in ambito notarile. Tale eventualità fornirebbe anche una suggestiva pista di lettura per localizzare il primo apprendistato di Marco Zoppo: la bottega bolognese di questo possibile parente potrebbe essere stato il luogo ove il centese apprese i rudimenti del mestiere e si guadagnò quell’aurea di giovane talentuoso con la quale si presentò, nel 1454, alla soglia della bottega di Squarcione a Padova (la critica ha infatti già sottolineato l’inadeguatezza di pensare a un primo tirocinio condotto unicamente nella natia Cento: CHAPMAN 1999, p. 208; CALOGERO 2021, p. 2).

<sup>372</sup> RUBBIANI 1906, estratto del 1907, p. 8, il quale, potendo contare su un documento oggi non più reperibile, anticipava la commissione al 1514; CENCETTI 1983, p. 39. La citazione completa relativa al secondo intervento sul soffitto è: “resarcire et reparaci facere quadros tasselli sale palatii dicte Societatis superiuribus”. Gli atti in questione sono trascritti in: apparati, docc. V.1, 2, 4. Sul pesante rimaneggiamento che lo investì agli inizi del Novecento: MAZZEI 1979, p. 162; SALMI 1983, p. 11. Per quanto riguarda l’ultimo restauro, di natura prevalentemente conservativa: SOSTEGNI 1983, p. 94.

che l'opera avrebbe dovuto comprendere "diversis figuris" e, infine, che il prezzo pattuito è di "libras quinquagintaquinque bononinorum"<sup>373</sup>. Anche questo manufatto sembra essere andato perduto: una testimonianza della sua esistenza sembra comunque essere fornita da Marcello Oretti, che riferisce di aver visto un fregio nella sala attribuendolo però ad Amico Aspertini<sup>374</sup>.

Nei secoli successivi, la corporazione mantenne un costante interesse nell'ammodernare il proprio salone nobile. Senza addentrarci troppo in cronologie non di pertinenza di questo studio, basti menzionare la tela fatta eseguire a Bartolomeo Passerotti negli anni settanta del Cinquecento per arrivare, spostandoci alla fine del XVIII secolo, ad alcuni progetti dell'architetto Giuseppe Tubertini in vista di un totale rifacimento del salone (figg. 149-150). Fra questi ultimi, nonostante la prossimità alla soppressione ordinata da Napoleone, uno fece anche in tempo a essere approvato e a essere messo in opera<sup>375</sup>. Tuttavia, a seguito dei radicali restauri rubbieneschi di inizio

---

<sup>373</sup> Apparati, doc. V.3, 18 febbraio 1516. Anche Andrea da Formigine avrebbe dovuto operare "in tuto e per tuto come sta nel disegno fatto" (apparati, doc. V.2); tuttavia, entrambi i disegni, che si è tentato di rintracciare, risultano dispersi. Sia i lavori per il soffitto ligneo sia quelli per il fregio non sono testimoniati, come invece accade per i manufatti analizzati in precedenza, dal registro di spese della corporazione bensì da atti notarili, in particolare documenti di commissione vergati da un notaio di fiducia dell'Arte. In linea generale, ciò significa che, al momento della scrittura, tali imprese non erano ancora state avviate.

<sup>374</sup> ORETTI [sec. XVIII], ms. B 30, p. 293, con la specificazione "da altra mano ritoccato".

<sup>375</sup> Sulla tela di Bartolomeo Passerotti (*Sacra Famiglia con i santi Tommaso d'Aquino e Petronio*, olio su tela, cm. 200 x 170), oggi nella parrocchiale di Tolè di Vergato: GHIRARDI 1990, pp. 208-209, n. 49; G. SASSU, in *Petronio e Bologna* 2001, p. 269, n. 37. Per quanto riguarda i progetti di Tubertini, uno dei quali era rivolto alla cappella: SALMI 1983, pp. 11-12 e fig. 19-23; MAZZEI 1979, p. 162; PASCALE GUIDOTTI MAGNANI 2020.



Novecento, la stanza venne riportata alle sue più antiche sembianze, quelle con cui si mostra oggi, rinnovando, peraltro, il soffitto a cassettoni del Formigine<sup>376</sup>.

---

<sup>376</sup> A delineare l'aspetto assunto dalla sala fra XVII e XVIII secolo concorre un foglio, di recente rintracciato (SERRANI 2023<sup>e</sup>; per la trascrizione: apparati, doc. VII; fig. 151), che peraltro consente di porre sul campo delle questioni di carattere sociale e di rappresentanza. Segnato con la data 1677, mostra come i finestroni del piano nobile fossero ambiti dai membri di spicco della corporazione, i quali evidentemente competevano per assicurarsi uno spazio di visibilità agli occhi dei colleghi e dei cittadini e per ottenere un osservatorio privilegiato su ciò che ogni giorno, ma soprattutto in occasioni di feste e celebrazioni, accadeva nella piazza sottostante. Si potrebbe rimanere stupiti di come, all'altezza cronologica del 1677, le finestre del piano nobile del palazzo appaiano rettangolari. Tale "anomalia", senza avere la possibilità di escludere la presenza di pesanti rimaneggiamenti occorsi nel tempo, potrebbe giustificarsi con il fatto che l'esecutore del disegno, il quale aveva tutt'altre finalità che restituire la foggia esatta delle finestre, si sia limitato a tracciare le porzioni delle stesse non oscurate dagli elementi decorativi e dunque fruibili dai membri della compagnia. In effetti, tale disegno, senza dubbio eseguito dall'interno del palazzo in quanto si pone San Petronio sulla destra e l'orologio pubblico sulla sinistra, parrebbe illustrare solo la parte inferiore dei finestroni di Antonio di Vincenzo tralasciandone l'ornamentazione gotica visibile dall'esterno. Elementi materiali ravvisabili dal salone mettono inoltre in evidenza come tali finestre ad arco a sesto acuto siano ricavate all'interno di uno scasso rettangolare. Non andrebbe taciuta, infine, la possibilità che il disegno si riferisca, guardando una foto del palazzo antecedente ai restauri rubbianeschi (BCABO, GDS, Fotografie Bologna, n. 1026, seconda metà del XIX secolo), alle finestre del lato destro della facciata – ovvero quello corrispondente all'antica *domus magna* –, qui dalla forma rettangolare e sormontate da una lunetta a sesto acuto; tuttavia, l'indicazione "tre finestre principali della sala grande" di cui è corredato sembra mettere al riparo da tale eventualità.

6.1.1 Un nuovo affresco con l'*Incredulità di san Tommaso* nel palazzo dei Notai

Piuttosto che discuterlo in uno dei capitoli precedenti, ho ritenuto di dover demandare, data l'entità del ritrovamento, l'analisi dell'affresco raffigurante l'*Incredulità di san Tommaso*, tuttora visibile nel salone nobile del Palazzo dei Notai in piazza Maggiore a Bologna, a un apposito paragrafo (tav. 1; figg. 152-156). In un contesto drasticamente impoverito di testimonianze come quello del Rinascimento felsineo, basti rammentare la perdita del palazzo Bentivoglio in Strada San Donato o quella della cappella Garganelli nella cattedrale di San Pietro, rispettivamente “il più bello palazzo che fusse in Italia” e “una meza Roma de' bonta” stando al giudizio di illustri contemporanei<sup>377</sup>, sorprende come sia finora sfuggito agli studiosi dell'argomento, considerata anche la sua ubicazione in un punto nevralgico della città. Della sua importanza è sempre stato consapevole Daniele Benati, al quale devo il suggerimento di rintracciare tale manufatto, che lui stesso rammenta di aver visionato ma che non è mai stato oggetto di una pubblicazione. L'obiettivo di questo paragrafo è quello di mettere in luce le circostanze in cui l'affresco venne alla luce e, contestualmente, di valutarne la portata nelle dinamiche dello sviluppo dell'arte bolognese del XV secolo.

Va innanzitutto rilevato come il dipinto non sia totalmente assente dalla carta stampata: ad esso, senza tuttavia fornire riproduzioni ravvicinate, hanno fatto riferimento dapprima, in un articolo apparso nel 1906 in “Edilizia Moderna”, Alfonso Rubbiani e più tardi, in un volume dedicato al palazzo della

---

<sup>377</sup> Si tratta, rispettivamente, della menzione del palazzo contenuta nel *Libro di Ricordi* di Alessandro di Alessandro Gozzadini (“el ditto messer Zoane Bentivoglio aveva il più bello palazzo che fusse in Italia”), resa nota da SIGHINOLFI 1909, p. 15, e dell'apprezzamento che Michelangelo avrebbe rivolto alla cappella Garganelli, secondo LAMO 1560, ed. 1844, pp. 30-31 (la Rara Cappella deli garganelj onde Michelagnolo quando era a bologna dicea questa Capella ch avete qua E una meza roma de' bonta).

corporazione, Giorgio Cencetti<sup>378</sup>. In entrambi i casi, ove l'interesse era maggiormente rivolto al versante architettonico, all'affresco viene riservata solo una rapida menzione, appoggiandosi a un documento reso noto da Francesco Malaguzzi Valeri nel 1898<sup>379</sup>. Benché molto esigua, ripercorrere tale vicenda critica consente di datare la riemersione della pittura murale: essa doveva ancora essere celata da uno scialbo al tempo dello studio di Malaguzzi Valeri, il quale non avrebbe di certo esitato a discuterla in relazione alla sua acquisizione archivistica, operazione che hanno invece avuto agio di fare i suoi due successori. Il disvelamento va dunque legato alla campagna di restauri condotta da Rubbiani nei primi anni del XX secolo<sup>380</sup>.

Il primo punto di cui occuparsi nell'analizzare l'*Incredulità di san Tommaso* al piano nobile del palazzo dei Notai è la possibilità, data per scontata nella scarna ma comunque autorevole bibliografia appena richiamata, di identificarlo nel manufatto menzionato nel documento pubblicato da Malaguzzi Valeri, ovvero l'annotazione del pagamento corrisposto nel 1463 a "magistro Bartolomeo de Arimino" per l'esecuzione di una "pictura" collocata "supra tribunal domini corectoris". La corrispondenza non può tuttavia essere accettata senza una adeguata discussione dato che nel documento, non un contratto di commissione bensì la registrazione di un saldo, viene menzionato san Tommaso d'Aquino mentre l'affresco tuttora in loco raffigura chiaramente san Tommaso apostolo

---

<sup>378</sup> RUBBIANI 1906, estratto del 1907, p. 7; CENCETTI 1983, pp. 38, 40, 57 nota 207, 108, fig. 14 (tale edizione, alla quale si fa riferimento in questo elaborato, è stata preceduta da quella contenuta nel volume *Quattro monumenti italiani*, pubblicato a Roma nel 1969). Una veduta del salone ove si trova l'affresco viene fornita anche in: MAZZEI 1979, p. 162, fig. 194.

<sup>379</sup> MALAGUZZI VALERI 1898, p. 173. Di recente, ISEPPÌ 2023, p. 453, richiamando tale notizia archivistica, non si è posta il problema della sopravvivenza o meno dell'affresco in essa menzionato.

<sup>380</sup> La bibliografia relativa ai restauri rubbianeschi di inizio Novecento è molto nutrita; limitandosi al caso del palazzo dei Notai, si segnala: MAZZEI 1979, pp. 145-162, da cui trarre ulteriori riferimenti.

nel tradizionale atto di saggiare la ferita sul costato di Cristo<sup>381</sup>. Le interpretazioni che possono essere fornite a giustificazione di tale discrepanza sono molteplici e credo che valga la pena introdurre una ad una. Come accennato, sia Rubbiani sia Cencetti non ritennero neppure di soffermarsi sul problema, addebitando probabilmente la discrepanza a una svista del compilatore del registro nell'identificare in modo corretto l'iconografia dell'affresco. In alternativa, ci si potrebbe chiedere – e trovo comunque costruttivo farlo – se il documento si riferisca in realtà a un altro affresco, autorizzandoci dunque a svincolare *l'Incredulità di san Tommaso* dal termine cronologico del 1463.

Prima di entrare nel vivo della questione, è bene proporre una accurata disamina del testo pittorico che si ha di fronte, cercando anche di mettere in luce il contesto storico-artistico in cui si iscrive. Si tratta di un affresco raffigurante *l'Incredulità di san Tommaso*, racchiuso in una carpenteria anch'essa realizzata ad affresco, e che in origine doveva figurare come coronamento dei bancali sul lato orientale del salone nobile del palazzo dei Notai. In seguito al descialbo operato al tempo di Rubbiani, l'affresco è stato staccato e dotato di un nuovo supporto (sicuramente dopo il 1961<sup>382</sup>), per poi essere ricollocato nella medesima posizione in cui è rilevato dalle foto storiche (figg. 148, 156). Di tale operazione di restauro, nonostante i miei tentativi di reperire eventuale documentazione, non sembra essere rimasta traccia. Benché risistemato nella sua originaria collocazione, il suo arrangiamento rispetto alla parete risulta oggi profondamente alterato, dato che sono andati perduti la maggior parte dei

---

<sup>381</sup> Entrate e spese della Società dei Notai. Fasc. 1462-63, fol. 6: "Item magistro Bartolomeo de Arimino pictori pro pictura ymaginis domini nostri Ihesu Christi et sancti Thome de Aquino cum suo caxamento supra tribunal domini corectoris. Lib. II, sol. V"; MALAGUZZI VALERI 1898, p. 173.

<sup>382</sup> In una foto storica del 1961 pubblicata da CENCETTI 1983, p. 108, fig. 14, l'affresco non sembra ancora essere stato fatto oggetto dell'operazione di stacco.

manufatti che ad esso si raccordavano: assenti sono infatti il mobile ligneo, probabilmente dotato di parti intarsiate, che si dispiegava al di sotto (se ne sono ripercorse le vicende nel paragrafo precedente) e i due stemmi con il simbolo della corporazione, anch'essi visibili nelle foto e in parte della documentazione inedita rintracciata in questa occasione, alle estremità laterali della parete. Non più visibile è anche il fregio che correva all'intersezione col soffitto e che, stando ai documenti, venne affidato nel 1516 a Bartolomeo Ramenghi da Bagnacavallo<sup>383</sup>. Quello che attualmente abbiamo davanti ai nostri occhi, insomma, è un affresco staccato e fluttuante nella zona sommitale della parete orientale del salone nobile del palazzo dei Notai; tuttavia, andrebbe tenuto a mente come, in origine, fosse inserito in un ambiente più ricco e sofisticato. Dal punto di vista stilistico, ciò che colpisce in prima istanza dell'affresco è la sua ardita composizione prospettica, ove le due figure dell'apostolo Tommaso e di Cristo, disposte in diagonale, sono sapientemente scalate nella profondità. L'attenzione nei confronti del dato prospettico appare altresì evidente osservando le aureole, veri e propri dischi dotati di spessore, non appiattiti sullo sfondo ma scorciati con l'intenzione di accordarsi all'inclinazione della nuca. Da rimarcare è anche l'utilizzo, come del resto ci si potrebbe aspettare data l'ubicazione nella parte alta della parete, sopra il bancale per le adunanze, di un punto di vista dal basso, fattore che determina la posizione sopraelevata di Cristo accentuandone l'incombenza. Provando a risarcire mentalmente l'intero manto azzurro indossato da Gesù si può ben comprendere quanto questa figura, dalle braccia allargate quasi oltre le normali proporzioni umane, fosse catalizzatrice delle attenzioni all'interno del salone, un riferimento visivo imprescindibile per chiunque vi accedesse. È chiaro come la scelta iconografica

---

<sup>383</sup> Apparati, doc. V.3. Dovrebbe riferirsi proprio a questo fregio Marcello Oretti ([sec. XVIII], ms. B 30, p. 293), il quale ne riferiva la paternità ad Amico Aspertini. Cfr. inoltre: ROVERSI 1995, p. 131; note 258 e 383 in questo volume.

dei Notai, i quali non vollero effigiare né il primo protettore dell'Arte, san Cristoforo, né il secondo, san Tommaso d'Aquino, fosse dettata dalla loro volontà di rendere manifeste le direttrici del proprio operato, equiparato a quello di san Tommaso Apostolo, colui che dubitò della resurrezione di Cristo fin quando non poté toccare con mano la ferita infertagli sul costato<sup>384</sup>.

In secondo luogo, non possono non rilevarsi una certa nettezza del disegno, condotto mediante una linea guizzante e sinuosa, che raggiunge esiti virtuosistici nel panneggio arrovellato e nei riccioli dei capelli di san Tommaso (figg. 154-155), e un uso sapiente della luce. Quest'ultima, chiarissima e proveniente da sinistra, si accorda con la principale fonte di illuminazione del salone, ovvero i grandi finestroni che danno direttamente su piazza Maggiore. È attraverso la combinazione di questi due elementi che le figure acquisiscono una volumetria e una consistenza tangibili. Un'ulteriore considerazione può essere avanzata a proposito del panneggio, che la perdita del colore contribuisce a farci percepire come un vortice di lame taglienti. Credo infatti che sia stato proprio il dettaglio del manto del san Tommaso a indurre Rubbiani a ravvisarvi un preludio al "fare descrittivo, energico, espressivo dei ferraresi del secolo XV"<sup>385</sup>.

Le caratteristiche appena elencate, di una portata innovativa rilevante, erano tutt'altro che ricorrenti nella pittura bolognese della metà del secolo. Prima del rientro, nel corso del secondo lustro del sesto decennio, di Marco Zoppo dall'apprendistato presso Francesco Squarcione a Padova, si stenta a ravvisare, eccezion fatta per casi isolati come quello di Paolo Uccello in San Martino (fig. 157), che non ebbe certo immediata eco, fatti figurativi aggiornati<sup>386</sup>. L'elemento

---

<sup>384</sup> Sugli avvicendamenti dei protettori dell'Arte: nota 128.

<sup>385</sup> RUBBIANI 1906, estratto del 1907, p. 7.

<sup>386</sup> Per la situazione della pittura bolognese nella prima metà del XV secolo, dominata dalla figura di Giovanni da Modena, quanto meno: BENATI 2012<sup>b</sup>, pp. 77-79; IDEM 2019. Sull'affresco di Paolo Uccello

indubbiamente più moderno del nostro affresco e sul quale occorre puntare l'attenzione, oltre alle aureole ruotate e dotate di una consistenza tangibile (figg. 153, 155), è la posa di san Tommaso (fig. 164), inginocchiato e collocato in diagonale rispetto a Cristo, nell'atto di protrarsi verso il costato di quest'ultimo. A una soluzione di questo tipo non era pervenuto nemmeno lo Zoppo nel polittico per la chiesa di San Clemente nel Collegio di Spagna (1459), dove pure la tematica spaziale raggiunge altri vertici di sofisticatezza (figg. 161-163)<sup>387</sup>. Per accedere a tale sperimentalismo si dovrà attendere l'avvento in città, prima della sfortunata parentesi sulle pareti di Schifanoia, di “un maestro della prospettiva com'è il Cossa”. La critica si è lungamente soffermata sulle possibili fonti della posa escogitata da quest'ultimo per l'“angelo ragazzo” della pala dell'Osservanza (fig. 165)<sup>388</sup>. Le principali suggestioni dovrebbero essere pervenute a Cossa in occasione del suo soggiorno a Firenze, da collocare nel corso del sesto decennio del secolo<sup>389</sup>. Non ritengo, come di recente si è invece voluto sottolineare, che una delle fonti per questa soluzione possa essere stata la famosa tarsia dell'angelo annunciante, ideata da Alesso Baldovinetti, nella Sagrestia delle Messe nel Duomo di Firenze, ove la frontalità del profilo era proprio ciò che Cossa ambiva

---

in San Martino, la cui attribuzione spetta a VOLPE 1980 (a tal proposito: BACCHI 2021), è di recente intervenuto BUTTONI 2023, pp. 385-392, con completa bibliografia precedente.

<sup>387</sup> Per la datazione del *retabulum* entro il 1459: CALOGERO 2018, pp. 28-30. A una cronologia più dilatata hanno pensato BIAGI MAINO 1993, pp. 67-68; EADEM 2007, pp. 27-35 (1459-1460, col 1461 come “termine ultimo per la consegna”); CAVALCA 2013, pp. 110-111, 322-323, n. 7 (1458-1461/1462). In precedenza, la critica era concorde nel sostenere una data intorno o in leggero anticipo rispetto al 1465: RUHMER 1966, pp. 74-75; ARMSTRONG 1976, pp. 43-44; VOLPE 1979, ed. 1993, pp. 150-151 nota 1. Ho avuto modo di intervenire di recente sulla sofisticatezza delle trovate prospettiche dispiegate nel polittico: SERRANI 2024, da cui trarre ulteriore bibliografia (mi limito in questo caso a segnalare, oltre al saggio di Volpe appena citato: LUCCO 1987, pp. 241-242; BENATI 1988, pp. 38-39; IDEM 2016, p. 29).

<sup>388</sup> Le citazioni sono tratte da LONGHI 1934, ed. 1956, pp. 35, 31.

<sup>389</sup> Nota 54.

a superare<sup>390</sup>. Mi appellerei piuttosto, alla stregua di quanto segnalato da Daniele Benati, agli esempi forniti dalla pittura di Beato Angelico (la schiera di figure che assistono all'evento sacro nell'*Incoronazione della Vergine* del 1434-1435, oggi Parigi, Musée du Louvre; figg. 166-167). Che la soluzione fosse particolarmente in voga è testimoniato anche, sul finire del quarto decennio, dagli affreschi con le *Storie di san Benedetto*, già riferiti al cosiddetto “Maestro del chiostro degli Aranci” ma che oggi è possibile identificare con il portoghese Giovanni di Consalvo, che si dispiegano sulle pareti del chiostro degli Aranci nella Badia Fiorentina<sup>391</sup>. Anche in questo caso, in particolare nella scena del *Recupero del falchetto da lavoro caduto in un lago*, troviamo una figura inginocchiata non su una ma su entrambe le gambe del tutto affine alla nostra, anche per la singolare scelta di mostrare la pianta dei calzari allo spettatore (figg. 168-169). Trattandosi di una soluzione variamente sperimentata in ambito fiorentino, il quale Cossa ebbe modo di frequentare nel corso della sua formazione, può risultare di secondaria importanza individuare la fonte precisa cui egli attinse. Questo virtuosismo di collocare il personaggio in diagonale sembra aver colpito anche un altro pittore, che si tende a identificare con il bolognese Tommaso Garelli, in viaggio a Firenze, artefice di uno splendido taccuino oggi custodito al Gabinetto dei disegni degli Uffizi<sup>392</sup>. Fra i fogli di cui si compone, rivelatori di un instancabile spirito di osservazione, troviamo infatti una figura che, sebbene sia seduta,

---

<sup>390</sup> CAVALCA 2020, pp. 79, figg. 6-7, 82. Sull'impresa della Sagrestia delle Messe, quanto meno: FERRETTI 1982, pp. 474-475, 492-495, 522-524; HAINES 1983.

<sup>391</sup> A proposito di questo ciclo di affreschi: G. RAGIONIERI, in *Una scuola per Piero* 1992, pp. 73-76, n. 5; GORDALINA 1999; TERA 2013, dai quali trarre ulteriore bibliografia.

<sup>392</sup> Per l'attribuzione del taccuino a Garelli: *I disegni antichi degli Uffizi* 1978, pp. XXVII, 81-89, figg. 121-137; BENATI 1984, p. 144-145; A. ANGELINI, in *Disegni italiani* 1986, pp. 57-63, nn. 39-52; G. AGOSTI, in *Disegni del Rinascimento* 2001, pp. 84-90; CALOGERO 2012, pp. 85-86. Cfr. la proposta, comunicata ma non condivisa nella penultima voce citata in questo elenco (in part. p. 89), di Teresa d'Urso a favore di una partecipazione della bottega modenese degli Erri.



appare impostata secondo una medesima diagonale (fig. 170). Si tratta di un'impressione tratta da un dipinto fiorentino simile a quello che ebbe modo di visionare Cossa, dato che una figura analoga è impiegata nella predella della pala dell'Osservanza, ovvero il san Giuseppe che assiste alla scena dell'Adorazione rivolgendoci la schiena (fig. 171). Quello che interessa in questo momento rimarcare è come le maggiori novità licenziate fra sesto e settimo decennio a Bologna si debbano a quegli artisti che poterono confrontarsi con i più aggiornati esiti della pittura veneta o fiorentina. In un quadro così delineato, per spiegare la modernità dell'affresco del palazzo dei Notai si dovrà ipotizzare che il suo autore abbia avuto modo di accedere, non necessariamente mediante un viaggio in quei luoghi, a lezioni aggiornate di quel tipo.

Non può essere più demandata, a questo punto, la discussione relativa al pagamento dell'affresco. Ritengo che sia l'analisi dello stile, basandoci su ciò che ancora oggi è chiaramente valutabile, sia una puntuale disamina e contestualizzazione del pagamento emesso dai Notai nel 1463 consentano di dare piena fiducia all'acquisizione documentaria di Malaguzzi Valeri. È necessario innanzitutto soffermarci sulla natura di questo elemento archivistico: si tratta, come parzialmente accennato, non di un contratto di commissione, ovvero la sede in cui sono gli stessi committenti a specificare, oltre alle tempistiche dell'accordo, la natura e la tipologia del manufatto da realizzare nonché il soggetto o la particolare iconografia che deve essere adottata<sup>393</sup>. In quel caso, cioè in una fase in cui l'opera non è ancora stata realizzata, è lecito aspettarsi la massima precisione nella sua individuazione. Lo stesso non può dirsi per una scrittura quale quella qui riportata all'attenzione. Quello di cui ci si sta occupando è un libro di spese, ovvero un volume in cui si elencavano le

---

<sup>393</sup> Sul tema dei contratti di commissione, la bibliografia, arricchitasi soprattutto negli ultimi decenni, è molto vasta. Di recente: GARDNER VON TEUFFEL 1999; MCGRATH 2000; SARTORE 2013, dai quali trarre ulteriori riferimenti.

“uscite” dei Notai per acquisti di vario tipo, dalle opere d’arte ai beni di prima necessità. Il fine ultimo di tale genere di documentazione non è certamente quello di fornire una descrizione minuziosa di cosa viene acquistato bensì di tenere traccia del suo costo. Ciò che interessa, insomma, all’estensore del libro e a chi lo legge è l’aspetto economico, non quello descrittivo. Nel nostro caso, l’estensore individua in maniera impeccabile il luogo ove è collocato l’affresco, per far capire immediatamente a cosa ci si sta riferendo; tuttavia, peccando di superficialità, ne travisa il soggetto. Tale fraintendimento non avrebbe in ogni modo provocato alcun dubbio a chi avesse consultato il volume, perché la dicitura “supra tribunal domini corectoris” rendeva chiaro che quella spesa era relativa a una pittura eseguita sopra il banco dei ministrali nel salone nobile. Si potrebbe obiettare, in maniera invero non del tutto appropriata, che all’interno del palazzo potesse essere presente un altro tribunale. I documenti a nostra disposizione attestano l’esistenza di una “logia inferiori eiusdem domus” ma, oltre all’insensatezza di vedervi allestito un doppione del tribunale al piano nobile, essa dovette rimanere in essere solo nel XIV secolo<sup>394</sup>. A dileguare ogni dubbio, per giunta, sovengono a mio avviso altre considerazioni, interne ed esterne al testo del documento. La prima, quella interna, è dovuta a una specificazione fornita dal redattore della scrittura, che sottolinea come le figure fossero inserite all’interno di un “caxamento” anch’esso in pittura. Tale “caxamento” non può essere altro che la finta cornice che attornia l’affresco ancora oggi visibile nel salone. La seconda, quella esterna, astrae dal testo dell’appunto per considerare l’intera sezione del volume che lo accoglie. Il pagamento risulta infatti inserito in una serie di spese tutte riguardanti l’abbellimento del salone nobile del palazzo dei Notai, dalle restanti pareti, al

---

<sup>394</sup> ASBo, *Società dei Notai*, Riformagioni e provvigioni, registro 1376-1396, c. 10/b: apparati, doc. I; nota 128.

bancale ligneo, alle finestre, e pertanto sembra credibile che anch'esso sia da considerare relativo alla medesima campagna di lavori, peraltro condotta a termine in un lasso di tempo circoscritto<sup>395</sup>. È evidente, insomma, come il pagamento si inserisca in un programma decorativo unitario intrapreso dai Notai per rinnovare il proprio salone nobile. Pare davvero troppo azzardato, se non scorretto alla luce delle attuali conoscenze sul versante dell'articolazione degli spazi delle residenze delle corporazioni, ipotizzare che il pagamento in questione si riferisca a un affresco diverso da quello ancora oggi visibile nel salone. Ciò significherebbe voler dire che i Notai, in anticipo rispetto al gruppo più consistente dei lavori, abbiano commissionato, senza che se ne trovi traccia nella accuratissima lista di spese, un affresco nel piano nobile del palazzo quando neppure era presente il bancale dei ministeriali. Poi, nel 1463, avrebbero richiesto un altro affresco, anch'esso dotato di "caxamento" e anch'esso da collocare sopra un "tribunal domini corectoris" che non si capisce però dove potesse essere esattamente ubicato e di cui appare arduo intendere la funzione<sup>396</sup>.

Insomma, a meno che non si riesca a trovare – e dubito che sia possibile farlo – una giustificazione per tutte queste incongruenze, ritengo che la via più appropriata per interpretare il documento in questione sia quella di riconoscerci

---

<sup>395</sup> I pagamenti in questione, cioè quelli riferibili al salone nobile del palazzo dei Notai, sono annotati fra le carte 282r e 27r-28v di due volumi del registro di spese della compagnia: ASBo, *Società dei Notai*, Introiti e spese, 101, 1403-1455, cc. 1-289; 102, 1458-1473, cc. 2-55; apparati, doc. IV.

<sup>396</sup> Si potrebbe forse avere una perplessità a proposito dell'autenticità del "caxamento" che attornia l'*Incredulità*, purtroppo mutilato nel frammento attualmente nella sala ma percepibile nella sua interezza nelle foto storiche (figg. 148, 156): in assenza di una relazione di restauro, trovo davvero improbabile che possa essere il frutto di una riquadratura successiva. Anche volendo affermare la sua non totale contemporaneità rispetto alla parte figurata, eventualità che mi pare sconsigliata da vari fattori, esso avrà ricalcato un elemento già in essere. Vorrei a tal proposito far notare come il motivo di cornicette ivi adoperato da Bartolomeo risulti affine, denotando l'attenzione per determinate ricerche spaziali, a quello dell'incorniciatura dell'affresco di Paolo Uccello in San Martino (figg. 158-160).

un errore da parte del redattore, a mio avviso contemplabile data la natura della scrittura. Anche l'analisi stilistica dell'affresco, a prescindere dall'approccio che si voglia mantenere rispetto al documento discusso, riconduce a una datazione non precedente alla fine del sesto decennio del XV secolo; pertanto, trovo corretto dare fiducia a questa acquisizione documentaria e continuare l'analisi dello stesso considerandolo eseguito entro il 1463 da essa tramandato.

È bene a questo punto riprendere in mano il discorso relativo alle novità che, nell'affresco, sembrano dovute alla conoscenza dei più aggiornati esiti della pittura italiana dei decenni centrali del XV secolo. Se una datazione al 1463 avrebbe consentito al pittore ricordato nel documento, Bartolomeo da Rimini, di confrontarsi con la produzione di Marco Zoppo direttamente a Bologna (in particolare, il polittico del Collegio di Spagna, del 1459), altrettanto non potrà dirsi per il rapporto con la pala dell'Osservanza di Francesco del Cossa, la quale, stando a quanto ritenuto fino ad ora dalla critica, fu licenziata fra il 1465 e il 1468 se non addirittura dopo l'impegno sulle pareti di Schifanoia<sup>397</sup>. Stando così le cose, saremmo costretti ad ammettere che un primo ingresso delle novità fiorentine di cui si è spesso parlato a proposito della pala dell'Osservanza vada piuttosto riconosciuto all'affresco del palazzo dei Notai, che a sua volta può aver costituito una fonte di ispirazione per Cossa. Lungi dal considerare scontata tale lettura, che farebbe considerare il ferrarese un po' meno innovativo di quanto si è soliti affermare (non più solo a lui andrebbe ascritto il merito dell'introduzione a Bologna di motivi fiorentini, né tantomeno quello del formato della pala quadra – l'affresco sulla parete del salone nobile dei Notai ne riproduce tutte le peculiarità –), si potrebbe valutare la possibilità di un ulteriore arretramento cronologico della pala dell'Osservanza almeno fino al 1462-1463, in modo tale

---

<sup>397</sup> Nell'ultimo trentennio, la critica sembra essersi assestata su una datazione della pala dell'Osservanza fra il 1465-1468. Di recente, Massimo Ferretti (2022, pp. 106-109, 122-125) è tornato a sostenere una sua posteriorità rispetto all'impegno sulle pareti di Schifanoia. A tal proposito: p. 130 e nota 249.

da porla quale fonte di ispirazione per l'altrimenti ignoto Bartolomeo da Rimini. Sarebbe difatti azzardato, stando alle nostre attuali conoscenze su di lui, che non si è riusciti ad accrescere nonostante i tentativi condotti presso gli archivi bolognesi, attribuire al riminese un ruolo così dirompente nel panorama artistico felsineo del Rinascimento. Parrebbe più prudente, in linea teorica, immaginare che a veicolare tali stilemi a Bologna sia stato un pittore di “such a range and such a touch” quale il Cossa piuttosto che Bartolomeo, artefice comunque di alto profilo, il quale ebbe la prontezza e le capacità per coglierne la lezione<sup>398</sup>.

Prima di giungere a conclusioni affrettate, è bene introdurre nel discorso una ulteriore testimonianza figurativa, ovvero la pala con l'*Adorazione del Bambino e santi* delle Collezioni Comunali d'Arte (fig. 172)<sup>399</sup>. Un suo corretto inquadramento nel contesto artistico bolognese del terzo quarto del XV secolo potrebbe infatti evitare di far arretrare, eventualità in effetti sconsigliata dai dati forniti dallo stile, la pala dell'Osservanza ai primi anni del settimo decennio e, allo stesso tempo, toglierebbe il malnoto Bartolomeo dall'imbarazzo della posizione così altisonante di divulgatore della pala quadra a Bologna.

Nel 1933, in seguito al reperimento di alcune notizie archivistiche, Francesco Filippini – le cui conclusioni vennero condivise, nello spazio privato della sua fototeca, in quanto non pervenne mai a una pubblicazione, da Everett Fahy – affacciò la possibilità di attribuire al pittore fiorentino Zanobi del Migliore la pala delle Collezioni Comunali, anch'essa proveniente, al pari di quella di Cossa,

---

<sup>398</sup> La citazione è da BERENSON 1907, p. 63.

<sup>399</sup> *Madonna in adorazione del Bambino fra i santi Bernardino da Siena e Antonio abate e due angeli reggicortina* (tavola centrale); *Eterno benediciente* (cimasa); *San Francesco, Santa Chiara, San Rocco, San Giovanni da Capestrano* (pilastro sinistro); *Sant'Antonio da Padova, San Ludovico da Tolosa, San Sebastiano, Beata francescana* (pilastro destro); *San Bernardino da Siena costretto ad attraversare il Mincio viene lasciato a terra dal traghettatore, San Bernardino da Siena resuscita un fanciullo travolto nella gora di un mulino, San bernardino da Siena resuscita Amico, figlio di Butarella dell'Aquila* (predella), olio su tavola, cm. 250,3 x 158,5, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, inv. P 64.

da San Paolo in Monte all'Osservanza. I richiami allo stile fiorentino dell'opera e l'iniziale predilezione della famiglia Bentivoglio per gli artisti toscani – la commissione della pala è di solito ad essi ricondotta, in particolare a Ginevra Sforza, moglie prima di Sante e poi di Giovanni II –, facevano di Zanobi un nome sul quale scommettere, anche se la critica successiva non si è dimostrata propensa a dare credito allo studioso<sup>400</sup>. A dir la verità, credo che Filippini non abbia puntato sugli elementi giusti per sostenere tali ipotesi o, meglio, non abbia valorizzato quelli che rendono l'attribuzione più verosimile, anzi assolutamente persuasiva. Cominciamo col riassumere le notizie reperite da Filippini. Nell'agosto del 1453, Zanobi del Migliore si svincola, dopo tre anni di fruttuosa collaborazione, da una società avviata a Firenze con i colleghi Francesco Pesellino e Piero di Lorenzo pratese<sup>401</sup>. L'allontanamento dai soci fa intuire come il maestro, evidentemente raggiunta la maturità artistica, intendesse avviare un'attività per conto proprio. Non possiamo sapere con certezza perché abbia individuato proprio in Bologna il luogo dove continuare a svolgere autonomamente la professione. Alcuni fattori come il porsi su un canale già frequentato, sia nella prima metà del secolo (Paolo Uccello) sia in tempi vicini a lui (Carlo de' Machiavelli), da diversi e anche illustri conterranei o il favore nei confronti di artisti toscani dimostrato dalla "signoria" dei Bentivoglio lo avranno

---

<sup>400</sup> FILIPPINI 1933, pp. 420-426; scettica nei confronti della sua proposta si è di recente dimostrata CAVALCA 2013, pp. 104-105, 122-123 nota 92. Per il parere di Fahy, che conosceva l'intervento di Filippini: Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca Everett Fahy, Arte italiana, busta 78 "Florence 1400-1450. Artists T-Z", fasc. 4 "Zanobi del Migliore". Il peso di Ginevra nella commissione dell'opera veniva sottolineato già da M. MEDICA, in *Collezioni Comunali* 1989, p. 38, n. 28.

<sup>401</sup> Non sappiamo quali obblighi intercorressero fra i pittori, anche se Francesco Filippini (1933, p. 420), lo studioso che ha reso noto il documento, lo interpretava più che altro come un accordo commerciale ai fini di "evitare la dannosa concorrenza" e di riuscire in tal modo a intercettare una domanda maggiore.

di certo incentivato<sup>402</sup>; tuttavia, una promessa di impiego presso il cantiere di San Petronio, ove la sua abilità di frescante e di disegnatore di tarsie lo rendevano un profilo ideale agli occhi della committenza, potrebbe essere stato il vero movente di tale decisione. Del resto, i legami con la Fabbriceria appaiono confermati dal fatto che fu proprio quest'ultima a garantirgli una bottega ove esercitare la professione. Sta di fatto che, a partire dal 1459 e in maniera più ufficiale dal 1461, Zanobi del Migliore si stabilisce definitivamente a Bologna<sup>403</sup>. Oltre a questi dati, ritengo che un'altra notizia, nota a Filippini ma trascurata sia da lui stesso sia dagli studiosi successivi, sia in grado di sostanziare l'attribuzione della pala e, allo stesso tempo, costituisca il filo conduttore che lega il nome di Zanobi al discorso sull'introduzione della pala quadra a Bologna. Nel 1468, Zanobi del Migliore viene retribuito dalla Fabbriceria di San Petronio per alcuni lavori in relazione al coro degli Anziani, ovvero i seggi destinati alle autorità del governo cittadino bolognese, oggi parte di quello maggiore della basilica e sistemato nella zona absidale della stessa (figg. 173-174). Le vicende che interessarono il coro maggiore di San Petronio furono particolarmente tribolate: in un primo momento, nel 1467, si commissionarono le sedute dei canonici petroniani, poi, a distanza di sette anni, quelle degli Anziani, anche se non sappiamo esattamente come i due complessi si arrangiassero l'uno con l'altro<sup>404</sup>.

---

<sup>402</sup> Sull'ingresso nel mercato artistico bolognese di artisti forestieri, e in particolare toscani, nel XV secolo e sul favore verso di essi dimostrato dai Bentivoglio: rispettivamente, capitoli 4 e 3.

<sup>403</sup> Nel 1461, Zanobi, dal 1457 non più documentato a Firenze, è definitivamente iscritto alla matricola delle Quattro Arti a Bologna: FILIPPINI 1933, p. 420. Per la notizia della bottega ceduta dalla Fabbriceria: IBIDEM, p. 421.

<sup>404</sup> A proposito di queste due campagne, di recente e da cui trarre ulteriore bibliografia: SERRANI 2021. Per i pagamenti del 1468 a Zanobi: FILIPPINI 1933, p. 422 e nota 3; FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, p. 169 (3 dicembre 1468: 2 lire, 17 soldi e 6 denari a “maestro Zanobio depintore per dipingere l'esempio de la spaliera de li magnifici Signuri”; 31 dicembre 1468: 2 lire, 16 soldi e 6 denari “per parte de la depintura de la spaliera di magnifici Signuri”). Il fatto che ci si stia riferendo a una “spalliera” non deve far pensare

Nel 1467, alla vigilia dell'inizio della prima campagna, Agostino de' Marchi, il maestro di legname a cui furono commissionate le due imprese, aveva fornito il progetto grafico per uno stallo (fig. 175). Ciò su cui la critica ha da sempre dibattuto è perché quello stallo fosse privo della tarsia al centro dello schienale, pur essendo Agostino un artefice in grado di poter adempiere a quel compito<sup>405</sup>. Evidentemente, la committenza intendeva integrare le due strutture lignee con pannelli figurati ideati da diversi artefici, fra i quali Francesco del Cossa, il quale fornì i cartoni per le due tarsie con *San Petronio* e *Sant'Ambrogio* (figg. 176-177). In tale lavoro, nonostante l'apparente non esplicitzza dei documenti, dovette essere impegnato, precedendo lo stesso Cossa, Zanobi del Migliore<sup>406</sup>. Purtroppo, il pagamento a Zanobi non specifica quale fosse il soggetto dei suoi disegni; inoltre, le tarsie attualmente in essere, dalle nature morte a quelle architettoniche (figg. 178-186), non spingono in maniera particolare a ipotizzare la presenza di un maestro ulteriore rispetto a de' Marchi, che dovette comunque

---

a un complesso diverso o accessorio al coro degli Anziani, bensì una sua componente. Lo stesso termine compare nei pagamenti corrisposti a Marco Zoppo e a Francesco del Cossa per le loro prestazioni relative, rispettivamente, al coro della cappella di Santa Brigida e a quello dei canonici, entrambi in San Petronio: FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, pp. 117, 55; SERRANI 2021, pp. 99-100.

<sup>405</sup> Su questo punto, si è interrogato in particolar modo, pervenendo a considerazioni per me non condivisibili e che ho già confutato in SERRANI 2021, pp. 97-99, Graziano Manni (2002, II, pp. 399-413). Il disegno dello stallo, presentato in occasione dell'esecuzione del coro dei canonici ma che dovette essere stato confermato per quello degli Anziani, è annesso al contratto stipulato il 20 gennaio 1467 fra Agostino e i fabbricieri conservato nell'Archivio della Fabbriceria di San Petronio (il contratto vero e proprio è andato perduto; ROMANO 1984, pp. 269-272, 276 nota 11). La fedeltà con cui Agostino tradusse il disegno fornito ai committenti è sottolineata da VERGA BANDIRALI 1965, pp. 56-57. Rileva invece difformità ROMANO 1984, p. 272.

<sup>406</sup> Per la precisione, i disegni di Cossa erano destinati al coro dei canonici (FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, p. 55. Sul grado di coinvolgimento del ferrarese nell'impresa: RUHMER 1959, pp. 88-89, nn. 12-13; ROMANO 1984, p. 276 nota 14; SERRANI 2021, pp. 100-101, 105-106), mentre quelli di Zanobi al coro degli anziani; tuttavia, è chiaro come i cantieri procedettero, a partire dal settimo decennio, per lungo tempo in parallelo.



giovarsi di vari spunti forniti da Francesco del Cossa<sup>407</sup>. Ammesso che l'intervento di Zanobi non abbia riguardato alcune delle specchiature andate perdute, un possibile candidato a risarcirne l'attività è la tarsia ritraente un *Felino con un bambino inginocchiato* e sotto un *Leone con la palma di datteri*, che per il fatto di prevedere una figurazione avrebbe potuto suggerire ai fabbricieri di riservarne l'ideazione a un pittore. La sua non eccezionale qualità, che ha spinto la critica a escludere un coinvolgimento di Cossa, potrebbe allora risolversi nel nome di Zanobi, che dovette avere avuto un ruolo anche nella sua esecuzione materiale<sup>408</sup>. Che l'intervento del fiorentino possa essersi limitato a un solo scranno troverebbe inoltre una giustificazione nel compenso, 2 lire, 17 soldi e 6 denari, quasi identico a quello corrisposto a Francesco del Cossa per ciascuno dei due cartoni da lui realizzati (2 lire e 16 soldi).

L'essere stato coinvolto in un'impresa come quella del coro petroniano denota come Zanobi non fosse estraneo a incarichi di questo tipo, forse già assolti nella prima parte della carriera a Firenze, ove poteva per di più giovarsi del confronto con i migliori esempi della specialità nella penisola. A prescindere da cosa egli abbia effettivamente eseguito, quello che è più rilevante ai fini dell'attribuzione

---

<sup>407</sup> Sulle tarsie che potrebbero essere state interessate da un intervento di Cossa in fase di ideazione: SERRANI 2021, pp. 105-106.

<sup>408</sup> Il pagamento del 31 dicembre 1468, il secondo in relazione a questa impresa, riferisce come Zanobi si fosse occupato anche della "depintura" della spalliera: FILIPPINI 1933, p. 422 e nota 3; FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, p. 169. La tarsia appena richiamata, peraltro replicata in un altro stallo del coro maggiore e che doveva fungere da segnaposto, presenta una iconografia particolare, sulla quale mi sono già brevemente soffermato: SERRANI 2021, pp. 111 nota 43. Eberhard Ruhmer (1959, pp. 88-89, nn. 12-13) identificava i felini in essa rappresentati con dei leoni. Quello del registro superiore sembra piuttosto un ghepardo, nell'atto di appoggiare la zampa destra sulla testa di un bambino in segno di protezione; sopra di essi si dispiega un cartiglio col motto "DE SU PER". Sotto, un leone in piedi tiene un ramo di palma da dattero. È possibile che il ghepardo abbia una relazione con i Bentivoglio (ghepardi in quella stessa posizione sono raffigurati sulle pareti di alcuni ambienti del castello di Ponte Polignano), mentre il bambino inginocchiato potrebbe avere a che fare con gli enti assistenziali di Bologna.

dell'*Adorazione* alle Collezioni Comunali è la sua sicura esperienza dell'arte del commesso ligneo che, ai miei occhi, è un tratto distintivo dell'autore della pala<sup>409</sup>. Oltre all'incastro di piani in profondità che caratterizza la tavola centrale, se si isolasse il dettaglio dell'apertura paesistica dietro la Vergine (fig. 187), esso richiamerebbe all'istante un pannello figurato intarsiato con veduta prospettica di una città. La modalità di far fuggire gli edifici in lontananza è la medesima che erano soliti adottare gli intarsiatori. Si coglie, oltretutto, la necessità di ridurre lo sfondo paesistico a uno spazio contenuto, quello di una finestra tanto simile a uno schienale di un coro ligneo, in modo tale da riportare la sua esecuzione più nelle corde di un pittore-intarsiatore.

In sostanza, nonostante l'impossibilità di istituire confronti con sue opere certe (ammesso che l'ideazione spettò davvero a lui, la tarsia raffigurante un *Felino con un bambino inginocchiato* e sotto un *Leone con la palma di datteri* presenta, in ogni caso, una fattura molto semplificata e il confronto con la pala delle Collezioni Comunali, dunque, non risulta del tutto fruttuoso; figg. 188-189), il profilo artistico di Zanobi, formatosi a Firenze e attivo anche nel campo dell'ideazione di tarsie, si associa benissimo allo stile dell'ancona già all'Osservanza. In aggiunta, alla luce di una prima parte della carriera svolta al fianco di artisti quali Pesellino, per lui sarebbe stata un'operazione del tutto naturale adoperare per quella commissione la tipologia della pala quadra all'antica, la quale tardò ad affermarsi a Bologna ma che per lui doveva essere moneta corrente.

Sostanziate l'attribuzione a Zanobi dell'ancona alle Collezioni Comunali, è legittimo chiedersi in che rapporto vada collocata rispetto alle due altre testimonianze di pala quadra a Bologna di cui ci siamo occupati fino ad ora e, in

---

<sup>409</sup> Come anche per BACCHI 1984, pp. 302-303, che guarda piuttosto alla tarsia di ambito padano. Il profilo di Zanobi, inoltre, si ataglia anche all'identikit dell'autore della pala alle Collezioni Comunali tracciato da Andrea De Marchi (2012, p. 202), per il quale "si può argomentare un'esperienza formativa fiorentina a metà tra Baldovinetti e i pittori di Cassoni".

particolare, se abbia le carte in regola per qualificarsi come modello di entrambe. Zanobi del Migliore condividerebbe con Bartolomeo da Rimini la problematica di essere pittori poco noti, tanto che si potrebbe fare fatica a immaginare un Cossa debitore delle loro soluzioni. Per Zanobi, tuttavia, il discorso è molto diverso: se per Bartolomeo l'introduzione della pala quadra, sebbene sotto forma di affresco, lo avrebbe qualificato come un artista incredibilmente aggiornato, per Zanobi servirsi di quella tipologia di ancona non era altro che una scelta convenzionale, dettata dal fatto che a Firenze la si impiegava da decenni. Installata la sua pala, ove un ruolo centrale in qualità di benefattori fu rivestito dai Bentivoglio, nella chiesa di San Paolo in monte all'Osservanza, è normale che, certamente più della pittura, la sua forma originale e moderna possa aver suscitato desideri di replicazione<sup>410</sup>. Fra di essi potrebbe rientrare la pala commissionata per il medesimo luogo a Francesco del Cossa: nonostante il ferrarese conoscesse, in virtù delle sue frequentazioni fiorentine, quella tipologia di manufatto, è probabile che, nel momento di progettare l'ancona, avesse già in chiesa un modello da cui attingere, o meglio a cui attenersi<sup>411</sup>.

---

<sup>410</sup> Sulla tipologia di questa carpenteria, che nella sua modernità scende comunque a compromessi col gusto corrente a Bologna: DE MARCHI 2012, p. 202. Cfr. inoltre: CAVALCA 2013, pp. 337-338, n. 22.

<sup>411</sup> Il rapporto fra la pala delle Collezioni Comunali d'Arte e l'analogo manufatto di Francesco del Cossa viene solitamente invertito, considerando quest'ultima più antica e riservandole dunque il ruolo di modello a cui uniformarsi: M. MEDICA, in *Collezioni Comunali* 1989, p. 38, n. 28; BENATI 1993, che a sostegno di questa tesi si sofferma (p. 29) su alcuni elementi decorativi della prima che sarebbero stati "saccheggianti" dall'opera di Cossa (personalmente, non ritengo che tale osservazione precluda la possibilità di considerare anteriore l'ancona alle Collezioni Comunali); D. BENATI, in *La Quadriera* 2002, p. 62, n. 9; DE MARCHI 2012, pp. 202-203; COBIANCHI 2013, pp. 130-131; BENATI 2019, pp. 37-38 e nota 48; FERRETTI 2022, pp. 76 e nota 101, 77, fig. 40, 106-109. L'esistenza di un rapporto tipologico fra le due ancone è messo in dubbio da Cecilia Cavalca (2013, pp. 264, 269, 331-332, n. 17, 337-338, n. 22; 2020<sup>b</sup>, pp. 114-115 e fig. 10), che propone una ricostruzione dell'ancona di Cossa assai differente, nella forma, da quella oggi alle Collezioni Comunali.

A questo punto, non si può prescindere, per validare ulteriormente il riferimento a Zanobi dell'ancona alle Comunalì nonché l'idea di una sua precedente messa in opera rispetto a quella di Cossa, dal confrontarsi con la documentazione in nostro possesso relativa alle pale d'altare che decoravano la chiesa di San Paolo in Monte nel XV secolo. Sappiamo che a partire dal 1460 si elargiscono dei contributi per la realizzazione di una pala raffigurante vari santi da collocare sull'altar maggiore. Tale manufatto avrebbe un sicuro termine *ante quem* nel 1492, anni in cui nel rinnovato testamento del medesimo benefattore, un certo Giacomo di Guglielmo, non si menziona più la pala. Tuttavia, essa poteva essere già sostanzialmente ultimata nel settimo decennio, dato che nel 1471 risulta bisognosa soltanto di una rifinitura in oro<sup>412</sup>. Anche le vicende che interessarono questa ancona rientrano nella ormai comprovata casistica di pale d'altare installate al di sopra del proprio altare in anticipo rispetto al completamento. Il fatto di destinarle, seppur non finite, alla collocazione definitiva poteva spingere, come di fatto fu nel caso dell'opera qui discussa, eventuali benefattori a farsi carico di una parte dei lavori<sup>413</sup>. L'ancona in questione, insomma, verosimilmente approntata fin dai primi anni del settimo decennio, dovette figurare incompleta sopra il proprio altare per qualche anno finché, nel 1471, i frati minori ne ordinarono la doratura. La pala oggi alle Collezioni Comunalì si iscrive alla perfezione entro tali dinamiche; inoltre, si dovrà convenire che alla prestigiosità dei principali committenti di quest'ultima, i Bentivoglio (tra l'altro,

---

<sup>412</sup> La documentazione fin qui richiamata è stata di recente ripercorsa, fornendo anche un'aggiunta, da BONDINI 2021, della quale non condivido però le conclusioni. La specificazione del soggetto della pala dell'altar maggiore fornita nel testamento del 1460 ("a sanctis") sconsiglia di riconoscerci l'ancona Cossa: cfr. BENATI 1993, p. 32; COBIANCHI 2013, pp. 128-132; CAVALCA 2013, pp. 155, 173-174 nota 111. Nel documento del 1471, si dice che la doratura doveva essere eseguita da frate Andrea da Piumazzo, di solito ritenuto colui che si occupò della carpenteria lignea.

<sup>413</sup> Per rassegna di casi di questo tipo: ISRAËLS 2009, pp. 243-253. Inoltre: SERRANI 2022, pp. 78-81, da cui trarre ulteriore bibliografia sul tema.

Ginevra Sforza risulta molto legata all'ordine), si attaglierebbe bene una collocazione privilegiata all'interno della chiesa<sup>414</sup>.

Nonostante i vari indizi che indurrebbero ad accogliere l'ipotesi di riconoscimento appena prospettata, non possiamo escludere, in vista di nuovi approfondimenti archivistici, che l'ancona dell'altar maggiore sia andata in realtà perduta e che quella alle Collezioni Comunali avesse trovato posto sopra uno degli altari delle cappelle laterali o del tramezzo<sup>415</sup>. Ciò che per ora mi pare necessario puntualizzare è che la messa in opera della pala oggi alle Collezioni Comunali, che una serie di elementi incalzanti consente di restituire a Zanobi del Migliore, debba essere collocata nei primi anni del settimo decennio, in modo tale da poter fungere da ispirazione per Bartolomeo da Rimini e da modello a cui attenersi per Francesco del Cossa.

In questo modo, l'affresco nel salone nobile dei Notai avrebbe, dal punto di vista del formato, un precedente prestigioso da cui dipendere senza la necessità, scoraggiata dai fatti di stile, di arretrare la pala di Cossa agli inizi degli anni sessanta. Non dobbiamo di certo stupirci se il merito dell'introduzione della pala quadra a Bologna vada riconosciuto a un pittore meno noto: per Zanobi, quella tipologia era un fatto ormai acquisito e tanto la modernità della soluzione quanto la fama dovuta a una precedente attività fiorentina avranno suscitato nei committenti desideri di emulazione.

---

<sup>414</sup> L'associazione della pala alle Collezioni Comunali con quella menzionata nei documenti in relazione all'altar maggiore è suggerita anche da D. BENATI, in *La Quadreria* 2002, p. 62, n. 9, con datazione agli inizi dell'ottavo decennio. L'eventualità che possa essere stata interessata da tempi di lavorazione abbastanza lunghi sembra sposarsi con un'altra proposta dello stesso Daniele Benati (1993, pp. 33, 34 nota 18), che considera la lunetta con l'*Eterno benedivente* un probabile rimaneggiamento successivo al completamento dell'ancona a opera dello stesso pittore.

<sup>415</sup> A questa conclusione giungono: CAVALCA 2005, p. 53; DE MARCHI 2012, p. 202; CAVALCA 2013, pp. 337-338, n. 22

L'ultimo aspetto che rimarrebbe da chiarire è come Bartolomeo da Rimini abbia potuto concepire l'ardimentosa soluzione del san Tommaso collocato in diagonale, assente nel precedente, solo tipologico, della pala di Zanobi all'Osservanza. Si dovrà ammettere, a questo proposito, che anche lui sia stato in grado di elaborare una soluzione di quel tipo. Lo spunto, in questo caso, dovette essere stato fornito dall'affresco, ammirato in patria, di Piero della Francesca del Tempio Malatestiano (fig. 190). Non mi riferisco tanto alla posa di profilo di Sigismondo Pandolfo Malatesta, quanto piuttosto al san Sigismondo, sopraelevato e di tre quarti (figg. 191-192)<sup>416</sup>. Dell'affresco di Piero, Bartolomeo avrà studiato in particolar modo, all'interno del rigore prospettico che governa l'insieme, la capacità di aprire piani nella profondità mediante leggeri scarti del busto. Contestualmente, sarà rimasto sbalordito dalla luce estremamente chiara, zenitale, che contribuisce a plasmare le superfici. Che Bartolomeo avesse bene in mente l'affresco di Piero sembra emergere anche dalla sua volontà di replicare l'azzurro della veste di san Sigismondo, purtroppo oggi visibile solo in prossimità della gamba sinistra, in quella del suo Cristo dalle braccia aperte: brillantissimo e inondato dalla luce, sarà parso l'espedito ideale col quale richiamare costantemente i Notai alla propria missione.

L'arretramento della comparsa a Bologna della tipologia della pala quadra argomentato in queste pagine fornisce delucidazioni, restituendogli altresì l'importanza che merita, anche sulla pace raffigurante la *Crocifissione*, tradizionalmente attribuita a Francesco Francia all'altezza cronologica del 1464, oggi alla Pinacoteca Nazionale (fig. 193)<sup>417</sup>. La sua "architettura", ovvero la struttura in metallo che attornia la porzione centrale, a prescindere se sia o meno Francia il suo autore, appare ora decisamente più comprensibile, dal momento

---

<sup>416</sup> *Sigismondo Pandolfo Malatesta in preghiera davanti a San Sigismondo*, 1451, affresco, cm. 257 x 345, Rimini, Tempio Malatestiano. A proposito del quale, di recente: BALLARIN 2022, I, pp. 153-154.

<sup>417</sup> *Supra* pp. 56-58, 72-73.

che, fra il 1462 e il 1463, erano già apparsi in città dei manufatti quali l'ancona delle Collezioni Comunali e l'affresco con l'*Incredulità di San Tommaso*.

Ribadendo come Francesco del Cossa sia stato il migliore interprete in terra felsinea della tipologia della pala quadra all'antica, parrebbe in definitiva non convergere su di lui anche il merito della sua introduzione.

### 6.1.2 Una proposta per il risarcimento del catalogo di Andrea Formigine

Nel corso degli ultimi decenni, la vicenda critica relativa ad Andrea Marchesi da Formigine ha visto avvicinarsi, in special modo per quanto concerne la sua produzione in qualità di maestro di legname, due tendenze opposte, la prima propensa, sulla base del prestigio riconosciutogli dalle fonti<sup>418</sup>, ad ampliarne a dismisura il catalogo delle opere e la seconda, la più recente, a circoscrivere lo stesso ai pochi manufatti sicuramente a lui riconducibili. Una maggiore messa a fuoco della sua attività e il parallelo recupero di ulteriori artefici del panorama dell'arte lignaria a Bologna fra XV e XVI secolo ha negli ultimi anni consentito, in effetti, di arginare la tendenza ad attribuire alla sua bottega la maggior parte dei manufatti rinascimentali di un certo rilievo disseminati nelle chiese cittadine<sup>419</sup>. Tale procedimento, senz'altro condivisibile poiché mira a restituire anche sul versante del legno la pluralità del contesto artistico bolognese, ha finito tuttavia per ridurre l'attività del Formigine, in particolare quella giovanile, a pochissimi manufatti, generando una situazione che stride con il profilo di altissimo livello che ne tracciano le fonti. Su questa stessa linea di pensiero sembra porsi una recente riflessione di Valerio Da Gai, secondo cui:

Nonostante il *corpus* del Marchesi sia stato così ristretto a un limitato gruppo di opere, tra il secondo e il quinto decennio del Cinquecento l'intaglio ligneo

---

<sup>418</sup> ALBERTI 1561, p. 361<sup>v</sup>, che si limita a segnalare le sue abilità in veste di architetto (“Andrea cognominato il Formigine dalla patria, dignissimo Architetto, come se può conoscere dall'opere fatte da lui in Bologna, ove habita”); LAMO 1560, ed. 1844, pp. 24, 29, 32-33, 38, 46; MASINI 1650, pp. 114-115, 290, 718; IDEM 1666, pp. 116, 133, 167; MALVASIA 1686, pp. 67, 93, 118, 210, 320; [MALVASIA] 1766, pp. 16, 47, 55, 129, 213, 282. La sua fama fu accresciuta in virtù dell'assegnazione, operata da MASINI 1650, p. 290, della cornice della pala con l'*Estasi di santa Cecilia* di Raffaello per San Giovanni in Monte (conservata in loco mentre; il dipinto si trova alla Pinacoteca Nazionale di Bologna), da riferire piuttosto alla bottega di Giovanni Barilli (Ferretti).

<sup>419</sup> Tendenza da tempo rilevata negli studi: MAZZA 1983, pp. 81-82; CAVALCA 2013, p. 62.



e scultoreo in ambito bolognese sembra comunque gravitare proprio attorno a lui e alla sua bottega. Il Marchesi si distingue infatti per la capacità di riproporre una cosciente rilettura delle composite tendenze del panorama artistico locale, secondo una formula decorativa definita “stile formiginesco”, caratterizzata da un gusto per l’ornamento particolarmente ricco e fantasioso<sup>420</sup>.

Per dare vita al tanto fortunato “stile formiginesco”, è ovvio che la sua produzione debba essere stata, oltreché di una qualità elevata, piuttosto consistente e che non possa dunque limitarsi alla tarda carpenteria che attornia la *Madonna e santi* di Girolamo Siciolante da Sermoneta nell’abside della chiesa di San Martino a Bologna (1548; fig. 194)<sup>421</sup>. Prendendo le mosse da tali constatazioni, il presente paragrafo intende fornire, giovandosi di spunti archivistici e di considerazioni stilistiche, una proposta di risarcimento dell’attività giovanile dell’intagliatore emiliano, alla quale non potrà purtroppo dare alcun apporto, avendo subito rimaneggiamenti troppo consistenti, il soffitto cassettonato da egli eseguito nel salone nobile del palazzo dei Notai nel secondo lustro del secondo decennio del XVI secolo<sup>422</sup>. Ai margini della trattazione dovrà necessariamente rimanere la sua produzione nelle vesti di

---

<sup>420</sup> DA GAI 2007.

<sup>421</sup> Più precisamente, il soggetto della pala (olio su tavola, cm. 305 × 214) di Girolamo Siciolante, firmata e datata al 1548, è la *Madonna con Bambino in trono con i santi Giovanni Battista, Caterina d’Alessandria, Girolamo, Martino, Alberto di Gerusalemme, Luca e il donatore Matteo Malvezzi*. Esiste un disegno preparatorio al Louvre di Parigi (inv. 10055r, mm 417 x 260, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, lumeggiature bianche, tracce di matita nera su carta lavata in beige; forma centinata, controfondato). Cfr. DAVIDSON 1966, pp. 59-60; M. FAIETTI, in *Il Cinquecento a Bologna* 2002, pp. 221-223, n. 56. L’assegnazione della carpenteria al Formigine, coadiuvato dal figlio Jacopo, risale a LAMO 1560, ed. 1844, pp. 32-33.

<sup>422</sup> RUBBIANI 1906, estratto del 1907, p. 8; CENCETTI 1983, pp. 39, 58 nota 211; MAZZEI 1979, p. 162; SALMI 1983, p. 11; pp. 135, 186-187 e apparati, docc. V.1, 2, 4 del presente studio.

architetto, che verrà in più occasioni richiamata senza tuttavia poter essere affrontata in maniera organica<sup>423</sup>.

Per valutare la mia proposta attributiva è bene anzitutto individuare le testimonianze certe della produzione di Marchesi. La sua comparsa sulla scena artistica bolognese avviene in occasione del rifacimento, nel 1513, del tetto del convento di San Francesco, ove figura con le qualifiche di “maestro” e di “marangone del convento”. È evidente, insomma, senza avere altri elementi utili a precisare la relazione intrattenuta con i francescani, come il Formigine avesse già a quella data maturato una certa reputazione. In quegli stessi anni, egli doveva essere a capo di una fiorente bottega, dove lo coadiuvavano figli e parenti, ma anche apprendisti. Era inoltre in grado di coordinare un'*equipe* di artisti, come nel caso del cantiere del portico della chiesa di San Bartolomeo<sup>424</sup>. Detto ciò, rimangono valide le obiezioni mosse dalla critica recente all'attribuzione al Marchesi di alcune cornici di pale d'altare risalenti all'ultimo decennio del XV secolo. I documenti attualmente in nostro possesso non legittimano a pensare che Andrea potesse essere attivo a Bologna, e per giunta per commissioni di un certo prestigio, a date così alte. A tal proposito, ho trovato del tutto condivisibile la proposta di riferire la cornice della pala Bentivoglio in San Giacomo (1493-1494 ca.), piuttosto che a Formigine come tradizionalmente tramandato, a Giacomo de' Marchi, erede della celebre bottega del padre Agostino (fig. 197-198). L'emersione della figura di Giacomo de' Marchi ha consentito di alleggerire il catalogo di Marchesi di alcune carpenterie che per questioni anagrafiche difficilmente sarebbe possibile attribuirgli. Fra di esse figura anche

---

<sup>423</sup> A proposito dell'attività del Formigine in qualità di architetto: BERTI 1952-1953; ASCARI 1961, pp. 21-24.

<sup>424</sup> Per un rapido riassunto delle notizie biografiche sul Formigine: ASCARI 1961, pp. 29-31. Inoltre: DA GAI 2007. Per l'impresa del portico di San Bartolomeo e per i nomi dei tagliapietre operanti insieme al Formigine, di recente e da cui trarre ulteriore bibliografia: MARTELLI 2011.

quella della pala Felicini nella basilica di Santa Maria della Misericordia (1490 ca.), riferita da certe fonti al Marchesi ma da restituire alla bottega dei de' Marchi (figg. 195-196)<sup>425</sup>. Un'altra celebre attribuzione, spostandoci all'interno del XVI secolo, al Formigine è quella della cornice della *Santa Cecilia* di Raffaello per la chiesa di San Giovanni in Monte, che Massimo Ferretti ha in maniera convincente stornato nel catalogo di Giovanni Barilli, ricostruendo perfettamente i meccanismi che portarono al coinvolgimento del noto maestro di legname (figg. 199-200)<sup>426</sup>. Privato di quelle che sarebbero state le più antiche carpenterie del suo catalogo, pochi altri manufatti si prestano a essere identificati quali testimonianze della sua attività giovanile. Mi riferisco in particolare all'ancona, piuttosto anomala, contenente al centro una *Madonna col Bambino* ad affresco di Lippo di Dalmasio e dotata di una predella con la *Visione di Sant'Agostino* a opera di Francesco Francia (in loco, quest'ultimo dipinto è sostituito da una copia; l'originale è nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, inv. 570). Tale manufatto è ancora custodito nella basilica di Santa Maria della Misericordia, nella cappella Gozzadini (fig. 201), la seconda a destra, e anch'essa può vantare un tradizionale riferimento all'ambito del Formigine<sup>427</sup>. Come avrò modo di argomentare più avanti, ritengo che sussistano buoni motivi per

---

<sup>425</sup> Per l'attribuzione a Giacomo de' Marchi delle ultime due incorniciature menzionate, rispettivamente: FERRETTI 1984, p. 279; IDEM 2004, p. 138 nota 49; CAVALCA 2013, pp. 64-65, 353, n. 46; SERRANI 2019, pp. 217-218. VERGA BANDIRALI 1982, p. 98; CAVALCA 2013, pp. 64-65, 347-348, n. 37; SERRANI 2019, pp. 217-218; A. SERRANI, in *Giulio II e Raffaello* 2022, p. 71, nn. II.2, II.3. Anche le carpenterie delle pale Manzoli e Bentivoglio (figg. 32, 111), sempre alla Misericordia (la prima è andata perduta), sono riferite dalle fonti (nota 322; ASCARI 1961, p. 25) al Formigine; tuttavia, per motivi anagrafici, è improbabile che possa esserne lui il responsabile. Cfr. CAVALCA 2013, pp. 348-348, n. 38, 358-359, n. 54; A. SERRANI, in *Giulio II e Raffaello* 2022, p. 71, n. II.1, 73, n. II.7.

<sup>426</sup> FERRETTI 1985.

<sup>427</sup> GUALANDI 1878, p. 147; RICCI 1914, p. 62; BERTI 1952-1953, p. 66; ASCARI 1961, p. 25. L'affresco di Lippo di Dalmasio è stato asportato a massello dall'altar maggiore intorno al 1499: BOGGI, GIBBS 2013, pp. 149, n. 12.

considerare attendibile questa attribuzione. Fra le opere sicure del maestro, sebbene la sua partecipazione dovette concentrarsi soprattutto nella fase ideativa, si è soliti annoverare anche gli intagli in arenaria del portico di San Bartolomeo, risalenti alla metà del secondo decennio (figg. 202-203)<sup>428</sup>.

Veniamo ora alla mia ipotesi attributiva. In particolare, mi chiedo se due ancone, quasi gemelle, custodite nella chiesa carmelitana di San Martino possano contribuire a risarcire l'attività giovanile di Andrea Marchesi. Prima di provare a validare tale annessione, vorrei rimarcare come queste ancone vadano assegnate, dal mio punto di vista in maniera inequivocabile, a un medesimo intagliatore e carpentiere. Mi riferisco alla pala Paltroni, sull'altare della prima cappella a sinistra e la cui parte pittorica spetta a Francesco Francia (figg. 204-206), e alla pala, commissionata dalla famiglia Grassi e collocata sullo stesso lato lungo la navata, con l'*Assunzione della Vergine* che vide all'opera Lorenzo Costa coadiuvato dalla bottega (figg. 207-208)<sup>429</sup>. Le innegabili affinità compositive e nella conduzione dell'intaglio (figg. 209-210, 211-212) spingono anche a supporre che abbiano fatto parte di un programma decorativo unitario sovrinteso dai padri Carmelitani – furono loro a retribuire Lorenzo Costa per conto di Ippolito Grassi –, analogo a quello che Massimo Ferretti ha ipotizzato che sia esistito per tre ancone riferite a Giacomo de' Marchi in San Giovanni in Monte (pala Scarani di Perugino, pala Ghedini e *Incoronazione della Vergine* di

---

<sup>428</sup> A proposito del portico di San Bartolomeo: nota 327. Nel decennio successivo dovrebbe cadere l'esecuzione del portale laterale d'accesso alla chiesa di San Michele in Bosco, il cui ornato a candelabre è stato accostato ai motivi dei pilastri del portico di San Bartolomeo, e del portale del Collegio di Spagna: ASCARI 1961, pp. 24, 26; DA GAI 2007.

<sup>429</sup> Sulle due pale d'altare, rispettivamente: NEGRO, ROIO 1998, p. 181, nn. 57a-c; SERRANI 2023<sup>b</sup> (pala Paltroni); G.A. Calogero, in *Il meglio maestro* 2023, pp. 528-531, n. VI.7; M. DANIELI, in *Rinascimento a Ferrara* 2023, p. 394, n. 113 (*Assunzione della Vergine* di Costa), dai quali trarre ulteriore bibliografia.

Costa)<sup>430</sup>. A sostegno di tale eventualità interviene anche la coincidenza di date delle due ancone in San Martino, entrambe eseguite intorno al 1506. Le due carpenterie sono quasi una la copia dell'altra, con un'unica differenza localizzata nel coronamento: una cimasa rettangolare nel primo caso e una lunetta semicircolare nel secondo. Sono entrambe costituite da uno zoccolo o predella, nel primo caso dotato di una tavola figurata al centro (*Cristo portacroce*), con alle estremità due dadi. Su questi ultimi poggiano le semicolonne con un capitello corinzio, scanalate nella parte bassa e impreziosite con un ricchissimo intaglio fogliaceo in quella alta. Su di esse si imposta la trabeazione, con un architrave fittamente intagliato e sormontato da una cornice con motivi classicheggianti, a ovuli e dentelli. La percezione generale della seconda carpenteria, e in special modo dell'intaglio, risulta alterata dall'adozione, in un momento difficilmente precisabile, di una stesura di calce bianca (una scelta analoga è stata operata per pala Scarani in San Giovanni in Monte). Le differenze fra le due ancone in San Martino sono davvero minime e si limitano a qualche dettaglio dell'ornamentazione fogliacea e alla predella, che nel caso dell'ancona di Costa, oltre all'assenza di notizie circa eventuali parti figurate, appare in una condizione alterata<sup>431</sup>. Nessuno, nonostante i nomi altisonanti a cui si debbono le parti

---

<sup>430</sup> Per l'ipotesi di Ferretti: FERRETTI 2004, p. 128. Per i documenti relativi alla commissione della pala di Costa: MALAGUZZI VALERI 1909.

<sup>431</sup> I dipinti di cui quest'ultima ancona si compone, l'*Assunzione della Vergine* e il *Cristo risorto*, sono stati sottoposti a un restauro conservativo in occasione della loro esposizione in due differenti mostre tenutesi nel 2023 a Perugia (*Il meglio maestro d'Italia. Perugino nel suo tempo*, a cura di M. Pierini, V. Picchiarelli) e a Ferrara (*Rinascimento a Ferrara. Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa*, a cura di V. Sgarbi, M. Danieli). Un intervento complessivo era stato condotto sul finire del secolo scorso da Camillo Tarozzi, che si è occupato anche del più recente restauro del *Cristo risorto*. Fra i risultati emersi dalla penultima campagna, che ho potuto discutere insieme allo stesso Tarozzi, va senza dubbio segnalato lo snellimento generale della carpenteria, meno massiccia rispetto a precedenti esempi locali, nonché la sottigliezza delle soluzioni che consentono l'ancoraggio delle tavole alla struttura. Benché non sia stato possibile accedere ai dati relativi all'ultimo restauro condotto sulla pala Paltroni, è evidente come anch'essa sia

dipinte, si è mai occupato dell'attribuzione di tali ancone lignee. La mia proposta di riferirle all'attività giovanile di Andrea Formigine si basa su considerazioni di carattere stilistico, alle quali è possibile affiancare elementi archivistici inediti. Presso l'archivio della chiesa di San Martino, è stato infatti possibile reperire una notizia che, per quanto tarda, costituisce la prima indicazione nota a proposito della paternità della carpenteria della pala con l'*Assunzione della Vergine*. Si tratta di una *Memoria* dei giuspatronati delle cappelle nella chiesa risalente al 1857, le cui informazioni risultano tuttavia essere tratte da un inventario del 1838. Nel documento, a proposito delle cappelle dell'altar maggiore e dell'Assunta, si specifica come l'ornamento ligneo delle ancone spetti al Formigine. La notizia avrebbe una scarsa attendibilità se non fosse per un dettaglio: i compilatori di questa memoria risultano essere due membri della famiglia Malvezzi, i marchesi Emilio e Carlo, i quali è ovvio che abbiano fatto affidamento su ulteriori carte custodite nell'archivio di famiglia. Questa eventualità è confermata da un passaggio del documento stesso relativo all'altare dell'Assunta, nel quale i due fratelli dimostrano di poter disporre di alcune informazioni risalenti al 1594 ("Dal 1594 si ha notizia che questo altare e rispettiva sepoltura appartenne a Carlo Malvezzi [...]")<sup>432</sup>. Nonostante ciò, la notizia non è sufficiente, da sola,

---

partecipe di questo alleggerimento delle componenti. A proposito della predella della pala con l'*Assunzione della Vergine*, è probabile che ci si trovi di fronte a un elemento originale ma arbitrariamente ritoccato e rimodulato in epoca successiva.

<sup>432</sup> Bologna, Archivio della parrocchia di San Martino (in fase di riordino), *Fabbrica della Chiesa. Giuspatronati*, fasc. 2, sezione 2 I.B. Nel documento, il dipinto con l'*Assunzione* viene riferito a Pietro Perugino, come già aveva fatto MASINI 1666, p. 167; curioso constatare come anche Felice Giani, ricavando alcuni schizzi della pala, considerasse l'opera di Vannucci: OTTANI CAVINA 1999, II, pp. 773, 804 (devo questa segnalazione all'amico e collega Claudio Collari). Per l'attribuzione, ormai concordemente accettata, a Lorenzo Costa: MALAGUZZI VALERI 1909, che reperì il documento con il pagamento destinato al pittore. Altrettanto indubbia è la partecipazione della bottega nella lunetta, verosimilmente licenziata dopo o in concomitanza della partenza del maestro per Mantova (sul periodo mantovano di Costa: UGOLINI 1987; L'OCCASO 2007; IDEM 2023).

per assegnare senza ombra di dubbio le due carpenterie al Marchesi. Tale ipotesi può essere rinsaldata ricorrendo ad alcuni confronti stilistici con altri manufatti tradizionalmente accostati a Formigine: vorrei in prima istanza segnalare la strettissima affinità che intercorre fra le due ancone in San Martino e quella, già menzionata, nella basilica di Santa Maria della Misericordia contenente al centro un affresco di Lippo di Dalmasio e in origine dotata di una predella dipinta dal Francia (figg. 213-215). A fronte di una struttura pressoché analoga e di un intaglio quasi speculare (fig. 218-219), le uniche differenze consistono nell'aver previsto una predella più alta (sebbene adesso sia inserita in un ornamento marmoreo non originale) e un fastigio più articolato che si estende per tutta la lunghezza della trabeazione, il quale è tuttavia molto simile a quello che attornia la cimasa della pala Paltroni (intaglio fogliaceo su fondo blu) (figg. 216-217). Un'altra differenza consiste nell'aver adottato, nell'ancona in Santa Maria della Misericordia, un *passe-partout* riccamente intagliato funzionale a inquadrare meglio l'affresco di Lippo di Dalmasio, che senza di esso sarebbe risultato troppo fluttuante all'interno della cornice. Credo inoltre che a dimostrazione della bontà dell'annessione delle tre carpenterie al catalogo del Formigine possa anche intervenire un confronto con l'opera più sicura del suo catalogo, ovvero la monumentale ancona di cui è dotata la pala di Siciolante da Sermoneta in San Martino – si noti anche la consuetudine che il maestro dovette aver maturato con questa chiesa. Nonostante la distanza di anni sia considerevole, circa un trentennio, mi pare che i motivi decorativi adottati nelle semicolonne delle ancone scaturiscano da una medesima sensibilità (figg. 220-221). Vi ritroviamo, sebbene con un maggiore infittimento nel caso più tardo, dei girali analoghi e soprattutto una qualità dell'intaglio molto vicina, dall'effetto superficiale e sovrabbondante, “dando luogo a quel brulichio inconfondibile che talvolta

genera confusione e stanchezza”<sup>433</sup>. È come se l’ancona nell’abside di San Martino costituisse l’amplificazione di un linguaggio già emerso negli altari Paltroni e Grassi nella navata, nonché in quello della cappella Gozzadini in Santa Maria della Misericordia.

In definitiva, accogliendo tali ipotesi attributive, il catalogo del “dignissimo” Marchesi verrebbe risarcito di alcune prove, coerenti dal punto di vista esecutivo e qualitativamente rilevanti, che consentirebbero di giustificare con maggiore agio sia la fortuna maturata dal suo stile fra gli intagliatori successivi sia l’apprezzamento e la sua costante presenza nelle fonti<sup>434</sup>.

---

<sup>433</sup> La citazione è tratta da BERTI 1952-1953, p. 67, che riporto nella forma integrale: “[Andrea Marchesi] Riempie infatti gli ornati e senza riposo tutte le superfici disponibili, dando luogo a quel brulichio inconfondibile che talvolta genera confusione e stanchezza”.

<sup>434</sup> L’appellativo è di ALBERTI 1561, p. 361, con riferimento all’attività del Formigine nel campo dell’architettura.



## 6.2 I Muratori

Lo scopo di questo paragrafo è quello di analizzare la figura di una delle personalità più interessanti che nel corso del Quattrocento furono attive per le Arti, il cosiddetto “Maestro della pala dei Muratori”, e di mettere in luce, dato che a mio avviso si tratta di una sua ulteriore prova, una decorazione poco nota del Rinascimento bolognese, vale a dire quella che ha interessato le mura longitudinali esterne della Madonna di Galliera, una chiesa (fig. 222) situata in una zona, oggi ma ancora più nel XV secolo, nevralgica della città.

Nell'impossibilità di risalire a una identità anagrafica, nel 1982 Daniele Benati ha coniato l'appellativo “Maestro della pala dei Muratori”, conferendo dunque risalto alla commissione avanzata dall'Arte, per raggruppare sotto uno stesso nome un nucleo coerente di dipinti, caratterizzati dalle medesime coordinate stilistiche e databili fra l'ottavo e il nono decennio del XV secolo. Pur non incontrando il completo consenso da parte della critica in merito alle attribuzioni, ad essere confermata è stata la fisionomia artistica di questo pittore, partecipe della cultura pierfranceschiana della via Emilia con esiti che rammentano Cristoforo da Lendinara, ma capace anche di aggiornarsi sui più innovativi manufatti del panorama felsineo quali il polittico Griffoni già in San Petronio. Le opere che Benati ha proposto di riferire al medesimo artista sono, oltre alla pala richiesta dall'Arte oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, un grande affresco con la *Crocifissione* e l'*Annunciazione e santi* nell'abbazia di Nonantola (fig. 223) e un altro, di dimensioni più contenute, raffigurante la *Madonna col Bambino fra i santi Domenico e Francesco* nell'ex oratorio bolognese di San Colombano (fig. 224) <sup>435</sup>. In parziale disaccordo con Benati si è dimostrato in prima istanza Massimo Ferretti, il quale, seguendo una precedente lettura di Carlo Volpe, ha preferito tenere separato l'affresco dell'oratorio, riferendolo

---

<sup>435</sup> BENATI 1982, p. 22 nota 19; IDEM 1988, p. 127; IDEM, in *Pinacoteca* 2004, pp. 270-272, n. 106.

piuttosto al corpus, anch'esso problematico e la cui unica proposta di risarcimento si deve ancora a Daniele Benati, del ferrarese ma attivo anche a Bologna Galasso di Matteo Piva<sup>436</sup>. Questo scorporamento è stato di recente accolto da Cavalca, che si sofferma sulla possibile origine modenese del pittore e ribadisce la necessità di considerare l'affresco nonantolano precedente rispetto alla sua attività a Bologna<sup>437</sup>. Un'ulteriore proposta è stata formulata da Antonio Buitoni, che ritiene di una stessa mano, aggiungendovi un trittico raffigurante *San Ludovico di Tolosa, san Francesco, san Bernardino da Siena e due donatori* oggi alle Collezioni Comunali d'Arte (fig. 225), i due affreschi ma non la pala d'altare in origine nella cappella annessa alla sede della corporazione<sup>438</sup>. Iscrivendosi a pieno titolo in quel momento dell'arte bolognese che si definisce, nonostante la perdita dei manufatti che meglio ne avrebbero fornito testimonianza, "pierfranceschiano", scaturito cioè dal passaggio in Emilia del "monarca" della pittura<sup>439</sup>, la decorazione a sgraffito all'esterno delle mura longitudinali della

---

<sup>436</sup> FERRETTI 1993, pp. 58-59 nota 12. Per la precedente lettura di Volpe, con riferimento al Pelosio: VOLPE 1958, ed. 1993, p. 161. Su Galasso, quanto meno: BENATI 1987, pp. 256-257; IDEM, in *La Pinacoteca Ala Ponzone* 2004, pp. 188-189, nn. 58-59; TOFFANELLO 2010, pp. 241-242, con ulteriore bibliografia.

<sup>437</sup> CAVALCA 2013, pp. 179, 234 nota 15, 341, n. 26.

<sup>438</sup> BUTONI 2011, pp. 86-87. Inoltre, per il trittico delle Collezioni Comunali d'Arte (inv. P578, tempera su tavola, cm. 178,6 x 138), del quale si vuole in questa sede sottolineare, come già emerso in parte della bibliografia, la forte componente modenese: ZUCCHINI 1935, pp. 14-16; MEDICA 1997; IDEM 2007, pp. 14-16; CAVALCA 2013, pp. 107, 321, n. 5; M. MEDICA, in *L'arte di Francesco* 2015, pp. 265-266, n. 45; BALLARIN 2022, II, pp. 629-632.

<sup>439</sup> Per l'attività bolognese di Piero: PACIOLI 1509, f. 33r (parte 1), ove lo si definisce "monarcha ali di nostri della pictura e architectura"; sonetto di Giovanni Testa Cillenio nel codice Isoldiano della Biblioteca Universitaria di Bologna (ms. 1739) e pubblicato da RICCI 1897. Perduto è il manufatto che più avrebbe potuto farsi testimone di tale momento, ossia l'affresco con il *Mortorio* della Vergine nella chiesa di Santa Maria del Monte a Bologna eseguito nel 1455 da Galasso (a proposito del quale: nota 435). Portatrice del linguaggio di Piero, stando a quanto convincentemente messo in luce dapprima da Roberto Longhi e poi da Carlo Volpe, sarebbe anche la produzione bolognese di Marco Zoppo, sebbene

Madonna di Galliera, oltre a qualificarsi come un inedito punto di vista per valutare l'attività e le attribuzioni in favore del maestro attivo per i Muratori, consentirà di proporre ulteriori riflessioni a proposito delle specificità del Rinascimento felsineo.

Come accennato, la vicenda critica relativa a questi dipinti murali, per la precisione ubicati nella zona d'intersezione con il tetto, è molto scarna. Una prima segnalazione si deve ad Alfonso Rubbiani, il quale, in seguito alla loro riscoperta in un'intercapedine che corre sopra le volte tardo seicentesche della chiesa, ne fornì una rapida disamina in un volume dedicato all'oratorio dello Spirito Santo (1894). Tali pitture, in origine visibili dall'esterno, vennero infatti celate dietro le nuove mura perimetrali di cui fu dotato l'edificio in occasione della ristrutturazione che lo interessò nel XVII secolo. È dunque questa la ragione per cui oggi – ma anche al tempo di Rubbiani – esse non risultano visibili a chi transita per l'attuale via Manzoni (parte integrante di via Galliera fino al 1873). Rimane tuttavia un piccolo passaggio, sul lato destro della facciata, che consente di entrare in tale intercapedine costituitasi fra le mura quattrocentesche e quelle tardo seicentesche. Fu proprio grazie a questo “minuscolo pertugio, che rifiuta quanti abbiano corpi di notevole circonferenza” che prima Rubbiani e poi Guido Zucchini, autore di un secondo e più articolato intervento apparso nel 1935 sulla rivista del Comune di Bologna, poterono imbattersi nelle pitture del lato orientale dell'edificio (fig. 226)<sup>440</sup>. Un'intercapedine molto simile, non comunicante con la precedente, si trova sul lato occidentale, alla quale si accede tramite i locali che ora accolgono l'archivio parrocchiale. Questa zona, tuttavia, è assai meno ricca di pitture, che si limitano in effetti a pochi lacerti (figg. 234-235). L'interessamento di Rubbiani era però andato oltre quella rapida

---

di recente Andrea De Marchi abbia tentato di ridimensionarne l'incidenza sul centese: la questione è ripercorsa da CALOGERO 2018, pp. 39-42, da cui trarre la bibliografia.

<sup>440</sup> RUBBIANI 1894, pp. 14-15; ZUCCHINI 1936, da cui è tratta la citazione (p. 3).

menzione: l'inaccessibilità del luogo e le condizioni conservative precarie lo spinsero a far realizzare dei calchi a carboncino di alcune figure (attualmente conservati presso il Comitato per Bologna Storica e Artistica, ente privato che vide proprio in Rubbiani uno dei principali animatori; figg. 227-233), una documentazione assai preziosa che integra la parziale campagna fotografica eseguita al tempo di Zucchini. Dopo questi interventi, pochi sono stati gli storici dell'arte a interessarsi delle pitture murali di Santa Maria di Galliera: fra essi figura Andrea Bacchi, il quale, riportando e confermando nella sostanza un parere di Vope propenso a scorgervi l'operato di Cristoforo da Lendinara, si sofferma altresì su alcuni legami a suo dire istituibili con la pala delle Collezioni Comunali d'Arte in origine all'Osservanza<sup>441</sup>. Più di recente, un'ulteriore pista di lettura in favore del reggiano Antonio di Bartolomeo Maineri, attivo nella zona absidale della chiesa, è stata fornita da Chiara Albonico<sup>442</sup>. A più di un secolo dal ritrovamento di Rubbiani, un nuovo sopralluogo sopra le volte del fianco orientale di Santa Maria di Galliera consente di proporre un più esaustivo resoconto della decorazione impiegata sulle mura esterne dell'edificio, comprensiva di un altrettanto superbo quanto trascurato apparato plastico. Prima di inoltrarci in questa analisi, sembra doveroso contestualizzare tali pitture all'interno delle vicende costruttive che interessarono la chiesa<sup>443</sup>, così da poter valutare, nel contempo, come possa al loro interno iscriversi l'operato del nostro anonimo maestro. Il momento più rilevante nella storia della fabbrica si registra

---

<sup>441</sup> BACCHI 1984, pp. 303-304; per la pala delle Collezioni Comunali d'Arte: paragrafo 6.1.1. Massimo Ferretti (1993, pp. 58-59 nota 12) esclude la possibilità di assegnare tali pitture a Cristoforo, né tantomeno alla sua bottega come suggerito da NEGRO 1990, scheda n. 5v; IDEM 1998, p. 26. Una precedente menzione del ciclo si trova in: SUPINO 1938, p. 411.

<sup>442</sup> C. ALBONICO, in *Il Cinquecento a Bologna* 2002, pp. 64-65, n. 2; EADEM 2005, pp. 126-128. Cfr. nota 84. Guardavano con scetticismo a questa ipotesi già: RUBBIANI 1894, pp. 14-15; ZUCCHINI 1936, p. 8.

<sup>443</sup> Vengono ripercorse in: MALAGUZZI VALERI 1893; ZUCCHINI 1935, estratto del 1936; SUPINO 1938, pp. 407-416; POLI, RUBBINI 2002, pp. 9-55; RUBBI 2010, pp. 39-40.

verso la fine del XV secolo, quando sorse parte della struttura che vediamo ancora oggi. La scelta di costruire un nuovo e imponente edificio venne decretata allorché il precedente oratorio, dotato di portico e intitolato allo Spirito Santo, le cui prime attestazioni risalgono alla fine del XIV secolo, minacciava rovina. Una ricerca rimasta inedita di Armando Antonelli e Riccardo Pedrini rivela come tale oratorio avesse vissuto, nel corso del XIII secolo, un periodo abbastanza florido, in quanto polo ove confluivano ed erano gestite le somme di denaro da destinare ai poveri vergognosi<sup>444</sup>. Tale fortuna ebbe vita breve, dato che già agli inizi del XV secolo i *fratres verecondorum* che lo amministravano vennero soppressi e l'edificio sconsecrato. È proprio in questa fase di decadimento che la devozione nei confronti di un'immagine miracolosa dipinta nel portico, la stessa che è ora incastonata nell'abside della chiesa, pare abbia spinto un gruppo di cittadini a riunirsi e a finanziarne, tramite la raccolta di elemosine, il rifacimento. Il cantiere, che godette anche di una donazione da parte del Senato bolognese, fu avviato nel 1479 e tre anni dopo era sostanzialmente ultimato, anche se alcuni lavori dovettero protrarsi almeno fino al 1492<sup>445</sup>. La chiesa non fu interessata da altri importanti interventi edilizi fino alla metà del XVII secolo, quando i padri Filippini, subentrati nel 1622 ai fabbricieri della Madonna di Galliera, iniziarono a progettare dei rifacimenti dell'intero corpo di fabbrica, i quali fortunatamente non interessarono mai la facciata<sup>446</sup>.

---

<sup>444</sup> La ricerca dei due studiosi è parzialmente riferita in POLI, RUBBINI 2002, pp. 10-11.

<sup>445</sup> È Gaspare Nadi (*ante* 1504, 1886, p. 87) a segnalare il 1492 quale anno della fine dei lavori. Certo è che alle vicende costruttive della chiesa non dovette essere estraneo, come già accennato (*supra* p. 59), Giovanni II Bentivoglio, il quale, avendone a cuore le sorti ("prese asai cura questa chiesa": BOTTRIGARI [sec. XVI], c. 21), potrebbe aver contribuito al finanziamento o alla decorazione dell'interno.

<sup>446</sup> La conservazione della facciata, la cui sostituzione era stata presa in considerazione dai padri, si deve anche a un intervento di papa Lambertini, il quale decretò che non se ne poteva fare una migliore. Proprio sulla splendida facciata in arenaria, pervenutaci comunque in forme ridotte (nel XVII secolo

Dai documenti emerge in maniera chiara che il fianco orientale della chiesa, quello ove si dispiega la maggioranza delle pitture in esame, era già ultimato, dal punto di vista architettonico, nel 1481. Almeno da questo momento in poi, dunque, la parete poteva accogliere una decorazione. Tale lato era visibile dalla piazza antistante la cattedrale e perciò fu dotato di un sontuoso apparato ornamentale che strizza l'occhio alla rinascenza. Lo si volle arricchire anche tramite l'adozione di splendidi vetrate, purtroppo perdute, alla cui realizzazione attese la fiorente bottega dei Cabrini. Esse vennero impiegate al centro di ognuna delle sei arcate che scandivano la parete<sup>447</sup>; nella terza si apriva un portale che consentiva l'accesso alla chiesa. Le arcate erano rimarcate da decorazioni in cotto a punta di diamante, un motivo alquanto moderno che in quegli anni trovò applicazione in alcuni importanti palazzi cittadini (palazzo Sanuti, ora Bevilacqua; in parte simile a quello del palazzo del Podestà). Fra gli innesti degli archi figuravano sette oculi, dotati ciascuno di tre cornici concentriche, con

---

andarono perduti l'*Assunzione della Vergine*, il *San Pietro*, il *San Paolo* e la *Pietà* che vi erano scolpiti; l'ornamentazione superstite risulta logorata dal tempo e dalle intemperie), si è fino ad oggi maggiormente focalizzato il dibattito critico. Il primo a interessarsene fu Francesco Malaguzzi Valeri, il quale, dopo aver individuato Zilio di Battista Montanari e un certo Giacomo Pagani quali artefici della fabbrica e della decorazione, ne riferì l'esecuzione, secondo lui degli inizi del XVI secolo, al non altrimenti documentato Donato di Gaio da Cernobbio: MALAGUZZI VALERI 1893; IDEM 1899, pp. 84-85, 152. Il nome di Zilio Montanari è quello che più di ogni altro compare nei documenti del cantiere. L'ipotesi che a lui debba essere riconosciuto il progetto della fabbrica è accolta da Guido Zucchini. Cfr. inoltre: POLI, RUBBINI 2002, p. 13. Le tesi dello studioso godettero di buona fortuna fino all'intervento di Zucchini del 1935, nel quale si afferma, sulla base di una rilettura dei documenti, l'infondatezza del cognome "Pagani" per il tagliapietre Giacomo e si attribuisce a Donato da Cernobbio un ruolo secondario nel cantiere: ZUCCHINI 1935, estratto del 1936, p. 3; inoltre: FILIPPINI 1936. Attualmente, in attesa che nuove evidenze documentarie consentano di fare luce sulla sua persona e sul suo operato, la progettazione della facciata è riferita a questo non meglio specificato Giacomo tagliapietra.

<sup>447</sup> I documenti che attestano l'intervento dei Cabrini sono stati pubblicati da MALAGUZZI VALERI 1893, pp. 33-34; vedi anche: ZUCCHINI 1935, estratto del 1936, pp. 4-5. Oltre alle sei vetrate del fianco orientale, ne eseguirono un'altra circolare per la facciata, anch'essa perduta.

all'interno santi a mezzo busto, uno dei quali è ancora oggi visibile dall'esterno mentre un altro è celato nell'intercapedine che custodisce anche le pitture<sup>448</sup>. Sotto al tetto corre una trabeazione delimitata da cornici con motivi di palmette, candelabre, rosette, ovoli e dentelli (fig. 236), ad evidenza ispirato all'antico. Non è mai stato rilevato come la decorazione del fianco orientale si intersechi profondamente con quella della facciata: pur essendo di materiali diversi, appaiono concepite per suggerire una continuità degli elementi figurativi. I *Santi* dipinti sul lato orientale – nonché le figure di più ardua identificazione iconografica sul lato opposto – dovevano in origine costituire la continuazione di quelli, scolpiti in arenaria (fig. 237), sul coronamento del secondo ordine della facciata. Questi ultimi, collocati all'interno di nicchie, si trovano infatti esattamente alla stessa altezza dei santi dipinti, posizionati anch'essi all'interno della trabeazione delimitata dalla due cornici decorate presente anche sui fianchi. L'unica differenza è che i santi scolpiti figurano all'interno di nicchie con arco a tutto sesto, mentre quelli dipinti sono intervallati da colonne con capitello non sormontate da altri elementi architettonici. È insomma evidente come i fabbricieri intendessero suggerire una continuità fra la decorazione della facciata e quella delle pareti laterali, con il risultato che il perimetro della chiesa,

---

<sup>448</sup> La ricostruzione dell'aspetto originario del fianco orientale della chiesa, oggi occultato dalle mura perimetrali seicentesche, si basa su quanto messo in luce da ZUCCHINI 1935, estratto del 1936, p. 4, fig. 2. Il sopralluogo nell'intercapedine ha consentito di rintracciare un altro dei sette oculi fra gli innesti degli archi, che purtroppo, però, risulta privato della scultura al centro, smurata in epoca imprecisabile. A proposito di questi mezzi busti di Santi: RUBBIANI 1894, p. 15; ZUCCHINI 1935, estratto del 1936, p. 8 (Sperandio da Mantova); FILIPPINI 1936 (pur rilevando delle affinità con opere attribuite allo Sperandio, ne riferiva l'esecuzione al documentato Geminiano Muti da Modena); SUPINO 1938, p. 411; GRANDI 1989, p. 38 (Sperandio da Mantova); D. LUCIDI, in *Terracotta* 2017, p. 40 (Agostino di Duccio), con ulteriori riferimenti.

probabilmente ad eccezione dell'abside<sup>449</sup>, doveva apparire ornato da una sorta di fregio continuo.

Una volta illustrate le vicende costruttive che interessarono la Madonna di Galliera, mettendo in risalto le scelte decorative attuate in occasione della riedificazione quattrocentesca, possiamo rivolgerci in maniera specifica alle pitture murali oggetto di questo paragrafo. Fatte dunque eseguire, a mo' di fregio, all'intersezione con il tetto, esse rappresentano, a cominciare dal lato orientale, una nutrita serie di *Santi* (figg. 227, 229), una *Padre eterno benedicente* (fig. 231) e, sul lato opposto, altre figure molto lacunose che parrebbero i resti di una *Vergine annunciata* e di un angelo (figg. 234-235). A proposito di queste ultime, quelle insomma del lato occidentale, a suo tempo visibili dal granaio dei padri Filippini, Zucchini pensava di scorgervi un ciclo di *Sante*. I lacerti ancora in essere, forse minori rispetto a quelli a disposizione dello studioso essendo quell'ambiente più volte riconvertito, non consentono di confermare tale ipotesi. Non sempre agevole risulta altresì l'identificazione delle figure sul lato orientale, in quanto anch'esse in alcuni casi frammentarie. La serie, alla cui ricostruzione ha contribuito il reperimento dei calchi, comprende: una mezza figura di santo, san Bartolomeo, sant'Andrea, san Giacomo, san Mattia, il Padre Eterno, san Giovanni Evangelista, un santo che legge, un santo in preghiera, un santo con sguardo verso l'alto, un frammento di testa di santo, un frammento di aureola, un frammento di testa di santo, un santo con croce, san Gregorio Magno, sant'Ambrogio, san Petronio, una testa di santo, san Castorio. Secondo Zucchini le effigi erano venticinque, mentre quelle da me elencate sono diciannove: tale discrepanza si spiega con il fatto che il numero fornito dallo

---

<sup>449</sup> La costruzione della parete absidale fu comunque successiva rispetto a quella del fianco orientale, dal momento che nel 1481, quando quest'ultimo era completato, ancora si acquistavano delle case da atterrare per consentirne l'erezione: ZUCCHINI 1935, estratto del 1936, p. 4; POLI, RUBBINI 2002, pp. 28-29. L'abside quattrocentesca fu ricostruita nella sua interezza nel Seicento.



studioso fu verosimilmente ricavato non in concomitanza del sopralluogo ma solo più tardi, a tavolino, in rapporto alla lunghezza della fiancata. Va inoltre rilevato come queste figure, ora in prevalenza di tre quarti, potessero in origine essere intere o con un taglio fino alle ginocchia. L'innesto delle volte seicentesche, che in alcuni casi le ha ridotte alla sola testa o a un frammento di essa, non consente di verificare o meno tale eventualità.

Di fronte a tali pitture murali non si può non rimanere sorpresi della particolare tecnica esecutiva, un unicum all'intero del panorama bolognese del Rinascimento: si tratta di una decorazione monocroma, il cui fondo è costituito da un intonaco di calce e carbone, dunque dal colore abbastanza scuro, a cui è soprammessa una tinta chiara per realizzare le figure e le colonne che le dividono; i contorni, netti come quelli che avrebbe condotto un maestro d'ascia per una tarsia, sono tracciati mediante uno strumento appuntito (è questo il motivo per cui si è talvolta utilizzata la dicitura "a sgraffito"). Il risultato è quello di una decorazione austera ma potente, ove l'accento spaziale e volumetrico appare la caratteristica predominante, basti guardare alle aureole prospettiche e a disco di cui sono dotate quasi tutte le figure. Si tratta di un linguaggio che trova paralleli non tanto nell'operato dei pittori ma in quello degli intarsiatori, i cui massimi esponenti in ambito padano i furono i fratelli Cristoforo e Lorenzo Canozzi da Lendinara. Un efficace parallelo potrebbe essere istituito, ad esempio, fra un *Apostolo* della parete orientale della chiesa e il *San Marco* intarsiato da Cristoforo da Lendinara molto probabilmente per il poggiolo dell'organo del Duomo di Modena (figg. 238-239)<sup>450</sup>. La medesima semplificazione e nitidezza del dettato, con particolare attenzione alla resa volumetrica e spaziale, accumuna senza dubbio le due opere. La tecnica stessa con cui è stata eseguita la pittura

---

<sup>450</sup> A proposito del ciclo degli *Evangelisti* di Cristoforo e per un'accurata disamina circa la loro destinazione originaria: BAGATIN 2004, pp. 379-390, con ulteriore bibliografia.

murale ricalca, limitatamente alla fase iniziale, quella di consueto adoperata di fronte a un pannello intarsiato figurato: i contorni e le linee da cui scaturiscono le figure dei *Santi* sono tracciate incidendo la pittura chiara soprammessa all'intonaco, un procedimento analogo a quello adottato da un intarsiatore, il quale, prima di assemblare le lastronature, incide sulla tavola di supporto il profilo e le linee essenziali dell'immagine<sup>451</sup>.

La necessità di individuare un artefice che abbia avuto modo di confrontarsi con l'arte dei Canozi a Modena accomuna, stando quanto messo finora in luce dalla critica, tanto il pittore attivo sulle mura esterne della Madonna di Galliera quanto quello che eseguì la pala per l'Arte dei Muratori. Credo che, facendo la tara della differenza del supporto nonché di un leggero cedimento dal punto di vista qualitativo – da giustificare, quest'ultimo, con la diversissima, sia per vastità sia per destinazione, tipologia dell'impresa –, entrambe le opere possano legarsi a un medesimo artefice, il Maestro della pala dei Muratori, ovvero colui che più di ogni altro ha veicolato gli stilemi dei Canozi a Bologna (figg. 240-241, 242-243, 244-245). L'ulteriore prova fornita nella decorazione delle mura esterne della Madonna di Galliera, oltre a confermare la vicinanza stilistica coi Lendinara, metterebbe in luce la sua dimestichezza con il commesso ligneo, che potrebbe aver fornito qualche spunto utile nella messa a punto della tecnica con cui incidere l'intonaco. Tale dimestichezza non può che essere stata acquisita all'interno della bottega di un intarsiatore che praticava anche la pittura; pertanto, non mi sembra azzardato ipotizzare che il nostro artista abbia condotto il proprio apprendistato in quella dei Lendinara, nella quale potrebbe essere stato accolto in occasione dell'esecuzione del grandioso affresco della cappella Bellincini nel Duomo di Modena (fig. 246). È già stato rilevato, infatti,

---

<sup>451</sup> L'operato degli intarsiatori veniva richiamato quale parallelo già da ZUCCHINI 1935, estratto del 1936, pp. 7-8, il quale puntava giustamente l'attenzione anche sulla particolare tecnica esecutiva.

come di fronte a quella commissione Lorenzo e Cristoforo, il primo dei quali abbandonò il cantiere già dopo la fase di progettazione, possano essere stati costretti, non essendosi mai prima di allora confrontati con una decorazione pittorica così ambiziosa, “a integrare gli aiuti abituali con altri di diversa estrazione”<sup>452</sup>, in ogni caso messi a lavorare su cartoni già predisposti. Lo scioglimento di quella bottega determinata dalla fuoriuscita da Modena di entrambi i Canozi lo avrà spinto ad avviare un’attività per conto proprio. Appare insomma verosimile che il nostro maestro sia stato reclutato in occasione della commissione Bellincini e che sia stato impiegato nelle parti in cui non può essere rilevata la totale autografia di Cristoforo, il quale si riservò il finto trittico al centro e la lunetta, fra i brani più intensi dell’intero Rinascimento emiliano. Alcune teste che sbucano dalla selva dei risorti in seguito al Giudizio universale, una sezione che poteva indubbiamente prevedere l’intervento degli aiuti, trovano adeguati paralleli nelle opere che concordemente si riferiscono al Maestro della pala dei Muratori e in particolare nella prima che egli dovette eseguire in maniera autonoma, ovvero l’affresco per l’abbazia di Nonantola (fig. 223). Di fronte all’incarico di affrescare una parete così estesa, il nostro maestro avrà fatto tesoro di quanto appreso nel cantiere della cappella Bellincini, replicando in maniera pressoché analoga l’impostazione ideata da Cristoforo, “che rifiuta qualunque punto di riferimento prospettico, affidandosi soltanto ad un calcolo proporzionale e simmetrico di fonte tardo-gotica”<sup>453</sup>. In queste pitture, l’anonimo maestro mette a nudo la sua indole di pittore geometrico e luminista, attento alla simmetria e alle risposdenze proporzionali e cromatiche; tutto è studiato con la lenta perfezione che connota l’esecuzione di una tarsia lignea, dall’incastro dei gesti dei santi nell’ordine inferiore (il gomito di San

---

<sup>452</sup> BENATI 1990, p. 26.

<sup>453</sup> IBIDEM, p. 10.

Michele, ad esempio, è collocato proprio nell'angolo che viene a crearsi fra la spalla sinistra e la testa reclinata di sant'Antonio abate) all'accurata disposizione dei vasi nel secondo, per poi bilanciare la *Crocifissione* con speculari linee di paesaggio e una trama fin troppo regolare delle nuvole. Non può inoltre non rilevarsi il lume chiaro, memore della lezione di Piero appresa però tramite Cristoforo, che avvolge in “un'aria bonificata”<sup>454</sup> l'intera composizione, la quale si incupisce, arricchendosi di una vena malinconica, in prossimità della dolorosa scena della Crocifissione. A validare il riferimento attributivo, confronti “morelliani” possono istituirsi fra la testa dell'Evangelista alla sommità dell'affresco abbaziale e quella che compare in seconda fila, dietro l'uomo con capigliatura a caschetto, nell'angolo destro dell'affresco modenese, oppure fra quella dell'angelo annunciante nonantolano e quelle di varie figure sul lato opposto dell'affresco Bellincini (figg. 247-248, 249-250). Così delineata, la carriera del nostro pittore troverebbe un interessante parallelo, sebbene non sembri essersi mai dedicato alla tarsia, con quella del più famoso Pierantonio degli Abati, anch'egli educatosi al fianco dei Canozi a Modena ma che poi seguì Lorenzo in quel di Padova. Prolifico intarsiatore<sup>455</sup>, nelle opere pittoriche che la critica gli riferisce pervenne, per via delle comuni frequentazioni giovanili con il nostro, a risultati molto simili dal punto di vista della grammatica – si guardi in particolar modo alla geometrizzazione dei volti – ma più ricchi di riferimenti moderni dovuti a esperienze norditaliane. Ci si riferisce agli affreschi che egli condusse, coadiuvato dalla bottega, nella biblioteca del monastero patavino di

---

<sup>454</sup> LONGHI 1935, p. 111. Il termine è utilizzato da Longhi in relazione in relazione all'influenza di Piero su Marco Zoppo.

<sup>455</sup> FERRETTI 1982, pp. 496-510; BAGATIN 1990, pp. 185-202; DANIELI 1997, pp. 223-234, con ulteriore bibliografia.

San Giovanni di Verdara<sup>456</sup>, ove le architetture bramantesche che ospitano la serie di *Uomini illustri* appaiono declinate secondo la mentalità di un intarsiatore (fig. 251). Partendo da una base analoga a quella di Pierantonio, l'aggiornamento del nostro passò attraverso altri testi, quelli cioè del maturo Rinascimento bolognese. L'occasione per intraprendere una carriera fuori da Modena dovette essere fornita dalla commissione avanzata dalla corporazione bolognese dei Muratori, dietro la quale si è voluta scorgere la figura di Gaspare Nadi. Fu infatti verosimilmente Nadi, sindaco della compagnia nel 1476, a coinvolgere il maestro in questa impresa e a indurlo quindi a spostarsi a Bologna<sup>457</sup>. Alcuni dipinti licenziati nel ventennio precedente, caratterizzati da una ferrea attuazione della prospettiva, poterono forse apparirgli non così distanti. In ogni caso, egli sembra essersene giovato solo in maniera limitata, traendone perlopiù spunti per gli atteggiamenti e per le pose dei personaggi. Al suo arrivo in città, ancora grande scalpore doveva suscitare il polittico eseguito da Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti per la cappella Griffoni in San Petronio, sul quale il nostro maestro sembra in effetti essersi imbattuto: ce lo dimostra in primo luogo il san Claudio all'estrema sinistra della pala, la cui posa ricalca quella del *San Floriano* nel secondo registro dell'altare petroniano. Lo stesso modello fu sfruttato, benché ribaltato e più variato, per il san Castorio, l'altro protettore dei Muratori collocato all'estremità opposta del dipinto. Per il resto, il pittore sembra aver fatto ricorso al suo tradizionale repertorio, ove la Vergine col Bambino ha quasi il sapore di un omaggio ai suoi maestri (figg. 252-253). Il gesto di sant'Agostino che con il mantello avvolge il Bambino e, nella parte sommitale, il nervo teso del collo del san Giovanni Evangelista rappresentano ulteriori indizi a conferma dell'attribuzione.

---

<sup>456</sup> A proposito dei quali, di recente e da cui trarre la bibliografia precedente: BONACCORSI 2016, pp. 98-109. Sul monastero patavino di San Giovanni di Verdara: LORENZONI 1963, pp. 34-39.

<sup>457</sup> BUTTONI 2011; CAVALCA 2013, p. 341, n. 26.

Il catalogo bolognese dell'artista dovrebbe anche essere risarcito, in accordo con quanto messo in luce da Benati, dell'affresco di San Colombano raffigurante la *Madonna col Bambino in trono fra i santi Domenico e Francesco* (fig. 224). Vari fattori sembrano infatti confermare la bontà di quella annessione. In primo luogo, non può non ravvisarsi come il parapetto di marmi colorati richiami quello adoperato dal nostro maestro a Nonantola nonché il trono della Vergine nella pala oggi in Pinacoteca; anche la composizione, pausata e paratattica, si accorda bene alle sue modalità compositive. Altri elementi indicano come tale dipinto sia scaturito da una non occasionale frequentazione della città felsinea. La monumentalità del San Francesco, ad esempio, richiama quella del medesimo santo nello sguancio sinistro della cappella Bellincini, arricchito però di un accento più moderno e vivace nella modalità di sorreggere il libro – premendolo cioè contro la gamba e creando un'increspatura nel panneggio –, la quale richiama quella adoperata da Marco Zoppo nel san Girolamo del registro principale del polittico di San Clemente (figg. 255-256). L'osservazione del *retabulum* zoppesco sembra aver determinato anche l'espansione quasi eccessiva e la disarticolazione nervosa delle dita della mano sinistra del san Domenico<sup>458</sup>. In definitiva, credo che il profilo del Maestro della pala dei Muratori sia pienamente rispondente alle coordinate stilistiche denunciate dall'affresco in San Colombano, ovvero quelle di un pittore che, educatosi in un contesto lendinaresco-pierfranceschiano, abbia avuto modo di aggiornare il suo stile risiedendo per un buon lasso di tempo a Bologna. Riflettendo sulla cronologia dell'opera, mi chiedo se non sia opportuno posticiparla di qualche anno rispetto alla pala commissionata dall'Arte: quest'ultima, oltre alla purezza adamantina delle figure, che mi sembra ascrivibile a un ancora nitido ricordo del pierfranceschianesimo canoziano, costituirebbe di certo un'occasione più idonea a giustificare lo spostamento del

---

<sup>458</sup> Per la bibliografia sul polittico di Zoppo: note 202 e 386.

pittore in terra felsinea. Solo guardando al primo momento bolognese testimoniato dalla pala in Pinacoteca potrebbe essere accolta la proposta di Benati, che ha trovato meno concorde la critica, di riferire all'esecuzione del *Ritratto di Ludovico Bolognini* sempre nella raccolta bolognese (fig. 257), in effetti anch'esso terso e volumetrico come una tarsia tramutata in pittura<sup>459</sup>.

La decorazione delle mura longitudinali esterne della Madonna di Galliera si qualifica dunque, stando alla nostra analisi, come l'ultima testimonianza dell'operato del nostro artista. Nel pieno del nono decennio del secolo i suoi riferimenti non sembrano essere cambiati, appoggiandosi su quanto di più rassicurante aveva incontrato nella carriera: ecco perché, allora, il san Floriano del polittico Griffoni continua a fungere da modello per il *San Castorio* a chiusura della parete orientale della Madonna di Galliera (figg. 258-259).

Nel secondo lustro dell'ottavo decennio del XV secolo, il filone pierfranceschiano della pittura bolognese, che non trovò altri frutti se non nelle opere di due menti sopraffine come quelle dello Zoppo e del Cossa<sup>460</sup>, risulta innervato da una ulteriore fonte, quella lendinaresca modenese, originatasi dallo stesso principio ma in grado di maturare movenze proprie. È in questa maniera che tale filone divenne, nel periodo fra l'affermazione dei tre grandi ferraresi e il protoclassicismo franciano, quasi come una seconda via del Rinascimento felsineo, fieramente portato avanti da artefici quali il nostro anonimo maestro e altri epigoni. Tale corrente sarebbe forse apparsa meno isolata nel contesto artistico locale se, oltre a quello ormai tardo della cappella Vaselli in San Petronio<sup>461</sup>, uno degli altri cori lignei intarsiati documentati nelle chiese di

---

<sup>459</sup> BENATI 1982, p. 22 nota 19; D. BENATI, in *Pinacoteca* 2004, pp. 270-272, n. 106. Cfr. inoltre: MARCHI 1991, pp. 81, 84, 86-87 nota 12; L. CIAMMITTI, in *Pinacoteca* 2004, pp. 294-296, n. 121.

<sup>460</sup> Sul tema, successivamente alle aperture di LONGHI 1934, ed. 1956, pp. 27-31; VOLPE 1958, ed. 1993, pp. 154-157; BENATI 2016, pp. 28-29; CALOGERO 2018, pp. 37-42.

<sup>461</sup> SERRANI 2019, con ulteriore bibliografia.

Bologna fosse pervenuto fino a noi. A questo filone appartiene anche – il confronto con la *Madonna col Bambino* di Cristoforo all'Estense di Modena sembra provarlo in maniera netta (fig. 260) – un affresco raffigurante *San Bernardino da Siena* nella chiesa di San Girolamo della Certosa (fig. 261), che l'ultimo sconclusionato restauro ha tuttavia ridotto a una larva<sup>462</sup>. Chissà, insomma, se la sopravvivenza di tali testimonianze avrebbe fatto percepire come meno marginale il caso della Maestro della pala dei Muratori.

---

<sup>462</sup> Una foto precedente all'ultimo restauro (Bologna, Archivio fotografico della Soprintendenza BSAE, inv. GF\_005003) dimostra, al netto delle ridipinture che certamente ha subito, come il dipinto debba essere iscritto – si guardi all'aureola prospettica e a disco – all'interno del filone lendinaresco della pittura bolognese. Lo stato assai compromesso dell'opera sconsiglia di approfondire il riferimento attributivo a favore di un determinato artista.



### 6.3 Gli Speciali

Le informazioni in nostro possesso sull'Arte degli Speciali, specie in relazione alle scelte sul versante artistico, sono molto limitate se confrontate con quelle reperite per i Notai. Essa visse altalenanti momenti di fortuna: poco influente nei secoli XIII e XIV, rivestì invece una posizione di assoluto rilievo nel Quattrocento<sup>463</sup>. Emblematico della sua costante ascesa nel quadro corporativo bolognese è il notevole dipinto consiliare di cui volle dotarsi sullo scorcio del secolo, senza dubbio l'opera d'arte più importante riconducibile alla sua committenza. Pur trattandosi di un frammento, il dipinto in questione, oltre a costituire un tassello rilevante a proposito della definizione e della funzione di tale tipologia di manufatti<sup>464</sup>, è in grado di fornire preziose informazioni relative allo scenario storico-artistico locale ma anche, come si vedrà, dell'Italia centro settentrionale.

È verosimilmente sulla scia della crescente influenza acquisita in città, dunque, che l'Arte degli Speciali decise, nel corso dell'ultimo decennio e nel contesto di un meccanismo di emulazione delle altre, di abbellire il proprio palazzo di via Accuse<sup>465</sup> con un nuovo e ambizioso dipinto raffigurante la *Madonna col Bambino e santi* (tav. 8). L'interpretazione dei dati a nostra disposizione consente di ipotizzare, come già argomentato a partire da una tesi di Cecilia Cavalca, che la sua destinazione originaria fosse la porzione di parete al di sopra degli scranni ove sedevano i ministeriali della compagnia in occasione delle adunanze. Anche la scelta, maturata sul finire del XVIII secolo, di collocarlo, già ridotto a frammento e dopo un periodo in cui figurò nell'atrio dello stabile, proprio in

---

<sup>463</sup> COLAPINTO 1966.

<sup>464</sup> Paragrafo 5.1.

<sup>465</sup> Per la localizzazione del palazzo nella pianta di Bologna: fig. 1. Le poche notizie a proposito del suo arredo sono riassunte in ROVERSI 1982, pp. 154-157.

quella posizione potrebbe del resto essere letta come la volontà di ristabilire la primigenia ubicazione di un manufatto antico<sup>466</sup>.

Punterei ora l'attenzione sulla sua iconografia, ovvero la peculiare tipologia della Madonna col Bambino disteso sulle cosce. La critica ha avuto agio di rilevare come il gruppo centrale del dipinto fosse da legare a un fortunato modello circolante in territorio umbro, le cui più antiche attestazioni, sovente ricondotte alla mano dell'Ingegno, sono state rintracciate nell'oratorio della Madonnuccia a San Martino in Campo presso Perugia (fig. 264) e ad Assisi in una lunetta staccata da porta San Giacomo e oggi presso la Pinacoteca comunale (fig. 263)<sup>467</sup>. A testimonianza della sua fortuna, è stato possibile individuare, rimanendo in Umbria e nel centro Italia, ulteriori prove afferenti alla medesima invenzione, fra le quali un affresco nel Palazzo dei Conservatori in Campidoglio (nel circuito dei Musei Capitolini; fig. 262), anch'esso generalmente riferito ad Andrea d'Assisi, e un altro del 1494 di Ludovico di Angelo Mattioli a Corciano (fig. 265)<sup>468</sup>. Sulla base di tali acquisizioni, le conclusioni a cui si è giunti per spiegare la soluzione adottata nel dipinto degli Speciali sono risultate assai discordanti: se Andrea Ugolini ha preferito ricondurla a un umbro, il quale avrebbe quindi avuto facile accesso ai manufatti sopra elencati, che si sposta verso il nord Italia intorno al 1500, Cecilia Cavalca ha piuttosto ribadito la matrice emiliana dell'opera, la cui realizzazione sarebbe da riferire a un artista

---

<sup>466</sup> CAVALCA 2013, pp. 38, 350-351, n. 42. *Supra* pp. 94-95, 128-129, 144. Per un resoconto esaustivo delle fonti che documentano gli spostamenti del dipinto: *catalogo delle opere*, scheda 8.

<sup>467</sup> *Beschreibendes* 1883, pp. 470-471; UGOLINI 2010, p. 24; CAVALCA 2013, p. 202.

<sup>468</sup> La sequenza è stata a più riprese discussa da Elvio Lunghi, il quale in un primo momento (LUNGHI 2006, p. 65) considerava quale capostipite la lunetta presso la pinacoteca assiate, mentre nel 2015 (IDEM 2015, pp. 39-40, 45-46) assegna tale ruolo all'affresco della Madonnuccia. Altre aggiunte alla serie si devono a UGOLINI 2010, p. 24 e TEZA 2004, pp. 122-123. Di recente, sull'argomento DELPRIORI 2023, pp. 425, 438 note 25 e 26. Per gli spostamenti che hanno interessato l'affresco in Campidoglio: *Il Palazzo dei Conservatori* 1996, p. 46.

romagnolo “che mette a profitto schemi di diretta ascendenza umbra”. Per entrambi gli studiosi ci troveremmo dunque di fronte a un artefice forestiero, il quale, facendo tesoro di viaggi condotti nel centro Italia, importa a Bologna una soluzione ideata e maturata in ambito peruginesco<sup>469</sup>.

Prima di intervenire sulla questione, vorrei ampliare il campo d'indagine introducendo ulteriori testimonianze della diffusione di tale modello, la quale sembra essere stata più estesa e capillare rispetto a quanto ricostruito fino ad ora<sup>470</sup>:

- Andrea d'Assisi detto l'Ingegno, attr., *Madonna in adorazione del Bambino e angeli*, 1485 ca., affresco, cm. 187 x 155, Roma, Musei Capitolini, cappella del Palazzo dei Conservatori, inv. PC311 (fig. 262);

---

<sup>469</sup> UGOLINI 2010, pp. 24-25; CAVALCA 2013, pp. 202, 238 nota 130, 350-351, n. 42, i pittori con i quali la studiosa rileva particolari affinità sono: il Maestro dei Baldraccani, Biagio d'Antonio e il Maestro della Madonna del Capitolo di Faenza. L'appellativo con cui viene nominato quest'ultimo fa riferimento al dipinto raffigurante la *Madonna col Bambino in trono* già nel Capitolo del Duomo di Faenza e dagli anni venti del secolo scorso presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 1196). Non c'è accordo fra gli studiosi nell'identificarlo con quello commissionato a Guido Aspertini da Francesca Callegari per la chiesa di Sant'Andrea a Faenza (TAMBINI 1988; EADEM 1991, pp. 21-27; FERRETTI 1993, pp. 52-53; FAIETTI, SCAGLIETTI KELESIAN 1995, p. 19 nota 54; TAMBINI 2003, pp. 23-24; EADEM 2009, pp. 66-72, 86-87 nota 53; cfr. più avanti). Nonostante ciò, si è voluto accostargli per via stilistica un'altra *Madonna col Bambino* oggi a Baltimora (The Walters Art Museum, inv. 37.500), ad evidenza imparentata con un dipinto della Bucknell University (Lewisburg, Pennsylvania, Samek Art Museum Collection, inv. 1961.K.387) e con un altro, attribuito a Pedro Berruguete da Longhi (1934, ed. 1956, p. 101 e fig. 106), alla Gemäldegalerie di Berlino (inv. 30A): BENATI 1990, pp. 66, 119 nota 39; IDEM 2008, p. 42 nota 11. Il rilevamento, operato in questa sede, dell'utilizzo di un'invenzione pinturicchiesca romana risalente al 1485 circa apre nuovi scenari di lettura.

<sup>470</sup> Le occorrenze sono presentate in ordine cronologico. Le datazioni adoperate, laddove le opere non siano datate, sono quelle che si sono maggiormente imposte negli studi. Qualora ci si discostasse dalla proposta più consueta, tale scelta verrà opportunamente segnalata. Stessa avvertenza vale per il successivo elenco.

- Andrea d'Assisi detto l'Ingegno (?), *Madonna in adorazione del Bambino*, 1485 ca., affresco, Assisi, Pinacoteca comunale (fig. 263);
- Andrea d'Assisi detto l'Ingegno (?), *Madonna in adorazione del Bambino tra i santi Cristoforo e Bernardino da Siena, Giorgio che uccide il drago, Martino e il povero*, 1485-1490, affresco, San Martino in Campo (PG), oratorio della Madonnuccia (fig. 264)<sup>471</sup>;
- Pittore umbro, *Madonna in adorazione del Bambino tra i santi Girolamo, Francesco e Lucia*, 1485-1490 ca., affresco, Castelnuovo di Assisi (PG), chiesa di Santa Lucia<sup>472</sup>;
- Fiorenzo Di Lorenzo, *Madonna col Bambino e due angeli*, 1487 *post*, tempera su tavola, cm. 149 x 65,4, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. 219/a<sup>473</sup>;
- Pierantonio Mezzastris, *Madonna in adorazione del Bambino fra i santi Francesco e Antonio da Padova e coro di angeli musicanti*, 1488 ca., Trevi, chiesa di San Martino;
- Pittore umbro, *Madonna in adorazione del Bambino*, 1488, affresco, Casa Castalda di Valfabbrica (PG), santuario della Madonna dell'Olmo;
- Ludovico di Angelo Mattioli, *Madonna in adorazione del Bambino tra i santi Sebastiano e Nicola da Tolentino*, 1494, affresco, Corciano, chiesa del Borgo (fig. 265);
- Francesco Melanzio, *Madonna in adorazione del Bambino e san Francesco*, 1500 ca., affresco, Montefalco, Museo di San Francesco;

---

<sup>471</sup> La datazione è elaborata a partire dalla considerazione secondo cui l'autore, che ritengo sia l'Ingegno, abbia risentito, visto anche il suo coinvolgimento del cantiere, dello stile di Perugino per come si manifesta nell'affresco della Porziuncola. Cfr. più avanti.

<sup>472</sup> Filippo Todini (1989) lo attribuisce ad Andrea d'Assisi. Cfr. inoltre: LUNGI 2006, pp. 64-65.

<sup>473</sup> Inserita nella serie da TEZA 2004, p. 122; in ogni caso, sarebbe stata impiegata solo una parte del modello.

- Francesco Tifernate e collaboratore, *Madonna col Bambino in trono fra i santi Gerolamo e Agostino*, 1503-1504 ca., tempera e olio su tavola, cm. 230 x 187, San Giustino, Selci (PG), chiesa di Sant'Andrea;
- Orlando Merlini, attr., *Madonna in adorazione del Bambino tra i santi Francesco e Sebastiano*, inizio XVI secolo, affresco, Montefranco (TR), convento e chiesa di San Bernardino;
- Tiberio d'Assisi, *Madonna in adorazione del Bambino, san Francesco e un altro santo (Antonio?)*, inizio XVI secolo, affresco, Assisi, Pinacoteca Comunale (fig. 266);
- Tiberio d'Assisi, ambito di, *Madonna in adorazione del Bambino*, 1513 ca., affresco, Assisi, Pinacoteca Comunale<sup>474</sup>;
- Francesco Melanzio, *Madonna col Bambino in trono tra santi e angeli*, 1515, tempera su tela, cm. 240 x 186, Montefalco, chiesa di San Leonardo (fig. 267);
- Tiberio d'Assisi, *Madonna in adorazione del Bambino tra i santi Bernardino da Siena, Girolamo, Francesco d'Assisi, Chiara, angeli e donatrice*, 1517, affresco, Assisi, convento di San Damiano, cappella di San Girolamo<sup>475</sup>;
- Anonimo pittore umbro, *Madonna in adorazione del Bambino e santi*, primo quarto del XVI secolo, affresco, Gaiche di Pietrafitta (PG), oratorio di San Bernardino<sup>476</sup>.

---

<sup>474</sup> Questo e il precedente affresco, provenienti rispettivamente dall'arco di Sant'Antonio e dalla chiesa del castello di San Gregorio ad Assisi, sono inseriti nella serie da TEZA 2004, pp. 122-123.

<sup>475</sup> La derivazione di questo affresco era già stata notata da CROWE, CAVALCASELLE 1864-11866, III, p. 343.

<sup>476</sup> In relazione a questa serie, Elvio Lunghi (2016) discute altri tre dipinti (Pinturicchio, *Madonna in adorazione del Bambino*, 1490-1500 ca., tempera e olio su tavola, Cleveland, Cleveland Museum of Art; Pinturicchio, attr., *Madonna in adorazione del Bambino*, 1490-1500 ca., affresco, Perugia, Strada Marscianese, San Martino in Colle; Seguace di Bartolomeo Caporali, *Madonna in adorazione del Bambino*, 1490-1500 ca., affresco, Marsciano, Palazzo Pietromarchi), i quali, pur presentando analogie col modello in questione, parrebbero piuttosto qualificarsi, viste le varianti sostanziali nell'iconografia, come libere invenzioni.

Le opere elencate, in buona parte individuate in questa sede, sembrano dipendere da una medesima invenzione; al contempo, va registrata la presenza di varianti, spesso minime, che hanno comunque il pregio di rivelarci le diverse facies della sua propagazione in Umbria. Queste ultime interessano nella maggioranza dei casi il Bambino, talora addormentato o sveglio, con le braccia conserte o in posizioni più articolate (braccio sinistro disteso e braccio destro rivolto verso il torace; mano sinistra portata alla bocca; nell'atto di sorreggere qualcosa).

È opportuno a questo punto presentare ulteriori testimonianze della fortuna di tale modello al di fuori dell'Umbria e in particolare nell'Italia settentrionale:

- Maestro della Madonna del Capitolo di Faenza (Guido Aspertini?), *Madonna in adorazione del Bambino*, 1490 ca., tavola, cm. 157,5 x 77,5, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 1196 (fig. 268);
- Anonimo pittore bolognese, *Madonna col Bambino fra san Petronio e un santo domenicano (san Domenico?)*, 1490-1495 ca., tavola, cm. 119,5 x 70, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. 137 (tav. 8);
- Macrino d'Alba, *Madonna in adorazione del Bambino tra i santi Giacomo Maggiore, Giovanni Battista, Agostino e Girolamo*, 1503, tavola, cm. 141 x 159, Crea, Santuario dell'Assunta (fig. 269);
- Maestro di San Martino Alfieri, *Natività, Incoronazione della Vergine*, 1503-1504 ca., tempera su tavola, cm. 177 x 100, Asti, Pinacoteca civica, inv. 426 (figg. 270-271);
- Macrino d'Alba, *Madonna in adorazione del Bambino tra i santi Michele Arcangelo, Bernardino da Siena, Chiara e Stefano*, 1507, tavola, cm. 219,7 x 140,6, Città del Messico, Museo Soumaya, inv. 50580 (fig. 272).

Scorrendo quest'ultima lista si incontrano contesti e artisti per i quali la critica ha già messo in luce i rapporti con la pittura umbra e l'ambito peruginesco. Nel

caso di Macrino d'Alba, a dir la verità, egli sembra essersi maggiormente accostato, a partire da un giovanile soggiorno a Roma, ai modi di Pinturicchio (affreschi in Santa Maria del Popolo; ciclo di San Bernardino in Santa Maria in Aracoeli) piuttosto che a quelli del maestro pievese<sup>477</sup>. Il suo contatto con l'invenzione qui esaminata potrebbe giustificarsi ipotizzando un viaggio in Umbria o la conoscenza della versione presso il palazzo dei Conservatori, due piste che però mi sembrano alquanto forzate: la prima è difficilmente inquadrabile nella geografia dei suoi spostamenti giovanili, mentre la seconda farebbe venire meno la prestigiosità del modello. La risposta più logica al quesito, pertanto, potrebbe ottenersi da un parziale ribaltamento di prospettiva, riconoscendo l'archetipo della serie non in una delle più antiche attestazioni umbre elencate – come la critica si è finora dimostrata propensa a fare – ma in un'opera perduta di Pinturicchio a Roma, il cui primo riflesso sarebbe l'affresco del palazzo dei Conservatori (nella stessa città ce ne sarebbe stato anche un altro, a quanto pare non più esistente, segnalato nel 1839 da Passavant “sulla parete della seconda loggia nel Palazzo di Venezia”)<sup>478</sup>. Tale eventualità, cioè che il prototipo, probabilmente andato perduto, sia di Pinturicchio, oltre a puntualizzare la genesi dell'invenzione, che anche io ritengo più “nelle corde di Pinturicchio” rispetto al Perugino degli anni ottanta, “interessato già a una monumentalità maggiore, all'ostentazione delle forme e delle figure”, spiegherebbe meglio come sia stato intercettato da Macrino d'Alba, che a Roma fu in effetti suggestionato dalle opere di Pinturicchio – del quale, secondo Edoardo Villata, potrebbe aver frequentato la bottega, partecipando anche alla

---

<sup>477</sup> Sul rapporto tra Macrino e la pittura centroitaliana, in particolare quella di Pinturicchio: VILLATA 1995, pp. 5-8; IDEM 1998, p. 236; IDEM 2000, pp. 45-58; IDEM 2001, p. 4; S. Villano, in *Il meglio maestro* 2023, pp. 512-515, n. VI.3.

<sup>478</sup> PASSAVANT 1839, ed. 1882, p. 346, il quale, tra l'altro, riferisce di una precedente attribuzione dell'affresco di palazzo dei Conservatori a Pinturicchio.

decorazione del cosiddetto Soffitto dei Semidei nel palazzo romano di Domenico della Rovere (1490 ca.) – al punto di replicarne taluni elementi nelle proprie<sup>479</sup>.

Interessante sarebbe a questo punto chiarire tramite quali canali il modello qui discusso, che dovette limitarsi al gruppo della Madonna col Bambino (gli angeli dell'affresco in Campidoglio sono un inserto da parte del suo autore, anch'essi, comunque, di ascendenza umbra), sia transitato da Roma all'Umbria. Vari indizi inducono a credere che dietro tale operazione vada individuato Andrea d'Assisi, il quale poté venirne a conoscenza nel corso del suo soggiorno nell'Urbe, ove era impegnato nelle note imprese Vaticane al seguito di Perugino<sup>480</sup>. L'invenzione di Pinturicchio, verso il quale Andrea mantenne sempre una certa attenzione, trovò le sue due prime applicazioni in terra umbra nella lunetta di porta San Giacomo ad Assisi e sulla parete di fondo dell'Oratorio della Madonnuccia in San Martino in Campo<sup>481</sup>. La sua fama di allievo di Perugino avrà di certo contribuito alla diffusione di questa invenzione sul territorio. Principalmente da queste due prove, in effetti, dovette scaturire la fortunata serie qui esaminata. Se l'affresco di palazzo dei Conservatori fosse effettivamente di Andrea d'Assisi, come ribadì autorevolmente Federico Zeri<sup>482</sup>, avremmo anche la testimonianza di una precedente applicazione di quel modello da parte di Andrea prima di importarlo in Umbria. Nonostante i più recenti scetticismi ad

---

<sup>479</sup> Le citazioni sono da DELPRIORI 2023, p. 425, che giunge alla mia medesima conclusione pur non essendo a conoscenza del rapporto con Macrino d'Alba, il quale avrebbe senz'altro rafforzato la sua tesi. La proposta di Villata è in: VILLATA 2000, pp. 53-56.

<sup>480</sup> Dell'attività di Andrea d'Assisi al fianco di Perugino negli affreschi della Sistina siamo informati da VASARI 1568, p. 516.

<sup>481</sup> Per la bibliografia relativa alla vicenda critica dei due affreschi: nota 422.

<sup>482</sup> L'attribuzione è di PASSAVANT 1839, ed. 1882, p. 346, ribadita da Zeri in una conferenza mai pubblicata ma resa nota a più riprese negli studi relativi al problema, a cominciare da TODINI, ZANARDI 1980, pp. 87-90 e FERINO PAGDEN 1981.



accogliere l'affresco nel catalogo dell'Ingegno<sup>483</sup>, mi pare che ci siano buoni motivi per ritenerlo della stessa mano di quello già sulla porta assisiata di San Giacomo. Il suo carattere smaccatamente pinturicchiesco, giustamente sottolineato dalla critica, si potrebbe infatti risolvere nel contesto di una iniziale maggiore aderenza nei confronti del modello, confermata anche nella sua prima applicazione in territorio umbro, ovvero l'appena citata lunetta della Pinacoteca di Assisi. Qualcosa di diverso, ricorrendo alla medesima invenzione, dovette intervenire nel licenziare l'affresco dell'oratorio della Madonnuccia, ove colgo una certa aderenza al linguaggio di Perugino per come si manifesta alla Porziuncola (1486), impresa alla quale prese parte, del resto, lo stesso Ingegno. Un plasticismo più risentito delle figure – si confrontino i volti della Vergine (figg. 273-274) – si affianca a un prestito, a conferma del carattere citazionistico dell'operato di Andrea, del cavallo bianco nella parete col *San Martino e il povero*, creatura che verrà poi riadoperata anche nella chiesa di San Martino a Trevi<sup>484</sup>. Il rapporto dell'Ingegno con Pinturicchio che si profila sullo sfondo di questa lettura trova un corretto inquadramento nel contesto della collaborazione, al servizio di Perugino, sui ponteggi della Sistina, anche se, a queste date, Bernardino doveva già agire a un livello più alto rispetto a quello dell'assisiata<sup>485</sup>.

---

<sup>483</sup> DELPRIORI 2023, pp. 425, 427.

<sup>484</sup> Per il rilevamento di queste citazioni del cavallo: FISCHER 1917, p. 28; LUNGHU 2014, pp. 73-86; DELPRIORI 2023, pp. 425, 438 nota 27; MARTELLI 2023, pp. 257-258, la quale aggiunge alla serie una tavoletta con l'*Adorazione dei Magi* oggi a Palazzo Pitti (inv. 341, olio su tavola, cm. 57 x 44,8), a sua volta dipendente, secondo la studiosa, dal perduto affresco col medesimo soggetto dipinto da Perugino nel primo chiostro del convento dei gesuati di San Giusto fuori le mura a Firenze. Per la *Crocifissione* della Porziuncola, menzionata da Vasari (1568, p. 514; con riferimento alla collaborazione di Andrea a p. 516) ma della quale rimane oggi solo un frammento: BRUNI 2001; MARTELLI 2023, pp. 258, 260-261, con ulteriore bibliografia.

<sup>485</sup> Sulla brigata messa in campo dal pievese in occasione dell'impegno nella cappella Sistina, di recente e da cui trarre ulteriore bibliografia: DE MARCHI 2023, il quale tende a minimizzare la partecipazione di

D'altro canto, se si confermassero a lui, marginalmente all'intervento del folignate Pierantonio Mezzastris, il *San Giacomo Maggiore* e il *Sant'Ansano* dell'oratorio dei Pellegrini ad Assisi (1477), che oltre all'evidente debito peruginesco si dimostrano aggiornati su alcune prove giovanili di Pinturicchio, avremmo anche modo di arretrare il suo accostamento a quest'ultimo al decennio precedente<sup>486</sup>.

Detto questo, fare risalire il modello a un'invenzione di Pinturicchio giustificerebbe meglio – lo ribadisco – anche l'uso che ne fece Macrino d'Alba, per il quale ci spigheremmo male un interessamento, del tutto estemporaneo, all'operato del maestro pievese. È stato infatti possibile stabilire, in un ragionamento organico che ne ha definito i principali riferimenti giovanili, come egli abbia in più occasioni preso in prestito alcune figure di Bernardino<sup>487</sup>, fra le quali andrebbe ora annoverata anche quella qui esaminata.

Stimolante è anche il caso del Maestro di San Martino Alfieri, il quale si dimostra anche lui a conoscenza della medesima invenzione. Egli si distingue per aver adottato la fortunata formula secondo una prassi non convenzionale, scorporandola cioè fra due tavole appartenenti a uno stesso complesso, costituito da quattro elementi *double-face*: la porzione della Madonna con le mani giunte viene adoperata nell'*Incoronazione della Vergine* al *recto* dell'ultima della serie (fig. 271), mentre quella del Bambino nella *Natività* al *verso* della prima (fig. 270)<sup>488</sup>. Il rapporto pare in questo caso più inquadrabile all'interno di più piane

---

Pinturicchio per come era stata delineata, intercettando anche vari consensi (ad esempio: MANCINI 2008, pp. 48-51), da SCARPELLINI 2004, pp. 74-82.

<sup>486</sup> SCARPELLINI 2004, pp. 71, 82, secondo cui “forti appaiono anche i motivi pintoricchieschi, quasi alla pari, direi, con quelli tratti dal Perugino”; SCARPELLINI 2008, pp. 41-42; DELPRIORI 2023, pp. 424-425.

<sup>487</sup> Nota 477.

<sup>488</sup> Ulteriore fonte per la tavola con la *Natività* è senza dubbio, come già rilevato, l'*Adorazione dei pastori* di Macrino a El Paso (El Paso Museum of Art, inv. 17.1.1961). Per il complesso di tavole in questione:

dinamiche di derivazione fra un riconosciuto maestro, Macrino d'Alba, e un seguace, il quale cercò in maniera industriosa di dissimulare la sua appropriazione. Tale relazione induce anche a considerare l'ipotesi di un passaggio dell'anonimo maestro, peraltro già in possesso di una peculiare cifra stilistica, presso l'atelier di Macrino.

Focalizzata meglio la circolazione del modello, il caso dell'anonimo maestro attivo per gli Speciali si presta a un'interpretazione più organica: dato il numero delle attestazioni in Umbria, verrebbe da pensare che il pittore, le cui origini potrebbero a nostro avviso essere bolognesi, si sia imbattuto in una delle varianti presenti in quel territorio. Venire a contatto con quella invenzione, che ebbe dunque una precoce e capillare diffusione, era più agevole di quanto si è sospettato fino ad ora. Non sarebbe pertanto indispensabile ipotizzare che l'artista fosse nato in Umbria: anche le coordinate dello stile, comunque di non semplice lettura per via della trasposizione e per la condizione di frammento dell'opera, lasciano intuire una sua educazione bolognese, a cominciare dai volumi espansi debitori della “schietta rude, contadina dei Santi Petronio e Giovanni”<sup>489</sup> della pala dei Mercanti (tav. 3). Le ricerche condotte nell'ambito di questo studio consentono di prospettare un'altra possibilità, ossia che l'anonimo artista abbia conosciuto l'invenzione a Roma – improbabile è invece un contatto tramite Macrino, pur considerando che se ne possa essere servito, in un'opera andata perduta, prima del 1503 della *Madonna in adorazione del Bambino e santi* nel Santuario dell'Assunta a Crea; fig. 269). Tale ipotesi è tutt'altro che azzardata, e anzi forse da preferire, data la consistente attenzione dimostrata dagli artisti bolognesi della fine del XV secolo nei confronti della pittura centroitaliana, in particolare di Pinturicchio. Fra i casi più precoci e antichi di

---

E. VILLATA, *Macrino d'Alba* 2001, pp. 68-69, n. 22. Oltre alla scheda citata, sul maestro in generale: ROMANO 1978<sup>b</sup>, p. 19.

<sup>489</sup> VOLPE 1958, ed. 1993, p. 156.

tale dinamica va annoverato quello del maestro che eseguì la pala d'altare della cappella Vaselli in San Petronio (fig. 275)<sup>490</sup>, il cui profilo artistico presenta varie analogie con quello attivo per gli Speciali: educatisi sulle opere di Francesco del Cossa e di Ercole de' Roberti – si guardi soprattutto ai volumi pieni dei personaggi, alla loro severità e ai panneggi, spessi e geometrizzati (la veste del santo domenicano nel dipinto degli Speciali trova un parallelo in quella dell'uomo abbigliato all'orientale nella pala; figg. 276-277) –, entrambi poterono giovare di una esperienza centroitaliana, che nel caso del Maestro del san Sebastiano Vaselli punta in particolar modo sul Pinturicchio dell'appartamento Borgia in Vaticano (1492-1494)<sup>491</sup>. Il viaggio in questione ebbe ricadute su più

---

<sup>490</sup> Sulla cultura del Maestro del san Sebastiano Vaselli, estremamente calzanti rimangono le osservazioni di BENATI 1984, p. 186. Cfr. inoltre, ove si perviene a ipotesi attributive anche discordanti: LUCCO 1985, pp. 144-145; BENATI 1987<sup>b</sup>, pp. 73, 77; LUCCO 1987, p. 244, che vi ravvisa “influssi iberici pervenuti tramite la Romagna o Urbino”, innestatisi comunque su una “morfologia robertiana”; DE MARCHI 1992, p. 1068; FERRETTI 1993; FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIAN 1995, p. 11; CAVALCA 2003, p. 53 nota 94; PARMIGGIANI 2004, pp. 88, fig. 22, 90, che propone di assegnare, in maniera dal mio punto di vista ingiustificata, alla stessa mano un affresco con *Dio Padre benedicente* in San Francesco; BENATI 2008, pp. 39-40; UGOLINI 2010, p. 32 nota 47; CAVALCA 2013, pp. 203-206, 352-353, n. 45, con completa bibliografia precedente; DANIELI 2013, pp. 9-11, 35.

<sup>491</sup> È per questo motivo che, nell'*Officina ferrarese*, Roberto Longhi (1934, ed. 1956, p. 100), volendo fornire un nome che si accordasse all'identikit appena tracciato, aveva proposto, senza ottenere molti consensi (MALVASIA 1686, ed. 1969, p. 165; PUPPI 1980, fig. 109; MAZZETTI, MATTALIANO 1989, p. 52), quello del bolognese Jacopo Ripanda, seguito da un punto interrogativo (prima di Longhi, già VENTURI 1931, p. 72 aveva rinvenuto nel dipinto “qualche gentile tipo umbro”). Riferendo a un altro pittore il pagamento del 16 dicembre 1493 che menziona un certo “magistro Jacobo pictori” fra gli aiutanti di Pinturicchio nel cantiere decorativo dell'appartamento Borgia in Vaticano (FARINELLA 2016; CASTELLANA 2017, pp. 131-134; CANNISTRÀ, VINCENTI 2022, p. 50. Il documento viene parzialmente trascritto in: MÜNTZ 1898, p. 181 nota 2), la presenza di Ripanda a Roma prima del Cinquecento verrebbe a mancare di ogni fondamento archivistico; pertanto, la proposta longhiana dovrebbe fare i conti con una ulteriore difficoltà cronologica, che non sembra opportuno tentare di superare. A proposito degli affreschi dell'appartamento Borgia, di recente e da cui trarre ulteriore bibliografia: LA MALFA 2017; VAN DEN DOEL 2018. Erano comunque diversi i cantieri che Pinturicchio aveva aperto a

ordini, dall'ammorbidimento di alcune espressioni e cadenze, all'inserimento di dettagli capricciosi quali le decorazioni fitomorfe delle armature, alla citazione di alcune figure (si notino, ad esempio, gli sgambettanti angioletti alla sommità della pala). Anche il pittore attivo per gli Speciali dovette aggiornare il suo stile, piuttosto che su Perugino, grazie a un contatto con Pinturicchio a Roma: trovo infatti persuasivo che proprio nell'*Urbe* egli abbia conosciuto, tramite il perduto prototipo dello stesso Bernardino o, al limite, dall'affresco nel palazzo dei Conservatori in Campidoglio, l'invenzione della Madonna col Bambino sulle cosce, riproposta in controparte nell'eseguire la tavola bolognese. Non è agevole valutare, trovandoci di fronte a un frammento, il peso effettivo di tale incontro oltre al reperimento di quel modello: i santi disposti ai lati della Madonna, perduti, avrebbero fornito risposte più precise; tuttavia, è possibile rintracciarne un'eco nel volto della Vergine, dai lineamenti minuti e delicati come difficilmente si vedrebbe in un seguace di Ercole. Con questo non intendo certo proporre un'identità fra i due purtroppo ancora anonimi maestri menzionati, bensì evidenziare come il caso di quello attivo per gli Speciali, contrariamente a quanto si è generalmente creduto, si inserisca, sostanzialmente, in quella congiuntura di fine anni ottanta e larga parte del decennio successivo in cui Pinturicchio sembra essere il principale riferimento centroitaliano dei pittori bolognesi.

Che lo stile di Pinturicchio fosse particolarmente apprezzato dai pittori felsinei lo si deduce anche da un altro manufatto, la *Madonna in adorazione del Bambino* già nel Capitolo del Duomo di Faenza e dagli anni venti del secolo scorso presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 1196; fig. 268), sulla cui ubicazione originaria non c'è accordo ma che fu quasi per certo eseguita da un artista

---

Roma fra la metà del nono e la metà dell'ultimo decennio del XV secolo: cappella Bufalini in Santa Maria in Aracoeli; villa Belvedere in Vaticano; palazzo di Domenico della Rovere; palazzo di Giuliano della Rovere ai Santi Apostoli.

bolognese. Anche in questo caso, ci si servì del solito modello pinturicchiesco. Ritengo che ci siano buoni motivi per avallare l'ipotesi di Anna Tambini a favore del riconoscimento dell'autore con Guido Aspertini, figlio di Giovanni Antonio e fratello del più noto Amico, e del dipinto con quello da lui realizzato, su commissione avanzatagli nel 1489 da Francesca Callegari, vedova del farmacista Giacomo, per l'altare di San Paolo in Sant'Andrea a Faenza<sup>492</sup>. La principale obiezione mossa a questa tesi, che ha generato scetticismo negli studiosi successivamente occupatisi dell'argomento, è la mancata corrispondenza della tavola in Pinacoteca con il trittico di Biagio d'Antonio, allora sull'altar maggiore della medesima chiesa e che per via contrattuale si richiedeva di tenere a modello<sup>493</sup>. In realtà, il profilo cuspidato con cui si presenta oggi la tavola consente di ipotizzare che essa fosse affiancata da altri scomparti, su uno dei quali, per via dell'intitolazione dell'altare, doveva figurare san Paolo. La forma allungata del manufatto non legittima infatti a ritenerla una "pala", come solitamente la si appella, bensì uno scomparto di polittico tendente verso forme rinascimentali (se immaginata da sola sopra un altare essa apparirebbe, di fatto, troppo stretta). L'accoglimento dell'opera nel catalogo di Guido Aspertini,

---

<sup>492</sup> TAMBINI 1988; posizione ribadita in: EADEM 1991, pp. 21-27; EADEM 2003, pp. 23-24; EADEM 2009, pp. 66-72, 86-87 nota 53. Per i documenti relativi alla commissione, nell'ottenimento della quale avrà avuto un ruolo, come nel caso dell'affresco con la *Crocifissione* nel portico di San Pietro (vedi più avanti e nota 492), il padre Giovanni Antonio: GRIGIONI 1935, pp. 253-259; FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIAN 1995, p. 343. Ulteriori notizie su Giovanni Antonio Aspertini, figura di un certo rilievo nel panorama artistico locale, sono fornite nel paragrafo 6.4.

<sup>493</sup> FERRETTI 1993, pp. 52-53; FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIAN 1995, p. 19 nota 54. Cfr. inoltre: D. BENATI, in *Pinacoteca* 2004, pp. 290-292, n. 118. Il trittico di Biagio d'Antonio (Faenza, Pinacoteca Comunale, inv. 124, olio su tavola, cm. 185 x 304 ca.), eseguito nel 1483, raffigura la *Madonna col Bambino in trono e due angeli* nel pannello centrale, i *Santi Domenico e Andrea* in quello di sinistra e i *Santi Giovanni Evangelista e Tommaso d'Aquino* in quello di destra (a proposito del quale: BARTOLI 1999, pp. 205-206, n. 59; TAMBINI 2009, pp. 43-44, 101-103, tavv. 13-15).

pittore assai celebrato dai contemporanei<sup>494</sup>, collima anche con le poche opere che gli si possono riferire con certezza. Di poco precedente ai lacerti dell'affresco del portico della cattedrale di San Pietro (fig. 278), il cui “grave accento pierfrancescano” appare stemperato, negli angeli, da una timida apertura nei confronti della pittura centroitaliana<sup>495</sup>, bisognerà invece attendere circa un lustro per i più aggiornati esiti dei “chofani” Da Sala (1496; figg. 279-280), ove è stata prospettata una partecipazione del fratello Amico<sup>496</sup>. Fra il dipinto della Pinacoteca e le fronti di cassone oggi a Madrid intercorre infatti un vero intendimento di Pinturicchio, peraltro non più quello della metà del nono decennio bensì quello dell'appartamento Borgia in Vaticano, dal quale sono persino tratte puntuali citazioni (figg. 281-282). Alla luce di tali considerazioni, sembrerebbe necessario immaginare una doppia presenza a Roma di Guido, la

---

<sup>494</sup> La fama raggiunta in vita da questo artista è testimoniata da tre componimenti che furono redatti in suo onore, tutti richiamati in: RICCI 1915, pp. 85-86.

<sup>495</sup> I tre lacerti, oggi custoditi all'interno di un'unica cornice nella sagrestia di San Pietro, sono ciò che resta dell'affresco raffigurante la *Crocifissione* commissionato da Benedetto Garganelli a Giovanni Antonio Aspertini, padre di Guido e Amico, nel 1486 (la distruzione è settecentesca, in occasione del rifacimento della facciata della cattedrale). Sempre a Giovanni Antonio è indirizzato l'ultimo pagamento a esso relativo datato 18 luglio 1491. Corrado Ricci (1915, p. 114) giustificava questa circostanza con la giovane età di Guido, che in commissioni di particolare evidenza pubblica come questa doveva necessariamente appoggiarsi al padre. L'affresco era comunque stato riferito al maggiore dei due fratelli già da Giorgio Vasari (1550, p. 446), che nell'edizione del 1568 è in grado di leggervi la data 1491 (1568, p. 428). La citazione è da D. BENATI, in *Pinacoteca* 2004, pp. 290-292, n. 118.

<sup>496</sup> Il riferimento è alle due fronti di cassone raffiguranti la *Continenza di Scipione* e il *Ratto delle Sabine*, oggi custodite al Prado di Madrid (inv. nn. 573, 574, olio su tavola, 47 x 157 cm. ciascuna; FAIETTI, SCAGLIETTI KELESIAN 1995, pp. 11-13, 209, n. 1; BENATI 2008, p. 42, con bibliografia precedente). Si deve a Paola Tosetti Grandi il collegamento, in base a dati araldici, di questi cassoni con quelli commissionati il 19 maggio 1496 a Guido Aspertini tramite un contratto stipulato fra Ludovico da Sala e Francesco Francia: TOSETTI GRANDI 1990, pp. 245-253. Sul ruolo di intermediario assunto da Raibolini: *supra* capitolo 4. Col termine “chofani” vengono menzionati i due dipinti nel sopracitato contratto del maggio 1496, trascritto in: RICCI 1915, p. 83.

prima entro la fine degli anni ottanta e la seconda nel primo quinquennio del decennio successivo; tuttavia, ritengo che ci sia la possibilità di risparmiargli almeno la prima trasferta, dato che a metterlo al corrente dell'invenzione della Madonna col Bambino sulle cosce potrebbe essere stato, in un'ottica di promozione dei propri figli, il padre Giovanni Antonio, il quale doveva aver maturato una certa consuetudine con l'Urbe (nel 1496 è pagato per dipingere le ante d'organo di San Pietro)<sup>497</sup>. All'opposto, il legame molto stretto delle due fronti di cassone con gli affreschi dell'appartamento Borgia richiede che Guido si sia recato di persona a Roma, magari con il padre, verso il 1495, in occasione dell'esecuzione delle appena menzionate ante d'organo.

Tutto questo per ribadire quanto Pinturicchio abbia costituito un riferimento importante per i pittori bolognesi attivi fra la fine del nono e l'ultimo decennio del XV secolo: in un primo momento, ci si accostò al maestro umbro principalmente impossessandosi dell'invenzione tramandata dall'affresco in Campidoglio (per il resto, l'influenza di Pinturicchio non si percepisce in maniera così palese), adoperata prima da Guido Aspertini e poi dal Maestro degli Speciali; poco più tardi, si iniziò a guardare ai nuovi svolgimenti della sua arte, in particolare agli affreschi dell'appartamento Borgia, dai quali trassero ispirazione il Maestro del san Sebastiano Vaselli e, di nuovo, Guido Aspertini nonché il fratello Amico<sup>498</sup>.

---

<sup>497</sup> Per i documenti relativi alla presenza di Giovanni Antonio Aspertini a Roma: FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIAN 1995, p. 344.

<sup>498</sup> Sui tempi e sui modi dell'approccio di Amico Aspertini, sul quale ci siamo soffermati di meno ma pienamente partecipe di questa cultura, con le imprese romane di Pinturicchio fra la metà del nono e la metà dell'ultimo decennio del XV secolo, quanto meno: VOLPE 1960; FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIAN 1995, pp. 14-18, 24-31; BENATI 2022<sup>b</sup>, pp. 114-115. All'interno di questa congiuntura si iscrive anche il *San Girolamo penitente* su tela oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 812; fig. 340), discusso alle pp. 281-284.



Solo più tardi, a partire dal secondo lustro dell'ultimo decennio del secolo, iniziò a manifestarsi l'eco dello stile di Perugino, con il quale era comunemente spiegato l'esito del dipinto consiliare degli Speziali. Il "peruginismo" dovette invece aver iniziato ad agire a Bologna con la pala Scappi di Francesco Francia (1495 ca.; fig. 283)<sup>499</sup>. Lo stile del pievese sembra attecchire in quei pittori che avevano già imboccato la via di una maggiore dolcezza come Raibolini; in quelli sopra menzionati, ove è più forte il ricordo di Cossa e di Ercole, il primo modello centroitaliano sembra essere stato il Pinturicchio romano. Lo stile delicato di Perugino, rintuzzato dalla presenza di una sua pala in città (sull'altare della cappella Scarani in San Giovanni in Monte, 1500; fig. 284)<sup>500</sup>, divenne ben presto, a braccetto con la poetica di Francia, la linea dominante a Bologna, a cui solo qualche voce isolata seppe opporre resistenza.

6.3.1 Dal pinturicchismo al peruginismo. Nuove tendenze sul declivio del secolo  
Mi sembra a questo punto doveroso soffermarmi, sia per argomentarne la collocazione in un preciso momento dell'arte bolognese, successivo alla massima fortuna del Pinturicchio romano, sia perché alcuni artisti legati alle

---

<sup>499</sup> *Madonna col Bambino in trono e i santi Paolo, Francesco e Giovannino*, tavola, cm. 182 x 140, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 571. Tale valutazione, che mi trova concorde, si deve a G. SASSU, in *Pinacoteca* 2004, pp. 362-364, n. 158. Inoltre, sui rapporti tra Perugino e Francia fra l'ultimo decennio del XV secolo e l'inizio del Cinquecento, quanto meno: BENATI 2019<sup>b</sup>, pp. 50-51.

<sup>500</sup> Sulla pala Scarani (*Madonna col Bambino in gloria fra i santi Michele arcangelo, Caterina d'Alessandria, Apollonia e Giovanni Evangelista*, tavola, cm. 273 x 211, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 579): GEREVICH 1908, p. 192 nota 4, che rendeva noti i principali documenti sulla cappella; FERRETTI 2004, pp. 129-130, n. 59; P. SCARPELLINI, in *Pinacoteca* 2004, pp. 340-344, n. 147; CAVALCA 2013, pp. 360-361, n. 56, 376-377, docc. 3-4, 7, con completa bibliografia precedente. A proposito della carpenteria, ancora in loco a differenza della tavola (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 579, cm. 273 x 211), oltre al saggio di Ferretti appena citato: SERRANI 2019; IDEM 2023<sup>b</sup>.

corporazioni di mestiere se ne fecero in qualche maniera promotori, sull'affermazione del linguaggio di Perugino nella città felsinea.

Una recente proposta di Massimo Ferretti, che si qualifica come uno sviluppo di un'altra avanzata nel 1993, attribuirebbe a Francesco Francia il merito di aver introdotto a Bologna lo stile di Perugino, in particolare non “il Perugino della metà degli anni novanta, ma quello legato a Signorelli, quello della *Pietà* e della *Deposizione* degli Ingesuati”<sup>501</sup>. Il veicolo di tale introduzione sarebbe la *Croce* – sulla quale ci si è soffermati in relazione alle dinamiche che determinarono la sua attuale collocazione (*supra* pp. 167-173) – che campeggia sul fondo della cappella dei Notai in San Petronio (tav. 11), alla quale si attagierebbe, anche per via di una residua attenzione “in certa misura a Ercole de' Roberti”, una data entro il penultimo decennio del XV secolo. Contrariamente a quanto si potrebbe dedurre dall'analisi della sua produzione più inoltrata, quella in cui si illanguidisce “senza possibilità di rinnovamento”, nelle prime opere l'*aurifex* si dimostra, in effetti, un artista pronto ad assimilare influenze forestiere, in particolare fiorentine, e reattivo nei confronti delle proposte dei migliori artisti locali<sup>502</sup>. Mi chiedo, tuttavia, se in un repentino percorso di definizione del proprio linguaggio che dovette, tra l'altro, arrestarsi presto non sia troppo

---

<sup>501</sup> FERRETTI 2023, p. 133.

<sup>502</sup> L'indole e il modus operandi di Francia nella prima fase di attività sono sapientemente tratteggiati in un saggio di Carlo Volpe (1983, p. 280, da cui è tratta anche la citazione adoperata nel periodo): “Iniziatosi alla pittura troppo tardi per non essere presto superato dai tempi – si avvicinava ai quarant'anni! – e illanguiditosi poi senza possibilità di rinnovamento dopo il primo lustro del nuovo secolo, era stato invece ai suoi esordi di pittore un interprete raffinato di modelli culturali non soltanto locali, che subito aveva dominato con paziente eleganza”. La critica si è lungamente soffermata sul rapporto dapprima con Ercole e poi con Costa; su quello con Aspertini, meno intrinseco e più superficiale, giocato sul piano del comico, un primo spunto è in: A. SERRANI, in *Giulio II e Raffaello* 2022, p. 73, n. II.7). Se si volesse accettare la sua paternità per la pace con la *Crocifissione* oggi presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 745 a), la sua personalità artistica risulterebbe ancor più poliedrica, plastica e ricettiva: *supra* pp. 56-58, 72-73, 208-209.

oneroso attribuirgli, all'interno di un bagaglio di influenze molteplici e variegate, l'introduzione di stilemi perugini in città. Lungi dal desiderio di difendere la paternità di Ercole Banci per la *Croce* petroniana, che a detta degli stessi sostenitori vale in primo luogo come indicatore di una cronologia appena inoltrata nel XVI secolo, preme più che altro capire come tale precoce attenzione ai modi del "divin pittore" possa innestarsi fra le coordinate stilistiche di Francia risultanti dalle prime opere sicure, in modo tale da non pregiudicare una coerenza di tracciato – quella che già emergeva dalla lettura, a mio avviso ancora la più lucida, di Carlo Volpe. In parallelo, ci si interrogherà sull'opportunità o meno di riconoscere a Raibolini il merito di aver importato a Bologna lo stile del caposcuola umbro.

L'analisi di un dipinto come la *Crocifissione e santi* delle Collezioni Comunali d'Arte (fig. 285), di solito datato al 1485 circa, rende conto di come, partendo da una posizione filo-ercoliana, Francia abbia individuato nella bottega fiorentina del Verrocchio, verso la quale dobbiamo immaginare una naturale propensione dettata dal suo essere orafo, i modelli su cui basare la sua arte. È in quel contesto, ove verso gli anni ottanta era in essere "quell'ottendersi delle qualità più interiormente pittoriche e d'atmosfera per non lasciare che l'evidenza di una stesura unita, palese", che Raibolini rinvenne la "forbice da giardiniere" con cui appianare la "costante apologia di materie brute che doventan preziose" dei ferraresi, in particolare di Ercole, che nella *Crocifissione* sembra aver agito in maniera residuale nella definizione delle "maschere dei dolenti"<sup>503</sup>. Le medesime coordinate stilistiche affiorano dalla *Sacra Famiglia* dipinta per Bartolomeo Bianchini e oggi a Berlino (Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. 125; tavola, cm. 55,2 x 41; fig. 286)<sup>504</sup>, ove il fondale si presenta davvero come quello che

---

<sup>503</sup> Le citazioni adoperate sono tratte da LONGHI 1934, ed. 1956, p. 58.

<sup>504</sup> Allo stesso Bartolomeo Bianchini, colto letterato bolognese, è probabile che sia appartenuta, in quanto forse identificabile con un manufatto elencato fra i beni della sua eredità, anche la *Crocifissione e*

avrebbe dipinto un “camerata di Lorenzo di Credi”, anche se i personaggi, in un processo che è solo limitatamente imputabile alla diversa iconografia, hanno ora acquisito una maggiore corporeità, una volumetria più espansa, la carenza delle quali era dissimulata nella *Crocifissione* mediante l’adozione di ampi panneggi<sup>505</sup>. Tutt’altro che banale è anche la collocazione del san Giuseppe, la cui posa di schiena conferisce dinamismo al gruppo sacro, scalato in una profondità lentamente digradante e non appiattito, dunque, in primo piano (in maniera diversa da quanto accadrà nelle pale d’altare del nuovo secolo, ove le composizioni appaiono più arieggiate e semplificate). Non è escluso che, nel fare “pratica prestamente”<sup>506</sup>, il pittore possa aver fatto ricorso, oltreché agli affreschi della cappella Garganelli e a qualche esempio della pittura devozionale di Ercole, a fonti più antiche quali la ritrattistica di Cossa. Rimanendo sul san Giuseppe, il suo volto geometrizzato, “ai limiti della scheggiatura”<sup>507</sup>, fa venire alla mente, senza stabilire un preciso rapporto di dipendenza, il presunto ritratto di Bartolomeo Garganelli (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, inv. 105; fig. 57) come anche, privato però dei tratti più drammatici, l’*Ecce Homo* al Clark Art Institute di Williamstown (inv. 1955.929, tavola, 39 x 25,5 cm; fig. 287) del più giovane ferrarese<sup>508</sup>. Questa tensione geometrizzante agisce anche nel plasmare

---

santi delle Collezioni Comunali d’Arte (inv. 213, tavola, cm. 52 x 33,5). Cfr. SIGHINOLFI 1916; A. BACCHI, in *Leonardo* 1985, pp. 155-156, n. 2; NEGRO, ROIO 1998, pp. 130-132, n. 4, 132, n. 5; BENATI 2019<sup>b</sup>, p. 44.

<sup>505</sup> La citazione è da LONGHI 1935, p. 120.

<sup>506</sup> VASARI 1568, p. 504.

<sup>507</sup> BENATI 2019<sup>b</sup>, p. 44.

<sup>508</sup> Il rapporto con Cossa a cui si allude va interpretato, anche alla luce della discrepanza cronologica fra i manufatti richiamati, non come una dipendenza bensì come l’attingere a un repertorio mentale che Raibolini dovette iniziare a costituire quando esercitava unicamente la professione di orafo. In una logica di questo tipo potrebbe rientrare anche l’elaborazione del san Girolamo della *Crocifissione* delle Collezioni Comunali, che rammenta Ercole nella corporatura smilza (*Cristo in pietà con san Girolamo e san Francesco d’Assisi che riceve le stimmate*, tempera su tavola, cm. 17,8 × 13,5 London, National Gallery, inv. NG1411.2)

le vitree figure della cimasa della pala Felicini (fig. 288), le cui teste volumetriche farebbero persino voglia di richiamare il passo vasariano di una conoscenza di Andrea Mantegna (ad esempio: *Madonna dei cherubini*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 297). In realtà, è più probabile che a suggestionare Francia sia stato il Giovanni Bellini di dipinti quali il *Cristo morto sorretto da quattro angeli* di Rimini (già nel Tempio Malatestiano e ora Museo della città; fig. 289), ove, all'interno di una nuova sensibilità cromatica, affiorano “i ricordi della cultura padovana, nelle profilature calligraficamente risentite sul fondo scuro e persino in un tono sentimentale che sembra non comporsi ancora nella assorta meditazione delle opere dell'età matura”<sup>509</sup>. Nella predella della stessa pala l'artista adotta invece un più consolidato linguaggio, fiorentino nella sostanza e con qualche risentimento ercoliano nelle figure (fig. 290).

Un viaggio a Venezia sembra imprescindibile per giustificare opere come la cosiddetta “ignota” dell'Ambrosiana (*Ritratto di dama*, inv. 100, tempera e olio su tavola, 51 x 34 cm; fig. 291), attribuita da Longhi a Lorenzo Costa sul 1490 e successivamente restituita al Francia degli stessi anni da Volpe, il quale ne mise in luce “l'invenzione di modellato traslucido e di eburnea compattezza” nonché “lo stile [...] di pacata, anzi di cristallizzata eleganza”. Il naturalismo qui raggiunto, di una fusione di toni inedita per Raibolini, pur facendo leva su “più antichi e pieni equilibri, come [...] soprattutto quello fiorentino”, sarebbe davvero inconcepibile senza un contatto con la produzione di Bellini intorno al 1490 (*Madonna col Bambino tra le sante Caterina e Maddalena*, Venezia, Gallerie

---

ma si rifà all'angelo dell'*Annunciazione* di Dresda di Cossa per la sua ardita collocazione in diagonale. Il confronto con l'*Ecce Homo* di Ercole al Clark Art Institute mi è stato suggerito da Daniele Benati.

<sup>509</sup> A proposito del *Cristo morto sorretto da quattro angeli* di Rimini, cfr.: LONGHI 1914, p. 244 nota 1; HEINEMANN 1962, I, pp. 49-50, n. 162; D. BENATI, in *Pittura a Rimini* 1979, pp. 40-41, dal quale è tratta la citazione; TEMPESTINI 1992, p. 97, n. 30; IDEM 2000, p. 72; G.C.F. VILLA, in *Giovanni Bellini* 2008, pp. 178-180, n. 14. Per il passo vasariano a cui si è fatto cenno: VASARI 1550, p. 531; IDEM 1568, p. 503.

dell'Accademia, inv. 613, tavola, cm. 58 x 107)<sup>510</sup>. Ritengo che a monte di questa prova, vadano collocate, in una progressiva rarefazione della forma, l'*Annunciazione* della cappella Vaselli (fig. 292), il *Santo Stefano* della Borghese (inv. 65, olio su tavola, cm 73 x 53) e la *Madonna col Bambino e un angelo* di Pittsburgh (Carnegie Museum of Art, inv. 73.9, olio su tavola, cm 58,10 x 44,13; fig. 293), ove la stesura è più smaltata e le residue asprezze dei volti presenti nella *Crocifissione* e nella *Sacra Famiglia* di Berlino vengono accantonate<sup>511</sup>. Quanto già messo in campo da Ercole a Bologna (si guardi, ad esempio, alla celebre *Maddalena piangente* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, unico frammento superstite della cappella Garganelli<sup>512</sup>; fig. 295) nonché la sua attività di orafo, lo avranno spinto a interessarsi, nel contesto del suo tirocinio al di là dell'Appennino, alla pittura dei fiamminghi, Hans Memlin in particolare, come da più parti rilevato. Tale influenza si percepisce bene nelle opere appena menzionate e, all'interno di una struggente commistione delle cromie, anche nel dipinto dell'Ambrosiana, a breve distanza di tempo dal quale dovrebbe essere stata licenziata la pala Bentivoglio in San Giacomo (fig. 294), ove si percepiscono quella stessa morbidezza e l'accensione delle carni. In questo repentino processo di maturazione, non sempre lineare e che ricorre a molteplici fonti, ritengo che sia difficile inserire la tappa peruginesca ipotizzata da Ferretti,

---

<sup>510</sup> VOLPE 1984, p. 279, da cui è tratta la citazione. L'attribuzione di Longhi (1934, ed. 1956, pp. 142-143) scalzava un precedente riferimento a Giovanni Ambrogio De Predis: MORELLI 1886, pp. 425-426 nota 1.

<sup>511</sup> A conferma dell'attenzione di Raibolini nei confronti di Giovanni Bellini, comunque all'interno di un linguaggio in questo momento votato soprattutto alla pittura fiorentina dell'ambito di Verrocchio, potrebbe essere richiamato il confronto fra l'angelo annunciate della cappella Vaselli in San Petronio e quello del registro superiore del polittico di san Vincenzo Ferrer in San Zanipolo, un'opera, quest'ultima, di circa un trentennio addietro (cfr. da ultimi e dai quali ricavare ulteriore bibliografia: MAZZOTTA 2018<sup>b</sup>; BALLARIN 2022, II, pp. 592-606) ma che poté comunque fornire lo spunto compositivo al bolognese.

<sup>512</sup> A proposito della distrutta cappella Garganelli: nota 92.

la quale non avrebbe del resto particolare eco nelle opere cronologicamente limitrofe. Il dialogo con Perugino dovette a mio avviso iniziare, come del resto già messo in evidenza da una parte della critica<sup>513</sup>, con la pala Scappi del 1495 circa (oggi presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna e in origine sull'altare della cappella di famiglia nella chiesa della Santissima Annunziata; fig. 283). È qui che l'“editoriale peruginesca”, per mezzo della pala destinata da Vannucci a Cremona (1494), sembra per la prima volta agire in maniera consistente sul bolognese, il quale, oltre a ricalcare la posa del san Giovanni Evangelista nel suo san Paolo (figg. 303-304), perviene a una maggiore semplificazione dell'impaginato. Per Francia, l'intendimento di Perugino, si qualifica insomma come l'ultimo grande sforzo di aggiornamento prima di raggiungere una formula definitiva<sup>514</sup>. In sostanza, non mi pare che all'interno di uno sviluppo stilistico così delineato ci sia spazio per inserire la *Croce* della cappella dei Notai, nella quale non vedo altro peruginismo che non quello ormai circolante a Bologna dopo l'arrivo della pala Scarani<sup>515</sup>. Pertanto, oltre a non avallare la paternità di

---

<sup>513</sup> G. SASSU, in *Pinacoteca* 2004, pp. 362-364, n. 158.

<sup>514</sup> Parallelemente, anche Costa inizia a dialogare con Perugino, avvalendosi della mediazione di Francesco Francia, a partire dalla pala di Santa Tecla del 1496 (*Madonna col Bambino in trono fra i santi Petronio e Tecla*, 1496, tavola, cm. 155 x 167,5, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 554: A. SERRANI, in *Giulio II e Raffaello* 2022, p. 72, n. II.5, con bibliografia precedente). Il rapporto fra il ferrarese e Raibolini era iniziato già da prima, agli inizi dell'ultimo decennio del secolo, quando particolare attenzione viene riservata alla pittura veneziana. Già Adolfo Venturi (1914, pp. 772, 862) ipotizzava un possibile viaggio in laguna di Francia e di Costa; cfr. inoltre: CAVALCA 2013, pp. 194-201. Per la pala Roncadelli in Sant'Agostino a Cremona: SCARPELLINI 1984, p. 88; M. TANZI, in *Pittura a Cremona* 1990, p. 241, n. 29.

<sup>515</sup> Se ci si soffermasse su alcuni dettagli quali lo svolazzamento del perizoma di Cristo, di un ritmo capriccioso che si manifesta in maniera minore nello spazio limitato della manica del san Giovanni, oppure sulle espressioni dei dolenti, animate da un sentimento edulcorato, e infine sulle mani allungate e affusolate degli stessi, mi pare risulti confermato che quello che abbiamo sotto agli occhi non possa essere un dipinto degli anni ottanta del XV secolo, ove il magistero di Ercole doveva ancora sentirsi forte. A una cronologia nel primo decennio del Cinquecento, concorrono anche gli indizi di natura documentaria illustrati nel paragrafo 6.1.

Francia per tale manufatto, sono propenso a collocare la sua conoscenza delle opere del maestro umbro all'ultimo decennio del secolo, in particolare col tramite della pala Roncadelli.

La pala Scappi, come anche la *Madonna col Bambino* già nel Capitolo del Duomo di Faenza e il dipinto consiliare degli Speziali, dimostrano piuttosto – fatto, questo, di particolare interesse – come a Bologna i nuovi stilemi della pittura centroitaliana si diffondano inizialmente attraverso l'utilizzo di modelli o citazioni puntuali dalle opere di Perugino e di Pinturicchio. In questa congiuntura si inserisce anche il trittico dell'Arte della Lana (tav. 10), che nella *Madonna col Bambino* al centro dimostra la conoscenza da parte del suo autore di un prestigioso modello peruginesco, forse la *Madonna col Bambino in trono fra i santi Girolamo e Pietro* al Musée Condé di Chantilly (inv. 15), destinata originariamente a Lucca, o la *Madonna col Bambino in trono e angeli fra le sante Rosa e Caterina d'Alessandria* del Louvre di Parigi (inv. 719)<sup>516</sup>. Discorso analogo vale anche per una tavola raffigurante *San Sebastiano* del Museo Davia Bargellini (proveniente dalla chiesa di San Giuseppe di Saragozza), il cui autore, da riconoscere nel carpigiano Marco Meloni, si avvale di un modello impiegato in diverse occasioni da Vannucci nel corso dell'ultimo decennio del XV secolo<sup>517</sup>. È con queste modalità citazionistiche, insomma, che in un primo momento i pittori bolognesi si approcciarono alle novità licenziate dai colleghi umbri a Roma. Si tratta di una procedura che non presuppone necessariamente un pieno

---

<sup>516</sup> FERRETTI 2004<sup>b</sup>, pp. 177-178; S. TUMIDEI, in *Pinacoteca* 2004, pp. 329-331, n. 141; CAVALCA 2013, pp. 364-365, n. 61. Cfr. inoltre: pp. 96-97; *catalogo delle opere*, scheda 10.

<sup>517</sup> Bologna, Museo Davia Bargellini, inv. 100, olio su tavola, cm. 170 x 75: RICCI 1906, p. 85; C. BERNARDINI, in *Museo civico d'arte industriale* 1987, pp. 85-86, n. 8; BENATI 1990, pp. 31, 40 nota 31, 178. Più di recente: FERRETTI 2023, p. 133, che si interroga, prendendo in considerazione la sua pala del 1504 per la chiesa di San Bernardino Carpi (*Madonna col Bambino in trono fra i santi Giovanni Battista, Bernardino da Siena, Francesco d'Assisi e Girolamo* e predella con le *Storie della vita di san Giocchino*, oggi a Modena, Galleria Estense inv. nn. 483, 481), sulle tempistiche e sulla modalità del contatto con Perugino.



intendimento del modello accontentandosi di replicarne, vista la fortuna già riscossa, le forme esteriori.

Fra la fine del XV e l'inizio del nuovo secolo, si registrano altri episodi di peruginismo, anch'essi inquadrabili, ma solo in parte, in una logica citazionistica così palese. Il luogo in questione è la basilica di San Giacomo Maggiore, rispettivamente nelle lunette della cappella Bentivoglio e nella controfacciata. Nel registro superiore della cappella bentivolesca, frutto di una campagna di lavori successiva rispetto alla decorazione sottostante (*supra* pp. 59-61), è chiaro come ci si trovi davanti a un'impresa guidata da Lorenzo Costa, responsabile della lunetta frontale all'accesso e di parte di quella di sinistra (figg. 296-297), ma al quale venne affiancata un'altra personalità, che si distingue per un accento marcatamente umbro<sup>518</sup>. È necessario anzitutto qualificare la presenza di questo artefice, la quale sembra riconducibile più a una precisa volontà dei committenti che a una emersione dalla bottega di Costa. Se si fosse trattato di un aiuto, difficilmente il ferrarese gli avrebbe concesso la stessa quantità di muratura da affrescare (una lunetta intera e uno spicchio di un'altra) rispetto alla sua (figg. 298-299); allo stesso tempo, il fatto che Costa abbia riservato per sé la lunetta di fronte all'entrata appare quasi come una rivendicazione del suo ruolo prominente. L'anonimo pittore dovette insomma agire in qualità di collega di Lorenzo ma dovendo scontare la sua entrata tardiva nel cantiere (Costa ne era

---

<sup>518</sup> Questa seconda campagna veniva di solito considerata un tutt'uno o, meglio, una prosecuzione della precedente, con una conseguente datazione, dal mio punto di vista insostenibile, fra la metà e la fine dell'ultimo decennio del secolo: OTTANI CAVINA 1967, pp. 124-125; VENTUROLI 1969, p. 429, con attribuzione delle parti non costesche ad Amico Aspertini; TOSETTI GRANDI 1984; NEGRO, ROIO 2001, p. 93; fanno eccezione: BROWN 1968, p. 309; STAGNI 1990, pp. 95-97, con attribuzione delle parti non costesche a Ercole Banci; SASSU 1999, pp. 79-80 nota 76. Massimo Ferretti (2004, p. 142 nota 98) si è ampiamente soffermato sulla necessità di distanziare di qualche anno gli interventi, sottolineando anche l'improbabilità che il cantiere sia iniziato dalle decorazioni in basso per concludersi con gli affreschi nel registro superiore (la prassi è solitamente quella inversa).

stato protagonista già dagli anni ottanta, in occasione della precedente campagna di lavori). Che il suo sia stato comunque un ingresso graduale è testimoniato da un affresco, da restituire alla sua mano, che servì forse per testare le sue abilità agli occhi della committenza, ovvero la finta cimasa col *Cristo nel sepolcro* (figg. 300-301) a coronamento della sottostante pala di Francia<sup>519</sup>. Il fatto che Costa e l'anonimo pittore abbiano lavorato nello stesso momento è testimoniato dalla collaborazione nell'esecuzione del santo (Lorenzo ne eseguì la testa) più prossimo alla finestra dello spicchio sinistro della lunetta di sinistra<sup>520</sup>. Lo stile degli affreschi di Costa consente anche di datare questo secondo intervento nella cappella, che, come si diceva, non può per varie ragioni essere considerato consecutivo ai lavori condotti nel registro sottostante (l'ultimo manufatto riconducibile alla prima campagna è la pala d'altare di Francia del 1493-1494 ca.). Gli affreschi (in parte ridipinti da Felice Cignani) devono considerarsi prossimi agli svolgimenti della pittura del ferrarese a ridosso del nuovo secolo, certamente dopo la pala Ghedini in San Giovanni in Monte del 1497 anche se non so quanto da spingere oltre il Cinquecento, al fianco cioè di opere quali l'*Incoronazione della Vergine* (1501) in quest'ultima basilica e la *Presentazione al tempio* già a Berlino (1502). È vero infatti che le figure sono presentate secondo una "spazialità dilatata e secca", ma nelle ultime due pale menzionate esse hanno ormai perso quella corporeità, quella volumetria espansa, che le accomuna ancora agli esiti della Ghedini<sup>521</sup>. Un possibile *post quem* è stato ravvisato,

---

<sup>519</sup> Al medesimo artefice va riconosciuta anche la *Testa di vecchio* nel tamburo della cupola, frammento di una figura in origine più estesa: cfr. STAGNI 1990, p. 99 nota 10. L'affresco col *Cristo nel sepolcro* era stato ricondotto a una mano diversa da quella del pittore che affiancò Costa nelle lunette da OTTANI CAVINA 1967, pp. 125, 127.

<sup>520</sup> Il riconoscimento della mano di Costa nella testa del santo in questione si deve a: TOSETTI GRANDI 1984.

<sup>521</sup> Le ultime due pale menzionate (la prima è ancora in loco, priva della carpenteria originaria; la seconda è andata distrutta al Kaiser Friedrich Museum di Berlino nel 1945) sono richiamate, quali riferimenti

rivolgendo lo sguardo alle parti di spettanza del collega, nella scelta di incastonare nella lunetta di destra il tondo con la *Madonna col Bambino e angeli*, che avrebbe alle spalle “l’idea di altare a doppio registro proposta da Perugino” nella pala Scarani (1500); tuttavia, concordo con Michele Danieli nel ravvisare la genesi di questa soluzione nel Dio Padre che campeggia nella parte sommitale del *Battesimo di Cristo* della cappella Sistina, cosicché tale riferimento diverrebbe non più indispensabile<sup>522</sup>. Dal canto suo, il pittore chiamato a intervenire al fianco di Costa non perde l’occasione di esibire la sua conoscenza delle opere licenziate da Perugino fra il nono e l’ultimo decennio del secolo, a cominciare dai due affreschi sistini dell’*Assunzione della Vergine*, sacrificata per lasciare spazio al *Giudizio Universale* di Michelangelo ma a noi nota tramite un disegno all’Albertina di Vienna, e della *Consegna delle chiavi*<sup>523</sup>. La sua fisionomia artistica si chiarirebbe di più se si rivelasse corretta la restituzione alla sua mano dell’affresco con l’*Adorazione dei Magi*, oggi coperto da un’ancona seicentesca, nella prima cappella a destra della stessa San Giacomo (fig. 302), in controfacciata, per il quale Cavazzoni spendeva il nome dello sfuggente Giovanni Maria Chiodarolo<sup>524</sup>. È chiaro come quest’ultimo pittore faccia ricorso

---

cronologici, da FERRETTI 2004, p. 142 nota 98. La pala Ghedini veniva invece già menzionata da SASSU 1999, pp. 79-80 nota 76.

<sup>522</sup> DANIELI 2013, pp. 34-35. L’idea di considerare la pala Scarani alla base di questa soluzione è di FERRETTI 2004, pp. 133, 142 nota 98, da cui è tratta la citazione.

<sup>523</sup> La critica ha ampiamente ravvisato le citazioni da varie imprese di Perugino che informano questi affreschi: VENTUROLI 1969, p. 429; FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIAN 1995, p. 33; SASSU 1999, pp. 80-82; CAVALCA 2013, pp. 190-192, 236 nota 67. Sul disegno dell’Albertina di Vienna (*Graphische Sammlung*, inv. 4861), cfr: BIRKE, KERTSZ 1995, pp. 1677-1678; SCARPELLINI 2004, pp. 74-75; F. MANCINI, in *Perugino* 2004, p. 213, n. I.23; DE MARCHI 2023, p. 244.

<sup>524</sup> CAVAZZONI 1603, ed. 1999, p. 22, al quale danno credito: FAIETTI 1992, p. 25 e note 69-72; COLOMBI FERRETTI 1993, pp. 78-79 nota 10; FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIAN 1995, p. 33, SASSU 1999, pp. 72-88. Il riferimento a Chiodarolo viene reputato una traccia “che merita di essere considerata” da FERRETTI 2004, p. 142 nota 98, il quale aveva in precedenza (FERRETTI 1993, p. 44) manifestato il suo

a moduli pressoché analoghi a quelli impiegati dal collega di Costa nel registro superiore della cappella Bentivoglio: la figura barbata all'estremità sinistra dell'affresco in controfacciata è quasi identica a quella, seppur variata nella posizione delle mani e con indosso un turbante, del primo apostolo a sinistra della lunetta di destra, le quali risalgono al san Giovanni Evangelista della pala di Cremona di Vannucci, del resto già adoperato da Francesco Francia nella pala Scappi (1495 ca.) (figg. 303-306); la testa del san Giuseppe è sovrapponibile a quella del quarto apostolo della medesima lunetta; le teste dell'angelo di destra in fondo all'affresco in controfacciata, del secondo apostolo da sinistra della lunetta di sinistra e dell'angelo a destra della Vergine nell'oculo centrale di quella di destra possono leggersi come un tutt'uno<sup>525</sup>. A validare l'identificazione dei due maestri concorrerebbe anche l'analisi della finta cimasa semicircolare di cui è dotato l'affresco in controfacciata, che per essere molto vicina, quasi come se fosse un prestito di un'invenzione, a Costa (si noti la somiglianza con il *Cristo deposto fra angeli* oggi di ubicazione ignota e già presso la collezione newyorkese di William Graham; figg. 307-308) presuppone che il suo autore avesse maturato con quest'ultimo una certa consuetudine (quella che, in teoria, potrebbe essere nata sui ponteggi del secondo cantiere della cappella Bentivoglio)<sup>526</sup>. Nonostante questi indizi a favore di un ricongiungimento in una medesima personalità, anche io non posso non rilevare come l'affresco in controfacciata possenga

---

scetticismo nei confronti dell'assegnazione a Ercole Banci sostenuta da UGOLINI 1985 (che poteva giudicare solo una piccola porzione dell'affresco) e da STAGNI 1990.

<sup>525</sup> Il legame fra il san Giovanni Evangelista della pala Roncadelli di Perugino e il primo apostolo a sinistra della lunetta di destra della cappella Bentivoglio è già ravvisato da SASSU 1999, p. 82. Sulle corrispondenze fra le figure dell'affresco in controfacciata e quelle nel registro superiore del sacello bentivolesco: cfr. STAGNI 1990, p. 96.

<sup>526</sup> Tale lunetta è stata perfino attribuita al ferrarese da NEGRO, ROIO 2001, p. 93, la cui proposta è stata respinta da FERRETTI 2004, p. 142 nota 98. Per il *Cristo deposto fra angeli* di ubicazione ignota: NEGRO, ROIO 2001, pp. 115-116, n. 43a-f.

“qualche mossa pinturicchiesca” e una “diversa sostanza cromatica” rispetto agli interventi nelle lunette della cappella<sup>527</sup>. Ascrivendo le affinità nella costruzione delle figure a un “comune di repertorio di sigle peruginesche”<sup>528</sup>, la cui conoscenza potrebbe essere stata maturata di persona (il viaggio a Roma è quasi una costante per i pittori bolognesi di questo periodo) ma anche servendosi dei primi riutilizzi che già comparivano a Bologna, parrebbe allora più prudente mantenere separati questi due artisti, considerando però l’eventualità che quello attivo nella controfacciata possa aver operato dopo e non prima rispetto a quello ingaggiato per affiancare Costa nella seconda fase dei lavori della cappella Bentivoglio<sup>529</sup>.

Un approccio diverso, più intelligente e problematizzante, nei confronti di Perugino è quello attuato, dopo l’adesione ai moduli pinturicchieschi e filippineschi denunciato dalle prime opere, da Amico Aspertini. L’influenza di Vannucci si palesa in maniera evidente, avendo anch’egli preso in prestito una figura di Perugino (il san Sebastiano della pala di San Domenico a Fiesole del 1493; il *San Sebastiano* del Louvre), nel *San Sebastiano* della National Gallery of

---

<sup>527</sup> Il riferimento a Pinturicchio è notato anche SASSU 1999, p. 76, che tuttavia si pronuncia per una identità fra i due artisti.

<sup>528</sup> FERRETTI 2004, p. 142 nota 98.

<sup>529</sup> Verso questa soluzione fanno propendere la caduta del *post quem* del 1500 della pala Scarani suggerito da Ferretti per la datazione della seconda campagna decorativa della cappella Bentivoglio (cfr. nota 522), che potrebbe dunque essere stata ultimata sul finire del secolo, e il legame della lunetta dell’*Adorazione dei magi* con il *Cristo deposto fra angeli* di Costa del 1505. Pur non ritenendo indispensabile un rapporto di dipendenza nei confronti di quest’ultima tavola, mi pare che l’esecuzione dell’affresco in controfacciata, tutto della medesima mano, debba comunque essere spostata in prossimità di quella data. Opinione analoga è quella di SASSU 1999, pp. 76-85, il quale, inteso il 1495 riportato dalle fonti (CAVAZZONI 1603, ed. 1999, p. 22; MASINI 1650, p. 194) a proposito dell’*Adorazione* quale *post quem* per la sua esecuzione, scorge in essa una dipendenza, che anche io riscontro, nei confronti della pala di analogo soggetto dipinta da Aspertini per San Giuseppe di Galliera (1550 ca.; A. SERRANI, in *Giulio II e Raffaello* 2022, p. 73, nn. II.8, II.9).

Art di Washington (fig. 309) per poi agire, in maniera più sotterranea, nell'*Adorazione dei Magi* già in San Giuseppe di Galliera (fig. 310)<sup>530</sup>. Se nel primo caso, che si tende ora a considerare precedente rispetto alla pala per via di una sua possibile identificazione con un dipinto con quel soggetto presente nella quadreria di Giovanni Sforza a Pesaro, andata distrutta nel 1500<sup>531</sup>, la prestigiosità del prototipo, sebbene trascritto secondo tutt'altra temperie, fa giungere a esiti più controllati, nel secondo, assimilando quanto dovuto in materia di composizione, il confronto con Vannucci assume una valenza dissacrante. L'attenzione per l'antico, non nella sua funzione di modello e di misura ma per trarne l'elemento bizzarro o in rovina, le estenuazioni espressive da trecentista bolognese e allo stesso tempo in sintonia col mondo nordico, la negazione della prospettiva tramite l'adozione di un piano che si ribalta in verticale ne faranno a tutti gli effetti un contraltare. Col passare degli anni questa cultura di "grottesco anticlassico" si acuisce, prendendo esteriormente sempre più le distanze da quel Perugino che in età giovanile aveva comunque contribuito a definirne la grammatica.

---

<sup>530</sup> A proposito delle due opere di Aspertini citate (Washington, National Gallery of Art, inv. 1961.9.1, olio su tavola, cm. 114,9 x 66; Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 561, tavola, cm. 215,5 x 182), rispettivamente e da cui trarre ulteriore bibliografia: FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIAN 1995, pp. 107-109, n. 5; A. SERRANI, in *Giulio II e Raffaello* 2022, p. 73, nn. II.8, II.9. Per le derivazioni da Perugino riguardanti la prima di esse, oltre al riferimento già fornito: ARCANGELI 2015 (1967-1970), p. 297.

<sup>531</sup> Di parere contrario si è di recente dimostrato: DANIELI 2013, pp. 18-19, con bibliografia precedente. Cfr. DE MARCHI 2023, p. 249 nota 13.

#### 6.4 Gli Strazzaroli

L'analisi dedicata alla corporazione degli Strazzaroli verterà principalmente sul palazzo che essi possedettero, dalla fine del XV secolo alla soppressione di epoca napoleonica, nella piazza di Porta Ravegnana (fig. 311). Tale scelta è dipesa in primo luogo, oltre che da una volontà di riportare all'attenzione degli studiosi un monumento della città che sembra non aver destato particolare interesse dal tempo di Lino Sighinolfi<sup>532</sup>, dal fatto che è su di esso che sono emerse, nell'ambito delle ricerche condotte per il presente studio, le principali novità in merito a tale Arte. Ripercorrendo le fasi della costruzione del palazzo, si rileggerà il quesito attributivo inerente la facciata e si metteranno in luce aspetti inediti della sua decorazione esterna e interna, un'operazione, quest'ultima, resa possibile grazie a un sopralluogo condotto in prima persona al suo interno. Ci si soffermerà, infine, sulle vicende relative al restauro, per il quale dovettero essere stati presi in considerazione vari progetti, uno dei quali è stato da me reperito presso un importante archivio cittadino<sup>533</sup>.

Il palazzo degli Strazzaroli venne edificato in seguito all'acquisto da parte della compagnia di alcuni possedimenti di proprietà di Lodovico Foscarari e degli Ospedali della Vita e della Morte. In quell'area erano presenti una serie di abitazioni medievali appartenute alle famiglie dei Garisendi, degli Azzoguidi e dei Paleotti, le quali vennero abbattute per far posto al nuovo stabile. Fin dal XIV secolo, i Drappieri erano comunque in possesso di diversi fabbricati nel Mercato di Mezzo, nelle vicinanze dunque della piazza ove sorgerà la loro

---

<sup>532</sup> Ad oggi non esiste una pubblicazione interamente dedicata al palazzo. Lo studio di Lino Sighinolfi a cui si fa riferimento è: SIGHINOLFI 1909, pp. 36-50, 161-168. Se ne sono occupati, sempre all'interno di trattazioni più ampie: MALAGUZZI VALERI 1899, pp. 59-60; BESEGHI 1956, ed. 1957, pp. 147-151; ROLI 1986, pp. 220-221; ROVERSI 1995, p. 160; DE ANGELIS, NANNELLI 1975, pp. 101, 103; RUBBI 2003, pp. 25-26; ANTONELLI, POLI 2006, pp. 60-63; RUBBI 2010, pp. 109-110; SAMBIN DE NORCEN, SCHOFIELD 2018, pp. 57-58, 84-91, 132-146 e *passim*.

<sup>533</sup> Il progetto a cui si fa riferimento si trova nell'Archivio del Comitato per Bologna Storica e Artistica.

residenza<sup>534</sup>. È evidente, pertanto, come la scelta del sito non fu dettata da un'opportunità ma che scaturì, anzi, dalla volontà di stabilire il proprio quartier generale in un determinato punto della città, la piazza di Porta Ravegnana. Abbiamo visto, infatti, come nonostante i tentativi del Comune di allargare, soprattutto nel corso del XIII secolo, le zone della mercatura, tale piazza abbia continuato a fungere da fulcro delle attività economiche e commerciali cittadine<sup>535</sup>. Una volta rilevate le abitazioni nella zona limitrofa prese quindi avvio, nel corso degli anni ottanta del Quattrocento, la costruzione del nuovo palazzo. Come i Notai, ma con quasi un secolo di ritardo, anche i Drappieri, in un momento particolarmente florido della loro storia, decisero insomma di dotarsi di un nuovo palazzo che rendesse conto della loro importanza e, come vedremo, della loro lealtà nei confronti del signore di Bologna, Giovanni II Bentivoglio. Non è escluso che anche grazie all'intercessione di quest'ultimo la corporazione sia riuscita a ottenere, nel 1486, l'approvazione alla costruzione di un fabbricato nel trivio di Piazza di Porta Ravegnana da parte del cardinale Giovanni Battista Savelli, legato di Bologna<sup>536</sup>. In quello stesso anno, gli Strazzaroli risultano impegnati nella commissione del loro palazzo, il cui capomastro fu individuato, con rogito del 15 giugno, pubblicato nella sua interezza da Sighinolfi, in Giovanni di Donato Piccinini da Como, il quale sarebbe stato coadiuvato dal genero, Donato di Pietro, e dal figlio, anche lui di nome Donato<sup>537</sup>.

---

<sup>534</sup> GUIDICINI 1868-1873, ed. 1980, IV, p. 286; SIGHINOLFI 1909, p. 37.

<sup>535</sup> Sulla piazza di Porta Ravegnana, luogo cruciale del commercio in città, non ci sarà modo di soffermarsi oltre e rimando pertanto a quanto osservato nel capitolo 2.

<sup>536</sup> IBIDEM. Si tratta di una notizia, quella dell'approvazione da parte del cardinale Savelli, che contrasta con le date delle sue legazioni (1468-1471; 1484-1485). Cfr. GARDI 2005; CIAMMITTI 2022, pp. 53-54.

<sup>537</sup> SIGHINOLFI 1909, pp. 37-40, 161-165.



Alcuni punti del contratto appaiono di estrema importanza. In esso, si parla quasi esclusivamente della facciata e della sua ornamentazione, affidata per l'appunto al Piccinini: non è escluso che il corpo di fabbrica principale fosse già stato realizzato o comunque impostato. A sostegno di tale ricostruzione sovengono altri passaggi del documento, in particolare quello in cui si fa riferimento a quello che sembra essere un portico. Oltre a ricevere un'adeguata ornamentazione, è probabile che in questa occasione sia stato definitivamente tamponato<sup>538</sup>.

Esiste anche una seconda scrittura che dimostra, ancora più della prima ove erano già presenti accenni analoghi, quanto i Drappieri intendessero dotarsi di una dimora in tutto e per tutto somigliante a quella del signore di Bologna o comunque rispondente ai suoi gusti. Nel contratto, stilato in data 2 febbraio 1487, la formula “ad similitudinem” del palazzo Bentivoglio ricorre per individuare la maggior parte degli elementi decorativi da realizzare, alcuni dei quali dovevano peraltro essere provvisti, a ulteriore dimostrazione del sodalizio col *princeps*, degli stemmi del signore e della compagnia<sup>539</sup>. Oltre ai richiami alla dimora bentivolesca, un aspetto sul quale la critica si è ampiamente soffermata, va rilevato come anche altri palazzi cittadini potessero fornire un modello da emulare: in un passaggio si specifica come nell’“angulo cantoni muri ex opposito cantoneri in capite portici” si sarebbe dovuto realizzare un capitello somigliante a quello impiegato “in fabrica Georgy de Mangiolis in plateola strate sancti

---

<sup>538</sup> IBIDEM, p. 164. L'eventualità che il palazzo abbia presentato un portico è scartata da SAMBIN DE NORCEN, SCHOFIELD 2018, pp. 57-58, secondo i quali l'assenza di tale struttura, tipica dell'architettura bolognese precedente, sarebbe da legare alla volontà dei committenti “di costruire un palazzo ‘alla romana’”.

<sup>539</sup> SIGHINOLFI 1909, pp. 41-42, 165-167. Sul distrutto palazzo di Giovanni II Bentivoglio: *supra* pp. 50-51, ove è segnalata la ricca bibliografia sull'argomento.

Donati”<sup>540</sup>. Non è possibile purtroppo valutare l’entità di questo prestito perché il palazzo Manzoli, poi Malvasia, venne pesantemente rimaneggiato fra Cinque e Settecento; tuttavia, è rilevante notare come gli Strazzaroli abbiano attenzionato anche i palazzi di alcuni fedelissimi di Giovanni II<sup>541</sup>. Che questa commissione si muovesse tutta nell’ambito bentivolesco è dimostrato da un ulteriore dato, ovvero il fatto che l’atto fu rogato, come gli altri pubblicati da Sighinolfi, in casa di Bartolomeo Calcina, sindaco della società e sodale di Giovanni II Bentivoglio. Tali personaggi, fra i quali vanno collocati anche i Drappieri, facevano parte di una medesima corrente politica, la cosiddetta fazione bentivolesca, i cui componenti non esitavano, rimarcando così la loro appartenenza, ad adottare scelte analoghe a quelle del *princeps* anche in ambito artistico: non è un caso che si siano tutti serviti, ordinandogli pale d’altare per le cappelle di famiglia nelle più importanti chiese cittadine, di Francesco Francia<sup>542</sup>. Tale aspetto può anche aver contribuito alla fortuna dell’ipotesi che riconosceva nel Raibolini l’architetto della facciata del palazzo degli Strazzaroli, la quale parrebbe anche plausibile sul piano teorico ma che deve fare i conti con evidenze documentarie, e non solo, difficilmente arginabili<sup>543</sup>.

---

<sup>540</sup> IBIDEM, p. 166. Secondo Sighinolfi (1909, p. 48) tale “pilastro cantonerio” a imitazione di quello di palazzo Manzoli “probabilmente o non fu eseguito come era indicato nel progetto, o fu rifatto più tardi”.

<sup>541</sup> Tale aspetto è segnalato anche da SAMBIN DE NORCEN, SCHOFIELD 2018, p. 86.

<sup>542</sup> Il riferimento è alle cosiddette pale Manzoli e Calcina, ordinate per le cappelle familiari rispettivamente in Santa Maria della Misericordia (oggi a Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 589, tavola trasferita su nuovo supporto, cm. 232 x 173) e in San Lorenzo dei Guarini (oggi a San Pietroburgo, Museo Statale dell’Ermitage, inv. 53, tavola trasferita su tela, cm. 193 x 151). Su di esse, di recente e dai cui trarre ulteriore bibliografia, rispettivamente: A. SERRANI, in *Giulio II e Raffaello* 2022, p. 71, n. II.1; CAVALCA 2013, pp. 363-364, n. 59.

<sup>543</sup> L’attribuzione viene fatta risalire alle parole del pittore e architetto bolognese del XVII secolo Giovanni Francesco Negri, detto “Negri dai ritratti” (Bologna 1593 - 1659), sulla quale torneremo nel corso della trattazione: NEGRI [sec. XVII], BCABo, ms. Gozz. 130.

È pervenuto fino a noi anche un terzo documento, del 13 febbraio 1487, in cui vengono ulteriormente definite le ornamentazioni di cui doveva essere dotata la facciata. Appare in questo caso interessante sottolineare come, a differenza delle prime due scritture, scompaia ogni riferimento al palazzo di Giovanni II Bentivoglio e come le parti da realizzare vengano piuttosto ricondotte a due modelli conservati l'uno presso la compagnia stessa e l'altro "in domo habitationis" di Giovanni Piccinini<sup>544</sup>. Rilevante risulta anche la specifica di "modello designato"<sup>545</sup> riservata a quest'ultimo, che lo qualificerebbe, rispetto all'altro che poteva essere un modelletto ligneo, più come un progetto grafico. Non è semplice spiegare per quale motivo solo in questo terzo atto si faccia riferimento a tale materiale progettuale, quando è verosimile immaginare che l'architetto l'avesse fornito a monte del lavoro. Questo potrebbe anche far sospettare che i modelli citati siano subentrati, a sostegno del progetto originario, per soddisfare nuove richieste da parte della committenza.

Secondo Maria Teresa Sambin De Norcen e Richard Schofield, quella restituita dall'odierna *Domus Draperiorum* è una versione del palazzo non corrispondente a quanto si prescrive nei contratti appena menzionati<sup>546</sup>. Ciò che pare emergere dalla loro rilettura è come Piccinini sia stato chiamato a eseguire un lavoro, di stampo prettamente esornativo, su un edificio in parte esistente. È inoltre assai probabile che, nel corso dei dieci anni di svolgimento del cantiere, i committenti abbiano deciso di apportare, senza escludere l'eventualità di interferenze da parte del *princeps*, alcune modifiche al progetto originario. Il risultato è quello di un palazzo che, senza riuscire a celare la sua poca consistenza sul versante prettamente architettonico, si distingue per il suo aspetto militaresco, dovuto soprattutto alla prominente merlatura, e per l'estenuato decorativismo. La

---

<sup>544</sup> SIGHINOLFI 1909, pp. 43, 167-168.

<sup>545</sup> IBIDEM, p. 168.

<sup>546</sup> SAMBIN DE NORCEN, SCHOFIELD 2018, pp. 134-135.

facciata si compone di due ordini scompartiti da paraste, ai quali si soprammettono una fascia contenente nove oculi e, a mo' di coronamento dell'intero stabile, una svettante merlatura. Fra il primo e il secondo ordine, nei quali le paraste sono collocate in posizioni corrispondenti, è adoperata una massiccia trabeazione, ritmata da risalti sporgenti in corrispondenza dei capitelli che la sorreggono e coronata da una decorazione a ovuli e dentelli, la quale funge da marcapiano e su cui poggiano le soprastanti finestre incorniciate. A essa si sovrappone, rimarcandone la funzione, il terrazzino balaustrato in arenaria che accoglie l'edicola con la *Madonna col Bambino* di Gabriele Fiorini: tale innesto, terrazzino e edicola, non fanno parte del progetto originario e si devono al primo importante restauro di cui fu fatto oggetto l'edificio nel 1620<sup>547</sup>. Solo il primo ordine, fra una parasta e l'altra, è dotato di archi a tutto sesto nella parte sommitale, i quali, impreziositi da una ricca decorazione, conferiscono movimento alla facciata<sup>548</sup>. Un altro aspetto che salta all'occhio del palazzo, determinato dall'impiego di paraste molto alte e ravvicinate, è l'evidente sproporzione fra le finestre e gli spazi in cui sono alloggiate: nel secondo ordine, sopra di esse è presente una porzione di muratura di un'altezza a esse analoga completamente vuota mentre, in quello inferiore, quella medesima sezione è

---

<sup>547</sup> SIGHINOLFI 1909, pp. 46-47. Il restauro del 1620 è ricordato anche in un'iscrizione, oggi molto rovinata e dunque meglio leggibile dalle foto storiche, in corrispondenza del merlo centrale: Alinari, neg. 10667, sec. XX. La scultura di Fiorini è visibile solo nel mese di maggio in occasione della discesa in città della Madonna di San Luca; per il resto dell'anno è celata allo sguardo mediante una tenda rossa. Viene chiamata anche "Madonna del campanello" perché, nel momento in cui viene scoperta rimuovendo la tenda, si suona la campanella custodita al suo fianco.

<sup>548</sup> Su questa porzione dell'edificio, che presenta la peculiarità delle paraste che interrompono la curvatura degli archi prima del loro innesto sull'imposta, si soffermano Maria Teresa Sambin De Norcen e Richard Schofield (2018, p. 57), i quali la collegano, in un contesto in cui si farebbe fatica a "trovare termine di paragone noto", all'edificio sul fondale della *Predica di san Cristoforo* di Ansuino da Forlì per la Cappella Ovetari agli Eremitani di Padova (l'affresco, andato in larga parte distrutto nel 1944, è noto attraverso fotografie: cfr. *Andrea Mantegna e i maestri* 2006, pp. 266-269).

riempita tramite l'apertura di una serie di finestre rettangolari. La porta d'accesso è dotata di una decorazione assai ricca, con una ghiera costituita da formelle in terracotta decorate. I capitelli, sui quali torneremo nel corso della trattazione, sono i medesimi nei due livelli: di aspetto corinzieggiante, sono impreziositi da foglie disposte in maniera paratattica, volute e una linea orizzontale di ovuli. Molto articolata è pure la decorazione che investe le quattro finestre, bifore e con arco a tutto sesto, al secondo piano. Le cornici di cui sono dotate, delimitate esternamente da una modanatura di ovuli e dentelli, presentano un intreccio di motivi fitomorfi e militari; nella parte sommitale si ergono dei cestini ricolmi di frutta<sup>549</sup>. Al piano terra, all'estremità sinistra è presente, anziché la solita parasta, un pilastro rivestito di un bugnato isodomo, coronato da un capitello composito bipartito e che prosegue nella porzione del palazzo rivolta sull'attuale via Rizzoli. Questo lato mantiene pressoché la stessa impostazione della facciata principale, anche se gli spazi individuati dalle paraste sono di dimensioni diverse, con quello tangente al pilastro d'angolo più ampio. In definitiva, pur non potendola annoverare fra i vertici dell'architettura di epoca bentivolesca, la residenza dei Drappieri costituisce senza dubbio, sia per essere una delle poche testimonianze superstiti dell'intromissione in città di elementi fiorentini sia per le circostanze sociopolitiche in cui venne alla luce, un monumento determinante del Rinascimento felsineo.

Le considerazioni fin qui svolte ci pongono direttamente di fronte al quesito che ha da sempre destato il maggiore interesse fra gli studiosi intervenuti sul palazzo dei Drappieri, ovvero a chi vada riconosciuta, in presenza di una tale messe di dati archivistici, la paternità del progetto. La documentazione qui riassunta, nota grazie agli studi di Lino Sighinolfi, apparve sufficiente allo studioso per

---

<sup>549</sup> Una puntuale analisi di tali finestre si deve a SAMBIN DE NORCEN, SCHOFIELD 2018, pp. 57, 84-85, 133-134, i quali ne riconoscono la fonte, pur mediata dalla precedente applicazione nella *Domus* bentivolesca, in quelle adoperate nei palazzi Medici Riccardi e Pazzi Quaratesi di Firenze.

dissolvere qualsiasi dubbio circa l'attribuzione, a proposito della quale dalle fonti emergevano i nomi di Gaspare Nadi, di Pagno di Lapo Portigiani e di Francesco Francia<sup>550</sup>. Oltre al carattere a suo modo di vedere esplicito dei documenti, che indirizzavano in maniera inequivocabile su Giovanni Piccinini, Sighinolfi analizzava i motivi per cui le altre proposte risultavano poco verosimili. Soffermandosi infine sul contesto in cui il palazzo venne alla luce, ovvero quel momento in cui a suo dire in città “facilmente si poteva trovar lavoro onorato e proficuo e dove in ispecie i *maestri comacini* già da tempo godevano ottima e meritata fama di valenti ed ingegnosi esecutori ed abilissimi artefici”, affermava con decisione che “non il Nadi dunque, non il Francia, non Pagno da Fiesole, ma uno dei tanti maestri di muro, forestieri che erano venuti a Bologna sull'inizio della Rinascita, fu il costruttore del Palazzo dei Drappieri sull'esempio e sul modello del Palazzo Bentivoglio, del quale riprodusse e imitò in gran parte i pregi artistici e decorativi”<sup>551</sup>. Tanta risolutezza poteva essere indotta anche dal reperimento di ulteriore documentazione, risalente al 5 settembre 1492, ove è sempre il comasco, dichiarandosi soddisfatto per i lavori di intaglio compiuti, a comparire in veste di capo costruttore. I saldi finali ci restituiscono anche i nomi degli altri responsabili della parte decorativa, ovvero gli scultori Giacomo di Leonardo Filippi di Bologna, Andrea di Filippo Galli da Como e Matteo di Donato da Piancaldoli<sup>552</sup>. Il 1492 non dovette comunque sancire la fine del

---

<sup>550</sup> Tali attribuzioni sono riconducibili rispettivamente a: [MALVASIA] 1776, p. 290 (“Fabbricato con disegno, ed assistenza di Gaspare Nadi”), notizia presente anche in: ORETTI [sec. XVIII], ms. B 30, c. 291; NEGRI [sec. XVII], BCABo, ms. Gozz. 130; GUIDICINI 1868-1873, ed. 1980, IV, p. 287 (cfr. MALAGUZZI VALERI 1899, pp. 59-60; SIGHINOLFI 1909, pp. 36-37, 49).

<sup>551</sup> SIGHINOLFI 1909, pp. 44, 49.

<sup>552</sup> Per questi due pagamenti: SIGHINOLFI 1909, p. 46 e nota 2.

cantiere, dato che le fonti sono concordi nell'indicare il 1496 come anno del definitivo completamento dell'edificio<sup>553</sup>.

A questo punto, sembra utile soffermarsi su alcune questioni rimaste ai margini della disamina di Sighinolfi, per condurre poi una riflessione a proposito del dibattuto problema dell'attribuzione della facciata. Il primo elemento su cui vorrei puntare l'attenzione è l'insistenza, che appare davvero ridondante rileggendo i documenti pubblicati da Sighinolfi, nel voler uniformare il palazzo a quello dei Bentivoglio, da sempre letta come un omaggio al sovrano o comunque una scelta deliberata da parte della compagnia, che così facendo desiderava accattivarsi le sue simpatie. Un ulteriore documento, anch'esso noto a Sighinolfi, rende benissimo l'idea del rapporto intrattenuto dalla corporazione nei confronti della famiglia reggente, il quale a mio modo di vedere assume le sembianze di un parziale assoggettamento. In esso si apprende di come, volendo Giovanni II costruire una torre di guardia adiacente al suo palazzo, la compagnia, il giorno 7 luglio 1491, si riunì in assemblea per deliberare la concessione di mattoni da destinare a quella fabbrica. In realtà, non dovette esserci alcun dibattito dato che la votazione vide il consenso unanime da parte di tutti i convenuti<sup>554</sup>. Mi chiedo insomma, data la soggezione nei confronti del principe dimostrata in questa circostanza nonché nel corso dell'edificazione della propria sede, se quello che fino ad oggi è stato letto come opportunismo vada in realtà inteso come imposizione da parte del *princeps*. Di certo, come sottolineava già Sighinolfi, possedere un palazzo che richiamava quello di Giovanni II costituiva un motivo di prestigio; tuttavia, in questo caso, la volontà

---

<sup>553</sup> ALBERTUCCI DE' BORSELLI 1497, ed. 1912-1929, p. 114; GUIDICINI 1868-1873, ed. 1980, IV, p. 287. Quest'ultima data sembra evincersi anche da una fotografia (Alinari, neg. 10667, sec. XX) della facciata del palazzo risalente al secolo scorso, ove la targa in corrispondenza del merlo centrale appare più leggibile di quanto non lo sia oggi.

<sup>554</sup> SIGHINOLFI 1909, pp. 45-46.

di uniformazione sembra andare ben oltre la scelta deliberata. È come se Giovanni, assicurato quel luogo agli Strazzaroli forse intercedendo direttamente col legato, abbia poi preteso che il palazzo si ergesse sulla piazza, da sempre considerata il fulcro della vita commerciale cittadina, quale simbolo del suo potere. Seghe bentivolesche e omaggi alla decorazione della *Domus magna* dovevano rendere noto a chiunque come quella piazza e quella corporazione fossero sotto il controllo dei Bentivoglio. Credo sussistano insomma buone motivazioni per credere che, come nel caso del palazzo di Ludovico Bolognini, che Giovanni II Bentivoglio intimò di doversi costruire “sicondo al parere mio” (lettera al Comune del 1484), anche per quello degli Strazzaroli si possa scorgere un intervento diretto del sovrano<sup>555</sup>. Non stupisce poi che l’edificio non risulti troppo riuscito dal punto di vista architettonico, dato che si costrinse chi vi operò a copiare l’ornamentazione di un palazzo esistente e ad apportare modifiche in corso d’opera: il costante riferimento nei documenti alla facciata della *domus* bentivolesca rende evidente come agli Strazzaroli interessasse più che altro l’aspetto esteriore del palazzo, i simboli che poteva veicolare anziché la coerenza dell’insieme. È anche questo il motivo per cui a dirigere il cantiere poteva figurare, come rileva anche Sighinolfi, un muratore e non un architetto vero e proprio<sup>556</sup>. Il suo compito sarebbe stato unicamente quello di creare un involucro dove applicare i simboli della famiglia reggente e in effetti questo è il risultato che fu raggiunto nel palazzo degli Strazzaroli, dotato di uno sfavillante apparato decorativo ma privo di sostanza dal punto di vista strettamente architettonico.

---

<sup>555</sup> Per la lettera del 1484: nota 99. L’attenzione di Giovanni II nei confronti di piazza di Porta Ravegnana nonché la sua volontà di farne un simbolo della sua egemonia si evincono anche dal fatto che, nel 1492, fu lui a finanziare opere di pittura all’esterno della chiesa di San Marco, la quale si apriva proprio su quella piazza e sulla cui facciata fu posto un distico in lode del principe: MELUZZI 1967, p. 297.

<sup>556</sup> SIGHINOLFI 1909, p. 44.



Detto questo, appare necessario riesaminare la vicenda del possibile coinvolgimento nel cantiere di Francesco Francia, artista prediletto dell'entourage bentivolesco<sup>557</sup>. Un lavoro sostanzialmente di carattere esornativo come quello della facciata del palazzo dei Drappieri parrebbe senza dubbio adatto a un artefice quale il Raibolini, che nel corso della sua vita si dedicò non solo all'attività di pittore ma anche a quella di orefice<sup>558</sup>; tuttavia, dato che non si trattò di elaborare motivi originali ma semplicemente di copiarli da un palazzo già in essere, non c'era effettivo bisogno di scomodare un artista del suo calibro per l'ideazione. Sarebbe stato molto più produttivo ingaggiare, come in effetti dovette accadere, un mestierante a cui assegnare il compito di replicare qualcosa di esistente, il quale poteva tra l'altro contare su una serie di modelli progettuali. Un'ulteriore indagine merita tuttavia di essere condotta, dal momento che negli ultimi anni stanno aumentando le nostre conoscenze a proposito delle abilità di Francesco Francia al di fuori della sfera della pittura e dell'oreficeria. In particolare, è stato possibile dimostrare il suo coinvolgimento nella progettazione di alcune carpenterie lignee che accoglievano suoi dipinti. Mi propongo pertanto in questa sede di porre a confronto i motivi decorativi che compaiono sulle ancone dell'*aurifex* con quelli visibili sulla facciata del palazzo degli Strazzaroli. Un'indagine simile, ma dedicata alla sola pittura del Raibolini, è stata condotta da Francesco Neri, del quale ho avuto il piacere di conoscere le ricerche e che mi auguro possano confluire in una pubblicazione.

---

<sup>557</sup> A favore del coinvolgimento di Francia, in particolare riferendogli il progetto poi messo in atto da Piccinini, si è dimostrato: BESEGHI 1956, ed. 1957, pp. 147-151. A Malaguzzi Valeri (1899, p. 60), pur non prendendo una posizione netta su tale eventualità, il palazzo sembrava “piuttosto rivelare l'arte di un pittore che di un architetto”.

<sup>558</sup> Su Francia pittore, segnalo alcune pubblicazioni recenti: BENATI 2019<sup>b</sup>; IDEM 2022; A. SERRANI, in *Giulio II e Raffaello* 2022, pp. 71, nn. II.1, II.2, II.3, 73, n. II.7, 120, n. V.2, con bibliografia precedente. Sulla sua attività di orefice: NEGRO 1998<sup>b</sup>; M. CAVALLI, in *Giulio II e Raffaello* 2022, pp. 88, n. III.2, 88-89, n. III.3, da cui trarre ulteriori riferimenti, ma cfr. *supra* pp. 56-58, 72-73, 209.

La possibilità di scorgere un intervento diretto di Francia nella definizione delle decorazioni a intaglio, affidate in un rilevante numero di casi alla fiorentina bottega dei de' Marchi<sup>559</sup>, di cui sono dotate le ancone delle sue pale d'altare è scaturita dal singolare accordo ravvisabile fra esse e gli elementi architettonici dipinti nelle tavole centrali. La perfetta uniformità che contraddistingue, ad esempio, i motivi decorativi delle colonne dipinte alle estremità laterali della pala Felicini e quelli delle paraste della sua ancona non può far altro che suggerire l'eventualità di un accordo preventivo tra pittore e intagliatore<sup>560</sup>. La collaborazione fra Francesco Francia e Giacomo de' Marchi, quest'ultimo da poco subentrato al padre Agostino a capo della bottega familiare, dovette estendersi, come bene ha messo in luce la critica, a un gruppo omogeneo di ancone, nelle quali compare un repertorio ornamentale che sembra doversi ricondurre alla medesima collaborazione (pala Bentivoglio nella chiesa di San Giacomo Maggiore a Bologna, fig. 312; pala con la *Presentazione di Gesù al Tempio* presso l'abbazia di Santa Maria del Monte di Cesena, figg. 313-316)<sup>561</sup>.

A fronte di tale coerenza, mi pare si possa affermare che nelle parti decorative della facciata del palazzo dei Drappieri si dispieghi un lessico ornamentale molto diverso da quello impiegato nelle cornici delle pale di Francesco Francia. Basterà stabilire alcuni confronti per dimostrare, oltre a quanto è stato fatto su base documentaria da Sighinolfi, l'impossibilità di sostenere tale ipotesi attributiva: le decorazioni che caratterizzano le arcate al primo piano, costituite da intrecci di animali e mostri marini, sono del tutto estranee a quelle che impreziosiscono le carpenterie per le quali si è fino ad oggi riconosciuto un intervento, dal punto di

---

<sup>559</sup> Sulla quale, di recente e da cui trarre ulteriore bibliografia: SERRANI 2019; IDEM 2023<sup>b</sup>.

<sup>560</sup> CAVALCA 2013, p. 65.

<sup>561</sup> Cfr. nota 178. Da questo gruppo si preferisce tenere fuori, contrariamente a quanto pensa CAVALCA 2013, pp. 65, 358-359, n. 54, la carpenteria della pala Bentivoglio nella cappella maggiore di Santa Maria della Misericordia: SERRANI 2023<sup>b</sup>.

vista dell'ideazione, di Raibolini. Stessa estraneità si riscontra osservando i capitelli, che non trovano paralleli né in quelli scolpiti da Giacomo de' Marchi né in quelli dipinti da Francesco Francia (questi ultimi sono dei capitelli molto alti e con decorazione fogliacea dallo sviluppo verticale, adoperati una prima volta nell'*Angelo annunciante* della cappella Vaselli e ripetuto costantemente nelle sue pale. Lo stesso capitello compare nella cornice metallica della pace, dai più riferita allo stesso Raibolini, eseguita in occasione del matrimonio tra Ginevra Sforza e Giovanni II Bentivoglio del 1464, oggi presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna<sup>562</sup>) (figg. 317-321). Minime affinità potrebbero forse scorgersi fra la carpenteria della pala Bentivoglio in San Giacomo e la cornice del portale del palazzo dei Drappieri (figg. 322-323), nelle quali si fa ricorso a un repertorio non dissimile, fatto di scudi, elmi, nastri ed elementi fitomorfi, ma che paiono accostati secondo tutt'altra temperie, più paratattica nel primo caso. Sintomatico mi pare infine constatare come un riecheggiamento del piano terra del palazzo figuri nella predella con la *Visione di Sant'Agostino* di Francia (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 570)<sup>563</sup>: credo che tale rapporto di dipendenza vada risolto, contrariamente a quanto ritiene Francesco Neri nello studio sopracitato, come uno spunto pervenuto a Francia in seguito all'erezione del palazzo dei Drappieri, che tra l'altro ripeteva motivi adoperati in quello Bentivoglio, e non come spia del possibile coinvolgimento dell'*aurifex* nella progettazione dell'edificio.

---

<sup>562</sup> Cfr. nota 502.

<sup>563</sup> 1508 circa, olio su tavola, cm. 52 x 168,8, dalla chiesa di Santa Maria della Misericordia, cappella Zambeccari già Gozzadini: NEGRO, ROIO 1998, p. 187, n. 62; N. ROIO, in *Pinacoteca* 2004, p. 375, n. 165. Architetture simili, ma che non aggiungono niente di più alla nostra disamina, vengono adoperate nell'*Adorazione dei Magi* di Dresda (Gemäldegalerie Alte Meister, inv. 49; olio su tavola di pioppo, cm. 41 x 59) e nel centrale della pala Buonvisi per San Frediano a Lucca (ora Londra, National Gallery, inv. 179; olio su tela, originariamente su tavola, cm. 195 x 180,5).

In definitiva, sia per la tipologia del lavoro, consistito sostanzialmente nel replicare un edificio esistente, sia perché gli elementi decorativi sembrano estranei al consueto repertorio delle ancone licenziate in collaborazione con Giacomo de' Marchi, ritengo che possa essere accantonata l'ipotesi di un coinvolgimento di Raibolini nel cantiere del palazzo dei Drappieri. Scartati, sulla base di argomentazioni ormai unanimemente condivise, anche i nomi di Gaspare Nadi e di Pagno di Lapo Portigiani, la sua edificazione e ornamentazione, andranno senza esitazioni ricondotte al Piccinini, considerando anche l'eventualità che l'edificio potesse essere già stato avviato al momento del suo coinvolgimento.

Rimanendo sugli elementi decorativi esterni, vorrei porre l'attenzione sul rilievo raffigurante *San Girolamo* collocato nel merlo centrale alla sommità della facciata (tav. 13; figg. 324-325), fino ad ora mai seriamente preso in considerazione dagli studiosi<sup>564</sup>. Mutilato della mano destra, il santo protettore dell'Arte è rappresentato a figura intera nell'atto di sorreggere una croce astile; ai suoi piedi sono presenti il leone e il cappello cardinalizio, suoi tradizionali attributi. Scolpito in bassorilievo, esso è collocato dentro un'edicola rettangolare il cui fondo è costituito da mattoni, alcuni disposti orizzontalmente e altri verticalmente, molto più grandi di quelli impiegati nei merli, costruiti con mattoni sottili e disposti in senso orizzontale. Tale dettaglio farebbe pensare di trovarci di fronte a un innesto successivo, un'ipotesi che la documentazione attualmente in nostro possesso sembra anche in grado di confermare. In particolare, ci si riferisce al disegno con la "Pianta della facciata e piazzola dell'Arte degli Strazzaroli" risalente al XVI secolo e custodito nell'Archivio di Stato di Bologna, ovvero la più antica testimonianza grafica delle fattezze del

---

<sup>564</sup> Le uniche menzioni si trovano in: BESEGGHI 1956, ed. 1957, p. 150; ad esso dovrebbe riferirsi anche ROVERSI 1995, p. 160.

palazzo anteriormente ai primi interventi di restauro (1620), dal quale è possibile scorgere la sega bentivolesca al centro della merlatura<sup>565</sup>. Seguendo la datazione del disegno a dopo il 1556 proposta da Rosa Tamborrino<sup>566</sup>, avremmo anche un *terminus post quem* per l'esecuzione del rilievo, che dovrebbe dunque risalire almeno al secondo lustro del sesto decennio del XVI secolo. In realtà, credo che tali dati consentano soltanto di confermare che, contrariamente a quanto creduto dai pochi studiosi intervenuti sulla questione, in quella posizione gli Strazzaroli abbiano in origine previsto lo stemma dei Bentivoglio e che solo in un secondo momento si sia provveduto a collocarvi il *San Girolamo*. È verosimile che ciò avvenne, in accordo con la datazione del disegno proposta da Tamborrino, dopo il 1556; tuttavia, non è detto che anche l'esecuzione del rilievo debba seguire la medesima dinamica<sup>567</sup>. Dal punto di vista stilistico, infatti, esso appare incongruente con una cronologia posteriore al 1556. La muscolatura pronunciata del torace, la barba fluente e l'espressione severa sono elementi che rimandano alla prima metà del Cinquecento, in un momento che ritengo possa circoscriversi attorno al secondo quarto del secolo. Un paragone calzante potrebbe istituirsi con alcune opere dello scultore volterrano Zaccaria Zacchi, attivo a più riprese a Bologna. In particolare, si guardi alla terracotta dipinta raffigurante un *Apostolo* conservata nel Museo di Massa Marittima (fig. 326), ove lo scultore si manifesta in una veste più caricata e mossa rispetto ad altre prove<sup>568</sup>. La mano sinistra, l'espressione corruciata, la barba fluente e

---

<sup>565</sup> ASBo, *Assunteria di confini e acque*, vol. 11, Mappe di fabbriche, Libro G, tomo I, n. 26; riprodotto in: TAMBORRINO 1997, p. 418; GIORDANO 2000, p. 95; il dettaglio del solo palazzo si trova in: SAMBIN DE NORCEN, SCHOFIELD 2018, p. 149, fig. 16.

<sup>566</sup> TAMBORRINO 1997, p. 447 nota 11.

<sup>567</sup> Sotto al merlo ove è incastonato il santo è possibile scorgere le tracce di alcune iscrizioni, difficilmente leggibili e che, in ogni caso, non è detto si debbano riferire alla sua esecuzione.

<sup>568</sup> LA PORTA 1998, pp. 122-123. Sull'attività bolognese di Zacchi, di recente e con ulteriore bibliografia: LUCIDI 2012, pp. 141-150; IDEM 2018, pp. 74-77; D. LUCIDI, in *Alfonso Lombardi* 2020, pp. 85-88, n. 5.

arricciata sono elementi che accomunano le due sculture (figg. 327-328), che tuttavia sarebbe azzardato riferire alla medesima personalità. Si tratta infatti di un confronto che aiuta a circoscrivere la data di esecuzione e i tratti stilistici di riferimento del nostro scultore, affine dunque a Zacchi e che lavorò per i Drappieri entro la metà del XVI secolo. Accogliendo tale lettura, si dovrà anche ritenere che il rilievo sia nato per adornare un altro punto del palazzo e che solo in un secondo momento, successivo al 1556, si decise di collocarlo nella posizione attuale, ovvero al centro della merlatura della facciata.

Rivolgiamo a questo punto l'attenzione alla decorazione interna del palazzo, la cui analisi sarà limitata a quanto mi è stato concesso di visionare nel corso di un sopralluogo al primo piano, quello corrispondente, cioè, alle finestre rettangolari della facciata. Nell'impossibilità di ottenere una planimetria dell'edificio nonché di accedere alla documentazione relativa alle fasi di rifunzionalizzazione che lo interessarono nel secolo scorso, tale analisi, inevitabilmente incompleta, consisterà nel rendere noti alcuni manufatti ancora custoditi in loco, senza purtroppo poterci spingere ad avanzare ipotesi di ricostruzione dell'assetto originario dei suoi ambienti.

Le stanze visionate, dislocate al di sotto dell'antico piano nobile, sono tutte voltate a crociera e dotate, a rimarcare gli elementi architettonici, di fasce con decorazione vegetale e floreale, probabilmente riconducibili a interventi di restauro novecenteschi (figg. 329-330). In alcuni casi, tali cornicette, anziché un motivo vegetale, presentano una decorazione a dentelli. Alla base delle volte figurano varie tipologie di capitelli, simili a quelli che si trovano nello scalone di accesso al piano terra ma molto diversi da quelli impiegati nella facciata: è chiaro come la loro esecuzione sia stata meno sorvegliata rispetto a quella dei capitelli esterni, lasciandone la responsabilità a vari scalpellini, quelli citati come aiuti del Piccinini nei contratti di commissione. Si tratta di capitelli di ordine corinzio, in alcuni casi costituiti solo da elementi vegetali e in altri arricchiti mediante una

serie di ovuli disposti in orizzontale. Il repertorio classicheggiante risulta in ogni caso più evidente nei capitelli adoperati all'esterno, tipologicamente differenti da quelli all'interno perché più squadrati (figg. 331-334). All'innesto di una volta, sopra un capitello, figura un interessante affresco inedito (tav. 12; figg. 335-336) riferibile al primo Cinquecento, che sarebbe interessante capire, esclusi il salone nobile e la cappella, a quale luogo dell'originario palazzo appartenesse. In ogni caso, va rilevato come la volta a crociera su cui è dipinta non sia fra quelle degli ambienti che oggi si affacciano direttamente sulla piazza. L'esecuzione dell'affresco, stando ai dati forniti dallo stile, dovette avvenire a distanza di un paio di decenni dalla conclusione dei lavori relativi alla facciata. È palese, dal punto di vista tipologico, come il suo autore si rifaccia ai modelli fortunati e consolidati di Francesco Francia, adottandone anche il consueto contrapposto fra le pose della Vergine e del Bambino benedicente; tuttavia, il carattere più disteso e morbido delle figure, enfiate e di una volumetria espansa, fanno piuttosto pensare, come anche il panneggio privo di asprezze, a un buon interprete dei fortunati moduli del Raibolini intorno al 1515. Lo stato di conservazione non perfetto della pittura murale non consente di formulare un giudizio sicuro, anche se pare comunque opportuno svincolare tale *Madonna col Bambino* dalla più consueta produzione della bottega di Raibolini, ereditata nel corso del secondo decennio dai figli Giacomo e Giulio<sup>569</sup>, ed orientarsi verso maestri qualitativamente più rilevanti come Girolamo da Cotignola, in una fase comunque anteriore alla svolta determinata dall'ancona per Santa Maria di Galliera<sup>570</sup>.

Sempre al primo piano dell'edificio, nelle stanze alla destra della facciata, si trova una saletta (fig. 337), sulla quale non conviene soffermarsi in questa sede in

---

<sup>569</sup> A proposito di Giacomo e Giulio Francia: ROIO 1998, pp. 83-91; più di recente e da cui trarre ulteriore bibliografia: A. SERRANI, in *Giulio II e Raffaello* 2022, pp. 160, n. VII.3, 163, n. VII.10.

<sup>570</sup> A. SERRANI, in *Giulio II e Raffaello* 2022, pp. 161, n. VII.6, 162, n. VII.7.

quanto largamente al di fuori delle cronologie qui trattate, con decorazioni a monocromo – purtroppo in condizioni molto compromesse – e tele con paesaggi alle pareti<sup>571</sup> (figg. 338-339).

Nel palazzo era presente, come di consueto in prossimità del salone nobile, anche una cappella, nella quale doveva figurare una pala d'altare con il santo protettore della compagnia: in quella posizione, dalla metà del XVII secolo fino al tempo delle soppressioni napoleoniche, è documentato un dipinto riferito dalle fonti a Bartolomeo o a Tiburzio Passerotti<sup>572</sup>, ma è ovvio che prima di esso, a partire dal 1496, sarà stata un'altra pala a svolgere la medesima funzione, della quale non abbiamo purtroppo alcuna notizia. Mi chiedo se un dipinto raffigurante il santo eremita, fino ad ora ritenuto proveniente dalla chiesa di San Giuseppe di Galliera (in seguito intitolata a Santa Maria Maddalena), possa avere le carte in regola per candidarsi a questo ruolo. Mi riferisco alla tela della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 812, cm. 198 x 167; fig. 340), purtroppo in condizioni conservative non ottimali, oggi cautamente accostata al nome di Giovanni Antonio Aspertini, padre di amico. Credo infatti che le “prove” che dimostrerebbero la sua provenienza dalla prestigiosa chiesa servita non possano considerarsi risolutive<sup>573</sup>. In particolare, mi pare che le parole spese da Malvasia (“fu fatta dipingere da un Gio. Battista da Ponte nel 1498”) a proposito della

---

<sup>571</sup> I *Paesaggi* in questione afferiscono alla pittura bolognese di fine Settecento e inizio Ottocento. Le scene di sacrificio e gli abiti all'antica rimandano al periodo neoclassico, che a Bologna si sviluppa tardi, a partire all'incirca dagli anni novanta del XVIII secolo. L'amico e collega, nonché specialista di tali argomenti, Orfeo Cellura (del quale segnalo: CELLURA 2020; IDEM 2022) propone di riferirli alla bottega di Vincenzo Martinelli, al quale spetterebbe soprattutto l'ideazione, in un momento estremo della sua carriera (il pittore muore nel 1807).

<sup>572</sup> MASINI 1650, p. 450; IDEM 1666, p. 418; MALVASIA 1686, ed. 1969, pp. 208-209; ORETTI [sec. XVIII], ms. B 124, p. 50; [MALVASIA] 1792, p. 371; ORETTI [sec. XVIII], ms. B 30, c. 291.

<sup>573</sup> MALVASIA 1686, ed. 1969, p. 45; CAVALCA 2003, pp. 42-44; C. CAVALCA, in *Pinacoteca* 2004, pp. 305-307, n. 128; EADEM 2013, pp. 216-217, 357, n. 53.



pala del sacello Ponticelli poi Ghisilardi (la supposta destinazione originaria dell'opera)<sup>574</sup>, debbano ricondursi a un'iscrizione, contenente come spesso accade il nome del committente e la data di esecuzione, che corredeva il dipinto stesso: non essendo presente alcuna iscrizione di questo genere nella tela ora in Pinacoteca, sarebbe forse necessario rintracciare ulteriori evidenze prima di considerare scontata tale ipotesi. Si obietterà che l'iscrizione a cui Malvasia faceva riferimento possa aver figurato sulla carpenteria lignea anziché sulla tela<sup>575</sup>; tuttavia, non si può escludere che, data la massiccia ed elaboratissima cornice fittizia dipinta (figg. 341-342), essa non ne fosse proprio provvista<sup>576</sup>. Quest'ultimo punto potrebbe per giunta costituire un indizio a favore di una destinazione all'interno della residenza dei Drappieri, dal momento che era frequente, come abbiamo avuto modo di documentare, che nei palazzi delle Arti i dipinti su tela potessero essere direttamente incastonati nella parete. A screditare ulteriormente la suddetta ipotesi subentra altresì la precisazione fornita dal canonico circa la fattura del volto del santo eremita, che sarebbe stato eseguito "a fresco": non è chiaro cosa Malvasia intendesse con questa espressione ("S. Girolamo a tempera sulla tela, con tutto il volto a fresco"), anche se è indubbio che egli abbia riscontrato un'anomalia nella superficie pittorica, della quale però non c'è traccia nella tela oggi in Pinacoteca. È possibile effettuare anche un'ulteriore valutazione, la quale deve però partire da una revisione di quanto sostenuto di recente da Angela Ghirardi a proposito del dipinto che avrebbe ornato l'altare della cappella dei Drappieri dagli anni settanta del XVI secolo alle soppressioni napoleoniche. La studiosa ritiene

---

<sup>574</sup> MALVASIA 1686, p. 57.

<sup>575</sup> Forse consapevole del problema, Daniele Benati (in *Leonardo: il codice Hammer* 1985, pp. 156-157, n. 4) ipotizza che l'iscrizione potesse trovarsi "in una parte della decorazione ad affresco della cappella", a proposito della quale però non abbiamo notizie.

<sup>576</sup> Tale possibilità è già adombrata in CAVALCA 2013, pp. 217, 357, n. 53.

infatti di poter riconoscere quella pala in una tela di Bartolomeo Passarotti raffigurante *San Girolamo*, a figura intera e in un paesaggio roccioso, oggi custodito National Gallery di Dublino (inv. 1892, olio su tela, cm. 183 x 135; fig. 343)<sup>577</sup>. A sostegno di tale identificazione, la studiosa chiama in causa le principali fonti bolognesi, ascrivendo le discrepanze presenti nelle edizioni più moderne, consistenti nel segnalare due dipinti con quel soggetto anziché uno, all'affievolirsi dell'esatta memoria di quell'ambiente<sup>578</sup>. Un'ulteriore fonte, non reperita dalla studiosa, sembra chiarire l'assetto tardo cinquecentesco della cappella dei Drappieri, ove dovevano effettivamente figurare due dipinti a opera di Bartolomeo e di Tiburzio Passerotti. Che non ci si trovi di fronte a uno sdoppiamento causato dall'ingarbugliarsi delle fonti bensì a una situazione realmente esistita è confermato da vari fattori, in primis quello che i due dipinti, stando a quest'ultima fonte, non avevano lo stesso soggetto. Quello sull'altare raffigurava infatti la Madonna col Bambino e san Girolamo mentre l'altro, tra le finestre, il solo santo eremita "in paese, figura intiera come il naturale"<sup>579</sup>. Credo che il *San Girolamo* di Dublino richiamato da Ghirardi, anche perché si tratta di un quadro stretto e allungato, cioè delle dimensioni ideali per una collocazione fra due finestre del palazzo, debba essere identificato con l'ultimo dipinto menzionato e non con quello di cui era dotato l'altare della cappella. Sopra di esso avrà figurato un quadro dalle dimensioni più consone a quelle di un altare, dunque più sviluppato in larghezza, come infatti sembra essere la *Vergine col Bambino e san Girolamo* ricordata dalla fonte, un manufatto che ad oggi risulta purtroppo perduto. La tela quattrocentesca della Pinacoteca bolognese si iscrive

---

<sup>577</sup> GHIRARDI 2020, la cui tesi è accettata, stranamente senza riservarle un opportuno approfondimento, da ISEPPI 2023, p. 453.

<sup>578</sup> MASINI 1650, p. 450; IDEM 1666, p. 418; MALVASIA 1686, ed. 1969, pp. 208-209; ORETTI [sec. XVIII], ms. B 124, p. 50; [MALVASIA] 1792, p. 371.

<sup>579</sup> ORETTI [sec. XVIII], ms. B 30, c. 291.

molto bene all'interno di questa dinamica: come già detto, essa potrebbe essere stato il primo dipinto ad essere installato sopra l'altare della cappella, incastonato direttamente nella parete di fondo. Quando si decise, forse per via di una precoce consunzione, la sua rimozione, venne commissionata una più monumentale Sacra conversazione, la *Vergine col Bambino e san Girolamo* per ora dispersa, ma allo stesso tempo se ne volle mantenere memoria facendo eseguire un quadro più piccolo con la medesima iconografia da collocare tra due finestre. Venendo allo stile della tela in Pinacoteca, esso si accosta bene alla data 1496 della conclusione dei lavori nel palazzo, essendo riferibile a quel momento della pittura bolognese ormai aperto in direzione centroitaliana e deferente in particolar modo nei confronti dell'operato di Pinturicchio<sup>580</sup>. Sganciando il dipinto dalla committenza servita, risulterebbe indebolita anche la pista attributiva, già non molto solida, in favore di Giovanni Antonio Aspertini, il quale non sembra aver intrattenuto rapporti con l'Arte dei Drappieri<sup>581</sup>.

All'interno del palazzo, a metà dello scalone tramite il quale si accede al secondo piano, è presente un monumento parietale, privato della scultura al suo interno,

---

<sup>580</sup> Sullo stile del dipinto, connotato anche da spunti nordici nel paesaggio e da grottesche molto ricche di gusto centroitaliano: D. BENATI, in *Leonardo: il codice Hammer* 1985, pp. 156-157, n. 4. Di recente, Michele Danieli (2013, pp. 35-39) ha proposto, sulla base di considerazioni che non mi trovano concorde, una datazione nei primi anni del XVI secolo. A proposito di questo momento della pittura bolognese ove particolarmente forte appare l'influenza del Pinturicchio romano: paragrafo 6.3.

<sup>581</sup> Contrari a tale ipotesi attributiva, ribadita in più occasioni da Cecilia Cavalca (2003, pp. 42-44; in *Pinacoteca* 2004, pp. 305-307, n. 128; 2013, pp. 216-217, 357, n. 53) si sono dimostrati: BUTONI 2014, pp. 33-34, che vorrebbe far combaciare Giovanni Antonio con il longhiano Maestro di Ambrogio Saraceno e ritiene dunque "opportuno tenere aperto il quesito di una possibile paternità di Guido Aspertini" per il *San Girolamo* della Pinacoteca; BENATI 2008, p. 38, secondo il quale il dipinto mostra una "capacità di aggiornamento sulle ultime novità della pittura romana fin troppo sorprendente" per un pittore "ormai anziano e presumibilmente in possesso di una sua cifra riconoscibile e apprezzata in città"; UGOLINI 2010, p. 26 (anonimo autore, "intaccato dal peruginismo"). Per le notizie documentarie su Giovanni Antonio Aspertini: FILIPPINI, ZUCCHINI 1968, pp. 74-76.

sul quale conviene soffermarsi, se non altro per non essere mai stato attenzionato dagli studiosi (figg. 344-345). Esso è dotato di una elegante incorniciatura con due paraste sorreggenti un arco a tutto sesto, all'interno del quale è adoperata una conchiglia. Si leggono due iscrizioni, la prima sulla faccia anteriore del piedistallo ove doveva ergersi la scultura trafugata (REST[AURATUS] AN[NO] D[OMI]NI / MDCXXI / PRIMO SEM[ESTRE]; fig. 346) e la seconda alla base del monumento stesso (DEO OPT[IMO] MAX[IMO] / AC DEIPARAE SEMPER VIRGINI / QUOD REFORMATO EX EGREGIIS VIRIS CONCILIO / ATQ[UE] EX SENATUS CONS[ULTO] AD VIGINTIOCTO VIRATUM REDACTO / PAX ET CONCORDIA TOTI SOCIETATI REDDITA EST / MDXCIII; fig. 347), le quali testimoniano due interventi a nemmeno trent'anni di distanza senza però consentire di stabilire cosa effettivamente figurasse all'interno della nicchia. A tal proposito, sul finire del secolo scorso, Giancarlo Roversi segnalava, con ogni probabilità in seguito a un sopralluogo condotto di persona, una statua con la *Madonna col Bambino* “in cima alle scale”, collegandola ai noti lavori di restauro che interessarono l'edificio a partire dal 1620<sup>582</sup>. Non è escluso che la scultura oggi mancante possa riconoscersi proprio nella *Madonna col Bambino* menzionata da Roversi, la cui sparizione risalirebbe dunque – in modo assai preoccupante – agli ultimi decenni.

Quella presentata nella seconda parte di questo capitolo si configura, ad evidenza, solo come una prima disamina dei manufatti tuttora dislocati e transitati nel palazzo dei Drappieri, il quale non ha mai goduto di una reale attenzione per quanto riguarda gli ambienti interni. Mi auguro che a questa ricerca, purtroppo frammentaria, possa fare seguito un ulteriore approfondimento, che riesca a giovare di sopralluoghi più sistematici e di eventuale nuova documentazione d'archivio al fine di proporre, qualora

---

<sup>582</sup> ROVERSI 1995, p. 160.

risultasse effettivamente possibile, una ricostruzione dell'assetto interno di questo importante monumento del Rinascimento bolognese.

Vorrei infine presentare un progetto grafico (fig. 348) in grado di documentare il dibattito che dovette svilupparsi nel secondo scorso a proposito del restauro del palazzo. Il disegno è attualmente custodito presso l'archivio del Comitato per Bologna Storica e Artistica e dovrebbe risalire agli inizi del XX secolo, essendo dal mio punto di vista associabile al gusto dei restauri rubbianeschi, allora molto in voga in città<sup>583</sup>. L'anonimo architetto che ne fu responsabile pensò di ricavare una sorta di portico proprio nei luoghi occupati dall'attuale primo piano dell'edificio, non dunque al piano terra. Il risultato sarebbe stato una sorta di porticato sopraelevato, dalla funzione simile a quella di un balcone. Credo che, nella sconsideratezza del progetto, che non mi pare si basi sul confronto con edifici analoghi, l'architetto volesse fornire una sua interpretazione della evidente sproporzione che caratterizza i due livelli di cui è composta la facciata, troppo alti in relazione alla larghezza delle arcate che vi si dispiegano. Considerando l'inattuabilità di farlo estendere da terra agli archi, pensò bene di collocarlo nella seconda metà del primo ordine della facciata. Fortunatamente, il progetto non fu accolto ma la sua disamina fornisce il destro per un'ultima riflessione a proposito dell'esistenza o meno, nel XV secolo, di un portico. Stando a quanto messo in luce da Maria Teresa Sambin De Norcen e Richard Schofield<sup>584</sup>, si dovrebbe definitivamente scartare tale eventualità; tuttavia, essa diverrebbe forse meno improbabile nel caso di una anteriorità del portico rispetto al consistente intervento di Giovanni Piccinini, che dovendolo eliminare o, quanto meno, tamponare ne fu comunque condizionato.

---

<sup>583</sup> Sul periodo dei restauri rubbianeschi, quanto meno e da cui trarre ulteriore bibliografia: MAZZEI 1979; *Alfonso Rubbiani e la cultura* 1986; *Giornate di studio* 2015; *1913-2013: centenario della morte* 2017.

<sup>584</sup> Nota 537.



### **Catalogo delle opere connesse alle corporazioni di mestiere**

Vengono di seguito elencate, fornendone una breve scheda, le opere d'arte la cui committenza viene generalmente fatta risalire alle corporazioni di mestiere bolognesi fra il XV e gli inizi del XVI secolo (rimarrà pertanto al di fuori, ad esempio, il famoso monumento sepolcrale di Rolandino de' Passeggeri, fatto realizzare dalla compagnia dei Notai tra il 1300 e il 1306: MALAGUZZI VALERI 1898, p. 166 e nota 1; FILIPPINI 1919, pp. 74-75; AMALDI 1951; GRANDI 2008; COVA 2019, pp. 188-189). Non sono state inserite quelle che le fonti e i documenti mettono in relazione ad esse ma che non risultano pervenute; di queste ultime si cerca di dare conto, fermi restando i limiti cronologici imposti all'elaborato, nel testo. In ciascuna scheda, qualora l'opera analizzata sia stata trattata nel testo principale, verrà fornito il rimando alle pagine corrispondenti. La numerazione fa riferimento a quella delle *Tavole*.

1. Bartolomeo da Rimini

(Documentato a Bologna nel 1463)

*Incredulità di san Tommaso*

1463

Affresco, staccato e collocato su nuovo supporto

Alla base dell'incorniciatura corre un'iscrizione consunta, lacunosa e dunque illeggibile

Bologna, palazzo dei Notai, salone nobile

Bibliografia: RUBBIANI 1906, estratto del 1907, p. 7; MAZZEI 1979, p. 162 e fig. 194; CENCETTI 1983, p. 108, fig. 14. Cfr. *supra* pp. 129-135, 188-209.

L'affresco in questione, dallo stato conservativo precario ma il cui soggetto è chiaramente riconoscibile, conserva, sebbene staccato e collocato su un nuovo supporto, la sua ubicazione originaria all'interno del salone delle adunanze del Palazzo un tempo appartenuto all'Arte dei Nota in piazza Maggiore a Bologna. Assente, purtroppo, è il bancale ligneo che si sviluppava lungo la parete al di sotto di esso (a tal proposito: *supra* p. 179), il quale lo avrebbe meglio contestualizzato facendo risaltare, per di più, la sua funzione ispiratrice e, allo stesso tempo, di legittimazione dell'operato dei membri della compagnia.

Praticamente ignoto agli studi, delucidazioni su cronologia e attribuzione vengono fornite da un pagamento che si è riportato all'attenzione in questa sede: in esso, ove l'erronea identificazione del soggetto appare ascrivibile a una svista del compilatore, si riferisce l'esecuzione a un non meglio documentato Bartolomeo da Rimini alla data del 1463 ("Item magistro Bartolomeo de Arimino pictori pro pictura ymagine domini nostri Ihesu Christi et sancti Thome de Aquino cum suo caxamento supra tribunal domini corectoris. Lib. II, sol. V"). L'arditezza delle soluzioni prospettiche, col san Tommaso collocato



in diagonale verso Cristo, nonché l'aureola di quest'ultimo che sopravanza la finta cornice per effetto del capo reclinato, denuncia una certa familiarità con alcune novità di matrice fiorentina, la cui immissione a Bologna si è finora attribuita a Francesco del Cossa in particolare per mezzo della pala dell'Osservanza (1465-1468; figg. 97-98). Lavorando in anticipo rispetto all'esecuzione di quel manufatto, Bartolomeo potrebbe essere pervenuto a tali esiti giovandosi dello studio, in patria, dell'affresco di Piero della Francesca al Tempio Malatestiano (1451; figg. 190-192). Il moto vorticoso del panneggio di san Tommaso, accentuato dall'attuale stato di conservazione, potrebbe richiamare gli arrovellamenti delle vesti dipinte dai pittori ferraresi a Bologna. Tenendo comunque a mente che Cossa doveva essere operoso in città fin dai primi anni sessanta, soluzioni in parte affini si erano già manifestate in pittori quali Marco Zoppo e Tommaso Garelli.

Alcune foto storiche testimoniano (fig. 148), in maniera più palese rispetto a quanto faccia l'attuale lacerto (qui, si noti in special modo l'innesto dell'arco sulla trabeazione, sulla destra), come l'episodio dell'*Incredulità* fosse dotato di una incorniciatura che replicava le forme di una pala quadra, qualificandosi come uno dei primi esempi a Bologna di tale struttura. Sempre considerando la precedenza sull'*Annunciazione* di Cossa, il modello da cui attingere, in questo caso, potrebbe essere stato una pala con la *Madonna in adorazione del Bambino fra i santi Bernardino da Siena e Antonio abate e due angeli reggicortina* proveniente anch'essa dalla chiesa di San Paolo in Monte (oggi alle Collezioni Comunali d'Arte, inv. P 64; fig. 172), che una concatenazione serratissima di indizi induce a restituire al pittore, nonché autore di cartoni per tarsie, fiorentino Zanobi del Migliore agli inizi del settimo decennio.

2. Giacomo da Ulma (Jakob Griesinger) e Michele di Matteo

(Ulma, 1407 - Bologna, 1491) (documentato a Bologna dal 1410 al 1469)

Vetrata raffigurante la *Resurrezione* (rosone apicale), l'*Annunciazione* (rosette sottostanti), i *Santi Martino, Pietro, Bonaventura, Gregorio Magno* (porzione sinistra), *Paolo, Giacomo, Agostino, Tommaso* (porzione destra) ed *Elena in adorazione della Croce* (zoccolo).

1464-1465

Vetro policromo, piombo

Bologna, basilica di San Petronio, cappella della Santa Croce (dei Notai)

Bibliografia: MALAGUZZI VALERI 1898, pp. 178-182; MONNERET DE VILLARD 1918, p. 122; SUPINO 1938, pp. 134, 226; MARCHINI 1956, pp. 45-46; ALCE 1961; MASSACCESI 2009<sup>b</sup>, pp. 423, 438 nota 25. Cfr. *supra* pp. 166-167, 172, 182.

È interessante rilevare come i pagamenti non siano stati corrisposti direttamente al vetraio, il converso poi beatificato Giacomo da Ulma (che fu comunque affiancato da diversi collaboratori, suoi confratelli: ALCE 1961), bensì al sindaco e procuratore del convento di San Domenico, Padre Corradino degli Ariosti (il saldo finale è del 1466). A Michele di Matteo, menzionato nei documenti senza il patronimico, è stato possibile riferire, dopo un primo momento di incertezza (MALAGUZZI VALERI 1898), i cartoni. Fra i primi manufatti a essere stati attenzionati dalla compagnia dei Notai nell'arredare la propria cappella in San Petronio, la sua esecuzione venne ultimata, nel giro di un paio d'anni, nel 1465. È possibile che la richiesta dei cartoni a Michele di Matteo sia dipesa dalla volontà dell'Arte di stabilire una continuità con la prima pala d'altare di cui fu fornita la cappella, che credo vada riconosciuta in un polittico dello stesso pittore bolognese oggi diviso fra vari musei e collezioni del mondo e dotato di una predella con le *Storie della Croce*. Ci si è domandati (MASSACCESI 2009<sup>b</sup>, p.

423) di un possibile intervento del pittore sulla grisaglia in fase di cottura, eventualità che, oltre a essere avvalorata da talune evidenze documentarie, ritengo del tutto verosimile dato il forte pittoricismo che connota le figure. Malaguzzi Valeri (1898) identifica erroneamente il soggetto dell'oculo nella parte sommitale con san Giovanni Battista, ipotizzando che l'originario intento di raffigurarvi una Resurrezione fosse stato accantonato, cosa che, ad evidenza, non avvenne.

### 3. Francesco del Cossa

(Ferrara, 1436 - Bologna, 1478)

*Madonna col Bambino in trono fra i santi Petronio e Giovanni Evangelista* (pala dei Mercanti)

1474

Tela, cm. 227,2 x 267

Iscrizioni: D(OMINUS) ALB(ER)TUS DE CATTANEIS IUDEX ET D(OMI)NICUS DE AMORINIS NOT(ARIU)S DE EOR(UM) P(RO)PRIO FIERI FECERUNT 1474, sulla fronte dello scalino del trono; FRA(N)CISCUS COSSA FERRARIENSIS F(ECIT), sul piano antistante lo scalino; MIS(ERER)E MEI ALB(ER)T[I], in corrispondenza della bocca del donatore; (PETR)ONIUS; S(ANCTUS) IO(HANNE)S VAN[GELISTA], sul cornicione del muro alle spalle dei due santi

Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 580<sup>585</sup>

Bibliografia: [MALVASIA] 1782, p. 340; LONGHI 1934, ed. 1956, p. 32; VOLPE 1958, ed. 1993, pp. 156-157; RUHMER 1959, p. 79; BACCHI 1984, pp. 299-300; VARIGNANA 1984, pp. 75-76; BACCHI 1991, pp. 35, 92, n. 10; CAVALCA 2003, p. 34; SGARBI 2003, pp. 169-180, 231-232, n. 27; E. FIORI, in *Pinacoteca* 2004, pp. 257-260, n. 99; BENATI 2012<sup>b</sup>, p. 82; CAVALCA 2013, pp. 35, 161-166, 337, n. 21, con ulteriore bibliografia; BENATI 2019, pp. 34, 41. Cfr. *supra* pp. 43, 85-86, 143-144.

Commissionata dal giudice Alberto di Sinibaldo Cattani e dal notaio Domenico Amorini, i cui nomi compaiono nell'elegante iscrizione sul gradino del trono,

---

<sup>585</sup> Come già rilevato nel testo, l'opera qui schedata non fu propriamente realizzata per una corporazione di mestiere; tuttavia, dato il legame di queste ultime con l'istituzione ove fu ospitata nonché la sua centralità nell'economia del discorso relativo allo sviluppo dei formati dei "dipinti consiliari", si è reputato di inserirla, anche per una questione di utilità, nella presente sezione.

per la sala d'adunanza del Foro dei Mercanti, la tela fu donata nel 1785 all'Istituto delle Scienze per poi pervenire, per effetto delle soppressioni napoleoniche, all'Accademia delle Belle Arti e dunque all'attuale collocazione. Dotata di cornici non pertinenti dal primo spostamento al 1964 (la prima in legno intagliato e la seconda qualificata nei cataloghi come "albana"), non è escluso che in origine non ne fosse provvista o, più probabilmente, che avesse una foggia molto semplice (CAMMAROTA 1997, pp. 112, 623, 674; CAVALCA 2013, p. 35, 337, n. 21).

Una perfetta orchestrazione della composizione consente di farci percepire, senza dar vita ad alcuna forzatura, lo spazio occupato da ciascun personaggio. Tale arrangiamento, che raggiunge esiti del tutto virtuosistici in corrispondenza del profilo del donatore, rende conto della dimestichezza dell'autore con l'arte della tarsia lignea, un campo che ebbe modo di praticare prestandosi all'esecuzione di cartoni (SERRANI 2021, pp. 99-101, 104-106, con ulteriore bibliografia). Anche le ombre cineree, seppur accentuate dal pessimo stato conservativo (per alcune osservazioni su questo aspetto: E. FIORI, in *Pinacoteca* 2004, pp. 257-260, n. 99; D'AMICO 2008, p. 48), sembrano paragonabili a quelle che avrebbe ottenuto un intarsiatore sulle lastronature servendosi della sabbia rovente. Quest'ultimo aspetto contribuisce a rimarcare la severità delle espressioni dei personaggi, i quali appaiono plasmati in aperto dialogo con i contemporanei svolgimenti in scultura di Niccolò dell'Arca. Come è stato giustamente notato, Cossa si avvale, per il gruppo della Madonna col Bambino, del medesimo cartone fornito a Domenico e Giacomo Cabrini per la realizzazione di una vetrata nella controfacciata di San Giovanni in Monte (BENATI 2019, p. 34), conferendo tuttavia ai due protagonisti un atteggiamento diverso, meno dimesso e più "fiero" (il termine è di BENATI 2012<sup>b</sup>), con uno sguardo indirizzato direttamente verso l'osservatore.

#### 4. Maestro della pala dei Muratori

(attivo tra Modena e Bologna nella seconda metà del XV secolo)

*Madonna col Bambino in trono fra i santi Claudio, Martino di Tours, Girolamo e Castorio e Cristo fra i dolenti* (pala dei Muratori)

Tavola, cm. 249,5 x 163,5

Iscrizioni: S(ANCTUS) [C]LA[U]DI(US) M(ARTIR); S(ANCTUS) CASTOR[IUS] M(ARTIR)], ai piedi dei due santi alle estremità laterali della pala.

1476 ca.

Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 784

Bibliografia: [MALVASIA] 1782, p. 349; RUHMER 1954, pp. 94-96; ROVERSI 1981, pp. 91-92; BENATI 1982, p. 22 nota 19; IDEM 1988, p. 127; MARCHI 1991, pp. 81, 86-87 nota 12; FERRETTI 1993, pp. 58-59 nota 12; ROVERSI 1995, p. 127 e fig. a p. 128; D. BENATI, in *Pinacoteca* 2004, pp. 270-272, n. 106; BUTTONI 2011, pp. 86-87; CAVALCA 2013, pp. 179, 234 nota 15, 341, n. 26, con ulteriore bibliografia. Cfr. *supra* pp. 86-88, 219-233.

Giunta nella Pinacoteca Nazionale di Bologna fra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, non esistono motivi per dubitare che la sua destinazione fosse la cappella interna alla residenza dell'Arte Muratori nell'odierna via delle Pescherie Vecchie. La pala è sprovvista della sua carpenteria originaria, la quale andò perduta forse già sul finire del Cinquecento quando si ha notizia di un primo intervento di ammodernamento dell'altare (AGABO, *Visite pastorali*, Visite della città, et diocese del s.re Bachino et altri visitatori, 1586, nn. 16, 17, c. 116: apparati, doc. VI, p. 356. Cfr. inoltre: [MALVASIA] 1782, p. 349; CAVALCA 2013). I personaggi, in particolar modo il san Girolamo e la Madonna col Bambino, rendono immediatamente evidente la matrice lendinaresca dell'autore: una luce chiara e netta, di ascendenza pierfranceschiana, ne mette in risalto la volumetria

come in una tarsia figurata (RUHMER 1954, in tal senso, propose un'attribuzione a Bartolomeo Bonascia; per la vicenda critica completa: CAVALCA 2013). Un aggiornamento condotto sui fatti bolognesi dell'ottavo decennio del secolo, in particolare il polittico Griffoni, emerge invece osservando i due santi alle estremità laterali, impostati sul modello del san Floriano di Francesco del Cossa nel secondo registro dell'altare petroniano. Ancora misteriosa è l'identità di questo singolare pittore, al quale si è proposto in questa sede di riferire la decorazione a sgraffito nel sottotetto della chiesa di Santa Maria di Galliera, anch'essa fortemente debitrice dei modi della tarsia prospettica padana. Sulla base di tali argomenti, credo sia possibile scorgere gli inizi di questo artista proprio nella bottega modenese dei Canozi, dalla quale si distaccò in seguito all'esecuzione dell'affresco Bellincini per avviare una carriera a Bologna. Non è escluso che, in questa fase (ottavo decennio del XV secolo), il suo inserimento nel nuovo contesto lavorativo possa essere stato agevolato dall'allora sindaco della corporazione dei Muratori Gaspare Nadi, che fu il probabile committente della pala (BUTTONI 2011; CAVALCA 2013).

5. Albertino Rusconi

(Mantova, ?)

Transenna della cappella dei Notai

1483

Marmo dorato e dipinto

Iscrizioni: ANTI / QUIS // TEP / ORIB, nel libro di sinistra del basamento; IN M / EDI / O E // CLE / SIE, nel libro di destra del basamento, R / O, nella formella con ritratto a sinistra del basamento, P / E, nella formella con ritratto a destra del basamento; ORDINIS EXCELSI SCRIBARUM MUNERE SACRUM / EX PARIO TEXTUM MARMORE FULGET OPUS / ANNO SALUTIS MCCCCLXXXIII MENSE FEBRUARII DICATUM, ai piedi dell'architrave; HOC SCRIBE CLAUDUNT FERRO CAN / DENTE SAC[ELLU]M MCCCCLXXXIII MENSE IULIO, sul cancello d'accesso in ferro battuto.

Bologna, basilica di San Petronio, cappella della Santa Croce (dei Notai)

Bibliografia: RICCI 1886, p. 31; MALAGUZZI VALERI 1898, pp. 178, 182-183; IDEM 1899, pp. 154-156; SCHUBRING 1904, p. 216; SIGHINOLFI 1915, p. 22; ZUCCHINI 1925, p. 41; FILIPPINI 1934, p. 55; SUPINO 1938, pp. 224-226; GNUDI 1942, p. 74; GRANDI 1984, pp. 45, 58 nota 19; L'OCCASO 2019, p. 276. Cfr. *supra* pp. 166-167.

Fin dal XV secolo, i fabbricieri di San Petronio avevano stabilito che, in seguito all'ottenimento del giuspatronato di una cappella nella basilica, chi l'acquisiva era tenuto, fra le altre cose, a fornirla di una cancellata che la dividesse dalla navata. I committenti potevano optare, come avvenne nel sacello appartenuto a Donato Vaselli, per un semplice “parapectum [...] sive gratam ferream” (FRATI 1879, pp. 27-28; CAVALCA 2013, p. 382, doc. XI. 14), oppure, laddove si volesse conferire maggiore risalto a tale elemento, per una struttura in marmo.



All'interno di quest'ultima categoria si iscrive, parallelamente alle scelte maturate dalle famiglie Rossi e Castelli, il caso della corporazione dei Notai, i quali, nel luglio del 1481, affidarono l'esecuzione della cancellata della propria cappella al mantovano Albertino Rusconi. Il ritrovamento dell'atto di commissione (sottoscritto da un aiuto del maestro) si deve a Lino Sighinolfi (1915; cfr. GNUDI 1942), che così ebbe modo di far decadere un precedente riferimento attributivo a Niccolò dell'Arca (RICCI 1886). Dato che nel sacello erano presenti pregevoli manufatti fin da prima (*supra* pp. 165-173), è probabile che al suo posto abbia per qualche decennio figurato una chiusura provvisoria.

In essa si dispiega un ricco repertorio all'antica, costituito di candelabre, rabeschi vegetali, teste alate di cherubini e cornici a ovuli e dentelli. Nel basamento, all'interno di formelle modanate che accolgono lo stemma raschiato della corporazione e oggetti tipici della tarsia lignea (fontane, cesti di frutta, pile di libri e marchingegni), figurano i ritratti dei primi proconsoli della Società, Rolandino Passaggeri e Pietro da Anzola. Il portale è l'elemento più aggettante della cancellata ed è dotato, insieme a una ripetizione in piccolo dello stemma dell'Arte al centro della parte sommitale, di una fittissima decorazione a racemi floreali e vegetali. Sopra di esso, diviso da un architrave con teste di cherubini, aquile e grifoni, si innesta una lunetta con la *Pietà*: su di essi, architrave e lunetta, si scorgono le uniche tracce di policromia.

6. Antonio Leonelli da Crevalcore

(Crevalcore, 1440 ca. - Bologna, *ante* 1525)

*Madonna col Bambino in trono, San Pietro e San Paolo*

1488 ca.

tela, cm. 170 x 175 circa ciascuna

Iscrizioni: VIRGO DECUS [...] GERMEN S[E]D USQUE SALUBRE/ S[U]FFUG(IUM)  
FERIS PRAESIDI(UM) REIS / EFFIGIEM HANC [HUMIL]I CASTA(QUE) MENTE  
DICARUNT/ QUI BREVIBUS SCRIBUNT PLU(RIMA) VERBA NOTIS / HOS TU SIC  
PATRIE CRUDE[L]I(BUS) ERIPE F[ATIS] / AUXILIO[QUE] FOVE SUBSIDIO[QU]E  
TUIS F[OVE] M[ATER], sul cartiglio ai piedi del trono (cfr. SGARBI 1985, p. 100, n.  
3; SCHIZZEROTTO 1986, pp. 34-36; CAVALCA 2013, p. 345, n. 33); RE AN ET // C  
/ R / LIO / LLE / ERA / ORI / OR / NA / O, sulla stele alle spalle di san Pietro;  
DIVUS PETRUS APOSTOLUS, ai piedi di san Pietro; SERVIRE DEO REGNARE EST,  
sulla legatura del libro ai piedi di san Paolo; DIVUS PAULUS APOSTOLUS, ai piedi  
di san Paolo; brani dall'epistola II di san Paolo apostolo ai Corinzi (6, 1-10) e  
dal Vangelo di san Matteo (4, 1-6), secondo il rito romano della prima domenica  
di quaresima, sul libro a lato di san Paolo.

Roma, collezione privata (Palazzo Ruspoli)

Bibliografia: V. SGARBI, in *From Borso* 1984, pp. 70-72; SGARBI 1984; TESTORI  
1984; SGARBI 1985, pp. 42, 100, n. 3; SCHIZZEROTTO 1986; M. LUCCO, in *La pittura*  
1987, II, pp. 561-562; MARCHI 1991, pp. 83, 87 nota 16; FERRETTI 1993, p. 62  
nota 37; FARINELLA 1999, p. 257 e nota 39; CAVALCA 2003, p. 51 nota 76;  
EADEM 2004, p. 129; EADEM 2013, pp. 35, 345, n. 33, con ulteriore bibliografia;  
BUIIONI 2015; A. BUIIONI, in *Rinascimento a Ferrara* 2023, pp. 166-167, n. 33.  
Cfr. *supra* pp. 88-90 e nota 156, 144-145, 173-175.

Documentate, negli anni trenta del XIX secolo, in una sala del palazzo Arcivescovile di Bologna (ove erano ascritte a Francesco del Cossa) e, più tardi, nel castello di Etrepy nella Marna, le tre tele qui schedate, riaffiorate a una vendita Sotheby's tenutasi a Montecarlo il 5 marzo 1984 e successivamente passate da una collezione privata londinese a una romana (SGARBI 1985; CAVALCA 2013, p. 345, n. 33; BUITONI 2015, pp. 64, 68 nota 20), costituiscono l'opera più rilevante della carriera di Antonio da Crevalcore, dando piena contezza della posizione estremamente originale da lui assunta nel quadro della pittura bolognese della seconda metà del XV secolo (l'attribuzione spetta a David Fyfe Jamieson: M. TANZI, in *The Bernard and Mary Berenson Collection* 2015, pp. 354-359, n. 49). In seguito a tale ritrovamento è stato possibile accorpore un insieme coerente di dipinti sotto questo nome, tutti di notevole qualità e contrassegnati, nella maggior parte dei casi, da quella che si considera una cripto-firma, ovvero il cardellino con la spiga di miglio. All'interno del catalogo del pittore, queste tele sono scalabili lungo il secondo lustro del nono decennio, lo stesso periodo che lo vide impegnato nell'esecuzione dei cartoni per la vetrata della cappella Rossi in San Petronio.

La fonte principale per il dipinto è la pala dei Mercanti di Francesco del Cossa (tav. 3), rispetto alla quale Leonelli perviene a una sorta di cristallizzazione delle figure, bloccate in pose ferme e insistite, conseguendo, mediante anche l'inserimento di oggetti indagati secondo la temperie di un intarsiatore (fig. 74), risultati di un iperrealismo molto marcato. Singolare è la posa disinvolta assunta dai santi laterali: la scelta di presentarli seduti potrebbe dipendere, stando alla descrizione fornita da Lamo, dagli evangelisti e dai dottori della Chiesa della volta della cappella Garganelli ("accomodati a sedere, e sono tutti in iscorcio": LAMO 1560, ed. 1844, p. 31; CALOGERO 2022, p. 41); tuttavia, non è escluso che ad agire su Crevalcore siano state le pungenti figurette sul fondo della pala di San Lazzaro di Ercole de' Roberti, anch'essa di certo nota al pittore.

I maggiori dibattiti attorno a tali dipinti si sono sollevati a proposito della loro collocazione originaria, e dunque a chi spettasse la commissione, nonché del loro arrangiamento. Il merito di averne messo in luce la connessione con la corporazione dei Notai spetta a Giancarlo Schizzerotto (1986), il quale riteneva, pertanto, che potessero aver figurato nella cappella di loro proprietà in San Petronio. Dopo essersi interrogati su una loro eventuale incompletezza (si è ipotizzato che facessero parte di un pentittico o di un ciclo di sei tele: TESTORI 1984; D. Benati, comunicazione orale in Sgarbi 1985, p. 100, n. 3), la tesi di Schizzerotto è progressivamente decaduta. Le ultime proposte sono quelle formulate da Cecilia Cavalca (2003; 2013) e Antonio Buitoni (2015): la prima ha suggerito che avessero figurato sopra gli scranni della sala d'adunanza della residenza dei Notai, il secondo nella sagrestia del Capitolo di San Pietro. Se la tesi di Cavalca può essere definitivamente accantonata (i Notai fecero pochi anni prima eseguire un affresco in quella posizione), quella di Buitoni, oltre ad aver indebitamente allontanato i Notai dalla commissione, non appare sostenuta da prove così convincenti. Ad ogni modo, ritengo che dovrebbe essere rivista l'obiezione secondo cui le tre tele "si perderebbero nelle grandiose dimensioni" di una cappella gotica quale quella posseduta dai Notai in San Petronio (MARCHI 1991, p. 87 nota 16). Come testimonia il sacello appartenuto al canonico Donato Vaselli nella stessa basilica, sul finire del XV secolo a Bologna la decorazione pittorica delle cappelle veniva generalmente compressa in una porzione ridotta della superficie disponibile: in uno spazio così configurato, immaginando una boiserie di raccordo fra le tele o una decorazione pittorica aniconica, esse risulterebbero tutt'altro che fluttuanti all'interno della cappella. Non va inoltre trascurata l'eventualità che alle tre tele se ne affiancassero in origine altre due. Un'ultima ipotesi di provenienza da tenere in considerazione, che gli elementi finora emersi mi inducono tuttavia a tenere in secondo piano, è che abbiano potuto ornare un altro ambiente del palazzo dei Notai, fra i quali l'oratorio

(sull'esistenza del quale: AGABO, *Visite pastorali*, Visite della città, et diocese del s.re Bachino et altri visitatori, 1586, nn. 16, 17, c. non numerata: apparati, doc. VI, pp. 356-357; MALAGUZZI VALERI 1898, p. 175; CENCETTI 1983, pp. 39-40). A proposito della carpenteria, il fatto che ciascuna tela sia incorniciata da una finestra (o larga feritoia) dipinta lascia aperta la possibilità, soprattutto laddove fossero incastonate in una parete, che non sia esistita; in alternativa, si è ipotizzata l'adozione di una struttura lignea semplificata e priva di intagli elaborati (a tal proposito: CAVALCA 2013, p. 345, n. 33).

7. Lorenzo Costa

(Ferrara, 1460 ca. - Mantova, 1535)

*Madonna col Bambino, san Giacomo e San Sebastiano* (pala dei Pellacani)

1491

Tavola, cm. 129 x 133

Iscrizioni: AVE GERATIA PL[ENA] / LAURENTIUS COSTA FECIT 1491

Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 552

Bibliografia: VOLPE 1958, ed. 1993, pp. 167-168 nota 22; BROWN 1966, pp. 84-85, 104, 307; VARESE 1967, pp. 23-24, 65, n. 19; TOSETTI GRANDI 1984; ROVERSI 1995, pp. 103, 139-141; NEGRO, ROIO 2001, pp. 14, 96-97, n. 15, con bibliografia precedente; N. ROIO, in *Pinacoteca* 2004, pp. 311-312, n. 131; CAVALCA 2013, p. 349, n. 39; ISEPPI 2023, p. 450. Cfr. *supra* pp. 90-91.

Immotivatamente ritenuta proveniente dalla chiesa dell'Annunziata da Ranieri Varese (1967, p. 65, n. 19), oggi si è assestata l'ipotesi di una sua originaria collocazione presso la residenza dell'Arte dei Pellacani, dalla quale sarebbe dunque giunta in Pinacoteca (TOSETTI GRANDI 1984; NEGRO, ROIO 2001, pp. 96-97, n. 15; N. ROIO, in *Pinacoteca* 2004, pp. 311-312, n. 131; CAVALCA 2013). Alcune incongruenze non consentono tuttavia di considerare scontata tale associazione: le due fonti che attestano l'esistenza di una pala nella cappella della corporazione rammentano, la prima, come fosse provvista di una *Pietà* nella parte inferiore, mentre la seconda omette di segnalare la data segnata in vistosi caratteri sul gradino del trono (BCABO, ms. Gozz. 67; ORETTI [sec. XVIII], ms. B 30, c. 295). Non è allora da escludere, data l'ampia venerazione riscossa dai santi effigiati, che il dipinto realizzato da Costa per i Pellacani fosse un altro, al momento non ancora individuato, e che l'opera in Pinacoteca sia invece da identificare con la *Madonna col Bambino, san Giacomo e san Sebastiano* con "cornice

antica” ricordato nella sagrestia della cappella annessa alla residenza dei Calegari (BCABo, ms. Gozz. 310; ROVERSI 1995).

Il dipinto, pur trovandosi in uno stato di conservazione precario, costituisce un documento di fondamentale importanza per illustrare il linguaggio di Costa anteriormente alla svolta segnata dalla *Pala Rossi* (1492): qui, come nei dodici *Apostoli* della Cappella Vaselli in San Petronio, è ancora in atto quel processo “di contratta riduzione del modulo eroico di Ercole nei limiti di una superstite significazione plastico statuaria: ma di una statuaria policromata, artigianale e spiritosamente brutalizzata” (VOLPE 1958, ed. 1993, p. 162). Questo preciso momento stilistico, che lo storico dell’arte considerava esaurirsi con lo scadere del nono decennio, ebbe quindi modo di protrarsi per un paio d’anni all’interno del seguente. Tutt’al più, è forse ravvisabile un certo raddolcimento delle espressioni, forse derivato da un iniziale e ancora non decisivo approccio con le prime opere pubbliche di Francesco Francia.

8. Anonimo pittore bolognese (Maestro degli Speciali)

*Madonna col Bambino fra san Petronio e un santo domenicano (san Domenico?)*

1490-1495 ca.

Tavola, cm. 119,5 x 70

Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. 137

Bibliografia: Bibliografia: [MALVASIA] 1792, p. 142; *Beschreibendes* 1883, pp. 470-471; BERENSON 1932, p. 413; IDEM 1936, p. 355; GRIGIONI 1956, p. 670; EMILIANI 1971, p. 43; A. Bacchi, comunicazione orale in DE MARCHI 1992, pp. 1067-1068; *Gemäldegalerie* 1996, p. 94, fig. 2224; CAMMAROTA 1997, pp. 442, 475, 652; IDEM 2004, pp. 174, 177; UGOLINI 2010, pp. 24-25, 30 nota 36; CAVALCA 2013, pp. 38, 202, 238 nota 130, 350-351, n. 42. Cfr. *supra* pp. 93-94, 128-129, 145, 235-251, 258.

In seguito alla soppressione che interessò la compagnia degli Speciali in epoca napoleonica (28 dicembre 1797), il dipinto fu ceduto nel 1818 dall'Accademia Pontificia al mercante romano Felice Cartone e tre anni dopo, per mezzo dell'intermediazione di Eduard Solly, pervenne al Kaiser Friedrich Museum di Berlino, oggi Staatliches Museum Gemäldegalerie (UGOLINI 2010). Nonostante sia ricordato presso la sede dell'Arte solo dalla fine del XVIII secolo, dapprima nell'atrio dello stabile e poco più tardi sopra i bancali della sala d'adunanza, è assai probabile che tale destinazione, e nello specifico quest'ultima, fosse quella originaria (CAVALCA 2013). Per questo motivo, la tavola può essere inserita nella serie di "dipinti consiliari" il cui prestigioso capostipite, nonostante a commissionarlo non sia stata propriamente una corporazione, è individuato nella tela eseguita da Francesco del Cossa per la Mercanzia (per una discussione più articolata di questo punto: *supra* pp. 135-145). Nelle fonti settecentesche, ove il dipinto risulta già essere ridotto a frammento, se ne riferisce la paternità a



Francesco Francia ([MALVASIA] 1792), un'attribuzione accantonata dalla critica moderna scorgendovi piuttosto una matrice romagnola e in particolare palmezzanesca (BERENSON 1932; IDEM 1936). Andrea Bacchi (parere orale in: DE MARCHI 1992), ravvisandovi invece un forte accento emiliano, ha preferito orientarsi sul nome di Antonio Rimpatta, fratello del più famoso Jacopo. In questo modo, il dipinto veniva inquadrato in quel momento, tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, in cui la pittura bolognese appare innervata da fermenti centroitaliani e in particolare umbri. L'enfatizzazione di quest'ultima componente e l'identificazione di un presunto modello peruginesco hanno indotto Andrea Ugolini (UGOLINI 2010, pp. 24-25) ad assegnarlo a un maestro educatosi nell'Italia centrale in movimento verso settentrione intorno al 1500, riferendo altresì alla stessa mano un dipinto che Filippo Todini (1989, p. 259, fig. 1244) aveva attribuito ad Antonio da Viterbo. Di recente, Cecilia Cavalca è tornata a parlare di un artefice romagnolo, ma con “un non trascurabile radicamento” nel contesto artistico emiliano (CAVALCA 2013).

Un'ulteriore pista di lettura, affidata unicamente a degli appunti sul retro di una fotografia, si deve a Carlo Volpe, il quale ampliava il corpus delle opere del pittore riferendogli la *Croce* della cappella dei Notai in San Petronio (tav. 11), che in un'altra circostanza suggerì di riferire alla giovinezza di Ercole Banci (l'attribuzione della *Croce* petroniana a Banci è raccolta e sviluppata da BENATI 1984, p. 190). La pubblicazione di tale materiale si deve ad Andrea Ugolini (2010, p. 24), il quale, tuttavia, finiva per mettere in luce solamente la contraddittorietà delle due conclusioni; in realtà, riprendendo in mano l'intera cartella dello studioso, oggi consultabile presso la fototeca del Dipartimento di Arti Visive dell'Università di Bologna (fondo Volpe, inv. VOL 2447), si comprende come la riflessione attorno a questo artista sia stata più articolata, non esauribile dunque nell'individuazione di un nome o di una coppia di opere della stessa mano. Posto in quei termini, sembra che Volpe intendesse risolvere il quesito

attributivo guardando unicamente a Bologna, scegliendo cioè tra due artefici nativi della città felsinea. Un appunto sulla copertina della cartella rivela invece come abbia diretto l'attenzione verso il centro Italia, notando profonde somiglianze con l'affresco raffigurante la *Lavanda dei piedi* nel battistero di San Giovanni Battista a Siena, riprodotto in un articolo apparso nel 1929 su "Rivista d'Arte" a firma di Giuseppe Fiocco, il quale ne metteva in dubbio la paternità, oggi accettata, di Pietro di Francesco degli Orioli pensando piuttosto a "un artista legato fortemente a Melozzo, ma non senza un forte sedimento emiliano" (sulla copertina della cartella si legge: "aggiungi gli affreschi di S. Giovanni a Siena, Riv. d'Arte, 1929, p.153; Maestro del Crocifisso di S. Petronio forse Pietro di Fr. degli Orioli"). Sull'affresco con la *Lavanda dei piedi* nel battistero senese: WELLER 1943, pp. 247-252; ANGELINI 1982, pp. 32-33; FATTORINI, PAARDEKOOOPER 2002, pp. 12-18). Osservando la questione alla luce delle acquisizioni della critica recente, significativo appare come Alessandro Angelini (1982, p. 33) ne sottolinei, integrandolo in un coerente sviluppo stilistico dell'Orioli, la vicinanza in termini di monumentalità all'*Assunzione della Vergine* di Antoniazio Romano a Tivoli e, per quanto riguarda la fattura, la morbidezza nella resa dei volti e "le mani così realisticamente caratterizzate fin nella carnosità dei polpastrelli". Dovettero essere questi i caratteri, in effetti tali da suggerire un parallelismo con la tavola degli Speciali, che spinsero Volpe, nello spazio privato della sua fototeca, ad associare i due manufatti. Appare insomma evidente come lo studioso abbia impostato la lettura del frammento berlinese in modo analogo a come lo si presenta nella letteratura odierna, ove si è soliti richiamare il nome di Melozzo e si ravvisa una forte componente centroitaliana che agisce su una formazione emiliana.

Tenendo ben presente quest'ultimo punto, la mappatura della soluzione che informa il gruppo della Madonna col Bambino condotta in questa occasione ha consentito di metterne a fuoco la genesi, a mio avviso da ricondurre, nonostante

la larga diffusione in Umbria e, in maniera minore, nel nord Italia, all'ambito di Pinturicchio a Roma (cfr. *supra* pp. 240-242; DELPRIORI 2023, p. 425). Si precisano in questo modo i riferimenti del nostro anonimo pittore, che alla monumentalità cossesca assimilata in patria poté aggiungere un confronto con il Pinturicchio romano, forse non ancora quello, però, degli appartamenti Borgia in Vaticano (1492-1494). Se la condizione di frammento non ci consente di valutare a pieno l'entità di tale incontro, almeno il volto della Vergine, puntuto ma allo stesso tempo delicato, sembra indicare un parziale scostamento dalla severità di Cossa e di Ercole de' Roberti.

A proposito dell'identificazione con Antonio Rimpatta, il cui profilo è stato messo a fuoco grazie alle ricerche di Federico Zeri (1963) e di Anchise Tempestini (1981), non mi sembra che ci siano prove sufficienti per considerare il dipinto degli Speciali quale sua prova d'esordio (tale osservazione diverrebbe ancor più netta se si accettasse di includere nel catalogo di Antonio il cosiddetto "gruppo Setmani", sul quale si è di recente tornati a interrogarsi: MOSSO 2012, IDEM 2017; V. MOSSO, in *Il meglio maestro* 2023, pp. 460-463, n. V.8; FERRETTI 2023, pp. 131, 148 nota 48; LOVINO 2023, pp. 499-500, 503 nota 56). Le volumetrie espanse dei personaggi, la resa epidermica delle carni e i panneggi dalle pieghe larghe e geometrizzate che lo contraddistinguono sono aspetti che, allo stato attuali degli studi, risultano troppo lontani dai modi semplificati con cui il pittore si manifesta nel 1501 in occasione dell'esecuzione della sua prima opera certa, il polittico di Mormile (Firenze, Museo del Cenacolo di Fuligno, tempera e olio su tavola, inv. 1890/10042-10046; l'appellativo convenzionale del dipinto fa riferimento al cognome della donatrice: P. LEONE DE CASTRIS, in *Perugino a Firenze* 2005, pp. 210-211, n. 52; IDEM, in *Rinascimento visto da Sud* 2019, pp. 398, n. 6.15).

9. Alberto di Lorenzo Segni

(documentato a Bologna nell'ultimo quarto del XV secolo)

*Madonna col Bambino in trono fra i santi Pietro e Paolo*

1496

Tela, cm. 192 x 173

Iscrizioni: A [...] NA // D [...] RE // R [...] CA, sul basamento del trono; 1496 // ALBERTO D(E) SE(GNI) // RE(NOVAVIT) AN(NO) 1769, sul poliedro in primo piano

Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 914

Bibliografia: [MALVASIA] 1792, p. 142; *Beschreibendes* 1883, pp. 470-471; BERENSON 1932, p. 413; IDEM 1936, p. 355; GRIGIONI 1956, p. 670; EMILIANI 1971, p. 43; A. Bacchi, comunicazione orale in DE MARCHI 1992, pp. 1067-1068; *Gemäldegalerie* 1996, p. 94, fig. 2224; CAMMAROTA 1997, pp. 442, 475, 652; IDEM 2004, pp. 174, 177; UGOLINI 2010, pp. 24-25, 30 nota 36; CAVALCA 2013, p. 355, n. 49; ISEPPI 2023, p. 455 nota 56. Cfr. *supra* pp. 91-93, 97-98.

Firmata e datata al 1496, ancora alla fine del XVIII secolo la pala di Alberto di Lorenzo Segni si trovava nel palazzo, oggi distrutto, della corporazione dei Calzolari, dal quale, per effetto delle soppressioni napoleoniche, venne prelevato e trasferito in Pinacoteca ([MALVASIA] 1782, pp. 350-351; CAMMAROTA 1997, pp. 434, 442, 475, 535, 648, 703, n. 358. Cfr. inoltre: CAVALCA 2013, pp. 355, n. 49, 390). In occasione di questa ricerca è stato possibile fornire delle precisazioni a proposito della sua destinazione specifica, che fino ad oggi si è reputato potesse essere la sagrestia della cappella annessa alla residenza. Nel corso della sua visita condotta nel 1587 all'interno della cappella, Antonio Bachino segnala sull'altare "l'ancona in tela con San Pietro e San Paolo et la Madonna in mezo" (AGABO, *Visite pastorali*, Visite della città, et diocesi del s.re Bachino et altri

visitatori, 1586, nn. 16, 17, c. 119: apparati, doc. VI, p. 360), da riconoscere senza dubbio in quella di Segni. È chiaro allora come la pala debba aver preceduto sopra l'altare un dipinto più moderno descritto da Marcello Oretti ([sec. XVIII], ms. B 30, cc. 293-294; ISEPPi 2023, p. 455), il quale vi pervenne, pertanto, solo più tardi in seguito a un ammodernamento degli apparati voluto dai Calzolari. Con ogni probabilità, fu nel corso di quell'avvicendamento che la tela di Segni finì in sagrestia.

Si deve a Malaguzzi Valeri (1919, p. 7, alla medesima conclusione giunge GUERNELLI 2010-2011) l'aver sciolto la frammentaria iscrizione che compare sul piedistallo in primo piano in favore di Segni, il cui catalogo, nonostante un tentativo di ampliamento condotto di recente (a mio avviso non convincente: G. SASSU, in *Pinacoteca* 2004, p. 303, n. 126), pare debba rimanere limitato a questa tela. Nelle mani di Segni, la lezione di Lorenzo Costa si manifesta nella sua declinazione più decadente, ove si è persa qualunque tensione emotiva che anima i personaggi e le architetture, fragili e sbilenche, si riducono a puro elemento esornativo.

10. Anonimo pittore bolognese

*Vergine col Bambino in trono e i santi Giovanni Battista e un santo vescovo (Agostino?)*

1500-1501

Tavola, cm. 95 x 112

Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 31739

Bibliografia: ORETTI [sec. XVIII], ms. B 30, c. 291; ARSLAN 1931, pp. 19-22; S. TUMIDEI, in *Pinacoteca* 2004, pp. 329-331; CAVALCA 2013, pp. 313, 364-365, n. 61, con ulteriore bibliografia. Cfr. *supra* pp. 94-98, 144-145, 257.

Commissionato per l'antica sede dell'Arte della Lana in via Ponte di Ferro e successivamente trasferito nei nuovi locali acquisiti dalla compagnia in via Miola (rispettivamente, ai nn. 17 e 35 dell'attuale via Farini), pervenne alla Pinacoteca Nazionale di Bologna per effetto delle soppressioni napoleoniche. Anche sulla base di una ricostruzione erronea della struttura, Cecilia Cavalca (2013) ha ipotizzato che il trittico potesse aver figurato sull'altare della cappella sostituendo una più antica "pittura a caselle". In realtà, avendo dimostrato come tale ricostruzione sia frutto di un fraintendimento di un passo di Marcello Oretti ([sec. XVIII], ms. B 30, c. 291), ritengo che la sua collocazione fosse quella al di sopra degli scranni della sala d'adunanza: privato sia della predella, della cui esistenza non si hanno riscontri, nonché di una lunetta dipinta (sopra al trittico, Oretti segnala una scultura, forse aggiunta in seguito all'allestimento nella seconda residenza), la sua conformazione, riaffermato uno sviluppo principalmente in orizzontale, risulta senz'altro idonea a una destinazione di questo tipo. Non è escluso che la cornice sia stata fatto oggetto di un riadattamento: lo stile goticeggiante dell'intaglio non collima con la datazione della parte pittorica; per di più, le figure appaiono costrette in spazi troppo angusti.

Un *terminus ante quem* per la cronologia è fornito dalla figura del Battista, che riprende in controparte quella del medesimo santo in uno scomparto di polittico, oggi riferito a Michele Coltellini con una datazione in anticipo rispetto alla *Morte della Vergine* del 1502 (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 263), del Museo di Santo Stefano (ARSLAN 1931; LONGHI 1934, ed. 1956, pp. 64-65). A rassicurare della giusta relazione tra le opere interviene lo spirito citazionista del nostro artefice, che ricorre a un modello anche per la Madonna col Bambino, esemplata su un'invenzione di Perugino (FERRETTI 2004<sup>b</sup>, pp. 177-178; S. TUMIDEI, in *Pinacoteca* 2004, pp. 329-331, n. 141; CAVALCA 2013, pp. 364-365, n. 61). Dal punto di vista stilistico, nuovi fermenti di matrice peruginesca, ravvisabili soprattutto nell'espressione distesa dei personaggi, si accordano a una volumetria espansa dei corpi, rivelatrice di una formazione condotta sugli ultimi esempi "prospettici" della pittura bolognese del Rinascimento.

11. Ercole Banci (?)

(Bologna, notizie dal 1518 al 1531)

*Croce dipinta*

1505 ca.

Tavola

Bologna, basilica di San Petronio, cappella della Santa Croce (dei Notai)<sup>586</sup>

Bibliografia: CAVAZZONI 1603, ed. 1999, p. 52; MASINI 1650, p. 112; IDEM 1666, p. 111; MALVASIA 1686, p. 239; IDEM 1686, ed. 1969, p. 162, 239/26; BENATI 1984, pp. 188-190; UGOLINI 1985, p. 59, 63 nota 14; FERRETTI 1993, pp. 44-48, 62 nota 37; ROVERSI 1995, p. 132; NEGRO, ROIO 1998, p. 58 nota 116; SASSU 1999, pp. 73-74; UGOLINI 2010, pp. 25, 31 nota 43; BUITONI 2015, p. 61; GALIZZI KROEGEL 2021, pp. 157, 169, 182 nota 4, 388, fig. 140; FERRETTI 2023, pp. 133, 148 nota 56. Cfr. *supra* pp. 167-176, 252-258, 307-308.

L'opera presenta un'iconografia tradizionale, con il pellicano che si lacera il petto col becco per nutrire i suoi piccoli nel tabellone apicale, i due dolenti, la Madonna e il san Giovanni Evangelista, alle estremità laterali e il teschio sulla collinetta del Golgota in basso. In cima al braccio longitudinale della croce dipinta, resa con particolare attenzione alla matericità del legno, è appesa una tavoletta recante il *titulus crucis* in ebraico, greco e latino. Ricercata è anche la fattura del supporto, attorniato su quasi tutto il perimetro da una ricca decorazione intagliata a motivo fogliaceo e vegetale. È possibile notare, inoltre, la singolare caratteristica del restringimento del tabellone sommitale, la quale

---

<sup>586</sup> In questo studio si propone che la *Croce* sia un reimpiego in seguito alla sua dismissione dall'altar maggiore della stessa San Petronio. In vista di ulteriori accertamenti, ho ritenuto comunque opportuno fornirne una scheda nella presente sezione.



trova un precedente nella *Croce* di Marzo Zoppo al Museo dei Cappuccini (fig. 88; *supra* pp. 111-112, con ulteriore bibliografia).

Stando a Malvasia (1686, p. 239), si dovrebbe trattare di un reimpiego di un crocifisso duecentesco prelevato da una delle chiese demolite per far spazio a San Petronio, la cui ridipintura sarebbe stata affidata a Francesco Francia. La tradizione settecentesca e del primo Ottocento dà credito a questa ricostruzione, ipotizzando una sua originaria provenienza dalla chiesa della Santa Croce. L'attribuzione all'*aurifex*, rilanciata senza incontrare il favore della critica da Massimo Ferretti (1993), risale a Masini (1650, 1666), che però non riporta la notizia del rifacimento. Tale notizia non è presente neppure in Cavazzoni (1603, ed. 1999), che riferiva la *Croce* a Lorenzo Costa. Daniele Benati (1984), riconoscendo che “la sagoma della tavola, pur palesemente arcaizzante rispetto alla data indicata dalla pittura, esclude assolutamente caratteri tanto antichi”, avanza qualche legittimo dubbio sulla tesi di Malvasia e propone, sviluppando un suggerimento di Carlo Volpe, un'attribuzione alternativa a favore di Ercole Banci (alla medesima conclusione pervenne anche Roberto Longhi: NEGRO, ROIO 1998). Un'ulteriore ipotesi, mai pubblicata e affidata a degli appunti sul retro di una fotografia, si deve ancora a Volpe, il quale ritenne di scorgervi la stessa mano che eseguì il dipinto con la *Madonna col Bambino fra san Petronio e un santo domenicano (san Domenico?)* un tempo nella residenza degli Speziali (Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. 137; tav. 8). Quest'ultima lettura è stata di recente accolta da Andrea Ugolini (2010, p. 24) – al quale si deve la prima menzione del materiale di Volpe –, che in una prima occasione (1985) aveva però condiviso l'attribuzione di Benati.

Il riferimento all'attività giovanile di Banci, la pista che per ora mi sembra la più verosimile, presuppone una datazione al primo decennio del XVI secolo, la quale si accorda a un pagamento del 1506, da me di recente rintracciato, indirizzato al maestro di legname Giacomo de' Marchi “per resto de la fatura de

la croce e del pe che lui fece per lo altaro grande” (SERRANI 2023<sup>b</sup>). Ritengo possibile che la croce menzionata nel documento sia proprio quella qui schedata, la quale sarebbe dunque in un primo momento stata collocata in corrispondenza del provvisorio altar maggiore di San Petronio e successivamente confluita, secondo una prassi di certo non inconsueta, in una cappella laterale, quella appunto dei Notai. In effetti, la realizzazione della nostra *Croce* si pone fuori tempo massimo rispetto all’esecuzione degli altri manufatti del sacello, già provvisto di tutte le necessarie suppellettili fin dagli anni ottanta del XV secolo.

12. Anonimo pittore bolognese

*Madonna col Bambino*

1510-1520

Affresco

Bologna, palazzo degli Strazzaroli

Bibliografia: inedito. Cfr. *supra* p. 281.

L'affresco, da me reperito nel corso delle ricerche condotte in questa sede, si trova al primo piano del palazzo un tempo appartenuto all'Arte dei Drappieri, nella piazza di Porta Ravegnana. In particolare, è collocato all'innesto di una volta a crociera all'interno di un ambiente – non fra quelli affacciati direttamente sulla piazza – la cui funzione originaria risulta, per ora, difficilmente definibile. I dati forniti dallo stile inducono a ipotizzare una sua cronologia compresa nel terzo decennio del XVI secolo, con un ritardo di una ventina d'anni, dunque, dalla conclusione dei lavori della facciata del palazzo (avvenuta nel 1496: ALBERTUCCI DE' BORSELLI 1497, ed. 1912-1929, p. 114; GUIDICINI 1868-1873, ed. 1980, IV, p. 287). Se la tipologia iconografica è debitrice dei prototipi della produzione matura di Francesco Francia – si noti il tipico contrapposto fra le pose della Vergine e del Bambino –, al contrario l'esecuzione, ove si scorgono movenze più moderne, richiama limitatamente lo stile del caposcuola. Il carattere disteso e morbido delle figure, enfiate e di una volumetria espansa, fanno piuttosto pensare, come anche il panneggio privo di asprezze, a un maestro che si accosta in modo personale ai fortunati moduli di Raibolini attorno al 1515. Alcune analogie potrebbero scorgersi, data la necessità di svincolare il dipinto dalla più consueta produzione della bottega dell'*aurifex*, ereditata nel corso del secondo decennio dai figli Giacomo e Giulio, con certa produzione di Girolamo da Cotignola, quella della fase precedente alla svolta

determinata dall'ancona per Santa Maria di Galliera (a proposito della quale: A. SERRANI, in *Giulio II e Raffaello* 2022, pp. 161, n. VII.6, 162, n. VII.7, con ulteriore bibliografia).

13. Anonimo scultore bolognese

*San Girolamo*

1520-1530

Rilievo in terracotta

Bologna, palazzo degli Strazzaroli, facciata

Bibliografia: BESEGHI 1956, ed. 1957, p. 150; ROVERSI 1995, p. 160. Cfr. *supra* pp. 99-100, 278-280.

Nonostante la sua prestigiosa collocazione, trovandosi cioè incastonato al centro della merlatura della facciata del palazzo degli Strazzaroli in piazza di Porta Ravennana, il rilievo in questione non ha destato particolare attenzione negli studiosi di scultura a Bologna. *San Girolamo*, rappresentato a figura intera e nell'atto di sorreggere una croce astile, è avvolto in un mantello che ne lascia il bacino e il braccio sinistro; ai suoi piedi si trovano il leone e il cappello cardinalizio, suoi tradizionali attributi.

Scolpito in bassorilievo, è posizionato all'interno di un'edicola rettangolare il cui fondo è costituito da mattoni, alcuni con orientamento orizzontale e altri verticale, molto più grandi di quelli impiegati nei merli, costruiti con mattoni sottili e disposti orizzontalmente. Tale dettaglio induce a pensare di trovarci di fronte a un innesto successivo, un'ipotesi che la documentazione per ora in nostro possesso sembra in grado di confermare. Contrariamente a quanto creduto dai pochi studiosi intervenuti sull'argomento, ritengo infatti che in quella posizione gli Strazzaroli abbiano in origine previsto lo stemma dei Bentivoglio e che solo più avanti, dopo il 1556, si sia provveduto a collocarvi il *San Girolamo* (cfr. TAMBORRINO 1997, pp. 418, 447 nota 11; GIORDANO 2000, p. 95; *supra* pp. 277-279). Sotto al merlo ove è incastonato il santo è possibile scorgere le tracce di alcune iscrizioni, oggi decifrabili solo grazie a foto storiche

(Alinari, neg. 10667, sec. XX), che tuttavia si riferiscono alle fasi di edificazione del palazzo.

Dal punto di vista stilistico, la muscolatura pronunciata del torace, la barba fluente e l'espressione severa sono elementi che parlano a favore di una datazione alla prima metà del XVI secolo, in particolare nel secondo quarto. Diversi paragoni potrebbero essere istituiti con la produzione del volterrano Zaccaria Zacchi, attivo in vari cantieri a Bologna (a tal proposito, da ultimo: LUCIDI 2018, pp. 74-77; D. LUCIDI, in *Alfonso Lombardi* 2020, pp. 85-88, n. 5); tuttavia, sarebbe azzardato ricondurre direttamente a lui il nostro rilievo. Si tratta invero di un confronto che aiuta a circoscrivere la data di realizzazione e i tratti stilistici di riferimento dello scultore, affine dunque a Zacchi e che lavorò per i Drappieri entro la metà del XVI secolo. Accogliendo tale lettura, si dovrà anche ritenere che il rilievo sia nato per adornare un altro punto del palazzo e che solo in un secondo momento, successivo al 1556, si decise di collocarlo nella posizione attuale.



## **Apparati**

### Abbreviazioni

AGABo = Archivio Generale Arcivescovile di Bologna

AFSP = Archivio della Fabbriceria di San Petronio, Bologna

ASBo = Archivio di Stato di Bologna

ASVe = Archivio di Stato di Venezia

BCABo = Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna

Gozz. = Gozzadini

b. = busta

prot. = protocollo

doc. = documento

fasc. = fascicolo

c. = carta

[...] = parola non leggibile

[ ] = mia ipotesi di lettura



## I. Compagnia dei Notai, provvisione del 2 maggio 1382

ASBo, *Società dei Notai*, Riformagioni e provvigioni, registro 1376-1396, c. 10/b.

Bibliografia: parzialmente trascritto da SUPINO 1932, p. 21; FILIPPINI, ZUCCHINI 1947, pp. 250-251<sup>587</sup>.

In Christi nomine amen. Anno nativitatis eiusdem millesimo trecentesimo octuagesimo secundo, indictione quinta, die secundo mensis maii, pontificatus domini Urbani pape sesti. Honorandam Societatem et generale corpus Societatis Notariorum Civitatis Bononie ad consilium convocari et congregari fecit prudens et circumspectus vir dominus Jacobus Petri de Salomonibus, honorabilis Corector Societatis prefate, in sala magna superiori domus magne dicte Societatis sono tube et voce preconis et numptiorum, ut moris est solito congregari, de voluntate, scientia et consensu providorum virorum Nicolay Francisci de Montecalvo massarii, Jacobi Mathey de Blanchittis, Guzoli Nicolay de Manglonibus, Benvenuti Bolognini de Rippoli, Galvanini Philippi de Borghesanis, Jacobi Romei de Flamenghis, Rustigani Jacobi de Gipso et Johannis Jacobi Aczolini, omnium Consulium dicte Societatis. In quo quidem corpore et Congregatione interfuerunt prefatus dominus Corrector et ultra quam due partes dictorum consulium et alii totidem de dicta societate, qui fuerunt in ipsis computatis prefatis domino Corectore et Consullibus ac Consilio Quadraginta eiusdem Societatis numero centum sedicim. In quo

---

<sup>587</sup> Il testo qui presentato deriva da una trascrizione, meno compendiarica rispetto a quelle presenti nella bibliografia richiamata, del documento da me reperita presso l'Archivio del Comitato per Bologna Storica e Artistica: fondo Palazzo dei Notai, fascicolo dal titolo "Archivio di Stato di Bologna (Sezione del Comune) / Società dei Notai / Estratti dalle Provisiones Vol. segn. ✠ (1376-1396) e dai / libri Introitorum et expensarum Societatis Notariorum / (1381-1395) (1404-1452 ed aggiunte), relativi alla fabbrica / del palazzo (domus magna Notariorum super pla / team), collezionati dal dottor Emilio Orioli dell'Archivio / di Stato".

quidem consilio et congregatione prefatus dominus Corector proposuit de voluntate et consensu dictorum consulum et maioris partis eorum infrascriptas postas, prius inter ipsum d. Corectorem et Consules ac Consilium quadraginta eiusdem Societatis provisos, deliberatas et approbatas cum fabis albis et nigris. Quarum quidem postarum unius tenor sequitur in hac forma: ...

Alterius vero poste sequitur in hac forma tenor:

Item cum eidem Corectori et Consulibus videatur honestum et debitum pro honore eiusdem Societatis in oratione et reverentia Corporis Christi et altaris dicte Societatis super quo missa singulis mensibus semel celebratur, beate Marie Virginis gloriose, sancti Christofori et aliorum Sanctorum, quorum figure picte sunt, tam in tabula, que sita est supra dictum altare et supra discum dicte Societatis, situm in sala magna domus magne ipsius Societatis, quam in logia inferiori eiusdem domus, prout est figura dicti sancti Christofori, que sunt lacerate obfuscate et a muro cascade, sicuti figura dicti sancti Christofori, quod per massarium dicte Societatis, qui nunc est vel pro tempore erit, ematur quedam parva crux vel alia pulchra preciosa crux argentea deaurata que, tempore quo missa celebratur Societati, debeat permanere super altare predictum in oratione et honore Corporis Christi et altaris predicti, cum qua etiam et sic emenda dari debeat pax domino Corectori et Consullibus, qui pro tempore erunt dicte Societatis; ac etiam renovari et de novo reffici et pingi facere debeat ipse massarius tabulas predictas et dictam figuram sancti Christofori, que est in sala inferiori suprascripta preciose et ornative. Et si comode reperiri per dictum massarium non possit in Civitate Bononie per quem sufficientem pictorem dicte tabule site supra altare et discum predictos tam preciose et ornative reffici et pingi valeant, ut decet, mictere teneatur et valeat personam cognitam de predictis in Civitate Venetiarum ubi dicitur et creditur esse magna ars de talis tabulis et figuris. Que omnia teneatur et valeat ipse massarius emesere et fieri facere de pecunia et avere dicte Societatis que est vel erit penes ipsum massarium

qui nunc est vel pro tempore erit, et in libro suarum licitarum expensarum scribi facere et pro licitis expensis successori suo nomine dicte Societatis assignare absque suo preiudicio vel gravamine, igitur quid placet super premissis providere et firmare. Super qua quidem posta providi viri; Franciscus Boniacobi de Tallamatiis, unus de dictis consiliariis, suessit ad consulendum et consulendo dixit et affirmavit quia semper quilibet christicola tenetur grates et honorem redere omnipotenti Creatori nostro, eius unigenito filio Iesu Christo Redemptori et Salvatori nostro eiusque genitrici Virgini Marie matri eius et totius celesti curie, quod pro augmentatione et bono statu ac conservatione Societatis notariorum posta predicta, et lecta est, procedat, et fiant contenta in dicta posta, ut scripta et lecta est; et Ioannes quondam Antonii de Cento etiam de dictis consiliariis alter ut supra suessit et consulendo dixit et affirmavit quod quia tenetur omnis fidelis ornare et ornaturas proponere et preparare celestibus et divini cultus, dicta posta, ut lecta est procedat et habeat plenum robur. In reformatione cuius quidem consilii et poste, datis fabis albis et nigris de mandato prefati domini Corectoris hominibus de dicto Consilio in dicta congregatione existentibus per numptios eiusdem societatis, facto per ipsum dominum Corectorem partito in hunc modum, videlicet, quod omnes et singuli de dicta societate et Consilio in dicta congregatione existententes, qui volunt quod dicta posta, ut lecta est, procedat et habeat plenum robur, sit una pars et ponant fabas albas, contrarii vero et qui volunt contrarium sit alia pars et ponant fabas nigras in contrarium; et post modum recolectis dictis fabis per consules dicte societatis, secundum formam statutorum dicte Societatis, illi, quibus placuit quod dicta posta, ut lecta et scripta est, procedat et habeat plenum robur et posuerunt fabas albas in affirmando, fuerunt numero centumduodecim, contrarii vero, qui contrarium voluerint et fabas nigras in contrarium posuerunt, fuerunt numero quatuor. Et sic obtentum, deliberatum et provisum fuit.

## II. Compagnia dei Notai, provvisione del 10 giugno 1384

ASBo, *Società dei Notai*, Riformagioni e provvigioni, registro 1376-1396.

Bibliografia: inedito<sup>588</sup>.

In Christi nomine amen. Anno nativitatis eiusdem millesimo trecentesimo octuagesimo quarto, indictione septima, die decimo mensis iunii, tempore pontificatus domini Urbani pape sexti. Consilium Quatraginta honorande societatis notariorum civitatis Bononie congregari et coadunari fecit sapiens et discretus vir dominus Philippus Petri Filippi honorabilis corector societatis prefate cum consensu, presentia etc...

Cum alias provixum et deliberatum fuerit in corpore societatis predicte quod massarius qui nunc est vel pro tempore fuerit in societate predicta possit et valeat ac debeat expendere de avere et pecunia ac introitibus societatis predicte in reffetione et reparatione domus magne societatis prefate in qua et super qua corporale societatis predicte congregatur et etiam in reparatione stationum domus predicte librarum trecentarum bon. et habito consilio quamplurium bonorum virorum antiquorum societatis prefate et magistrorum peritorum in tali ministerio et exercitio pluries et pluries qui consuluerunt et pro maiori utilitate comodo et honore societatis predicte et loci ubi est sita dicta domus, quod maior quantitas quam predicta expendatur et quod maius laborerium fiat, et predictis omnibus ponderatits et consideratis et modum habendi inveniendi pecuniam pro predictis necessariam videatur domino correctori et consulibus

---

<sup>588</sup> Il testo qui presentato deriva da una trascrizione del documento da me reperita presso l'Archivio del Comitato per Bologna Storica e Artistica: fondo Palazzo dei Notai, fascicolo dal titolo "Archivio di Stato di Bologna (Sezione del Comune) / Società dei Notai / Estratti dalle Provisiones Vol. segn. ✠ (1376-1396) e dai / libri Introitorum et expensarum Societatis Notariorum / (1381-1395) (1404-1452 ed aggiunte), relativi alla fabbrica / del palazzo (domus magna Notariorum super pla / team), collezionati dal dottor Emilio Orioli dell'Archivio / di Stato".

predicta fieri debere in quantum placeat presenti concilio quatragenta dicte societatis. Idcirco quid placeat dicto Conxilio quatragenta et hominibus eiusdem super predictis providere decernere et firmare.

(N.B. il partito, dopo proposta di Laigone Ostesani che stima di doversi spendere ancora più delle trecento lire, viene approvato ed è approvato poi il 21 giugno successivo dal Corporale della società).

### III. Compagnia dei Notai, provvisione del 3 dicembre 1384

ASBo, *Società dei Notai*, Riformagioni e provvigioni, registro 1376-1396.

Bibliografia: inedito<sup>589</sup>.

In Christi nomine amen. Anno nativitatis eiusdem millesimo trecentesimo octuagesimo quarto, indictione septima, die tertio mensis decembris, tempore pontificatus sanctissimi in Christo patris et domini Urbani divina providentia pape sexti. Conscilium quadraginta honorande societatis notariorum civitatis Bononie congregari et coadunari fecit sapiens et discretus vir dominus Matheus Guidutii de Griffonibus notarius honorabilis corrector societatis prefate cum consensu presentia et voluntate sapientum virorum dominotum Azonis Nicolai de Buvalelis, Iohannis Alberici de Manticis, Francisci ser Dominici, Chuzoli Nicolai de Mangnonibus, Lippi Manzoli, Baxoti Isinardi de Argille et Laigoni Dini Hostexani, omnium notariorum et consulum diete societatis etc...

---

<sup>589</sup> Il testo qui presentato deriva da una trascrizione del documento da me reperita presso l'Archivio del Comitato per Bologna Storica e Artistica: fondo Palazzo dei Notai, fascicolo dal titolo "Archivio di Stato di Bologna (Sezione del Comune) / Società dei Notai / Estratti dalle Provisiones Vol. segn. ✠ (1376-1396) e dai / libri Introitorum et expensarum Societatis Notariorum / (1381-1395) (1404-1452 ed aggiunte), relativi alla fabbrica / del palazzo (domus magna Notariorum super pla / team), collezionati dal dottor Emilio Orioli dell'Archivio / di Stato".

Cum alias provixum et deliberatum fuerit in corpore societatis prefate quod massarius qui tunc erat vel pro tempore esset in societate predicta possit valeat et debeat expendere de avere et pecunia ac introitibus societatis predictae in refectione et reparatione domus magne societatis predictae in qua et super qua corporale societatis predictae congregatur et etiam in reparatione stationum domus predictae librarum trecentarum bon; et etiam post predicta habito consilio quamplurium virorum antiquorum societatis predictae et magistrum peritorum in tali ministerio et exercitio non semel sed pluries qui consuluerunt quod pro maiori utilitate comodo et honore societatis predictae et loci ubi est sita domus predicta quod maius laborerium fieret et quod maior quantitas expendere provixum firmatum et deliberatum fuerit per corporale societatis predictae et alia consilia oportuna quod maior quantitas quam predicta expenderet et quod maius laborerium fieret predictis omnibus ponderatis et consideratis et quod modus habendi et inveniendi pecuniam pro predictis expediendis et perficiendis remaneat in dispositione et deliberatione domini corectoris et consulum societatis predictae tunc in officio existentium et cum ad presens domino corectori prefato et consulibus videatur et constet valde maius laborerium fieri oportere quam primo provixum et deliberatum fuerit maxime propter debilitatem murorum circumstantium domum predictam qui totaliter ruinam et precipitium minabantur et necessaria reparatione indigebant iusta huiusmodi laborerii peritorum relationem super hoc per ipsum dominum corectorem et consules multipliciter requisitorum et delatorum et secundum quod ex inspectione ipsorum murorum hoc lucidissime apparebat et ob hoc utile maiore quantitas pecunie presto necessaria sit quam forsitan fuerit provixum et deliberatum et ob id vident et cognoscent ipsi domini corector et consules laborerium predictum inceptum perfici oportere pro honore utilitate et comodo societatis predictae et necesse est magnam quantitatem pecunie pro huiusmodi laborerii perfectione presentialiter haberi pro ac meliori et comodiori modo quo

haberi et inveniri poterit, volentesque honoris sub fiducia et rigore provixionum predictarum laborerium predictum perfici facere et pecuniam necessariam invenire pro huiusmodi laborerii perfectione absque consensu voluntate scientia et deliberatione hominum societatis predictae et corporalis societatis eiusdem, idcirco quid placet dicto consilio quatragesimo et hominibus eiusdem super predictis providere decernere et firmare.

Consilium domini Stephani quondam domini Tolomei de Notaria qui surexit et consuluit super dicta posta fuit tale videlicet quod dicti domini Coretor et Consules ac massarius qui nunc sunt et president societati predictae et dominus Coretor et Consules ac massarius societatis predictae noviter electi seu eligendi pro futuri sex mensibus prosime venturis vel maior pars ipsorum possint et valeant ac debeant supradictum laborerium quantumcumque magnum sit et maius quam primo fuerit provixum et deliberatum perficiant et perfici faciant prout eis vel maiori parti ipsorum videbitur et placuerit pro utilitate comodo et honore societatis predictae expensis ipsius societatis ...

(Il Consigliere tratta quindi dei mezzi pecuniari necessari per il lavoro e soggiunge:)

Et si contingeret dictum laborerium et hedificia tempore dictorum dominorum coretoris massarii et consulum non esse perfecta et completa, quod domini coretores massarii et consules dicte societatis qui pro tempore fuerint vel maior pars ipsorum habeant et habere intelligantur et debeant in predictis circa predicta et qualibet predictorum eandem potestatem, arbitrium, iurisdictionem licentiam et bailiam in omnibus et per omnia ut superius dictum est usque ad integram et honorabilem perfectionem ipsorum laboreriorum et hedificiorum ...

(Dello stesso parere sono altri due consiglieri ed infine li Consiglio dei Quaranta approva il partito). Portata la proposta, così votata dai Quaranta, innanzi a tutto

il corporale della società, viene approvata con 95 voti favorevoli e 15 contrari, il successivo 7 dicembre.

#### IV. Compagnia dei Notai, *Libro di spese*, 1381-1463

ASBo, *Società dei Notai*, Introiti e spese, 100, 1381-1395, cc. 1-190; 101, 1403-1455, cc. 1-289; 102, 1458-1473, cc. 2-55.

Bibliografia: TAMBA 1988, pp. 260-275 (inventario)<sup>590</sup>.

1383 - dicembre

Item expendit dictus massarius in una campanela pro pulsando quando levatur corpus Christi que est in logia inferiori diete societatis (fol. 44).

1384 - maggio

Item expendidit de voluntate, consensu et mandato domini corectoris et consulum quos dedit magistro Laurencio de Bagnomarino et magistro Antonio de Vigentiis qui informaverunt dictum corectorem et consules de laborerio fiendo videlicet de modo et forma laborerii hedificanti et de expensis ocurrentibus occaxione dicti laborerii, solidos quadraginta bon. et quos dedit

---

<sup>590</sup> Il testo qui presentato deriva da una trascrizione parziale di questi registri da me reperita presso l'Archivio del Comitato per Bologna Storica e Artistica: fondo Palazzo dei Notai, fascicolo dal titolo "Archivio di Stato di Bologna (Sezione del Comune) / Società dei Notai / Estratti dalle Provisiones Vol. segn. ✕ (1376-1396) e dai / libri Introitorum et expensarum Societatis Notariorum / (1381-1395) (1404-1452 ed aggiunte), relativi alla fabbrica / del palazzo (domus magna Notariorum super pla / team), collezionati dal dottor Emilio Orioli dell'Archivio / di Stato". Per la sua messa a punto ci si è avvalsi dell'originale, utile a sanare alcune lacune della trascrizione e dal quale sono state tratte altre notizie ritenute importanti nell'economia di questo studio (*in corsivo*).



dicto magistro Laurentio qui habuit refertum dominis antianis et collegiis de modo et forma dicti laborerii fiendi ecc. (fol. 48 v°).

1384 - giugno

Spese diverse per mattoni e calce pro constructione palatii societatis. (fol. 49).

1384 - giugno

Item expendidit quos dedit pro parte solutionis et precii maxolarum et bassarum magiatro Petro Iacobi de Massignis pro laborerio fiendo. L. XX (fol. 49).

1384 - giugno

Item expendidit quos dedit magistro Laurentio de Bagnomarino et magistro Berto Cavaletto ingegnariis comunis Bononie qui una cum notariis dominorum defensorum averis comunis Bononie interfuerunt posuerunt acceperunt et scribi fecerunt terminos et conifines laborerii fiendi ducatum unum auri. L. l s. x (fol. 49).

1384 - 5 luglio

In primis die quinto iulii expendidit dominus Azo in vino occasione fori (mercato) facti cum magistro Iacobo de Massignis de Maxcolis et bassis molis datis pro pilastris muri predicti sol. duos bon. (fol. 55 v°).

1384 - 21 luglio

Item die predicta solvit dictus Azo massarius quos expendit in uno corbe vini tradito de voluntate corectoris et maiorie partis consulum, magistro Thome de Florentia muratori et sociis suis die predicto quam ipsi inceperunt fundare murum predictum et occasione principii ipsius fundamenti libr. unam sol. XIII J. (fol. 56).

1384 - 30 luglio

Item die predicta solvit dictus Azo massarius in ovis, pane, caxeo et vino pro cena facta magistris et manoalibus qui laboraverunt in capite fundamenti iuxta datium vini usque ad mediam noctem ex eo quod dubitabatur de ruina muri veteris dicti datii libr. unam, den. VII bon. (fol. 56).

1384 - 2 agosto

Item die predicta solvit dictus Azo massarius magistro Iacobo de Massignis pro parte pretii masignorum seu mesularum per ipsum datarum et venditarum, societati pro pliastris libr. quatuor.

Item die sexto augusti solvit dictus Azo massarius predicto magistro Iacobo de Massignis pro parte pretii masignarum seu mesularum predictarum lib. sedecim bon. (fol 56 v°)

1384 - 2 agosto

Item die predicta solvit dictus Azo massarius portatoribus qui portaverunt bassas a pillastris a domo magistri Iacobi de Massignis ad laborerium sol. tredecim. den. sex bon. (fol. 56 v°).

1384 - 6 agosto

Item die sexto augusti solvi dictus Azo massarius predicto maristro Iacobo de Massignis pro parte pretii masignarum seu mesularum predictarum libras sesdecim. (fol. 56 v°).

1384 - 8 agosto

Item die predicta solvit dicutus Azo massarius pro portatura quatuor lapidum de masignis pro pilastris solidos quinque. (fol. 56 v°).

1384 - 9 agosto

Item die predicta solvit dictus Azo massarius portatoribus qui portaverunt mesule superiores pilastrorum a domo magistri Iacobi ad laboreria libram unam solidos quinque. (fol. 57).

1384 - 19 agosto

Item die predicta solvit dictus Azo massarius magistris muri pro bono principio voltarum quas inceperunt volvere pro vino solidos (fol. 57 v°).

1384 - 3 settembre

Item die tertio setembris solvit dictus Azo massarius Mengolino Potri Zardinatoni capelle sancte Lucie pro remendatura androne que est iuxta logiam inferiorem domus magne societatis super quam fieri debent scale nove, libros tres. (fol. 57 v°).

1384 - 4 settembre

Item die predicta solvit dictus Azo massarius Dino muratori pro taiatura fenestrarum que facte fuerunt in medio muri grossi predicti et aliarum fenestrarum que fieri debent in voltis portarum novarum libros decem. (fol. 58).

1384 - 6 settembre

Item die predicta solvit dictus Azo massarius in duobus corbibus calcine operate ad fenestras de medio emptis a fornace magistri Iacobi de Bagnomarino solidos quindecim bon. (fol. 58).

1384 - 13 settembre

Item die XIII setembris solvit dictus Azo massarius suprascripto Dino muratori pro lapidibus per ipsum et socios incisas pro fenestris de medio ultra illos lapides quos ipse incidere debebat pro fenestris predictis secundum formam pactionis prime cum eo facte per Filippum Manzoli et dictum Azonem que postea facte fuerunt noviter quasi essent forma primitus ordinata pro quo forma prima ipse pro qualibet fenestra habere debebat lib. duas sol. decem bon. (fol. 58).

Item die predicta solvit dictus Azo massarius predicto Dino muratori pro quindecim operibus per ipsum et socios suos positis ad murandum dictas fenestras de medio ad rationem solidorum decem pro quolibet opere et pro duobus operibus manualis prestitis ad fenestras predictas in summa lib. otto sol. duos bon. (fol. 58).

1384 - 26 settembre

Item die predicta solvit dictus Azo massarius Rosso manuali pro tribus operibus per ipsum prestitis ad demoliendum murum grossum vetus lib. una sol. unum. (fol. 59).

1384 - 1 ottobre

Item die predicta solvit dictus Azo massarius Rosso manuali pro quatuor operibus per ipsum prestitis ad demoliendum murum predictum et etiam ad schalcinandum lapides dicti muri lib. unam, sol. octo. (fol. 59).

1384 - 10 ottobre

Item die decimo octubris solvit dictus Azo massarius in uno corbe vini et in portatura pro laboratoribus et magistris muri et manualibus qui laboraverunt ad fatiendum murum in angulo schalarum et ad descalcinandum lapides remota de muris veteribus et ad extendendum calcinacium ed tericum remotum de muris

et fundamentis muri novi super platea comunis Bononie libr. unam sol. decem, den. 4 (fol. 59 v°).

1384 - 11 ottobre

Item die predicta solvit dictus Azo massarius Dominico de Lauteis pro sex grandelis de canella operatis ad fatiendum voltam scalarum novarum sol. sex bon. (fol. 60).

1384 - 15 ottobre

Item die predicta solvit dictus Azo massariu Rosso manuali pro sex operibus per ipsum de presenti edomada prestitis ad demoliendum murum predictum et ad demoliendum tassellos et muros qui erant intra datium vini et in schalcinando lapides ad rationem solidorum septem pro quolibet opera in summa lib. duas sol. duos bon. (fol. 60 v°).

1384 - 15 ottobre

Item die predicta solvit dictus Azo massarius Azzolo et Nanini sociis de Varignana quas eis numeravit in pluribus vicibus pro quatráginta septem pedibus masignarum eidem per eos venditarum pro aquaduzolis ad stilicidia domus in muro novo versus plateam ad rationem solidorum duodecim et denariorum sex pro quolibet pede mensurando in testa ipsarum Masegnarum. L. XXVIII, I. VII, d. I (fol. 60 v°).

1384 - 18 ottobre

Item die XVIII octubris solvit dictus Azo massarius tribus portatoribus qui portaverunt tres masignas positas sub aquaduzolis super angulo muri versus datium vini a domo magistri Iacobi de Masignis ad laborerium sol. duos, den. sex bon. (fol. 61).

1384 - 30 ottobre

Item die ultimo octubris solvit dictus Azo massarius Roberto de Balistis fornaxario pro octo miliaribus lapidum comunium et duobus miliaribus lapidum grossorum pro sponda muri que est versus dacium vini ad rationem librarum quatuor sol. quindecim pro milliari ecc. (fol 62).

1384 - 3 novembre

Item die tertio novembris solvit dictus Azo massarius magistro Iacobo ingignerio superstiti dicti laborerii pro octo maderiis grossis de albaro operatis ad tasellum domus supra staziones novas emptis per eum ad meletto familiari domini Roberti de Saliceto lib. quinque soldorum decem et octo bon. (fol. -6)

1384 - 12 novembre

Item die XII novembris solvit dictus Azo massarius pictori qui pinxit septem arma in merlis domuz magne libras duas sol. duos bon. (fol. 62 v°).

1384 - 18 novembre

Item die XVIII novembris solvit dictus Azo massarius Iohanni Suedo (?) pictori qui fecit voltas et pilastros novos versus plateam rubeos per totum et mesulas albas lib. unam solidos decem bon. (fol. 63).

1384 - 2 dicembre

Item die predicta solvit dictus Azo massarius Albertino de Mutina magistro lignaminis pro tribus asenariis de robure et duabus colonis et uno colonello de robure emptis ab eo operatis ad apuntandum domum et etiam in apotechis novis in summa libr. sedecim bon. (fol. 63 v°).

1384 - 8 dicembre

Item die octavo decembris solvit dictus Azo massarius uni manoali qui removit lignamen de logia ut possit celebrari missa solidos tres bon. (fol. 63 v°).

1384 - 10 dicembre

Item die decimo decembris solvit dictus Azo massarius Laigono coperitori pro sedecim operibus per ipsum prestitis ad coperiendun domum magnam societatis, domos conductas per Andream Iuliani Cambii et datii sgarmigliati ecc. (fol. 63 v°).

1384 - 10 novembre

Item die decimo novembris solvit dictus Azo massarius Iacobi Henrici pro duabus ventenis lambrecharum operatis ad tethum domus magne sol. duodecim bon. (fol. 62 v°).

1384 - 23 dicembre

Item die predicta solvit dictus Azo massarius magistro Cichino fabro pro arodatura ferorum intaglatorum masignarum positarum in muro grosso in summa sol. tredecim et den. sex bon. (fol. 64).

1384 - 24 dicembre

Item die XXIII decembris solvit dictus Azo massarius magistro Iacobo de Massignis pro parte residui pretii masignarum et mesularum sibi Azoni per eum traditarum que Masegne et mesule operate fuerunt in muro grosso versus plateam et partim in alio muro et assenderunt in summa octuaginta novem librarum de quibus ipse habuit a massario veteri ecc. (fol. 64).

1384 - 24 dicembre

Item die predicta solvit dictus Azo Azolo de Massignis de Varenana pro parte pretii masignarum longitudinis pro qualibet trium pedum cum dimidio et grossorum unzas novem ad rationem librarum quinque pro qualibet et sex aliarum masegnarum parvarum positarum ad guercios portarum muri novi versus dacium vini que erat pedes duodecim in summa precii librarum quatuor soldorum decem bon. et duarum mesularum pro pillastris dicti muri precii librarum quinque in summa et unius masigne pro arma longitudinis trium pedum et latitudinis duorum cum dimidio precii librarum quatuor, que precia sunt in summa lib. XXXIII - s. XVIII. (fol. 64 v°).

1384 - 24 dicembre

Item die predicta solvit dictus Azo massarius magistro Nicolao de Florentia intaglatori masegnarum pro parte precii laborature aquaduzolorum positorum in muro anteriori qui aquaduzoli fuerunt pedes quinquaginta ad rationem solidorum quinque pro quolibet pede et quatuordecim masignarum positarum ad guercos portarum muri novi versus dacium vini et trium masignarum positarum sub aquaduzolis super angulo datii vini et sex maxignarum magnarum positarum ad fenestras magnas et quatuor mesularum positarum ad portas novas versus dacium vini et pro expensis per ipsum factis in eundo ad terram Varignane pro habendo masignas predictas... (lacuna) laborature predictae et laboratura trium aliarum mesularum pedem decem et unciarum decem in summa et quatuordecim pedum de tramigiis positis in medio mesularum ad rationem solidorum quinque pro quolibet pede et pro quatuor petiis masignis pro guercis superioribus dictarum portarum et pro laboratura unius tramezii longitudinis pedum duorum in summa lib. quadraginta novem, sol. quinque den. decem bon. (fol. 64 v°).

1384 - 24 dicembre



Item die predicta solvit dictus Azo massarius magistro Iohanni de Regio pro quatuordecim perticis muri facti pro divixione et partitione apotecharum novarum iuxta plateam comunis ad rationem solidos triginta quatuor bon. pro qualibet perticha in summa libros viginti tres solidos sedecim bon. (fol. 65).

1384 - 28 dicembre

Item die predicta solvit dictus Azo massarius magistro Francisco de Veniciis muratori pro parte sui salarii fabrice scalarum novarum de lapide noviter facte supra andronam domus magne societatis pro quibus ipse habere debebat perficiendo illas iuxta conventionem inter eum et dictum Azonem massarium ... libras quinque bon. (fol. 65)

1384 - 28 dicembre

Item die XXVIII decembris solvit dictus Azo massarius pro faciendo reatari cadenacium hostii domus magne quod est iuxta scalas novas et in faciendo removeri unu abetem quod erat sub tereno quod remotum fuit de fundamento super platea solidos quatuor bon. (fol. 65).

1385 - 12 gennaio

Item die XII Ianuarii solvit dictus Azo massarius de anno domini milliesimo trecentesimo LXXXV portatoribus qui partaverunt a domo magistri Iacobi de Massignis et ad domum societatis quinque mesulas pro pilastrlis muri novi solidos sex bon. (fol. 65).

1385 - 14 gennaio

Nicolao Augustini de Florentia dicta die qui intaglavit masignas pro parte solutionis sui laboris intaglature dictarum masignarum libros quatuordecim bon. (fol. 73).

1385 - 19 gennaio

Item die predicta solvit dictus Azo massarius Nicolao de Florentia intaglatori pro parte resti sibi debiti pro laboratura masignarum per eum laboratarum, quod restum erat libre viginti quinque sol. quindecim, den. decem bon. lib. XI, s. XV. den. X (fol. 65 v°).

Creditores.

Magister Thomas de Florentia habere debet pro resto solucionis fabrice muri novi per eum facti iuxta plateam secundum mensuram et rationam factam per magistrum Nicolaum de Abacho libras treginta unam, solidos quindecim, denarios octo bon.

Item habere debet pro apuntatura taselli domus magne per ipsum apuntati sub axenario per ipsum apuntati ultra formam instrumenti et pro danno suo aque Sapine per ipsum non habite in platea, pro schanalatura quamplurium lapidum remotorom de muro grosso veteri et pro aportatura quamplurium lapidum incisorum qui erant sub portichu domus posterioris et pro muratura... qui erant supra muro veteri demoliti et pro reparatura fenestrarum domus habitationis Valentini et pro duabus operibus manovalis ad extinguendum calcinam operatam ad schalas novas de lapide et pro operibus per ipolum prestitis ad murandum bassas, mesullas pilastrorum muri anterioris que fuerunt per me in summa Lib. X sol. I

(in margine):

(Nota quod debet perficere laborerium fenestrarum magnarum dicte domus versus plateam danda eidem necessaria secundum quod apparent in istrumento sue conducte)

(fol. 67 v°).

Creditores.

Nicolaus de Florentia intaglator habere debet pro resto precii laborature quam plurimum masegnarum per eum laboratorum pro omnibus masegnis per ipsum laboratis pro labore societatis usque in presentem diem libr. quatuordecim bon. (fol. 67).

1384 - 27 gennaio

Item die XXVII ianuarii solvit dictus Azo massarius dicto Nicholao pro laboratura duorum tramegiorum de masigna longitudinis trium pedum et quatuor unciarum pro angolu muri iuxta datium sgarmigliati, ad rationem solid. quinque pro pede et pro laboratura unius maxigne magne magne posite sub pilastro dicti anguli et pro planatura unius quadri modiglioni magni qui non est in opera et pro sex peciis masegnis pro raiateriis (?) seuperioribus portarum nevarum dicti muri ad rationem ecc. (fol. 65 v°).

1385 - 9 marzo

Iohanni Mathey de Regio muratori die nono martii pro pare sui laboris eo quia laboravit ad murum societatis versus logiam stipendiariorum libras decem. (fol. 74).

1385 - 16 febbraio

Magistro Francisco Iacobi Liani muratori qui laboravit ad voltas stationum campsorum quatuor diebus ad rationem solidorum octo bon. in die in libram unam et solidos duodecim.

Magistro Matheo Iacobi Muratori die XVI februarii qia laboravit quatuor diebus ad voltas predictas ad rationem solid octo quolibet die solidis triginta unum. (fol. 73 v°).

1385 - 27 marzo

Petro Doxii nuncio die XXVII martii pro duobus sextoriis emptis causa ponendi eas super coperturn novum stationum campsorum quando foderunt in muro pro ponendo arma dicte societatis, solidos novem.

Johanni Mathei muratori dicta die pro factura arme dicte societatis in dicto muro ponende libras tres. (fol. 74 v°).

1385 - 30 marzo

Item dicta die sex portatoribus qui portaverunt armam societatis ab ecclesia sancti Petri ad domum dicte societatis solidos sex. (fol. 74 v°).

1385 - 6 aprile

Iohanni Mathey de Regio muratori dicta die qui posuit et muravit armam dicte societatis in sponda nova muri pro suo labore libras tres, solidos decem. (fol.75).

1385 - luglio

Magistro Iohanni q. Mathey de Regio muratori pro parte eius qui recipere debet a dicta societate pro manufactura et sponda muri syti ex opposito muri logie stipendiariorum equitum comunis Bononie a latere mane domus ipsius societatis libr. septuaginta septem solidos duos, denarios sex. (fol. 81).

1385 - 2° semestre

Magistris qui inciserunt mulglones veteres roboris pro porticu novo fiendo solidos decem. (fol. 82 v°).

1385 - 2° semestre

Quidam pictori pro pictura armorum existentium in merlis muri societatis a latere mane versus logiam stipendiariorum libram unam. (fol. 89 v°).

1386 - 2° semestre

Item solvit et dedit dictus Bartolomeus massarius de consensu et voluntate domini correctoris et consulum Bertolomeo de Savignano campori qui nomine dicte societatis conduci fecit de civitate Pisarum Bononie tres columpnas de marmore cum capitellis et basis necessariis pro complemento fenestrarum novi palacii dicte societatis versus plateam videlicet pro emptione ipsarum iuxta forum factum in Pisis per Iacobum Matei de Blanchitis in unum lib. XXX sol. XIII den. XI.

Item in victuris dictorum colonellorum de Pisis Bononiam lib. XXVI, sol. XI.

Item solvit pro gabella dictorum colonellorum et aportatura ipsorum a gabella usque ad domum dicte societatis sol. XXVI.

Item solvit duobus portatoribus qui portaverunt dictas colompnas et capitella super sala nova desuper palacii novi dicte societatis... sol. X. (fol. 93).

1386 - 2° semestre

Item solvit de consensu dicti domini corectoris et consulum Georgio de Forlivio copertori qui coperit omnes domos novas dicte societatis iuxta plateam et desuper datium sgarmigliati lib. VIII, sol. VIII. (fol. 93).

1387 - 1° semestre

Item solvit magistro Antonio Vicencii muratori pro factura et ministerio fenestrarum palacii novi dicte societatis lib. LX.

Item solvit dicto magistro Anthonio pro taglatura et incisione unius axenari positi iuxta dictas fenestras eu cuia non poterat laborari in dictis finestris, lib. 1.

Item solvit Iohanni Rigucci de Masigliis pro laboratura colonorum marmurorum positorum ad dictas fenestras et pro uno lapide de marmore quem ipse emit et positus fuit in dicto laborerio, lib. XV.

Item solvit Bartolomeo Floriani pictori qui pinsit armam societatis predicta positam in muro novo palacii dicte societatis, lib. IIII.

Item solvit dictus Anzelimus massarius predictus Honofrio fabro pro ferramento eidem massario vendito pro fenestris factis. lib. VI s. VI.

Item solvit uni famulo magistri Iohannis de Massignis qui sculsit soglias fenestrarum predictarum, lib. II sol. XVI. (fol. 96 z<sup>o</sup> v<sup>o</sup>).

1387 - 1<sup>o</sup> semestre

Item expendidit in faciendo murare foramina existentia in muro palacii novi et in destruendo pontes factos ex causa poni facere armam dicte societatis in dicto muro, lib. 1 sol. XII. (fol. 97).

1388 - 8 marzo

Millesimo trecentesimo octuagesimo octavo de mense marcii.

Expense facte pro laborerio muri noviter facti pro complemento palacii novi dicte societatis ... spese di calce, indi

Item die XIIIII aprilis dedit et solvit Masino de La Chola et Iohanni de Regio muratoribus qui conduxerunt ad laborandum laborerium dicti muri ad rationem libr. septem bon pro qualibet perticha quadra muri computatis fundamentis (fol. 109).

1388

Item solvit uno muratori et uni manovali qui steterunt una die ad faciendam et reperendam saligatam in logia inferiori ubi celebratur missa, lib. 0 sol. XIV (fol. 112).

1388 - 28 ottobre

Item solvit dictus massarius quos dedit Nicolao de Cholla muratori qui habere debebat pro resto sue mercedis et eius sociorum laborerii sponde muri palacii novi dicte societatis quando sponda facta fuit tempore Andree Iuliani Cambii olim massarius dicte societatis. L. X. s. X. (fol. 121 v<sup>o</sup>).

1388

Item solvit pro factura converse et domus que erat devastata in capite schalle desuper dacium vini et ad reparandum alias domus devastatas tam supra canipam Andrenicii quam supra dacium sgarmigliati et ad faciendum thaxelum novum pro comodo societatis et ad taselandum tetum desuper dacium vini, libr. VIII (fol. 112).

1388

Item solvit magistro Nicolao de Abacho qui mensuravit spondam muri pro eius mercedes, sol. V (fol. 111).

1389

Item pro actatura porte magne dicti palacii dicte societatis videlicet una clavatura cum quinque clavibus una merlata, uno capuzollo de fero et una merleta de ligno et actatura campanelle et in reducendo scripneum magnum sale superioris amotum pro zostra, libr. II, s. III. (fol. 125).

Dal libro introitorum ad aspensarum (1403 - 1452 e agg.)

1411 - 14 dicembre

Item die XIII decembris in novem corbibus gissi operati ad ostruendum ostium inferioris sale domus societatis notariorum ubi missa consueverit celebrari, item aliud hostium etc. (fol. 101 v<sup>o</sup>).

1392

Item expendidit in faciendo coperiri pallacium dicte societatis et omnes domus dicte societatis porticos dicti pallacii que omnia fuerunt destructa propter turniamentum factum in platea. L. V, s. XVII (fol. 164 v<sup>o</sup>)

(Il torneamento fu in piazza il 28 febbraio (1392); vi partecipavano i soldati e capitani rientrati dalle lunghe guerriglie contro il Visconti, per la pace poco prima avvenuta mercè l'arbitrato del Doge di Genova).

1412 - 23 dicembre

Item Francisco Lolle qui pinsit murum sale inferioris ubi consuetum fuerat esse hostium. c. 102.

*Nicolao Fasolo magistro lignaminis qui refecit bancam magnam sale inferioris domus dicte palatium et hostium deputatum ad datium vini pro resto sui laboris libras duas bononinorum et pro pretio unam brete ibi operate solidos tres et denarii sex bononinorum.*

*Jacobo Minarini magister lignaminis die XVII Ianuarii pro assidibus grossis et aliis lignaminibus operatis ad refectionem dicte banche libras septem bon.*

1412

Pro faciendo reparari arma et insignia domini pape picta in sala inferiori dicte domus congregationis societatis sol. tres. (fol. 103).

1416 - 28 marzo

Item expendidit die vigesimo octavo mensis martii solvit Paulo Busto muratori et Antonio Nisoli muratori pro viginti sex operibus per eos datis ad murandum in domibus dicte societatis et in faciendo balchionatam versus plateam ad



rationem solidorum novem bon. pro qualibet opera pro singulo, lib. XI, s. XIII.  
(fol. 117 v°).

1416 - marzo o aprile

Item in quatuor gradiciis positus supra tectum tabule conducte per Beninchaxam de Bargelinis ne cupi frangerentur occasione laborerii dicte balchionate et in pensionibus scholarum, mastelorum etc. L; II, s. 1.

Item in una maxegna posita ad cantone balchionate dicte domus et Andree de Fexuli qui eam laboravit et in bono de magliolica pro dicta balchionata et portatoribus qui eam portaverunt, L. I, s. VIII.

Item magistro Nicholao de Castrobritonum pro quingentis lapidibus novis integris ad taglandum pro dicto laborerio et balchionata, lib. II, s. XV. (f. 117 v°).

1416 - maggio

Item expendit quos solvit in octo bredis ad rationem denariorum tringinta bon. pro singula bredda et in quatuor degorentibus ad racionem denariorum decem octo bon. pro singulo operatis ad bredatas apotecharum conductarum per agricholam de Nobilibus etc. L. I, s. VI.

Item quos solvit Bitino magistro lignaminis et uni alio magistro pro sex operibus per eum datis suis expensis ad faciendum dictam bredam et ad coperiendum portichos apotecharum dicte societatis circhum circa et ad faciendum banchos apotecharum conductarum per suprascriptos... lib. III sol IIII. (fol. 118).

1418 - 1° semestre

Item solvit magistro Ghilino muratori qui reparavit turim dicte societatis que minabatur ruynam pro parte librarum centum quinquaginta quinque bon. debet habere quando compleverit dictum laborerium. lib. C. X. (f. 127).

1418 - 2° semestre

Item expendit quos solvit magistro Chilino pro parte sue somme conducte de toresono societatis que fuit libr. 155 in summa. - lib. 38 s. 10.

Item solvit pictori arme de logia notariorum ad literas libertatis sol. quatuordecim bon. (f. 128).

1421

Item solvit Iohanni Guezo purgatori andronarum pro purgando andronam societatis positam prope datum vini et conducendo ibidem aquas lib. V. (f. 151 v°).

1422

Imprimis expendit pro uno libercolo in cartis papiri de cartis quinqueginte quinque in quo scribi debebant expense fiende occaxione laborerii novi facti dicto anno in domibus dicte societatis notariorum. s. IIII.

Item die vigesimo quinto maij expendit quos habuerunt Nicolaus de Folea, Albertus de Argelata, Guiducius de Montebellio et Iohannes ser Beldi notarii et officiales super dicto laborerio domorum dicte societatis. lib. V (c. 153).

1422

Primo quia propter laborerium palatii novi dicte societatis notariorum necesse sunt amovere libros capsones armarios et multa que erant in domibus dicte societatis et super solare dicti palatii expendiderunt... s. 9.

1423

M. Antonio fulcerlii fornaxario pro quinquaginta cuppis novis pro dicto coperto palatii novi. soldi 18.

M. Iohanni floriani muratori per iiij operibus positus ad murandum et aptandum murum iuxta merlos dicti palatii novi. l. I, s. 16.

M. Iohanni Lasii et m. Blasio Caichiolo copertoribus domorum ad coperiendum palatium novum ac domum veterem magnam dicti palatii desmuratam et discopertam propter anditum magistrorum et manualium et pro portando necessaria pro dicto latorerio pro tribus operibus pro quolibet eorum. L. 2 s. 8.

m. Iohanni de Mutina pictori pro una scala habita mutuo pro conducendo magistros sup. coperto pallatii novi societatis et de predicto in domo s. 7.

1423

Item m. Thomae Iacobi Cagnoli mag. lignaminis propter facturam hostiarum palatii novi et fenestrarum.

1423

Nelle Expense molte riguarano il palatium novum.

Si pagano i birocciai che portano via i calcinacci residuati dalla costruzione. Tomaso di Giacomo Cagnolo falegname “propter facturam hostiarum palatii novi societatis et fenestrarum commissione et mandato Nicolai da Folea et aliorum”<sup>591</sup>.

Item solvit Tome pictori libras duas bon. quas hic debebat a dicta societate pro penelatura muri molati palatii novi.

1437

Le molte spese murarie notate in quest’anno per lavori nelle botteghe e nell’interno del Palazzo non recano indicazioni architettoniche. Molto spesso è

---

<sup>591</sup> Porzione di testo (da “Nelle Expense” a “aliorum”) barrata.

nominato come conduttore dei lavori M. Bartolomeus Rodulphi dicti Feravantis.

1445 - 11 dicembre

Item die predicto mugistro Matheo Rogerii pictori pro parte sui laboris videlicet pro pictura cantinellorum et assidum palatii penes eum existentium, sol. XV. (fol. 252).

1454 - 18 febbraio

Item solvi die 18 februarii per manus dicti Balthassaris magistro Iacobo Peregrini et magistro Baldo magistris lignaminis pro parte librarum sexaginta trium bon. pro missarum pro laborerio societatis videlicet pro faciendo de novo suffitatum dicti palatii, unum tribunal cum bancho in dicto palatio et cum banchis circum circa salam dicti palatii et pro fenestris et pro altari sito in dicto palatio L. 20. (fol. 282).

1454 - 2 marzo

Item solvi Iohanni de Ravenna pictori die secundo Marcii per manus dicti Balthassaris pro trecintis tringinta cantinellis per eum pictis ad rationem solidorum septem pro quolibet centenario pedum et pro quatuordecim retortis per eum pictis ad rationem denariorum decem et octo pro quolibet retorto et pro quatuordecim coroncellis per eum depictis ad rationem solidorum trium pro qualibet coronella pro fabrica palatii pro suffitato et pro fachinis qui illos portaverunt ad palatium, pro pictura habuit libras decem et pro fachinis sol. tres. (c. 282).

1454 - 9 marzo

Item solvit die nono marcii magistro Bertolomeo Ferravanti muratori pro ponendo duas claves ferreas in muro palatii pro clavando dictum murum in sponda que est versus bullettas a latere platee et pro operibus per eum positus in smaltando murum dicti palatii ubi est tribunal pro claudendo hostium sedelis et certas fenestras apertas que erant in sala dicti palatii in modum armarii existentis in muro ubi erat sedile pro claudendo certa foranima murorum dicti palatii et pro saldando brazolos ubi conficcate sunt banche circum circa palatium in sala. L. 15 (c. 282 v°).

1463

Item pro novem corbibus gipsi pro faciendo fieri unam fenestram magnam, et aliam claudi in sala palacii versus orientem, ad rationem tunc solidorum duorum et denariorum decem pro quolibet corba...

Item pro ferris dicte fenestre computato ferro antique fenestre solidos treginta quinque et denarios quatuor (c. 5 v°).

1463

Item Floriano de speronibus in duabus vicibus pro ferro pro armatura fenestre magne vitree et ramine ad eam fiende L. IIII, s. XV.

Item pro libris novem cum dimidio rami pro faciendo ramatam ad dictam fenestram ad rationem sol. septem pro qualibet libra. L. III, s. VI.

Item pro factura dicte ramate sol. XXXVII.

Item pro ferlis guerciis et ramo pro formando vitream fenestram et pro portatoribus - s. VI.

Item magistro Dominico q. Iacobi Cabareni ortulano pro factura dicte fenestre vitree facte in sala palacii societatis versus meridiem, que est pedum decem et octo, videlicet pedum septem laborerii cocti scilicet figure Beate Marie Virginis et compassi et frixurorum et pedum undecim laborerii albi ad quadritos

intaglatos vitreo chocto ad rationem libr. quatuor et solid. undecim pro quolibet pede laborerii chocti et sol. quindecim pro quolibet pede laborerii albi ad quadretos. L. XL, s. VI. (fasc. 1462-65, c. 5 v°).

1463

Item pro libris quadraginta duabus coloris viridis et azuri et pro libris sexaginta septem creme (?) viridis videlicet pro resto et pro coloris habitis pro pingendo salam et compasiis habuit magister Antonius de la Luna speciarius. Lib. XIII.

...

Item Galeacio pictori pro pingendo salam predictam de viridi et pro faciendo duos compassus in ea habuit. Lib. V s. XV.

Item magistro Bartolomeo de Arimino pictori pro pictura ymaginis domini nostri Ihesu Christi et sancti Thome de Aquino cum suo caxamento supra tribunal domini corectoris. Lib. II, sol. V.

Entrata e spese della Soc. dei Notai. - fasc. 1462-63 fol. 6 r° v°.

## **V. Estratti dai rogiti del notaio Francesco Mattesilani, 1514-1518**

ASBo, *Notarile*, Francesco Mattesilani, 1604, 26 giugno 1514, 24 settembre 1515, 18 febbraio 1516, 31 dicembre 1518.

Bibliografia: parzialmente editi in CENCETTI 1983, p. 39, 58 nota 211<sup>592</sup>.

---

<sup>592</sup> Il testo dei quattro rogiti di seguito presentati deriva da una loro trascrizione da me reperita presso l'Archivio del Comitato per Bologna Storica e Artistica: fondo Palazzo dei Notai, fascicolo dal titolo "Archivio di Stato di Bologna (Sezione del Comune) / Società dei Notai / Estratti dalle Provisiones

### V.1 Rogito 26 giugno 1514

In seguito a commissione della società dei notari “M. Andreas filius Magistri Petri de Forimigine”, anche a nome del proprio fratello assente “Magistri Bartholomeus”, obbligasi ad acconciare il tetto del palazzo e a costruire un tassello nella sala della Società:

“cielum ipsius sale quadratum quadri triginta quinque in totum pedum septem... pro quolibet quadro cuiuslibet quadri... et in quolibet quadro facere unam intabulaturam do cernicibus planis et unum qudrum sub dictis cornicibus... totum plenum de intaglis... et taliter quod omnes quadri sint et esse debeant diversis unus ab altero... et super dictis cornicibus planis facere unum smussum et super dicto smusso facere unum ovoletum intagliatum... et unam intabulaturam diversarum rerum intagliatarum in quolibet angulo dictorum quadrorum. Et supra dicta intabulatura unum cornisorum batutum et subtus dictum cornisonum unum fresium schiettum. Et subtus diecos quadros ponere cornisiam planam. Et supra angulis cornisiarum quadrorum fare (sic) diversas res intagliatas. Item teneantur oblicati sint ipsi magistri eorum cura tasellum et quadros ipsius tasselli facere unum cornisonum batutum quod salvet omnes grossitias quadrorum altitudinis et grossiciis pro ut erit necesse et laudabile operi... Item teneantur... in medio tasselli ipsius sale facere unum quadrum cum armis dicte societatis de intaglis et relevis...” Il prezzo dell’opera è pattuito in. L. 850 di Bolognini.

### V.2 Rogito 24 settembre 1515

---

Vol. segn. ✕ (1376-1396) e dai / libri Introitorum et expensarum Societatis Notariorum / (1381-1395) (1404-1452 ed aggiunte), relativi alla fabbrica / del palazzo (domus magna Notariorum super pla / team), collezionati dal dottor Emilio Orioli dell’Archivio / di Stato”. Ci si è avvalsi anche degli originali, utili a sanare alcune lacune della trascrizione.

Mastro Andrea da Formigine promette “far il cornicione intorno a lo tassello della Salla con li modiglioni intagliati et cum le roxe in mezo de dicti modiglioni intagliate et afrapatte et cum altri intagli in dicto cornisono in tuto e per tuto come sta nel disegno fatto per detto m. Andrea. Qual disegno si depone appresso ser Francesco Mattesilani notaro de dicta compagnia.

Il prezzo del cornicione è pattuito in L. 420.

### **V.3 Rogito 18 febbraio 1516**

Si stipula fra Ser Giov. Battista de Peregrini notaio anche a nome degli altri suoi colleghi OPERAI DELLA FABBRICA DELLA SALA DEL PALAZZO DELLA SOCIETÀ e “magistro Bartholomeo de Bagnacavallo pictori”

“... quod dictus magister Bartholomeus teneatur... facere fresium sub tassello dicte sale modo et forma pro ut in squizo dato et ostenso ipsis operariis cum diversis figuris et colore azuro ad arbitrium boni viri circum circa dicte sale...”

Il prezzo è pattuito in “libras quinquagintaquinque bononinorum” (L. 55).

### **V.4 Rogito 31 dicembre 1518**

Maestro Andrea Formigine (mag lignaminis capelle sanctorum Gervasii et Protasii) promette a Ser Giovanni de Peregrini di “resarcire et reparaci facere quadros tasselli sale palatii dicte Societatis superiuribus diebus combustos... modo et forma pro ut alii quadri dicete sale... et diversimode ad arbitrium boni viri per totam diem sextam mensis martii proxime futuri”.

Al prezzo di L. 200.

Estratto dal CAMPLONUM (Societatis notariorum) ab anno 1595 ad annum 1667.

1598 7 de lujo. p. stuore n. 13 comprate p. il ponte del depintore p. l'arma de N.S. L. 5. 4.



1598 adì 12 d'agosto a m. Barth. ceso p. dar alli doratori dell'arma in 2 volte L. 32.

“adì, 7 d'ott. a m. Gio. Trebilìa per quaderletti da metter soxo l'arma del pappà L. 7.16 a m. Gio. imbianchidor per haver dato color alla facciata del n.ro palazzo di sotto L. 8.

“adì 6 nov. a m. Aurelio poltronieri per calca. stuore et pison de quaderletti p. l'arma L. 14.

## **VI. Visita pastorale di Antonio Bachino, 1586 (sezioni relative alle sedi delle Arti)**

AGABO, *Visite pastorali*, Visite della città, et diocesi del s.re Bachino et altri visitatori, 1586, nn. 16, 17.

Bibliografia: inedito.

21 Gennaio 1589

### Compagnia dei Fabbri

Visito la Compagnia et altare di Santo Allò di Fabri et è di legno  
ordino che fosse fatto di pietra

rettore maestro Francesco Dal Mutto

compagni maestro Gasparo Ferrari et maestro Francesco Bonfioli,

et maestro Angillo da i Valli

sindico maestro Ercole Dolfi

si dice messa in detto altare una volta il mese, et si fa offizio il giorno di morti.

Ordino una pianetta bianca di seta, et sei purificatori, et si fece.

Ordino una scatolla decente, et li signacoli al messale.

Hà d'entrata detta compagnia 50 lire di quali si spendono in limosine.

Ordino che nella seraglia di detto altare et di fuori si dipinga, et  
faciassi qualche santo acciò si conosca essere chiara

3 Marzo 1587

Compagnia di Maestri di Legname

Visito la Compagnia et altare di Maestri di Legnami

Massaro maestro Giovanni Maria Fogliani

Officiali maestro Giovanni Battista Mangini.

Ordino che atorno l'altare si facesse uno ornamento

o di pietra o di oro

ordino una pietra sacrata

che sotto detto altare no' ci stia cos'alcuna

che si faccia uno armadiolo di paramenti.

In detta compagnia dice messa una volta il mese don Ludovico Garganti.

Ordino che facessero uno par di burse delle nostre di raso [...] à uno camise

che s'accomodi la croce che stia [...] sive quella

che sta su l'altare

detti homini fano la festa di Santo Josepe

che si mettono le vitriate

una scatola con sei purificatori, doi faccioletti

ordino una pianeta bianca di seta

in detta compagnia si fa doi officii per li orfani del consortio di san Pietro

ordino uno paro di candelieri d'ottone

che si levassero via li candelieri di ferro per essere tropo grandi all'altare che non  
è tropo grande

ordino che si facci la cornise atorno la mensa di detto altare

che si facci uno telaro per li pali

uno scabelleto per il messale decente

che si dipinga la porta di detta cappella o altare  
et si li dipinga uno santo Josepe sopra

2 Marzo 1587

Compagnia di Muradori

visito la Compagnia di Muradori et l'altare di quella, dove si  
celebra una volta il mese per uno frate di Santo Francesco  
con provisione di 15 o' 18 lire l'anno  
ordino uno corporale, et sei purificatori, doi faccioletti,  
una carta della gloria, nettare i candelieri di ferro  
una pietra sacrata, due tovaglie grandi et due  
piciole, una pianeta bianca  
di seta con uno pocho di comodità  
Che si metesse i ferri alle coltrine che serano [...] altare  
ordino una corce [...] con il crocifisso, et uno pari di [...]  
massaro di detta Compagnia di Moradori maestro Pierantonio Bonici  
Compagno maestro Alisandro Lanfranchi  
Compagno maestro Giovanni Tribilia  
Compagno maestro Ludovico Cino

11 Marzo 1587

Compagnia di Notarii

visito la cappella et altare di Sant' Tommaso d'Aquino della Compagnia di Notari  
ordino una pietra sacrata seu forma  
una carta della gloria  
ordino uno paramento di seta bianca con il palio  
Si celebra una volta il mese per don Giulio Della-  
gnisina con provisione

uno corporale con la bursa  
corettore maestro Alberto Fantini  
console maestro Galeazzo Zambecari  
console maestro Cornelio Berti  
console maestro Giovanni Mattia Bornetti  
ordino uno altare per li pali  
una scatolla con 6 purificatori  
quattro faccioletti per le mani  
ordino una baciletta decente con le ampoline  
che il scabello dell'altare sia longo quanto l'altare

5 Marzo 1587

Compagnia dei Barberi

visito la Compagnia et altare sotto il titolo di Santi Cosma e Damiano de Barbieri  
ordino che detto altare fosse fatta nel mezzo di detta moraglia dove al presente  
si ritrova essere nel cantono, et che  
detto altare fosse di pietra  
ordino che le fenestre di detta cappella fossero di vetro, e che fosse stabilita et  
imbianchita detta cappella.

Massaro maestro Nicolo Bussarolo

depositario maestro Sforza di Todeschi

ordino 6 purificatori, et 2 faccioletti

in detta cappella si celebra una volta il mese similmente se li fa detti atti de morti

ordino che detti atti si facessero in qualche chiesa

ordino una carta della gloria

ordino una pietra sacrata

3 Marzo 1587

Compagnia de Lanarolli

Visito la Compagnia di Lanarolli et l'altare di quella, nella quale si celebra 3 o 4 volte l'anno

Massaro maestro Andrea Cavazza, maestro Bartolomeo Dalli Anelli, maestro Pandolfo di Prati compagni

ordino 6 purificatori e una scatola, una uoliera bianca, uno paramento bianco di seta

Santo Giovanni è il titolo di detta compagnia

uno scabelleto over uno cussino per il messale, una [...] per le ampolline

2 Marzo 1587

Compagnia degli Orefici

Visito la Compagnia et altare di Orefici, dove si celebra ogni mese per Don Salvatore Biasoli con provisione di

Visito i paramenti et altari

Ordino una par di candelieri decenti et una palio bianco festivi, et una pianeta novella di seda, ~~et un'altra verde~~

Una scatola con sei purificatori, et doi facioletti

Massaro Maestro Enea dal Lucio

Che si fermi l'Ancona, et le si facci la tella a' foggia di cortina

Ordino un altro camise novo

2 Marzo 1587 (verosimilmente)

La compagnia degli Orefici

Essendomi stato chiesto da Vostra Signoria Reverendissima che io [...]

quale cose che sono necesarie alla compagnia nostra la quale saranno qui sotto scrite [...]

1. due schabeletto o un cusino per lo farvi sopra il mesale
2. due candeliero piccolo con la sua candela quando si celebra la mesa
3. dui candelieri grandi di hotone per principio su lo altare grande [...]
4. una pianeda novella [...]
5. una camisa di filu sotili novo fornito
6. una cruce di hotone dorata
7. due palio di [cornicis] allo altare [...]
8. far fermare la tavola [...]
9. far dui ufficii [...]
10. rivedere li corporali et far [...] li purificatori
11. una lampada d'otone moderna [...] quando si celebra

2 Marzo 1587

Compagnia dei Beccari

visito la Compagnia et altari di Beccari dove si celebra ogni atti di per Don Francesco Maria di Bernardi il quale è obbligato insegnare la gramatica a tutti i putti delli homini di detta Compagnia con provisione di<sup>593</sup> l'anno et la casa.

[...] di detta altare a santo Domenico; detti homini fanno fare 6 anniversari, l'anno in San Petronio alla loro altare et mantengono una messa continua in detto altare in San Petronio. Ordino all'altare di detta Compagnia uno palio bianco

---

<sup>593</sup> Segue uno spazio lasciato vuoto.

festivo di seda et decente  
uno baldachino sopra detto altare.  
Due veline una rossa et una bianca  
due bacilette di maiolica o d'altro per lavare le  
mani al sacerdote quando dice messa  
massaro maestro Marchione di christiani  
sindaco maestro Giovanni Battista Cossa  
Offitialo maestro Giovanni Battista Bibiani  
ordino sopra la porta si dipinga una [...] San Domenico.

2 Marzo 1587

Compagnia dei Calzolari

Visito la Compagnia et cappella di Calzolari, dove celebra Don  
Antonio di Barti una volta il mese con provisione di lire 12 l'anno.  
In detta cappella ogni si celebra una altra da morti  
dove molti l'anno [...] da morti con 7 o 8 misse  
massaro maestro Gino dalli Ocelli  
maestro Francesco Sella sindaco  
l'altare vi è l'ancona in tella con San Pietro e San Paolo  
et la Madonna in mezo  
fano la festa di San Pietro  
Detta altare ha la mensa di legno, et una pietra sa-  
crata picciola  
Hà candelieri 4 d'ottoni  
in detta altare non vi è se non una tovaglia  
a' turno l'ancona et altare vi bisogna uno orna-  
mento di cornice et pittura  
vi è il palio di corame d'oro

un altro palio di seda rosso et cialo vecchio et  
vi sono corporali doi buoni ma brutti  
hano il calice buono ma brutto  
vi bisogna una bursa da corporali et almeno 6 purificatori  
vi bisogna uno pari di ampoline  
C'è sopra la porta di detta cappella il Santo  
hanno una pianeda di damasco bianco, una di veluto rosso, la  
quale s'ordina s'accomodasse una negra buona, et una  
verda rotta et rovinata  
Hano doi facioletti per il sacerdote  
Hanno le tovaglie per asciugare le mani al sacerdote quanti  
celebri la santa messa<sup>594</sup>.

21 Gennaio 1587

Compagnia di Sarti

visito la Compagnia di Santo Thome [...] di Sarti  
massaro maestro Domenico Frulla  
maestro Alessandro Garganti compagno  
maestro Ludovico Cecchini compagno  
maestro Alissandro Vinarolli compagno  
maestro Antonio Maria Pierani compagno  
visito l'altare, quale è de legno, ordino che fosse fatto  
di pietra, tutto  
in detta Compagnia dice messa una volta il mese Don Ludovico  
Garganti al quale danno uno bianco per volta  
Ha d'entrada lire 600 l'anno alle quali si spendono

---

<sup>594</sup> Foglietto di difficile lettura annesso: "Io Antonio Bachino visito...".



in maritare dongelle, et a luoghi pii, et poveri  
qualli dinari si cavano dal'obediencia  
Visito i paramenti ordino che s'accomodi la patena  
ordino doi candelieri di d'ottone, una  
croce, et la carta della gloria.  
Detta Compagnia ha un altare in San Petronio et pagano per censo  
lire 3 di [...]  
ordino due tovaglie che copriano la mensa di detto altare  
che la [seraglia] di legno di detto altare si dipinga  
di dentro et fuori, et se li facci qualche santo  
per di fuori acciò si conosca essere capella  
Ordino uno corporale, sei purificatori con la croce  
et uno par di facioletti  
In detta Compagnia et dove è detta altare se li tiene scola, il che non è  
tolerabile et è cosa indecente però ordino che più non se  
li tenesse scola<sup>595</sup>.

11 Marzo 1587

Compagnia dei Brentatori

Visito la compagnia di brentadori sotto il titolo di Sant'Alberto  
nella quale si celebra una volta il mese per  
vari sacerdoti

Visito l'altare di detta compagnia

Ordino una pietra sacrata et uno crocifisso, uno paro  
di candelieri d'ottoni decenti

Massaro maestro Giovanni Brozzo

---

<sup>595</sup> Seguono alcune righe di difficile lettura.

Sindico maestro Steffano di Cospì

Ordino le vitriate alle finestre

Ordino una bursa da corporali, con doi corporali

Una scatolla con 6 purificatori

Una pari di faccioletti per le mani

15 Gennaio 1587

Compagnia dei Pelacani

Visito la compagnia et altare di Pelachani, nella quale si celebra una volta il mese per li fratti di San Giacomo con limosina d'uno paulo per volta

Ordino che si tirasse più inanci la pietra sacrata, et uno baldachino sopra detto altare, una scatolla con sei purificatori, et una carta della gloria

Fanno molte limosine a' poveri li homini di detta compagnia

Non ha' intrada niuna

Ordino uno palio di corami d'oro

Similmente ordino che si dipingesse et facesse sopra l'uscio di detta compagnia

19 Dicembre 1586

Compagnia dei Fornai

Visito la compagnia di fornari

Massaro magistro Giacomo di Morandi

Guardiano Marco di Mingarelli, priseni

Consule Maggiore Giovanni di Marchi

Consule Minore magistrìo Giovanni da Lana

Ditta Compagnia non ha' intrada

In detta compagnia si celebra ogni seconda domenica del mese

per fra Agostino da Bologna de la nonciata  
con provisione di doi scudi l'anno  
In detta compagnia ci sono 120 homini  
che sono soliti a' ogni sei mesi fare uno officio da morti  
in detta compagnia, et che si gli considerarà sopra  
Pagano detti della compagnia lire 25 alle suore  
del corpo di [Cristo], convertiti, Madelina, et mendi-  
canti, et questo quando uno entra in detta  
compagnia per fare l'arte  
In detta sono sei homini salariati  
Nel dare le candelle benedette passano lire 100 [...]  
Quelli che pagano l'obedienza a detta compagnia sono da 50.  
In detta compagnia non se li fa' comunione  
Visito l'altare di detto luoco  
Ordino 2 tovaglie longhe quanto la mensa di detto  
altare, et la tella cerata sopra la pietra, et doe  
tovaglie longhe, et fare netare il calice et reido-  
rare la patena.  
Ordino una pianetta di seda rossa con stola, et mani-  
polo, et uno palio simile, et il rigoletto al sca-  
bello,  
che si restori la capellina dove è guasta  
non hanno licenza inserito di fare dire la messa  
che non si tenghi cos'altra sotto detto alatare  
ordino che si stabelisse et imbianchisse il luoco dove si tengono  
i paramenti  
Che si faccino le vitriate alle fenestre  
Che sopra detto altare non se li [...], et si levi su a il letto

Ordino un libro in fol. per le ordinationi

## **VII. Distribuzione per il Godimento delle infrascrite disegnate tre finestre principali della Sala Grande del' Collegio de Signori Notari, 1677**

BCABO, fondo speciale Malvezzi de' Medici, cart. 81, n. 41.

Bibliografia: SERRANI 2023<sup>b</sup>.

Distribuzione per il Godimento delle infrascrite disegnate tre finestre principali della Sala Grande del' Collegio de Signori Notari, che guardano verso la Piazza e fontana esistente nel mezzo di essa, e come qui siegue cioè

Lato verso l'Orologio Publico<sup>596</sup>

Lato verso la Chiesa di San Petronio<sup>597</sup>

Ponte di Legno Movibile che si fa da un muro al altro di detta sala per dimezare le finestre<sup>598</sup>

Il sopradetto disegno è delle tre finestre principali nella parte interna della Sala Grande del' Collegio de Signori Notari, che guardano verso la piazza, quali per occasione di feste, o altro si dividono in sei siti, cioè due, uno di sotto, e l'altro di sopra per ciascheduna di dette finestre il che si fa mediante un palco, da un muro al altro dietro et a mezzo le medesime con legnami che a tale effetto si conservano sotto la custodia del signor Economo protempore di detto Collegio de quali sei siti delle finestre sudette nelle occasioni come sopra ne spetta il

---

<sup>596</sup> Sul margine sinistro del foglio.

<sup>597</sup> Sul margine destro del foglio.

<sup>598</sup> Nel mezzo del disegno stilizzato delle finestre collocato al centro del foglio.

Godimento di essi alli signori Corretore, Consoli et altri uffiziali o ministri che sono e saranno per l'avenire della Trapea<sup>599</sup> di detto collegio, e perché ciò possi, e debba ordinatamente seguire senza confusione si assegnano perciò li siti predetti nel modo e ripartimento infrascritto cioè

Nella parete di sotto della suddetta finestra di mezzo tutto spetti e sia del signore Corretore e nella parte di sopra e ponte di essa, delli quattro signori Consoli minori<sup>600</sup>

Item nella parte di sotto del'altra finestra verso s. Petronio sito per li tre primi signori Consoli Maggiori, e nella parte di sopra la medesima per li signori Depositario et Economo<sup>601</sup>

E parimente nella parte di sotto del'altra finestra, verso l'Orologio sia per li tre ultimi signori Consoli Maggiori, e nella parte sopra di essa, e ponte da farsi per li signori Notaro Cancelliere e Sindico<sup>602</sup> essendo però detto signor Sindaco Notaro Collegiato e non altrimenti.

E come nel partito sopra di cio nel quale in Campione foglio 44 sotto li 12 Febraro 1677 appare

### **VIII. Marcello Oretti, *Chiesuole nelle Residenze delle Arti*, sec. XVIII**

BCABO, ms. B 30 (M. Oretti, *Le Pitture nelle Chiesa della Città di Bologna descritte [...] nell'anno 1767*, Bologna, XVIII secolo), cc. 290-295.

Bibliografia: a più riprese richiamato in ROVERSI 1995.

---

<sup>599</sup> O Tarpea. Sul significato: CENCETTI 1983, p. 59 nota 218.

<sup>600</sup> La medesima ripartizione è segnalata nel disegno stilizzato al centro del foglio.

<sup>601</sup> La medesima ripartizione è segnalata nel disegno stilizzato al centro del foglio.

<sup>602</sup> La medesima ripartizione è segnalata nel disegno stilizzato al centro del foglio.

**Arte dei Sartori**, il S. Uomobuoni nell'altare è dipinto da

Il leggio della sala è fatti illustri del suddetto santo, è dipinto da Giulio Morina.

**Degli'Orefici**, la tavola rappresentante la Madonna santissima col bambino in collo, S. Giovanni Battista, e San. Eligio, è opera scielta di Giacomo Francia.

Nelli laterali vi sono dipinti affresco li santi Pietro e Paolo apostoli, e sopra il Dio Padre.

**De Pescatori**, nella pittura dello altare si ammira Cristo che chiama all'apostolato, S. Andrea, è della Lucia Casalini Torelli. Sotto alla detta pittura in uno ovale la Madonna col bambino e due angioli.

**De Falegnami**, la bella tavola dell'altare, che figura S. Gioseffo in atto di operare da falegname, e vi è la Beata Vergine col Bambino, Gesù è di D. Luigi Crespi. Li freschi della cappella sono del Cospi, li puttini sono dipinti dal Pizzoli. In un gran muro laterale in sala vi è lo sposalizio di S. Giuseppe colla Beata Vergine è di Orazio Samacchini.

Nel muro rincontro la crocifissione del Signore e molte figure è di antico pittore. Questa sala era dipinta egregiamente da Marco Antonio Chiarini con l'aiuto delli suoi Maestri Quaini e Santi e fu la sua prima opera in pubblico.

In sagrestia, un S. Giuseppe dipinto antico.

**De Speciali**, il quadro sopra all'altare con la Santissima Annunciata, è di mano del suddetto D. Luigi Crespi. L'[...] in scultura.

Due angioli in scultura.

La cappellina è dipinta da.

**Arte de Strazzaroli**, dicesi essere questa facciata disegno è opera di Gasparo Nadi.

Nella cappella dello altare la tavola che ci dimostra la Vergine Santissima col suo divin Figliuolo, S. Girolamo col leone in paese, è di mano di Bartolomeo Passerotti e delle scielte. Sopra la porta della sagrestia, un quadro con Santa Maria Maddalena mezza figura al naturale di debole autore.

Un quadro con S. Girolamo in paese, figura intiera come il naturale dicesi di mano di Tiburzio Passerotti.

Sopra il camino una femmina che rappresenta il fuoco. Ne muri vi sono appesi vari ritratti di Uomini della famiglia amorini mezze figure al naturale, e questi non appartengono a questa arte, e furono acquistati in piazza dagli Uomini di questa arte per ornare questa sala, fra li quali ve ne sono alcuni di ottimi pittori. Fuori nel Poggiuolo la statua della Madonna dicesi di Alfonso Lombardi, ma il Masini al foglio 105 la dice di mano di Gabbrielle Fiorini.

**Arte della Lana**, la bella tavola dello altare è egregia operazione di Giuseppe Marchesi detto Sansone che vi fece la Madonna col Bambino S. Giovanni fanciullo ed un augelletto. Tutta la cappella è dipinta dal Frate Buttazzoni, e le teste delli serafini, sono di uno scolaro del Puglia.

Una pittura a caselle dipinta nel 1300 con la Madonna e due santi. In questa casa vi è un dipinto di Giovannino da Capugnano. Madona Bambino con una Rondinella S. Giovanni Battista S. Petronio, sopra il Sig. Morto in scultura antica Un S. Pietro apostolo figura intiera del 1520<sup>603</sup>.

**Arte de Pelliciarì**, la tavola con il Padre Eterno, e S. Giovanni Battista che battezza Cristo.

---

<sup>603</sup> In un cartiglio annesso.

**Arte de Fabbri**, nella facciata vi è dipinta l'Arma del papa Gregorio XIII Boncompagni con due virtù dai lati dicesi di Prospero Fontana, il S. Alò e S. Eligio che unisce una gamba tagliata ad un Cavallo, è dipinto da Antonio Caccioli. La tavola nell'altare figura la Madonna col Bambino, S. Petronio, S. Eligio, è di Innocenzo da Imola.

Sopra alla Ressidenza, un quadro per traverso con Cristo in Croce, la Madonna, Santa Maria Maddalena, S. Giovanni, S. Paolo e Santa Lucia, S. Eligio, e detto santo in atto di ferrare un cavallo è antichissimo dipinto, e sotto si legge | hoc opus fecerunt fieri Vincenzo Gerardini de Agoglii syndicus societatis fabrorum, et Marg. [Siveri] V... a mensis Armarolii instaniū vide ... Gal ann dui MCCCCXXI die primo Martii. Ne' muri laterali si veggono arnesi fabbrili spettanti alle Arti soggette alli Fabbri, e sono pruove fatte da quelli che hanno voluto entrare fra li uomini di quell'arte.

**Arte de Salaroli**, la tavola dell'altare con la Beata Vergine il Bambino, S. Matteo, S. Paolo e Pietro è del Tiarini. Sopra un uscio la Madonna Santissima, il Bambino Gesù. Sopra all'altro un S. Matteo Apostolo, coll'angelo, sono pure dipinti del Tiarini. Un quadro con Cristo in croce in mezi ai due ladri crocefissi, la Beata Vergine addolorata con le Marie, e molte figure poste sopra la Ressidenza è antichissimo, l'ornamento, è di scultura fatto da Gio. Filippo Bezzi detto Giambologna.

**Arte de Macellari**, ove si ammira nell'altare la tavola con la Madonna, e il suo Figliuolo, S. Domenico, con due puttini, è opera di Simone Gionima, dai lati due ovati, in uno S. Petronio, nell'altro S. Pietro Martire sono dipinti da Pier Paolo Varotti. Un quadro con S. Carlo Borroemo innanzi all'altare, e vari Preti, con abiti sacri e gloria d'angioli, è opera scielta di Lucio Massari.



In questo altare vi era una bella tavola del Tiarini.

**Arte de Notai**, nella facciata vi sono dipinte le Quattro Virtù che hanno l'Arma Pontificia, è del Cesi. Nella sala la tavola nell'altare rappresenta la Madre di Dio col Bambino suo Figliulo, S. Tommaso d'Aquino S. Petronio, è bell'opera di Bartolomeo Passerotti.

Li freschi della cappella dipinse le figure Antonio Caccioli, e la quadratura il Caccioli. Il fregio della sala è dipinto da Mastro Amico Aspertini, ma da altra mano ritoccato.

Camere della residenza, un camino, con bello ornamento con due puttini di rilieuo, li ornamenti di due memorie con pannarone d'altri ornati di scultura, sono vuoti lavori di Giovan francesco Bezzi detto Gianbologna.

Camera contigua, un gran quadro per traverso con la Beata Vergine, S. Tommaso d'Aquino, S. Giovanni Evangelista con vari puttini figure come il naturale dipinte da.

**Arte della Seta**, la pittura dell'altare con S. Petronio con puttini che tengono lo stemma dell'arte, è di Benedetto dal Buono da Lugo. Un quadro ovale con Cristo a Mensa, l'altro per compagno dove spiega l'Evangelio, sopra agli [...], un S. Pietro ed un S. Paolo.

Sopra alle scale una Concezione.

**Arte de Calzolari**, la tavola dell'altare con la Madonna che tiene il Bambino, e due angeli che la coronano, e li Santi Crispino e Crispiniano, S. Giuseppe e S. Paolo.

La cappella è tutta dipinta.

Là due ovati laterali, in uno la Beata Saurore da Siena e S. Deodato.

Sopra alla Ressidenza vi è un dipinto in sei vani o comparti in uno Cristo in Croce con la Madonna, Santa Maria Maddalena, nell'altro S. Petronio, un altro che segue S. Ambrogio, in quello di mezo Cristo corona la Madonna e tre Angelletti, tengono un pannarone, e da una parte S. Pietro, dall'altra S. Paolo e attorno un ornamento di architettura dipinto da Michele di Matteo, l'anno 1464. In detta sala vi sono quattro quadri di forma ovale in uno il Beato Raimondo da Faenza, S. Bertoldo da Parma, S. Nevolone da Faenza, il Beato Giuseppe da Copertino.

Sopra alla porta nella strada, la Beata Vergine con due angeli in scultura, è di buona mano.

**Arte de Merciarì**, nello altare vi è una bella tavola con la Madonna Santissima, col Bambino in braccio, e dai lati li santissimi Petronio e Niccolò, suo protettore dell'Arte ed un angelletto, è opera scelta di Bartolomeo Cesi.

**Arte de Barbieri**, ove ammiriamo la pittura dell'altare che ci dimostra la beata vergine sulle nubi col bambino Gesù e li Santissimi Cosma e Damiano protettori di detta Arte è di mano di Aurelio Bonelli scolaro della signora Laviania Fontana, quasi tutta ritoccata da Giuseppe Crespi detto lo Spagnuolo: li ornamenti alle porte e ornati delle finestre sono di Stefano Orlandi, e la Concezione dipinta sul muro.

**Arte de Brentatori**, dietro a S. Petronio, ove dietro all'altarino vi è la bella tavola del Gessi.

**Arte de Gargiolari**, la tavola che rappresenta Sant'Antonio Abate in atto di segnare a suoi devoti la gloria del paradiso, è opera di Benedetto dal Buono da

Lugo scolaro di Geronimo Donnini, sulle scale il S. Antonio Abate pinto in un ovale da Francesco Calza.

### **Arte de Pellacani**

Di scarsa, e misera fabbrica con angusta scala.

La tavola dell'unico altare rappresenta la Madonna a sedere col Bambino in grembo S. Giacomo apostolo protettore dell'Arte, e S. Bastiano dall'altra parte sotto si legge AVE GRATIA PLENA / LAURENTIUS COSTA. F.

### **VIII.1 Altre notizie sulle corporazioni nel medesimo manoscritto, cc. 44, 58, 67, 78**

#### **Chiesa Santa Maria della Pietà, detta "dei Mendicanti"**

Nella chiesa (voltata è terminata con disegno di mastro Bartolomeo Belli architetto del Regimento) quelli che eseguirono nominavansi Stefano, e Bernardino Bonnini per L. 7780 li 30 giugno 1667. Il portico davanti alla chiesa, fabbricato da Giovanni Battista Lauri architetto.

Ove siccome anno gareggiato il Pubblico e l'Arti nel fare apparire un degno testimonio della loro pietà, così sono concorsi i più degni pennelli Bolognesi in lasciare eterni testimonii del lor valore nelle tavole fattevi.

1. Nella prima cappella, Monticelli la peregrina invenzione di S. Giuseppe, che sincerato dall'angelo della pura ed innocente gravidanza di Maria a lei chiede perdono del vano sospetto e pensiero di abbandonarla, fu di Alessandro Tiarini, che dipinse ancora i freschi attorno alla cappella.
2. Mattuliani, il Cristo saziante turbe con cinque pani e due pesci è della Lavinia Fontana.
3. Compagnia dei Salaroli il Cristo chiamanse dal Matteo è magnifica e notissima invenzione di Ludovico Carracci e che spicca maggiormente

tra le geniali storiette attorno nella stessa cappella dipinta da Giovanni Battista Bertusio di lui scolaro.

4. Della Compagnia de' Ferrarini l'ammirato e sterminatamente lodato da tutti, quadro, ove li santissimi Alò e Petronio genuflesso adoravano la Vergine in aria sovvenente il puttino e angeli, è del Cavedone qui trasformatosi nel gusto di Tiziano, e dello stesso Cavedone sono li laterali dipinti nella medesima capella. Vedi c. 325.
5. Della Compagnia degli Speziali, Giovanni Luigi Valesio, della scuola del detto Ludovico s'arrischiò passare dalla mignitura alla pittura, ponendo quivi anch'egli con poco suo vantaggio la Santissima Annonziata.
6. Maggiore, è dell'illustrissimo ed eccelso senato, nella pietà cioè la Beata Vergine addolorata sopra il sagratissimo corpo del figliuolo steso, e pianto da due angeli rappresentato finito in un panno ed esposto alla vista di S. Carlo e de' quattro antichi Protettori della Città fece vedere il gran Guido quanto sapesse, quando ei voleva, unire alla nobeltà del suo fare, la forza ancora del colorire.

Il catino nella medesima cappella è dipinto da Girolamo Curti detto il Dentone tutto l'armamento di intaglio di legno attorno alla detta magnifica pittura è opera di Antonio Levante eccellentissimo disegnatore ed intagliatore in legno, scolaro de' Carracci.

7. Compagnia degli Orefici, il s. Eligio, è uno dei soliti pensieri del Tiarini, i freschi della cappella sono suoi parimenti.
8. Compagnia de' Falegnami, la Beata Vergine in bellissimo e bizzarramente colorito paese, condotta in Egitto da s. Giuseppe è una delle solite idee di Gio. Andrea Donducci detto il Mastelletta della scuola dei Carracci, che dipinse ancora i laterali, e le figurette negli ornamenti della medesima cappella; il disegno originale di detta tavola è nello studio Oretti;

9. Mercanti de' Seta, il s. Giobbe rimesso in trono e presentato da tante sorti di persone è delicatissima fattura dell'incomparabile Reni nelle celesti idee, e ne pei panneggiamenti, e nel felice maneggio del pennello, nel volto affresco il Dio padre che dalle anime elette poste alla destra, separa e scaccia il demonio posto a sinistra, e le altre due sotto di questa, e laterali e ma assorbite dall'arido muro, sono mirabili operazioni del Cavedoni, siccome d'un allievo dei Carracci, l'altre due storiette abbasso del santo, a olio sulla tela poco visibili.
10. Già Zamboni, la s. Anna, che genuflessa adora in visione sopra di sé la B. Vergine in mezzo fra gli angeli, col Dio padre sopra è del Cesi scolaro del Bezi detto il Nosadella concorrente de' Carracci.
11. Lini dello stesso è il crocefisso con la Beata Vergine, S. Giovanni ed altri santi, nella ultima cappella.

Sagrestia un s. Carlo mezza figura come il naturale della scuola delli Carracci<sup>604</sup>.

### **Residenza de Falegnami**

La tavola delle spozalizie della Beata Vergine furono levate dall'altare e poste lateralmente, o in faccia.

### **Palazzo Pellicani**

Nella via contro S. Tommaso del Mercato ora del Sig. Giacomo Bianconi che lo rimoderna sul disegno del primo architetto d'Italia Sig. Raimondo Coruparnini, tutti li ornamenti alle finestre di basso rilievo alla antica ma che facevano bella vista sono stati essi buttati a terra, nella sala vi era un elegante freggio con storie

---

<sup>604</sup> In un foglietto annesso e di non semplice lettura: "Guido Reni dipinse gratis il quadro dell'altare maggiore dei mendicanti di ragione del senato ma [...] che vivente egli non si lasciasse copiare. Fu copiato lo seppe et affondò a dipingerli il braccio di Gesù morto [...] dal [...] mortorio per farlo differente dalla copia. Lo dice il dott. [...]".

tanto bello quanto se fosse di Niccolò dell'Abbate, questo era stimatissimo, fu fatto buttare a terra dal Sig. Giacomo Biancani nell'anno 1775.

### **Palazzo Pellicani**

oggi Biancani contro S. Tommaso del Mercato, vi era il freggio alla sala superiore dipinto da un discepolo di Pellegrino Tibaldi fu buttato a terra per rimodernare detta sala.

## **IX. Carteggio che documenta l'esistenza di un bancale ligneo nel palazzo dei Notai, sec. XX**

Bologna, Archivio Comitato per Bologna Storica e Artistica, Palazzo dei Notai, carte non numerate.

Bibliografia: inedito.

### **IX.1 Bologna 19 settembre 1945<sup>605</sup>**

Ill.mo Signor Sindaco di Bologna

Nel 1908<sup>606</sup> il Comitato per Bologna storica ed artistica diresse per conto del Comune il restauro del palazzo dei Notai: in questa occasione fu eseguito su disegno di Alfonso Rubbiani e di Achille Casanova una cattedra e un banco di noce intagliati dal valente Vittorio Fiori ad imitazione di quello costruito nel 1454 per i ministrali della Società.

---

<sup>605</sup> Della medesima lettera, sono stati rintracciati sia la minuta sia il manoscritto, quest'ultimo datato 14 settembre 1945. Fra i due testi, ad eccezione di alcune frasi cancellate e riformulate, non ci sono varianti significative da rimarcare.

<sup>606</sup> A sostituzione di un "1907", vergato ma già corretto nel manoscritto.

La cattedra e il banco hanno adornato fino ad oggi la grande sala superiore del palazzo dei Notai, ma l'Ufficio Elettorale ha assoluto e urgente bisogno dello spazio occupato dai detti mobili per allogarvi un grande nuovo armadio da contenere le schede elettorali.

Questo Comitato, non ritenendo opportuno che l'opera d'arte finisca in un magazzino, né avendo trovato un posto degno nei palazzi comunali, propone alla S.V. di cedere, in quella forma che l'Amministrazione comunale crederà più<sup>607</sup> opportuno, cattedra e banco alla Università di Bologna, che li sistemerebbe nel salone dell'VIII Centenario, dove nulla più è rimasto del magnifico mobilio, pure intagliato dal Fiori, che, trasportato nel 1943 a Loiano, fu bruciato dagli americani.

Con ossequi

Il Presidente

## **IX.2 Bologna 21 settembre 1945**

Comune di Bologna

Prot. Gen. n. 30196

Risposta a nota 19 sett.

al Comitato per Bologna Storica e Artistica, Bologna

e p.c. alla università di Bologna

In riscontro alla lettera del 19 corrente di codesto Comitato si comunica che la proposta di collocare per ragioni di spazio dell'ufficio elettorale la cattedra ed il

---

<sup>607</sup> "più" compare solo nel testo della minuta.

banco della sala del Palazzo dei Notai nel Salone dell'VIII Centenario alla  
Università di Bologna è di gradimento di questo Comune.

Si tiene però a precisare che tale consegna ha carattere puramente temporaneo  
in quanto è determinazione di questo Comune di trovare degno posto per la  
cattedra ed il banco in parola o nella sede dell'Archiginnasio non appena  
ricostruita e sistemata oppure in altro ufficio comunale.

Per lo smontaggio e il trasporto del mobile suddetto può codesto Comitato  
prendere accordi diretti con l'Economato comunale.

Il Sindaco

Oggi 29 sett. il banco<sup>608</sup> è stato portato all'Università<sup>609</sup>.

### **IX.3 Bologna 2 ottobre 1945**

Al Sindaco del Comune di Bologna

A nome di questo Comitato La ringrazio della gradita Sua comunicazione del  
21 settembre scorso Prot. Gen. N.30196.

Con distinta osservanza

Il Presidente

---

<sup>608</sup> Di difficile lettura ma è chiaro che ci si riferisca al mobile ligneo di cui si sta discutendo.

<sup>609</sup> La frase, sul margine inferiore destro del foglio, è stata aggiunta successivamente a matita, come si  
evince anche dalla data che vi compare.





## Bibliografia

### FONTI MANOSCRITTE

1573

AGABO, *Visite pastorali*, Visite apostoliche, Visita di mons. Ascanio Marchesini, vescovo di Maierà, visitatore apostolico, e suoi convisitatori, alla città, n. 7.

1586

AGABO, *Visite pastorali*, Visite della città, et diocese del s.re Bachino et altri visitatori, nn. 16, 17.

XVI secolo

G.B., G. Bottrigari, *Cronaca della città di Bologna*, Bologna, Biblioteca del Convento di San Francesco, ms. 35.

XVII secolo

G.F. Negri, *Annali di Bologna*, Bologna, BCABO, ms. Gozz. 112-139.

XVIII secolo

M. Oretti, *Le Pitture nelle Chiesa della Città di Bologna descritte [...] nell'anno 1767*, Bologna, BCABO, ms. B 30.

M. Oretti, *Notizie de' Professori del Disegno cioè Pittori, Scultori ed Architetti bolognesi e de' Forestieri di sua scuola [...]*, Bologna, BCABO, ms. B 123 (ante 1787).

M. Oretti, *Notizie de' Professori del Disegno cioè Pittori, Scultori ed Architetti bolognesi e de' Forestieri di sua scuola [...]*, Bologna, BCABO, ms. B 124 (ante 1787).

BCABO, ms. Gozz. 67, *Documenti riguardanti l'amministrazione dei beni delle Società delle Arti di Bologna sopresse l'anno 1797*.

BCABO, ms. Gozz. 310, *Stati delle Corporazioni d'Arti sopprese nell'anno 1797*.

TESTI A STAMPA

XIII secolo

Jacopo da Varagine, *Leggenda aurea*, ed. Firenze, 1990, 2 voll., traduzione di C. Lisi.

1456

B. Facio, *De viris illustribus liber*, ed. a cura di L. Mehus, Firenze, 1745.

1489 ca.

Callimaco Esperiente (Filippo Buonaccorsi), *Historia Attilae*, con prefazione di Quinzio Emiliano Cimbriaco, Venezia, consultabile online.

1497

G. Albertucci de' Borselli, *Cronica gestorum ac factorum memorabilium civitatis Bononie*, ed. da A. Sorbelli in *Rerum Italicarum scriptores*, XXIII, 2, Città di Castello, 1912-1929.

*ante* 1504

G. Nadi, *Diario bolognese*, a cura di C. Ricci, A. Bacchi della Lega, Bologna 1886.

1509

L. Pacioli, *De divina proportione*, Venezia.

1550

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insimo a' tempi nostri*, Firenze.

1560

P. Lamo, *Graticola di Bologna, ossia descrizione delle pitture, sculture e architetture di detta città fatta l'anno 1560 dal pittore Pietro Lamo*, ed. a cura di G. Giordani, Bologna, 1844.

1561

L. Alberti, *Descrittione di tutta Italia di F. Leandro Alberti bolognese [...]*, Venezia.

1568

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze.

1578

C. Sigonio, *Historia Bononiensis*, Bologna.

1581

F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare [...]*, Venezia.

1583

G. Zanti, *Nomi, et cognomi di tutte le strade, contrade, et borghi di Bologna*, Bologna.

*ante* 1598

C. Ghirardacci, *Della Historia di Bologna. Parte terza*, in *Rerum italicarum scriptores*, XXXIII, 1, a cura di A. Sorbelli, Bologna, 1933.

1603

F. Cavazzoni, *Pitture et sculture et altre cose notabili che sono in Bologna e dove si trovano, Anno Domini MDCIII*, ed. a cura di M. Pigozzi, in *Francesco Cavazzoni, Scritti d'arte*, Bologna, 1999, pp. 12-83.

1648

C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato [...]*, Venezia, ed. a cura di D.F. Von Hadeln, Berlino, 1914-1924, 2 voll.

1650

A. Masini, *Bologna perlustrata*, Bologna.

1666

A. Masini, *Bologna perlustrata*, I, Bologna.

1670

P.S. Dolfi, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna [...]*, Bologna.

1678

C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, 2 voll., Bologna.

1686

C.C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna.

C.C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna, ed. a cura di A. Emiliani, Bologna, 1969.

1732

[C.C. Malvasia], *Le pitture di Bologna*, a cura di G. Zanotti, Bologna.

1736

G.A. Vittorio, *Origine, fondazione, e progressi della venerabile confraternita laicale di S. Girolamo eretta nella via di Miramonte, e Savenella, e della segregazione, e fondazione dell'altra, detta de' SS. Girolamo, ed Anna posta nella via di Bagno Marino sotto la direzione del sempre glorioso promotore beato Nicolo Albergati [...]*, Bologna.

L. Moreri, *El gran dictionario historico o Miscellanea curiosa de la historia sagrada y profana [...]*, I, Paris.

1766

[C.C. Malvasia], *Le pitture di Bologna [...]*, con agg. di C. Bianconi, Bologna.

1776

[C.C. Malvasia], *Pitture, Scolture ed Architetture delle Chiese, Luoghi pubblici, Palazzzi e case della città di Bologna e suoi sobborghi [...]*, con agg. di C. Bianconi, M. Oretti, Bologna.

1782

[C.C. Malvasia], *Pitture, Scolture ed Architetture delle Chiese, Luoghi pubblici, Palazzzi e case della città di Bologna e suoi sobborghi [...]*, con agg. di M. Oretti, F.M. Longhi, A. Giusti, Bologna.

1792

[C.C. Malvasia], *Pitture, Scolture ed Architetture delle Chiese, Luoghi pubblici, Palazzzi e case della città di Bologna e suoi sobborghi [...]*, Bologna.

1822-1824

G. Soravia, *Le chiese di Venezia descritte ed illustrate da Giambattista Soravia*, 4 voll., Venezia.

1839

J.D. Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, I, Leipzig, ed. it. *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, trad. G. Guasti, I, Firenze, 1882.

1841

A.B. Amorini, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, I, Bologna.

1844-1851

*Le chiese parrocchiali della diocesi di Bologna ritratte e descritte*, 4 voll., Bologna.

1855

E.A. Cicogna, *Breve notizia intorno alla origine della confraternita di S. Giovanni Evangelista in Venezia*, Venezia.

1862

C. Monari, *Storia di Bologna divisa in libri otto*, Bologna.

1864-1866

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A new history of painting in Italy from the second to the sixteenth century*, 3 voll., London.

1868

G. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia, ovvero Serie di atti pubblici dal 1253 al 1797 che variamente lo riguardano tratti dai veneti archivi*

e coordinati da Giambattista Lorenzi coadiutore della Biblioteca Marciana, 1. Dal 1253 al 1600, Venezia.

1868-1873

G. Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna ossia storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*, 5 voll., Bologna, ed. Bologna, 1980.

1869

L. Frati, *Statuti di Bologna dall'anno 1245 all'anno 1267*, in J. Rainieri, *Dei monumenti storici pertinenti alle provincie delle Romagne*, a cura di O. Guerrini, C. Ricci, 4 voll., Bologna, 1864-1887, vol. 1, tomo I.

1878

M. Gualandi, *Guida di Bologna e suoi dintorni*, quarta edizione, Bologna.

1879

L. Frati, *Di un pavimento in maiolica nella basilica petroniana alla cappella di S. Sebastiano*, Bologna (per nozze Boschi-Sassoli).

1883

*Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde*, a cura di J. Meyer, Berlin.

C. Malagola, *L'Archivio di Stato di Bologna dalla sua istituzione a tutto il 1882*, Modena, estratto da "Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna", s. III, I, 1883, pp. 145-220.

F. Wickhoff, *Der Saal des grossen Rathes zu Venedig in seinem alten Schmucke*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", 6, pp. 1-37.

1885



A. Venturi, *Ein Brief von Francesco del Cossa*, in “Der Kunstfreund”, 9, pp. 129-134.

1886

G. Morelli (con lo pseudonimo di Jvan Lermolieff), *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna.

C. Ricci, *Guida di Bologna*, seconda edizione, Bologna.

1886-1908

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, II ed., 11 voll., Firenze.

1893

F. Malaguzzi Valeri, *La chiesa della Madonna di Galliera in Bologna*, in “Archivio storico dell’arte”, VI, pp. 32-40, 41-48.

1894

F. Malaguzzi Valeri, *Documenti su Nicolò da Puglia detto dall’Arca, Giacomo Filippo Ditraldi, pittore ferrarese, la S. Cecilia di Raffaello, Alfonso Lombardi, Ercole Procaccini, Guido Reni, ecc.*, in “Archivio storico dell’arte”, VII, pp. 365-371.

A. Rubbiani, *La facciata dello Spirito Santo in Val d’Aposa (Bologna). Opera del sec. XV, restaurata l’anno 1893*, Bologna.

1897

C. Ricci, *Un sonetto artistico del secolo XV*, in “Arte e Storia”, 16, pp. 27-28.

1898

F. Malaguzzi Valeri, *Il palazzo e la cappella dei Notai in Bologna*, in “Repertorium für Kunstwissenschaft”, 21, pp. 165-185.

E. Müntz, *Les arts à la cour des papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III (1484-1503)*, Parigi.

N. Tamassia, *Le associazioni romane nel periodo precomunale*, in “Archivio giuridico Filippo Serafini”, LXVI, pp. 112-141.

1899

A. Gaudenzi, *Le società delle arti in Bologna nel secolo XIII, i loro statuti e le loro matricole*, in “Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medioevo”, 21, pp. 7-126.

F. Malaguzzi Valeri, *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*, Rocca San Casciano.

1902

U. Berti, *Un restauro importante a Bologna: la Cappella di San Sebastiano*, in “Rassegna d'Arte”, 5, II, pp. 72-75.

M. Roberti, *Le corporazioni padovane d'arti e mestieri. Studio storico-giuridico*, Venezia.

1904

A. Moschetti, *Il “Paradiso” del Guariento nel Palazzo Ducale di Venezia*, in “L' arte”, 7, pp. 394-397.

P. Schubring, *Niccolò da Bari*, in “Zeitschrift für bildende Kunst”, 15, pp. 209-218.

1905

G. Monticolo, *Prefazione*, in *I capitolari delle Arti veneziane sottoposte alla Giustizia e poi alla Giustizia vecchia dalle origini al 1330*, a cura di G. Monticolo, II, parte I, Roma, pp. VII-CXCVI.

1906

C. Ricci, *Guida di Bologna*, quarta edizione, Bologna.

A. Rubbiani, *Il Palazzo dei Notari (Domus magna Notariorum) in Bologna*, in “Edilizia Moderna”, pp. 3-8, consultato nell’estratto del 1907.

1907

B. Berenson, *North Italian painters of the Renaissance*, New York, London.

L. Venturi, *Le origini della pittura veneziana, 1300-1500*, Venezia.

1908

T. Gerevich, *Francesco Francia nell’evoluzione della pittura bolognese*, in “Rassegna d’Arte”, 8, pp. 121-123, 139-142.

V. Lazzarini, *Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV con illustrazione e note di Andrea Moschetti*, Venezia.

1909

L. Frati, *Un polittico di Vitale da Bologna*, in “Rassegna d’Arte”, 10, IX, pp. 171-172.

F. Malaguzzi Valeri, L’*“Assunzione” in S. Martino a Bologna sarebbe veramente del Costa*, in “Rassegna d’Arte”, 4, IX, p. 60.

L. Sighinolfi, *L’architettura bentivolesca in Bologna e il palazzo del Podestà*, Bologna.

1910

A. Hessel, *Geschichte der Stadt Bologna von 1116 bis 1280*, Berlin.

1911

F. Filippini, *La cappella dei Notai in San Petronio*, in “Giornale del mattino”, 19 dicembre, pp. 3-4

1912

- J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century*, a cura di T. Borenius, 3 voll., London.
- G.B. Comelli, *Il palazzo a Bologna e la villa a Pontecchio del Duca Lamberto Bevilacqua*, in *Miscellanea di studi storici in onore di Antonio Manno*, Torino, consultato nell'estratto.
- F. Filippini, *Giovanni da Bologna pittore trecentista*, in "Rassegna d'Arte", 7, XII, pp. 103-106.
- G. Zucchini, *Il palazzo del Podestà di Bologna. Nuovi documenti e note di Guido Zucchini*, Bologna.

1913

- F. Filippini, *Francesco del Cossa scultore*, in "Bollettino d'arte", 7, pp. 315-319.
- A. Rubbiani, *Il Castello di Giovanni II Bentivoglio a Ponte Poledrano*, in "Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna", s. IV, III, pp. 145-234.

1914

- A. Gatti, *L'ultima parola sul concetto architettonico di San Petronio*, Bologna.
- R. Longhi, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in "L'arte", XVII, pp. 198-221, 241-256.
- C. Ricci, *Guida di Bologna*, quinta edizione, Bologna.
- A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VII, 3, *La pittura del Quattrocento*, Milano.

1915

- C. Ricci, *Gli Aspertini*, in "L'arte", XVIII, pp. 81-119.

L. Sighinolfi, *Nuova guida di Bologna con illustrazioni*, Bologna.

I.B. Supino, *La pala d'altare di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne nella chiesa di S. Francesco in Bologna*, Bologna.

1916

B. Berenson, *Venetian painting in America. The fifteenth century*, New York.

L. Sighinolfi, *Note biografiche intorno a Francesco Francia*, in “Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna”, s. IV, VI, pp. 135-153.

1917

F. Filippini, *Ercole da Ferrara ed Ercole da Bologna*, in “Bollettino d'Arte”, XI, pp. 49-63.

O. Fischel, *Die Zeichnungen der Umbrier*, Berlin.

1918

U. Monneret de Villard, *Le vetrate del duomo di Milano*, I, Milano.

1919

F. Filippini, *Gli artefici dell'arca di Albertino Carrari e di quella di Rolandino Passeggeri*, in “L'Archiginnasio”, XIV, pp. 72-75.

F. Malaguzzi Valeri, *I migliori dipinti della R. Pinacoteca di Bologna*, Bologna.

W. Weisbach, *Trionfi*, Berlin.

D. Zaccarini, *Jacobo e Albertino Rusconi taiapreda in Ferrara e in Bologna*, Ferrara.

1922

A. Warburg, *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara*, in *L'Italia e l'arte straniera. Atti del X Congresso internazionale di Storia*

*dell'Arte in Roma, 1912*, Roma, pp. 179-193, ed. it. idem, *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, in *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, 1966, pp. 247-272.

1923

G. Volpe, *Medio evo italiano*, Firenze, ed. Roma-Bari, 1992, con introduzione di C. Violante.

1924

F. Filippini, *Michele di Matteo da Bologna*, in "Cronache d'arte", I, 1924, pp. 183-193.

1925

Zucchini, *Guida di San Petronio*, Bologna.

1926

I.B. Supino, *Jacopo della Quercia*, Bologna.

1927

R. Longhi, *Piero della Francesca*, Roma, ried. in idem, *Piero della Francesca, con aggiunte fino al 1962*, Firenze (Opere complete, III), 1963.

1929

G. Ballardini, *An unknown della Robbia tilework floor at Bologna*, in "The Burlington magazine", 55, pp. 121-128.

G. Ballardini (b), *La Cappella dei Bentivoglio in San Giacomo Maggiore*, in "Il Resto del Carlino - La Patria", 27 marzo.

G. Fiocco, *Un affresco melozzesco nel Battistero di Siena*, in “Rivista d’arte”, 2, pp. 153-171.

1930

M. Bárány-Oberschall, *Un élève inconnu de Fra Filippo Lippi*, in “Gazette des beaux-arts”, 4, pp. 216-222.

1931

W. Arslan, *Un pittore del primo Cinquecento bolognese, Giovan Battista Cavalletto*, in “Il Comune di Bologna”, IX, 2, pp. 19-22.

V. Franchini, *Le arti di mestiere in Bologna nel secolo XIII*, Trieste.

A. Venturi, *La pittura del Quattrocento in Emilia*, Bologna.

1932

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: a List of the Principal Artists and Their Works, with an Index of Places*, Oxford.

F. Cavazza, *I restauri compiuti nella basilica di S. Petronio dal 1896 ad oggi*, in “Il comune di Bologna”, XIX, 7, pp. 9-20.

I.B. Supino, *L’arte nelle chiese di Bologna, I. Secoli VIII-XIV*, Bologna.

1933

F. Carli, *Nuovi studi sul problema della continuità storica delle corporazioni*, in “Archivio di Studi Corporativi”, VII, pp. 327-365.

G. Fasoli, *Le Compagnie delle armi a Bologna*, in “L’Archiginnasio”, XXVIII, pp. 158-183, 323-340.

F. Filippini, *Notizie di pittori fiorentini a Bologna nel Quattrocento*, in *Miscellanea di storia dell’arte in onore di Igino Benvenuto Supino*, a cura della Rivista d’arte, Firenze, pp. 417-428.

D.G. Fornasini, *I Garganelli. Famiglia antica e nobile di Bologna*, Bologna.

L. Simeoni, *Il documento ferrarese del 1112 della fondazione dell'arte dei callegari*, in "Rendiconti della R. Accademia delle Scienze di Bologna. Classe di scienze morali", s. III, VII, pp. 58-71.

1934

P. De Töth, *Il beato cardinale Nicolò Albergati e i suoi tempi, 1375-1444*, 2 voll., Acquapendente.

F. Filippini, *Opere d'arte inedite*, in "Il Comune di Bologna", XXI, 4, pp. 53-58.

R. Longhi, *Officina ferrarese*, Roma, ried. in idem, *Officina ferrarese 1934, seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai Nuovi Ampliamenti 1940-1955*, Firenze (Opere complete, V), 1956, pp. 5-109.

G.M. Monti, *Le corporazioni nell'evo antico e nell'alto medio evo. Lineamenti e ricerche*, Bari.

G. Zucchini, *Opere d'arte inedite*, in "Il Comune di Bologna", XXI, 8, pp. 15-29.

1935

N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato dal XI al XVIII secolo*, Casale Monferrato.

C. Grigioni, *La pittura faentina dalle origini alla metà del Cinquecento*, Faenza.

R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, in "L'Archiginnasio", XXX, pp. 111-135.

G. Zucchini, *La Chiesa di S. Maria di Galliera in Bologna*, in "Bologna. Rivista mensile del Comune", XXII, 11-12, pp. 7-14, consultato nell'estratto del 1936.

G. Zucchini, *Opere d'arte inedite*, in "Bologna. Rivista mensile del Comune", XXII, 2, pp. 6-24.

1935-1936



G. Fasoli, *Le Compagnie delle Arti a Bologna fino al principio del secolo XV*, in "L'Archiginnasio", XXX, pp. 237-279; XXXI, pp. 56-80.

1936

B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano.

A. Campana, *Intorno all'incisore Gian Battista Palumba e al pittore Jacopo Rimpacta (Ripanda)*, in "Maso Finiguerra", 1, pp. 164-181.

F. Filippini, *Una "scultura" di M<sup>o</sup> Giacomo da Varignana*, in "Bologna. Rivista mensile del Comune", XXIII, 5-6, pp. 9-10.

1937

C.M. Ady, *The Bentivoglio of Bologna: a study in despotism*, London, ed. it. *I Bentivoglio*, trad. L. Chiappini, Varese, 1965.

1938

I.B. Supino, *L'arte nelle chiese di Bologna, II. Secoli XV-XVI*, Bologna.

M. Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, Leipzig, ed. it. *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte*, trad. A. Sbrilli, Roma, 1994.

1942

S. Accame, *La legislazione romana intorno ai collegi nel I secolo a.C.*, in "Bullettino del Museo dell'Impero Romano", XIII, pp. 13-48.

G. Bargellesi, *Un'opera sconosciuta di Michele di Matteo*, in "Rivista d'arte", XXIV, pp. 45-48.

C. Gnudi, *Niccolò dell'Arca*, Torino.

1943

A.S. Weller, *Francesco di Giorgio 1439-1501*, Chicago.

1946

R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze.

1947

F. Filippini, G. Zucchini, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze.

1950

R. Longhi, *Piero in Arezzo*, in "Paragone", 1, XI, pp. 3-16.

1951

V. Amaldi, *Il monumento tombale a Rolandino Passeggeri in Bologna e la sua ricostruzione*, in "Bollettino d'arte", 36, pp. 266-270.

1952-1953

D. Berti, *L'architettura a Bologna nella prima metà del '500. Andrea di Pietro Marchesi da Formigine*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere, relatore R. Pallucchini, Università di Bologna.

1954

E. Ruhmer, *Bartolomeo Bonascia. Ein nachfolger des Piero della Francesca in Modena*, in "Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", 5, pp. 89-101.

1955

S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma.

1956

U. Beseghi, *Palazzini di Bologna*, Bologna, ed. Bologna, 1957.

C. Grigioni, *Marco Palmezzano, pittore forlivese. Nella vita, nelle opere, nell'arte*, Faenza.

G. Marchini, *Le vetrate italiane*, Milano.

1957

B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance. Venetian School*, 2 voll., London.

1957-1958

C. Volpe, *La pittura in Emilia nella prima metà del Quattrocento*, testo delle dispense per il corso universitario di S. Bottari, anno accademico 1957-1958, ed. in idem, *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Trecento e Quattrocento*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Modena, 1993, pp. 49-101.

1958

L. Dal Pane, *La vita economica a Bologna nel periodo comunale. Riassunto delle Lezioni tenute nell'Anno Accademico 1956-57*, I, *La struttura economica*, Bologna.

A. Neppi, *Francesco del Cossa*, Milano.

C. Volpe, *Tre vetrate ferraresi e il Rinascimento a Bologna*, in "Arte antica e moderna", 1, pp. 23-37, ed. in idem, *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Trecento e Quattrocento*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Modena, 1993, pp. 152-168.

1959

E. Ruhmer, *Francesco del Cossa*, München.

G. Susini, *Magistrature civiche bononiensi*, in “Strenna storica bolognese”, IX, pp. 352-365.

1959-1960

J. Linderski, *The Testimony of Asconius Concerning the Legal Status of the Collegia*, in “Eos”, fasc. 2, pp. 133-141, consultabile online nella ried. del 2013 (DOI: [http://ptf.edu.pl/wp-content/uploads/2016/07/202\\_EOS-2013-CD.pdf](http://ptf.edu.pl/wp-content/uploads/2016/07/202_EOS-2013-CD.pdf)).

1960

M. Lisner, *Deutsche Holzkruzifixe des 15. Jahrhunderts in Italien*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, IX, 3-4, pp. 159-206.

E. Pásztor, voce *Aleman (Alleman), Louis*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 2, Roma, consultabile online.

G. Romano, *Il coro di San Lorenzo*, Alba.

C. Volpe, *Alcune schede per l'Aspertini*, in “Arte antica e moderna”, 10, pp. 165-169.

1961

V. Alce, *Il B. Giacomo da Ulma, maestro di vetrate a Bologna dal 1463 al 1476*, in “Memorie Dominicane”, 78, pp. 129-151.

T. Ascari, *Andrea Marchesi detto il Formigine. Commemorazione nel quarto centenario della morte*, Casinalbo.

1962

F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, 2 voll., Venezia.

1963

G. Lorenzoni, *Lorenzo da Bologna*, Venezia.

F. Zeri, *Antonio Rimpatta*, in "Bollettino d'arte", 48, pp. 46-49.

1964

M. Baxandall, *Bartholomaeus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the De Viris Illustribus*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 27, pp. 90-107.

R. Longhi, *Per una Madonna dello Spanzotti e un articolo di E. Ruhmer*, in "Paragone", XV, 173, pp. 56-58.

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia, Roma.

R. Roli, *La pala marmorea di San Francesco in Bologna*, Bologna.

E. Ruhmer, *Ein Madonnenbild nach Francesco del Cossa*, in "Pantheon", 22, pp. 73-80.

1965

J.H. Beck, *Jacopo della Quercia's Design for the Porta Magna of San Petronio in Bologna*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XXIV, 2, pp. 115-126.

1966

C. M. Brown, *Lorenzo Costa*, tesi di dottorato, Columbia University, Ann Arbor (Michigan).

L. Colapinto, *Gli statuti della compagnia degli speziali di Bologna (1377-1557)*, Roma.

B. Davidson, *Some Early Works by Girolamo Siciolante da Sermoneta*, in "The Art bulletin", 48, pp. 55-64.

A.M. Matteucci, *La porta magna di San Petronio in Bologna*, Bologna.

A. Raule, G. Rivani, M. Maragi, *La chiesa parrocchiale di S. Giovanni in Monte in Bologna*, Milano.

E. Ruhmer, *Marco Zoppo*, Vicenza.

M. Verga Bandirali, *Una famiglia cremasca di maestri del legno: i De Marchi da Crema*,  
in "Arte lombarda", 10, pp. 53-66.

M. Viale Ferrero, *Ritratto di Casale*, Torino.

1967

R. Belvederi, *I Bentivoglio e i Malvezzi a Bologna negli anni 1463-1506*, in "Annali  
della Facoltà di Magistero dell'Università di Bari", 6, pp. 35-78.

A.M. Matteucci, *Le sculture*, in *Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*, a cura  
di C. Volpe, Bologna, pp. 73-82.

L. Meluzzi, *Le soppresses chiese parrocchiali di Bologna*, in "Strenna storica bolognese",  
XVII, pp. 291-317.

A. Ottani Cavina, *La cappella Bentivoglio*, in *Il tempio di San Giacomo Maggiore in  
Bologna*, a cura di C. Volpe, Bologna, pp. 117-131.

G. Roversi, *Gli arredi sacri di San Giacomo Maggiore*, in *Il tempio di San Giacomo  
Maggiore in Bologna*, a cura di C. Volpe, Bologna, pp. 187-214.

R. Varese, *Lorenzo Costa*, Milano.

1967-1968

L. Sbriziolo, *Per la storia delle confraternite veneziane: dalle deliberazioni miste (1310-  
1476) del*

*Consiglio dei Dieci. "Scolae communes", artigiane e nazionali*, in "Atti dell'Istituto veneto  
di scienze, lettere ed arti, 126, pp. 405-442.

1968

C.M. Brown, *The church of Santa Cecilia and the Bentivoglio Chapel in San Giacomo  
Maggiore in Bologna. With an appendix containing a catalogue of Isabella d'Este's*

*correspondence concerning Lorenzo Costa and Francesco Francia*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XIII, 3-4, pp. 301-324.

F. Filippini, G. Zucchini, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti del secolo XV*, Roma.

A. Raule, *S. Maria della Pietà detta dei Mendicanti*, Bologna.

1968-1969

J. Bentini, *Evoluzione e involuzione di un maestro bolognese del '400: Michele di Matteo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore F. Arcangeli.

1968-1974

W. Brandmüller, *Das Konzil von Pavia-Siena, 1423-1424*, 2 voll., Münster.

1969

G. Cencetti, *Il Palazzo dei Notai in Bologna*, in *Quattro monumenti italiani*, Roma, pp. 31-77.

P. Venturoli, *Amico Aspertini a Gradara*, in "Storia dell'arte", 4, pp. 417-439.

1970

J.H. Beck, *Jacopo della Quercia e il portale di San Petronio a Bologna. Ricerche storiche, documentarie e iconografiche*, Bologna.

D.S. Chambers, *Patrons and artists in the Italian Renaissance*, London.

1971

A. Emiliani, *L'Opera dell'Accademia Clementina per il patrimonio artistico e per la formazione della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in "Atti e memorie dell'Accademia Clementina in Bologna", X, Bologna, pp. 1-177.

T. Pignatti, *Cinque secoli di pittura nel palazzo dei dogi*, in *Il Palazzo ducale di Venezia*, a cura di A. Zorzi, Torino, pp. 91-217.

B. Pullan, *Rich and Poor in Renaissance Venice. The Social Institution of a Catholic State, to 1620*, ed. it. *La politica sociale della Repubblica di Venezia 1500-1620*, trad. P. Pavanini, 2 voll., Roma, 1982.

1972

G. Fasoli, *Un fossile nel vocabolario istituzionale bolognese del duecento*, in *Studi storici in onore di Ottorino Bertolini*, I, Pisa, pp. 325-335.

N. Huse, *Studien zu Giovanni Bellini*, Berlin.

1973

E. Rosa, *Il "nuovo" magazzino dei sali al porto delle navi in Bologna (1783-1785)*, in "Strenna storica bolognese", XXIII, pp. 255-277.

C. Seymour, *Jacopo della Quercia Sculptor*, New Haven, London.

F. Zeri, *Rintracciando Donato de Bardi*, in *Quaderni di Emblema*, 2. *Miscellanea*, Bergamo, pp. 35-46, ried. in idem, *Giorno per giorno nella pittura*, I, Torino, 1988, pp. 35-43.

F. Zeri (b), *Recensione a N. Gabrielli, Catalogo dei dipinti italiani nella Galleria Sabauda*, in *Quaderni di Emblema*, 2. *Miscellanea*, Bergamo, pp. 103-108, ried. in idem, *Giorno per giorno nella pittura*, V, Torino, 1998, pp. 167-171.

1974

P. Biavati, G. Marchetti, *Antiche sculture lignee in Bologna dal sec. XII al sec. XIX*, Bologna.

M. Fanti, *Le vie di Bologna. Saggio di toponomastica storica e di storia della toponomastica urbana*, Bologna.



F. Flores D'Arcais, *La personalità del Guariento nella cultura figurativa del Trecento padovano*, in *Da Giotto al Mantegna*, a cura di L. Grossato, catalogo della mostra (Padova), pp. 46-50.

R. Molajoli (a cura di), *L'opera completa di Cosmé Tura e i grandi pittori ferraresi del suo tempo: Francesco Cossa e Ercole de' Roberti*, Milano.

1975

C. De Angelis, P. Nannelli, *L'architettura del Quattrocento a Bologna: proposte per una "rilettura"*, in "Il Carrobbio", 1, pp. 93-107.

W.B. Wurthmann, *The "Scuole Grandi" and Venetian Art, 1260-c. 1500*, Ph.D. Dissertation, University of Chicago.

1975-1976

C.M. Rosenberg, *Francesco Del Cossa's Letter reconsidered*, in "Musei ferraresi", 5-6, pp. 11-15.

1976

L. Armstrong, *The paintings and drawings of Marco Zoppo*, New York.

S. Tugnoli Pattaro, *Le opere bolognesi di Aristotele Fioravanti architetto e ingegnere del secolo quindicesimo*, in "Arte lombarda", 44-45, pp. 35-70.

W. Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, 2 voll., Venezia.

1977

C. Freytag, *Jacopo della Quercia ed i fratelli Dalle Masegne*, in *Jacopo Della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, a cura di G. Chelazzi Dini, atti del convegno di studi (Siena), Firenze, pp. 81-90.

C. Gilbert, *Peintres et menuisiers au début de la Renaissance en Italie*, in "Revue de l'art", 37, pp. 9-28.

1978

G. Fasoli, *Bologna nell'età medievale (1115-1506)*, in *Storia di Bologna*, a cura di A. Ferri, G. Roversi, Bologna.

*I disegni antichi degli Uffizi. I tempi del Ghiberti*, a cura di L. Bellosi, F. Bellini, G. Brunetti, catalogo della mostra (Firenze), Firenze.

G. Mariani Canova, *Miniature dell'Italia settentrionale nella Fondazione Giorgio Cini*, Vicenza.

S. Mason Rinaldi, *Contributi d'archivio per la decorazione pittorica della Scuola di San Giovanni Evangelista*, in "Arte Veneta", 32, pp. 293-301.

A.I. Pini, *Un aspetto dei rapporti tra città e territorio nel Medioevo: la politica demografica ad elastico di Bologna fra il XII e il XIV secolo*, in *Studi in memoria di Federigo Melis*, I, Napoli, pp. 365-408.

G. Romano, *La Pala Sforzesca*, in *Il Maestro della Pala Sforzesca*, Firenze.

G. Romano (b), *Per la salvaguardia del patrimonio artistico: lavori in corso*, in *Musei del Piemonte. Opere d'arte restaurate*, a cura di G. Romano, catalogo della mostra (Torino), Torino, pp. 10-20.

G. Romano (c), *Studi sul paesaggio*, Torino.

1979

O. Mazzei, *Alfonso Rubbiani. La maschera e il volto della città, Bologna 1879-1913*, Bologna.

*Pittura a Rimini tra gotico e manierismo. Recupero e restauro del patrimonio artistico riminese: dipinti su tavola*, a cura di C. Volpe, catalogo della mostra (Rimini), Rimini.

C. Volpe, *Il polittico di San Clemente di Marco Zoppo. Un esercizio di lettura iconografica*, in *El Cardenal Albornoç y el Colegio de España*, a cura di E. Verdela y Tuells, V, "Studia albornoçiana", XXXVI, Bologna-Zaragoza, pp. 61-75, ried. in idem,

*La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Trecento e Quattrocento*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Modena, 1993, pp. 141-151.

1980

G. Conti, *Cappelle di derivazione brunelleschiana a Bologna nel secolo XV*, in *Filippo Brunelleschi: la sua opera e il suo tempo*, II, Firenze, pp. 553-560.

B. Degenhart, A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen, 1300-1450. Teil II, Venedig. Addenda zu Süd- und Mittelitalien*, 3 voll., Berlin.

M. Fanti, *I macellai bolognesi. Mestiere, politica e vita civile nella storia di una categoria attraverso i secoli*, Bologna.

M. Fanti (b), *La Fabbrica di S. Petronio in Bologna dal XIV al XX secolo: storia di una istituzione*, Roma.

L. Gheza Fabbri, *Drappieri, strazzaroli, zavagli: una compagnia bolognese fra il XVI e il XVIII secolo*, in "Il Carrobbio", 6, pp. 164-180.

L. Puppi, *L'ambiente, il paesaggio e il territorio*, in *Storia dell'arte italiana*, 4, Torino, pp. 43-100.

F. Todini, B. Zanardi, *La Pinacoteca comunale di Assisi. Catalogo dei dipinti*, Firenze.

C. Volpe, *Paolo Uccello a Bologna*, in "Paragone", XXXI, 365, pp. 3-28.

1981

J.G. Bernasconi, *The dating of the cycle of the Miracles of the Cross from the Scuola di San Giovanni Evangelista*, in "Arte Veneta", 35, pp. 198-202.

S. Ferino Pagden, *Gli affreschi della "Madonnuccia" in San Martino in Campo e l'enigma di Andrea d'Assisi detto L'Ingegno*, in "Esercizi", 4, pp. 68-85.

*Le scuole di Venezia*, a cura di T. Pignatti, Milano.

L. Lodi, *Note sulla decorazione punzonata di dipinti su tavola di area emiliana dalla metà alla fine del Trecento*, in "Musei ferraresi", 11, pp. 9-208.

- G. Romano, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana*, 6, 1, Torino.
- G. Roversi, *La casa e i protettori dell'Arte*, in *Muratori in Bologna. Arte e società dalle origini al secolo XVIII*, Bologna, pp. 89-92.
- G. Tamba, *Da socio ad "obbediente". La Società dei Muratori dall'età comunale al 1796*, in *Muratori in Bologna. Arte e società dalle origini al secolo XVIII*, Bologna, pp. 53-146.
- A. Tempestini, *Antonio da Bologna: uno o due?*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXV, 3, pp. 341-354.

1982

- A. Angelini, *Pietro Orioli e il momento "urbinate" della pittura senese del Quattrocento*, in "Prospettiva", 30, pp. 30-43.
- D. Benati, *Per il problema di "Vicino da Ferrara" (alias Baldassarre d'Este?)*, in "Paragone", XXXIII, 393, pp. 3-26.
- S. Cecchieri, A. Vianelli, *La Mercanzia*, Bologna.
- H.F. Collins, *Major narrative paintings by Jacopo Bellini*, in "The Art bulletin", 64, pp. 466-472.
- M. Ferretti, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte italiana*, 11, Torino, pp. 459-585.
- E. Neri Lusanna, *Le Matricole delle Arti a Perugia*, in *Francesco d'Assisi. Documenti e archivi, codici e biblioteche, miniature*, a cura di C. Pirovano, F. Porzio, O. Selvafolta, catalogo della mostra (Perugia), Milano, pp. 260-273.
- G. Roversi, *Iscrizioni medievali bolognesi*, Bologna.
- G. Tamba, *Consigli elettorali degli ufficiali del comune bolognese alla fine del secolo XIII*, in "Rassegna degli Archivi di Stato", XLII, pp. 34-95.
- M. Verga Bandirali, *Arte lignaria a Crema nel secolo XV*, in *Momenti di storia cremasca*, Crema, pp. 77-105.

1983

- L. Bellosi, *La "porta magna" di Jacopo della Quercia*, in *La basilica di San Petronio in Bologna*, I, Cinisello Balsamo, pp. 163-212.
- G. Cencetti, *Il Palazzo dei Notai in Bologna*, Roma.
- M. Fanti, *La basilica di San Petronio nella storia religiosa e civile della città. Genesis, vita e significato del monumento*, in *La basilica di San Petronio in Bologna*, I, Cinisello Balsamo, pp. 9-40.
- M. Haines, *La Sacrestia delle Messe del Duomo di Firenze*, trad. L. Corti, Firenze.
- G. Lorenzoni, *L'architettura*, in *La basilica di San Petronio in Bologna*, I, Cinisello Balsamo, pp. 53-124.
- A. Mazza, *Le vicende storiche della Santa Cecilia*, in *L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, a cura di C. Bernardini, A. Emiliani, G. Zarri, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, pp. 63-103.
- M. Salmi, *Introduzione*, in G. Cencetti, *Il Palazzo dei Notai in Bologna*, Roma, pp. 9-13.
- A. Sostegni, *Il restauro del 1979*, in G. Cencetti, *Il Palazzo dei Notai in Bologna*, Roma, pp. 70-98.
- C. Volpe, *La pittura gotica. Da Lippo di Dalmasio a Giovanni da Modena*, in *La basilica di San Petronio in Bologna*, I, Cinisello Balsamo, pp. 213-294.
- W. Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Wiesbaden, ed. it. *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, trad. B. Heinemann Campana, Venezia, 1987.

1984

- A. Bacchi, *Vicende della pittura nell'età di Giovanni II Bentivoglio*, in *Bentivolorum Magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, a cura di B. Basile, Roma, pp. 285-335.
- D. Benati, *La pittura rinascimentale*, in *La basilica di San Petronio in Bologna*, II, Cinisello Balsamo, pp. 143-194.
- F. Bergonzoni, *Le origini e i primi tre secoli di vita (secc. XIII-XV)*, in *La Piazza Maggiore di Bologna. Storia, arte, costume*, a cura di G. Roversi, Bologna, pp. 17-37.
- M. Fennel Mazzoui, *Artisan Migration and technology in the Italian Textile Industry in the late Middle Ages (1100-1500)*, in *Strutture familiari, epidemie, migrazioni nell'Italia medievale*, a cura di R. Comba, G. Piccinni, G. Pinto, atti del convegno internazionale di studi (Siena), Napoli, pp. 519-534.
- M. Ferretti, *Opere di tarsia. La cappella Vaselli*, in *La basilica di San Petronio in Bologna*, II, Cinisello Balsamo, pp. 277-286.
- From Borso to Cesare d'Este. The school of Ferrara 1450-1628*, catalogo della mostra (London, Matthiesen fine art Ltd), London, New York: Stair Sainty Matthiesen.
- R. Grandi, *Sculture del secondo Quattrocento*, in *La basilica di San Petronio in Bologna*, II, Cinisello Balsamo, pp. 43-60.
- G. Marchini, *Le vetrate*, in *La basilica di San Petronio in Bologna*, II, Cinisello Balsamo, pp. 287-298.
- R. Roli, *Dal naturalismo carraccesco al barocco moderato di fine Settecento*, in *La basilica di San Petronio in Bologna*, II, Cinisello Balsamo, pp. 217-240.
- R. Roli (b), *Dal raffaellismo alla "maniera"*, in *La basilica di San Petronio in Bologna*, II, Cinisello Balsamo, pp. 195-216.
- G. Romano, *Opere di tarsia. Agostino de Marchi e il coro della cappella maggiore*, in *La basilica di San Petronio in Bologna*, II, Cinisello Balsamo, pp. 269-276.
- P. Scarpellini, *Perugino*, Milano.

- V. Sgarbi, *Crevalcore*, in "FMR", 26, settembre, pp. 55-92.
- G. Testori, *Una favola metafisica*, in "Il Corriere della Sera", 5 settembre.
- P. Tosetti Grandi, voce *Costa, Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 30, Roma, consultabile online.
- C. Volpe, *Un quadro in cerca d'autore. L'"Ignota" dell'Ambrosiana*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, I, Milano, pp. 276-283.

1985

- D. Benati, *Der Meister der Kreuzträger-Prozession von San Girolamo di Miramonte*, in "Berner Kunstmitteilungen", 237, pp. 1-9, trad. it. *Il Maestro dei crociferi di San Girolamo di Miramonte*, in "Strenna storica bolognese", XXXV, pp. 23-32.
- D. Benati (b), *Per la ricomposizione del polittico Griffoni*, in *Da Borso a Cesare d'Este. La scuola di Ferrara 1450-1628. Edizione italiana ampliata del catalogo in lingua inglese della mostra allestita a sostegno del The Courtauld Institute of Art Trust Appeal*, a cura di E. Mattaliano, catalogo della mostra (London), Ferrara, pp. 172-174.
- L. Ciammitti, *Ercole de' Roberti. La cappella Garganelli in San Pietro*, in *Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio. Francesco del Cossa, Ercole Roberti, Niccolò dell'Arca*, a cura di G. Agostini, L. Ciammitti, F. Varignana, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, pp. 117-224.
- Da Borso a Cesare d'Este. La scuola di Ferrara 1450-1628. Edizione italiana ampliata del catalogo in lingua inglese della mostra allestita a sostegno del The Courtauld Institute of Art Trust Appeal*, a cura di E. Mattaliano, catalogo della mostra (London), Ferrara.
- Die Kirchen von Siena*, I. *Abbadia all'Arco-S. Biagio*, 3 voll., Monaco.
- M. Ferretti, "Con l'ornamento, come l'aveva esso acconciato": *Raffaello e la cornice della 'Santa Cecilia'*, in "Prospettiva", 43, pp. 12-25.

- E. Guidoni, *L'urbanistica dei centri signorili*, in *Le sedi della cultura nell'Emilia Romagna. L'epoca delle signorie. Le corti*, Cinisello Balsamo, pp. 91-115.
- P. Humfrey, *The Bellinesque life of St. Mark cycle for the Scuola Grande di San Marco in Venice in its original arrangement*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 48, pp. 225-242.
- Introduzione al Museo Civico Medievale. Palazzo Ghisilardi-Fava*, Bologna.
- Leonardo: il codice Hammer e la mappa di Imola presentati da Carlo Pedretti: arte e scienza a Bologna in Emilia e Romagna nel primo Cinquecento*, a cura di C. Pedretti, catalogo della mostra (Bologna), Firenze.
- M. Lucco, *La cultura figurativa padana al tempo del codice Hammer*, in *Leonardo: il codice Hammer e la mappa di Imola presentati da Carlo Pedretti: arte e scienza a Bologna in Emilia e Romagna nel primo Cinquecento*, a cura di C. Pedretti, catalogo della mostra (Bologna), Firenze, pp. 143-175.
- R. Rinaldi, *Il governo signorile del territorio*, in *Le sedi della cultura nell'Emilia Romagna. L'epoca delle signorie. Le corti*, Cinisello Balsamo, pp. 39-63.
- R. Roli, *L'arte alle corti dell'Emilia Romagna*, in *Le sedi della cultura nell'Emilia Romagna. L'epoca delle signorie. Le corti*, Cinisello Balsamo, pp. 167-189.
- V. Sgarbi, *Antonio da Crevalcore e la pittura ferrarese del Quattrocento a Bologna*, Milano.
- Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio. Francesco del Cossa, Ercole Roberti, Niccolò dell'Arca*, a cura di G. Agostini, L. Ciammitti, F. Varignana, catalogo della mostra (Bologna), Bologna.
- A. Ugolini, *Aggiunte a Ercole Banci*, in "Paragone", XXXVI, 427, pp. 56-63.
- F. Varignana, *Francesco del Cossa. Le vetrate di San Giovanni in Monte*, in *Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio*, a cura di G. Agostini, L. Ciammitti, F. Varignana, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, pp. 5-113.
- M. Warnke, *Hofkünstler: zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln, trad. ing. *The Court Artist: On the Ancestry of the Modern Artist*, Cambridge, 1993.



1985-1987

F. Torella, *L'ombra della mezzaluna sull'arte italiana. Il Polittico Griffoni*, in "Musei Ferraresi", 15, pp. 43-60.

1986

G. Agosti, *Sui teleri perduti del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale di Venezia*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 30, pp. 61-87.

*Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro nel suo tempo (1880-1915)*, a cura di L. Bertelli, O. Mazzei, atti delle giornate di studio (Bologna), Milano.

*Disegni italiani del tempo di Donatello*, a cura di A. Angelini, catalogo della mostra (Firenze), Firenze.

R. Greci, *Le botteghe artigiane*, in *Le sedi della cultura nell'Emilia Romagna. L'epoca delle signorie. Le città*, Cinisello Balsamo, pp. 135-151.

M. Lucco, *Pittura del Trecento a Venezia*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di F. Zeri, I, Milano, pp. 176-188.

*Per la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Vitale da Bologna*, a cura di R. D'Amico, M. Medica, Bologna.

F. Piccinini, *Uno scultore queresco-donatelliano ad Adria*, in "Ricerche di storia dell'arte", 30, pp. 99-103.

A.I. Pini, *Città, comuni e corporazioni nel Medioevo italiano*, Bologna.

A.I. Pini (b), *La cultura del mercante: i luoghi e i modi*, in *Le sedi della cultura nell'Emilia Romagna. L'epoca delle signorie. Le città*, Cinisello Balsamo, pp. 153-171.

R. Roli, *Le officine artistiche*, in *Le sedi della cultura nell'Emilia Romagna. L'epoca delle signorie. Le città*, Cinisello Balsamo, pp. 219-237.

G. Schizzerotto, *Antonio da Crevalcore "davanti ai rostri": un enigma ritrovato*, in "Paragone", XXXVII, 441, pp. 31-58.

1987

- D. Benati, *La pittura a Ferrara e nei domini estensi nel secondo Quattrocento. Parma e Piacenza*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, I, Milano, pp. 256-271.
- D. Benati (b), *Sconosciuti di corte. Il Martirio di san Sebastiano in San Petronio*, in *Nove secoli d'arte a Bologna*, Torino, pp. 65-77.
- Il tramonto del Medioevo a Bologna. Il cantiere di San Petronio*, a cura di R. D'Amico, R. Grandi, Bologna.
- La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, 2 voll., Milano.
- M. Lucco, *La pittura a Bologna e in Romagna nel secondo Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, I, Milano, pp. 240-255.
- L'Università a Bologna. Personaggi, momenti e luoghi dalle origini al XVI secolo*, a cura di O. Capitani, Cinisello Balsamo.
- E. Raimondi, *Codro e l'Umanesimo a Bologna*, Bologna.
- A. Tambini, *Guidaccio da Imola e le influenze padovane nella pittura emiliano-romagnola del Quattrocento*, in "Paragone", XXXVIII, 451, pp. 48-67.
- A. Ugolini, *Lorenzo Costa a Mantova*, in "Prospettiva", 48, pp. 79-85.
- 1988
- L. Armstrong, voce *Del Cossa, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 36, Roma, consultabile online.
- D. Benati, *La bottega degli Erri e la pittura del Rinascimento a Modena*, Modena.
- Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, a cura di M. Faietti, K. Oberhuber, catalogo della mostra (Bologna), Bologna.
- P. Fortini Brown, *Venetian narrative painting in the age of Carpaccio*, New Haven, London.
- R. Greci, *Corporazioni e mondo del lavoro nell'Italia padana medievale*, Bologna.
- P. Humfrey, *Competitive devotions: the Venetian Scuole Piccole as donors of altarpieces in the years around 1500*, in "The Art bulletin", 70, pp. 401-423.

M. Mussini, *Il crocifisso di Ca' de' Caroli e i crocifissi lignei tedeschi in Italia*, in *Presiedere alla carità. Studi in onore di S.E. Mons. Gilberto Baroni Vescovo di Reggio Emilia-Guastalla nel 75° compleanno*, a cura di E. Mazza, D. Gianotti, Genova, pp. 375-395.

C. Ravanelli Guidotti, *Il pavimento della cappella Vaselli in San Petronio a Bologna*, Bologna.

G. Tamba, *La Società dei notai di Bologna*, Roma.

A. Tambini, *La pala del Capitolo*, in *Faenza. La Basilica Cattedrale*, a cura di A. Savioli, Firenze, pp. 81-82.

1988-1989

G. Schizzerotto, *Iter postumo del ciclo belliniano di S. Giovanni Evangelista*, in "Labyrinthos", 13-16, pp. 81-94.

1989

*Collezioni Comunali d'Arte. L'Appartamento del Legato in Palazzo d'Accursio*, Bologna.

R. Grandi, *La scultura a Bologna nell'età di Niccolò*, in *Niccolò dell'Arca. Seminario di studi*, a cura di G. Agostini, L. Ciammitti, atti del convegno (Bologna), Bologna, pp. 25-57.

K. Lippincott, *Gli affreschi del Salone dei Mesi e il problema dell'attribuzione*, in *Atlante di Schifanoia*, a cura di R. Varese, Modena, pp. 111-139.

A. Mazzetti, E. Mattaliano, *Indice ragionato delle "Vite de' pittori e scultori ferraresi" di Gerolamo Baruffaldi, I*, Ferrara.

F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 voll., Milano.

W. Wegener, *Mortuary Chapels of Renaissance Condottieri*, Ph.D. Dissertation, Princeton University.

1990

- A. Bacchi, *Dipinti ferraresi dalla collezione Vittorio Cini*, Vicenza.
- D. Benati, *Francesco Bianchi Ferrari e la pittura a Modena fra '4 e '500*, Modena.
- P.L. Bagatin, *L'arte dei Canozzi Lendinaresi*, Trieste.
- D. Benati, *Cristoforo da Lendinara pittore*, in idem, *La Cappella Bellincini nel Duomo di Modena*, Modena, pp. 10-27.
- Da Biduino ad Algardi. Pittura e scultura a confronto*, a cura di G. Romano, catalogo della mostra (Torino), Torino.
- A. Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti 1529-1592*, Rimini.
- E. Negro, *Lorenzo e Cristoforo da Lendinara* (Soprintendenza per i beni artistici e storici di Modena e Reggio Emilia, dossier 3) Modena.
- T. Pignatti, *Il Palazzo ducale. Pittura*, in U. Franzoi, T. Pignatti, W. Wolters, *Il palazzo ducale di Venezia*, Treviso, pp. 227-242.
- Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano.
- S. Stagni, *Alcuni ampliamenti per Ercole Banci*, in "Paragone", XLI, 479-481, pp. 93-99.
- P. Tosetti Grandi, "Favole tolte da Ovidio e da altri poeti": per tre coppie di cassoni nuziali bolognesi, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 79, pp. 223-253.
- 1991
- A. Bacchi, *Francesco del Cossa*, Soncino.
- J.H. Beck, *Jacopo della Quercia*, 2 voll., New York.
- La collezione di Antonio Ceci nel Palazzo reale di Pisa*, a cura di M. Bertolucci, M. Burrelli, Pisa.
- A. Marchi, *Notizia di Antonio da Crevalcore in un documento sulla chiesa di San Giacomo Maggiore di Bologna*, "Paragone", XLII, 493-495, pp. 79-88.
- Pinacoteca di Brera. Scuola Emiliana*, Milano.
- San Giorgio tra Ferrara e Praga. Dalle collezioni estensi a Konopiste. Un santo guerriero*, catalogo della mostra (Ferrara), Ferrara-Roma.

- A. Tambini, *Pittura del secondo Quattrocento in Romagna*, in “Il nostro ambiente e la cultura”, supplemento di “Faenza è mi paés”, XVIII.
- G. Tournoy, voce *Diedo* (*Diedus, Dedus Didius*), *Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 39, Roma, consultabile online.
- 1992
- M. Boskovits, *Appunti per una storia della tavola d'altare: le origini*, in “Arte Cristiana”, LXXX, 753, pp. 422-438.
- F. d'Arcais, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, I, Milano, pp. 17-87.
- A. De Marchi, *Un geniale anacronista, nel solco di Ercole*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia”, s. III, XXII, 4, pp. 1039-1071.
- M. Faietti, *Jacopo Ripanda, il suo collaboratore (il Maestro di Oxford) e il suo concittadino (il Maestro di Lille)*, in *Dal disegno all'opera compiuta*, a cura di M. Di Giampaolo, atti del convegno (Torgiano), Perugia, pp. 19-38.
- M. Fanti, *La compagnia dei Lombardi al tempo di Giovanni II Bentivoglio: da sodalizio familiare a confraternita e viceversa*, in *La compagnia dei Lombardi in Bologna. Contributi per una storia di otto secoli*, Bologna, pp. 39-46.
- C. Filippini, *Riquadrature e “restauri” di polittici trecenteschi o pale d'altare nella seconda metà del Quattrocento*, in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, a cura di M. Gregori, A. Paoloucci, C. Acidini Luchinat, catalogo della mostra (Firenze), Cinisello Balsamo, pp. 199-211.
- E. Fiori, *Il restauro della cappella dei Notai*, in *Studio bolognese e formazione del notariato*, a cura del Consiglio Notarile di Bologna, atti del convegno (Bologna), Milano, pp. 63-67.
- G. Gentilini, *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, 2 voll., Firenze.

L.R. Lind, *The letters of Giovanni Garzoni: Bolognese humanist and physician (1419-1505)*, Atlanta.

J. Manca, *The Art of Ercole de' Roberti*, Cambridge.

P. Mulas Marcello, *Cenni storici sulla casa di residenza della Compagnia dei Lombardi*, in *La Compagnia dei Lombardi in Bologna. Contributi per una storia di otto secoli*, Bologna, pp. 49-58.

A. Tempestini, *Giovanni Bellini. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze.

*Una scuola per Piero. Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, a cura di L. Bellosi, catalogo della mostra (Firenze), Venezia.

1992-1993

A.I. Pini, *Le piazze medievali di Bologna*, in "Annali di Architettura", 4-5 (atti del IX seminario internazionale di storia dell'architettura, Vicenza), pp. 122-133.

1993

D. Benati, *Carlo Volpe e Francesco del Cossa. Conferme per un'attribuzione*, in "Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici d'arte antica", 3, pp. 26-34.

D. Biagi Maino, *Il retablo del Collegio di Spagna*, in *Marco Zoppo. Cento 1433-1478 Venezia*, a cura di B. Giovannucci Vigi, atti del convegno di studi (Cento), Bologna, pp. 61-70.

*Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr*, a cura di A. Dorigato, catalogo della mostra (Venezia), Milano.

A. Colombi Ferretti, *Una proposta per gli esordi di Bagnacavallo il Vecchio*, in "Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici d'arte antica", 3, pp. 64-79.

*Dipinti e disegni della Pinacoteca civica di Pesaro*, a cura di C. Giardini, E. Negro, M. Pirondini, Modena.

- M. Ferretti, *In cerca di Guido Aspertini*, in “Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici d’arte antica”, 3, pp. 35-63.
- A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche*, 1. *Dal 1341 al 1471*, Ferrara, Roma.
- R. Goffen, *Bellini disegnatore e la sua attività giovanile*, in *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr*, a cura di A. Dorigato, catalogo della mostra (Venezia), Milano.
- La Madonna di San Luca in Bologna. Otto secoli di storia, di arte e di fede*, a cura di M. Fanti, G. Roversi, Cinisello Balsamo.
- M. Lucco, *Innocenzo da Bologna?*, in “Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici d’arte antica”, 3, pp. 185-191.
- M. Medica, *In margine all’attività bolognese di Taddeo Crivelli: il caso del “Maestro del Libro dei Notai”*, in “Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici d’arte antica”, 3, pp. 121-128.
- L. Samoggia, *L’ambiente storico-culturale centese del Quattrocento e Marco Ruggeri detto lo Zoppo*, in *Marco Zoppo. Cento 1433-1478 Venezia*, a cura di B. Giovannucci Vigi, atti del convegno di studi (Cento), Bologna, pp. 17-37.
- 1994
- P. Belli D’Elia, *L’immagine di culto, dall’icona alla tavola d’altare*, in *La pittura in Italia. L’Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano, pp. 369-389.
- A. De Marchi, *Bernardino Zaganelli inedito: due “Facies Christi”*, in ‘Prospettiva’, 75-76, pp. 124-135.
- M. Di Berardo, *Dossale*, in *Enciclopedia dell’arte medievale*, Roma, consultabile online.
- Dipinti, sculture e ceramiche della Galleria Nazionale dell’Umbria*, a cura di C. Bon Valsassina, V. Garibaldi, Firenze.

- A. Giacomelli, *Corporazioni d'arte e famiglie cittadine in relazione con la basilica di San Petronio (secoli XVI-XVIII)*, in *Una basilica per una città. Sei secoli in San Petronio*, a cura di M. Fanti, D. Lenzi, atti del convegno di studi per il sesto centenario di fondazione della basilica di San Petronio 1390-1990 (Bologna), Bologna, pp. 101-135.
- E. Lodi, *Il culto di San Petronio nella tradizione liturgica e popolare bolognese dei secoli XVII e XVIII*, in *Una basilica per una città. Sei secoli in San Petronio*, a cura di M. Fanti, D. Lenzi, atti del convegno di studi per il sesto centenario di fondazione della basilica di San Petronio 1390-1990 (Bologna), Bologna, pp. 159-168.
- G. Nepi Sciré, *Gallerie dell'Accademia. I teleri della Sala dell'Albergo nella Scuola di San Marco*, Milano.
- A.I. Pini, *Tra orgoglio civico e «status symbol»: corporazioni d'arte e famiglie aristocratiche in San Petronio nel XIV e XV secolo*, in *Una basilica per una città. Sei secoli in San Petronio*, a cura di M. Fanti, D. Lenzi, atti del convegno di studi per il sesto centenario di fondazione della basilica di San Petronio 1390-1990 (Bologna), Bologna, pp. 87-100.
- G. Pinto, *Le città italiane e i lavoratori della lana nel basso Medioevo: alcune considerazioni*, in *Le migrazioni in Europa secc. XIII-XVIII*, a cura di S. Cavaciocchi, atti della venticinquesima settimana di studi (Prato), Grassano, Bagno a Ripoli, pp. 819-824.
- A.L. Trombetti Budriesi, *I primi anni del cantiere di San Petronio (1390-1397)*, in *Una basilica per una città. Sei secoli in San Petronio*, a cura di M. Fanti, D. Lenzi, atti del convegno di studi per il sesto centenario di fondazione della basilica di San Petronio 1390-1990 (Bologna), Bologna, pp. 51-75.

1995

- A. Bacchi, A. De Marchi, *Francesco Marmitta*, Torino.



- V. Birke, J. Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, III, Wien.
- M. Faietti, D. Scaglietti Kelesian, *Amico Aspertini*, Modena.
- R. Greci, *Le corporazioni. Associazioni di mestiere nell'Italia del Medioevo*, in "Storia e Dossier", 99, pp. 71-97.
- A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche*, 2.1 *Dal 1472 al 1492*, Ferrara, Roma.
- La Salara. Storia di un luogo e di un restauro*, a cura di G. Pesci, C. Ugolini, Bologna.
- M. Molteni, *Ercole de' Roberti*, Cinisello Balsamo.
- G. Pesci, C. Ugolini, G. Venturi, *Il Naviglio bolognese e i suoi edifici*, in *La Salara. Storia di un luogo e di un restauro*, a cura di G. Pesci, C. Ugolini, Bologna, pp. 63-83.
- G. Roversi, *Le arti per l'arte. Le sedi e il patrimonio artistico delle antiche corporazioni di mestiere bolognesi*, in *La Mercanzia di Bologna*, Bologna, pp. 83-167.
- N. Terpstra, *Lay confraternities and civic religion in Renaissance Bologna*, Cambridge.
- E. Villata, *Le principali committenze di Macrino d'Alba*, in "Alba Pompeia", n.s., XVI, fasc. II, pp. 5-16.

1995-1996

- S. Battistini, *Le miniature gotiche negli statuti e nelle matricole dell'Archivio di Stato di Bologna*, tesi di laurea in Storia dell'Arte Medievale e Moderna, Università di Bologna.

1996

- D. Degrassi, *L'economia artigiana nell'Italia medievale*, Roma.
- F. Flores d'Arcais, voce *Guariento di Arpo*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, consultabile online.

- P. Fortini Brown, *Le "Scuole"*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, V. *Il Rinascimento. Società ed economia*, a cura di A. Tenenti, U. Tucci, Roma, pp. 307-354.
- Gemaldegalerie Berlin: Gesamtverzeichnis, Staatliche Museen zu Berlin. Preussischer Kulturbesitz*, a cura di H. Bock, R. Grosshans, Berlin.
- Il Palazzo dei Conservatori e il Palazzo Nuovo in Campidoglio. Momenti di storia urbana di Roma*, a cura di M.E. Tittoni, Ospedaletto (Pisa).
- F. Spadavecchia, *Lazzaro Bastiani. Teleri della Scuola di San Girolamo*, Venezia.
- A. Tugnoli Aprile, *Il patrimonio e il lignaggio. Attività finanziarie, impegno politico e memoria familiare di un nobile bolognese alla fine del XV secolo*, Bologna.
- 1997
- G.P. Cammarota, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti, 1. 1797-1815*, Bologna, s.d. (ma 1997).
- S.J. Campbell, *Cosme Tura of Ferrara: style, politics and the renaissance city, 1450-1495*, New Haven, London.
- G. Danieli, *Nuove ricerche per Lorenzo da Bologna e Pierantonio Degli Abati*, in "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", CIX, III, pp. 209-249.
- M. Ferretti, *In margine ad una scultura quattrocentesca donata al Museo Medievale*, in "Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica", 4, pp. 57-63.
- A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche, 2.2 Dal 1493 al 1516*, Ferrara, Roma.
- A. Ghisetti Giavarina, voce *Fioravanti (Fieravanti)*, *Aristotele*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 48, Roma, consultabile online.
- C. James, *The Palazzo Bentivoglio in 1487*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLI, 1-2, pp. 188-196.

- M. Medica, *Un problema di pittura bolognese della metà del Quattrocento*, in “Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d’Arte Antica”, 4, pp. 68-77.
- R. Tamborrino, *Bologna: XV-XVII secolo. Società d’arte, potere e significati dello spazio urbano*, in *Fabbriche, piazze, mercati. La città italiana nel Rinascimento*, a cura di D. Calabi, Roma, pp. 408-456.

1998

- Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra (Pavia), a cura di G.C. Sciolla, Milano.
- A. Galli, *Uno scultore del Quattrocento tra le Apuane e la Bassa Padana: itinerari quereschi del “Maestro del sepolcro Fava”*, in “Prospettiva”, 89-90, pp. 106-124.
- M. Gazzini, *Confraternite/ corporazioni: i volti molteplici della schola medioevale*, in *Corpi, “fraternità”, mestieri nella storia della società europea*, a cura di D. Zardin, atti del convegno (Trento), Roma, pp. 51-71.
- La collezione Cagnola, 1. I Dipinti dal XIII al XIX secolo*, a cura di M. Boskovits, G. Fossaluzza, Busto Arsizio.
- La miniatura a Ferrara dal tempo di Cosmè Tura all’eredità di Ercole de’ Roberti*, a cura di F. Toniolo, catalogo della mostra (Ferrara), Modena.
- P. La Porta, *Zaccaria Zacchi: proposte per gli esordi*, in “Prospettiva”, 91-92, pp. 115-126.
- E. Negro, N. Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena.
- E. Negro, *Dal Tardogotico padano al Classicismo del Francia*, in E. Negro, N. Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena, pp. 7-60.
- E. Negro (b), *Tra oreficeria e pittura: il caso del Francia*, in E. Negro, N. Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena, pp. 95-110.
- N. Roio, *Francesco Raibolini detto il Francia. La vita, le opere, l’eredità artistica*, in E. Negro, N. Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena, pp. 69-94.
- A. Tempestini, *Bellini e belliniani in Romagna*, Rimini.

E. Villata, *Presenze non lombarde alla Certosa tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento*, in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra (Pavia), a cura di G.C. Sciolla, Milano, pp. 233-238.

1999

R. Bartoli, *Biagio d'Antonio*, Milano.

R. Bentivoglio Ravasio, voce *Costa, Lorenzo*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexicon*, 21, München-Leipzig, pp. 439-441.

F. Bergonzoni, *Genesi di una chiesa bolognese: come nacque S. Maria della Pietà*, in "Strenna storica bolognese", XLIX, pp. 49-60.

H. Chapman, *An early drawing by Marco Zoppo*, in Francesco Squarcione "Pictorum gymnasiarcha singularis", a cura di A. De Nicolò Salmazo, atti delle giornate di studio (Padova 1998), Padova, pp. 245-272.

M. Minardi, *Rivolgimenti e persistenze nel percorso di Giovan Francesco da Rimini*, in "Arte Veneta", 54, pp. 116-125.

A. Ottani Cavina, *Felice Giani (1758-1823) e la cultura di fine secolo*, con la collaborazione di A. Scarlini, 2 voll., Milano.

G. Clarke, *Magnificence and the city: Giovanni II Bentivoglio and architecture in fifteenth century Bologna*, "Renaissance Studies", 13, 4, pp. 397-411.

V. Farinella, *Disegni all'antica fra Padova e Mantova. Un riesame del "Codice del Mantegna" di Berlino (con alcune considerazioni sulla cultura antiquaria di Bernardino da Parenzo)*, in Francesco Squarcione "Pictorum gymnasiarcha singularis", a cura di A. De Nicolò Salmazo, atti delle giornate di studio (Padova 1998), Padova, pp. 245-272.

M. Ferretti, *Un nuovo momento bolognese di Jacopo della Quercia*, in "Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica", 5, pp. 9-57.

- C. Gardner von Teuffel, *Clerics and Contracts: Fra Angelico, Neroccio, Ghirlandaio and Others: Legal Procedures and the Renaissance High Altarpiece in Central Italy*, in “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 62, 2, pp. 190-208.
- M.d.R. Gordalina, *La vicenda artistica del pittore Giovanni di Consalvo alla luce dei rapporti tra Italia e Portogallo all’inizio del Quattrocento: gli affreschi del Chiostro degli Aranci in Badia Fiorentina*, tesi di dottorato, Università di Bologna, Dipartimento di arti visive.
- Haec sunt statuta. Le corporazioni medievali nelle miniature bolognesi*, a cura di M. Medica, catalogo della mostra (Rocca di Vignola), Modena.
- M. Medica, *Miniatura e committenza: il caso delle corporazioni*, in *Haec sunt statuta. Le corporazioni medievali nelle miniature bolognesi*, a cura di M. Medica, catalogo della mostra (Rocca di Vignola), Modena, pp. 55-85.
- P.L. Perazzini, *La cappella Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore alla luce di nuovi documenti*, in “Strenna storica bolognese”, XLIX, pp. 351-372.
- A.I. Pini, *L’associazionismo: una peculiarità e un’eredità del Medioevo*, in *Haec sunt statuta. Le corporazioni medievali nelle miniature bolognesi*, a cura di M. Medica, catalogo della mostra (Rocca di Vignola), Modena, pp. 9-21.
- A.I. Pini (b), *Le corporazioni bolognesi nel Medioevo*, in *Haec sunt statuta. Le corporazioni medievali nelle miniature bolognesi*, a cura di M. Medica, catalogo della mostra (Rocca di Vignola), Modena, pp. 31-37.
- R. Ridolfi, voce *Garzoni, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 52, Roma, consultabile online.
- G. Sassu, *Sull’affidabilità dell’“osservatore al vivo”*, in *Bologna al tempo di Cavazzoni. Approfondimenti*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, pp. 45-110.
- L. Syson, *Ercole de’ Roberti: the making of a court artist*, in *Ercole de’ Roberti. The Renaissance in Ferrara*, a cura di D. Allen, L. Syson, catalogo della mostra (Los Angeles), in “The Burlington magazine”, 141, 1153, pp. V-XIV.

2000

- A. Antonelli, R. Pedrini, *La famiglia e la torre dei Garisendi al tempo di Dante*, in *La torre Garisenda*, a cura di F. Giordano, Bologna, pp. 23-89.
- C. Bellinati, *San Luca e la fraglia dei pittori a Padova*, in *Luca Evangelista. Parola e immagine tra Oriente e Occidente*, a cura di G. Mariani Canova, P. Vettore Ferraro, F. Toniolo, A. Nante, A. De Nicolò Salmazo, catalogo della mostra (Padova), Padova, pp. 205-210.
- D. Benati, *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, Milano.
- F. Giordano, "L'insigne e artificiosissima torre Garisenda detta la torre mozza", in *La torre Garisenda*, a cura di F. Giordano, Bologna, pp. 91-153.
- D. Hay, *Eugenio IV*, in *Enciclopedia dei papi*, II, Roma, pp. 634-640.
- T. McGrath, *Color and the Exchange of Ideas between Patron and Artist in Renaissance Italy*, in "The Art bulletin", 82, pp. 298-308.
- C. Spantigati, *Dipinti, sculture e arredi tra dotazioni e dispersioni*, in *Il duomo di Casale Monferrato. Storia, arte e vita liturgica*, atti del Convegno (Casale Monferrato), Novara, pp. 208-227.
- A. Tempestini, *Giovanni Bellini*, Milano.
- E. Villata, *Macrino d'Alba*, Savigliano.

2001

- B. Bruni, *La Crocifissione della Porziuncola in Santa Maria degli Angeli ad Assisi*, in *I lunedì della Galleria. Grandi restauri in Umbria*, a cura di V. Garibaldi, atti delle conferenze (Perugia), Perugia, pp. 111-136.
- Disegni del Rinascimento in Valpadana*, a cura di G. Agosti, catalogo della mostra (Firenze), Firenze.
- Le matricole delle arti di Perugia. "Per buono stato de la citade"*, a cura di M. Roncetti, catalogo della mostra (Perugia), Perugia.

- Macrino d'Alba protagonista del Rinascimento piemontese*, a cura di G. Romano, catalogo della mostra (Alba), Savigliano.
- M. Minardi, voce *Giovanni di Ottonello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 56, Roma, consultabile online.
- E. Negro, N. Roio, *Lorenzo Costa 1460-1535*, Modena.
- F. Ortalli, “*Per salute delle anime e delli corpi*”. *Scuole piccole a Venezia nel tardo medioevo*, Venezia.
- Petronio e Bologna. Il volto di una storia. Arte, storia e culto del Santo Patrono*, a cura di B. Buscaroli, R. Sernicola, catalogo della mostra (Bologna), Ferrara.
- R. Rossi-Manaresi, *Il Palazzo della Mercanzia di Bologna*, in “Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna”, LI, pp. 387-420.
- R.J. Tuttle, *Piazza Maggiore. Studi su Bologna nel Cinquecento*, Venezia.
- E. Villata, *Gian Giacomo de Alladio, detto Macrino d'Alba*, in *Macrino d'Alba protagonista del Rinascimento piemontese*, a cura di G. Romano, catalogo della mostra (Alba), Savigliano, pp. 3-21.
- 2002
- F. Benelli, *Il Palazzo del Podestà fra tradizione ed innovazione*, in *L'architettura a Bologna nel Rinascimento (1460-1550): centro o periferia?*, a cura di M. Ricci, atti del convegno di studi (Bologna), Bologna, pp. 47-68.
- G. Fattorini, L. Paardekooper, *Committenza a Siena nel secondo Quattrocento. La famiglia Cerretani, Alberto Aringhieri e due opere di Pietro Orioli*, in “Prospettiva”, 106-107, pp. 2-33.
- L. Guzzetti, A. Ziemann, *Women in the Fourteenth-Century Venetian “Scuole”*, in “Renaissance Quarterly”, LV, 4, pp. 1151-1195.
- Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto*, a cura di M. Faietti, catalogo della mostra (Bologna), Milano.

- Il trionfo di Bacco. Capolavori della scuola ferrarese a Dresda, 1480-1620*, a cura di G. J. M. Weber, catalogo della mostra (Ferrara, Dresda), Torino.
- La quadreria di Gioachino Rossini. Il ritorno della Collezione Hercolani a Bologna*, a cura di D. Benati, M. Medica, catalogo della mostra (Bologna), Cinisello Balsamo.
- G. Manni, *I signori della prospettiva. Le tarsie dei Canozi e dei canoziani (1460-1520)*, 2 voll., Mirandola.
- M. Poli, M. Rubbini, *La chiesa di Santa Maria di Galliera*, Bologna.
- F. Zanelli, *La mariegola della Scuola di S. Giovanni Battista in Santa Sofia a Venezia (secc. XIV-XV): da confraternita a corporazione*, in “I quaderni del m.æ.s. - Journal of Mediæ Ætatis Sodalitium”, 5, 1, pp. 31-55 (DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2533-2325/8068>).

2002-2003

- A. Spinazzi, *La Scuola Grande di San Giovanni Evangelista a Venezia (1340–1515)*, tesi di laurea, I.U.A.V. di Venezia, relatrice M. Morresi, 2 voll.

2003

- B. Aikema, *La Cappella d'oro di San Zaccaria: arte, religione e politica nella Venezia del doge Foscari*, in “Arte Veneta”, 57, pp. 22-41.
- M. Bussagli, voce *Guariento di Arpo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 60, Roma, consultabile online.
- C. Cavalca, *Una Crocifissione del Maestro di Ambrogio Saraceno e la pittura su tela a Bologna alla fine del Quattrocento*, in “Nuovi studi”, 9, pp. 31-55.
- M. Ceriana, *L'architettura e la scultura decorativa*, in *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, a cura M. Piana, W. Wolters, Venezia, pp. 51-122.



- P. Ferraro, *I marangoni a Padova. Notizie documentarie*, in P. Ferraro, A. Gamba, *L'arte del legno a Padova. Norme, tecniche e opere dal Medioevo all'età moderna*, Padova, pp. 9-62.
- Italian Paintings of the Fifteenth Century. The collections of the National Gallery of Art, Washington*, a cura di M. Boskovits, D.A. Brown, Oxford.
- E. Riccòmini, *L'arte a Bologna. Dalle origini ai giorni nostri*, Bologna.
- V. Rubbi, *La domus magna bentivolesca: dalla leggenda alla ricostruzione filologica*, in *Un signore allo specchio. Il ritratto e il palazzo di Giovanni II Bentivoglio*, a cura di V. Fortunati, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, pp. 21-27.
- V. Sgarbi, *Francesco del Cossa*, Milano.
- S. Sponza, *Le vetrate*, in *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, a cura M. Piana, W. Wolters, Venezia, pp. 161-165.
- A. Tambini, *La pittura a Faenza al tempo di Leonardo*, in *Leonardo a Faenza*, a cura di D. Callegari, Faenza, pp. 19-29.

2004

- P.L. Bagatin, *Le pitture lignee di Lorenzo e Cristoforo da Lendinara*, Treviso.
- F. Benelli, *Il palazzo del Podestà di Bologna nel Quattrocento. Storia e architettura*, in *Nuovi antichi: committenti, cantieri, architetti 1400-1600*, a cura di R. Schofield, Milano, pp. 67-119.
- L. Bortolotti, voce *Jacopo di Piero (Jacopo della Quercia)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 62, Roma, consultabile online.
- S. Bettini, *Palazzo Ghisilardi. Il sogno rinascimentale di un notaio bolognese*, Ferrara.
- M. Bollati (a cura di), *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli IX-XVI*, Milano.
- G.P. Cammarota, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti, 2. Dalla rifondazione all'autonomia (1815-1907)*, Bologna.

- C. Cavalca, *Pittori ferraresi a Bologna nella seconda metà del Quattrocento*, in *Una corte nel Rinascimento*, a cura di J. Bentini, catalogo della mostra (Ferrara), Cinisello Balsamo, pp. 123-29.
- D.J. Drogin, *Bologna's Bentivoglio family and its artists: overview of a Quattrocento court in the making*, in *Artists at court. Image-making and identity 1300-1550*, a cura di S.J. Campbell, Chicago, pp. 72-90.
- M. Ferretti, *Il Perugino di Bologna*, in *Pietro Vannucci il Perugino*, atti del convegno internazionale di studio (Perugia-Città della Pieve) a cura di L. Teza, Perugia, pp. 123-159.
- M. Ferretti (b), *Tre temi da approfondire*, in *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra (Lucca), Cinisello Balsamo.
- A. Galli, *Calchi in stucco del primo Rinascimento: quattro Madonne della Fondazione Giorgio Cini*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 27 (atti del convegno *Le raccolte d'arte della Fondazione Giorgio Cini. Nuovi studi*, Venezia), pp. 159-180.
- H. Geddes, *Altarpieces and contracts: the marble high altarpiece for S. Francesco, Bologna (1388-1392)*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 67, pp. 153-182.
- La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento*, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo.
- M. Lucco, *Bellini and Flemish painting*, in *The Cambridge companion to Giovanni Bellini*, a cura di P. Humfrey, Cambridge, pp. 75-94.
- M. Medica, *Su alcune vetrate rinascimentali del Museo Civico Medievale di Bologna*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di D. Lenzi, Bologna, pp. 57-65.
- P. Parmiggiani, *Francesco di Simone Ferrucci tra Bologna e Roma: i sepolcri di Alessandro Tartagni e Vianesio Albergati seniore (con un'ipotesi per quello di Francesca Tornabuoni)*, in "Prospettiva", 113-114, pp. 73-97.

- Perugino il divin pittore*, a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, catalogo della mostra (Perugia), Cinisello Balsamo.
- Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale, 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G. P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia.
- P. Scarpellini, *Il primo periodo romano*, in P. Scarpellini, M.R. Silvestrelli, *Pintoricchio*, Milano, pp. 71-95.
- P. Scarpellini, M.R. Silvestrelli, *Pintoricchio*, Milano.
- L. Teza, *Osservazioni sulla decorazione del Collegio del Cambio*, in *Perugino il divin pittore*, a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, catalogo della mostra (Perugia), Cinisello Balsamo, pp. 115-127.
- Una corte nel Rinascimento*, a cura di J. Bentini, catalogo della mostra (Ferrara), Cinisello Balsamo.

2005

- C. Albonico, *Intorno ad Antonio Manieri. Tracce di cultura figurativa bolognese nel tardo Quattrocento*, in “Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell’Arte dell’Università di Bologna”, 4-5, 2005, pp. 117-137.
- S. Buganza, *Qualche considerazione sui primordi di Bramante in Lombardia*, in “Nuovi studi”, 11, pp. 69-103.
- C. Cavalca, *Francesco del Cossa e Firenze: tre ricami e la pala con l’Annunciazione di Dresda*, in “Nuovi studi”, 11, pp. 39-67.
- A. De Marchi, *Polyptyques vénitiens. Anamnèse d’une identité méconnue*, in *Autour de Lorenzo Veneziano. Fragments de polyptyques vénitiens du XIV<sup>e</sup> siècle*, a cura di A. De Marchi, C. Guarnieri, catalogo della mostra (Tours), Cinisello Balsamo, pp. 13-43.
- A. Gardi, *Appendice II. Legati (e figure equiparate) nello Stato pontificio, 1417-1700*, in *Offices et papauté (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle): Charges, hommes, destins*, Roma, pp. 423-429 (DOI: <https://doi.org/10.4000/books.efr.1205>).

*Perugino a Firenze. Qualità e fortuna d'uno stile*, a cura di R.C. Proto Pisani, catalogo della mostra (Firenze), Firenze.

2006

*Andrea Mantegna e i maestri della Cappella Ovetari. La ricomposizione virtuale e il restauro*, a cura di A. De Nicolò Salmazo, A.M. Spiazzi, D. Toniolo, Milano.

A. Antonelli, M. Poli, *Il palazzo dei Bentivoglio: nelle fonti del tempo*, Venezia.

T. Duranti, *Tra mulini e canali. L'azienda agricola di Ponte Poledrano da Giovanni II Bentivoglio a Carlo Alberto Pizzardi*, in *Il Castello di Bentivoglio. Storie di terre, di svaghi, di pane tra Medioevo e Novecento*, a cura di A.L. Trombetti Budriesi, Firenze, pp. 143-163.

C. Guarnieri, *Le forme del polittico veneziano: varietà e modelli nelle tipologie della tavola dipinta*, in eadem, *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo, pp. 73-96.

J. Lubbock, *Storytelling in Christian art from Giotto to Donatello*, New Haven.

G. Manni, *Belfiore. Lo studiolo intarsiato di Leonello d'Este (1448-1453)*, Modena.

M. Montanari, L. Pasquini, *Le "Storie del Pane" tra politica agraria e testo figurativo*, in *Il Castello di Bentivoglio. Storie di terre, di svaghi, di pane tra Medioevo e Novecento*, a cura di A.L. Trombetti Budriesi, Firenze, pp. 103-141.

A. Padoa Rizzo, *Cosimo Rosselli "restauratore"*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 50, pp. 197-200.

V.M. Schmidt, *Tavole dipinte. Tipologie, destinazioni e funzioni (secoli XII-XIV)*, in *L'arte medievale nel contesto 300-1300. Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano, pp. 205-244.

2007

S. Barker, *The Making of a Plague Saint. Saint Sebastian's Imagery and Cult before the Counter-Reformation*, in *Piety and plague. From Byzantium to the Baroque*, a cura di F. Mormando, T. Worcester, Kirksville 90-131.

- D. Biagi Maino, *Marco Zoppo a Bologna*, in *La Croce dipinta di Marco Zoppo e la cultura artistica pierfrancescana a Bologna*, a cura di D. Biagi Maino, M. Medica, catalogo della mostra (Bologna), Ferrara, pp. 23-37.
- L. Ciammitti, “Un non so che di particolare e di nuovo”. *Cenni sulla storiografia della scuola ferrarese*, in *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, a cura di M. Natale, catalogo della mostra (Ferrara), Ferrara, pp. 91-109.
- G. Coccolini, *Lapide da porsi nell'antica Sede della Compagnia o Arte dei Muratori*, in “La torre della magione”, XXXIV, 3, pp. 10-11.  
*Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, a cura di M. Natale, catalogo della mostra (Ferrara), Ferrara.
- V. Da Gai, voce *Marchesi, Andrea, detto il Formigine*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 69, Roma, consultabile online.
- D. Degrassi, *Tra vincoli corporativi e libertà d'azione: le corporazioni e l'organizzazione della bottega artigiana*, in *Tra economia e politica: le corporazioni nell'Europa medievale*, atti del XX convegno internazionale di studi (Pistoia), Pistoia, pp. 359-384.  
*Emilia Romagna rinascimentale*, a cura di F. Lollini, M. Pigozzi, Bologna.
- R. Greci, *Bologna nel Duecento*, in *Bologna nel Medioevo*, a cura di O. Capitani, Bologna.  
*Il Palazzo Schifanoia a Ferrara*, a cura di S. Settis, W. Cupperi, II, Modena.
- S. L'Occaso, *Premiata ditta Costa pittori*, in “Prospettiva”, 128, pp. 62-79.
- L.C. Matthew, *Clergy and confraternities*, in *Artistic centers of the Italian Renaissance: Venice and the Veneto*, a cura di P. Humfrey, Cambridge, pp. 92-150.
- M. Medica, *L'ombra di Piero a Bologna. La pittura e la miniatura tra sesto e settimo decennio del quattrocento*, in *La croce dipinta di Marco Zoppo e la cultura pierfrancescana a Bologna*, a cura di D. Biagi Maino, M. Medica, catalogo della mostra (Bologna), Ferrara, pp. 3-23.

- M.L. Menegatti, *Alla corte di Alfonso I. Cantieri e mestieri. Pittori, doratori, decoratori*, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I, 5. Tavole, ampliamenti e addenda*, a cura di A. Ballarin, Cittadella (Padova), pp. 69-102.
- R. Sernicola, *Gli affreschi romanici della Madonna del Monte a Bologna: considerazioni di iconografia*, in "I quaderni del m.æ.s. - Journal of Mediæ Ætatis Sodalitium", 10, 1, pp. 199-219 (DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2533-2325/8010>).

2008

- Amico Aspertini a Gradara. Gli esordi di un artista eccentrico e i suoi compagni. 1474-1552*, a cura di A. Marchi, M.R. Valazzi, catalogo della mostra (Gradara), Urbana.
- Amico Aspertini 1474-1552, artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello*, a cura di A. Emiliani, D. Scaglietti Kelescian, catalogo della mostra (Bologna), Cinisello Balsamo.
- M. Barausse, *Giovanni Bellini. I documenti*, in *Giovanni Bellini*, a cura di M. Lucco, G.C.F. Villa, catalogo della mostra (Roma), Cinisello Balsamo, pp. 327-359.
- D. Benati, *Gli altri Aspertini: il padre Giovanni Antonio e il fratello Guido*, in *Amico Aspertini 1474-1552, artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello*, a cura di A. Emiliani, D. Scaglietti Kelescian, catalogo della mostra (Bologna), Cinisello Balsamo, pp. 37-43.
- D. Benati (b), *Un modello di Francesco del Cossa da Ferrara a Bologna*, in *Storie di artisti, storie di libri. L'editore che inseguiva la bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Napoli, pp. 119-125.
- C. Bianca, voce *Martino V, papa*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 71, Roma, consultabile online.
- R. D'Amico, *Cenni sulle tele dipinte a tempera in Emilia e Romagna tra Medioevo e primo Rinascimento. Tempere su tela a Bologna fra Trecento e Quattrocento*, in *Tela picta. Tele dipinte nei secoli XIV e XV in Italia settentrionale. Tipologie, iconografia, tecniche*

- esecutive*, atti del convegno diretto da M. G. Albertini Ottolenghi (Milano), in “Arte lombarda”, 153, 2, pp. 42-49.
- T. Duranti, *Due trattati sulla peste di Girolamo Manfredi*, in G. Manfredi, *Tractato de la pestilentia / Tractatus de peste*, Bologna.
- T. Duranti (b), *Un compromesso per il privilegio: il rapporto tra Giovanni II Bentivoglio e i Sedici riformatori dello stato di libertà di Bologna*, in “Nuova Rivista Storica”, XCII, III, 2008, pp. 713-742.
- S. Gramigna, A. Perissa, *Scuole grandi e piccole a Venezia tra arte e storia. Confraternite di mestieri e devozione in sei itinerari*, Venezia.
- R. Grandi, *Il mausoleo di Rolandino Passaggeri: i notai prima dei “doctores”*, in “Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d’Arte Antica”, 6, pp. 129-132.
- A. Legnani Annichini, *La mercanzia di Bologna. Gli statuti del 1436 e le riformazioni quattrocentesche*, Bologna.
- F.F. Mancini, *Gli esordi di Pintoricchio sulla scena romana*, in *Pintoricchio*, a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, catalogo della mostra (Perugia, Spello), Cinisello Balsamo, pp. 47-57.
- M. Medica, *La miniatura a Bologna al tempo di Giovanni II Bentivoglio*, in *Il Libro d’Ore di Bonaparte Ghislieri*, a cura di M. Medica, Modena, pp. 11-104.
- Pintoricchio*, a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, catalogo della mostra (Perugia, Spello), Cinisello Balsamo.
- D. Ravaioli, *Pitture murali di Francesco Lola sulla facciata del Palazzo Comunale*, in “Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d’Arte Antica”, 6, pp. 133-136.
- P. Scarpellini, *Gli esordi di Pintoricchio dall’apprendistato in patria al primo soggiorno romano*, in *Pintoricchio*, a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, catalogo della mostra (Perugia, Spello), Cinisello Balsamo, pp. 39-45.

2009

- D. Banzato, *L'impronta di Giotto e lo sviluppo della pittura del Trecento a Padova*, in *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*, a cura di A. Tomei, catalogo della mostra (Roma), Milano, pp. 143-155.
- Botticelli to Titian. Two centuries of Italian masterpieces*, a cura di D. Sallay, V. Tátrai, A. Vécsey, catalogo della mostra (Budapest), Budapest.
- A. Buitoni, L. Cerasi, *Gli affreschi del castello di Bentivoglio: inediti e una nuova letteratura*, in "Strenna storica bolognese", LIX, pp. 67-88.
- C. Cavalca, *Giuliano della Rovere e alcune tavolette da soffitto in Santo Stefano a Bologna*, in *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di F. Elsig, N. Etienne, G. Extermann, Cinisello Balsamo, pp. 89-101.
- A. De Marchi, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, dispense dal corso tenuto nell'a.a. 2008-2009, Firenze.
- A. De Marchi (b), *La postérité du devant-d'autel à Venise: retables orfèvres et retables peints*, in *The altar and its environment, 1150-1400*, a cura di J.E.A. Kroesen, V.M. Schmidt, atti del convegno (Groningen), Turnhout, pp. 57-86.
- M. Israëls, *Polyptychs without painting. Sassetta, Piero della Francesca, and the rejection of unpainted altarpieces*, in *Sassetta. The Borgo San Sepolcro altarpiece*, a cura di M. Israëls, I, Firenze-Leida, pp. 243-253.
- F. Massaccesi, *Nuove riflessioni sul percorso di Michele di Matteo*, in "Arte Cristiana", XCVII, 852, pp. 171-180.
- F. Massaccesi (b), *La cappella dei Magi in San Petronio a Bologna: le vetrate su disegno di Jacopo di Paolo*, in "Arte Cristiana", XCVII, 855, pp. 429-440.
- A. Pattanaro, *Una "Sacra Famiglia" del giovane Garofalo e un appunto sul Costa a Ferrara*, in "Prospettiva", 136, pp. 31-34.
- A. Tambini, *Storia delle arti figurative a Faenza*, 3. *Il Rinascimento. Pittura, miniatura, artigianato*, Faenza.
- The Alana Collection, 1. Italian paintings from the XIII to XV century*, a cura di M. Boskovits, Firenze.



2010

- M. Campigli, *L'area emiliano-romagnola*, in *Corti italiane del Rinascimento. Arti, cultura, politica 1395-1530*, a cura di M. Folin, Milano, pp. 267-283.
- A. Ghisetti Giavarina, *Le opere di Aristotele Fieravanti in Italia*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, a cura di Sabine Frommel, atti del convegno di studi (Bologna), Bologna, pp. 233-242.
- G. Helke, *The artist as martyr. Mantegna's Vienna Saint Sebastian*, in *Andrea Mantegna impronta del genio*, a cura di R. Signorini, V. Rebonato, S. Tammaccaro, atti del convegno (Padova, Verona, Mantova), I, Firenze, pp. 221-271.
- Museo della Cattedrale di Ferrara. Catalogo generale*, a cura di B. Giovannucci Vigi, G. Sassu, Ferrara.
- R. Pini, *Vitale degli Equi nelle carte d'archivio*, in *Le Madonne di Vitale. Pittura e devozione a Bologna nel Trecento*, a cura di M. Medica, catalogo della mostra (Bologna), Ferrara, pp. 33-41.
- V. Rubbi, *L'architettura del Rinascimento a Bologna. Passione e filologia nello studio di Francesco Malaguzzi Valeri*, Bologna.
- M. Toffanello, *Le arti a Ferrara nel Quattrocento. Gli artisti e la corte*, Ferrara.
- A. Ugolini, *Antonio Rimpatta e alcuni comprimari del peruginismo a Bologna*, in "Arte Cristiana", XCVIII, 856, pp. 21-34.

2010-2011

- R. D'Amico, *Il polittico di San Salvatore di Vitale da Bologna: ipotesi di committenza*, in "Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici d'arte antica", 7-8, pp. 216-220.
- D. Guernelli, *Breve apparizione di Alberto di Lorenzo Segni*, in "Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici di Arte Antica", 7-8, pp. 257-260.

2011

- A. Buitoni, *Il diario di Gasparo Nadi e l'arte a Bologna nella seconda metà del Quattrocento*, in "Strenna storica bolognese", LXI, pp. 85-101.
- L. Cerasi, *Alcune lettere di Roberto Longhi a Francesco Filippini. Su Longhi, l'ambiente bolognese, il Quattrocento ferrarese*, in *Bologna e le collezioni comunali d'arte. Dalla 'Mostra del Settecento bolognese' alla nascita del museo (1935-1936)*, a cura di C. Bernardini, atti dell'incontro di studio (Bologna), Cinisello Balsamo, pp. 283-286.
- M. Ferretti, *Francesco del Cossa e l'immagine miracolosa del Baraccano*, in *La fede degli Italiani*, a cura di G. Dall'Olio, A. Malena, P. Scaramella, I, Pisa, pp. 279-290.
- M. Martelli, *Il portico di San Bartolomeo. Storia e conservazione*, in "Il Carrobbio", 37, pp. 113-127.

2012

- D. Benati, *Oltre l'Officina ferrarese: la riscoperta del Rinascimento a Bologna*, in "Paragone", LXII, 101-102, pp. 38-55.
- D. Benati (b), *Un Rinascimento rustico e fiero. Il Quattrocento a Bologna*, in *Da Bononia a Bologna 189 a.C.-2011. Percorsi d'eccellenza nell'arte bolognese*, a cura di G. Pellinghelli del Monticello, Torino, pp. 77-83.
- G.A. Calogero, *Tommaso Garelli nel Rinascimento bolognese*, in "Nuovi studi", 18, pp. 83-99.
- A. De Marchi, *La pala d'altare. Dal polittico alla pala quadra*, dispense del corso tenuto nell'a.a. 2011-2012, Firenze.
- A. De Marchi (b), *Geometria e naturalezza, modulo e ritmo: un'opera fondativa alle origini del concetto illusionistico del polittico gotico*, in *Giotto. Il restauro del Polittico di Badia*, a cura di A. Tartuferi, Firenze, pp. 31-51.

D. Lucidi, *Zaccaria Zacchi volterrano: una nota sulla formazione e qualche aggiunta al catalogo dello scultore*, in “Nuovi studi”, 18, pp. 133-166.

*Museo arte sacra città. Il Museo Diocesano nel Palazzo Episcopale di Faenza-Modigliana*, a cura di G. Gualdrini, Faenza.

A. Tartuferi, *L'opera*, in *Giotto. Il restauro del Polittico di Badia*, a cura di A. Tartuferi, Firenze, pp. 54-59.

2013

F. Boggi, R. Gibbs, *Lippo di Dalmasio “assai valente pittore”*, Bologna.

C. Cavalca, *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento: opere, artisti e città, 1450-1500*, Cinisello Balsamo.

R. Cobianchi, *Lo temperato uso dele cose. La committenza dell'osservanza francescana nell'Italia del Rinascimento*, Spoleto.

M. Danieli, *Un peruginesco in incognito: Amico Aspertini*, in “Saggi e memorie di storia dell'arte”, 37, pp. 9-39.

D. D'Andrea, *Charity and Confraternities*, in *A Companion to Venetian History, 1400-1797*, a cura di E.R. Dursteler, Leiden, pp. 421-447.

A.M. Sartore, *Perugino's contract for the Collegio del Cambio frescos*, in “The Burlington magazine” 2013, 155, 1325, pp. 528-533.

E.d. Tera, *El ciclo mural del Chiostro degli Aranci: la pintura florentina posmasacciana y el influjo flamenco*, in “Acta artis”, 1, pp. 69-93.

A. Ugolini, *Un nuovo approccio al Maestro della Maddalena Assunta*, in “Arte Cristiana”, CI, 878, pp. 367-377.

2014

D. Benati, *Giovanni da Modena, tra gotico e rinascimento*, a cura di D. Benati, M. Medica, catalogo della mostra (Bologna), Cinisello Balsamo, pp. 15-43.

- A. Buitoni, *Percorso di Giovanni Antonio Bazzi tra Reggio, Bologna e Parma*, in “Nuovi studi”, 19, pp. 31-49.
- L. Cavazzini, *Giovanni da Modena e la scultura*, in *Giovanni da Modena un pittore all’ombra di San Petronio*, a cura di D. Benati, M. Medica, catalogo della mostra (Bologna), Cinisello Balsamo, pp. 69-83.
- Giovanni da Modena un pittore all’ombra di San Petronio*, a cura di D. Benati, M. Medica, catalogo della mostra (Bologna), Cinisello Balsamo.
- E. Lunghi, *La decorazione della chiesa rinascimentale*, in *La chiesa e il convento di San Martino di Trevi. Cinque secoli di vita francescana*, a cura di G. Mancini, Foligno, pp. 71-119.
- V. Mosso, *Una tavola poco nota del Quattrocento bolognese*, in “Intrecci d’arte”, 3, pp. 5-16 (DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-7251/4579>).
- A. Ugolini, *Per un catalogo di Giacomo Francia, con alcuni inediti della sua bottega*, in “Strenna storica bolognese”, LXIV, pp. 447-458.

2015

- F. Arcangeli, *Corpo, azione, sentimento, fantasia: naturalismo ed espressionismo nella tradizione artistica emiliano-bolognese. Lezioni 1967-1970*, a cura di V. Pietrantonio, I, Bologna.
- A. Buitoni, *Antonio da Crevalcore nella cattedrale di San Pietro a Bologna*, in “Nuovi studi”, 21, pp. 61-69.
- D. Cerutti, *Angeli per il papa. Il polittico di Bologna*, in *Giotto, l’Italia*, a cura di S. Romano, P. Petrarolia, catalogo della mostra (Milano), Milano, pp. 154-163.
- Giornate di studio su Alfonso Rubbiani*, a cura di P. Monari, atti delle giornate di studio (Bologna), Bologna.
- L’arte di Francesco. Capolavori d’arte italiana e terre d’Asia dal XIII al XV secolo*, a cura di A. Tartuferi, F. D’Arelli, catalogo della mostra (Firenze), Firenze.

*The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, a cura di C. Brandon Strehlke, M. Brüggén Israëls, Milano.

2016

- J.J.G. Alexander, *The painted book in Renaissance Italy. 1450-1600*, New Haven, London, ed. it. *La miniatura italiana del Rinascimento. 1450-1600*, a cura di F. Crivello, trad. L. Zamparo, Torino, 2020.
- C. Arnaud, *Dallo zendado al velo. L'arte della seta a Bologna nel Medioevo*, in *Nella città operosa. Artigiani e credito a Bologna fra Duecento e Quattrocento*, a cura di R. Rinaldi, Bologna, pp. 221-250.
- D. Benati, *Nella luce di Piero*, in *Piero della Francesca. Indagine su un mito*, a cura di A. Paolucci, D. Benati, F. Dabell, F. Mazzocca, P. Refice, U. Tramonti, catalogo della mostra (Forlì), Cinisello Balsamo, pp. 27-35.
- C. Bonaccorsi, *Nuove ricerche su San Giovanni di Verdara in Padova*, in "Prospettiva", 163-164, pp. 98-109.
- A. Buitoni, M. Fanti, *La cappella di San Giacomo (cappella Rossi poi Baciocchi) nella Basilica di San Petronio: un memoriale dell'età napoleonica in Bologna*, Bologna.
- S. Cavatorti, *Giovanni Teutonico. Scultura lignea tedesca nell'Italia del secondo Quattrocento*, Passignano sul Trasimeno.
- E. Erioli, *I falegnami in città. Lavoro, bottega e patrimonio tra fine Duecento e inizio Trecento*, in *Nella città operosa. Artigiani e credito a Bologna fra Duecento e Quattrocento*, a cura di R. Rinaldi, Bologna, pp. 97-122.
- V. Farinella, voce *Ripanda, Jacopo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 87, Roma, consultabile online.
- M. Giansante, voce *Roberti (de' Roberti), Ercole*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 87, Roma, consultabile online.

- A. Guizzardi, *Orefici a Bologna tra Duecento e Trecento*, in *Nella città operosa. Artigiani e credito a Bologna fra Duecento e Quattrocento*, a cura di R. Rinaldi, Bologna, pp. 197-220.
- J. Hammond, *Five Jacopo Bellinis: the lives of Christ and the Virgin at the Scuola Grande di S. Giovanni Evangelista, Venice*, in "The Burlington magazine", 158, 1361, pp. 601-609.
- G. Mancini, N. Penny, *The sixteenth century Italian paintings, 3. Bologna and Ferrara*, London.
- A. Mantovani, *Speculum veritatis: Giovanni Garzoni e la tradizione dell'institutio principis nella Bologna dei Bentivoglio*, in "Annali d'Italianistica", 34, pp. 97-120.
- C. Marziliano, *Il polittico affrescato nella chiesa di San Pietro a Forlimpopoli*, in "Forlimpopoli. Documenti e Studi", XXVII, pp. 33-59.
- Piero della Francesca. Indagine su un mito*, a cura di A. Paolucci, D. Benati, F. Dabell, F. Mazzocca, P. Refice, U. Tramonti, catalogo della mostra (Forlì), Cinisello Balsamo.
- R. Rinaldi, *Una città di mercanti*, in *Nella città operosa. Artigiani e credito a Bologna fra Duecento e Quattrocento*, a cura di R. Rinaldi, Bologna, pp. 11-55.

2017

- V. Balzarotti, *Tracce per un percorso di Bernardino Orsi da Collecchio*, in "Contesti d'arte", 1, pp. 94-109.
- S. Bettini, *Il Palazzo dei Diamanti a Bologna. La committenza artistica di Nicolò Sanuti nell'età dei Bentivoglio*, Parma.
- S. Castellana, "Jacobus pictor": un equivoco documentario, in *La Roma di Raffaele Riario tra XV e XVI secolo. Cultura antiquaria e cantieri decorativi*, a cura di L. Pezzuto, in "Horti Hesperidum", VII, 1, pp. 127-134.
- M. Fini, *Bologna sacra. Tutte le chiese in due millenni di storia*, Bologna.

- G. Gentilini, D. Lucidi, *Terracotta. Il disegnare degli scultori*, Firenze.
- C. La Malfa, *L'Appartamento Borgia e l'antico*, in *Pintoricchio pittore dei Borgia. Il mistero svelato di Giulia Farnese*, a cura di C. Acidini, F. Buranelli, C. La Malfa, C. Strinati, catalogo della mostra (Roma), Roma, pp. 63-81.
- E. Miceli, *Un polittico quattrocentesco nella Pinacoteca Nazionale di Bologna: appunti iconografici*, in "Strenna storica bolognese", LXVII, pp. 263-271.
- V. Mosso, *Echi lombardi da Bologna a Napoli: il caso Rimpatta*, in *Bramantino e le arti nella Lombardia francese (1499-1525)*, a cura di M. Natale, atti del convegno (Lugano), Milano, pp. 443-461.
- 1913-2013: centenario della morte di Alfonso Rubbiani*, a cura del Comitato per Bologna Storica e Artistica, Bologna.
- 2018
- F. Bocchi, *Shaping the City: Urban Planning and Physical Structures*, in *A Companion to Medieval and Renaissance Bologna*, a cura di S. Rubin Blanshei, Leiden-Boston, pp. 56-102 (DOI: [https://doi.org/10.1163/9789004355644\\_005](https://doi.org/10.1163/9789004355644_005)).
- G.A. Calogero, *Il polittico di San Clemente di Agostino De Marchi e Marco Zoppo: documenti, cronologia e stile*, in "Prospettiva", 163-164, pp. 28-49.
- G.A. Calogero, voce *Squarcione, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 93, Roma, consultabile online.
- C. Campbell, *A tale of two artists and two cities: Mantegna, Bellini, Padua, Venice*, in *Mantegna & Bellini*, a cura di C. Campbell, D. Korbacher, N. Rowley, S. Vowles, catalogo della mostra (London-Berlin), München, pp. 15-27.
- C. Cavalca, *Dentro e fuori il palazzo. Ricchezza privata e magnificenza pubblica a Bologna: alcuni esempi attorno e oltre ai Bentivoglio*, in *The taste of virtuosì. Collezionismo e mecenatismo in Italia 1400-1900*, a cura di A. Leonardi, Firenze, pp. 17-34.
- G. del Monaco, *Simone di Filippo detto "Dei Crocifissi". Pittura e devozione nel secondo Trecento bolognese*, Padova.

- T. Duranti, *Libertas, Oligarchy, Papacy: Government in the Quattrocento*, in *A Companion to Medieval and Renaissance Bologna*, a cura di S. Rubin Blanshei, Leiden-Boston, pp. 260-288 (DOI: [https://doi.org/10.1163/9789004355644\\_012](https://doi.org/10.1163/9789004355644_012)).
- P. Ferraro, *La corporazione dei marangoni a Padova fra XIV e XIX secolo*, Padova.
- A. Gardi, *Making of an Oligarchy: The Ruling Classes of Bologna*, in *A Companion to Medieval and Renaissance Bologna*, a cura di S. Rubin Blanshei, Leiden-Boston, pp. 310-334 (DOI: [https://doi.org/10.1163/9789004355644\\_014](https://doi.org/10.1163/9789004355644_014)).
- F. Giusberti, F. Roversi Monaco, *Economy and Demography*, in *A Companion to Medieval and Renaissance Bologna*, a cura di S. Rubin Blanshei, Leiden-Boston, pp. 154-184 (DOI: [https://doi.org/10.1163/9789004355644\\_008](https://doi.org/10.1163/9789004355644_008)).
- Il genio di Francesco Francia. Un orafo pittore nella Bologna del Rinascimento*, a cura di M. Scalini, E. Rossoni, catalogo della mostra (Bologna), Venezia.
- La Collezione Cavallini Sgarbi. Da Niccolò dell'Arca a Gaetano Previati. Tesori d'arte per Ferrara*, a cura di P. Di Natale, catalogo della mostra (Ferrara), Milano.
- D. Lucidi, *Alfonso Lombardi e il Salvator Mundi*, Firenze.
- A. Mazzotta, *In his father's workshop: Giovanni Bellini's paintings for the Scuola di S. Giovanni Evangelista, Venice*, in "The Burlington magazine", 160, 1381, pp. 283-289.
- A. Mazzotta (b), *Reflections on the date and impact of Giovanni Bellini's Saint Vincent Ferrer Polyptych*, in "Colnaghi Studies", 3, pp. 112-125.
- M. T. Sambin De Norcen, R. Schofield, *Palazzo Bentivoglio a Bologna: studi su un'architettura scomparsa*, Bologna.
- M. Scalini, *Francia orafo, zecchiere e medaglista: ipotesi e confronti*, in *Il genio di Francesco Francia. Un orafo pittore nella Bologna del Rinascimento*, a cura di M. Scalini, E. Rossoni, catalogo della mostra (Bologna), Venezia, pp. 27-33.



- G. Tamba, *Civic Institutions (12th-early 15th Centuries)*, in *A Companion to Medieval and Renaissance Bologna*, a cura di S. Rubin Blanshei, Leiden-Boston, pp. 211-238 (DOI: [https://doi.org/10.1163/9789004355644\\_010](https://doi.org/10.1163/9789004355644_010)).
- M. van den Doel, *The Renaissance approach of bringing ancient Egypt back to life. The fresco paintings of Pinturicchio in the Appartamento Borgia*, in *The Iseum Campense from the Roman Empire to the Modern Age. Temple - Monument - Lieu de Mémoire*, a cura di M.J. Versluys, K. Bülow Clausen, G. Capriotti Vittozzi, atti del convegno (Roma), Roma, pp. 263-282.

2019

- D. Benati, *Francesco del Cossa "bolognese"*, in *Arte e umanesimo a Bologna. Materiali e nuove prospettive*, a cura di D. Benati, G.A. Calogero, Bologna, pp. 21-48.
- D. Benati (b), *Il ruolo di Bologna nella "cultura del 1490"*, in *Raffaello e gli amici di Urbino*, a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, catalogo della mostra (Urbino), Firenze, pp. 40-51.
- D. Benati (c), *Il Trecento riminese in Sant'Agostino*, in *Il Trecento riscoperto. Gli affreschi della chiesa di Sant'Agostino a Rimini*, a cura di D. Benati, Cinisello Balsamo, pp. 16-39.
- D. Benati (d), *Postfazione*, in R. Longhi, *Officina ferrarese. Seguita dagli 'Ampliamenti' e dai 'Nuovi Ampliamenti'*, Milano, ristampa dell'ed. Firenze 1975, pp. 375-383.
- S. Bondini, *Linguaggi architettonici e dinamiche di committenza: la cappella Felicini-Ringhieri nella chiesa di Santa Maria della Misericordia*, in *Arte e umanesimo a Bologna. Materiali e nuove prospettive*, a cura di D. Benati, G.A. Calogero, Bologna, pp. 233-260.
- G.A. Calogero, *La tela della Compagnia dei Lombardi e la cultura artistica di Tommaso Garelli nel 1466*, in *L'antica Compagnia dei Lombardi in Bologna. Un passato*

- presente*, a cura di M. Medica, S. Battistini, catalogo della mostra (Bologna), Cinisello Balsamo, pp. 57-71.
- P. Cova, *Ipotesi sulla tomba di Teodorico Borgognoni e alcune riflessioni sulle sepolture a Bologna fra Due e Trecento*, in *Teoria e pratica medica nel basso Medioevo. Teodorico Borgognoni vescovo, chirurgo, ippiatra*, a cura di F. Roversi Monaco, atti del convegno di studi (Bologna), Firenze, pp. 179-190.
- A.G. di Bari, *Inserimento ed esclusione dei forestieri negli statuti delle corporazioni bolognesi (secoli XIII-XV)*, in “I quaderni del m.æ.s. - Journal of Mediæ Ætatis Sodalitium”, 17, 1, pp. 70-102 (DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2533-2325/10207>).
- A. De Marchi, *Per gli inizi di Giovan Francesco Maineri fra Ercole e i tedeschi: una Passione in tre atti*, London.
- M. Fanti, *Un “lombardo” d’eccezione: Prospero Lambertini (Benedetto XIV)*, in *L’antica Compagnia dei Lombardi in Bologna. Un passato presente*, a cura di M. Medica, S. Battistini, catalogo della mostra (Bologna), Cinisello Balsamo, pp. 15-27.
- F. Franceschi, *Maestri, compagni, nemici. L’immigrazione qualificata e le Corporazioni nelle città dell’Italia tardo-medievale*, in “Mélanges de l’École française de Rome - Moyen Âge”, 131-2, pp. 505-515 (DOI: <https://doi.org/10.4000/mefrm.6039>).
- G. Geltner, *Roads to Health: Infrastructure and Urban Wellbeing in Later Medieval Italy*, Philadelphia.
- S. L’Occaso, *Fonti archivistiche per la scultura a Mantova nella seconda metà del Quattrocento (1460-1506)*, in *Itinera chartarum. 150 anni dell’Archivio di Stato di Mantova. Saggi in onore di Daniela Ferrari*, a cura di R. Piccinelli, D. Shemek, L.O. Tamassia, Cinisello Balsamo, pp. 270-281.
- M. Lucco, *Gli anni giovanili (circa 1460-1480)*, in *Giovanni Bellini. Catalogo ragionato*, a cura di M. Lucco, P. Humfrey, G.C.F. Villa, Treviso, pp. 268-427.

- F. Lui, *Palazzo Paleotti Salaroli*, in *L'Università di Bologna. Palazzi e luoghi del sapere*, a cura di A. Bacchi, M. Forlai, Bologna, pp. 89-94.
- Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*, a cura di D. Catalano, M. Ceriana, P. Leone De Castris, M. Ragozzino, catalogo della mostra (Matera), Napoli.
- V. Rubbi, *Il "Diario" di Gaspare Nadi: un capomastro al lavoro nell'età di Giovanni II Bentivoglio*, in *Arte e umanesimo a Bologna. Materiali e nuove prospettive*, a cura di D. Benati, G.A. Calogero, Bologna, pp. 143-167.
- A. Serrani, *Per un riesame della cappella Vaselli in San Petronio: il coro intarsiato e la bottega di Giacomo De Marchi*, in *Arte e umanesimo a Bologna. Materiali e nuove prospettive*, a cura di D. Benati, G.A. Calogero, Bologna, pp. 211-232.
- A. Tempestini, *La famiglia dei pittori Bellini. Precisazioni e novità*, in "Artibus et historiae", XL, 80, pp. 25-33.

2020

- Alfonso Lombardi. Il colore e il rilievo. Un dialogo tra le arti a Bologna nel segno di Raffaello*, a cura di M. Calogero, A. Giannotti, catalogo della mostra (Bologna), Rimini.
- A. Antonelli, "Poi se n'andò a chaxa in stra' San Donado in la chaxa che fo di suoi passati". *Affermazione e declino dei Bentivoglio e delle loro dimore cittadine*, in "I quaderni del m.æ.s. - Journal of Mediæ Ætatis Sodalitium", 18, pp. 3-37 (DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2533-2325/11823>).
- C. Cavalca, *Francesco del Cossa e Ercole de' Roberti: a Ferrara e a Bologna*, in *Il polittico Griffoni rinasce a Bologna. La riscoperta di un capolavoro*, a cura di M. Natale, C. Cavalca, catalogo della mostra (Bologna), Cinisello Balsamo, pp. 71-99.
- C. Cavalca (b), *Il polittico Griffoni*, in *Il polittico Griffoni rinasce a Bologna. La riscoperta di un capolavoro*, a cura di M. Natale, C. Cavalca, catalogo della mostra (Bologna), Cinisello Balsamo, pp. 101-119.

- O. Cellura, *Aggiunte a Vincenzo Martinelli*, in “Studi di storia dell’arte”, 31, pp. 215-224.
- G. del Monaco, voce *Vitale di Aimò degli Equi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 99, Roma, consultabile online.
- M. Fanti, *La famiglia Griffoni e la Fabbrica di San Petronio: motivazioni familiari e politiche nella committenza del polittico Griffoni*, in *Il polittico Griffoni rinasce a Bologna. La riscoperta di un capolavoro*, a cura di M. Natale, C. Cavalca, catalogo della mostra (Bologna), Cinisello Balsamo, pp. 61-69.
- M. Fanti (b), *Voglia di Paradiso. Persone e fatti nella “invasione mistica” a Bologna fra Cinquecento e Seicento*, Roma.
- A. Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti per gli “Strazzaroli”: il San Girolamo di Dublino*, in “Intrecci d’arte”, 9, pp. 46-53 (DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-7251/11844>).
- Il polittico Griffoni rinasce a Bologna. La riscoperta di un capolavoro*, a cura di M. Natale, C. Cavalca, catalogo della mostra (Bologna), Cinisello Balsamo.
- M. Natale, *Introduzione*, in *Il polittico Griffoni rinasce a Bologna. La riscoperta di un capolavoro*, a cura di M. Natale, C. Cavalca, catalogo della mostra (Bologna), Cinisello Balsamo, pp. 13-27.
- D. Pascale Guidotti Magnani, voce *Tubertini, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 97, Roma, consultabile online.
- M. T. Sambin De Norcen, *Il cantiere di San Petronio nel primo secolo di vita*, in *Il polittico Griffoni rinasce a Bologna. La riscoperta di un capolavoro*, a cura di M. Natale, C. Cavalca, catalogo della mostra (Bologna), Cinisello Balsamo, pp. 41-59.
- A. Serrani, *Ancora su Lorenzo Costa, Bernardino Orsi e le ‘Storie degli Argonauti’*, in “Paragone”, LXXI, 150-151, pp. 21-34.
- A. Serrani (b), *Donato Vaselli: un ambizioso ecclesiastico ai tempi di Giovanni II Bentivoglio*, in “Strenna storica bolognese”, LXX, pp. 313-324.

- A. Serrani (c), *La vetrata della cappella Vaselli in San Petronio e alcune precisazioni sui Cabrini*, in “Documenta. Rivista internazionale di studi storico-filologici sulle fonti”, III, pp. 47- 53.
- P. Ugolini, *The Court and Its Critics: Anti-Court Sentiments in Early Modern Italy*, Toronto-Buffalo-London.

2021

- M. Areli, *Bologna: The built environment*, in *Medieval Bologna: art for a university city*, a cura di T. Kennedy, catalogo della mostra (Nashville), Nashville-London, pp. 15-25.
- A. Bacchi, *Paolo Uccello a Bologna ovvero Carlo Volpe e Roberto Longhi in dialogo*, in “Strenna storica bolognese”, LXXI, pp. 7-14.
- D. Benati, *Quanti erano i santini del polittico Griffoni?*, in *Il Polittico Griffoni. Un dono per la città*, a cura di M. Natale, atti del convegno di studi (Bologna), Bologna, pp. 59-75.
- S. Bondini, *Famiglia e osservanza. L’Annunciazione’ di Francesco del Cossa e un nuovo documento per la pala dell’altare maggiore di San Paolo in Monte*, in *Il Polittico Griffoni. Un dono per la città*, a cura di M. Natale, atti del convegno di studi (Bologna), Bologna, pp. 127-143.
- G.A. Calogero, *Marco Zoppo ingegno sottile. Pittura e Umanesimo tra Padova, Venezia e Bologna*, Bologna.
- P. Cova, *The Ludovisi Tondo: a rediscovered sculpture by Jacopo della Quercia*, in “The Burlington magazine”, 163, 1414, pp. 5-14.
- V. Farinella, *Ercole de’ Roberti: dalla fine agli inizi*, in *Il Polittico Griffoni. Un dono per la città*, a cura di M. Natale, atti del convegno di studi (Bologna), Bologna, pp. 77-92.

- M. Scansani, *Francesco del Cossa "Dilettante Sculptor"?, Il Polittico Griffoni. Un dono per la città*, a cura di M. Natale, atti del convegno di studi (Bologna), Bologna, pp. 113-126.
- A. Serrani, *Agostino de' Marchi in San Petronio*, in *Il Polittico Griffoni. Un dono per la città*, a cura di M. Natale, atti del convegno di studi (Bologna), Bologna, pp. 93-111.
- A. Tempestini, *Giovanni Bellini e i pittori belliniani*, Firenze.

2022

- A. Ballarin, *Piero Adriatico*, a cura di E. Cera, 2 voll., Roma-Verona.
- D. Benati, *Bologna e la "cultura del 1490"*, in *Giulio II e Raffaello. Una nuova stagione del Rinascimento a Bologna*, a cura di D. Benati, M.L. Pacelli, E. Rossoni, catalogo della mostra (Bologna), Cinisello Balsamo, pp. 52-59.
- D. Benati (b), *I pittori dell'oratorio di Santa Cecilia*, in *Giulio II e Raffaello. Una nuova stagione del Rinascimento a Bologna*, a cura di D. Benati, M.L. Pacelli, E. Rossoni, catalogo della mostra (Bologna), Cinisello Balsamo, pp. 109-115.
- S. Bondini, *Fractured politics, seamless art: family patronage in Bologna at the turn of the Cinquecento*, in *When Michelangelo was modern. Collecting, patronage and the art market in Italy, 1450-1650*, a cura di I. Reist, atti del convegno di studi (New York), Leiden-Boston, pp. 98-120 (DOI: [https://doi.org/10.1163/9789004513938\\_006](https://doi.org/10.1163/9789004513938_006)).
- G.A. Calogero, *"Una mezza Roma de bontà": Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti nella cappella Garganelli*, in *Giulio II e Raffaello. Una nuova stagione del Rinascimento a Bologna*, a cura di D. Benati, M.L. Pacelli, E. Rossoni, catalogo della mostra (Bologna), Cinisello Balsamo, pp. 38-47.
- A. Cannistrà, F. Vincenti, *L'opera di Antonio del Massaro a Orvieto. Gli esordi di Antonio da Viterbo sulla scena orvietana: gli affreschi nel convento francescano della*

- Santissima Trinità*, in *Antonio del Massaro detto il Pastura. Studi su un "peruginesco" viterbese e la sua bottega*, a cura di L. Caporossi, Firenze, pp. 41-57.
- O. Cellura, *Disegni di paesaggio a Bologna fra Sette e Ottocento. Novità dal Fondo Certani*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 45 (2021), pp. 126-147.
- P. Cova, *Jacopo della Quercia e Domenico di Bartolomeo Pardini maestri di pietra su e giù per l'Appennino tosco-emiliano*, in *Le dinamiche del confine fra Romagna, Toscana e Umbria. Società locali, circolazione di uomini e merci, scambi culturali (secoli XIII-XVI)*, a cura di P. Foschi, Bologna, pp. 163-177.
- Donatello. Il Rinascimento*, a cura di F. Caglioti, Venezia.
- L. Ciammitti, *L'Arca di Niccolò. Riflessioni e documenti*, Venezia.
- G. Fattorini, *L'architettura dipinta e la multiforme bottega di Francesco di Giorgio*, in *Federico da Montefeltro e Francesco di Giorgio. Urbino crocevia delle arti*, A. Angelini, G. Fattorini, G. Russo, catalogo della mostra (Urbino), Venezia, pp. 190-197.
- M. Ferrari, *La "politica in figure". Temi, funzioni, attori della comunicazione visiva nei comuni lombardi (XII-XIV secolo)*, Roma.
- M. Ferretti, *Francesco del Cossa intorno al 1472: due Studi*, Firenze.
- Giulio II e Raffaello. Una nuova stagione del Rinascimento a Bologna*, a cura di D. Benati, M.L. Pacelli, E. Rossoni, catalogo della mostra (Bologna), Cinisello Balsamo.
- F. Panzavolta, *La 'Presentazione al tempio' di Francesco Francia in Santa Maria del Monte di Cesena: una proposta di lettura e altre questioni*, in "Studi Romagnoli", LXXII, in corso di pubblicazione.
- C. Pelagalli, *Origine di Bologna*, 2 voll., Bologna.
- M. Rospocher, *Giulio II a Bologna: arte, politica e religione*, in *Giulio II e Raffaello. Una nuova stagione del Rinascimento a Bologna*, a cura di D. Benati, M.L. Pacelli, E. Rossoni, catalogo della mostra (Bologna), Cinisello Balsamo, pp. 27-35.

- S. Rutherglen, *Narrative paintings for venetian confraternities*, in *Vittore Carpaccio. Master storyteller of Renaissance Venice*, a cura di P. Humfrey, catalogo della mostra (Washington, Venezia), New Haven, London, pp. 27-41.
- A. Serrani, *Alcune considerazioni sul polittico di Perugino alla Certosa di Pavia*, in “Studi di Storia dell’arte”, 32, pp. 75-86.
- A. Serrani, *L’iconografia del San Sebastiano a Bologna tra XV e XVI secolo*, in *Behind the Image, Beyond the Image*, a cura di G. Argan, L. Gigante, A. Kozachenko-Stravinsky, atti del convegno di studi (Venezia), Venezia, pp. 147-166.
- A. Serrani (b), *Per la pittura tardogotica a Bologna: un affresco dimenticato nella basilica di San Petronio*, in “L’Archiginnasio. Bollettino della Biblioteca comunale di Bologna”, CXV, pp. 135-144.

2023

- A. Buitoni, *Nuove proposte su Paolo Uccello a Bologna*, in *Archivi, Storia, Arte a Bologna. Per Mario Fantì*, a cura di P. Foschi, M. Giansante, A. Mazza, Bologna, pp. 381-392.
- M. Danieli, *Ercole de’ Roberti*, in *Rinascimento a Ferrara. Ercole de’ Roberti e Lorenzo Costa*, a cura di V. Sgarbi, M. Danieli, catalogo della mostra (Ferrara), Cinisello Balsamo, pp. 171-177.
- M. Danieli (b), *L’esordio di Ercole a Ferrara*, in *Rinascimento a Ferrara. Ercole de’ Roberti e Lorenzo Costa*, a cura di V. Sgarbi, M. Danieli, catalogo della mostra (Ferrara), Cinisello Balsamo, pp. 83-89.
- M. Danieli (c), *Lorenzo Costa erede di Ercole*, in *Rinascimento a Ferrara. Ercole de’ Roberti e Lorenzo Costa*, a cura di V. Sgarbi, M. Danieli, catalogo della mostra (Ferrara), Cinisello Balsamo, pp. 299-307.
- M. Danieli (d), *Lorenzo Costa 1496-1506*, in *Rinascimento a Ferrara. Ercole de’ Roberti e Lorenzo Costa*, a cura di V. Sgarbi, M. Danieli, catalogo della mostra (Ferrara), Cinisello Balsamo, pp. 345-351.



- A. Delpriori, *Perugino in bottega: modelli, pratiche e allievi*, in *Il meglio maestro d'Italia. Perugino nel suo tempo*, a cura di M. Pierini, V. Picchiarelli, catalogo della mostra (Perugia), Milano, pp. 421-439.
- A. De Marchi, *Da Perugia a Roma, un salto di qualità*, in *Il meglio maestro d'Italia. Perugino nel suo tempo*, a cura di M. Pierini, V. Picchiarelli, catalogo della mostra (Perugia), Milano, pp. 237-249.
- M. Ferretti, "...e durò tal cosa per Italia a imitarsi fino che venne la maniera di Michele Agnolo Buonarroti": *la funzione Perugino*, in *Il meglio maestro d'Italia. Perugino nel suo tempo*, a cura di M. Pierini, V. Picchiarelli, catalogo della mostra (Perugia), Milano, pp. 119-149.
- M. Ferretti (b), *Un "lapsus" di Vasari: Jacopo della Quercia nelle "Vite"*, in *Archivi, Storia, Arte a Bologna. Per Mario Fanti*, a cura di P. Foschi, M. Giansante, A. Mazza, Bologna, pp. 405-421.
- Giovanni Bellini. Influences croisées*, a cura di N. Rowley, P. Curie, catalogo della mostra (Parigi), Bruxelles.
- Il meglio maestro d'Italia. Perugino nel suo tempo*, a cura di M. Pierini, V. Picchiarelli, catalogo della mostra (Perugia), Milano.
- G. Iseppi, *Le residenze delle Compagnie delle Arti fra Cinque e Seicento e alcune note per le committenze di Francesco Gessi (1588-1649)*, in *Archivi, Storia, Arte a Bologna. Per Mario Fanti*, a cura di P. Foschi, M. Giansante, A. Mazza, Bologna, pp. 445-459.
- S. L'Occaso, *Costa: l'ultima stagione a Mantova*, in *Rinascimento a Ferrara. Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa*, a cura di V. Sgarbi, M. Danieli, catalogo della mostra (Ferrara), Cinisello Balsamo, pp. 397-407.
- C. Martelli, *Dopo il successo della Sistina: le opere di Perugino degli anni ottanta*, in *Il meglio maestro d'Italia. Perugino nel suo tempo*, a cura di M. Pierini, V. Picchiarelli, catalogo della mostra (Perugia), Milano, pp. 251-267.

- F. Massaccesi, *Alcune nuove riflessioni sui polittici di Jacopo di Paolo e la ricostruzione di quello per San Michele in Bosco a Bologna*, in *Archivi, Storia, Arte a Bologna. Per Mario Fanti*, a cura di P. Foschi, M. Giansante, A. Mazza, Bologna, pp. 461-483.
- V. Mosso, *Con Francesco del Cossa: il polittico Griffoni*, in *Rinascimento a Ferrara. Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa*, a cura di V. Sgarbi, M. Danieli, catalogo della mostra (Ferrara), Cinisello Balsamo, pp. 117-125.
- V. Mosso (b), *“Un pocho di nome”: la fortuna figurativa di Francesco del Cossa*, in *Rinascimento a Ferrara. Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa*, a cura di V. Sgarbi, M. Danieli, catalogo della mostra (Ferrara), Cinisello Balsamo, pp. 143-149.
- Rinascimento a Ferrara. Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa*, a cura di V. Sgarbi, M. Danieli, catalogo della mostra (Ferrara), Cinisello Balsamo.
- A. Serrani, *Der Majolika-Boden der Cappella Vaselli in San Petronio in Bologna*, in “Keramos”, 255/256, pp. 83-90.
- A. Serrani (b), *Di padre in figlio: continuità e innovazione nella bottega bolognese dei de' Marchi*, in *Archivi, Storia, Arte a Bologna. Per Mario Fanti*, a cura di P. Foschi, M. Giansante, A. Mazza, Bologna, pp. 559-567.
- A. Serrani (c), *“Unum palatium pulcrum et honorabile”. Il cantiere del palazzo dei Notai e le esigenze del potere a Bologna*, in *Adaptive cities through the post pandemic lens. Ripensare tempi e sfide della città flessibile nella storia urbana*, atti del convegno internazionale (Torino), in corso di pubblicazione.

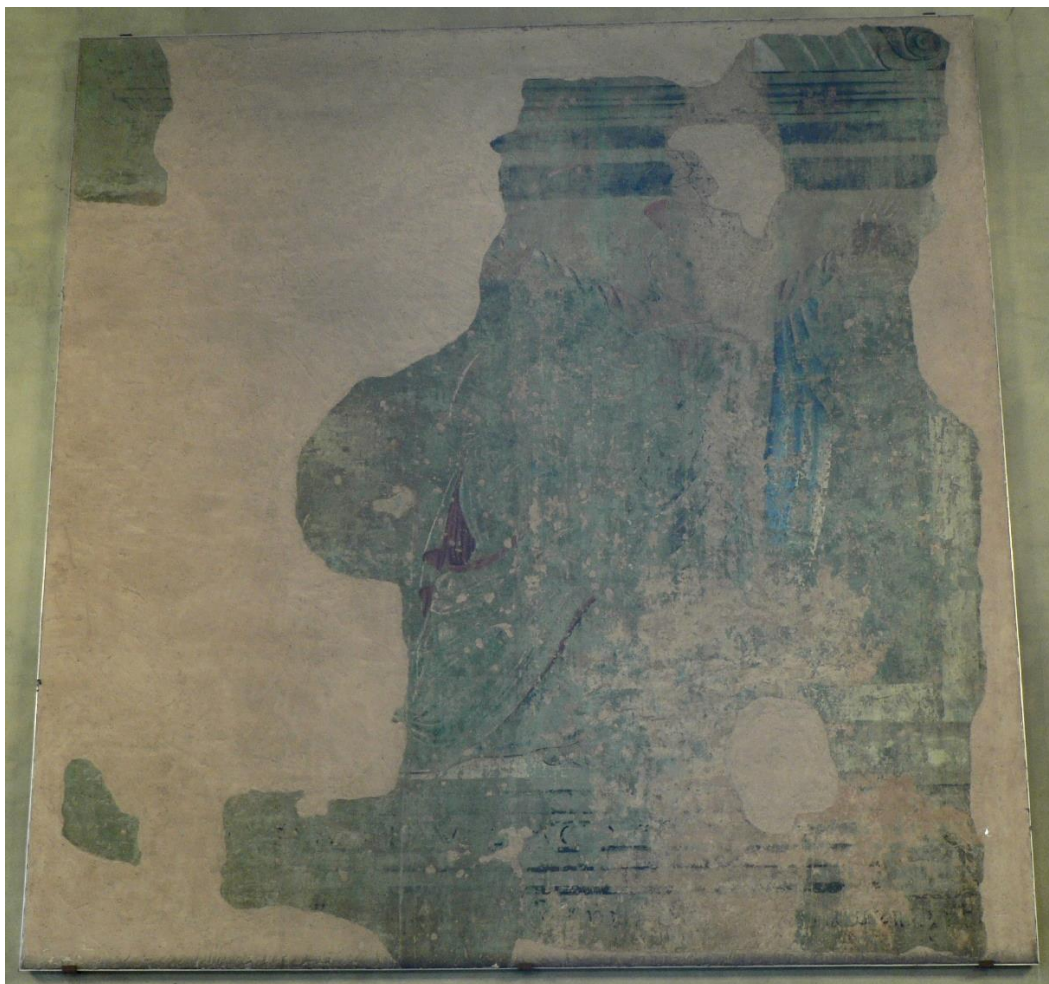
2024

- A. Serrani, *Sull'asse Bologna-Padova-Venezia: un'inaspettata relazione fra Pietro Lombardo e Marco Zoppo*, in “Saggi e memorie di storia dell'arte”, 46 (2022), pp. 6-17.



## **Atlante fotografico**

TAVOLE



Tav. 1: Bartolomeo da Rimini, *Incredulità di san Tommaso*, Bologna, palazzo dei Notai, salone nobile.



Tav. 2: Giacomo da Ulma e Michele di Matteo, vetrata, Bologna, basilica di San Petronio, cappella della Santa Croce (dei Notai).



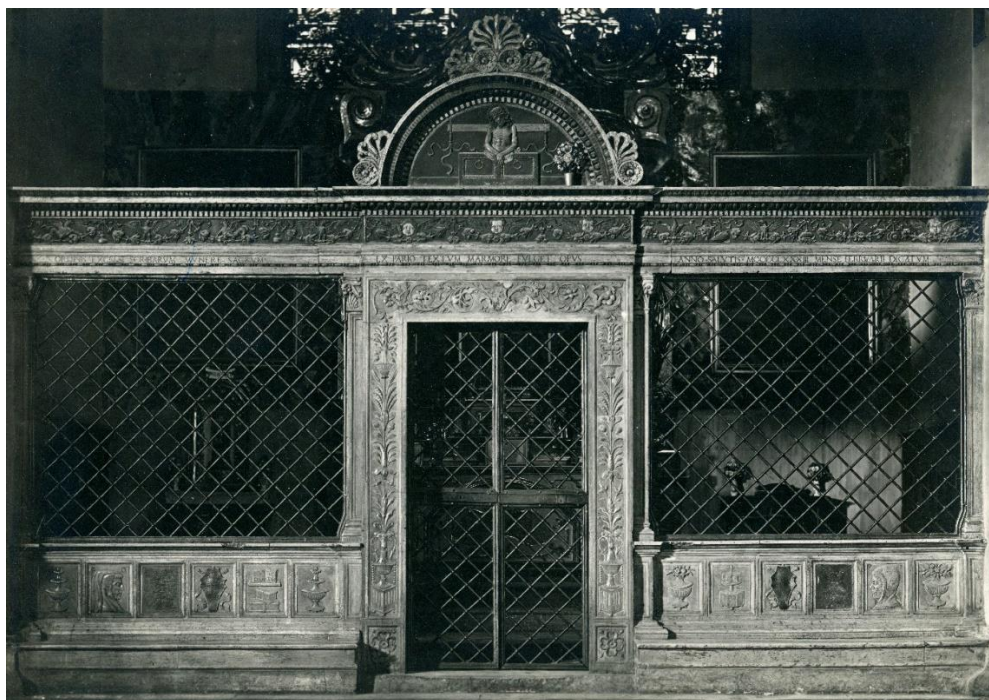


Tav. 3: Francesco del Cossa, *Madonna col Bambino in trono fra i santi Petronio e Giovanni Evangelista* (pala dei Mercanti), Bologna, Pinacoteca Nazionale.

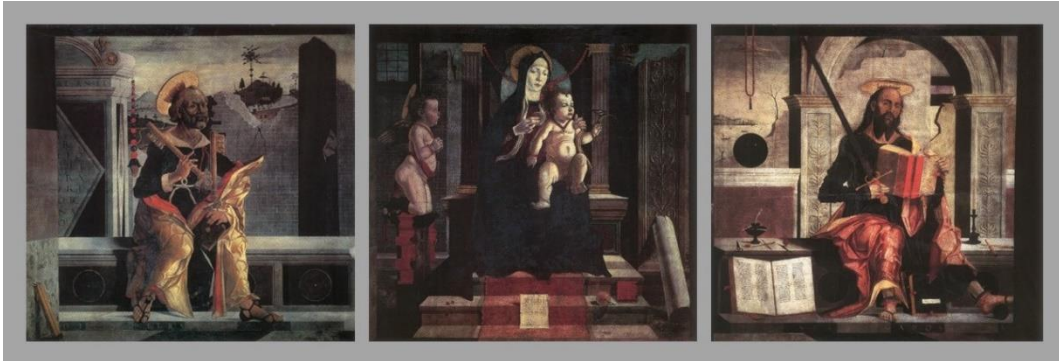


Tav. 4: Maestro della pala dei Muratori, *Madonna col Bambino in trono fra i santi Claudio, Martino di Tours, Girolamo e Castorio e Cristo fra i dolenti* (pala dei Muratori), Bologna, Pinacoteca Nazionale.

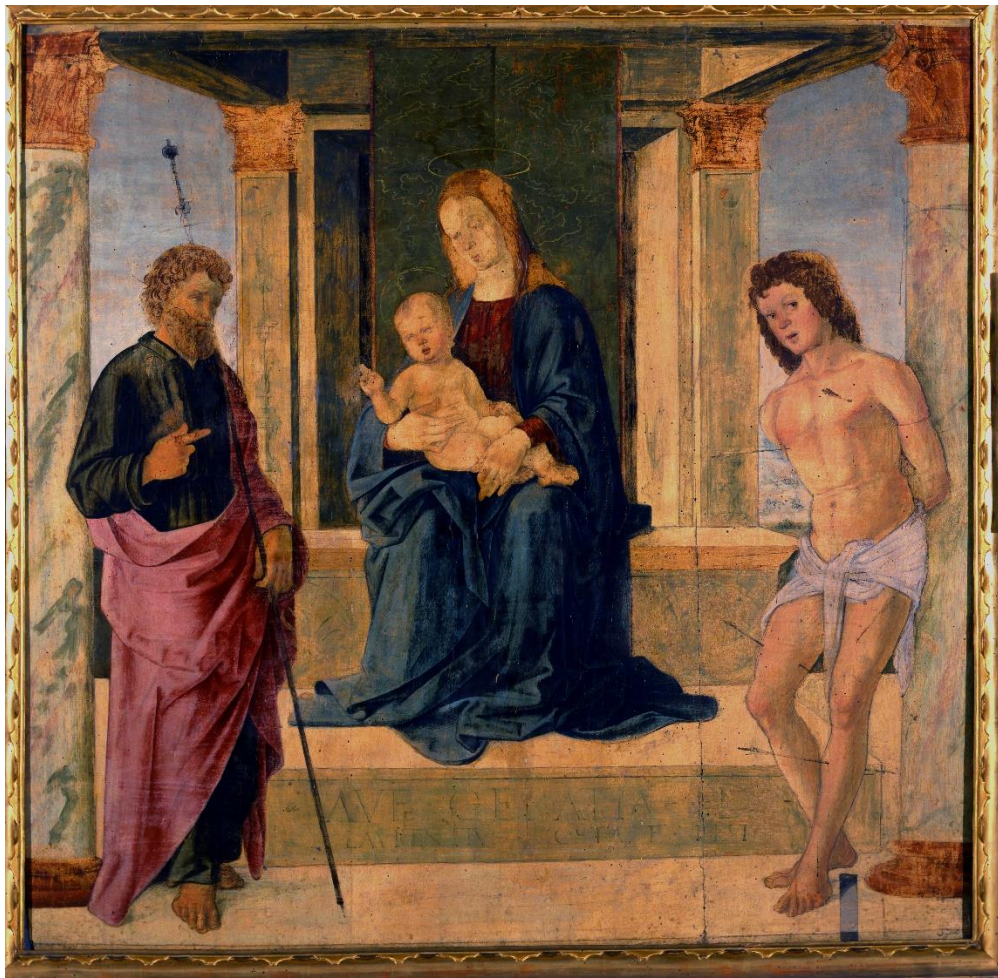




Tav. 5: Albertino Rusconi, transenna della cappella dei Notai, Bologna, basilica di San Petronio, cappella della Santa Croce (dei Notai).



Tav. 6: Antonio da Crevalcore, *Madonna col Bambino in trono, San Pietro e San Paolo*, Roma, collezione privata (Palazzo Ruspoli).



Tav. 7: Lorenzo Costa, *Madonna col Bambino, san Giacomo e San Sebastiano* (pala dei Pellacani), Bologna, Pinacoteca Nazionale.





Tav. 8: Anonimo pittore bolognese (Maestro degli Speciali), *Madonna col Bambino fra san Petronio e un santo domenicano (san Domenico?)*, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.



Tav. 9: Alberto di Lorenzo Segni, *Madonna col Bambino in trono fra i santi Pietro e Paolo*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.





Tav. 10: Anonimo pittore bolognese, *Vergine col Bambino in trono e i santi Giovanni Battista e un santo vescovo (Agostino?)*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.





Tav. 11: Ercole Banci (?), *Croce dipinta*, Bologna, basilica di San Petronio, cappella della Santa Croce (dei Notai).



Tav. 12: Anonimo pittore bolognese, *Madonna col Bambino*, Bologna, palazzo degli Strazzaroli.





Tav. 13: Anonimo scultore bolognese, *San Girolamo*, Bologna, palazzo degli Strazzaroli, facciata.



## ILLUSTRAZIONI

### Capitolo 2. I luoghi

#### 2.1 Le sedi delle corporazioni di mestiere nei punti nevralgici della città



Fig. 1: Dislocazione dei palazzi delle corporazioni di mestiere nel centro storico di Bologna, secoli XII-XVIII.





Fig. 2: Dislocazione dei palazzi delle corporazioni di mestiere nel centro storico di Bologna, fino al secolo XV.

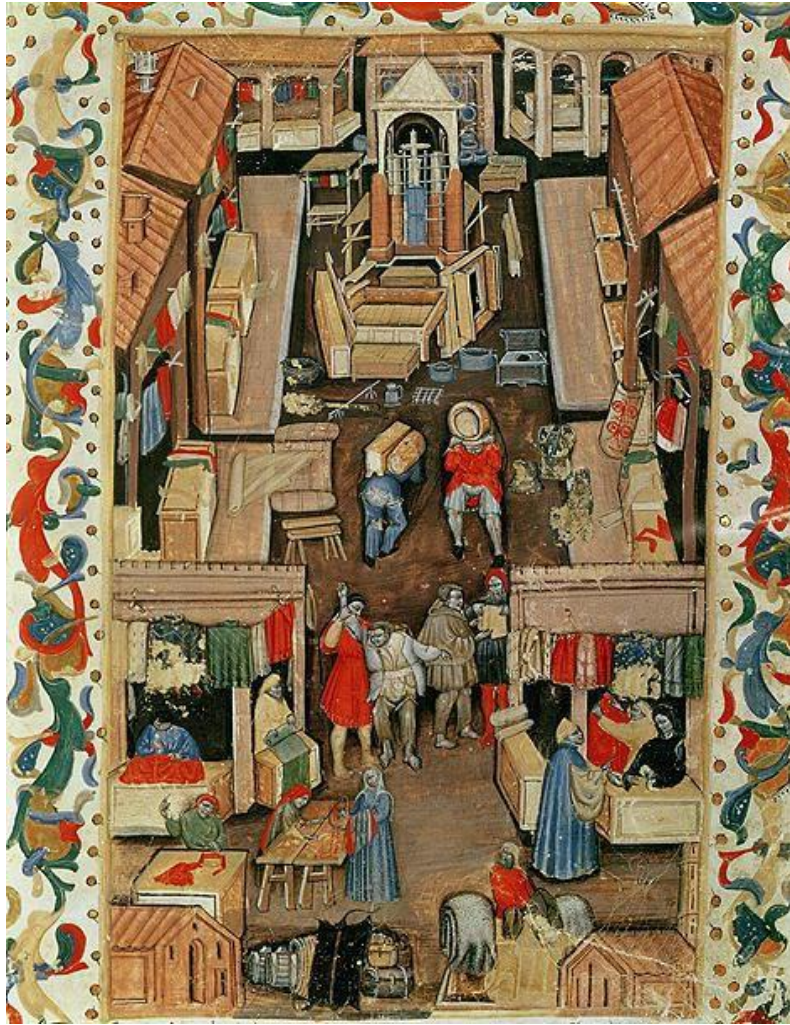


Fig. 3: Maestro del 1411, *Mercato di piazza di Porta Ravennana*, Bologna, Museo Civico Medievale, ms 641, *Matricola della società dei Drappieri*, c.1r.





Fig. 4: Miniatore bolognese, *Statuti della società dei Mercanti* (1329), Bologna, Archivio di Stato, Capitano del Popolo, Società d'armi e d'arti 1248-1797, busta IX.



Fig. 5: Jacopo di Paolo, *Statuti della società della Seta* (1380-1385 ca.), Bologna, Archivio di Stato, ms 56.





Fig. 6: Giovanni di Pietro Faloppi da Modena, *Statuti della società dei Drappieri* (1407),  
dettaglio, Bologna, Museo Civico Medievale, ms 639.



Capitolo 3. Aspetti della committenza artistica bolognese



Fig. 7: Tommaso Filippi da Varignana, Portico a fianco della chiesa di San Giacomo Maggiore, veduta, Bologna, via Zamboni.

Fig. 8: Tommaso Filippi da Varignana, Portico a fianco della chiesa di San Giacomo Maggiore, dettaglio, Bologna, via Zamboni.



Fig. 9: Giovanni Battista e Giangaleazzo Bottrigari, *Ricordi* (700-1554), *Disegno della facciata del palazzo dei Bentivoglio* (sec. XVI), Bologna, Biblioteca del Convento di San Francesco, ms. 35, c. 300r.

Fig. 10: Francesco Raibolini detto il Francia, *Due figure maschili*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.





Fig. 11: Zanobi del Migliore, pala con l'Adorazione del Bambino e santi, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte.

Fig. 12: Zanobi del Migliore, pala con l'Adorazione del Bambino e santi, predella, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte.





Fig. 13: Francesco del Cossa, *Madonna col Bambino in trono, due angeli, Bente Bentivoglio e Maria Vinciguerra*, Bologna, chiesa di Santa Maria del Baraccano.



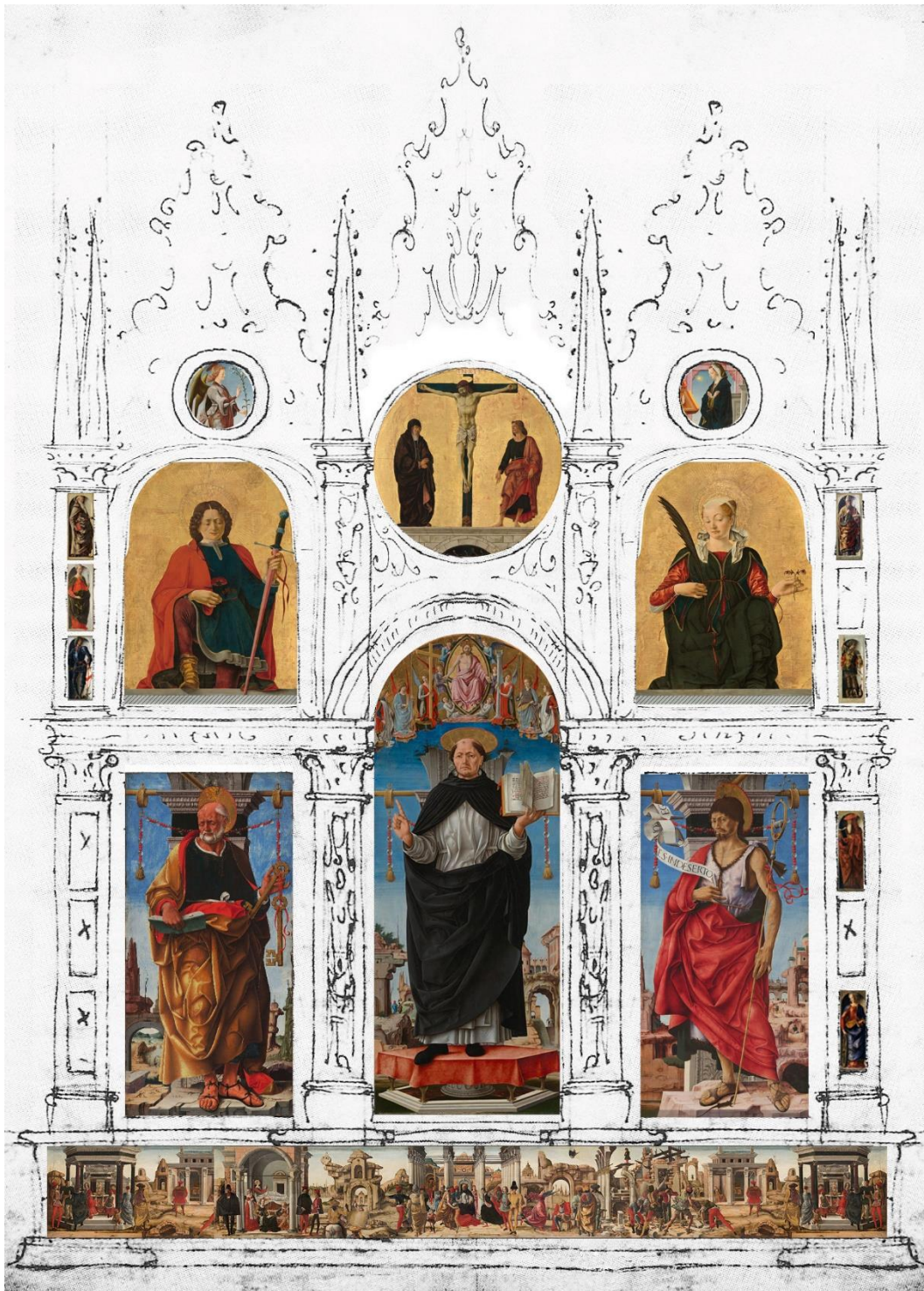


Fig. 14: Ipotesi di ricostruzione del politico Griffoni sulla base del disegno di Stefano Orlandi, 1725 (adattamento e fotomontaggio in scala dell'autore).



Fig. 15: Ercole de' Roberti, *Dittico Bentivoglio*, Washington, National Gallery of Art.

Fig. 16: Ercole de' Roberti, *Ritratto di Giovanni II Bentivoglio*, Bologna, Museo di Palazzo Poggi, Sistema Museale di Ateneo dell'Università di Bologna.





Fig. 17: Lorenzo Costa, *Madonna col Bambino in trono tra i santi Girolamo, Francesco d'Assisi, Bernardo e Giorgio* (tavola centrale della pala di Santa Maria delle Rondini), già Berlino, Kaiser Friedrich Museum.

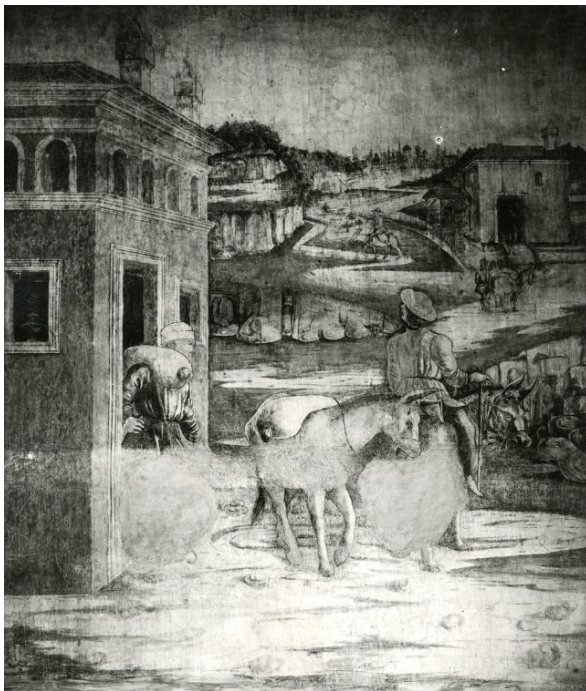


Fig. 18: Bologna, castello di Ponte Poledrano, salone del Pane, veduta.

Fig. 19: Pittore ferrarese, *Il mulino*, Bologna, castello di Ponte Poledrano, salone del Pane.





Fig. 20: Francesco del Cossa, *Annunciazione* (tavola centrale della pala dell'Osservanza), dettaglio, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen.

Fig. 21: Pittore ferrarese, *Il forno*, dettaglio, Bologna, castello di Ponte Poledrano, salone del Pane.



Fig. 22: Bologna, castello di Ponte Poledrano, cappella, veduta.

Fig. 23: Maestro della pala di Monteveglio (?), *San Sebastiano e san Rocco*, Bologna, castello di Ponte Poledrano, cappella, lunetta della controfacciata.





Fig. 24: Maestro della pala di Monteveglio, *Madonna col Bambino in trono e i santi Tommaso, Teodoro, Lucia e Michele Arcangelo*, dettaglio, Monteveglio, chiesa di Santa Maria Assunta, sagrestia.





Fig. 25: Francesco Francia, attr., *Crocifissione fra la Madonna e i santi Francesco, Giovanni e Girolamo, Cristo uomo dei dolori fra due angeli*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.





Fig. 26: Francesco Francia, attr., *Crocifissione fra la Madonna e i santi Francesco, Giovanni e Girolamo, Cristo uomo dei dolori fra due angeli*, dettaglio, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 27: Francesco Francia, attr., *Crocifissione fra la Madonna e i santi Francesco, Giovanni e Girolamo, Cristo uomo dei dolori fra due angeli*, dettaglio della cornice, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Fig. 28: Francesco Francia, attr., *Crocifissione fra la Madonna e i santi Francesco, Giovanni e Girolamo, Cristo uomo dei dolori fra due angeli*, dettaglio della cornice con gli stemmi Sforza e Bentivoglio, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



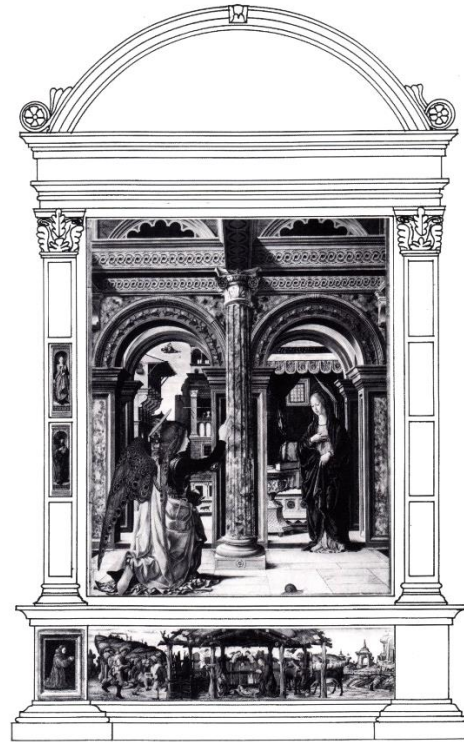


Fig. 29: Francesco Francia, attr., *Crocifissione fra la Madonna e i santi Francesco, Giovanni e Girolamo, Cristo uomo dei dolori fra due angeli*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Fig. 30: Francesco del Cossa, *pala dell'Osservanza*, ricostruzione di D. Benati, 1993 (si ringrazia l'autore per l'autorizzazione alla riproduzione).



Fig. 31: Bologna, basilica di San Giacomo Maggiore, cappella Bentivoglio, veduta.



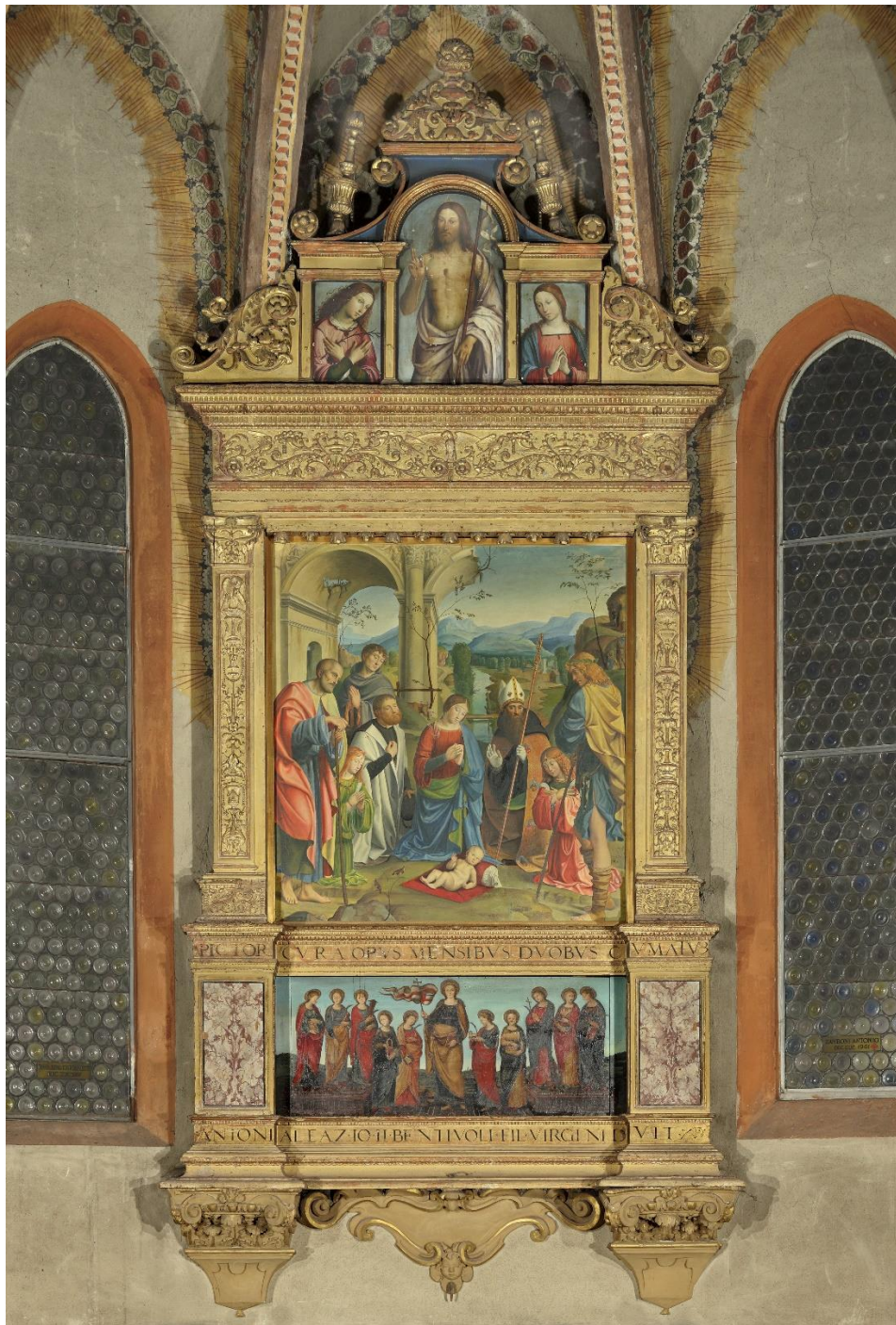


Fig. 32: pala Bentivoglio, condizioni attuali della pala privata della tavola centrale originale di Francesco Francia (Bologna, Pinacoteca Nazionale) e della predella di Lorenzo Costa (Milano, Pinacoteca di Brera), chiesa di Santa Maria della Misericordia, abside.





Fig. 33: Francesco Raibolini detto il Francia, *Madonna col Bambino in trono, angeli e i santi Procolo, Agostino e Giovanni Evangelista e Sebastiano* (pala Bentivoglio), Bologna, basilica di San Giacomo Maggiore, cappella Bentivoglio.





Fig. 34: Lorenzo Costa, *Madonna col Bambino in trono e la famiglia di Giovanni II Bentivoglio*, Bologna, basilica di San Giacomo Maggiore, cappella Bentivoglio.



Fig. 35: Bologna, basilica di San Petronio, cappella di San Sebastiano (Vaselli), parete sinistra.





Fig. 36: Bologna, palazzo Paleotti, veduta di una sala interna.

Fig. 37: Bologna, palazzo Paleotti, sala interna, dettaglio di una parete.



Fig. 38: Bologna, castello di Ponte Poledrano, cappella, veduta (fotografia degli inizi del XX secolo).

Fig. 39: Bologna, palazzo Paleotti, veduta di una sala interna.





Fig. 40: Melozzo da Forlì, Ingresso di Gesù a Gerusalemme, Loreto, sagrestia di San Marco.

Fig. 41: Bologna, palazzo Paleotti, sala interna, dettaglio di una parete.



Fig. 42: Pittore ferrarese, *Luglio*, dettaglio, Ferrara, Palazzo Schifanoia, Salone dei Mesi.

Fig. 43: Bologna, palazzo Paleotti, sala interna, dettaglio di una parete.

Fig. 44: Ercole de' Roberti, *Settembre*, dettaglio, Ferrara, Palazzo Schifanoia, Salone dei Mesi.





Fig. 45: Ercole de' Roberti, *Vergine col Bambino in trono, i santi Agostino, Anna, Elisabetta e il beato Pietro degli Onesti* (pala Portuense), dettaglio, Milano, Pinacoteca di Brera.

Fig. 46: Bologna, palazzo Paleotti, sala interna, dettaglio di una parete.



Fig. 47: Bologna, palazzo Paleotti, sala interna, dettaglio di una parete.

Fig. 48: Lorenzo Costa, *Vascello degli Argonauti*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.



Fig. 49: Bologna, palazzo Paleotti, sala interna, parete di fondo.

Fig. 50: Bologna, palazzo Paleotti, sala interna, dettaglio dell'incorniciatura della pala della parete di fondo.





Fig. 51: Bologna, oratorio di Santa Cecilia, dettaglio della parasta fra la *Sepoltura di santa Cecilia* di Francesco Francia e *Cecilia dona ai poveri le proprie ricchezze* di Lorenzo Costa.

Fig. 52: Bologna, palazzo Paleotti, sala interna, dettaglio di una parete.



Fig. 53: Bologna, basilica di San Petronio, cappella di San Giacomo (Rossi), vetrata.



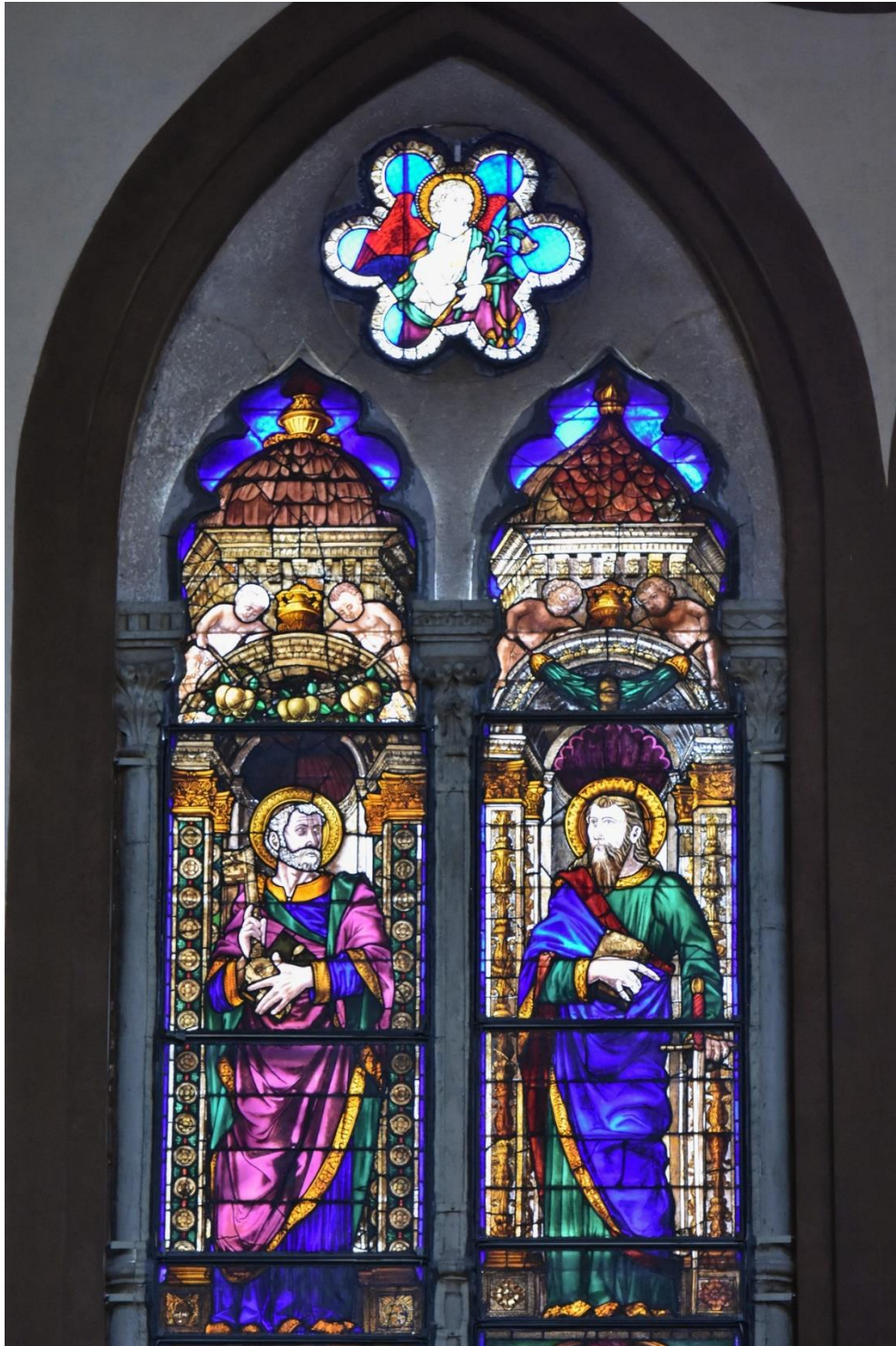


Fig. 54: Vetraio bolognese su disegno di Antonio da Crevalcore, *Angelo annunciante, San Pietro, San Paolo*, Bologna, basilica di San Petronio, cappella di San Giacomo (Rossi).



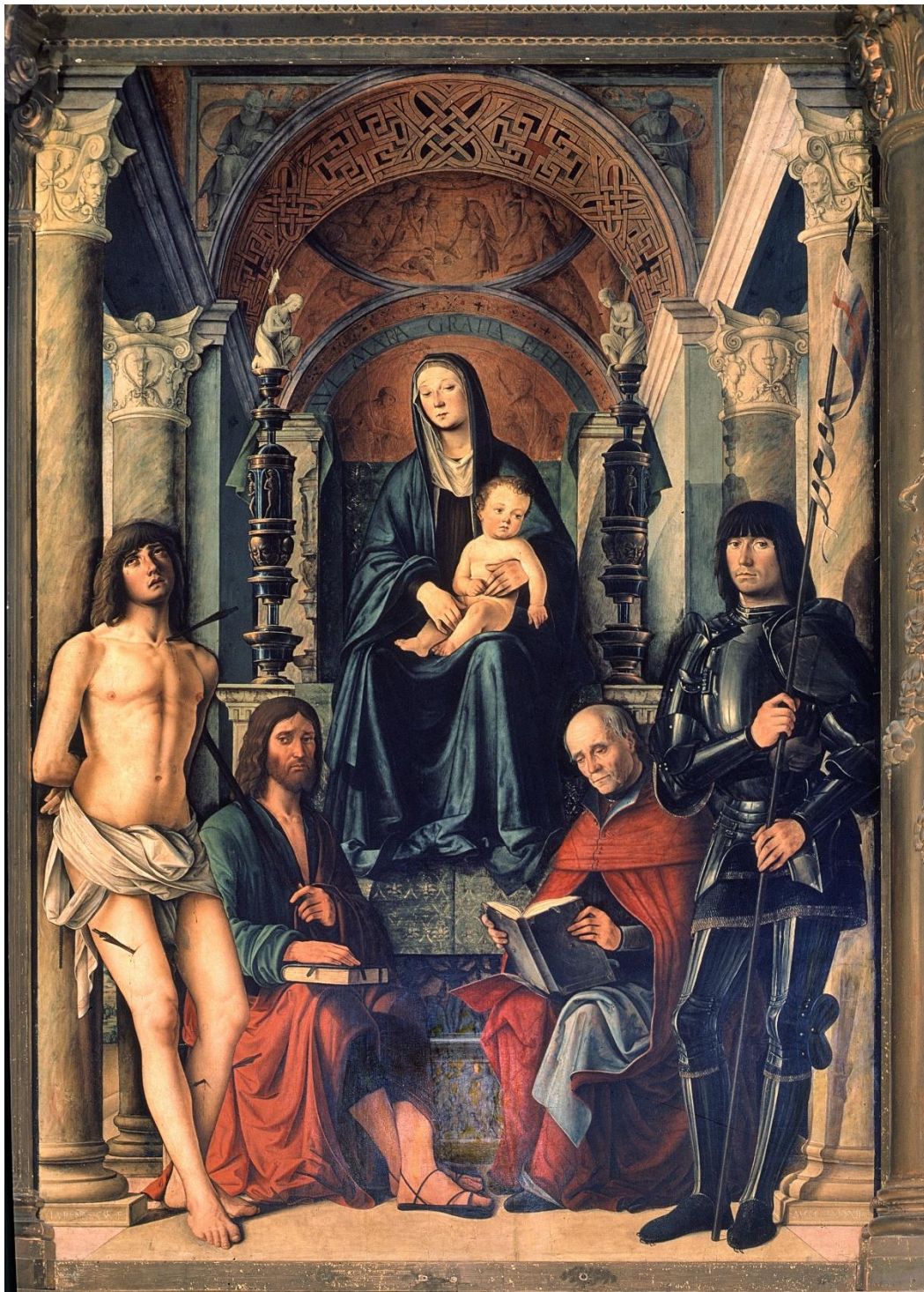


Fig. 55: Lorenzo Costa, *Madonna col Bambino in trono tra i santi Sebastiano, Giacomo Maggiore, Girolamo e Giorgio* (tavola centrale della pala Rossi), Bologna, basilica di San Petronio, cappella di San Giacomo (Rossi).



Fig. 56: Lorenzo Costa, *Madonna col Bambino in trono tra i santi Sebastiano, Giacomo Maggiore, Girolamo e Giorgio, Concerto di tre angeli* (pala Rossi), Bologna, basilica di San Petronio, cappella di San Giacomo (Rossi).





Fig. 57: Francesco del Cossa, *Ritratto d'uomo* (Bartolomeo Garganelli?), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.



Fig. 58: Ercole de' Roberti, copia da, *Quattro figure maschini davanti a un portico*, Parigi, Musée du Louvre.

Fig. 59: Ercole de' Roberti, copia da, *Quattro figure maschini davanti a un portico*, dettaglio, Parigi, Musée du Louvre.





Fig. 60: Ercole de' Roberti, *Maddalena piangente*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.





Fig. 61: Francesco Francia, attr., *Crocifissione fra la Madonna e i santi Francesco, Giovanni e Girolamo, Cristo uomo dei dolori fra due angeli*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.





Fig. 62: Francesco Francia, attr., *Resurrezione*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Fig. 63: Francesco Francia, attr., *Resurrezione*, dettaglio della cornice con gli stemmi Felicini e Ringhieri, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 64: Francesco Raibolini detto il Francia, *Crocifissione di Cristo con san Giovanni Evangelista e san Girolamo*, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte.

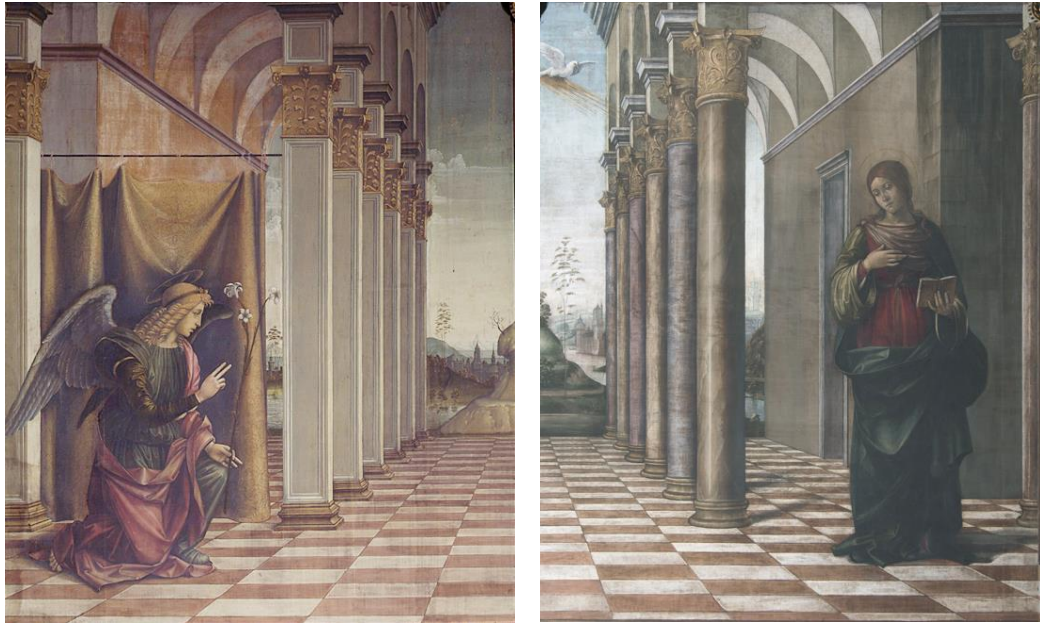


Fig. 65: Francesco Raibolini detto il Francia, *Annunciazione*, Bologna, basilica di San Petronio, cappella di San Sebastiano (Vaselli).





Fig. 66: Francesco Raibolini detto il Francia, *Madonna col Bambino in trono, angeli e i santi Procolo, Agostino e Giovanni Evangelista e Sebastiano* (pala Bentivoglio), Bologna, basilica di San Giacomo Maggiore, cappella Bentivoglio.



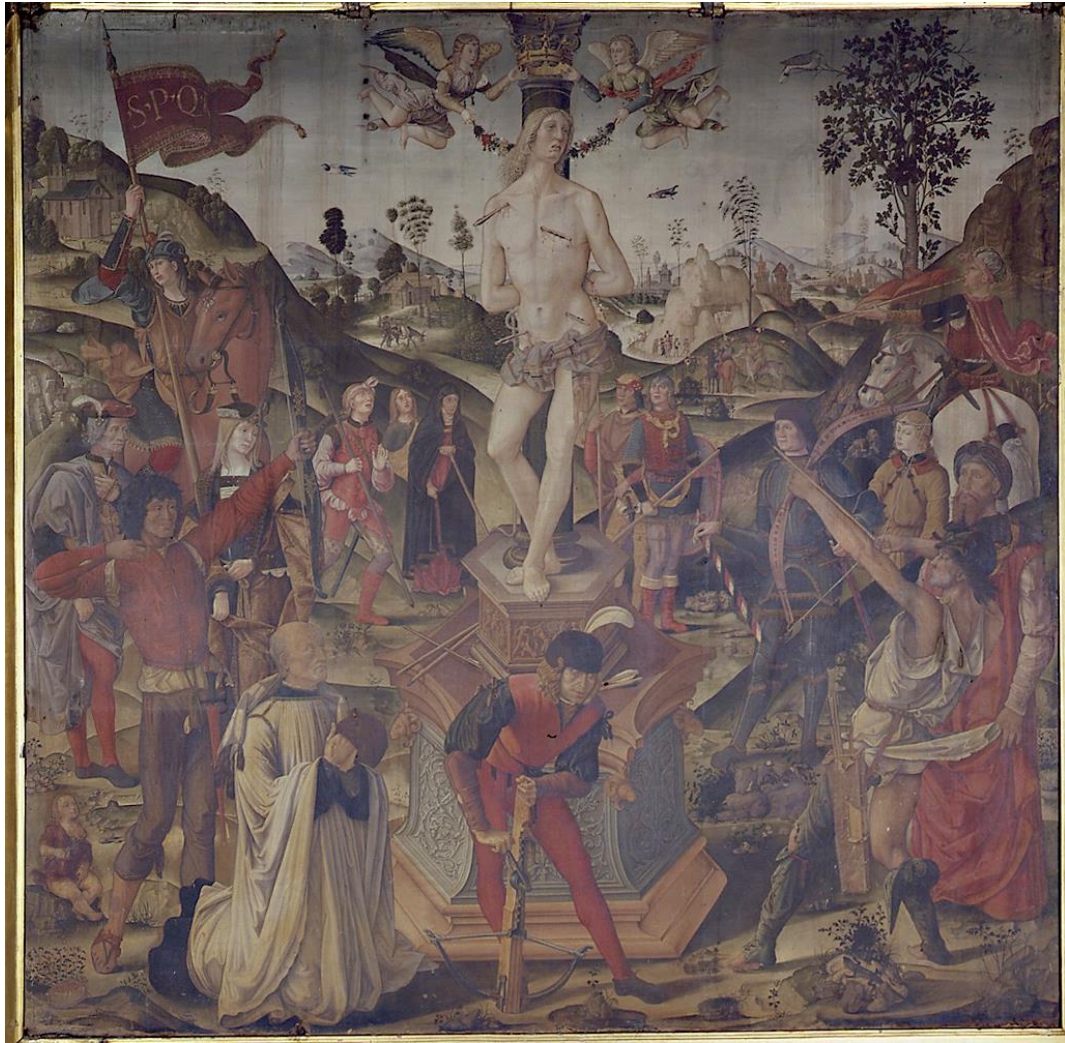


Fig. 67: Anonimo pittore bolognese (Maestro del san Sebastiano Vaselli), *Martirio di san Sebastiano*, Bologna, basilica di San Petronio, cappella di San Sebastiano (Vaselli).

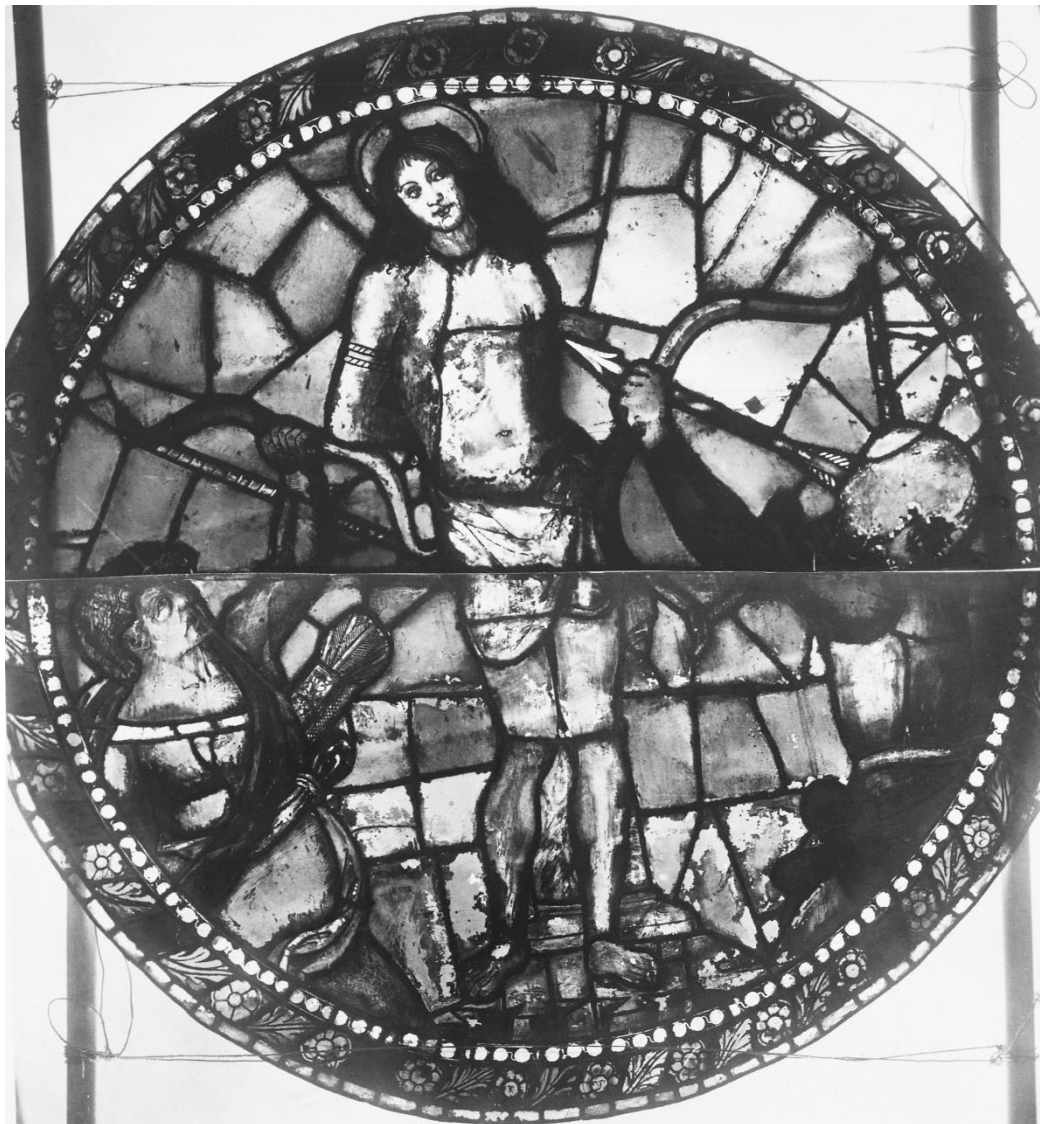


Fig. 68: Giacomo di Agostino Cabrini, *Martirio di san Sebastiano*, Bologna, basilica di San Petronio, cappella di San Sebastiano (Vaselli), oculo della vetrata (in una foto storica risalente all'ultimo restauro).



Fig. 69: Bologna, palazzo dei Notai, facciata, condizioni attuali.



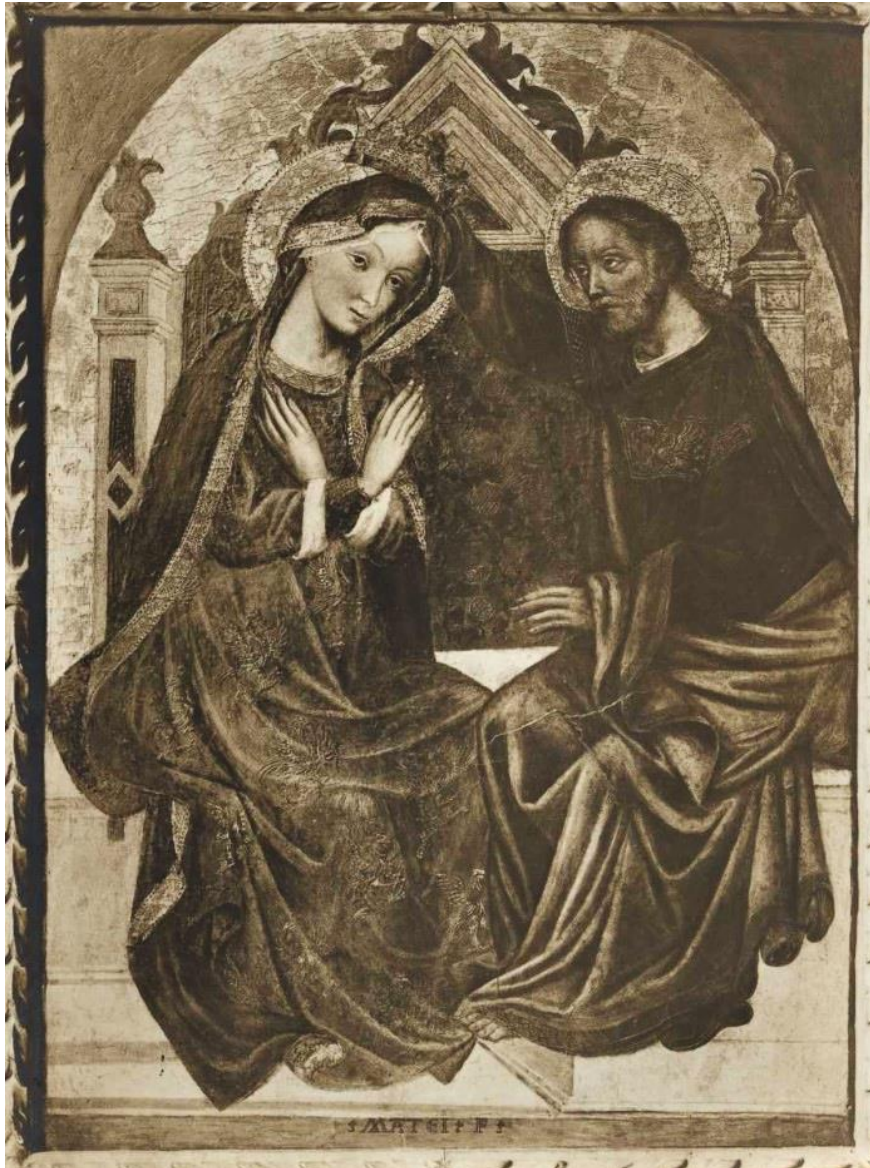


Fig. 70: Michele di Matteo, *Incoronazione della Vergine*, ubicazione ignota.

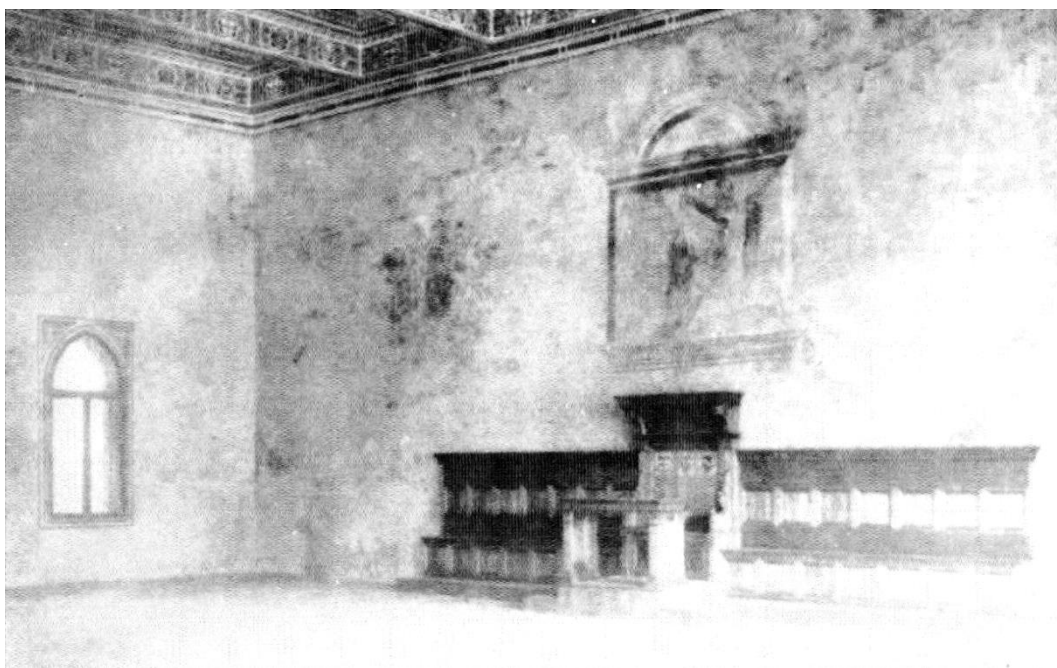


Fig. 71: Bologna, palazzo dei Notai, veduta del salone nobile, condizioni prima del 1946.



Fig. 72: Bologna, palazzo dei Notai, veduta del salone nobile, condizioni attuali.



Fig. 73: Bologna, basilica di San Petronio, cappella della Santa Croce (dei Notai), veduta, condizioni precedenti al restauro condotto fra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo.



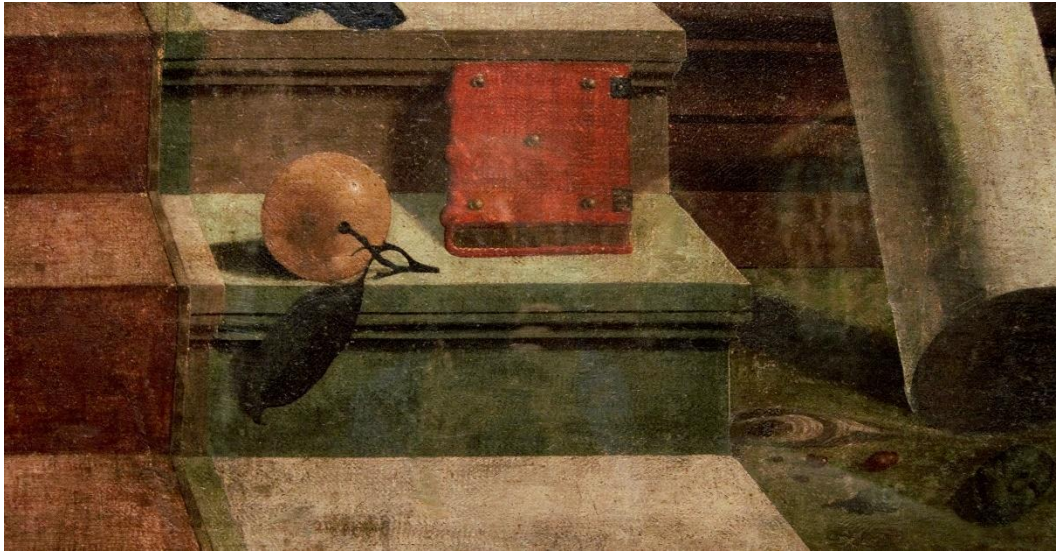


Fig. 74: Antonio da Crevalcore, *Madonna col Bambino in trono, San Pietro e San Paolo*, dettaglio dello scomparto centrale, Roma, collezione privata (Palazzo Ruspoli).

Fig. 75: Antonio da Crevalcore, *Madonna col Bambino in trono, San Pietro e San Paolo*, dettaglio dello scomparto di destra, Roma, collezione privata (Palazzo Ruspoli).





Fig. 76: Anonimo pittore bolognese, *Vergine col Bambino in trono e i santi Giovanni Battista e un santo vescovo (Agostino?)*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Fig. 77: Michele Coltellini, *San Giovanni Battista*, scomparto di polittico, Bologna, Museo di Santo Stefano.



Fig. 78: Anonimo pittore bolognese, *Vergine col Bambino in trono e i santi Giovanni Battista e un santo vescovo (Agostino?)*, dettaglio dello scomparto centrale, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Fig. 79: Maestro di Ambrogio Saraceno, *Santa Apollonia*, dettaglio, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Fig. 80: Francesco del Cossa, *Annunciazione* (tavola centrale della pala dell'Osservanza), dettaglio, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen.

Fig. 81: Alberto di Lorenzo Segni, *Madonna col Bambino in trono fra i santi Pietro e Paolo*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.





Fig. 82: Anonimo pittore bolognese del XV secolo, *San Giovanni Battista e san Pietro*, scomparto di polittico, ubicazione ignota.





Fig. 83: Anonimo pittore bolognese del XV secolo, *San Paolo e san Petronio*, scomparto di polittico, ubicazione ignota.



Fig. 84: Anonimo scultore bolognese, *San Girolamo*, dettaglio, Bologna, palazzo degli Strazzaroli, facciata.



Capitolo 4. Modalità di accesso al mercato artistico bolognese nel XV secolo

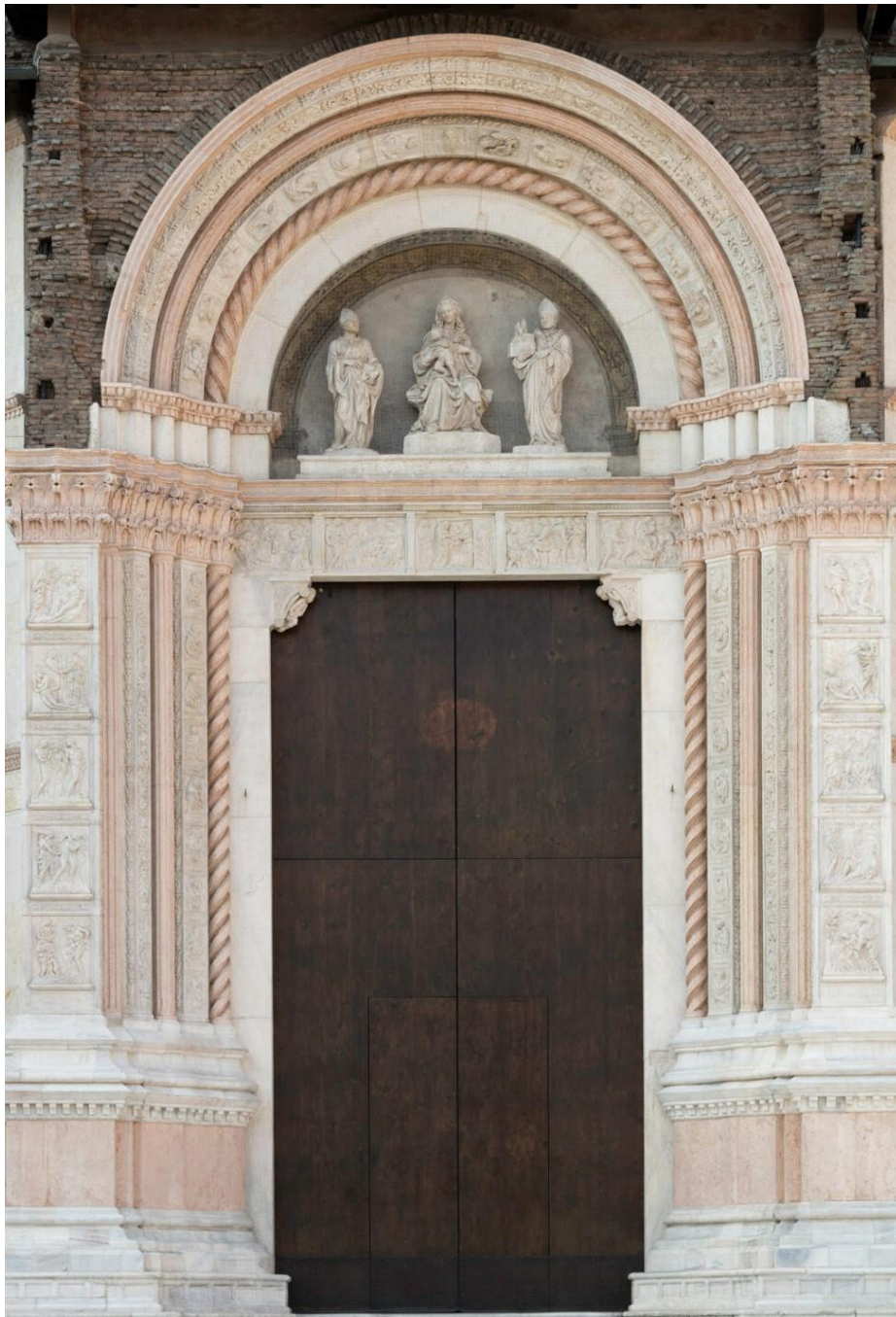


Fig. 85: Jacopo della Quercia, *porta magna*, Bologna, basilica di San Petronio, facciata.



Fig. 86: Jacobello e Pierpaolo dalle Masegne, *Incoronazione di Maria Vergine, angeli e santi, Dio Padre benedicente, Episodi della vita di san Francesco d'Assisi*, Bologna, chiesa di San Francesco, altar maggiore.





Fig. 87: Marco Zoppo, *Madonna in trono che allatta il Bambino e otto angeli*, Parigi, Louvre.



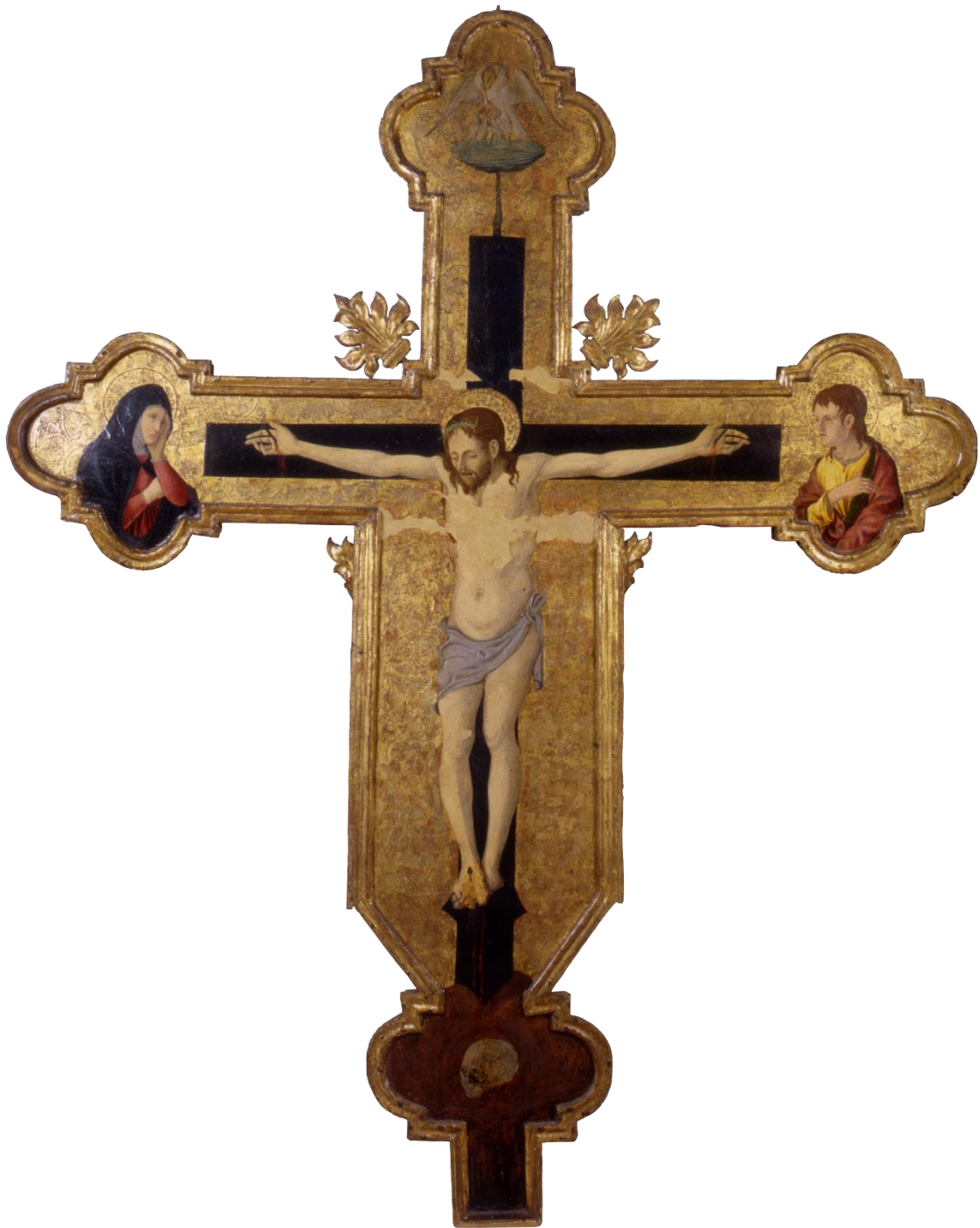


Fig. 88: Marco Zoppo, *Croce dipinta*, 1456-1457. Bologna, chiesa di San Giuseppe, Museo dei Cappuccini.

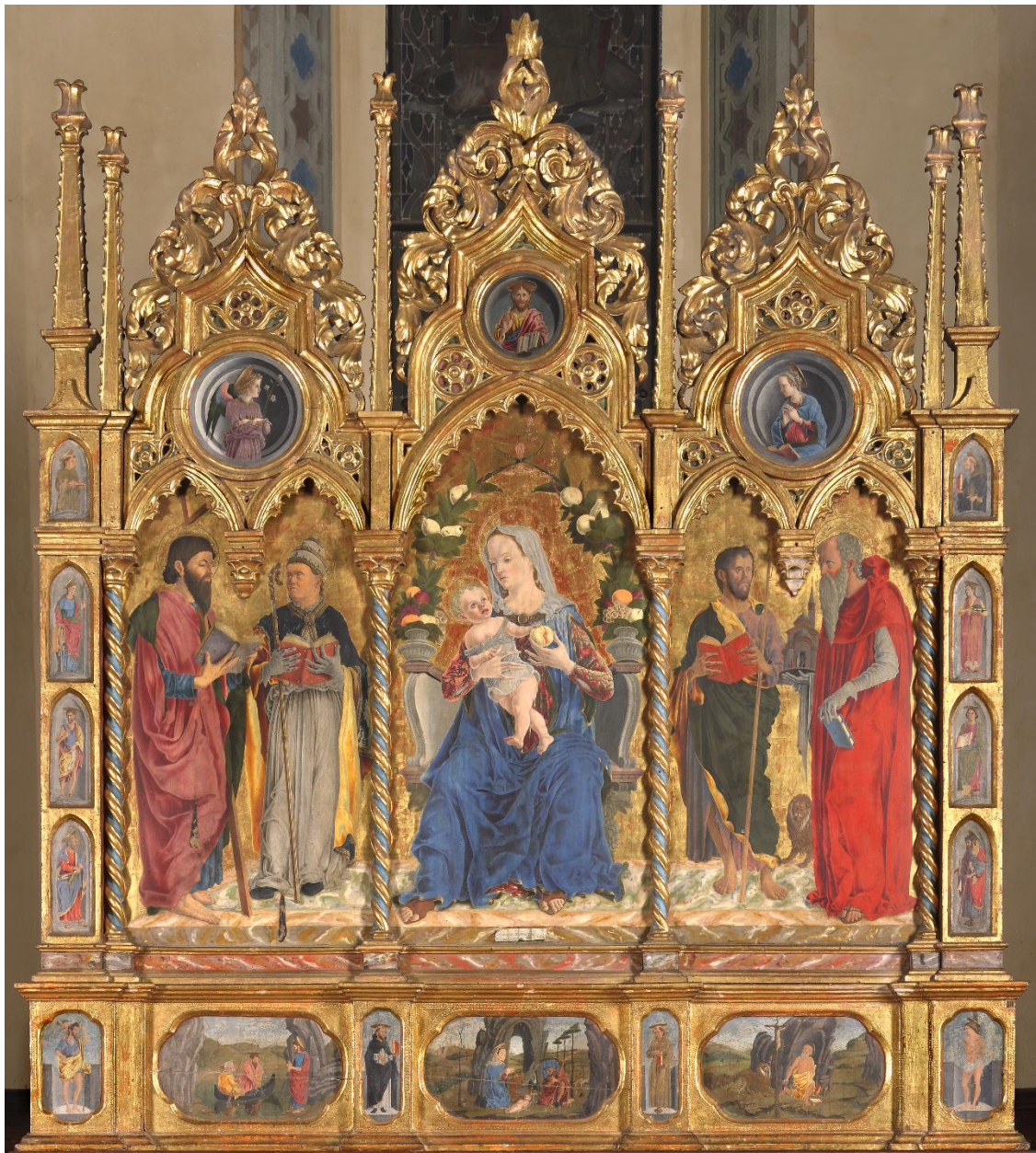


Fig. 89: Marco Zoppo, *Polittico di San Clemente*, Bologna, Collegio di Spagna, chiesa di San Clemente.





Fig. 90: Bernardino Orsi, *San Girolamo in cattedra*, Bologna, basilica di San Petronio, cappella di San Girolamo (Castelli).





Fig. 91: Lorenzo Costa, *Sovrano e dignitari di corte*, frammento, collezione privata.





Fig. 92: Bernardino Orsi, *Giasone conquista il vello d'oro*, collezione privata.





Fig. 93: Bologna, basilica di San Domenico, arca di San Domenico.

## Capitolo 5. I formati e le tecniche dei dipinti per le corporazioni di mestiere

### 5.1 Verso la creazione di manufatti specifici



Fig. 94: Vitale da Bologna, *Sant'Antonio abate lascia il monastero di Patras, Il santo sconfigge un drago che gli appare in una fonte; Re di Palestina esortato da un mendicante ad inviare i viveri al santo nel deserto, Arrivo dei cammelli con i viveri; Sofia, figlia dell'imperatore Costantino, posseduta dal demonio, Guarigione di Sofia ai funerali di sant'Antonio abate; Dopo la morte sant'Antonio abate sorregge il corpo di Efron, Il santo resuscita tre uomini uccisi dalle fiere*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.





Fig. 95: Tommaso Garelli, *Madonna col Bambino e i santi Nicola, Pietro, Michele e Petronio*, Bologna, basilica di Santo Stefano, Compagnia dei Lombardi.



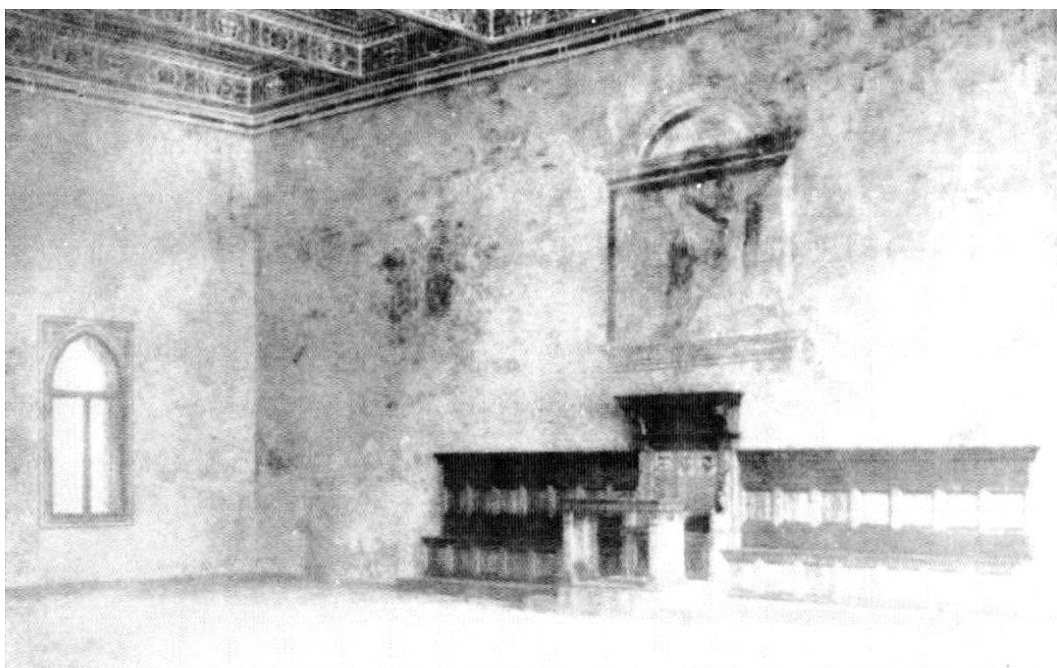


Fig. 96: Bologna, palazzo dei Notai, veduta del salone nobile, condizioni prima del 1946.



Fig. 97: Francesco del Cossa, *Annunciazione* (tavola centrale della pala dell'Osservanza), Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen.



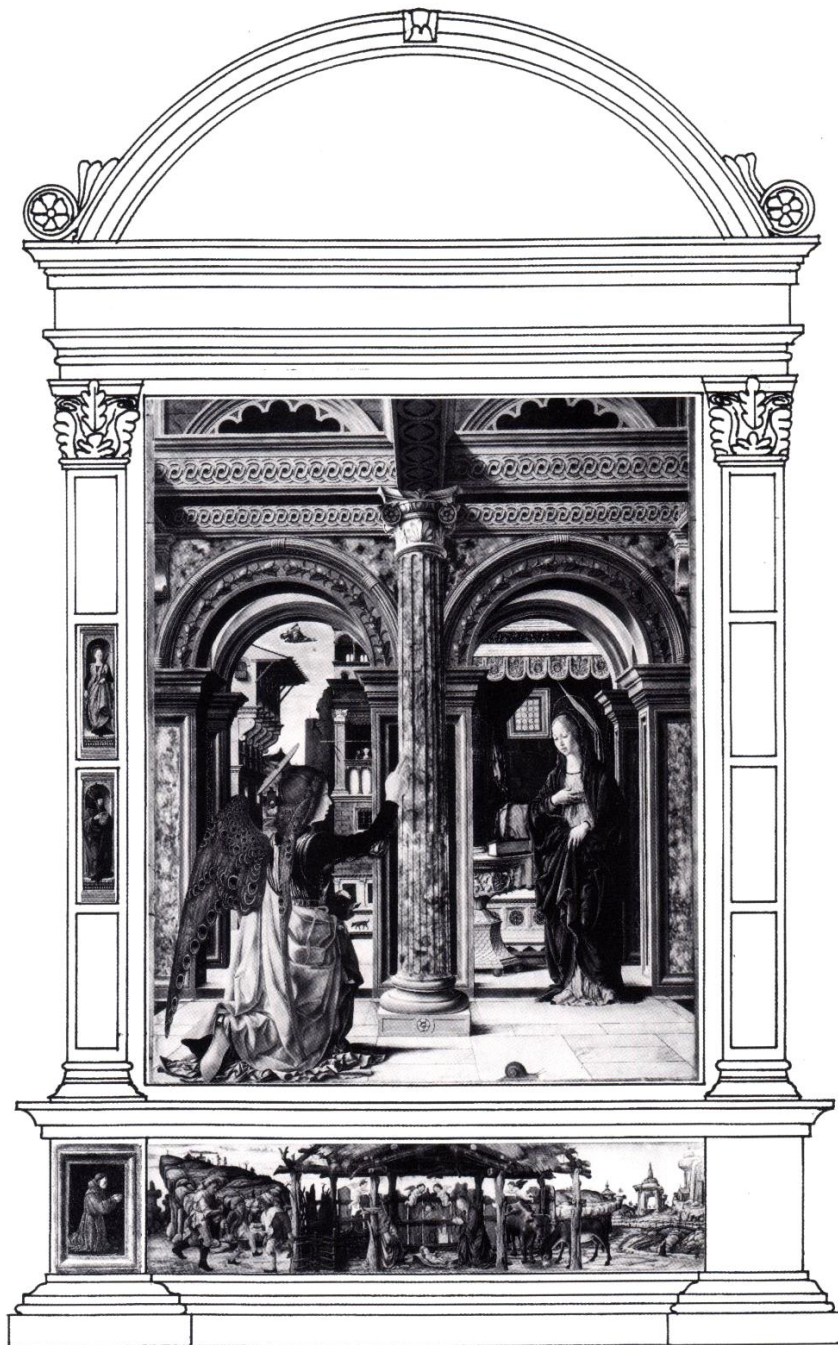


Fig. 98: Francesco del Cossa, *pala dell'Osservanza*, ricostruzione di D. Benati, 1993 (si ringrazia l'autore per l'autorizzazione alla riproduzione).



Fig. 99: Bartolomeo da Rimini, *Incredulità di san Tommaso*, Bologna, palazzo dei Notai, salone nobile, condizioni prima del 1946.

Fig. 100: Francesco del Cossa, *pala dell'Osservanza*, ricostruzione di D. Benati, 1993 (si ringrazia l'autore per l'autorizzazione alla riproduzione).





Fig. 101: Pittore senese del XIV secolo, *Finto polittico e Padre eterno benedicente*, Siena, chiesa di Sant'Andrea.





Fig. 102: Benozzo Gozzoli, *Finta pala d'altare con la Vergine in trono col Bambino e i santi Pietro, Caterina d'Alessandria, Margherita e Paolo*, Castelfiorentino, Museo Benozzo Gozzoli, da Castelnuovo d'Elsa, tabernacolo della Madonna della Tosse, parete centrale.



Fig. 103: Domenico Ghirlandaio, *Adorazione dei pastori* (tavola), *Miracolo del fanciullo resuscitato*, *Ritratti di Nera Corsi e Francesco Sassetti* (ad affresco). Firenze, Chiesa di Santa Trinita, Cappella Sassetti, parete dell'altare.



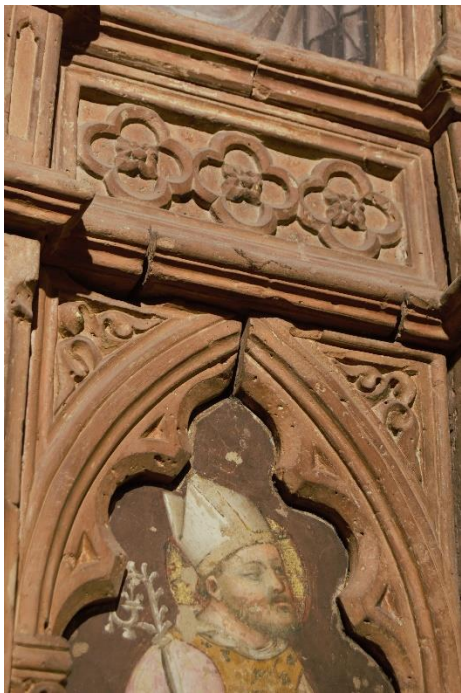


Fig. 104: Lippo di Dalmasio, *Madonna col Bambino e santi, Cristo nel sepolcro*, Bologna, basilica di Santa Maria dei Servi.

Fig. 105: Lippo di Dalmasio, *Madonna col Bambino e santi, Cristo nel sepolcro*, dettaglio della cornice in cotto, Bologna, basilica di Santa Maria dei Servi



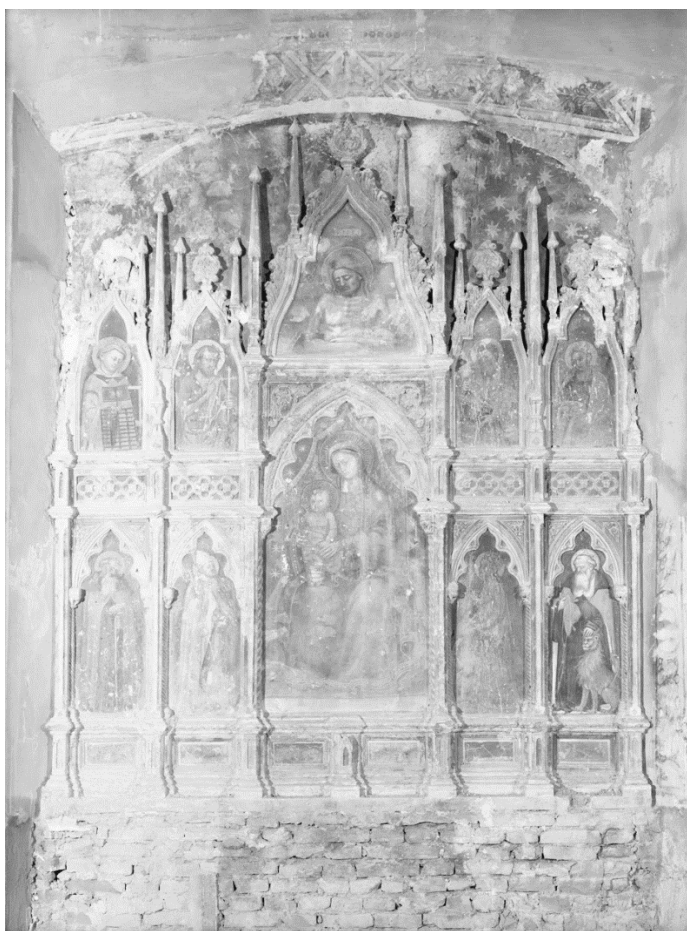


Fig. 106: Lippo di Dalmasio, *Madonna col Bambino e santi, Cristo nel sepolcro*, Bologna, basilica di Santa Maria dei Servi, foto prima dell'abbattimento della cappella ove era in origine ubicato (1957) da cui si evince che era simulata anche la *capsa*.



Fig. 107: Lippo di Dalmasio, *Madonna col Bambino e santi, Cristo nel sepolcro*, dettaglio della *capsa*, Bologna, basilica di Santa Maria dei Servi, foto prima dell'abbattimento della cappella ove era in origine ubicato (1957).



Fig. 108: Pittore emiliano del XV secolo, *Madonna col Bambino in trono fra i santi Pietro e Venerio* (tavola centrale), *Cristo morto sorretto dalla Vergine e da san Giovanni evangelista* (lunetta), Quattro Castella (Reggio Emilia), castello di Mucciatella.



Fig. 109: Pietro Lianori, *Madonna col Bambino in trono fra i santi Cosma e Damiano*, Bologna, chiesa dei Servi.



Fig. 110: Pietro Lianori, *Madonna col Bambino in trono fra i santi Cosma e Damiano*, Bologna, chiesa dei Servi.

Fig. 111: dettaglio della carpenteria della pala Bentivoglio, Bologna, chiesa di Santa Maria della Misericordia, abside.





Fig. 112: Maestro dei Polittici bolognesi, *Presentazione al tempio*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Fig. 113: Maestro dei Polittici bolognesi, *Dormitio Virginis*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 114: Vitale da Bologna, *Incoronazione della Vergine, San Tommaso di Canterbury, san Giovanni Battista e donatori, Natività di Gesù, Martirio di santa Caterina d'Alessandria, Santi*, Bologna, chiesa di San Salvatore.





Fig. 115: Vitale da Bologna, *Sant'Antonio abate lascia il monastero di Patras, Il santo sconfigge un drago che gli appare in una fonte; Re di Palestina esortato da un mendicante ad inviare i viveri al santo nel deserto, Arrivo dei cammelli con i viveri; Sofia, figlia dell'imperatore Costantino, posseduta dal demonio, Guarigione di Sofia ai funerali di sant'Antonio abate; Dopo la morte sant'Antonio abate sorregge il corpo di Efron, Il santo resuscita tre uomini uccisi dalle fiere*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 116: Pietro di Giovanni Lianori, *Madonna col Bambino in trono fra i santi Girolamo, Petronio*, in alto: *l'Annunciazione fra i santi Stefano, Domenico, Francesco e Agostino*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.





Fig. 117: Pietro di Giovanni Lianori, attr., *Madonna allattante fra i santi Margherita, Antonio abate, Giacomo, Bartolomeo, Cristoforo e Sebastiano*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 118: Pietro di Giovanni Lianori, *Madonna col Bambino in trono fra i santi Caterina d'Alessandria e Giovanni Evangelista*, Castenaso, chiesa parrocchiale di San Pietro.



Fig. 119: Pietro di Giovanni Lianori, *Madonna col Bambino in trono fra i santi Giacomo, Giovanni Battista, Leonardo e Cristoforo*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.





Fig. 120: Tommaso Garelli, *Madonna col Bambino e i santi Nicola, Pietro, Michele e Petronio*, Bologna, basilica di Santo Stefano, Compagnia dei Lombardi.



Fig. 121: Pittore bolognese del XV sec., *Processione della Confraternita dei Crociferi*, Berna, Kunstmuseum.

Fig. 122: copista settecentesco, *Processione della Confraternita dei Crociferi*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 123: Anonimo pittore bolognese, *Madonna col Bambino e i santi Lucia, Domenico, Petronio, Pietro, Paolo, Agostino, Girolamo, Caterina d'Alessandria e donatrice*, in alto: *Cristo nel sepolcro, Vergine annunciata, san Pietro Martire (?), santa Caterina da Siena e Angelo annunciante*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



## 5.2 Il confronto con i telegli narrativi per le Scuole veneziane

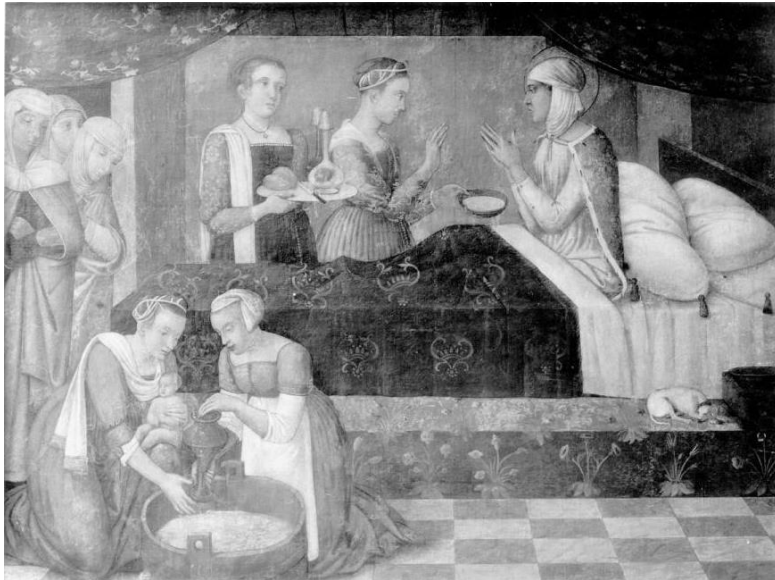


Fig. 124: Giovanni Bellini (su progetto di Jacopo?), *Natività della Vergine*, Torino, Galleria Sabauda.

Fig. 125: Giovanni Bellini (su progetto di Jacopo?), *Annunciazione*, Torino, Galleria Sabauda.



Fig. 126: Vittore Carpaccio, *Ritorno degli ambasciatori alla corte inglese*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (dalla Scuola di Sant'Orsola).

Fig. 127: Vittore Carpaccio, *Arrivo dei pellegrini a Colonia*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (dalla Scuola di Sant'Orsola).





Fig. 128: Gentile Bellini, *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di San Lorenzo*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (dalla Scuola Grande di San Giovanni Evangelista).



Fig. 129: Giovanni Mansueti, *Episodi della vita di san Marco*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (dalla Scuola Grande di San Marco).





Fig. 130: Guariento di Arpo, *Incoronazione della Vergine in Paradiso*, Venezia, palazzo Ducale, Sala dell'Armamento o del Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).

Fig. 131: Guariento di Arpo, *Incoronazione della Vergine in Paradiso*, dettaglio della cornice di inquadramento, Venezia, Palazzo Ducale, Sala dell'Armamento o del Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).

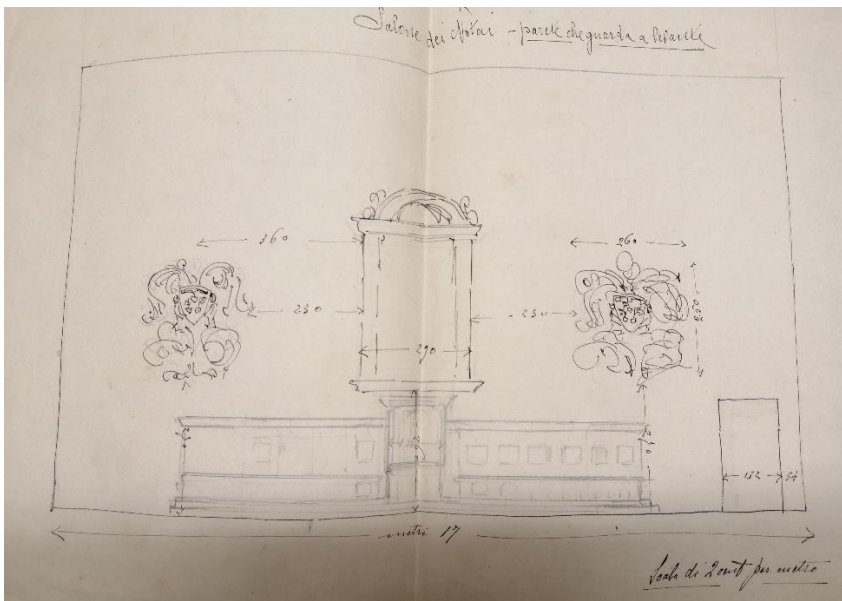


Fig. 132: Venezia, Scuola Dalmata dei Santi Giorgio e Trifone, detta anche Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, piano terra, veduta dell'interno.

Fig. 133: Schizzo a penna della perduta decorazione del salone nobile del palazzo dei Notai a Bologna, Bologna, Archivio del Comitato per Bologna Storica e Artistica.







Fig. 136: Scultore nordico del XV secolo, *Croce lignea*. Bologna, basilica di San Petronio, altar maggiore.

Fig. 137: Scultore nordico del XV secolo, *Croce lignea*, particolare. Bologna, basilica di San Petronio, altar maggiore.



Fig. 138: Scultore nordico del XV secolo, *Crocce lignea*, retro. Bologna, basilica di San Petronio, altar maggiore.







Fig. 140: Bologna, basilica di San Petronio, cappella della Santa Croce (dei Notai), veduta, condizioni precedenti al restauro condotto fra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo.

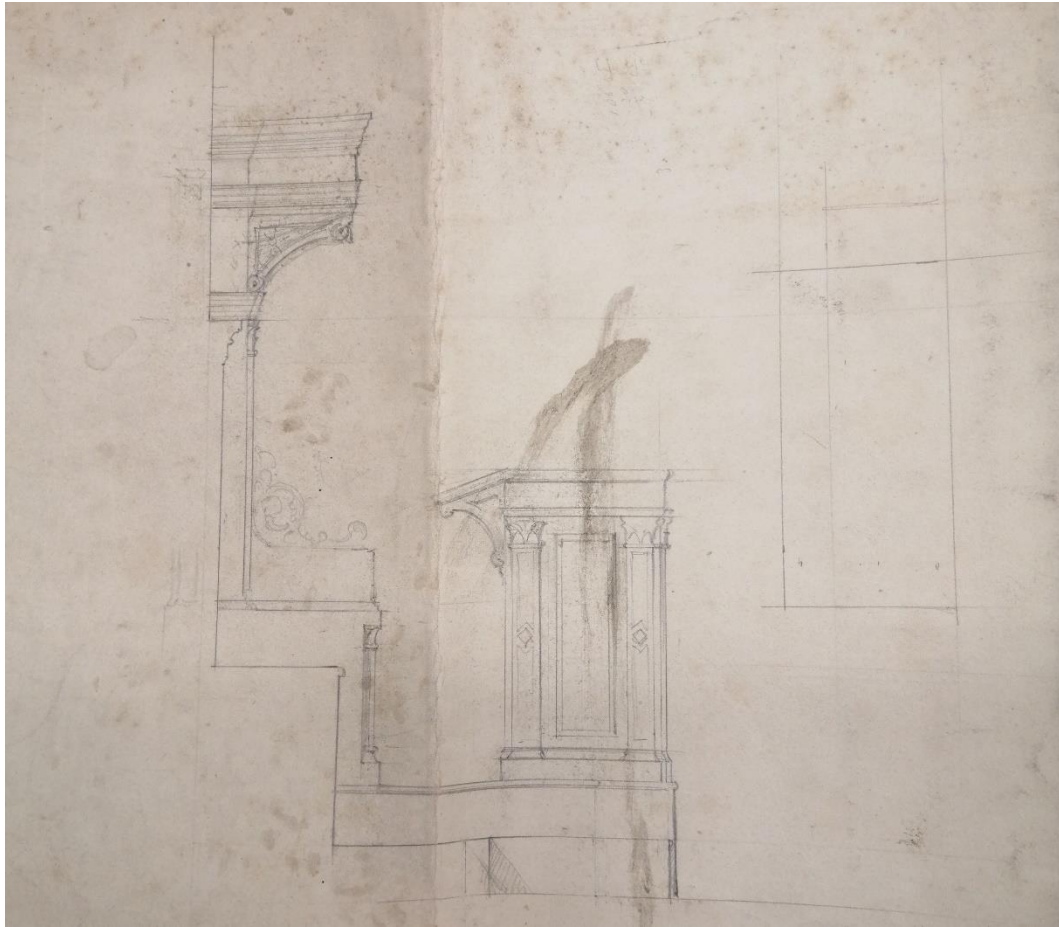


Fig. 141: Foglio progettuale del bancale ligneo di primo novecento che ornava il salone nobile del palazzo dei Notai, dettaglio, Bologna, Archivio del Comitato per Bologna Storica e Artistica.

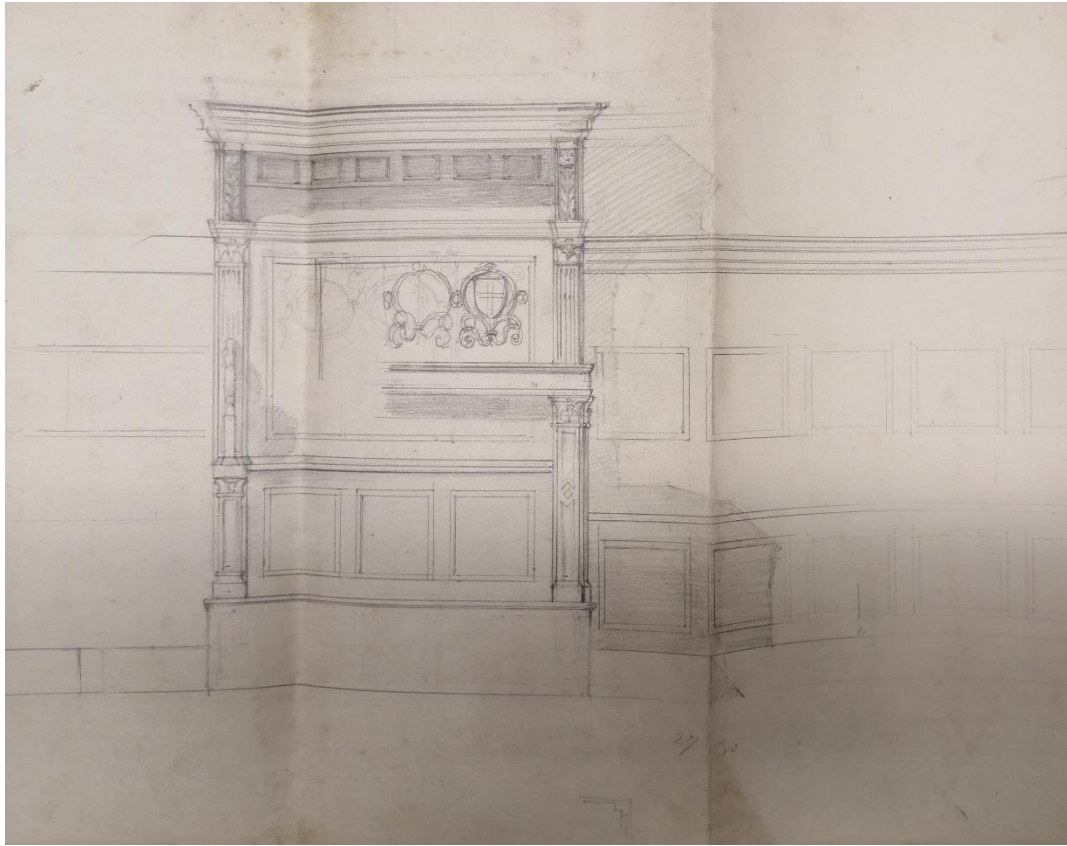


Fig. 142: Foglio progettuale del bancale ligneo di primo novecento che ornava il salone nobile del palazzo dei Notai, dettaglio, Bologna, Archivio del Comitato per Bologna Storica e Artistica.





Fig. 143: Domenico e Giacomo Cabrini su cartone di Francesco del Cossa, *Madonna col Bambino in trono e angeli*, Bologna, basilica di San Giovanni in Monte, controfacciata.



Fig. 144: Bottega dei Cabrini su cartone di Francesco del Cossa, *Madonna col Bambino in trono e angeli*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (dalla chiesa di Santa Maria dei Miracoli).





Fig. 145: Giovanni Martino Spanzotti, *Madonna col Bambino in trono e angeli*, Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica.

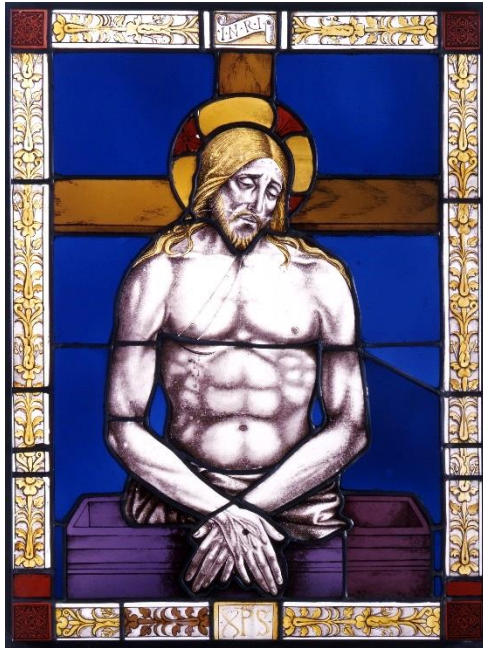


Fig. 146: Bottega dei Cabrini su cartone di Francesco Francia, *Cristo in Pietà*, Bologna, Museo Civico Medievale.

Fig. 147: Bottega dei Cabrini su cartone di Francesco Francia, *Cristo in Pietà*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (dalla chiesa di Santa Maria dei Miracoli).

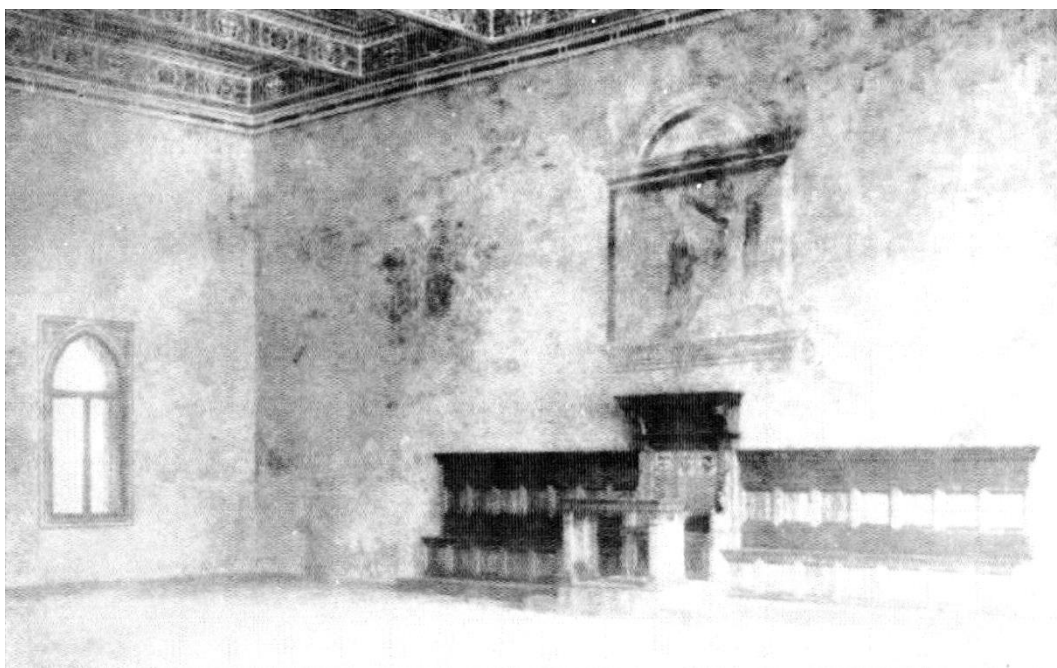


Fig. 148: Bologna, palazzo dei Notai, veduta del salone nobile, condizioni prima del 1946.



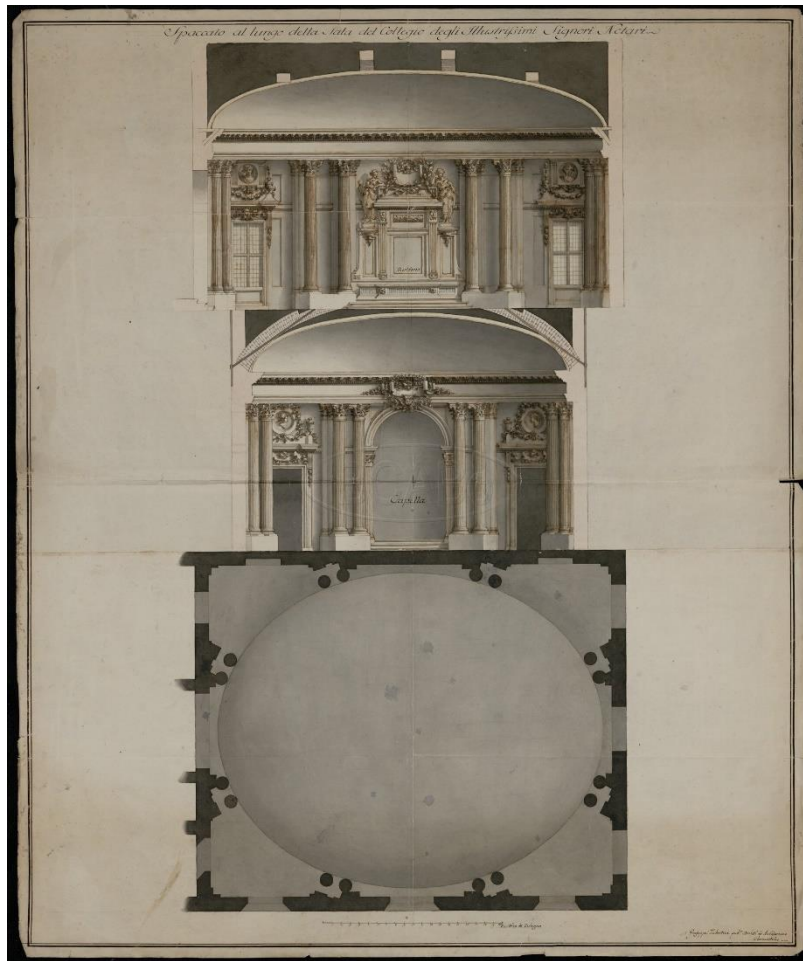


Fig. 149: Giuseppe Tubertini, *Progetto di rinnovamento del salone nobile del palazzo dei Notari*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio.

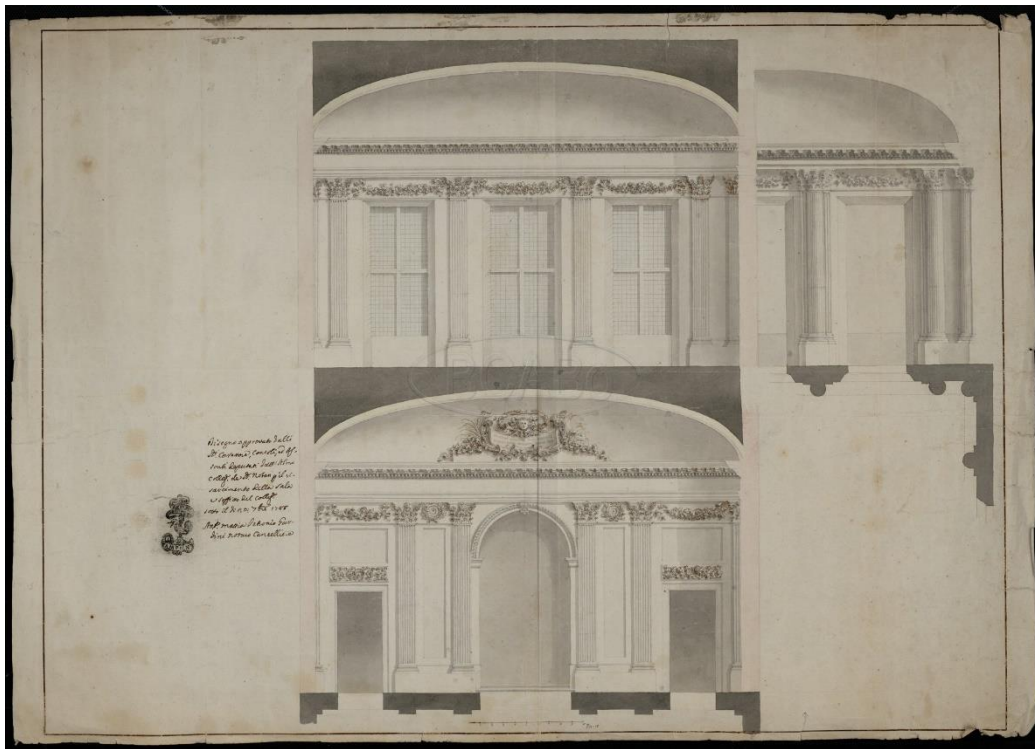


Fig. 150: Giuseppe Tubertini, Progetto di rinnovamento del salone nobile del palazzo dei Notai, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio.

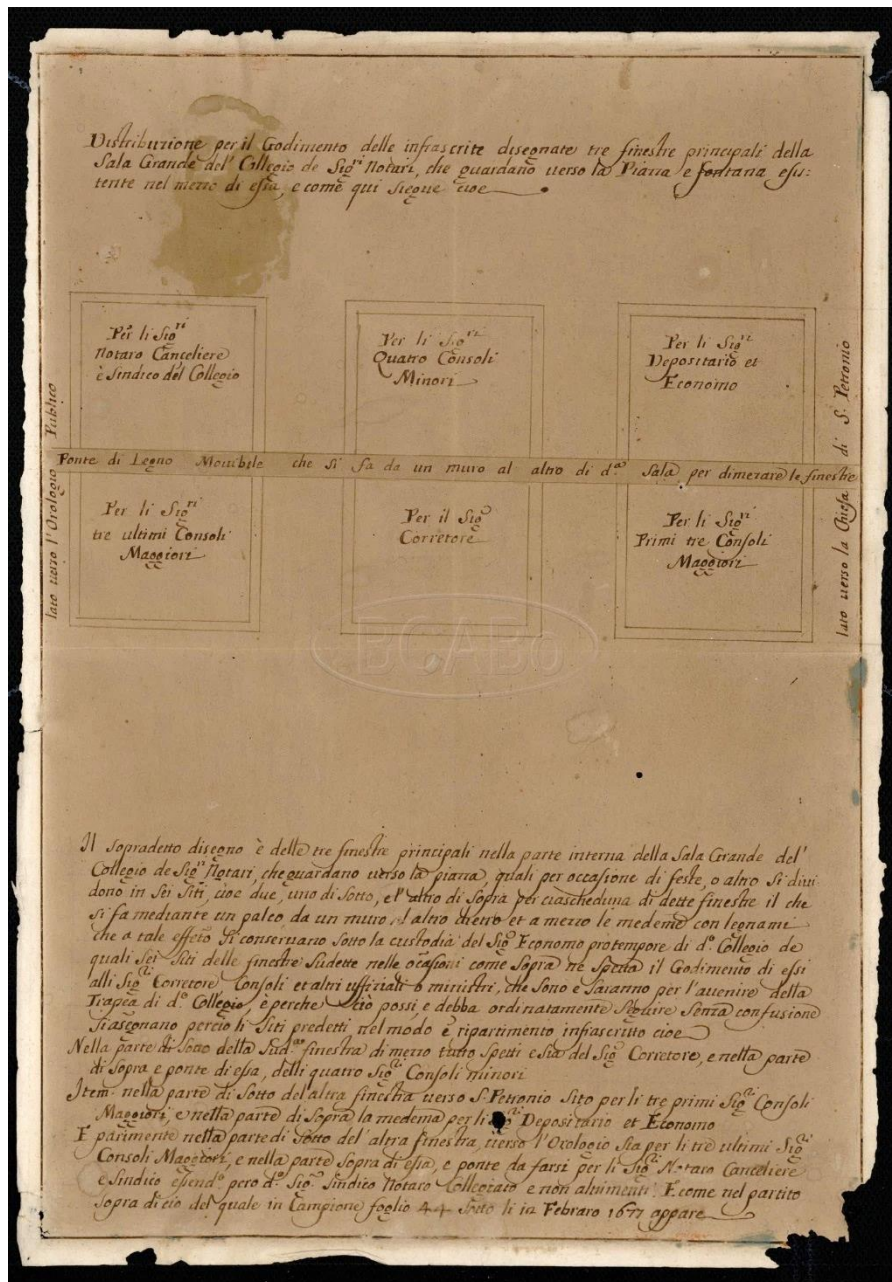


Fig. 151: “Distribuzione per il Godimento delle infrascritte disegnate tre finestre principali della Sala Grande del’ Collegio de Signori Notari”, 1677, Bologna, Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio.



### 6.1.1 Un nuovo affresco con l'*Incredulità di san Tommaso* nel palazzo dei Notai

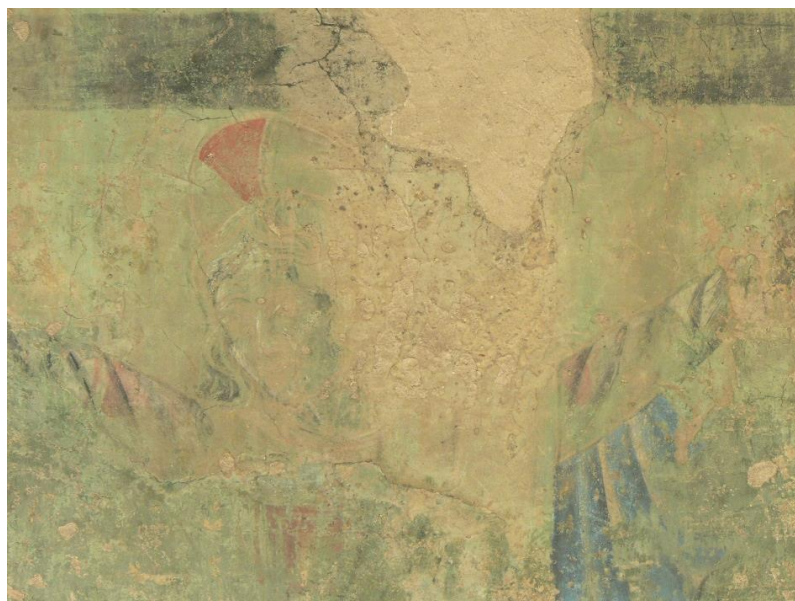


Fig. 152: Bartolomeo da Rimini, *Incredulità di san Tommaso*, dettaglio, Bologna, palazzo dei Notai, salone nobile.

Fig. 153: Bartolomeo da Rimini, *Incredulità di san Tommaso*, dettaglio, Bologna, palazzo dei Notai, salone nobile.



Fig. 154: Bartolomeo da Rimini, *Incredulità di san Tommaso*, dettaglio, Bologna, palazzo dei Notai, salone nobile.

Fig. 155: Bartolomeo da Rimini, *Incredulità di san Tommaso*, dettaglio, Bologna, palazzo dei Notai, salone nobile.



Fig. 156: Bartolomeo da Rimini, *Incredulità di san Tommaso*, Bologna, palazzo dei Notai, salone nobile, condizioni prima del 1946.



Fig. 157: Paolo Uccello, *Adorazione del Bambino*, Bologna, chiesa di San Martino.

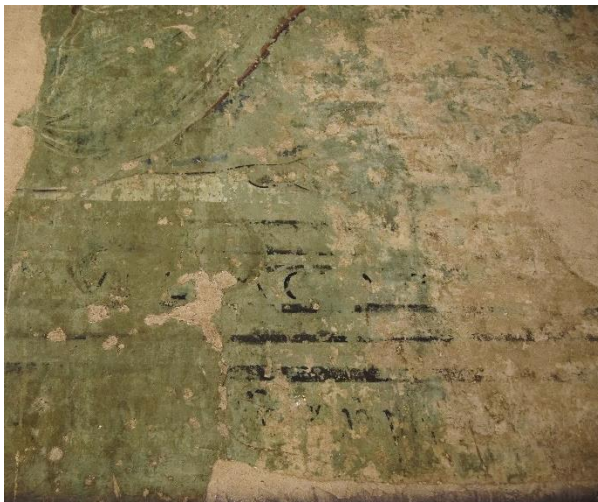




Fig. 158: Bartolomeo da Rimini, *Incredulità di san Tommaso*, dettaglio, Bologna, palazzo dei Notai, salone nobile.

Fig. 159: Bartolomeo da Rimini, *Incredulità di san Tommaso*, dettaglio, Bologna, palazzo dei Notai, salone nobile.

Fig. 160: Paolo Uccello, *Adorazione del Bambino*, dettaglio, Bologna, chiesa di San Martino.





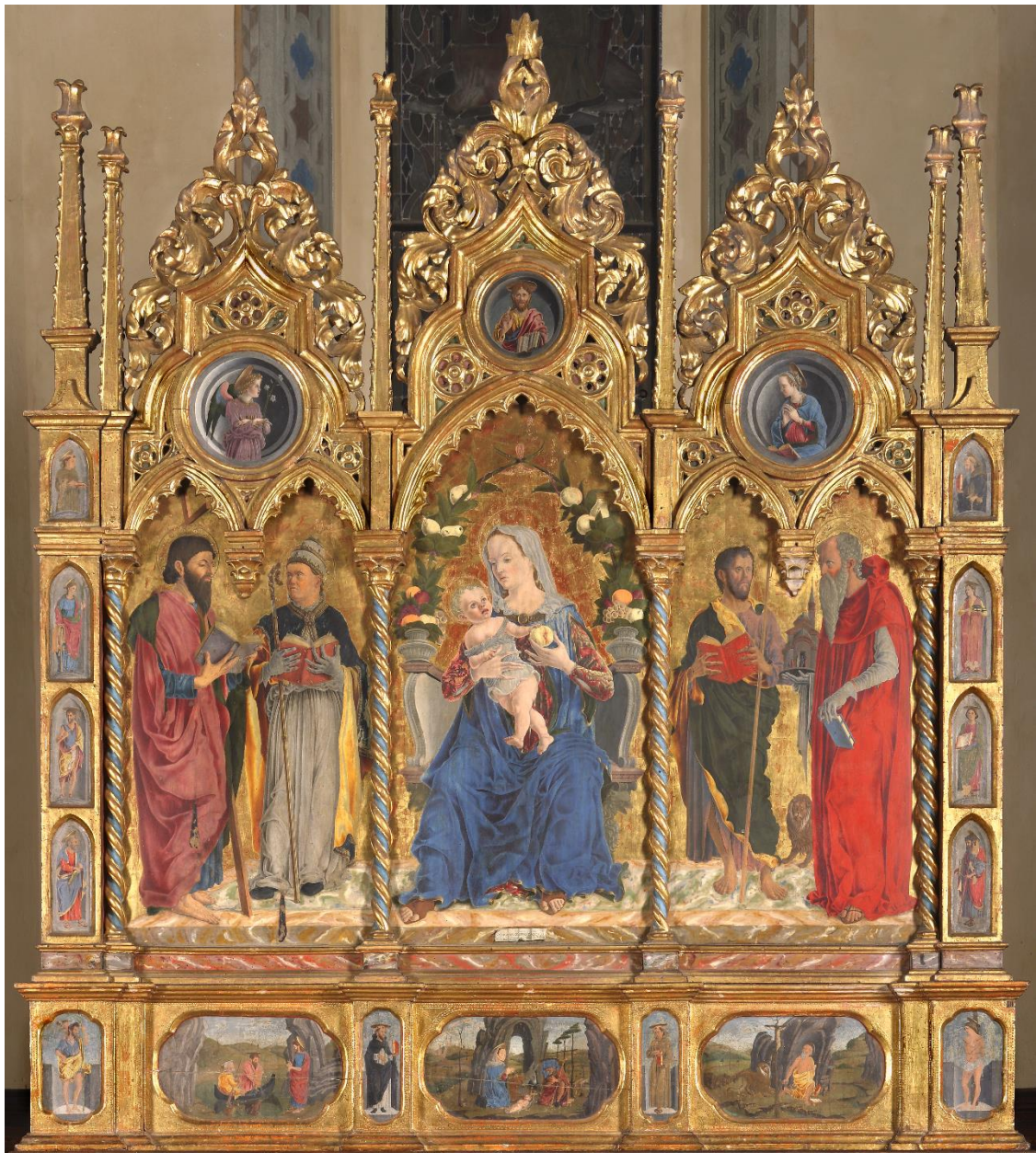


Fig. 161: Marco Zoppo, *Polittico di San Clemente*, Bologna, Collegio di Spagna, chiesa di San Clemente.



Fig. 162: Marco Zoppo, *Polittico di San Clemente*, dettaglio, Bologna, Collegio di Spagna, chiesa di San Clemente.

Fig. 163: Marco Zoppo, *Polittico di San Clemente*, dettaglio, Bologna, Collegio di Spagna, chiesa di San Clemente.



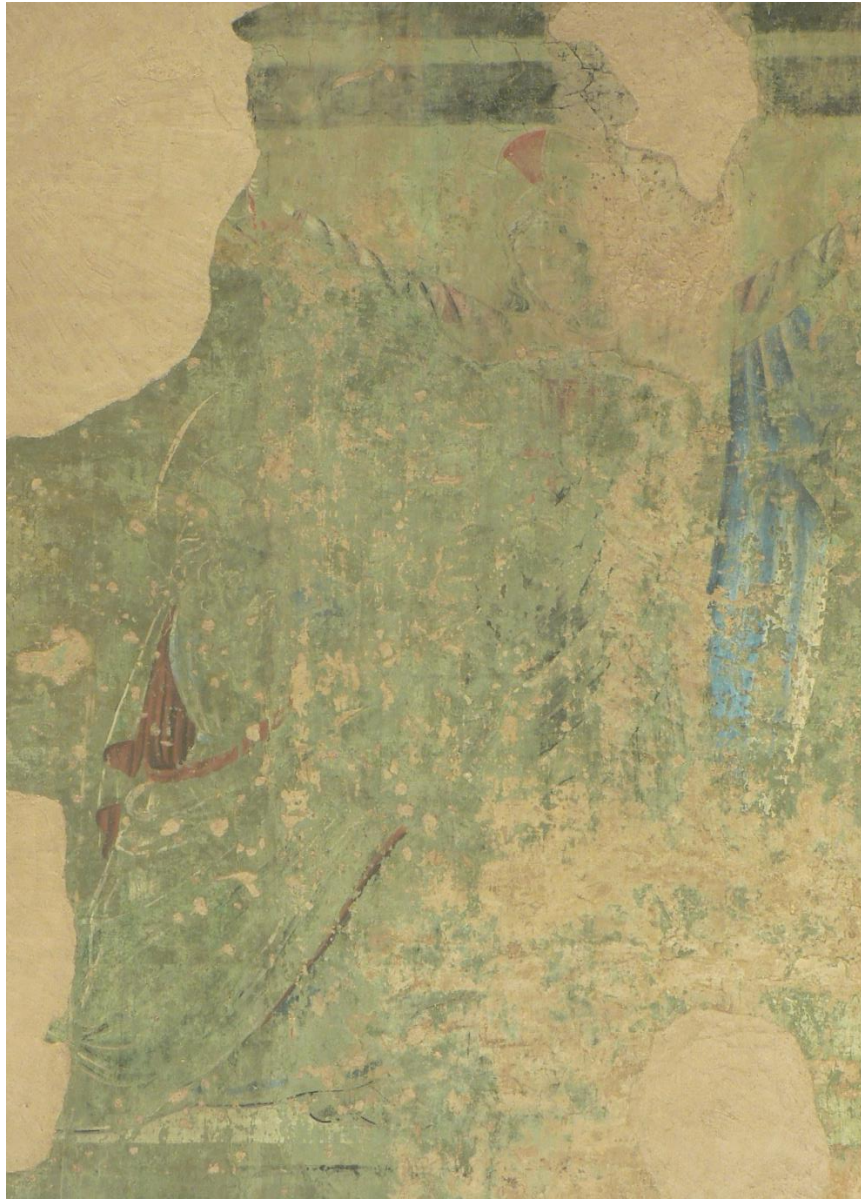


Fig. 164: Bartolomeo da Rimini, *Incredulità di san Tommaso*, dettaglio, Bologna, palazzo dei Notai, salone nobile.



Fig. 165: Francesco del Cossa, *Annunciazione* (tavola centrale della pala dell'Osservanza), Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen.





Fig. 166: Beato Angelico, *Incoronazione della Vergine*, dettaglio, Parigi, Musée du Louvre.

Fig. 167: Francesco del Cossa, *Annunciazione* (tavola centrale della pala dell'Osservanza), dettaglio, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen.



Fig. 168: Giovanni di Consalvo, *Recupero del falchetto da lavoro caduto in un lago*, dettaglio, Firenze, Badia Fiorentina, chiostro degli Aranci.

Fig. 169: Francesco del Cossa, *Annunciazione* (tavola centrale della pala dell'Osservanza), dettaglio, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen.



Fig. 170: Tommaso Garelli, *figura seduta*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

Fig. 171: Francesco del Cossa, *Adorazione dei pastori* (predella della pala dell'Osservanza), dettaglio, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen.





Fig. 172: Zanobi del Migliore, pala con l'Adorazione del Bambino e santi, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte.





Fig. 173: Bologna, basilica di San Petronio, cappella maggiore, veduta dell'ala terminale sinistra del coro.

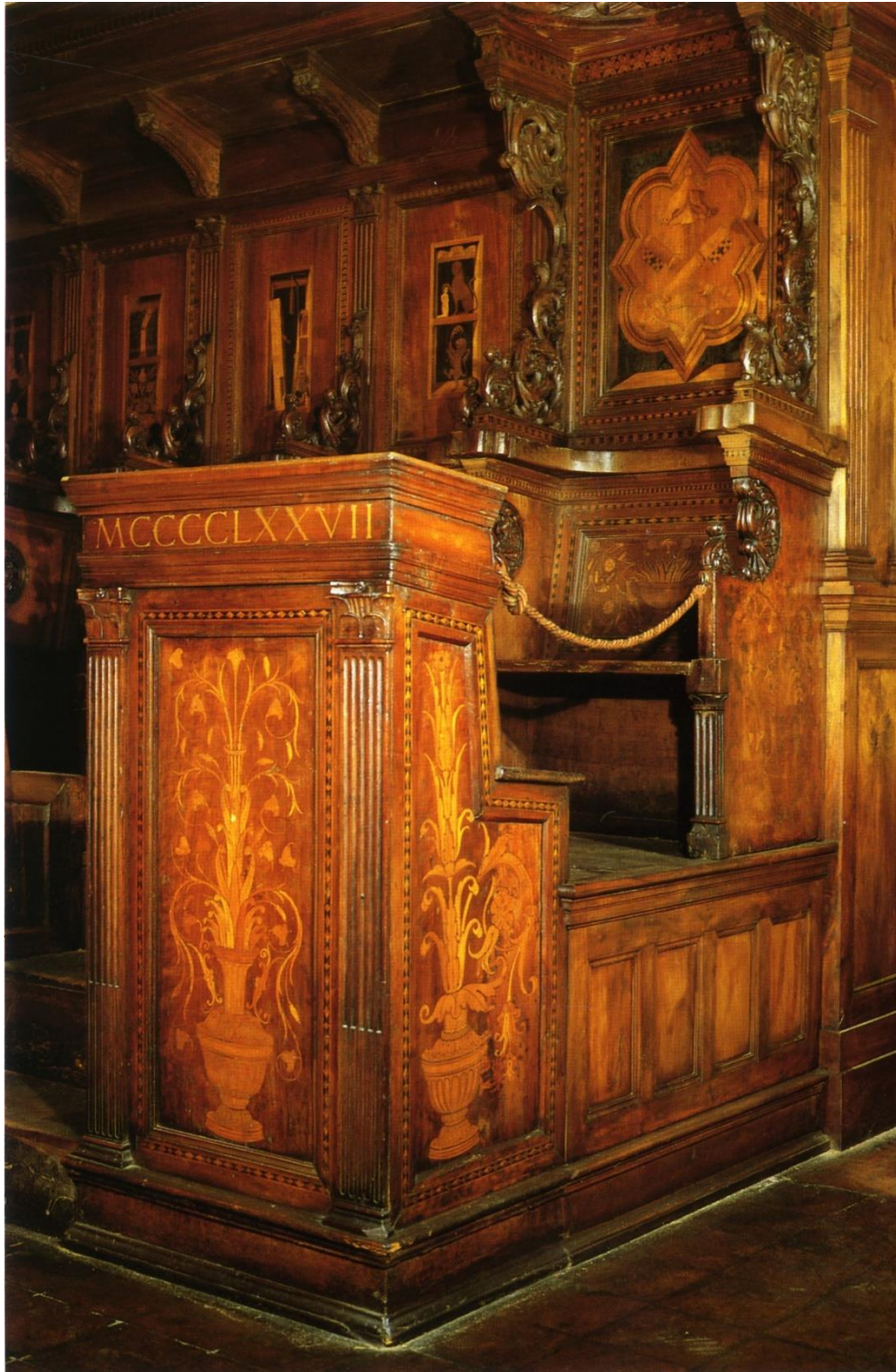


Fig. 174: Agostino de' Marchi, capostallo del coro. Bologna, basilica di San Petronio, cappella maggiore.







Fig. 176: Agostino de' Marchi su cartone di Francesco del Cossa, *San Petronio*, Bologna, basilica di San Petronio, cappella maggiore.





Fig. 177: Agostino de' Marchi su cartone di Francesco del Cossa, *Sant'Ambrogio*, Bologna, basilica di San Petronio, cappella maggiore.





Fig. 178: Agostino de' Marchi, schienale del coro. Bologna, basilica di San Petronio, cappella maggiore.



Fig. 179: Agostino de' Marchi, tarsia del coro. Bologna, basilica di San Petronio, cappella maggiore.

Fig. 180: Agostino de' Marchi, tarsia del coro. Bologna, basilica di San Petronio, cappella maggiore.

Fig. 181: Agostino de' Marchi, tarsia del coro. Bologna, basilica di San Petronio, cappella maggiore.





Fig. 182: Agostino de' Marchi, tarsia del coro. Bologna, basilica di San Petronio, cappella maggiore.

Fig. 183: Agostino de' Marchi, tarsia del coro. Bologna, basilica di San Petronio, cappella maggiore.

Fig. 184: Agostino de' Marchi, tarsia del coro. Bologna, basilica di San Petronio, cappella maggiore.



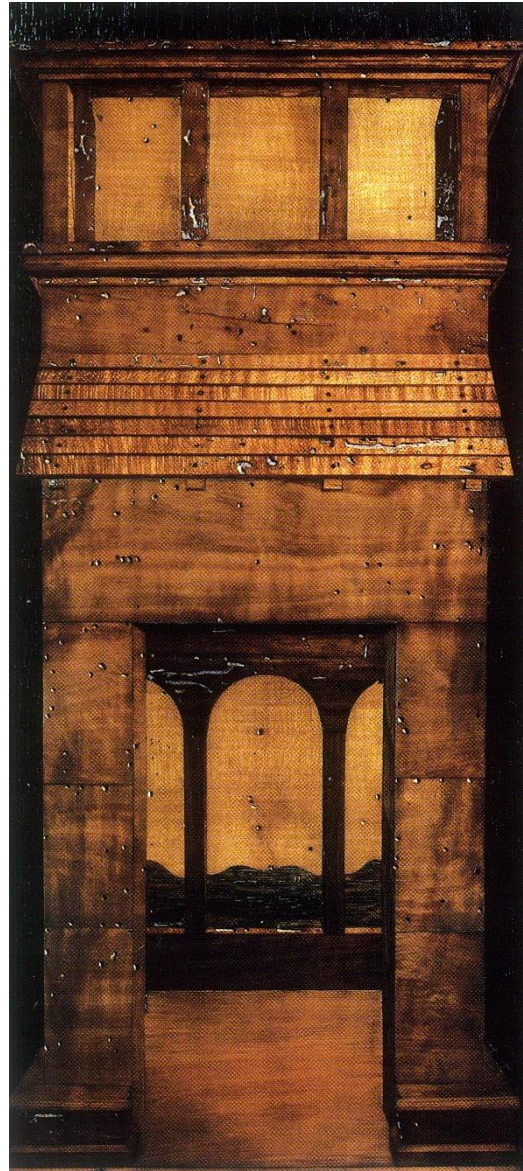
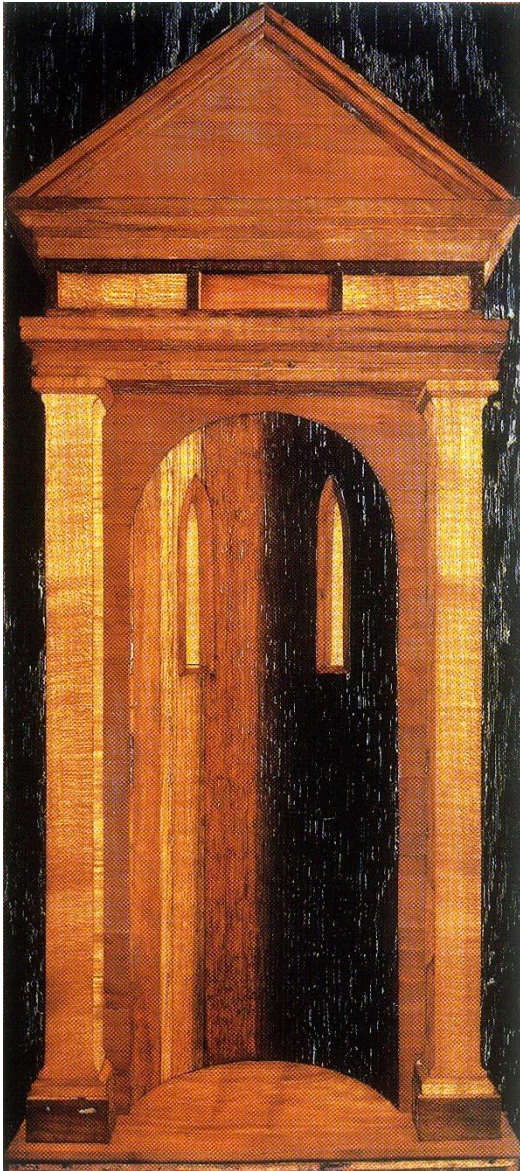


Fig. 185: Agostino de' Marchi, tarsia del coro. Bologna, basilica di San Petronio, cappella maggiore.

Fig. 186: Agostino de' Marchi, tarsia del coro. Bologna, basilica di San Petronio, cappella maggiore.



Fig. 187: Zanobi del Migliore, pala con l'Adorazione del Bambino e santi, dettaglio della tavola centrale, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte.



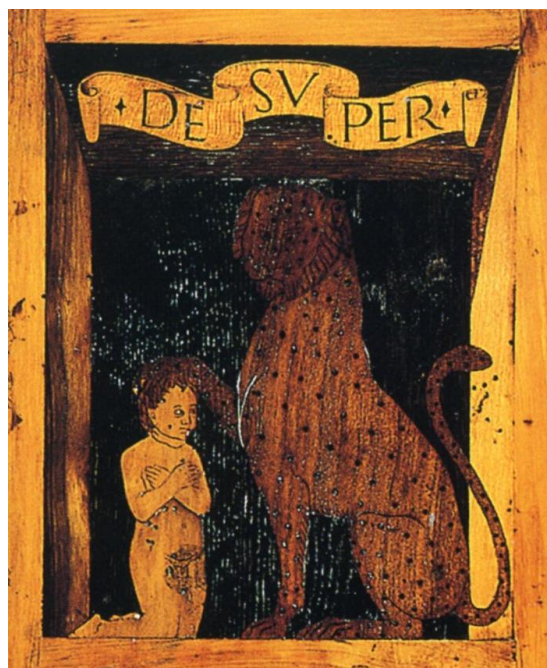


Fig. 188: Zanobi del Migliore, pala con l'Adorazione del Bambino e santi, dettaglio della tavola centrale, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte.

Fig. 189: Agostino de' Marchi (su cartone di Zanobi del Migliore?), Felino con un bambino inginocchiato e Leone con la palma di datteri. Bologna, basilica di San Petronio, cappella maggiore.



Fig. 190: Piero della Francesca, *Sigismondo Pandolfo Malatesta in preghiera davanti a san Sigismondo*, Rimini, Tempio Malatestiano.



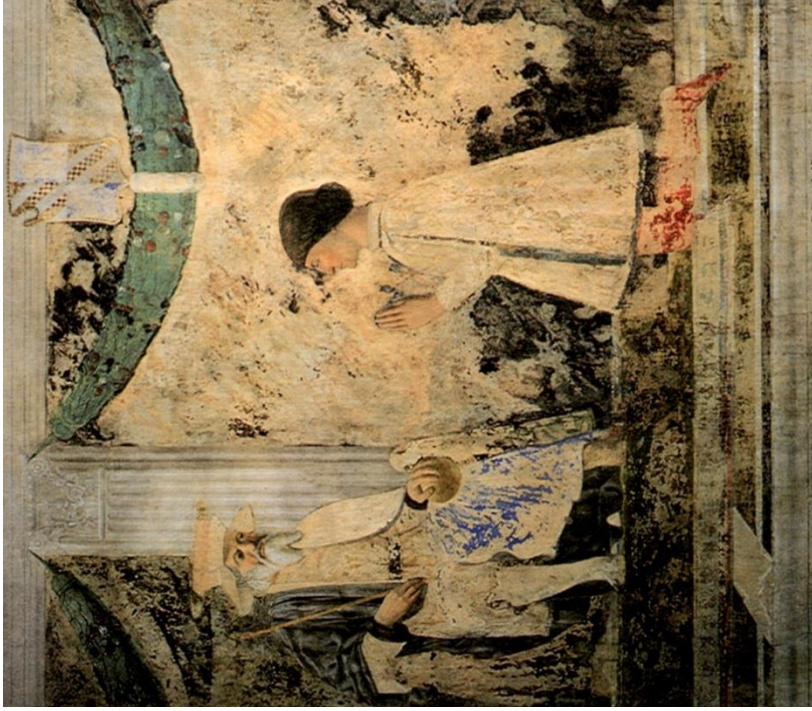


Fig. 191: Piero della Francesca, *Sigismondo Pandolfo Malatesta in preghiera davanti a san Sigismondo*, dettaglio, Rimini, Tempio Malatestiano.



Fig. 192: Bartolomeo da Rimini, *Incredulità di san Tommaso*, dettaglio, Bologna, palazzo dei Notai, salone nobile.





Fig. 193: Francesco Francia, attr., *Crocifissione fra la Madonna e i santi Francesco, Giovanni e Girolamo, Cristo uomo dei dolori fra due angeli*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

6.1.2 Una proposta per il risarcimento del catalogo di Andrea Formigine



Fig. 194: Girolamo Siciolante da Sermoneta, *Madonna con Bambino in trono con i santi Giovanni Battista, Caterina d'Alessandria, Girolamo, Martino, Alberto di Gerusalemme, Luca e il donatore Matteo Malvezzi*, Bologna, chiesa di San Martino, cappella Maggiore.





Fig. 195: Bottega dei de' Marchi, *cornice della pala Felicini*, Bologna, chiesa di Santa Maria della Misericordia, cappella Felicini (con all'interno dipinti non pertinenti: un' *Annunciazione* di Ubaldo Gandolfi e una predella con scene raffiguranti la *Crocifissione e santi* di un anonimo pittore bolognese di inizio XVI secolo).



Fig. 196: Bottega dei de' Marchi, *cornice della pala Felicini*, dettaglio, Bologna, chiesa di Santa Maria della Misericordia, cappella Felicini (con all'interno dipinti non pertinenti: un' *Annunciazione* di Ubaldo Gandolfi e una predella con scene raffiguranti la *Crocifissione e santi* di un anonimo pittore bolognese di inizio XVI secolo).





Fig. 197: Francesco Raibolini detto il Francia e Giacomo de' Marchi, *Madonna col Bambino in trono, angeli e i santi Proculo, Agostino e Giovanni Evangelista e Sebastiano* (pala Bentivoglio), Bologna, basilica di San Giacomo Maggiore, cappella Bentivoglio.



Fig. 198: Giacomo de' Marchi, cornice della pala Bentivoglio, dettaglio, Bologna, basilica di San Giacomo Maggiore, cappella Bentivoglio.





Fig. 199: Giovanni Barilli, *cornice della Santa Cecilia di Raffaello*, Bologna, basilica di San Giovanni in Monte.



Fig. 200: Giovanni Barilli, *cornice della Santa Cecilia di Raffaello*, dettaglio, Bologna, basilica di San Giovanni in Monte.





Fig. 201: Andrea Marchesi da Formigine (?), *ancona lignea*, Bologna, chiesa di Santa Maria della Misericordia, cappella Gozzadini (contenente al centro una *Madonna col Bambino* ad affresco di Lippo di Dalmasio e una copia della *Visione di Sant'Agostino* di Francesco Francia; l'originale è nella Pinacoteca Nazionale di Bologna).



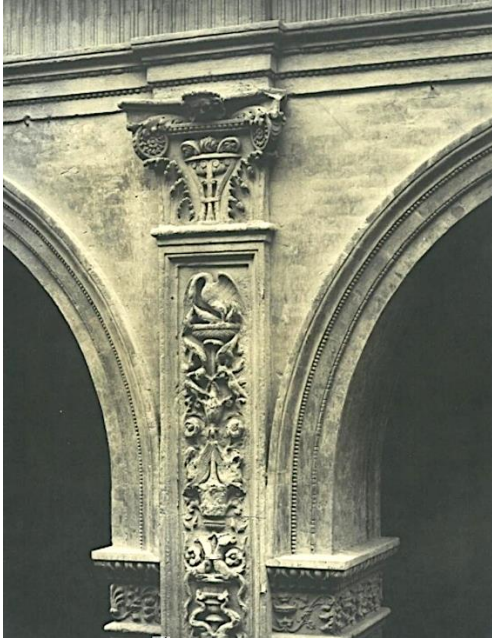


Fig. 202: Bologna, chiesa di San Bartolomeo, portico, veduta.

Fig. 203: Andrea Marchesi da Formigine, attr., *intagli in arenaria*, Bologna, chiesa di San Bartolomeo, portico.

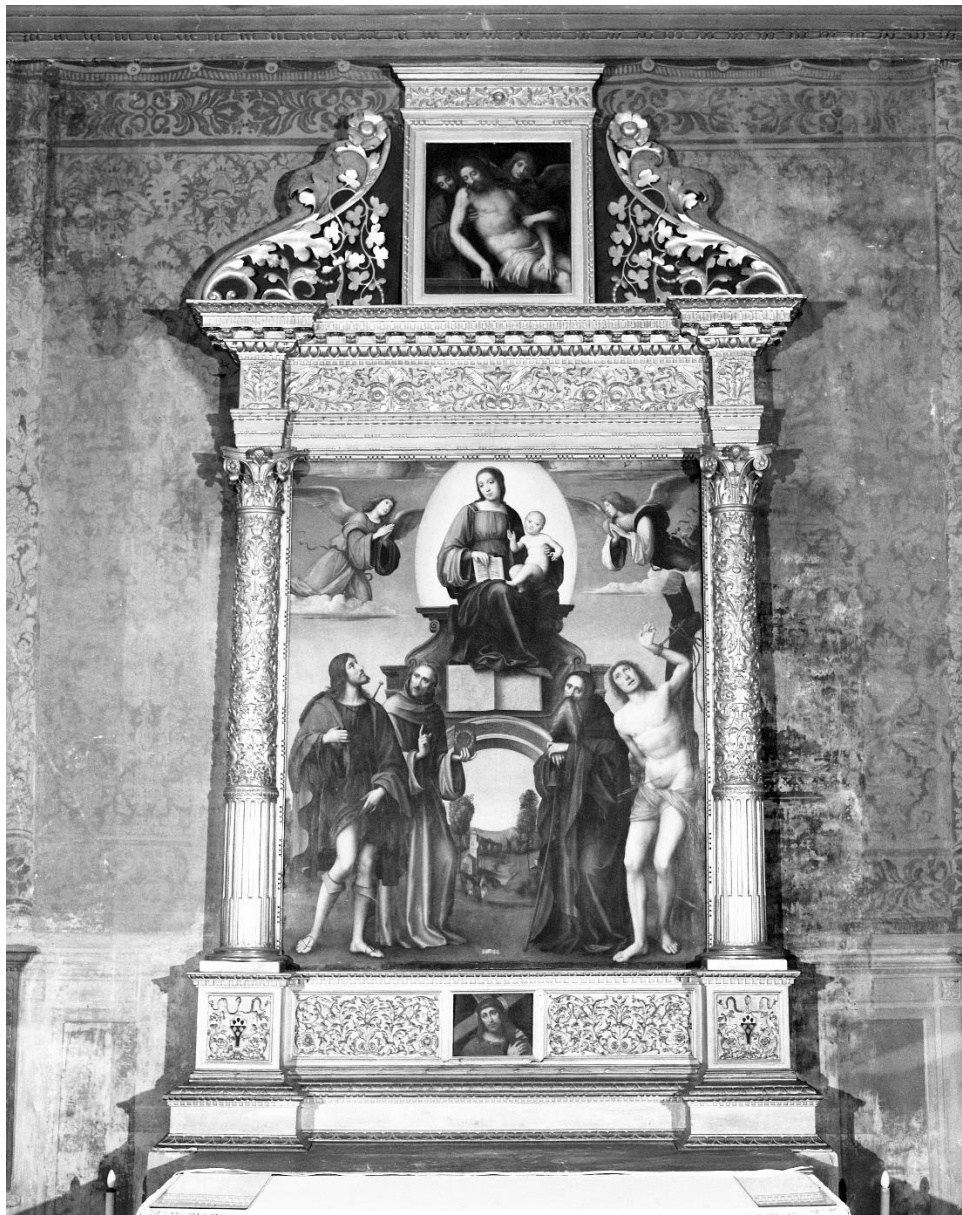


Fig. 204: Francesco Raibolini detto il Francia e Andrea Marchesi da Formigine (?), *Madonna col Bambino in trono, angeli e i santi Rocco, Bernardino da Siena, Antonio abate, Sebastiano; Cristo morto sorretto da due angeli (cimasa), Cristo portacroce (predella)* (pala Paltroni), Bologna, chiesa di San Martino, cappella Paltroni.



Fig. 205: Francesco Raibolini detto il Francia e Andrea Marchesi da Formigine (?), *Cristo morto sorretto da due angeli* (cimasa della pala Paltroni), Bologna, chiesa di San Martino, cappella Paltroni.





Fig. 206: Francesco Raibolini detto il Francia e Andrea Marchesi da Formigine (?), *Cristo portacroce* (dettaglio della predella della pala Paltroni), Bologna, chiesa di San Martino, cappella Paltroni.



Fig. 207: Lorenzo Costa e Andrea Marchesi da Formigine (?), *Assunzione della Vergine*; *Cristo risorto* (cimasa) (pala Grassi), Bologna, chiesa di San Martino, navata.



Fig. 208: Lorenzo Costa e Andrea Marchesi da Formigine (?), *Cristo risorto* (cimasa della pala Grassi), Bologna, chiesa di San Martino, navata.





Fig. 209: Francesco Raibolini detto il Francia e Andrea Marchesi da Formigine (P), pala Paltroni, cappella Paltroni, chiesa di San Martino, Bologna.



Fig. 210: Lorenzo Costa e Andrea Marchesi da Formigine (P), pala Grassi, dettaglio, chiesa di San Martino, navata.





Fig. 211: Andrea Marchesi da Formigine (?), pala Paltroni, dettaglio dell'architrave, Bologna, chiesa di San Martino, cappella Paltroni.

Fig. 212: Andrea Marchesi da Formigine (?), pala Grassi, dettaglio dell'architrave, Bologna, chiesa di San Martino, navata.

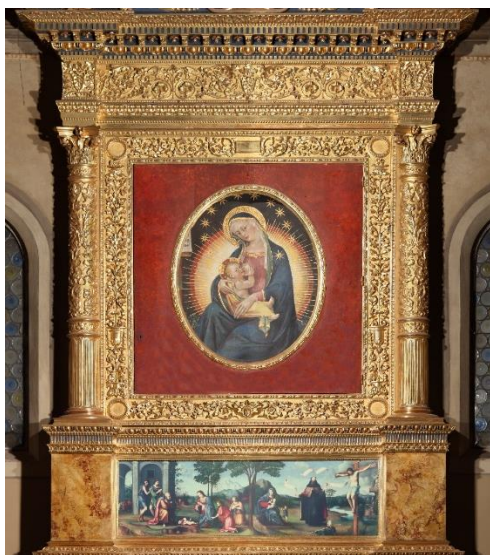


Fig. 213: Francesco Raibolini detto il Francia e Andrea Marchesi da Formigine (?), pala Paltroni, dettaglio, Bologna, chiesa di San Martino, cappella Paltroni.

Fig. 214: Lorenzo Costa e Andrea Marchesi da Formigine (?), pala Grassi, dettaglio, Bologna, chiesa di San Martino, navata.

Fig. 215: Andrea Marchesi da Formigine (?), *ancona lignea*, dettaglio, Bologna, chiesa di Santa Maria della Misericordia, cappella Gozzadini.





Fig. 216: Francesco Raibolini detto il Francia e Andrea Marchesi da Formigine (?), *Cristo morto sorretto da due angeli* (cimasa della pala Paltroni), Bologna, chiesa di San Martino, cappella Paltroni.

Fig. 217: Andrea Marchesi da Formigine (?), *ancona lignea*, cimasa, Bologna, chiesa di Santa Maria della Misericordia, cappella Gozzadini.

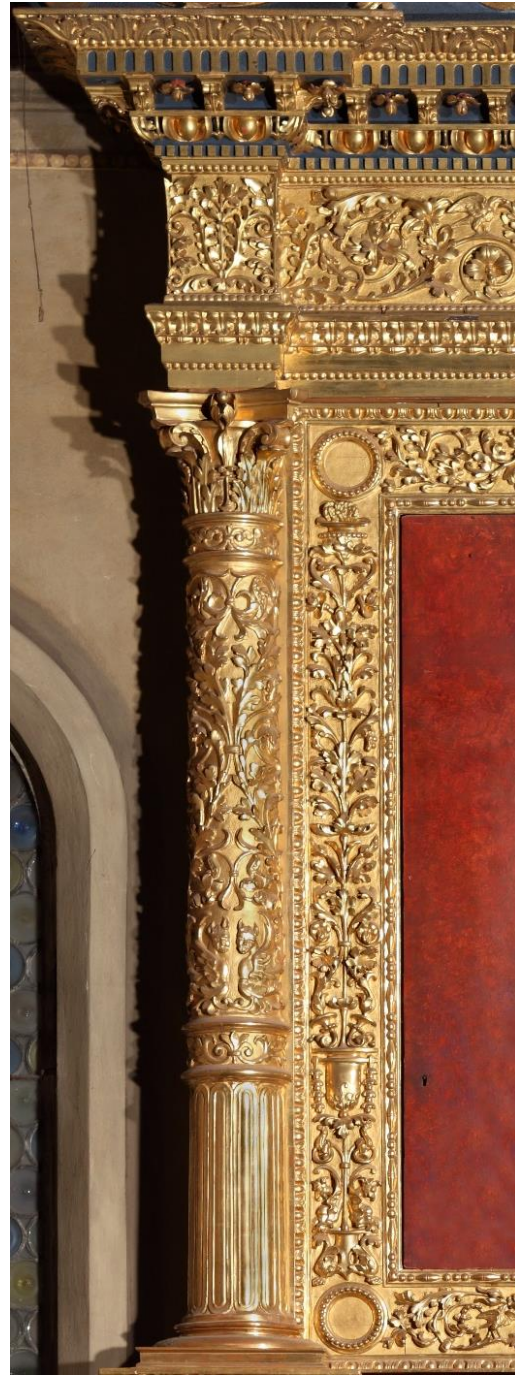


Fig. 218: Francesco Raibolini detto il Francia e Andrea Marchesi da Formigine (?), pala Paltroni, dettaglio, Bologna, chiesa di San Martino, cappella Paltroni.

Fig. 219: Andrea Marchesi da Formigine (?), *ancona lignea*, dettaglio, Bologna, chiesa di Santa Maria della Misericordia, cappella Gozzadini.





Fig. 220: Andrea Marchesi da Formigine (?), *ancona lignea*, dettaglio, Bologna, chiesa di Santa Maria della Misericordia, cappella Gozzadini.

Fig. 221: Andrea e Jacopo Marchesi da Formigine, *ancona lignea*, Bologna, chiesa di San Martino, cappella Maggiore.

## 6.2 I Muratori



Fig. 222: Bologna, chiesa di Santa Maria di Galliera e di San Filippo Neri, veduta della facciata.



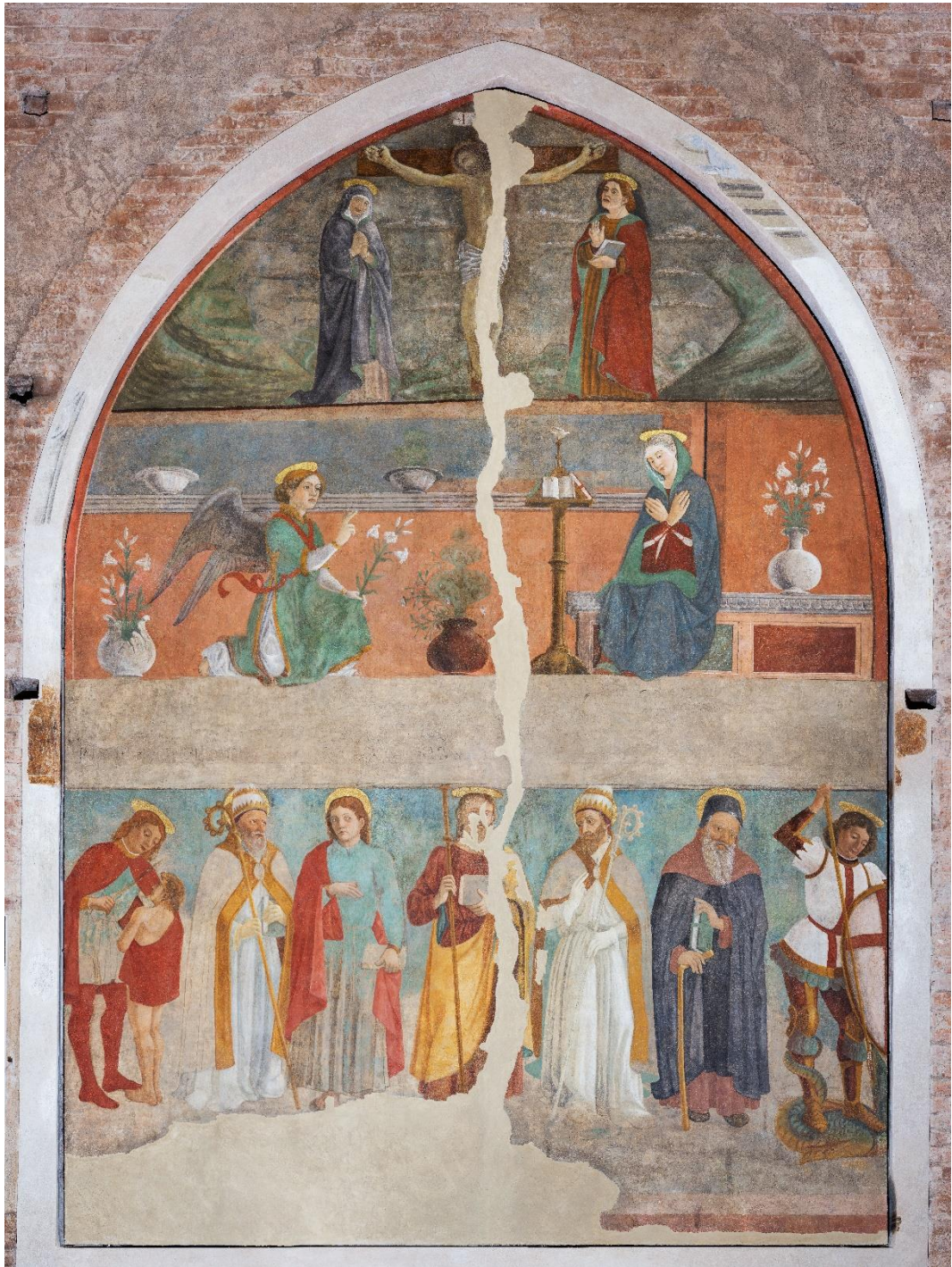


Fig. 223: Maestro della pala dei Muratori, *Crocifissione e l'Annunciazione e santi*, Nonantola, Abbazia di San Silvestro.





Fig. 224: Maestro della pala dei Muratori, *Madonna col Bambino fra i santi Domenico e Francesco*, Bologna, ex oratorio di San Colombano.



Fig. 225: Anonimo pittore emiliano del XV secolo, *San Ludovico di Tolosa, san Francesco, san Bernardino da Siena e due donatori*, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte.



Fig. 226: Bologna, chiesa di Santa Maria di Galliera e di San Filippo Neri, veduta delle pitture nell'intercapedine del lato orientale.





Fig. 227: Maestro della pala dei Muratori, *San Bartolomeo*, Bologna, chiesa di Santa Maria di Galliera e di San Filippo Neri, faccia esterna del fianco orientale.

Fig. 228: Calco a carboncino di *San Bartolomeo*, Bologna, Archivio del Comitato per Bologna Storica e Artistica.



Fig. 229: Maestro della pala dei Muratori, *Sant'Andrea*, Bologna, chiesa di Santa Maria di Galliera e di San Filippo Neri, faccia esterna del fianco orientale.

Fig. 230: Calco a carboncino di *Sant'Andrea*, Bologna, Archivio del Comitato per Bologna Storica e Artistica.



Fig. 231: Maestro della pala dei Muratori, *Padre eterno benedicente*, Bologna, chiesa di Santa Maria di Galliera e di San Filippo Neri, faccia esterna del fianco orientale.

Fig. 232: Calco a carboncino della testa del *Padre eterno benedicente*, Archivio del Comitato per Bologna Storica e Artistica.

Fig. 233: Calco a carboncino di *Padre eterno benedicente*, Archivio del Comitato per Bologna Storica e Artistica.





Fig. 234: Bologna, chiesa di Santa Maria di Galliera e di San Filippo Neri, lacerto nell'intercapedine del lato orientale.

Fig. 235: Bologna, chiesa di Santa Maria di Galliera e di San Filippo Neri, lacerto nell'intercapedine del lato orientale.





Fig. 236: Bologna, chiesa di Santa Maria di Galliera e di San Filippo Neri, dettaglio della trabeazione sulla faccia esterna del fianco orientale.



Fig. 237: Bologna, chiesa di Santa Maria di Galliera e di San Filippo Neri, facciata, santi sul coronamento del secondo ordine.

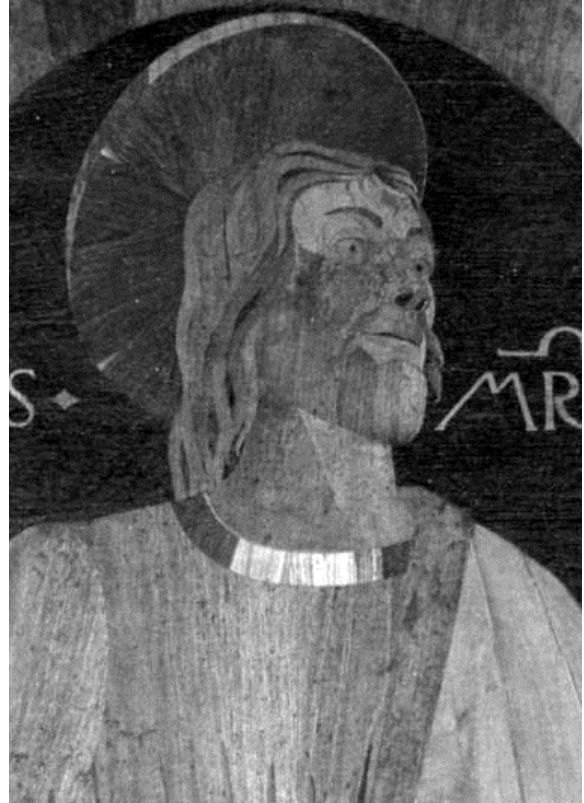
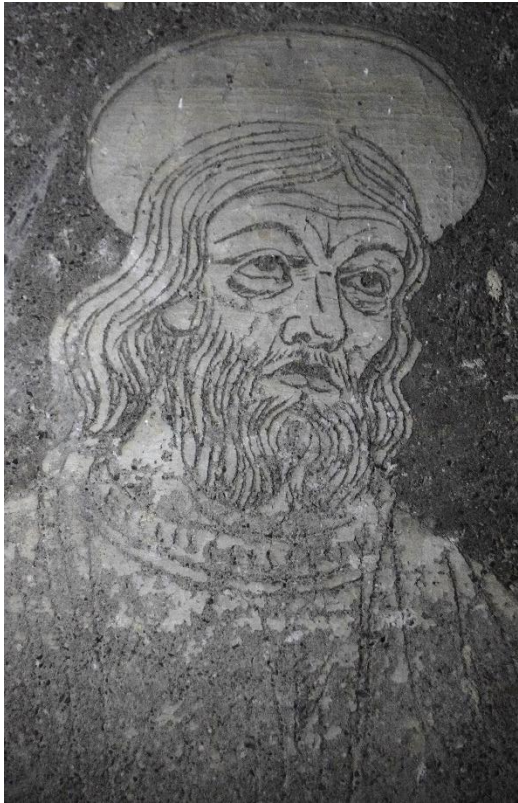


Fig. 238: Maestro della pala dei Muratori, *Apostolo*, Bologna, chiesa di Santa Maria di Galliera e di San Filippo Neri, faccia esterna del fianco orientale.

Fig. 239: Cristoforo da Lendinara, *San Marco*, Modena, Duomo (dal poggiolo dell'organo).





Fig. 240: Maestro della pala dei Muratori, *Madonna col Bambino in trono fra i santi Claudio, Martino di Tours, Girolamo e Castorio e Cristo fra i dolenti* (pala dei Muratori), dettaglio, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Fig. 241: Maestro della pala dei Muratori, *Sant'Andrea*, Bologna, chiesa di Santa Maria di Galliera e di San Filippo Neri, faccia esterna del fianco orientale.



Fig. 242: Maestro della pala dei Muratori, *Madonna col Bambino in trono fra i santi Claudio, Martino di Tours, Girolamo e Castorio e Cristo fra i dolenti* (pala dei Muratori), dettaglio, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Fig. 243: Maestro della pala dei Muratori, *Apostolo*, Bologna, chiesa di Santa Maria di Galliera e di San Filippo Neri, faccia esterna del fianco orientale.





Fig. 244: Maestro della pala dei Muratori, *Crocifissione e l'Annunciazione e santi*, dettaglio, Nonantola, Abbazia di San Silvestro.

Fig. 245: Maestro della pala dei Muratori, *San Giovanni Evangelista*, Bologna, chiesa di Santa Maria di Galliera e di San Filippo Neri, faccia esterna del fianco orientale.



Fig. 246: Modena, Duomo, cappella Bellincini, veduta d'insieme.



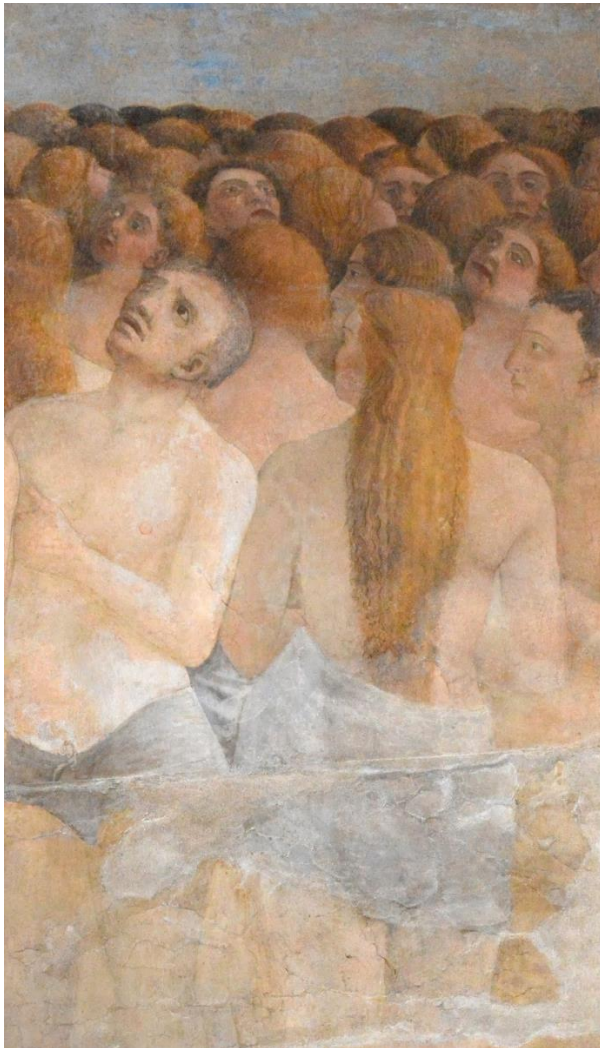


Fig. 247: Modena, Duomo, cappella Bellincini, dettaglio della selva dei risorti in seguito al Giudizio universale.

Fig. 248: Maestro della pala dei Muratori, *Crocifissione e l'Annunciazione e santi*, dettaglio, Nonantola, Abbazia di San Silvestro.



Fig. 249: Modena, Duomo, cappella Bellincini, dettaglio della selva dei risorti in seguito al Giudizio universale.

Fig. 250: Maestro della pala dei Muratori, *Crocifissione e l'Annunciazione e santi*, dettaglio, Nonantola, Abbazia di San Silvestro.





Fig. 251: Pierantonio Degli Abati e bottega, *Uomo Illustre*, Padova, monastero di San Giovanni di Verdara, Biblioteca.



Fig. 252: Modena, Duomo, cappella Bellincini, dettaglio della Madonna col Bambino.

Fig. 253: Maestro della pala dei Muratori, *Madonna col Bambino in trono fra i santi Claudio, Martino di Tours, Girolamo e Castorio e Cristo fra i dolenti* (pala dei Muratori), dettaglio, Bologna, Pinacoteca Nazionale.





Fig. 254: Modena, Duomo, cappella Bellincini, dettaglio del san Francesco.

Fig. 255: Maestro della pala dei Muratori, *Madonna col Bambino fra i santi Domenico e Francesco*, dettaglio, Bologna, ex oratorio di San Colombano.

Fig. 256: Marco Zoppo, *Polittico di San Clemente*, dettaglio, Bologna, Collegio di Spagna, chiesa di San Clemente.



Fig. 257: Maestro della pala dei Muratori (?), *Ritratto di Ludovico Bolognini*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.





Fig. 258: Francesco del Cossa, *San Floriano*, scomparto del polittico Griffoni eseguito in collaborazione con Ercole de Roberti, Washington, National Gallery of Art.

Fig. 259: Maestro della pala dei Muratori, *San Castorio*, Bologna, chiesa di Santa Maria di Galliera e di San Filippo Neri, faccia esterna del fianco orientale.



Fig. 260: Cristoforo da Lendinara, *Madonna col Bambino in trono*, Modena, Galleria Estense.



Fig. 261: Pittore lendinaresco bolognese del XV secolo, *San Bernardino da Siena*, Bologna, chiesa di San Girolamo alla Certosa.



### 6.3 Gli Speciali



Fig. 262: Andrea d'Assisi detto l'Ingegno, attr., *Madonna in adorazione del Bambino e angeli*, Roma, Musei Capitolini, cappella del Palazzo dei Conservatori.

Fig. 263: Andrea d'Assisi detto l'Ingegno (?), *Madonna in adorazione del Bambino*, Assisi, Pinacoteca comunale.

Fig. 264: Andrea d'Assisi detto l'Ingegno (?), *Madonna in adorazione del Bambino tra i santi Cristoforo e Bernardino da Siena, Giorgio che uccide il drago, Martino e il povero, San Martino in Campo* (PG), oratorio della Madonnuccia.



Fig. 265: Ludovico di Angelo Mattioli, *Madonna in adorazione del Bambino tra i santi Sebastiano e Nicola da Tolentino*, dettaglio, Corciano, chiesa del Borgo.

Fig. 266: Tiberio d'Assisi, *Madonna in adorazione del Bambino, san Francesco e un altro santo (Antonio?)*, dettaglio, Assisi, Pinacoteca Comunale.

Fig. 267: Francesco Melanzio, *Madonna col Bambino in trono tra santi e angeli*, dettaglio, Montefalco, chiesa di San Leonardo.





Fig. 268: Maestro della Madonna del Capitolo di Faenza (Guido Aspertini?), *Madonna in adorazione del Bambino*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.





Fig. 269: Macrino d'Alba, *Madonna in adorazione del Bambino tra i santi Giacomo Maggiore, Giovanni Battista, Agostino e Girolamo*, Crea, Santuario dell'Assunta.



Figg. 270-271: Maestro di San Martino Alfieri, *Natività*, *Incoronazione della Vergine*, Asti, Pinacoteca civica.





Fig. 272: Macrino d'Alba, *Madonna in adorazione del Bambino tra i santi Michele Arcangelo, Bernardino da Siena, Chiara e Stefano*, 1507, Città del Messico, Museo Soumaya.



Fig. 273: Andrea d'Assisi detto l'Ingegno (?), *Madonna in adorazione del Bambino tra i santi Cristoforo e Bernardino da Siena, Giorgio che uccide il drago, Martino e il povero*, dettaglio, San Martino in Campo (PG), oratorio della Madonnuccia.

Fig. 274: Pietro Vannucci detto Perugino, *Crocifissione*, dettaglio, Assisi, basilica di Santa Maria degli Angeli, Porziuncola.



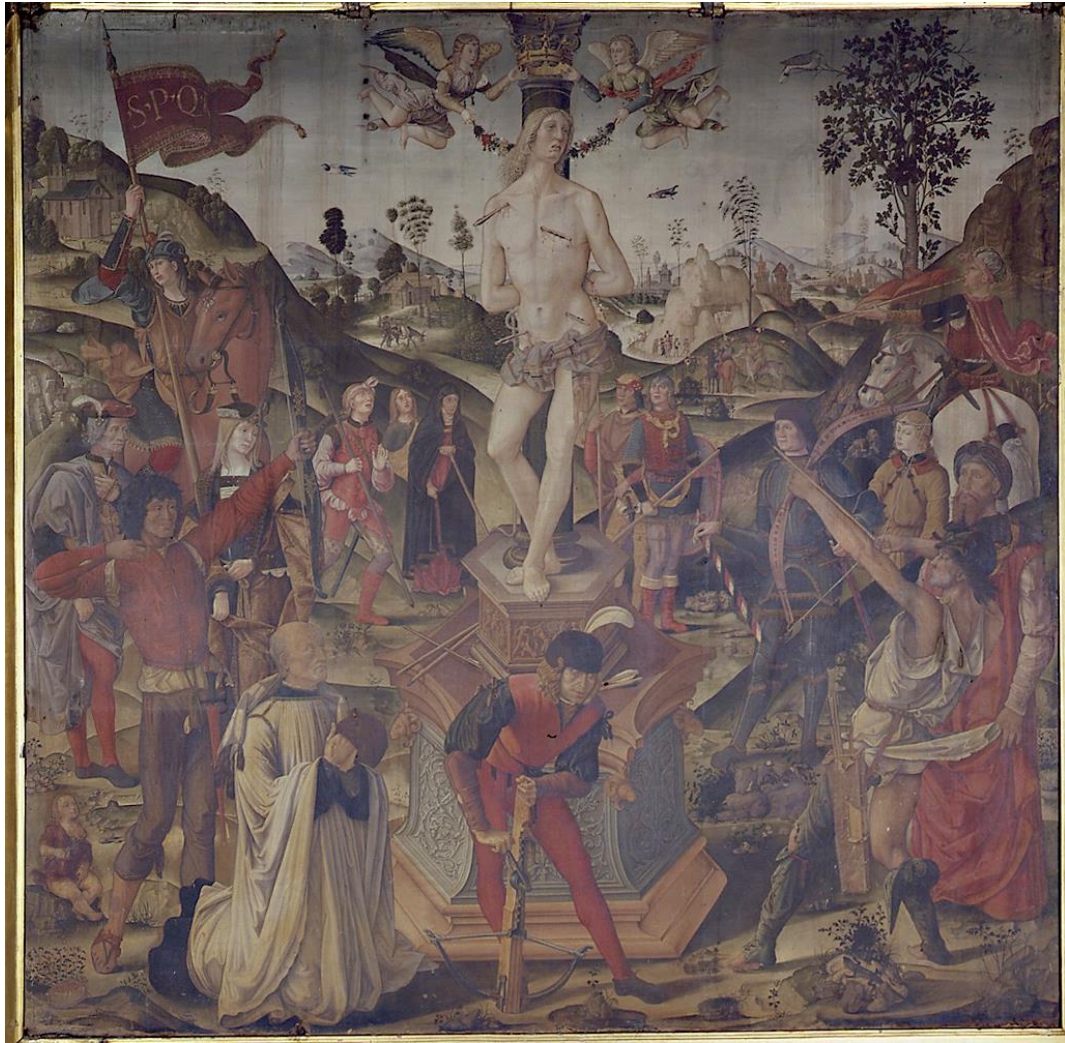


Fig. 275: Anonimo pittore bolognese (Maestro del san Sebastiano Vaselli), *Martirio di san Sebastiano*, Bologna, basilica di San Petronio, cappella di San Sebastiano (Vaselli).



Fig. 276: Anonimo pittore bolognese (Maestro degli Speciali), *Madonna col Bambino fra san Petronio e un santo domenicano (san Domenico?)*, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

Fig. 277: Anonimo pittore bolognese (Maestro del san Sebastiano Vaselli), *Martirio di san Sebastiano*, dettaglio, Bologna, basilica di San Petronio, cappella di San Sebastiano (Vaselli).



Fig. 278: Guido Aspertini, teste di *Cristo* e di *due angeli* (frammenti di una *Crocifissione*), Bologna, cattedrale di San Pietro, sagrestia.





Fig. 279: Guido Aspertini, *Ratto delle Sabine*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Fig. 280: Guido Aspertini (con la partecipazione di Amico Aspertini?), *Continenza di Scipione*, Madrid, Museo Nacional del Prado.





Fig. 281: Bernardino di Betto detto Pinturicchio, *Fuga di santa Barbara*, dettaglio, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Appartamento Borgia, Sala dei Santi.

Fig. 282: Guido Aspertini, *Ratto delle Sabine*, dettaglio, Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 283: Francesco Raibolini detto il Francia, *Madonna col Bambino in trono e i santi Paolo, Francesco e Giovannino* (pala Scappi), Bologna, Pinacoteca Nazionale.





Fig. 284: Pietro Vannucci detto Perugino, *Madonna col Bambino in gloria fra i santi Michele arcangelo, Caterina d'Alessandria, Apollonia e Giovanni Evangelista* (pala Scarani), Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 285: Francesco Raibolini detto il Francia, *Crocifissione di Cristo con san Giovanni Evangelista e san Girolamo*, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte.





Fig. 286: Francesco Raibolini detto il Francia, *Sacra Famiglia*, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.



Fig. 287: Ercole de' Roberti, *Ecce Homo*, Williamstown, Clark Art Institute.



Fig. 288: Francesco Raibolini detto il Francia, *Cristo morto sorretto da due angeli* (cimasa della pala Felicini), Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Fig. 289: Giovanni Bellini, *Cristo morto sorretto dagli angeli*, dettaglio, Rimini, Museo della città.





Fig. 290: Francesco Raibolini detto il Francia, *Natività di Gesù* (scomparto della predella della pala Felicini), Glasgow, Glasgow Museums Resource Centre.

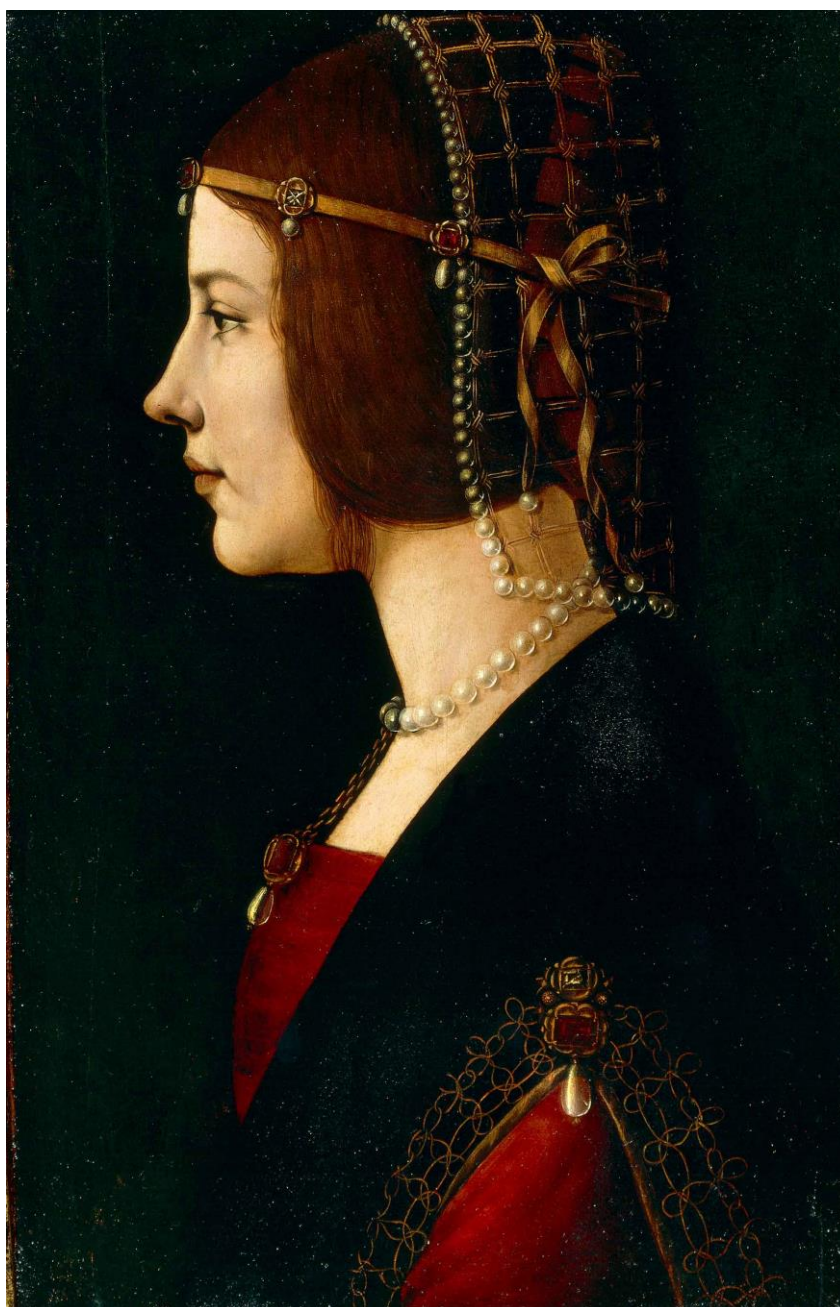


Fig. 291: Francesco Raibolini detto il Francia, *Ritratto di dama*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana.



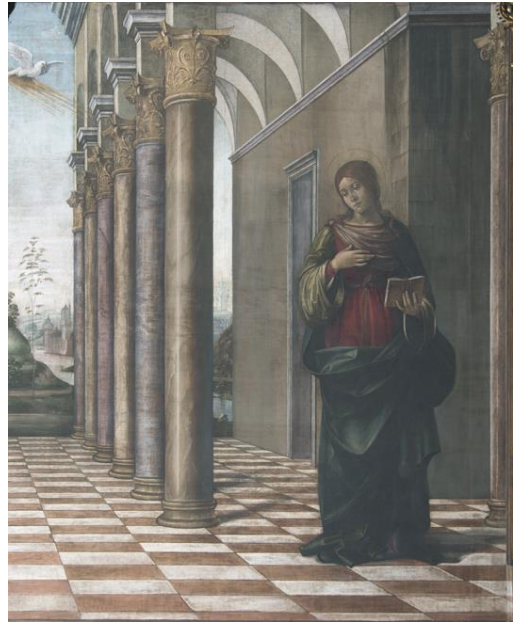


Fig. 292: Francesco Raibolini detto il Francia, *Annunciazione*, Bologna, basilica di San Petronio, cappella di San Sebastiano (Vaselli).

Fig. 293: Francesco Raibolini detto il Francia, *Madonna col Bambino e un angelo*, Pittsburgh, Carnegie Museum of Art.





Fig. 294: Francesco Raibolini detto il Francia, *Madonna col Bambino in trono, angeli e i santi Procolo, Agostino e Giovanni Evangelista e Sebastiano* (pala Bentivoglio), Bologna, basilica di San Giacomo Maggiore, cappella Bentivoglio.



Fig. 295: Ercole de' Roberti, *Maddalena piangente*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.





Fig. 296: Lorenzo Costa, *Visione dell'Apocalisse*, Bologna, basilica di San Giacomo Maggiore, cappella Bentivoglio, lunetta centrale.



Fig. 297: Anonimo pittore bolognese e Lorenzo Costa, sei *Apostoli*, Bologna, basilica di San Giacomo Maggiore, cappella Bentivoglio, lunetta sinistra.



Fig. 298: Anonimo pittore bolognese, *Madonna col Bambino e angeli, sei Apostoli*, Bologna, basilica di San Giacomo Maggiore, cappella Bentivoglio, lunetta destra.





Fig. 299: Anonimo pittore bolognese e Lorenzo Costa, tre *Apostoli*, Bologna, basilica di San Giacomo Maggiore, cappella Bentivoglio, lunetta sinistra, porzione sinistra.



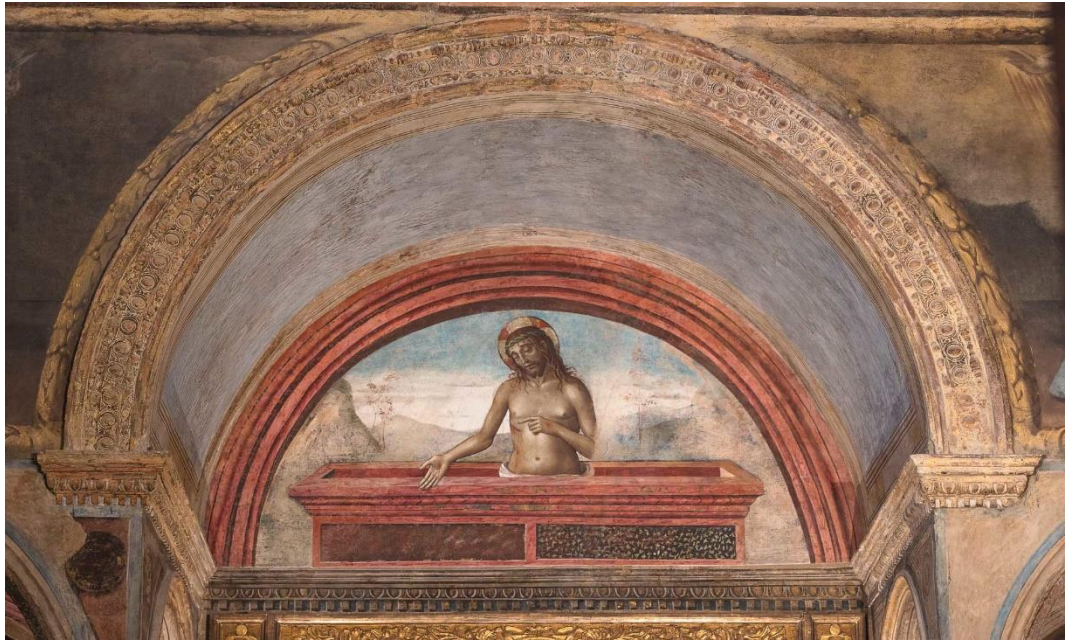


Fig. 300: Anonimo pittore bolognese, *Cristo nel sepolcro*, Bologna, basilica di San Giacomo Maggiore, cappella Bentivoglio, cimasa della pala d'altare.

Fig. 301: Anonimo pittore bolognese, *Cristo nel sepolcro*, dettaglio, Bologna, basilica di San Giacomo Maggiore, cappella Bentivoglio, cimasa della pala d'altare.





Fig. 302: Anonimo pittore bolognese, *Adorazione dei magi e Cristo morto sostenuto da angeli fra i santi Agostino e Girolamo inginocchiati in preghiera*, Bologna, basilica di San Giacomo Maggiore, controfacciata, cappella della Vergine della Cintura.





Fig. 303: Pietro Vannucci detto Perugino, *Madonna col Bambino in trono fra i santi Giovanni Evangelista e Agostino* (pala Roncadelli), dettaglio, Cremona, chiesa di Sant'Agostino.

Fig. 304: Francesco Raibolini detto il Francia, *Madonna col Bambino in trono e i santi Paolo, Francesco e Giovannino* (pala Scappi), dettaglio, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Fig. 305: Anonimo pittore bolognese, *Madonna col Bambino e angeli, sei Apostoli*, dettaglio, Bologna, basilica di San Giacomo Maggiore, cappella Bentivoglio, lunetta destra.

Fig. 306: Anonimo pittore bolognese, *Adorazione dei magi e Cristo morto sostenuto da angeli fra i santi Agostino e Girolamo inginocchiati in preghiera*, dettaglio, Bologna, basilica di San Giacomo Maggiore, controfacciata, cappella della Vergine della Cintura.

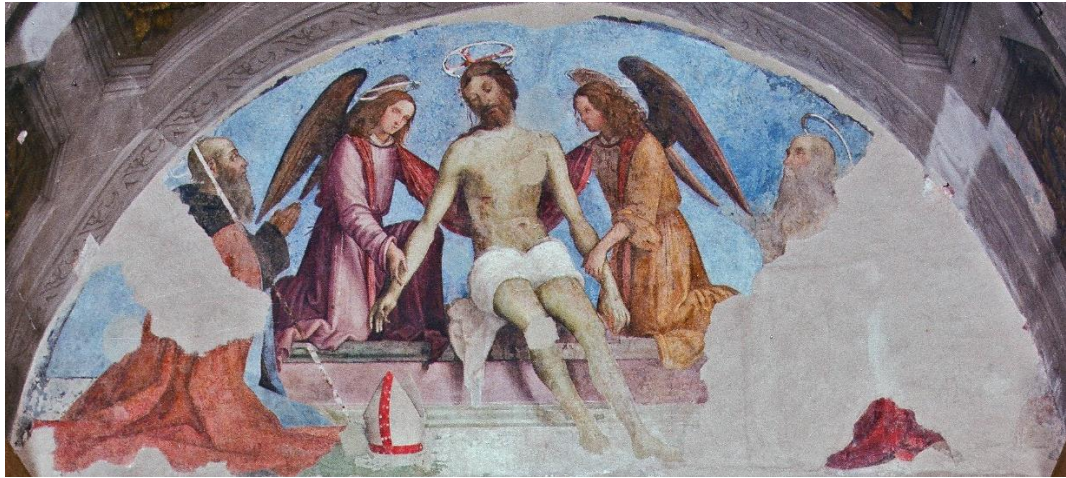


Fig. 307: Anonimo pittore bolognese, *Adorazione dei magi e Cristo morto sostenuto da angeli fra i santi Agostino e Girolamo inginocchiati in preghiera*, dettaglio, Bologna, basilica di San Giacomo Maggiore, controfacciata, cappella della Vergine della Cintura.

Fig. 308: Lorenzo Costa, *Cristo deposto fra angeli*, ubicazione ignota.

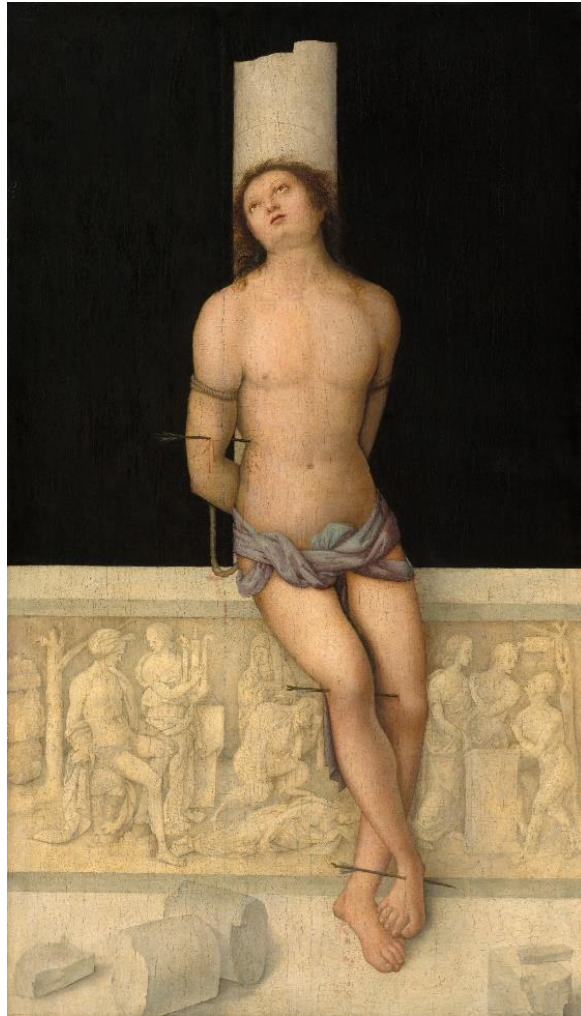


Fig. 309: Amico Aspertini, *San Sebastiano*, Washington, National Gallery of Art.





Fig. 310: Amico Aspertini, *Adorazione dei magi*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



## 6.4 Gli Strazzaroli



Fig. 311: Bologna, palazzo degli Strazzaroli, condizioni attuali.



Fig. 312: Francesco Raibolini detto il Francia e Giacomo de' Marchi, *Madonna col Bambino in trono, angeli e i santi Procolo, Agostino e Giovanni Evangelista e Sebastiano* (pala Bentivoglio), Bologna, basilica di San Giacomo Maggiore, cappella Bentivoglio.





Fig. 313: Francesco Raibolini detto il Francia e Giacomo de' Marchi, *Presentazione di Gesù al Tempio*; *Cristo passo* (predella); *Deposizione di Cristo* dell'ambito dei Coda (cimasa), Cesena, Santuario della Madonna del Monte.



Fig. 314: Francesco Raibolini detto il Francia e Giacomo de' Marchi, *Presentazione di Gesù al Tempio*; *Cristo passo* (predella); *Deposizione di Cristo* dell'ambito dei Coda (cimasa), dettaglio della predella, Cesena, Santuario della Madonna del Monte.



Fig. 315: Giacomo de' Marchi, cornice della pala con la *Presentazione di Gesù al Tempio*, dettaglio, Cesena, Santuario della Madonna del Monte.

Fig. 316: Giacomo de' Marchi, cornice della pala con la *Presentazione di Gesù al Tempio*, dettaglio, Cesena, Santuario della Madonna del Monte.





Fig. 317: Francesco Francia, attr., *Crocifissione fra la Madonna e i santi Francesco, Giovanni e Girolamo, Cristo uomo dei dolori fra due angeli*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.





Fig. 318: Francesco Francia, attr., *Crocifissione fra la Madonna e i santi Francesco, Giovanni e Girolamo, Cristo uomo dei dolori fra due angeli*, dettaglio, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Fig. 319: Francesco Raibolini detto il Francia, *Annunciazione*, dettaglio dell'angelo, Bologna, basilica di San Petronio, cappella di San Sebastiano (Vaselli).

Fig. 320: Giacomo de' Marchi, cornice della pala con la *Presentazione di Gesù al Tempio*, dettaglio, Cesena, Santuario della Madonna del Monte.

Fig. 321: Bologna, palazzo degli Strazzaroli, facciata, un capitello del primo ordine.



Fig. 322: Bologna, palazzo degli Strazzaroli, facciata, portale.

Fig. 323: Giacomo de' Marchi, cornice della pala Bentivoglio, dettaglio, Bologna, basilica di San Giacomo Maggiore, cappella Bentivoglio.



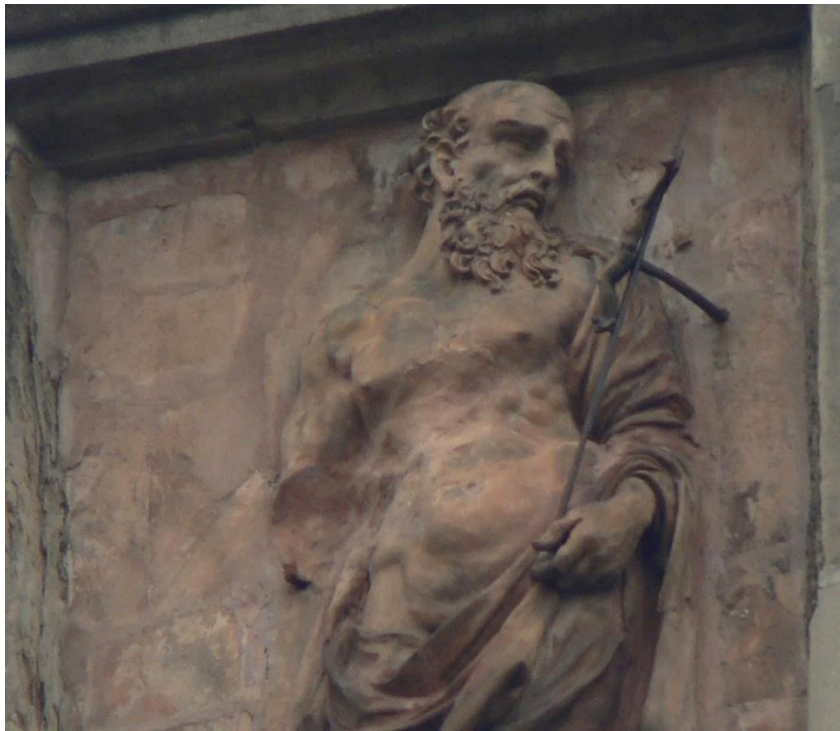


Fig. 324: Bologna, palazzo degli Strazzaroli, merlo centrale della facciata.

Fig. 325: Anonimo scultore bolognese, *San Girolamo*, dettaglio, Bologna, palazzo degli Strazzaroli, facciata.



Fig. 326: Zaccaria Zacchi, *Santo o Profeta*, Massa Marittima, Museo di arte sacra.

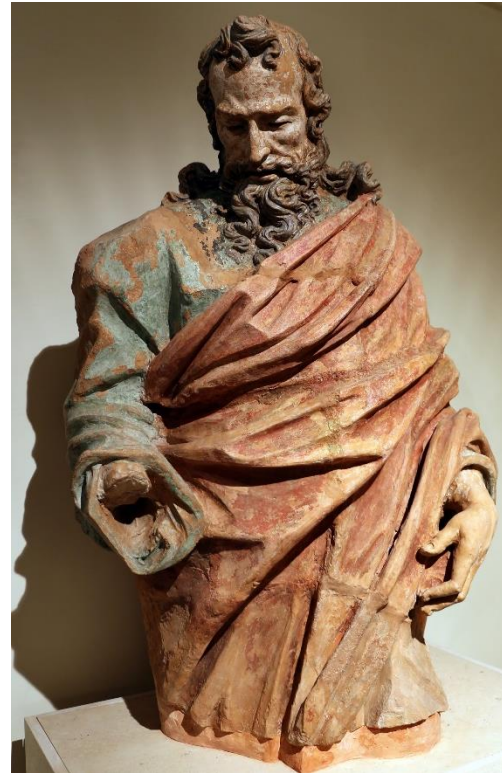


Fig. 327: Anonimo scultore bolognese, *San Girolamo*, dettaglio, Bologna, palazzo degli Strazzaroli, facciata.

Fig. 328: Zaccaria Zacchi, *Santo o Profeta*, Massa Marittima, Museo di arte sacra.





Fig. 329: Bologna, palazzo degli Strazzaroli, decorazione delle volte.





Fig. 330: Bologna, palazzo degli Strazzaroli, decorazione delle volte.



Fig. 331: Bologna, palazzo degli Strazzaroli, facciata, un capitello dello scalone interno.

Fig. 332: Bologna, palazzo degli Strazzaroli, facciata, un capitello degli ambienti al di sotto del piano nobile.

Fig. 333: Bologna, palazzo degli Strazzaroli, facciata, un capitello degli ambienti al di sotto del piano nobile.

Fig. 334: Bologna, palazzo degli Strazzaroli, facciata, un capitello del primo ordine.



Fig. 335: Anonimo pittore bolognese, *Madonna col Bambino*, dettaglio, Bologna, palazzo degli Strazzaroli.





Fig. 336: Anonimo pittore bolognese, *Madonna col Bambino*, dettaglio, Bologna, palazzo degli Strazzaroli.



Fig. 337: Bologna, palazzo degli Strazzaroli, ambiente al di sotto del piano nobile.

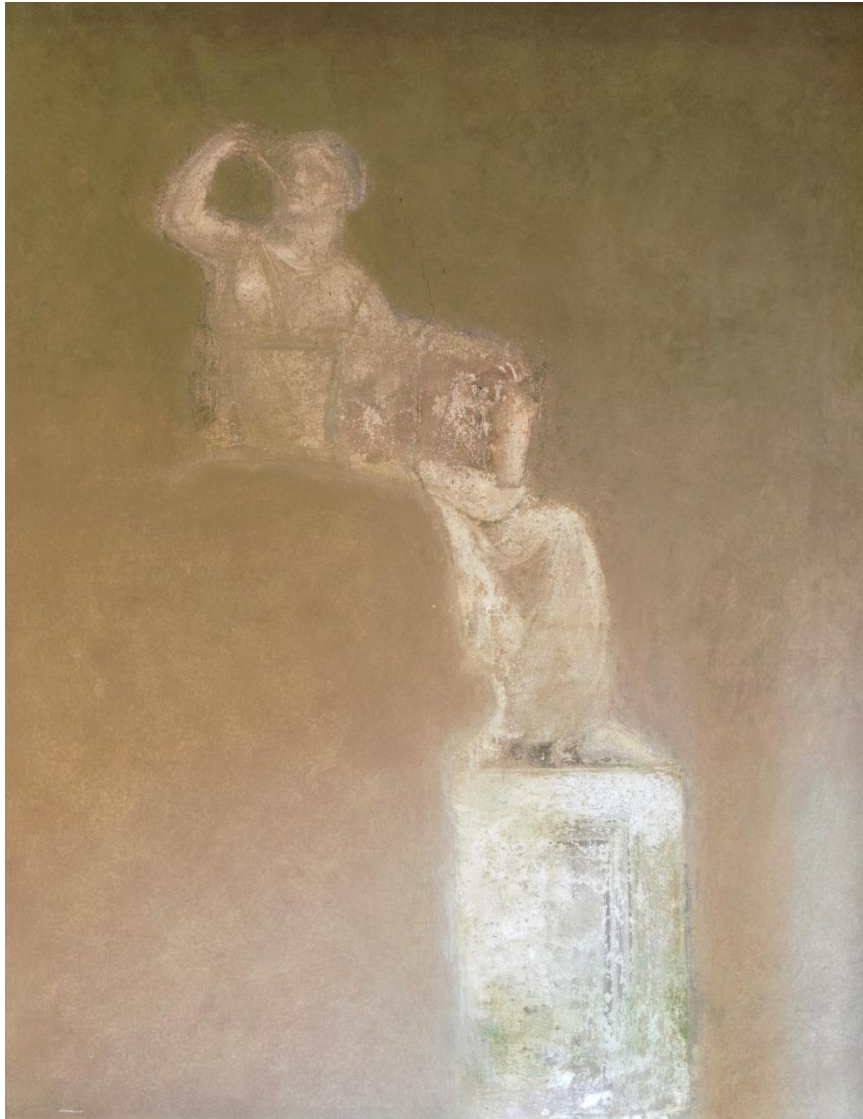


Fig. 338: Bologna, palazzo degli Strazzaroli, pittura murale in uno degli ambienti al di sotto del piano nobile.





Fig. 339: Vincenzo Martinelli (bottega di), *Paesaggio*, Bologna, palazzo degli Strazzaroli, ambiente al di sotto del piano nobile.



Fig. 340: Giovanni Antonio Aspertini (?), *San Girolamo penitente*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.





Fig. 341: Giovanni Antonio Aspertini (?),  
*San Girolamo penitente*, dettaglio,  
 Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Fig. 342: Giovanni Antonio Aspertini (?),  
*San Girolamo penitente*, dettaglio,  
 Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 343: Bartolomeo Passarotti, *San Girolamo*, Dublino, National Gallery.





Fig. 344: Bologna, palazzo degli Strazzaroli, scalone di accesso al secondo piano, monumento parietale.

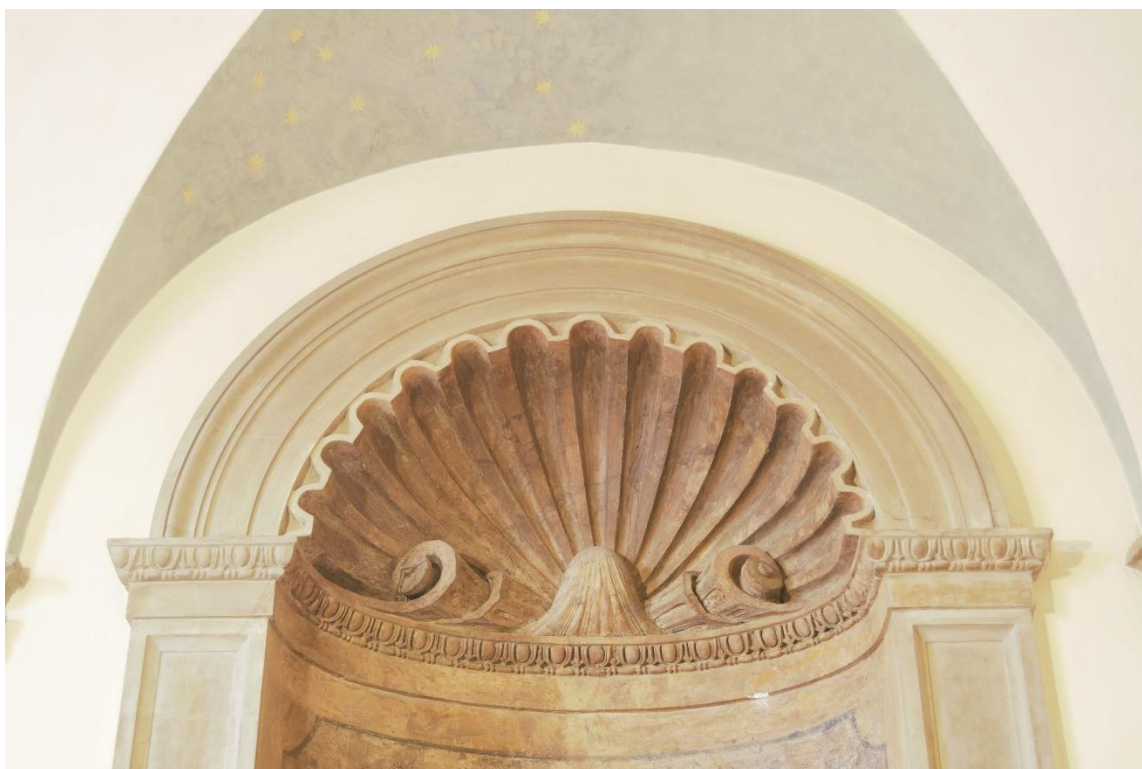


Fig. 345: Bologna, palazzo degli Strazzaroli, scalone di accesso al secondo piano, monumento parietale, dettaglio.





Fig. 346: Bologna, palazzo degli Strazzaroli, scalone di accesso al secondo piano, monumento parietale, dettaglio.

Fig. 347: Bologna, palazzo degli Strazzaroli, scalone di accesso al secondo piano, monumento parietale, dettaglio.

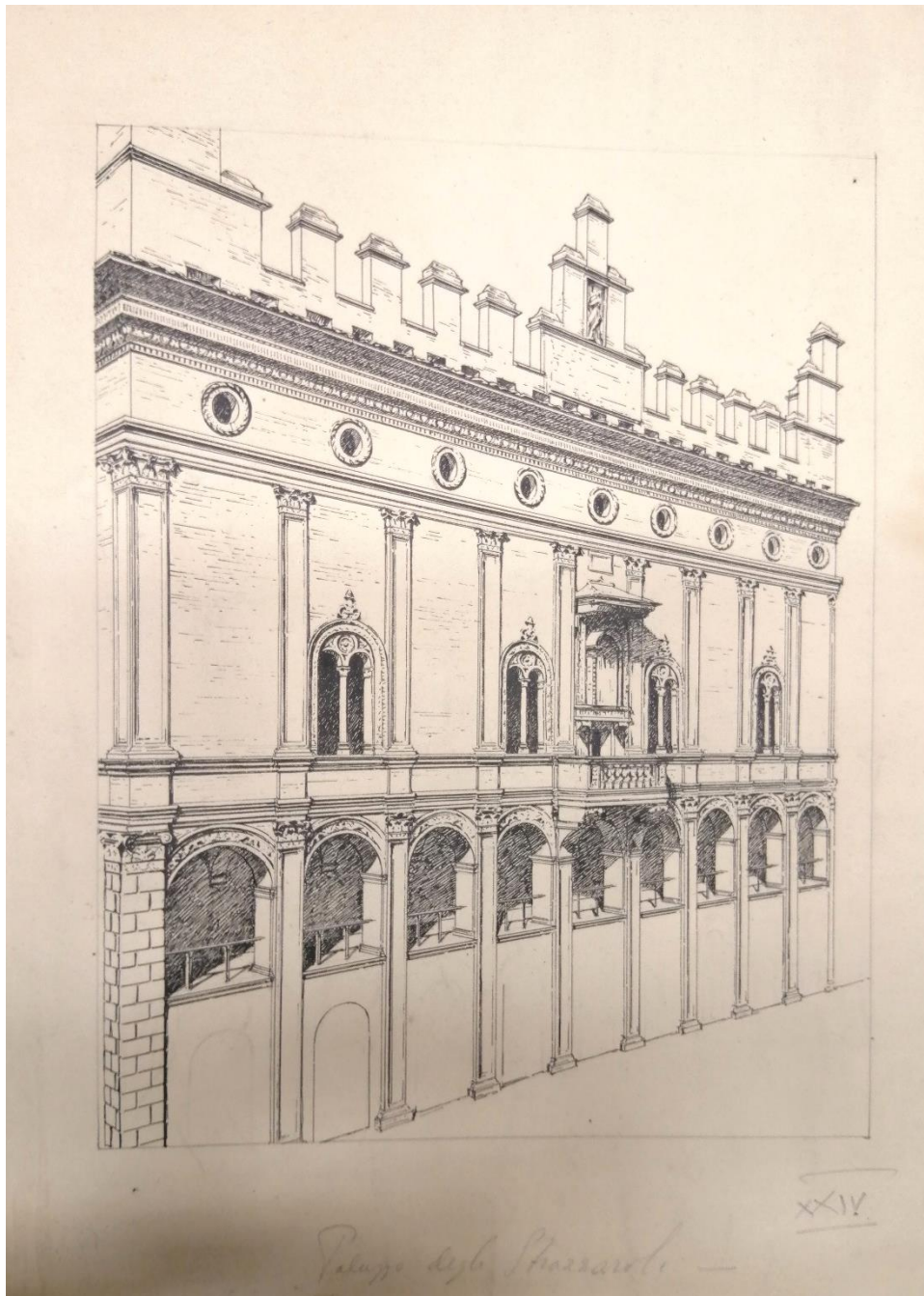


Fig. 348: Anonimo del XX secolo, progetto il restauro del palazzo degli Strazzaroli, Bologna, Archivio del Comitato per Bologna Storica e Artistica.

## *Crediti fotografici*

Sono state eseguite dallo scrivente appositamente per questo studio le fotografie riprodotte alle tavv. 1, 12-13 e alle figg. 7-8, 11-12, 35-37, 39, 41, 43, 47, 49-52, 69, 72, 84-85, 104-105, 132-133, 138-139, 141-142, 152-155, 158-160, 202, 205, 222, 227-228, 230, 232-233, 234-235, 236-238, 259, 264, 278, 311, 321, 323-325, 329-339, 344-348.

Bologna, Comitato per Bologna Storica e Artistica

Bologna, Fondazione Zeri - Università di Bologna

Bologna, Musei Civici d'Arte Antica

Courtesy National Gallery of Art, *Washington*

© G.A.VE Archivio fotografico - "*su concessione del Ministero della Cultura*"

© Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Photo: Elke Estel/Hans-Peter Klut

© 2001 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot/Hervé Lewandowski

© 2017 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux

© 2021 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec

Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Christoph Schmidt; Public Domain Mark 1.0

Su concessione del Ministero della Cultura - Pinacoteca Nazionale di Bologna

Su concessione del Ministero della Cultura - Direzione regionale Musei dell'Emilia-Romagna

Su concessione dell'Archivio della Fabbriceria di San Petronio

Su concessione della Fondazione Torino Musei

Università di Bologna | Sistema Museale di Ateneo | Museo di Palazzo Poggi | ph Pier Paolo Zannoni

Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, Fondo Pallucchini



## *Abstracts*

### Italiano

Dalla seconda metà del XII secolo allo scorcio del XVIII le corporazioni di mestiere, pur avendo subito profonde modificazioni, mantennero sempre la loro funzione di garante degli interessi delle categorie di cui erano espressione e instaurarono, mediante la redazione di statuti, un meccanismo di solidarietà fra i rispettivi membri. Esse costituirono dunque il principale punto di forza dell'economia cittadina, senza tralasciare l'attività in campo sociale e soprattutto assistenziale.

La presente ricerca analizza la produzione artistica del Rinascimento bolognese da un punto di vista inedito, quello appunto delle compagnie di mestiere. Se infatti sono già stati condotti significativi studi relativi alla committenza aristocratica, a quella delle confraternite e degli ordini religiosi e a quella connessa allo *Studium*, mai fino ad ora si è focalizzata l'attenzione sul ruolo rivestito dalle corporazioni nella fioritura delle arti figurative nel corso del XV secolo.

Ad essere indagati sono, insieme ai meccanismi e alle particolari vie che consentirono alle corporazioni di accaparrarsi le prestazioni degli artisti più affermati ma anche quelle di maestri più insoliti, i luoghi destinati ad accogliere le opere da essi realizzate: le cappelle e le sale d'adunanza nelle rispettive residenze, spazi nevralgici della vita corporativa che determinarono la messa a punto di manufatti specifici. Oltre a questi ambienti, destinati alla fruizione degli iscritti, le Arti possedevano una cappella nelle chiese cittadine, che garantiva un radicamento nel tessuto sociale urbano e soprattutto piena visibilità. Anche tali sacelli furono pertanto allestiti con dispendiosi apparati ornamentali, che li portarono a gareggiare, in sontuosità e ricchezza, con quelli posseduti dalle autorità civili e religiose del tempo.

Al fine di mettere in luce le peculiarità della committenza artistica delle corporazioni bolognesi, si propone altresì un'analisi comparativa con quella, più diffusamente studiata, delle Scuole di devozione veneziane. La tesi affronta anche argomenti di

interesse trasversale, in particolare di natura socioeconomica, come le modalità di accesso e le possibilità di impiego nel mercato artistico bolognese del XV secolo.

*Parole chiave*

Bologna, XV secolo, Rinascimento, corporazioni di mestiere, committenza, mercato artistico, spazi urbani, strategie di allestimento, Scuole veneziane di devozione, pala quadra.



## Inglese

From the second half of the 12th century to the end of the 18th century, the trade guilds, although profoundly modified, always maintained their function as guarantors of the interests of those categories of which they were expression and established, through drafting statutes, a mechanism of solidarity between their members. They thus constituted the main strength of city's economy, without neglecting activity in social and especially welfare fields.

This research examines the artistic production of the Bolognese Renaissance from a new point of view, that of the trade guilds. While significant studies have already been conducted on aristocratic patronage, on that of confraternities and religious orders and on that connected to the *Studium*, we have never until now focused on the role played by guilds in the flourishing of figurative arts in the 15th century.

My thesis also investigates the spaces destined to house the works made for the guilds, as well as the mechanisms and particular ways in which the guilds were able to employ the artists, sometimes very famous and in other cases more unusual. Among the places possessed by guilds were the chapels and meeting rooms in their residences, key areas that determined a development of specific artefacts. In addition to these locations, intended for the use of members only, the guilds owned a chapel in city churches, which ensured a connection with the urban social sphere and full visibility. These chapels were therefore equipped with elaborate decorations that brought them to compete, in sumptuousness and wealth, with those owned by the civil and religious authorities.

To highlight the peculiarities of the artistic patronage of Bolognese guilds, a comparative analysis with that of the more extensively studied Venetian Schools of Devotion is proposed. My thesis also addresses topics of transversal interest, of a socio-economic nature, such as access and employment opportunities in 15th century Bolognese art market.

*Key words*

Bologna, 15th century, Renaissance, trade guilds, patronage, art market, urban spaces, equipment strategies, Venetian Schools of Devotion, *pala quadra*.