

**IL PALAZZO SENATORIO GOZZADINI  
A BOLOGNA.  
VICENDE ARCHITETTONICHE  
E UNA PITTURA MURALE INEDITA**

**FRANCESCA PASSERINI \***

*Storia del palazzo*

Nel 2005, il restauro di alcune stanze situate al piano terreno di Palazzo Gozzadini, che oggi si trova in via Santo Stefano 36 (un tempo, 83) all'angolo col vicolo Posterla, ha proposto all'attenzione le vicende di questa residenza appartenuta a una delle famiglie più importanti per la storia di Bologna<sup>1</sup>. Il palazzo in oggetto è quello senatorio: si tratta quindi non di una casa qualunque tra le altre proprietà<sup>2</sup>, ma del-

---

\* *Relazione presentata in occasione degli "Incontri di Studio del M.Æ.S." del 15 maggio 2009.*

ASBo, Archivio di Stato di Bologna

ASCB, Archivio Storico Comunale di Bologna

BCB, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna

<sup>1</sup> Per la storia di famiglia dei Gozzadini: BCB, Arch. Gozz., *Materiali per servire alla storia della famiglia Gozzadini. Appunti genealogici e biografici*, ms. 7, XV-XIX sec.; BCB, D. C. SALAROLI, *Famiglie della Città di Bologna, loro Origine, Arme, Case e Sepolture. Loro Dignità e de' Magistrati esercitati, Nobili, Antiche e Moderne sino all'anno 1740*, ms. B. 802, c. 50, 1740; G. GUIDICINI, *I Riformatori dello Stato di Libertà della Città di Bologna dal 1394 al 1797*, Bologna 1876-1877, I; II, pp. 64-67; III, pp. 66-71; G. CUPPINI, G. ROVERSI, *I palazzi senatorii a Bologna. Architettura come immagine del potere*, Bologna, 1974, p. 298. L'albero genealogico dell'intera stirpe si ottiene attraverso la lettura incrociata di: BCB, B. CARRATI, *Alberi genealogici delle famiglie di Bologna*, ms. B. 698/ 2°, c. 59, 1778-fine XVIII sec.; ASB, G. GUIDICINI, *Alberi genealogici*, mss., II, c. 60, XIX sec.

<sup>2</sup> Notizie sulle case urbane possedute dai Gozzadini in: SALAROLI, *Famiglie della Città di Bologna*, cit., c. 50; BCB, D. M. GALEATI, *Palazzi e case nobili della Città di Bologna, da chi possedute anticamente ed in oggi per quanto si è potuto sapere e ricavare da Instrumenti, da Istorie e da altre Notizie e dello stato presente della Città. Sino all'anno MDCCLXXI*, ms. B. 93, 1771-1788; BCB, B. CARRATI, *Palazzi e cose nobili poste nella Città di Bologna, da chi*

la residenza in cui ebbero sede, con continuità dalla seconda metà del XVII secolo, gli esponenti della famiglia che portarono alla stessa gli onori della dignità senatoria (**Fig. 1**).

Le prime notizie sul lotto lo citano come il luogo sul quale anticamente sorgevano le case appartenenti alla famiglia Britti, ghibellina, cacciata dalla città insieme ai Lambertazzi nel 1274<sup>3</sup>. Non è dato sapere se questo effettivamente corrisponda al vero, è certo però che nei pressi della casa, dal medesimo lato della strada, sorgeva ancora nel XVI secolo la chiesa di Santa Maria di Castel de' Britti, ridenominata poi La Ceriola e distrutta nella prima metà del XIX secolo<sup>4</sup>.

Il primo documento riferito all'edificio è riportato dal Guidicini nelle *Cose Notabili*: si tratta di un permesso datato 31 gennaio 1465 con il quale il Comune concedeva al mercante imolese Andrea Cenni di poter proseguire la costruzione già avviata della sua casa, occupando tanto suolo in vicolo Posterla "che questa restasse piedi 10 in larghezza"<sup>5</sup>. Si sa perciò che il primo nucleo dell'abitazione venne eretto sotto la proprietà della famiglia Cenni negli anni sessanta del XV secolo.

Il 5 aprile 1494 Annibale di Gabbione Gozzadini comprò da Bartolomeo di Giacomo Cenni "la quinta parte di questo stabile con portico, orto e cisterna, assieme alla quinta parte dei macigni e pilastri per compiere la fabbrica"<sup>6</sup>. Due anni dopo lo stesso Annibale ne acquistò

---

*possedute anticamente ed in oggi per quanto si è potuto sapere e ricavare da instrumenti autentici, dalle historie e da altre notizie sino all'anno MDCCLXXX, ms. B. 493, 1762-1790. CUPPINI, ROVERSI, I palazzi senatorii a Bologna, cit., 1974, pp. 298-299.*

<sup>3</sup> SALAROLI, *Famiglie della città*, cit., c. 50; GUIDICINI, *Cose Notabili della città di Bologna, ossia storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*, Bologna 1868-1873, V, p. 52.

<sup>4</sup> Notizie sulla chiesa di Santa Maria della Ceriola si trovano in: G. GUIDICINI, *Miscellanea storico-patria bolognese*, Bologna 1872, pp. 355-356; M. GUALANDI, *Memorie Originali Italiane Risguardanti le Belle Arti (1840-1845, I-VI)*, Bologna 1840, s. I, p. 38n. Il luogo di culto venne definitivamente chiuso nel 1808 e a partire da questa data fu gradatamente smantellato.

<sup>5</sup> "e ciò anche perché detto Andrea mercante aveva ceduto tre piedi e più di suolo sulla via di Strada Stefano. Questa casa confinava con Rolandino merciaio e con Bartolomeo Mini di dietro". (GUIDICINI, *Cose Notabili*, cit., V, p. 52).

<sup>6</sup> "il tutto per il prezzo di L. 1107, 13, 10. Rogito Francesco Ghisilieri. Confinava dalla parte occidentale con la Via Nuova (Borgo Nuovo), dalla regione orientale la Posterla, e dalle altre parti Baldassarre Seni e Francesca Mazzoli". (GUIDICINI, *Cose Notabili*, cit., V, p. 52).

altri due quinti e, finalmente, nel 1504 arrivò ad accorparsi sotto la sua unica proprietà un ulteriore lotto, intestato a Pietro Cenni<sup>7</sup>. All'inizio del nuovo secolo quindi, se pur ancora nel suo nucleo iniziale, la casa si avviava a diventare una delle residenze maggiori per la famiglia Gozzadini, ma non ancora quella senatoria per eccellenza. Infatti, sebbene la casata a quest'epoca avesse già conquistato un ruolo di rilievo nel panorama politico cittadino, Annibale figlio di Gabbione non fu senatore<sup>8</sup>. L'acquisto dell'immobile, quindi, inizialmente doveva rispondere anzitutto alle esigenze abitative private del Gozzadini.

Ma caduto Giovanni II Bentivoglio, distrutta la sua favolosa *Domus*, nel 1506 Bologna era città senza un signore predominante e i nobili si ritrovavano nella stessa condizione di pari nel potere: l'abitazione residenziale divenne quindi il simbolo per eccellenza attraverso cui esprimere il prestigio della propria dinastia. È in questo quadro che si pone l'acquisto da parte di Annibale, il 29 marzo 1522, di metà della casa confinante in via Borgo Nuovo appartenuta a Nicolò Moneta, da aggiungere alla sua fabbrica<sup>9</sup>. Da questa data ebbe inizio molto probabilmente una campagna di lavori tesi ad ampliare e migliorare la residenza.

Il primo documento che testimonia questa attività è datato 3 settembre 1523 ed è una concessione: in seguito alla richiesta di Annibale di ottenere suolo pubblico nella via Posterla, i Riformatori dello stato di Libertà gli cedettero il terreno per poter continuare certa parte del suo cantiere già avviato<sup>10</sup>. Il secondo, del 19 ottobre 1523 e conseguente al precedente, è un rogito notarile in cui si descrivono i modi e le condizioni con cui lo stesso Gozzadini costruì un muro sul suolo concessogli "*ut edificationem quam instituit prosequi*"<sup>11</sup>: sembra che Anniba-

<sup>7</sup> GUIDICINI, *Cose Notabili*, cit., V, p. 52.

<sup>8</sup> Particolarmente utile all'individuazione dei senatori eletti in seno alla famiglia è la consultazione degli alberi genealogici. Cfr. nota 1.

<sup>9</sup> GUIDICINI, *Cose Notabili*, cit., V, p. 53.

<sup>10</sup> ASBo, Arch. Notarile, *Giovanni Andrea Garisendi*, atto transuntato nel rogito n. 46/ 19 ottobre 1523, ms.

<sup>11</sup> ASBo, Arch. Notarile, *Giovanni Andrea Garisendi*, rogito n. 46/ 19 ottobre 1523, ms. Una trascrizione del rogito è presente anche in: BCB, Arch. Gozz., *Istrumenti. Dal giugno 1523 al 1526*, ms. 146, fasc. 8, 1523-1526.

le realizzi un ampliamento di 17 piedi e 4 onces in lunghezza e 5 piedi in larghezza, continuando una parte di casa poco più vecchia e che si innalzava su una parete più alta. Nel corso del recente restauro, in una stanza situata su vicolo Posterla sono emerse tracce di una pavimentazione cinquecentesca in mattone cotto: non è possibile stabilire con certezza se la pavimentazione corrisponde all'allargamento indicato, ma è corretto affermare che a partire dal 1522 Annibale cominciò una serie di lavori tesi a migliorare la casa e certamente, sul finire del 1523, realizzò un ampliamento dalla parte del vicolo Posterla. Il progetto di parziale completamento e abbellimento dell'immobile si protrasse fino alla seconda metà degli anni trenta<sup>12</sup> e probabilmente comprese anche l'edificazione di tre bracci del portico interno<sup>13</sup>.

In quegli stessi anni ad Annibale successe il figlio Gabbione che, portando avanti l'opera del padre, nel 1542 fece eseguire il magnifico portale, ancora oggi esistente, creduto per lungo tempo quello della *Domus* dei Bentivoglio<sup>14</sup>. I battenti di quercia a bugne ornati con decorazioni in bronzo; il picchiotto, anch'esso di bronzo, "costituito da una parte superiore fissa raffigurante l'aquila del cimiero dei Gozzadini e da una sirena con coda di delfino"<sup>15</sup>: erano questi gli elementi che

<sup>12</sup> Guido Zucchini riporta come data il 1536. Secondo quanto scrive, in quest'anno i Gozzadini finirono (ma non del tutto) il palazzo: G. ZUCCHINI, *La verità sui restauri bolognesi*, Bologna 1959, p. 64. Cfr. CUPPINI, ROVERSI, *I palazzi senatorii*, cit., p. 299.

<sup>13</sup> La datazione di tre bracci di portico è ascritta genericamente al XVI secolo in: C. RICCI, G. ZUCCHINI, *Guida di Bologna*, Bologna 1930, p. 53; 1968, p. 49. Vd. anche CUPPINI, ROVERSI, *I palazzi senatorii*, cit., p. 299.

<sup>14</sup> Parlando del portale molte fonti si soffermano sulla questione della provenienza. Oretti sostiene la tesi che veramente fosse quello dei Bentivoglio: BCB, M. ORETTI, *Le pitture che si vedono nelle case e palazzi de' nobili della Città di Bologna*, ms. B. 104 parte II, cc. 168-169, 1760-1787. Alcuni si limitano a riportare l'ipotesi senza discuterla: BCB, GALEATI, *Palazzi e case nobili*, cit., c. 50; BCB, CARRATI, *Palazzi e cose nobili*, cit., c. 114. Salaroli scrive acriticamente che furono i Gozzadini a fabbricarlo: BCB, SALAROLI, *Famiglie della Città di Bologna*, cit., c. 50. Di contro, altri studiosi, riprendendo tutti i documenti sopra citati, smentiscono: GUIDICINI, *Cose Notabili*, cit., V, p. 53; ZUCCHINI, *La verità sui restauri bolognesi*, cit., p. 64. Il dibattito in realtà non ha mai trovato una definitiva risoluzione a favore dell'una o dell'altra tesi, ma oggi la tendenza è quella di non riconoscere il portale come lo stesso della *Domus* Bentivoglio. V. anche CUPPINI, ROVERSI, *I palazzi senatorii*, cit., p. 299.

<sup>15</sup> ZUCCHINI, *La verità sui restauri bolognesi*, cit., p. 64. Descrivendo la parte superiore del picchiotto, Zucchini parla dell'aquila presente nello stemma della casata. In realtà nel

rendevano la porta un'opera di alta qualità. Il portale era ed è tuttora inserito all'interno di uno stipite in arenaria lavorata a bugne e la sua collocazione rende possibile supporre che a quel tempo fosse già presente il portico esterno su via Santo Stefano. Oggi questo si presenta a sei colonne ottagonali in mattone con pregevoli capitelli in marmo di stile toscaneggiante.

Certamente nel corso del XVI secolo l'opera di abbellimento del palazzo proseguì. Nella seconda parte del secolo vennero commissionate a Lorenzo Sabbatini due figure da dipingersi ai lati della porta d'ingresso, opera perduta ma testimoniata dall'Oretti<sup>16</sup>. E con il figlio di Gabbione, Alessandro, senatore nel 1566, la casa cominciò ad accogliere la stirpe senatoria.

Per quanto riguarda il XVII secolo le fonti d'archivio sono frammentarie nel dare notizia di trasformazioni e abbellimenti. L'Oretti ricorda che Angelo Michele Colonna venne chiamato, in data imprecisata, per dipingere nella sala nobile al primo piano "le gesta famose di quella antica tanto e gloriosa casa sì in Armi come in lettere con la Fama assistita da duo Genii"<sup>17</sup>. Di tali pitture oggi non se ne conosce nulla, a causa soprattutto dei profondi stravolgimenti che questa porzione di casa ha subito all'inizio del Novecento. Sempre Oretti cita la presenza, all'interno del palazzo, di alcuni affreschi con prospettive seicentesche dipinte da Francesco Antonio Piella<sup>18</sup>.

In data 28 giugno 1656 venne poi concessa la licenza "al senatore Marc' Antonio Gozzadini di occupare suolo pubblico per 4 oncie in larghezza e 6 piedi in lunghezza nella strada Posterla"<sup>19</sup>: la casa venne così estesa ancora una volta dalla parte dello stradello che la fiancheggiava lateralmente.

---

cimiero del picchiotto è presente un animale meglio identificabile come un drago o un grifone.

<sup>16</sup> ORETTI, *Le pitture che si vedono nelle case e palazzi*, cit., parte II, c. 169; citato a sua volta in: CUPPINI, ROVERSI, *I palazzi senatorii*, cit., p. 299.

<sup>17</sup> ORETTI, *Le pitture che si vedono nelle case e palazzi*, cit., parte II, c. 169.

<sup>18</sup> ORETTI, *Le pitture che si vedono nelle case e palazzi*, cit., parte II, c. 169.

<sup>19</sup> ASBo, Comune-Governo, *Partitorum*, Libro 37, c. 74. Cfr. F. A. FONTANA, *Concessioni di pubblico suolo e di altri oggetti riguardanti pubblico ornato accordate dall'anno 1500 nella Città di Bologna estratte dall'Archivio del Senato e successivi Governi*, in DE ANGELIS, ROVERSI, *Bologna ornata*, cit., II, p. 107, n. prog. 803.

Dalle descrizioni degli inventari dei beni mobili e immobili<sup>20</sup> si deduce che l'interno dello stesso palazzo dovette essere diviso in più unità abitative coordinate e collegate tra loro dalle parti comuni: la loggia d'ingresso, lo scalone, gli anditi. Il palazzo si rivelerebbe in tal modo un condominio nobile all'interno del quale convivevano più nuclei familiari unificati dal cognome. Si spiega così il fatto che dopo la morte di Alessandro di Gabbione, avvenuta nel 1580, per i settant'anni successivi la casa non vide dimorare i senatori della dinastia. Solamente dal 1650 in poi, data di nomina al senatorato di Marc'Antonio, il palazzo divenne con continuità "il senatorio".

Il Settecento fu certamente un secolo complesso che vide continui e profondi cambiamenti all'interno dell'edificio, sempre avvenuti in coincidenza di eventi significativi e per la rinnovata necessità di porre in risalto la gloria della casata. Tra le fonti d'archivio i riferimenti concreti a interventi di trasformazione della casa eseguiti nel primo Settecento riguardano la sistemazione degli ambienti superiori e il rifacimento dello scalone monumentale. In particolare quest'ultimo presenta un'interessante e complessa vicenda. Dapprima commissionato tra il 1709 e il 1711 a Ferdinando Sant'Urbano<sup>21</sup>, fu poi realizzato su progetto di Francesco Maria Angelini<sup>22</sup> probabilmente in un periodo compreso tra l'inizio degli anni venti e il 1731; datazione suggerita an-

---

<sup>20</sup> BCB, Arch. Gozz., *Campioni, inventari e note di beni mobili e immobili. Dal 1651 al 1811, e secoli XVI-XVIII senza data*, ms. 399, XVI-XIX sec.

<sup>21</sup> BCB, Arch. Gozz., *Notizie relative ai beni di città e campagna*, ms. 25, fasc. 1 *Palazzi di città*, XVII-XIX sec. Nel fascicolo è conservata una lettera firmata da Ferdinando Sant'Urbano, scritta da Nancy in data 10 dicembre 1711 e indirizzata a un destinatario sicuramente illustre ma sconosciuto, nella quale l'artista informa che da "gran tempo" deve "una risposta a V. Ill.a con il pensiero della Scala [e della] Pianta dell'appartamento Nobile de SS.ri Gozzadini". La data di commissione del progetto, non realizzato, va cercata in un'occasione significativa, e con ogni probabilità le due che corrispondono sono il 1709, anno in cui Ulisse Gozzadini divenne cardinale e il 1710, in cui lo stesso ricevette la nomina al vescovato di Imola, il fratello Claudio l'elezione all'arcisacerdozio di San Pietro e il mandato per poter reggere la diocesi imolese in nome di Ulisse.

<sup>22</sup> BCB, M. ORETTI, *Notizie de' Professori del disegno cioè Pittori, Scultori ed Architetti bolognesi e de' Forestieri di sua scuola*, ms. B. 132, c. 380, 1760-1787. Vd. anche: CUPPINI, ROVERSI, *I palazzi senatorii*, cit., p. 299. Angelini muore nel 1731, pertanto la realizzazione dello scalone è comunque da comprendersi entro questa data.

che dall'analisi stilistica delle opere scultoree che lo ornano: le statue della *Prudenza* e della *Fortezza*, e l'ovato che ritrae la *Madonna con il Bambino*, opere di Angelo Gabriello Piò<sup>23</sup>. Infine, all'inizio del XX secolo venne investito da modifiche dovute alla riattazione del piano nobile che, presumibilmente, ne alterarono in maniera rilevante la struttura settecentesca.

Per quanto riguarda altre opere di abbellimento nel primo Settecento, Oretti ricorda poi una prospettiva in faccia al loggiato d'ingresso, dipinta da Giuseppe Orsoni e Giuseppe Cesare Mazzoni forse nel 1714, in occasione della commissione delle statue di gesso destinate all'Accademia Clementina da parte del cardinale Ulisse Giuseppe Gozzadini<sup>24</sup>.

Protagonista della seconda metà del secolo fu Ulisse Gozzadini Poeti Bonfioli<sup>25</sup>. Figlio di Alessandro Maria e nipote del più importante e conosciuto cardinale Ulisse Giuseppe, raccolse fin da ragazzo l'eredità culturale dello zio. Nel 1751, ventunenne, divenne per la prima volta gonfaloniere, venendo rieletto anche sul finire degli anni cinquanta. Nel 1761 si sposò in prime nozze con la contessa Anna Segni: appare questo un evento molto celebrato, al pari e forse ancor più delle due nomine all'incarico gonfalonierale<sup>26</sup>. È quindi molto probabile che attorno a questa data nel palazzo senatorio siano stati eseguiti

<sup>23</sup> ORETTI, *Notizie de' professori del disegno*, ms. B. 130, cit., c. 128; ORETTI, *Le pitture che si vedono nelle case e palazzi*, cit., II, c. 169. Vd. anche: E. RICCÒMINI, *Vaghezza e Furore. La scultura del Settecento in Emilia e Romagna*, Bologna 1977, pp. 12-13 e 53-54.

<sup>24</sup> ORETTI, *Le pitture che si vedono nelle case e palazzi*, cit., II, c. 169. Oretti cita Mazzoni con il nome di Giulio, in realtà il nome corretto è Giuseppe. Vd. anche: CUPPINI, ROVERSI, *I palazzi senatorii*, cit., pp. 298-299; RICCÒMINI, *Vaghezza e Furore*, cit., pp. 53-54. La prospettiva oggi è perduta. In contrasto con quanto scrive Oretti è la notizia riportata in: G. BIANCONI, *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi divisa in due parti con tavole in rame*, Bologna 1820, p. 323; 1835, p. 136: "La prospettiva in fondo è di Petronio Fancelli"; anche l'attuale proprietà tramanda oralmente la notizia che in realtà il dipinto fosse di Petronio Fancelli (1734-1800). Ma in questo caso la data di realizzazione andrebbe spostata in avanti rispetto al 1714.

<sup>25</sup> Notizie biografiche in: *Materiali per servire alla storia della Famiglia*, cit., (Ulisse di Alessandro). Cfr. note 43, 51 e 56. Ulisse nacque nel 1730, primo tra i dieci figli di Alessandro e Teresa Margherita di Vernaccia. Morì nel 1795.

<sup>26</sup> In *Composizioni letterarie dedicate*, cit., fasc. 1, sono contenute le numerose opere che vennero stampate e dedicate al Gozzadini per celebrare tali eventi.

lavori e soprattutto decorazioni pittoriche<sup>27</sup>, senza escludere che ulteriori trasformazioni e aggiunte di nuovi dipinti venissero attuati anche qualche anno più tardi. Nel 1766 si colloca, infatti, il secondo matrimonio del Gozzadini con la veronese Maria Cassandra Sarego Alighieri. Morto Ulisse Gozzadini Poeti nel 1795, suo erede divenne il figlio Alessandro, che visse a cavallo tra i due secoli, Sette e Ottocento, e fu l'ultimo esponente della famiglia ad abitare il palazzo. Oltre alla sua residenza, nell'edificio era mantenuto un appartamento che per diritto di eredità spettava al fratello Giuseppe Luigi, il quale però abitava stabilmente in un altro palazzo<sup>28</sup>. Con la ricerca d'archivio non si arriva ad alcuna certezza su commissioni di pitture o lavori in questo periodo. Ma è improbabile che il rampollo di una famiglia così importante lasciasse trascorrere le tappe di una carriera politica e due matrimoni, il primo nel 1792 con Caterina Ariosti, il secondo nel 1797 con Eleonora Morandi, senza sottolinearne l'importanza con riattazioni alla propria residenza. Tuttavia nel 1796, con l'entrata in Bologna delle truppe francesi e l'instaurarsi del governo napoleonico, il Senato venne soppresso e con esso ebbero fine anche le grandi elezioni alla carica di gonfaloniere: i motivi di abbellimento della dimora da questo momento risposero perciò a mutate esigenze.

Il documento che apre la strada alle trasformazioni che si verificheranno nel corso del XIX secolo è un contratto di cambio tra Alessandro

---

<sup>27</sup> Vedi F. LUI, *Ubaldo Gandolfi e Bernardo Minozzi a Palazzo Gozzadini: gli antefatti della "stanza paese" a Bologna*, «Nuovi Studi di arte antica e moderna» VII (2000), pp. 151-165. La studiosa fa risalire a questo periodo un dipinto rinvenuto recentemente dietro un controsoffitto del piano nobile.

<sup>28</sup> *Notizie relative ai beni*, cit., ms. 25, cartella 4: *Armeria*; ASBo, Arch. Notarile, *Angelo Michele Felicori*, rogito n. 2766/ 6 agosto 1828. Giuseppe Luigi abitava in via Santo Stefano n. 70. Egli fu il padre di Giovanni Gozzadini, storico e archeologo scopritore della civiltà villanoviana, padre a sua volta di Gozzadina Gozzadini Zucchini. La confusione che spesso si verifica tra i due palazzi, entrambi denominati "Gozzadini", è dovuta all'ubicazione degli edifici nella medesima strada e soprattutto al cognome coniugale di Gozzadina, ultima rappresentante della stirpe. Ella sposò infatti il conte Antonio Zucchini: circostanza e coincidenza che inducono nell'errore di attribuire a tali nozze il motivo del passaggio del palazzo senatorio alla famiglia Zucchini. In realtà il conte Antonio proveniva da una famiglia originaria di Faenza, diversa dalla stirpe bolognese dei Zucchini a cui andò il palazzo nel XIX secolo.

Gozzadini e Luigi Naldi, datato 18 marzo 1825<sup>29</sup>. La scrittura informa del fatto che il Gozzadini era indebitato per una cifra assai alta, ma grazie a Naldi il nobiluomo ricevette i soldi di cui necessitava, impegnandosi a restituirli con interessi entro il marzo 1831. A maggior garanzia del sovventore, poi, lo stesso Alessandro istituì un'ipoteca sul suo palazzo: dal 1825, dunque, la casa risulta ipotecata a favore di Luigi Naldi fino al saldo completo dell'intero debito. Dismesso dall'incarico di amministratore camerale<sup>30</sup> per la provincia di Bologna certamente prima del 21 aprile 1826, il Gozzadini andò sempre più indebitandosi e nel periodo compreso tra quest'ultima data e il 28 luglio 1828<sup>31</sup> sicuramente contrasse ingenti debiti con la Camera apostolica, fondamentale organo istituzionale del governo pontificio. Quest'ultima, occupandosi di questioni amministrative, finanziarie e giudiziarie, inoltrò la "questione Gozzadini" all'attenzione della Santa Sede, che la vedeva coinvolta direttamente come creditrice di una grossa somma. Il pontefice investì il Cardinal Legato di Bologna della facoltà di subentrare come giudice privativo nell'intera causa contro il Patrimonio Gozzadini<sup>32</sup>: da questo momento quindi Alessandro perse il diritto a gestire privatamente i debiti. Nominato un rappresentante, il Cardinal Legato diede il via a una serie di operazioni legali mirate a svincolare i beni del patrimonio colpiti da ipoteca: si arrivò così a stipulare il rogito che segnò definitivamente il passaggio della casa a una diversa proprietà. In data 21 febbraio 1829 venne corrisposta a Luigi Naldi la somma che gli spettava e "nella indisposizione all'acquisto subentrò in sua vece il Sig. Ispettore Dottore Vincenzo Brusa"<sup>33</sup>, che ne divenne il nuovo possessore a un prezzo per lui vantaggioso. Estinta l'ipoteca e liberata la casa da ogni peso legale, l'intera famiglia Brusa, di origine imolese, vi si trasferì stabilmente.

<sup>29</sup> ASBo, Arch. Notarile, *Angelo Michele Felicori*, rogito n. 2099/ 18 marzo 1825, ms.

<sup>30</sup> La prima notizia sull'attività camerale di Alessandro è del 13 marzo 1822, contenuta in: ASBo, Arch. Notarile, *Luigi Camillo Aldini*, rogito n. 276/ 21 aprile 1826, ms. Nel rogito del 21 aprile 1826, invece, egli non è più tesoriere.

<sup>31</sup> ASBo, Arch. Notarile, *Angelo Michele Felicori*, rogito n. 2753/ 28 luglio 1828, ms. A questa data Alessandro risulta già fortemente indebitato con la Camera apostolica.

<sup>32</sup> Cfr. ASBo, Arch. Notarile, *Angelo Michele Felicori*, cit., 6 agosto 1828, ms.

<sup>33</sup> ASBo, Arch. Notarile, *Angelo Michele Felicori*, rogito n. 2861/ 21 febbraio 1829, ms.

Alla morte di Vincenzo, nell'ottobre 1854, divenne erede della proprietà il figlio Enrico. Dopo appena tre anni, mediante una scrittura privata registrata il 3 novembre 1857<sup>34</sup>, il giovane vendette la casa al cognato Giovanni Zucchini, marito di sua sorella Eugenia dal 1841<sup>35</sup>. L'acquisto avvenne "per il convenuto prezzo di scudi 10.000" dai quali tuttavia si scalarono i 2.000 che Giovanni doveva avere da Enrico "a titolo di dote quantitativa assegnata alla Sig.ra Eugenia"<sup>36</sup>, sua sposa. Nel matrimonio della donna di casa Brusa sta quindi l'anello di congiunzione tra il passato e la nuova proprietà Zucchini, che da questo momento si perpetuerà fino a essere ancora in atto. Il 17 febbraio del 1870 Giovanni morì senza testamento e pochi mesi dopo, il 14 giugno, venne sancita la successione al suo unico figlio Cesare<sup>37</sup>.

L'inizio del nuovo secolo è segnato da una serie di richieste per l'avviamento di diversi lavori inoltrate da Cesare Zucchini all'Ufficio Tecnico per l'edilizia privata, "Edilità ed Arte". Di tali richieste oggi resta traccia solamente nei Registri del Protocollo Generale, conservati all'Archivio Storico Comunale di Bologna. La prima domanda risale genericamente al 1900 e risulta essere una richiesta di licenza per l'esecuzione di lavori volti al completamento esterno dello stabile n. 36<sup>38</sup> in via Santo Stefano, "conservando l'attuale architettura"<sup>39</sup>. Il secondo riferimento, senza dubbio il più interessante, è un'istanza del 1901 per ottenere il permesso di eseguire lavori sulla scala<sup>40</sup> a cui vi è, in aggiunta, la richiesta per la costruzione di una canna di camino che serva il primo piano<sup>41</sup>. Questo allegato è importante soprattutto perché informa che il Commendator Cesare "sta compiendo importanti

---

<sup>34</sup> ASBo, Catasto Gregoriano, *Istanze di volture*, volt. n. 30903/ 4 dicembre 1857, ms.

<sup>35</sup> Giovanni Zucchini e Eugenia Brusa si sposarono nell'ottobre del 1841. ASBo, Arch. Notarile, *Giovanni Magri*, rogito 27 ottobre 1841, ms.

<sup>36</sup> ASBo, Catasto Gregoriano, *Istanze di volture*, cit., 4 dicembre 1857, ms., ASBo.

<sup>37</sup> ASBo, Catasto Gregoriano, *Istanze di volture*, volt. n. 3488/ 14 giugno 1870, ms., ASBo.

<sup>38</sup> La numerazione civica venne cambiata nel 1878: cfr. GUIDICINI, *Cose Notabili*, cit., Indici.

<sup>39</sup> ASCB, *Registri del Protocollo Generale*, 1900, istanza n. 10768/ 1900, ms.

<sup>40</sup> ASCB, *Registri del Protocollo Generale*, 1901, istanza n. 11189/ 1901, ms.

<sup>41</sup> ASCB, *Atti della Giunta Comunale*, 2° semestre 1901, atto n. 726/ 1 ottobre, ms.

lavori di restauro nella sua Casa in via S. Stefano n. 36<sup>42</sup>: le richieste si collocano, quindi, all'interno di un contesto di rilevanti opere edilizie già avviate dallo Zucchini e conducono a formulare l'ipotesi che si crede la più attendibile, e cioè che con gli interventi di inizio Novecento Cesare abbia voluto operare una divisione in appartamenti. A questo scopo era perciò necessario rifunzionalizzare l'intero primo piano, modificando l'impianto settecentesco dello scalone di ingresso affinché non conducesse in una sola zona del palazzo. A confermare quanto esposto può contribuire, poi, una terza istanza inoltrata per ottenere l'abitabilità e registrata di seguito a quella per l'esecuzione di lavori sulla scala, nel medesimo anno<sup>43</sup>.

A completare il quadro interviene, infine, la testimonianza di Guido Zucchini, il più noto tra i figli di Cesare. Egli informa come il padre, entro il 1902, abbia voluto completare lo storico palazzo che i Gozzadini non portarono mai a compimento. Con sarcasmo nota che "purtroppo" il lavoro venne affidato "all'ing. Giuseppe Ceri, fiorentino, spirito bizzarro, giornalista ambulante in tuba e redingote, critico libellista del Rubbiani e dei suoi, totalmente digiuno di restauri"<sup>44</sup>. Ceri venne chiamato a completare la facciata, fino a quel momento rimasta incompiuta, innalzandola su tutti e cinque gli archi. Ma nel procedere non si preoccupò di controllare se nel riempimento delle due finestre ogivali presenti fossero rimasti avanzi delle terrecotte e dei trafori che in passato le decoravano. Nella nuova facciata progettò cinque finestre altrettanto nuove, non conservando ciò che si poteva conservare.

Così trasformato, alla morte di Cesare, nel 1919, il palazzo passò in eredità ai figli<sup>45</sup>. Dal 1922, in seguito alla definitiva divisione dei beni immobili divenne possesso del solo figlio maggiore: Dino. E da questo proseguì la discendenza che tutt'oggi ne detiene la proprietà.

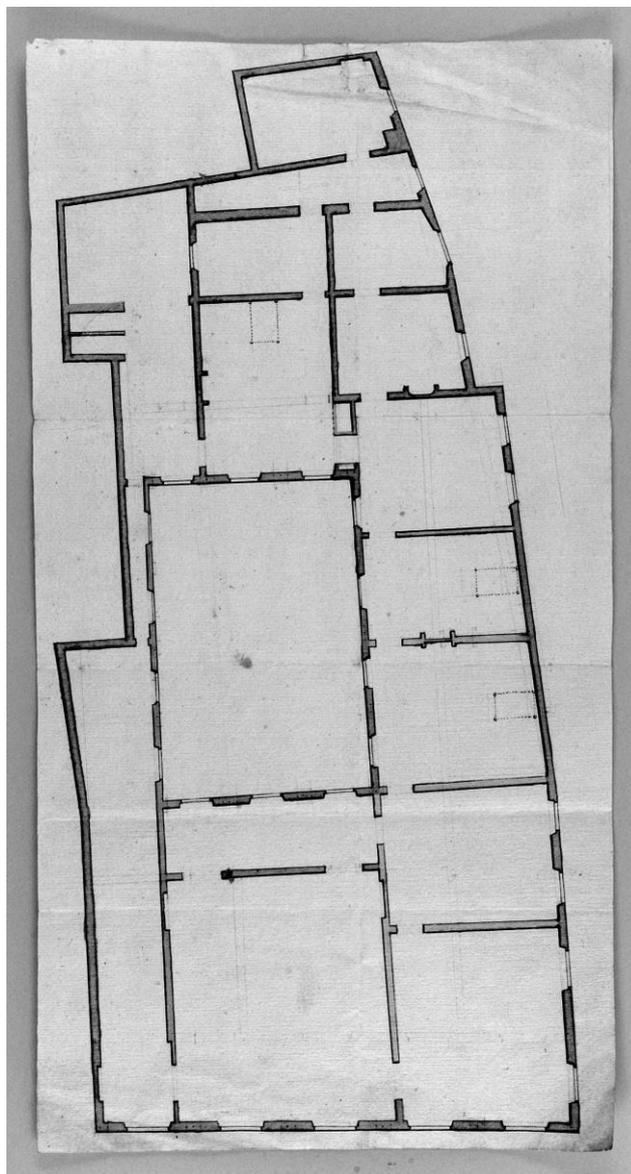
---

<sup>42</sup> ASCB, *Atti della Giunta Comunale*, 2° semestre 1901, atto n. 726/ 1 ottobre, ms.

<sup>43</sup> ASCB, *Registri del Protocollo Generale*, cit., istanza n. 15265/ 1901, ms. La pratica risulta dispersa a causa di eventi bellici.

<sup>44</sup> ZUCCHINI, *La verità sui restauri*, cit., p. 64.

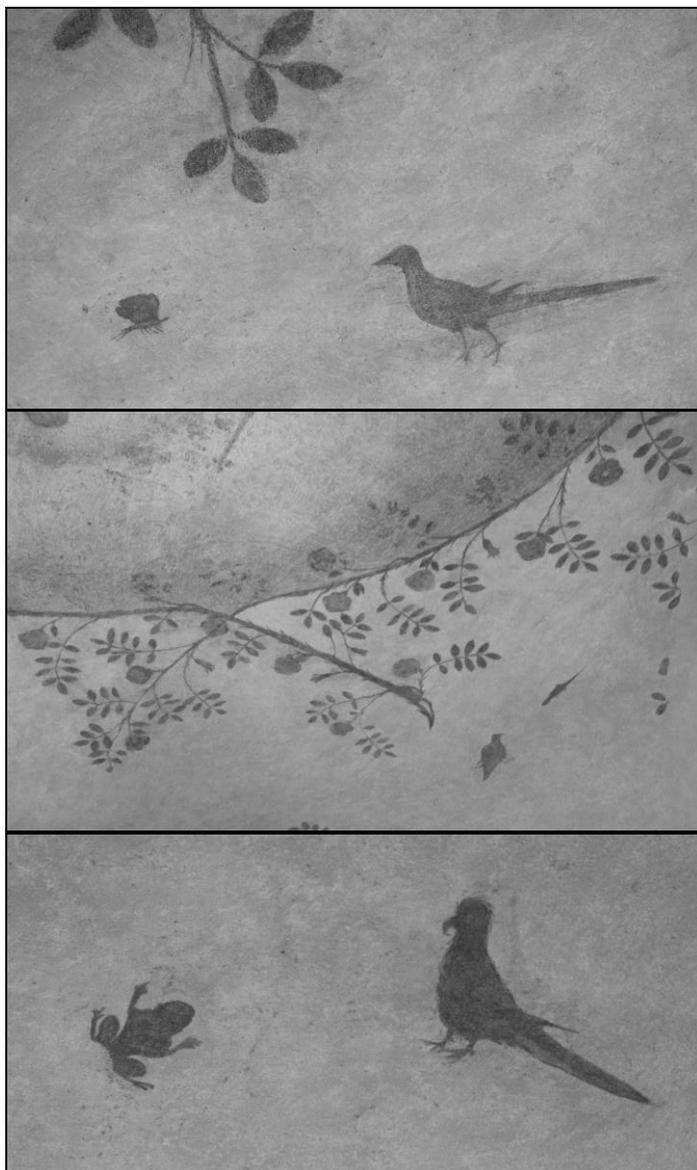
<sup>45</sup> Cesare aveva in tutto quattro figli: Emma, nata dal primo matrimonio e a cui andò la quota di legittima; poi, Dino, Gino e Guido.



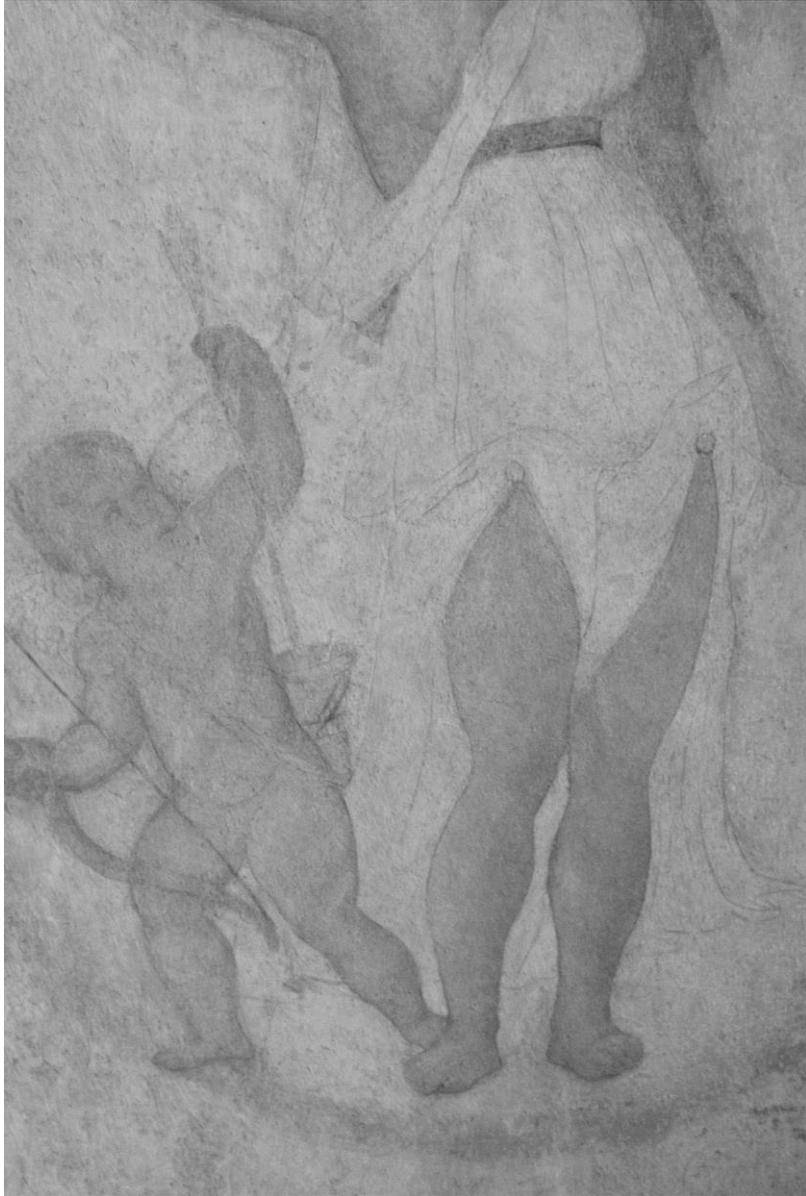
**Fig. 1. Planimetria del piano nobile, XVIII sec. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Archivio Gozzadini.**



**Fig. 2.** *Venere e Cupido*, veduta d'insieme della pittura centrale subito dopo il discialbo.



**Fig. 3 - Particolari del dipinto dopo il restauro: rameggio di rose e piccoli animali dipinti nello spazio circostante.**



**Fig. 4.** *Cupido*, dopo il restauro.



**Fig. 5. *Venere*, particolare dopo il discialbo.**



Fig. 6. Maestro E, *Calliope*, dai "Tarocchi del Mantegna" (seconda metà del XV sec.), Amburgo, Kunsthalle.



Fig. 7 a-b. Maestro E, *Urania* e *Tersicore*, dai "Tarocchi del Mantegna" (seconda metà del XV secolo), Vienna, Graphische Sammlung Albertina.

### ***Una pittura ritrovata***

Il restauro al piano terreno ha portato alla scoperta di una pittura di raffinata eleganza, sfuggita all'attenzione degli storiografi e delle guide. L'affresco, nascosto alla vista dopo essere stato fortemente abraso e lateralmente danneggiato dalla costruzione posteriore di un muro interno, è stato riportato alla luce mediante un intervento di discialbo da spessi strati di calce e un successivo ritocco pittorico integrativo, in realtà piuttosto pesante (**Fig. 2**). La raffigurazione si compone di una figura femminile e di un putto alato immerse in un cerchio di luce giallo e racchiuse da un girale formato da quattro rami di rose rosse, incrociati; nello spazio circostante è dipinta una serie di piccoli animali. L'iconografia rivela che si tratta con ogni probabilità di *Venere e Cupido* poiché sono presenti gli elementi che identificano la divinità femminile: la rosa e il suo seguito di animali sacri, tra i quali la colomba e il passero<sup>46</sup>. Tutto allude a Venere, ancor più la presenza ai suoi piedi del bimbo che altri non può essere che Cupido, suo figlio: anche il piccolo dio, infatti, è connotato dagli attributi specifici che mito e tradizione gli assegnano, l'arco e le frecce<sup>47</sup>.

La rappresentazione delle due divinità all'interno di un sfondato luminoso, la cui profondità è resa attraverso le gradazioni di colore, indica quasi certamente un'ambientazione celeste: Venere e Cupido si trovano in cielo. Al di fuori, nel fondo grigio, sono una colomba in volo, una gazza, un merlo, un airone, una lucertola, una farfalla e un curioso ragno a dieci zampe. La divisione tra il divino e il terreno è sottolineata dal rameggio: la rosa, infatti, fiore sacro a Venere ma allo stesso tempo parte anche dell'ambiente naturale terrestre, è l'elemento di mediazione tra le due realtà (**Fig. 3**).

Cupido, raffigurato come un bambino "perché il ragionare de gli innamorati così è mozzo et imperfetto come quello de' fanciulli"<sup>48</sup>, si accinge a oltrepassare la mandorla di luce per scendere nel cuore degli uomini e scoccare la sua freccia, dolce e acuta insieme (**Fig. 4**). Ma Ve-

<sup>46</sup> Cfr. V. CARTARI, *Le immagini de i dei de gli antichi*, Vicenza 1996 (1<sup>a</sup> ed. 1556), pp. 463-485; J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1983, pp. 412-414.

<sup>47</sup> CARTARI, *Le immagini*, cit., pp. 433-462; HALL, *Dizionario*, cit., pp. 127-128.

<sup>48</sup> CARTARI, *Le immagini*, cit., p. 450.

nere, dea degli "amorosi piaceri"<sup>49</sup> rappresentata semi-vestita, sembra fermarlo con lo sguardo, tenerissimo e saldo (**Fig. 5**). Madre e figlio si guardano, silenziosamente comunicano: è la Venere Celeste, attraverso il gesto della mano destra alzata verso l'alto, a indicare che l'amore supremo nasce in cielo da una volontà superiore. Probabilmente è questo il significato del dipinto e non è escluso che in quel dialogo silenzioso e un po' segreto che avviene tra la dea e il bimbo sia contenuto anche qualche altro messaggio, forse in riferimento ai committenti.

Dalla pittura rivelata, nonostante i ripetuti raschiamenti di colore eseguiti nel tempo, emergono ancora con forza la cromia luminosa e l'eleganza di esecuzione, rendendo possibili alcune considerazioni stilistiche e formali, nonché un'ipotesi sul contesto culturale di produzione. Il contributo che qui si presenta vuole proporsi come un primo livello di studio, di cui si auspica in futuro un approfondimento che permetta in particolare di collocare il tema raffigurato, l'amore, all'interno del più ampio dibattito tra Aristotelismo e Neoplatonismo, centrali per la comprensione della cultura rinascimentale.

L'impostazione della figura femminile sembra essere derivata dai *Tarocchi del Mantegna*<sup>50</sup>, un ciclo iconografico di cinquanta carte, suddivise in cinque serie contrassegnate da una lettera alfabetica e costituite ciascuna di dieci carte numerate. Di tale gioco esistono due cicli incisi: quello cosiddetto del "Maestro E" e quello del "Maestro S"<sup>51</sup>. Il primo di essi è ritenuto il più importante: probabilmente eseguito a Ferrara su commissione dei duchi d'Este intorno al 1460, si pensa che da questo sia derivato il secondo, inciso nel decennio successivo. Le tematiche e le forme iconografiche sono le medesime nelle serie di entrambi i cicli, si differenziano solo nella resa grafica delle incisioni<sup>52</sup>. I

<sup>49</sup> CARTARI, *Le immagini*, cit., p. 467

<sup>50</sup> Cfr. J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino 1990 (1<sup>a</sup> ed. 1980), pp. 162-169; C. CIERI VIA, *I Tarocchi cosiddetti del Mantegna: origine, significato e fortuna di un ciclo di immagini*, in *Le Carte di Corte. I tarocchi. Gioco e magia alla corte degli Estensi*, catalogo della mostra (Ferrara settembre 1987-gennaio 1988), Ferrara 1987, pp. 49-72; M FAIETTI, *I Tarocchi del Mantegna*, in *Le Muse e il Principe. Arte di Corte nel Rinascimento padano*, catalogo della mostra (Milano settembre-dicembre 1991), Modena 1991, pp. 431-441.

<sup>51</sup> I due ignoti autori prendono il nome dalla lettera che rispettivamente compare nella prima serie dei cicli.

<sup>52</sup> L'illustrazione completa di tutte le cinque serie del "Maestro E" si trova in: C. CIERI

*Tarocchi del Mantegna* conobbero una notevole diffusione anche Oltrealpe, ma il dato rilevante è che, a partire dagli ultimi decenni del XV secolo e per tutto quello successivo, esercitarono una notevole influenza sui modelli dell'arte, in Italia soprattutto in campo pittorico. Quindi, non di rado queste figure vennero riadattate ad altre rappresentazioni iconografiche, rielaborando le forme in adattamento ai nuovi soggetti<sup>53</sup>.

Venere presenta delle forti assonanze con la seconda serie, *Apollo e le Muse*, e in particolare con tre carte. Dalla carta 11, *Calliope*<sup>54</sup>, è ripresa la raffigurazione della cinta stretta subito sotto il seno e il panneggio mosso del vestito verso destra (Fig. 6). La musa dei *Tarocchi* è vestita con una tunica, mentre la dea della pittura indossa un peplo, slacciato sulla spalla destra e lasciato ricadere con un panneggio morbido che mostra un seno. In entrambe le immagini la veste si modella in una balza, ma mentre in tutte le Muse essa è dovuta al rinalzo della stoffa sotto la cintola, nella Venere questo effetto si forma grazie a due riprese del tessuto all'altezza delle cosce, che lasciano le gambe interamente scoperte. Altre assonanze esistono con la carta 12, *Urania*<sup>55</sup>: da qui è certamente derivata l'impostazione delle gambe, anche se quelle della musa sono coperte dalla tunica e dalle pieghe del panneggio (Fig. 7a). Ma soprattutto è ripresa e fortemente rielaborata l'acconciatura: *Urania* presenta un concio realizzato con i capelli che si trovano all'attaccatura della fronte; Venere è pettinata con due piccole code ottenute dalla legatura semplice dei capelli nella stessa zona. Un'ulteriore influenza dei *Tarocchi* nella resa formale di Venere si riscontra osservando la carta 13, *Tersicore*<sup>56</sup>. Qui, ancor più che nella carta precedente, è evidente la ripresa delle gambe e dei piedi: in entrambe il peso del corpo è scaricato sulla gamba sinistra, mentre la destra piega leggermente il ginocchio verso l'interno e così ne risulta inclinata (Fig. 7b). In *Tersicore*, poi, la veste che scende lunga fino ai

---

VIA, *I Tarocchi cosiddetti del Mantegna*, cit., pp. 61-72.

<sup>53</sup> FAIETTI, *I Tarocchi del Mantegna*, cit., pp. 439-441.

<sup>54</sup> Calliope è la musa della dottrina e delle arti poetiche, personifica la Poesia.

<sup>55</sup> Urania è la musa che presiede allo studio del cielo e degli astri.

<sup>56</sup> Tersicore è la musa deputata alla danza.

pie di si modella secondo la posizione degli arti formando, in loro corrispondenza, due zone di tessuto libero da pieghe, che, per quanto diverse, ricordano le due riprese del peplo che scoprono le gambe di Venere.

Difficile stabilire se il pittore del dipinto avesse una conoscenza diretta dei *Tarocchi del Mantegna* oppure se questi modelli siano stati mediati da altre fonti o dalle opere di altri artisti che a essi avevano attinto. Questa possibilità non appare remota poiché l'opera è databile alla prima metà del Cinquecento, in un'epoca in cui i *Tarocchi* avevano già conosciuto una grande diffusione. Infatti, mettendola in relazione con i lavori di allargamento e abbellimento della casa attuati da Annibale Gozzadini attorno al 1523-27, è credibile far risalire la sua esecuzione a questo periodo contenendola, al più tardi, entro il quarto decennio del secolo.

Tra le carte d'archivio della famiglia non è stata trovata alcuna nota di pagamento riferibile alla pittura, pertanto non si conosce con esattezza il suo autore. Ma dall'analisi stilistica è possibile rilevare come il dipinto si collochi all'interno della cultura figurativa presente a Bologna nei primi decenni del XVI secolo. L'opera sembra in effetti recepire gli influssi ferraresi ancora presenti in città in quegli anni, espressi attraverso una cromia che in origine doveva essere corposa e brillante e la saldezza dell'impianto compositivo, coniugandoli alla conoscenza colta e rielaborata del classicismo.

In città, infatti, dopo la cacciata dei Bentivoglio nel 1506, andava concludendosi lentamente la fase che aveva visto il diffondersi di una cultura di corte la cui ultima e più suggestiva manifestazione risiedeva negli affreschi dell'Oratorio di Santa Cecilia, ai quali avevano lavorato in concorrenza Francesco Francia, Lorenzo Costa e Amico Aspertini. La partenza di Costa per Mantova quello stesso anno e il progressivo esaurirsi della vena creativa del Francia, morto nel 1517, chiudeva il primato ferrarese, affermato da Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti negli ultimi decenni del secolo precedente. Tuttavia, le influenze pittoriche portate dai ferraresi erano ormai acquisite e nell'opera di molti artisti del tempo si coniugarono al classicismo di matrice raffaellesca, diffusosi in città con l'arrivo dell'*Estasi di santa Cecilia* tra il 1514 e il 1516, e alla grazia peruginesca del Francia. Si compiva così il graduale passaggio dalla cultura protoclassica alla stagione di più intensa diffusione dello stile di Raffaello. Dal secondo de-

cennio del secolo sulla scena artistica bolognese si delineò come protagonista Amico Aspertini, che contrappose il suo genio eccentrico al classicismo dominante nel momento del passaggio di Bologna al governo pontificio. In quello stesso contesto, forse negli anni venti, artisti come lo stesso Aspertini, Bagnacavallo, Girolamo da Treviso, Biagio Pupini, Giacomo Francia e, probabilmente, Innocenzo da Imola lavorarono fianco a fianco, ma in competizione, alla realizzazione dei perduti affreschi della cappella della Madonna della Pace in San Petronio<sup>57</sup>, in quello che certamente fu un 'cantiere' di flussi, incontri e scambi culturali.

Tra le carte d'archivio si trova conferma che diversi degli artisti operanti in città in quegli anni lavorarono per Annibale Gozzadini. Il primo di essi è Niccolò Pisano menzionato insieme al figlio Pietro in un documento del 14 aprile 1534<sup>58</sup> attraverso il quale Annibale commissionava loro la realizzazione di una pala d'altare, meglio conosciuta come *Pala Gozzadini*<sup>59</sup>. Attivo a Ferrara a inizio secolo dove collaborò con Lorenzo Costa e col Boccaccino, nelle sue opere l'influsso ferrarese si mescola anche a derivazioni venete, mediate dai ferraresi Ortolano e Garofalo. Per identità di stile e di clima culturale, alcune assonanze si riscontrano anche con la pittura in esame, ad esempio nell'impostazione rotonda del viso della Venere e nei lineamenti sottili del volto. Ma la solidità delle forme e la mobilità dei panneggi con cui è costruito il gruppo di *Venere e Cupido* non sembra essere quella propria delle opere del Pisano.

Allo stesso modo è documentata anche l'attività di Bartolomeo Ramenghi il Vecchio (detto Bagnacavallo), che certamente partecipò alla realizzazione del grande ciclo nella cappella della Madonna della

---

<sup>57</sup> G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori italiani*, Firenze 1550; A. MASINI, *Bologna perlustrata*, Bologna 1650 (ed. ampliata Bologna 1666); C. C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, Bologna 1686 (rist. anast. a cura di A. Emiliani, Bologna 1969).

<sup>58</sup> Pubblicato in: M. GUALANDI, *Memorie Originali*, cit., pp. 34-38. Niccolò di Bartolomeo dell'Abrugia o de Brusis, conosciuto fuori Pisa con lo pseudonimo di Niccolò o Niccola Pisano, è documentato tra il 1484 e il 1538. Cfr. E. SAMBO, *Niccolò Pisano tra Ferrara e Bologna*, «Paragone» XXXIX, 7 (1988), pp. 14-15.

<sup>59</sup> Un tempo presente nella prima cappella a destra della chiesa di San Giovanni in Monte.

Pace. Nel 1526 si colloca la commissione da parte di Annibale Gozzadini della pala raffigurante la *Madonna con Bambino in gloria e i SS. Paolo, Biagio, Donnino, Pancrazio e Apollonia* per l'altare maggiore della chiesa di San Donnino<sup>60</sup>. La tavola esprime un classicismo controllato, che richiama i modi di Niccolò Pisano e dell'Ortolano, e rivela caratteri ferraresi nell'atmosfera creata attraverso colori densi, accesi, e nell'alternarsi equilibrato del chiaroscuro.

Le caratteristiche formali riscontrabili nella *Venere e Cupido* non sono lontane da quelle del Bagnacavallo. In particolare si segnalano le affinità con il disegno raffigurante la *Sacra famiglia con un santo abate olivetano*<sup>61</sup> ravvisate, oltre che nella solida costruzione del corpo della Vergine e nel suo viso stonato, anche nella pettinatura, molto simile a quella di Venere. È poi da ricordare lo stretto legame tra l'attività dell'artista e quella del bolognese Biagio Pupini<sup>62</sup>, suo compagno di lavoro a partire dal 1511, con il quale condivise l'interesse per Raffaello ma senza mai rinunciare all'uso di un forte cromatismo, intessuto con colori pastosi e matericamente densi, di ascendenza veneto-ferrarese. Anche nel caso di Pupini si ravvisano somiglianze con il nostro dipinto, circostanziate in particolare nel modo di costruire e sfumare le ombre dei visi.

Un altro artista al quale certamente la famiglia si rivolse è Girolamo da Treviso che, proprio per volere del Gozzadini, dipinse nella Cappella della Madonna della Pace l'*Assunzione della Vergine*<sup>63</sup>, in concorrenza con gli altri artisti che vi lavoravano. Anche in questo caso si trovano tangenze stilistiche con l'opera del trevigiano, ma nel complesso il forte influsso del classicismo raffaellesco e della grazia di

---

<sup>60</sup> L'opera è datata 1526 e una dedica indica in Annibale Gozzadini il committente. L'attribuzione al Bagnacavallo venne fatta a partire da: MASINI, *Bologna perlustrata*, cit., p. 484. Bartolomeo Ramenghi il Vecchio visse tra il 1484 il 1542 ca.

<sup>61</sup> Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 8890. Cfr. *Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto*, catalogo della mostra a cura di M. Faietti, Bologna 2002, p. 117.

<sup>62</sup> Biagio Pupini (detto dalle Lame) è documentato dal 1504 al 1551.

<sup>63</sup> MASINI, *Bologna perlustrata*, cit., p. 527; MALVASIA, *Le pitture*, cit., p. 238/17; A. RICCI, *Memorie della vita di Girolamo Pennacchi da Treviso, pittore del sec. XVI*, Bologna 1835, p. 12. Girolamo da Treviso visse tra il 1497? e il 1544.

Parmigianino che si riscontrano nei suoi dipinti non riflettono le qualità formali presentate dalla pittura riscoperta.

Infine, tra i protagonisti della cultura figurativa bolognese di primo Cinquecento che lavorarono per il Gozzadini è documentato anche Amico Aspertini: in data 16 maggio 1527, mediante Giovanni Achillini, l'artista ricevette un pagamento di cinque scudi d'oro per "onichosa ch auesseme afare in seme"<sup>64</sup>. Non essendo chiaro a cosa si riferisse di preciso tale pagamento, Giovanni Gozzadini suppose di poterlo mettere in relazione con i distrutti affreschi nella Cappella di Santa Maria della Pace, nella quale l'Aspertini aveva dipinto una *Risurrezione di Cristo*<sup>65</sup>. È molto probabile che questo sia corretto, ma la presenza di una traccia documentaria così precisa è importante perché testimonia che tra Annibale e l'artista vi fu un concreto legame di committenza.

Le affinità tra il ritrovato dipinto e la pittura di ambito aspertiniano appaiono infatti abbastanza forti, emergenti nella forma del volto di Venere, leggermente schiacciato, e nei tratti del viso: in particolare nelle sopracciglia sottili, nella fronte alta, negli occhi che si fanno piccoli perché tagliati a metà dalla palpebra che scende a coprire l'orbita, rotonda. Simiglianze si ravvisano anche nella costruzione del naso e della bocca, ma forse non completamente nel chiaroscuro tracciato sotto agli occhi. L'espressione del volto è dolcissima e richiama i modi più morbidi e non grotteschi della pittura di Amico. Tutto è fortemente delineato dal disegno, da quella linea di contorno incisa nell'intonaco che doveva fare da guida allo scorrere del pennello e che nel peplo è rafforzata da un leggero tratteggio interno. La possibilità di ricondurre la pittura a un ambito aspertiniano è suggerita anche dal confronto con alcuni disegni di Amico: due che fanno parte di un

---

<sup>64</sup> M. GUALANDI, *Memorie Originali*, cit., pp. 33-34. Gualandi annota che il documento originale gli è stato mostrato da Gaetano Giordani. Nei fondi Gozzadini e Giordani, conservati alla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, il documento non è stato reperito.

<sup>65</sup> G. GOZZADINI, *Di alcuni oggetti d'arte commessi in vari tempi dai Gozzadini*, 1887-88, ms. presso la Deputazione di Storia Patria. Cfr. R. ROLI, *Dal raffaellismo alla "maniera"*, in *La Basilica di San Petronio*, Cinisello Balsamo 1984, II, pp. 195-216; M. IODICE, *Regesto documentario*, in M. FAIETTI, D. SCAGLIETTI KELESIAN, *Amico Aspertini*, Modena 1995, p. 346.

gruppo di fogli sciolti databili ai primissimi anni del Cinquecento<sup>66</sup>, e due appartenenti al Wolfegg Codex, il secondo taccuino noto dell'artista ascritto agli inizi del secolo<sup>67</sup>. In tutti questi disegni compaiono figure femminili che appaiono molto simili a quella di Venere per impianto compositivo e postura del corpo, proporzioni, arrotondarsi delle forme e per la struttura con cui sono delineate le teste e le acconciature.

Nell'affresco rinvenuto la costruzione dei corpi e dei panneggi poi è condotta dilatando i volumi, secondo modi che ricordano quelli degli affreschi di Aspertini nella Rocca Isolani di Minerbio, ma la datazione di tali pitture è data dalla Scaglietti Kelescian alla seconda metà degli anni trenta<sup>68</sup>, quindi nel periodo di piena maturità dell'artista. E infatti gli studi per la realizzazione delle *Muse*, qui affrescate nella Sala dell'Astronomia e derivate dai *Tarocchi del Mantegna*, si trovano nel Codice London II, fatto risalire agli anni intorno 1540<sup>69</sup>. Sembra quindi improbabile mettere in relazione il pagamento del 1527 da parte di Annibale Gozzadini ad Aspertini con la pittura rinvenuta: la rielaborazione da parte dell'artista dei modelli iconografici dei *Tarocchi* appare infatti successiva a questa data.

Assonanze con la pittura aspertiniana sono riscontrabili ancora nell'errore di prospettiva presente nel polso della mano destra che la dea innalza al cielo, e nelle simiglianze esistenti tra il piccolo Cupido e il bambino raffigurato di spalle nel *Martirio dei santi Valeriano e Tiburzio* affrescato nell'oratorio di Santa Cecilia a Bologna. Ma ancor di più

---

<sup>66</sup> Princeton, The Art Museum, *Scena all'antica*, inv. 45-60; Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, *Trionfo indiano di Bacco* (recto), inv. 1905-11-10-1/2, r., registro inferiore. Cfr. FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIAN, *Amico Aspertini*, cit., p. 240; 243; C. ALBONICO, scheda n. 102, in *Amico Aspertini. Artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello*, catalogo della mostra (Bologna settembre 2008-gennaio 2009), Bologna 2008, p. 295.

<sup>67</sup> Wolfegg, Collezione Max Willibald von Waldburg, ff. 31v. (reg. superiore) e 32 (reg. inferiore). Cfr. FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIAN, *Amico Aspertini*, cit., p. 27.

<sup>68</sup> D. SCAGLIETTI KELESCIAN, scheda n. 49, in FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIAN, *Amico Aspertini*, cit., pp. 196-203; D. SCAGLIETTI KELESCIAN, scheda n. 79, in *Amico Aspertini. Artista bizzarro*, cit., p. 248-251.

<sup>69</sup> Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, Codice London II, ff. 3-5. Cfr. FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIAN, *Amico Aspertini*, cit., pp. 66-67.

con i due fanciulli che compaiono nell'affresco raffigurante il *Trasporto del Volto Santo* in San Frediano a Lucca, attestato tra il 1508 e il 1509<sup>70</sup>. In questo caso Cupido sembra costruito in posizione letteralmente simmetrica a quella di uno dei due bimbi, con il piedino destro ben appoggiato e quello sinistro inclinato a suggerire il movimento. Oltre al ginocchio, al piede e al polpaccio si rileva una forte somiglianza anche nel volto.

Certamente per la mancanza di fonti documentarie non è possibile attribuire ad Amico Aspertini la paternità di questa pittura riportata alla luce. L'ipotesi è che la sua realizzazione si debba alla mano di un artista che con lui entrò in forte contatto, lavorando in quel cantiere di esperienze artistiche e scambi fecondi che fu la Bologna di inizio Cinquecento. Nel quale ascendenze figurative diverse si mescolarono, influenzando reciprocamente pittori che lavoravano fianco a fianco.

---

<sup>70</sup> Cfr. FAIETTI, SCAGLIETTI KELESIAN, *Amico Aspertini*, cit., p. 132; p. 144.