IMAGO PIETATIS

A cura di Elena Franco

ARTEMA

IMAGO PIETATIS

IMAGO PIETATIS

L'immagine dell'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna

A cura di Elena Franco

INDICE

Giusella Finocchiaro
Introduzione
L'importanza della memoria documentaria
pag. 9

Jacopo Cenacchi
Premessa al lavoro di Elena Franco:
architetto, fotografa, rabdomante
pag. 15

Luca Panaro
Febbre d'archivio.
Ricerca artistica e valorizzazione del patrimonio
nell'opera di Elena Franco
pag. 17

Elena Franco
L'immagine dell'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna.
Note per l'interpretazione e ragioni di un progetto artistico
pag. 23

Opere
pag. 35

Armando Antonelli
«La scrittura ben regolata è la base
del buon governo di questo Sacro Monte»
Le vicende dell'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna nei secc. XVI-XVIII
pag. 59

Fabrizio Lollini
Considerazioni sparse sui tagli dipinti dei volumi custoditi
all'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna
pag. 99

Luisel De Gregoriis
Il Monte di pietà e l'Imago Pietatis
Contributi per una lettura iconografica e iconologica
pag. 113

Elisa Baldini
Il Monte di pietà di Bologna nell'anno 1906:
una monografia all'Esposizione del Sempione
pag. 123

Note biografiche
pag. 133

Introduzione
L'importanza della memoria documentaria
Giusella Finocchiaro
Presidente Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna

È con grande piacere che introduco questa raccolta di contributi dedicati a illustrare un aspetto iconografico particolare del patrimonio documentario che costituisce l'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna, conservato presso la Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna.
I saggi raccolti in questo catalogo sono, infatti, tutti incentrati sull'importanza della memoria documentaria, sulla potenza rappresentativa delle immagini e sulla possibilità del loro riutilizzo e reimpiego attraverso letture inconsuete, in grado di cogliere al contempo le ragioni storiche, che portarono per ragioni amministrative e gestionali all'allestimento di grandi registri contabili, e le istanze di fruizione di un visitatore contemporaneo, interessato, come nel caso del presente catalogo, ad apprezzare la genesi e lo sviluppo di un'immagine, quella dell'Imago Pietatis, riprodotta per oltre duecento anni sulla parte visibile di quei registri d'archivio.

Questi studi permettono di contestualizzare, nel tempo e nello spazio, quei grandi Libri Giornali e Libri Mastri, ma al contempo consentono di apprezzarne le tipicità iconografiche, che ci hanno tramandato quasi involontariamente, raffigurazioni di notevole pregio culturale e di non irrilevante valore artistico: immagini del passato che consentono alla Fondazione del Monte, in questo progetto, di valorizzare il proprio patrimonio archivistico in maniera originale, attraverso un linguaggio inaspettato, come è quello dell'arte, in grado di reinterpretare segni e simboli fissati sulla documentazione, mediante la produzione di manufatti che, rielaborando il passato, ne offrono un significato originale, del tutto nuovo.

Si tratta di una ri-lettura che risemantizza l'archivio antico, le sue caratteristiche estetiche e le sue peculiarità visive, inserendolo all'interno dell'attuale panorama dell'arte contemporanea, che negli ultimi anni ha lavorato intensamente sull'impatto evocativo degli archivi. Credo che sia proprio questo il merito principale di questa operazione di valorizzazione, la rielaborazione, cioè, dell'iconografia dell'Imago Pietatis e del messaggio di carità, solidarietà e amore che da essa promanava, divenendo,

durante i secoli XVI-XVIII, il “logo” del Monte di pietà di Bologna e l’icona del suo operare nella società cristiana a favore dei bisognosi.

La comprensione storica di quell’immagine e lo studio delle tecniche degli artisti che elaborarono nel corso di oltre due secoli quel messaggio attraverso le raffigurazioni del Cristo in Pietà, tratteggiate sui grandi volumi dell’archivio, permettono a chiunque di apprezzare fino in fondo il nesso che vincola il documento e l’iconografia del Cristo in Pietà. La sinergia di competenze diverse, il taglio dell’archivista, dello storico dell’arte, dell’artista consentono pertanto una visione ampia e consapevole del patrimonio di carte e di segni unico e ricchissimo trasmesso fino ai giorni nostri. Un’eredità che torna di attualità grazie alla mediazione dell’arte, che ri-vivifica, re-inventa, ri-propone in modo inconsueto e originale il passato, rielaborandolo con occhi diversi.

La reinterpretazione contemporanea di manufatti antichi ha la forza di farli rivivere: essi tornano ad essere capaci di trasmettere a chi abbia desiderio di osservarli emozioni e pensieri, che affondano le proprie radici in un legame antico, quello tra archivio e manifestazioni grafiche, che i nostri registri sono ancora oggi in grado di raccontare con intensità, pur a distanza di secoli.

Premessa al lavoro di Elena Franco:
architetto, fotografa, rabdomante
Jacopo Cenacchi

Ho conosciuto Elena Franco diversi anni fa alla fiera di fotografia *Milan Image Art Fair* e sono stato immediatamente attratto dalla peculiarità e sensibilità del suo lavoro. Elena, alla maniera degli antichi rabdomanti, ha la capacità di individuare realtà nascoste o poco conosciute dei territori e delle città che visita; che parrebbe non aspettino altro se non di essere portate in superficie dal suo lavoro di scavo e documentazione, per diventare, forse per la prima volta, visibili a tutti.

La ricerca che viene qui presentata ha origine da una visita comune all'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna, che conserva oltre un centinaio di volumi con la raffigurazione dell'*Imago Pietatis* dipinta sul taglio superiore di ogni tomo. Il lavoro della Franco ne reinterpreta l'immagine creandone di nuove, significanti, offrendoci così una rilettura originale e contemporanea di questi antichi volumi, che si rinnovano nelle opere create dall'artista.

Il mistero della condizione umana, tema ultimo, di rara forza intrinseca, emerso durante questo lavoro sull'immagine della Pietà, ha generato le diverse opere in esposizione: poster a tiratura limitata raffiguranti lettere che formano la parola "amore" in diverse lingue, fotografie e stoffe che riproducono dettagli del fiore della passiflora, elemento ricorrente nei volumi e pianta simbolica che rimanda alla passione di Cristo. Infine, un libro d'artista in tiratura di soli tre esemplari: creazione superba che compendia le immagini rappresentate su tutti i 138 volumi dell'archivio considerati.

L'oggetto di questo lavoro, l'*Imago Pietatis*, ci rimanda esplicitamente al tema della solidarietà, così come era stato diversamente declinato, per il suo più importante lavoro precedente, *Hospitalia* (2012 - in corso). Si può senz'altro affermare che, oltre al tema, accennato, della rielaborazione in chiave artistica di particolari elementi della nostra contemporaneità, *topos* dell'arte della Franco sia proprio una peculiare attenzione a ciò che può portarla ad approfondire i rapporti tra esseri umani, l'attenzione verso l'altro, in ogni epoca.

Anche il presente catalogo, voluto dall'autrice quale parte integrante del suo lavoro, contribuisce a fornire gli strumenti, in primo luogo scientifici ma anche di rilettura artistica, per riflettere sul messaggio contenuto nell'icona del Cristo in Pietà.

Febbre d'archivio

Ricerca artistica e valorizzazione del patrimonio nell'opera di Elena Franco

Luca Panaro

Ogni raccolta riporta nel presente la promessa utopica che conteneva al momento in cui fu pensata; l'archivio rimanda a un passato che restituisce al nostro sguardo quella curiosità, capace di entrare in un nuovo rapporto estetico con i materiali raccolti. I vantaggi di questo guardare sono rintracciabili nella lunga distanza, più passa il tempo maggiore è il recupero delle potenzialità concettuali annunciate fin dall'origine. L'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna testimonia qualcosa di nuovo e singolare, capace di sopravvivere a coloro che lo hanno creato, al suo utilizzo e al costume del tempo, per giungere fino a noi con quella freschezza e spontaneità che lo contraddistingue. Elena Franco sente il bisogno di cercare fra Giornali, Libri Mastri e Quaderni di cassa dell'archivio quella scintilla con cui la realtà ha folgorato il carattere della raccolta, «il bisogno di cercare il luogo invisibile in cui si annida ancora oggi il futuro»[1].

Gli insulti del tempo tendono a danneggiare certe opere d'arte, ma parte dell'interesse intrinseco degli archivi, e carattere rilevante del loro valore estetico, sono appunto le trasformazioni cui il tempo li sottopone, la loro capacità di sfuggire alle intenzioni di chi li ha messi insieme. La funzione di un archivio non è solo stabilire il valore dei documenti che custodisce, ma anche di contestualizzare la loro presenza. Parafrasando un saggio di Rosalind Krauss, possiamo dire che l'operazione condotta da Elena Franco corrisponde ad una sorta di re-invenzione dell'archivio[2]. È importante infatti inventare, nuovamente e ancora, l'archivio come insieme di regole e convenzioni derivate non solo dalla sua struttura interna, ma dall'utilizzo che se ne fa. Uno dei vantaggi dell'archivio sta proprio nel generare uno stimolo alla reinvenzione delle sue modalità di fruizione, dunque alla scoperta di potenzialità rimaste latenti. Potremmo quindi dire che il compito dell'artista consiste nel «permettere al muto passato di parlare con la propria voce, e con tutte le sue insolubili complessità»[3].

Negli ultimi decenni si è verificato un vero e proprio "impulso archivistico" come l'ha definito il critico d'arte Hal Foster[4]. La cultura contemporanea si è rivolta all'archivio come risorsa su cui edificare una nuova conoscenza del visibile. Questi argomenti hanno trovato grande attenzione a livello internazionale, soprattutto in ambito artistico. Nel 2008 si è tenuta all'ICP

di New York l'importante mostra *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, a cura di Okwui Enwezor, che ha fatto il punto della situazione sulla ricerca di molti artisti che hanno visto nell'archivio un riferimento irrinunciabile. I documenti del passato vengono intesi come depositi di senso da cui attingere per una nuova e approfondita comprensione del presente[5].

È dunque in questo più ampio contesto che si colloca il lavoro di Elena Franco, dove l'approccio all'archivio non è di carattere soltanto scientifico, per la sua ricerca l'estetica ha un'importanza decisiva. I 138 volumi dell'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna sono indagati dall'artista mettendo in evidenza la raffigurazione del Cristo morto ritto nel sepolcro (*Imago Pietatis*), dipinto sul taglio dei libri assieme ad una o più lettere dell'alfabeto. Una rappresentazione iconografica che doveva far riflettere sulla condizione umana e suggerire la necessità di donare. Vedere l'uomo che soffre porta alla solidarietà, l'immagine era così utilizzata per far arrivare il messaggio più velocemente. I libri con l'illustrazione a vista, inoltre, se osservati tutti insieme nella stessa stanza (come si presentavano in origine), vanno a formare una sorta di mosaico, un'immagine nell'immagine, così da potenziare ulteriormente il messaggio desiderato. Elena Franco coglie puntualmente la grande intuizione comunicativa di questo archivio e la disposizione a modulo dei singoli libri. Nella sua rilettura contemporanea, infatti, questi volumi sono fotografati singolarmente in modo da ricomporre le lettere dipinte in ordine differente. Il singolo libro, isolato dal contesto originario, "incollato" su uno sfondo monocromatico, diviene protagonista dell'immagine che l'artista formalizza mimando l'estetica del poster. Accostando più poster, e quindi più lettere dell'alfabeto, si può comporre la parola "love" in varie lingue. Il linguaggio della comunicazione tipografica, già insito nell'archivio delle origini, qui si manifesta attraverso l'*escamotage* pubblicitario, dove l'estetica del poster strizza l'occhio alla cultura pop e si dimostra capace di diffondere il messaggio di "amore" e carità fuori dai confini dell'archivio. Il gesto artistico di Elena Franco sembra quindi estendere al pubblico dell'arte l'azione intrinseca dell'archivio, nella misura in cui l'opera riesce a comunicare agli abituali frequentatori della galleria, e al più ampio pubblico che vive quotidianamente la città, ipotizzando l'affissione dei poster in modo disseminato nel contesto urbano.

La raffigurazione dell'*Imago Pietatis* viene ulteriormente rielaborata dall'artista, opportunamente decontestualizzata e ingrandita, icona per eccellenza, domina lo spazio espositivo presentandosi sotto forma di arazzo. Oltre all'immagine del Cristo in pietà, Elena Franco sottolinea la ricorrenza nell'archivio di raffigurazioni floreali, in modo particolare rileva la presenza costante della Passiflora, anche chiamato "fiore della passione" per la somiglianza di alcune parti della pianta con i simboli religiosi della passione di Gesù. Sul tema della passiflora nascono due serie d'immagini, che rendono ancora più evidente il taglio sperimentale dell'artista e l'utilizzo disinvolto della fotografia. Invece di rappresentare il fiore con una normale ripresa fotografica, Elena Franco decide di riprodurre la passiflora utilizzando uno scanner, una modalità che ricorda la ricerca sul campo di ambito scientifico, la necessità dello studio meticoloso, il desiderio di indagare la pianta rispettandone le dimensioni reali, valorizzandone il dettaglio enfatizzato dalla vicinanza nella registrazione del frutto, del fiore, della foglia. In altre opere la passiflora muta forma per via di un eccesso di moltiplicazione della stessa fotografia, fino a formare un'immagine ibridata col disegno che assume caratteri psichedelici e trova nel tessuto il supporto ideale per l'esposizione.

Nella comprensione della ricerca artistica di Elena Franco e delle opere generate dal "contatto" con l'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna, dobbiamo evidenziare l'abilità dell'autrice nell'utilizzo di linguaggi differenti. Il processo fotografico è senz'altro il comune denominatore delle varie produzioni, anche se il risultato non è mai una fotografia in senso classico; è piuttosto il mezzo per eliminare il livello iniziale dell'esperienza diretta con l'archivio e costruire uno scenario esclusivamente pensato per l'immagine. Qualcosa di più della semplice documentazione fotografica, essendo la testimonianza profonda e tangibile di un'esperienza non soltanto visiva. Lo dimostra il desiderio di Elena Franco nel concludere questo intervento sull'archivio con una pubblicazione, non solo quella su cui stiamo scrivendo, che ha necessariamente la struttura del catalogo, piuttosto un libro d'artista corredato da 414 immagini in edizione di soli tre esemplari. Un libro dedicato ai libri, proposto dall'autrice mimando la fattura delle pubblicazioni antiche a cui si rivolge, nel contenere gli strumenti interpretativi dell'archivio attraverso una rilettura contemporanea. Il volume riporta oltre alle immagini le segnature archivi-

stiche e gli anni a cui si riferiscono, in questo modo la poderosa pubblicazione diventa mezzo di conoscenza per chi in futuro voglia fruire dell'archivio. Il libro d'artista è un medium di tradizione novecentesca, che vede in questi primi decenni del Duemila una nuova vitalità di cui Elena Franco è consapevole, frequentando attivamente le realtà più interessanti che distribuiscono e valorizzano l'opera nei canali dell'editoria d'arte.
Il libro così concepito è portatore di una modalità di fruizione che in fondo è di tutta l'arte, specie quella di matrice tecnologica, cioè non defraudare la nostra facoltà di giudizio, lasciando quindi al fruitore la possibilità di riflettere autonomamente. La pubblicazione d'artista è un'opera in cui ognuno può inventare la propria personale visione nonostante le indicazioni suggerite dall'artista. Affinché le immagini abbiano su di noi un certo effetto, è necessario che l'artista non frema per noi, non rifletta per noi, non giudichi per noi, il fotografo deve lasciare spazio alla personale elaborazione del fruitore, in caso contrario rimarrebbe un semplice interesse tecnico[6]. Lasciando il visitatore di fronte alle immagini di Elena Franco, privandolo inizialmente di una spiegazione dettagliata rispetto ai temi dell'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna, queste opere obbligano a una partecipazione attiva, indirizzano il fruitore sulla via della comprensione che egli stesso potrà elaborare in modo autonomo.

1 - Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia* [1931], in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica,* Torino, Einaudi, 1991, p. 62.

2 - Rosalind Krauss, *Reinventare il medium*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

3 - Susan Sontag, *Sulla fotografia* [1973], Torino, Einaudi, 1992, p. 68.

4 - Hal Foster, *An Archival Impulse*, New York, «October» n. 110, 2004.

5 - Okwui Enwezor, *Archive Fever,* New York-Göttingen, ICP-Steidl, 2008.

6 - Roland Barthes, *Fotografie-choc* in *Miti d'oggi* [1957], Torino, Einaudi, 1994 p. 102.

L'immagine dell'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna

Note per l'interpretazione e ragioni di un progetto artistico

Elena Franco

L'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna custodisce 138 volumi - fra Giornali, Mastri e Quaderni di cassa - con la raffigurazione dell'*Imago Pietatis* dipinta sul taglio di testa, insieme alle segnature archivistiche.
Questa particolare caratteristica, condivisa in Italia dagli archivi dei Monti di pietà di Udine e di Napoli, affonda le proprie radici nella seconda metà del Quattrocento, quando l'*Imago Pietatis*, ovvero la raffigurazione del Cristo morto, ritto nel sepolcro, iniziò a essere frequentemente associata ai Monti di pietà e ad altri istituti di tipo assistenziale[1]. La connessione è dovuta al fatto che il tema della compassione verso il prossimo, o *Pietas*, era spesso associata a questa rappresentazione iconografica. Anche la virtù morale della Misericordia e la collegata *Caritas* si legavano a questa particolare rappresentazione, con l'intento di incoraggiare l'atto del dono con finalità assistenziali. Tant'è che, spesso, l'*Imago Pietatis* era collegata anche agli ospedali, oltre che ai Monti di pietà[2].
Questo è l'aspetto che, maggiormente, mi ha spinto a interessarmi a questo archivio e ai documenti in esso conservati, seguendo il filone di ricerca artistica – e documentaria – che ho iniziato nel 2012, occupandomi di antichi ospedali, con il progetto *Hospitalia*[3], con cui ho voluto, tra le altre cose, evidenziare l'aspetto di responsabilità sociale e comunitaria della cura.
Un primo elemento di interesse per il mio lavoro, dunque, riguarda il fatto che l'iconografia della Pietà dell'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna rimandi a quella della solidarietà e della cura, nel senso più ampio del termine.
Per ciò che concerne l'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna, la tendenza a «parlare per immagini», così insita nella contemporaneità, è – sorprendentemente - anche la caratteristica portante della sua estetica originaria. I volumi qui conservati, infatti, in origine non venivano collocati in archivio all'interno di armadi e con il dorso in vista, come oggi, ma appoggiati su scaffalature aperte, con il taglio di testa illustrato in vista, a mostrare, in una sorta di mosaico, l'immagine della Pietà, che doveva far riflettere sulla condizione umana e suggerire la necessità di donare (pietà

e compassione)[4].
Questa modalità di conservazione, orizzontale sugli scaffali di biblioteche e archivi, se da un lato era usuale nel primo periodo successivo all'introduzione della carta in Europa, a partire dal XIII secolo[5], nel caso dell'archivio bolognese porta con sé anche un elemento estetico e comunicativo sul quale ho voluto basare la mia riflessione artistica, esasperando la natura di tipo iconografico – o «logo» che dir si voglia - che ha assunto questa rappresentazione che, grazie allo «spettacolo della misericordia divina», doveva commuovere lo spettatore, invogliandolo alla compassione verso il prossimo[6].
La raffigurazione del corpo morto di Cristo, estrapolato da qualsiasi ambito narrativo, collegato alla definizione di «somma umiliazione», ha origini nel contesto bizantino ma si ritrova anche, successivamente, in area occidentale, dove il Cristo in Pietà o *Imago Pietatis* supporta i movimenti quattrocenteschi basati sull'imitazione della vita del Cristo.
Volendo considerare la definizione più allargata dell'*Imago Pietatis*[7], si può evidenziare una «matrice iconografica» che delinea la raffigurazione del Cristo morto che si erge dal sepolcro:

- solo;
- con angeli (*Engelpietà*, soprattutto in area nord europea);
- con i "dolenti" (Maria e Giovanni).

A cui si associano i gesti ricorrenti:

- delle braccia incrociate in avanti (con la variante dei polsi legati) ovvero Cristo cadavere nel sepolcro (polsi incrociati, mani in pronazione);
- delle braccia aperte e spalancate (*ostensio vulnerum*), in questo caso il Cristo vivo che mostra le ferite;
- della mano destra sulla ferita del costato.

In alcuni casi, l'*Imago Pietatis* è accompagnata dalla rappresentazione degli strumenti della Passione (*Arma Christi*).
Nel caso dei volumi d'archivio conservati a Bologna, il Cristo si presenta solo o accompagnato dagli angeli. Nel primo caso, sui volumi più antichi, con le braccia incrociate davanti mentre, nel secondo caso, con le braccia aperte – sorrette dagli angeli - con la variante della presenza, o meno, del sangue che fuoriesce dal costato e dalla fronte.
In un solo caso sono presenti la lancia e la canna con la spugna imbevuta di aceto (Giornale e Mastro contrassegnati dalla lettera Y, entrambi relativi agli anni 1637-1641) oppure il mantello rosso della derisione (volumi contrassegnati dalla lettera EE, relativi agli anni 1672-1676), mentre è sempre presente la corona di spine.
Un altro elemento simbolico che ricorre in alcune delle raffigurazioni è il velo, tessuto o drappo prezioso retrostante, che viene solitamente interpretato come una glorificazione del Cristo sofferente e del suo sacrificio.
Relativamente al sepolcro, ci si chiede se il Cristo sia rappresentato nell'atto della deposizione o in quello dell'ascensione e questa ambiguità si coglie maggiormente nella prima delle due tipologie di rappresentazione (solo o con angeli).
Il sepolcro, semplice o a due elementi sovrapposti, richiama spesso un altare tant'è che, almeno in un caso, sembra che il Cristo sia posizionato dietro la tomba e non uscire da essa (volumi contrassegnati con la lettera GG, anni 1682-1686).
Ci troviamo, dunque, in presenza delle immagini dipinte sui tagli dei volumi custoditi nell'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna in quel preciso momento che, a mio avviso, nella Via Crucis è rappresentato dal sabato, il «regno del già-e-non-ancora», nel momento successivo alla deposizione dalla croce, ma quando ancora non si è compiuto il destino del Cristo, di fronte al quale ci interroghiamo sul senso della morte. Che nel caso di Gesù non è la morte *tout-court* ma è la morte ingiusta – frutto di dominio e ingiustizia - e, pertanto, inaccettabile. E che, nel mio percorso di riflessione, ha costituito quell'anticipazione necessaria di una realtà – l'accettazione completa della morte, fisiologica o ingiusta che sia - che trova la sua conciliazione solo nella creazione dell'opera d'arte[8].
Lo studio dell'iconografia dell'*Imago Pietatis* è stato parte integrante del lavoro di valorizzazione e creazione artistica ed è stato possibile, in primo luogo, attraverso l'osservazione di tutti i volumi in archivio, poi grazie alla ripresa fotografica che ha permesso di soffermarmi anche sui particolari di ciascuna rappresentazione e, infine, grazie al confronto e ai contributi degli studiosi raccolti nel presente volume.
Riguardo all'oggetto-libro, va evidenziato come i volumi custoditi in archivio siano, nella maggior parte dei casi, rilegati in cuoio con varie de-

corazioni a secco, secondo una tipologia riconducibile, per analogia in mancanza di prove certe, alla legatura fiorentina, con le bandelle di rinforzo (solitamente cinque) decorate con intrecci di pelle allumata bianca[9]. Alcuni volumi, relativi ai quaderni di cassa, sono rilegati, invece, in pergamena, con o senza bandelle di rinforzo e, in un caso, troviamo dipinta con inchiostro nero un'*Imago Pietatis* anche sul piatto (registro contrassegnato dalle lettere KK, relativo agli anni 1694-1696). Una sola coppia di quaderni di cassa, relativa agli anni compresi fra il 1795 e 1805, è ricoperta in tela.
Proprio dall'osservazione diretta dei manufatti è emerso, quale elemento ricorrente, l'uso simbolico della passiflora.
Ad accompagnare l'immagine di Cristo in Pietà vi è spesso, infatti, la raffigurazione di piante e fiori – come la *passiflora* - che, non sempre, paiono avere un mero ruolo decorativo e il cui significato andrebbe approfondito.
A questo proposito pare utile alla riflessione citare il Salmo 53 di Isaia, a cui si fa risalire l'iconografia dell'Uomo dei Dolori, da alcuni associato, come anche la Sindone, all'*Imago Pietatis*, che riporta:

> È cresciuto come un virgulto
> davanti a lui
> e come una radice in terra arida.
> Non ha apparenza né bellezza
> per attirare i nostri sguardi,
> non splendore per poterci piacere.

In merito alla raffigurazione della passiflora o Fiore della Passione di Cristo, va evidenziato come, proprio a Bologna, grazie al libraio Simone Parlasca[10], che aveva la sua bottega nei pressi del Monte di pietà di Bologna, nel 1609 venisse lanciato un progetto editoriale relativo alla scoperta della passiflora da parte dei Gesuiti. La pianta, originaria dell'America centro-meridionale, è stata da subito legata ai simboli della passione di Cristo: i viticci alla frusta con cui venne flagellato, i tre stili ai chiodi, gli stami al martello, la raggiera corollina alla corona di spine.
Simone Parlasca, di origine bergamasca ma attivo dal 1590 a Bologna, persona profondamente religiosa e legata alla Compagnia di Gesù, diede alle stampe, prima, un unico foglio con la xilografia raffigurante la passiflora, probabilmente ad opera di Giovanni Luigi Valesio (Bologna 1583, Roma 1633), e, poi, nel 1609, pubblicò la raccolta di componimenti poetici «Il fiore della Granadiglia ovvero della Passione di Nostro Signore Gesù Christo; spiegato e lodato con discorsi, e varie rime» pubblicato in Bologna presso Bartolomeo Cocchi. E poco dopo anche in seno all'Archivio del Monte di pietà di Bologna la passiflora fa la sua comparsa sia nelle *Imagines pietatis* che nelle decorazioni a secco delle coperte in cuoio dei volumi. Il significato è da leggersi non solo come simbolico ma, con ogni probabilità, anche politico. E andrebbe approfondito con studi specifici.
Ritornando sulla raffigurazione della *passiflora*, si nota che le decorazioni a secco che contraddistinguono i volumi a partire dal XVI secolo rappresentano, nella maggior parte dei casi, una sorta di ghirlanda con, in sequenza, l'immagine della passiflora nelle varie fasi da fiore a frutto[11].
Concentrarmi su questa pianta e sulla sua simbologia è stato per me utile e ha rappresentato il compimento di un percorso nella gestione dell'iconografia – e dei collegati significati – che, grazie alla bellezza della pianta comparata alla crudezza delle immagini del Cristo, ha rappresentato quel momento di conciliazione fra consapevolezza e accettazione.
Nel maneggiare i volumi per fotografarli, mi sono chiesta chi fossero gli autori delle *Imagines pietatis*.
Dalle ricerche in corso è emerso che il Monte di pietà di Bologna si affidasse a un «cartaro» per le forniture inerenti l'archivio come carta e inchiostri. In mancanza di riscontri differenti, possiamo supporre che fosse questo il soggetto economico che fornisse quanto necessario alla realizzazione dei volumi d'archivio, compresa anche la rilegatura.
È cosa nota, infatti, che, a partire dal XVI secolo, spesso, i commercianti in carta associassero i generi nell'impresa di famiglia, per sopperire alla mancanza di dote per le figlie, affidando loro compiti di legatoria. Nel corso del Settecento, poi, il termine «cartaro» che ritroviamo spesso nei conti del Monte, sta a indicare sia il produttore che il rivenditore di carta[12].
In particolare, il rapporto fra il Monte di pietà di Bologna e la Carteria del Moro[13] – una delle principali e più longeve di Bologna – quale fornitrice dell'ente fa supporre che sia l'acquisto della carta, sia quello dei *registri da massaro* sia quello delle *mute di libri*[14] fossero trattati con un unico fornitore che, in mancanza di altre fonti e riscontri archivistici, potrebbe

essere stato anche il tramite per la realizzazione delle *Imagines Pietatis*. Un'altra supposizione potrebbe essere che, a realizzare le decorazioni, fosse qualcuna delle ragazze entrata in convento grazie alla dote garantita dal Monte di pietà[15]. Allo stato attuale delle ricerche sul contenuto dei registri del Monte di pietà di Bologna non è stato possibile individuare con certezza alcun riferimento a pittori o ad artigiani quali esecutori delle *Imagines Pietatis* sul taglio dei volumi. Un unico riferimento al misconosciuto pittore Giuseppe Lenzi è evidenziato in merito alla decorazione di candele per la festa della Purificazione della Beata Vergine con le immagini della Pietà, nel 1765[16].

Questi sono gli esiti della ricerca condotta in via preliminare, prima di approcciare la realizzazione di una documentazione fotografica completa dei 138 volumi riportanti le *Imagines Pietatis* e rappresentano gli argomenti che sono stati chiesti di approfondire agli studiosi, che hanno contribuito alla scrittura del presente volume, dove convivono l'approccio artistico e quello scientifico, in un'ottica di conoscenza e valorizzazione.

L'insieme delle ricerche e delle riflessioni condotte nella prima fase del lavoro costituisce la fonte d'ispirazione che ha accompagnato la fase creativa, culminata con la realizzazione di una serie di opere, che hanno, nel mio intento, il compito di ispirare riflessioni personali nel pubblico che verrà a contatto con esse, da un lato, e di valorizzare il patrimonio costituito dall'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna, dall'altro.

Grazie alle riflessioni collegate all'approfondimento storico e iconografico e all'esame del materiale fotografico documentale realizzato mi è stato possibile orientare il lavoro artistico relativamente al tema principale emerso, ossia la condizione umana, che ci rende tutti identici, nel momento della sofferenza e della morte.

Questo tema è stato sviluppato in una serie di opere che, con un linguaggio contemporaneo, riprendono il tema e lo declinano attraverso un lessico mutuato da diversi ambiti, anche dalla pubblicità.

E così sono nati una serie di poster in tiratura limitata che - ispirandosi all'estetica dell'archivio antico, che ci invitava, attraverso le immagini della Pietà mostrate sugli scaffali aperti, a riflettere sulla condizione umana - ripetono la parola "amore" in diverse lingue. O il poster che ci mostra il Cristo in Pietà su fondo oro, evidenziando la preziosità del messaggio.

Un'altra serie di poster, invece, si concentra sul volume-oggetto e ci mostra la sequenza di Mastro, Campione e Quaderni di cassa contraddistinti dalle lettere AAA, relativi agli anni 1766-1770, insistendo sull'estetica dell'archivio, sui codici di conservazione e sulle modalità di archiviazione.

Ancora, sono state realizzate alcune opere su tela che ci mostrano il Cristo in Pietà, prelevandone un'immagine di dettaglio da una delle più interessanti *Imagines Pietatis* conservate in archivio, mostrandolo quasi come un'icona rock-pop, grazie all'isolamento dal contesto.

Allo stesso modo, con la scansione del fiore della passiflora, trasformato in un pattern grafico-fotografico in scala di grigi, in analogia con i *frottages* utilizzati per meglio comprendere i volumi d'archivio, nella fase di studio preliminare al lavoro artistico, viene illustrata una stoffa – mostrata ripiegata come un sudario - che diventa la base con cui, in futuro, potrebbero essere prodotte nuove opere, portando il messaggio insito nell'archivio in altri contesti e in altre situazioni.

La passiflora è anche oggetto di alcune opere uniche dove la fotografia e il disegno si fondono e di una serie di piccole immagini che ne ripropongono la sequenza che decora e caratterizza i volumi conservati nell'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna, illustrando il fiore, il frutto, la foglia.

In contrasto con una fruizione, consumistica e anche ludica, del messaggio, attraverso i poster e la stoffa, un'ulteriore opera rende conto, invece, della sua profondità, usando un diverso modo di fruizione - in contrasto - lento, ripetitivo, che aiuta la meditazione. Quest'opera diviene essa stessa codice interpretativo del *corpus* dei volumi conservati in archivio, duplicando il proprio significato di opera d'arte e strumento scientifico.

Grazie alla realizzazione di un libro d'artista in tre copie, ispirato nella fattura ai volumi d'archivio, sono proposte le 138 immagini dell'*Imago Pietatis*, isolate rispetto a qualsiasi altro riferimento di fondo in fase di ripresa, in ordine cronologico, accompagnate ciascuna da due particolari di dettaglio per un totale di 414 immagini, presentate ciascuna in una pagina dedicata, con una sequenza ripetitiva. Il volume, invece di riportare l'*Imago Pietatis* sul taglio, mostra una finitura simile a uno specchio, in cui è però impossibile ritrovare la propria immagine, quasi un *memento mori*, un invito a guardarci dentro e a riflettere sulla profondità e sul mistero che accompagna le nostre esistenze.

1-Maria Giuseppina Muzzarelli (a cura di), *L'iconografia della solidarietà La mediazione delle immagini (secoli XIII-XVIII*), Venezia, Marsilio, 2011.

2 - La prima *Imago Pietatis* che appare in connessione a un istituto caritativo potrebbe essere quella miniata in un manoscritto dell'Archiginnasio di Bologna, in cui è riportato l'inventario, redatto nel 1329, dei beni di una locale confraternita, la Compagnia delle Laudi, che venivano conservati presso l'ospedale da loro gestito. Corinna Tania Gallori, *L'Imago Pietatis e gli istituti di carità: problemi di iconografia,* in «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LIX, 1, 2006, pp. 75-125.

3 - «*Hospitalia*» è un progetto fotografico, in corso dal 2012, che indaga il tema dei luoghi della cura. Gli ospedali antichi intesi come monumenti sociali – vere e proprie città nella città – siti di accoglienza comunitaria. E' un lavoro che parte dall'architettura, a scale diverse, fino al punto in cui diventa riflessione territoriale, per poi allargarsi a questioni economiche e sociali, senza voler nascondere il lato profondamente umano collegato alla cura. Ed esplora anche gli archivi degli enti ospedalieri, ricercando collegamenti con la società civile e con il paesaggio. Dopo essere stato esposto in sedi istituzionali in Italia e all'estero, è diventato un libro in edizione italiana e inglese. Elena Franco, *Hospitalia. O sul significato della cura*, Torino, ARTEMA, 2017; Elena Franco. *Hospitalia. Or on the meaning of care,* Torino, ARTEMA, 2019.

4 - Circa l'estetica dell'archivio si rimanda a contributi di Armando Antonelli *«La scrittura ben regolata è la base del buon governo di questo Sacro Monte». Le vicende dell'archivio del Monte di pietà di Bologna nei secc. XVI-XVIII* e di Fabrizio Lollini, *Considerazioni sparse sui tagli dipinti dei volumi custoditi all'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna* in questa stessa sede.

5 -*Vestire le parole. Cenni di storia e arte della legatura*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2003; David Finkelstein, Alistair McCleery, *Introduzione alla storia del libro*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2006; Michel Melot, *Libro*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2006.

6 - Maria Giuseppina Muzzarelli, *Da sentimento a istituzione: l'ideazione dei Monti di Pietà*, in Maria Giuseppina Muzzarelli (a cura di), *Uomini, denaro, istituzioni. L'invenzione del Monte di Pietà*, Bologna, Costa Editore, 2000.

7 - Erwin Panofsky, *Imago Pietatis e altri scritti del periodo amburghese 1921-1933*, Torino, Il segnalibro, 1998, pp. 262-308; Corinna Tania Gallori, *L'Imago Pietatis e gli istituti di carità: problemi di iconografia*, cit., pp. 75-125; Marco Bona Castellotti, *Gli angeli della Pietà. Intorno a Giovanni Bellini*, Torino, Allemandi, 2012, Luisel De Gregoriis, *Il Monte di Pietà e l'Imago Pietatis. Contributi per una lettura iconografica e iconologica* in questa stessa sede.

8 - Mimmo Paladino, Raffaele Mantegazza, *Via Crucis*, Bologna, EDB, 2018, pp. 220 e 229.

9 -Federico e Livio Macchi, *Atlante della legatura italiana*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2007; Franca Petrucci Nardelli, *La legatura italiana. Storia, descrizione, tecniche (XV-XIX secolo)*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1989.

10 - Andrea Lazzarini, *Il Fiore della Granadiglia. Una raccolta poetica del primo Seicento bolognese e il suo contesto europeo,* in «Annali della Scuola Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie V, 2017, pp. 101-126.

11 - Sull'uso della passiflora nell'Archivio Storico del Monte di veda anche il contributo di Elisa Baldini, *Il Monte di Pietà di Bologna nell'anno 1906: una monografia all'Esposizione del Sempione,* in questa stessa sede.

12 - Pierangelo Bellettini, *Cartiere e cartari* in *Produzione e circolazione libraria a Bologna nel Settecento: avvio di un'indagine*, 22-23.05.1985, Atti del V colloquio Istituto per la storia di Bologna, pp. 17-89.

13 - Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna, Verbali, Registro 1720, c. 65r,v, c. 66r.

14 - AMPBo, Quaderno di cassa 37.37, Registro 1761-1765, c. 898r.

15 - Per un approfondimento iconografico si rimanda al contributo di Fabrizio Lollini, *Considerazioni sparse sui tagli dipinti dei volumi custoditi all'archivio storico del Monte di Pietà di Bologna*, in questa stessa sede.

16 - AMPBo, Verbali, Registro 1740-1742, c. 46v; AMPBo, Quaderno di cassa 37.29, Registro 1740-1745, c. 702r.

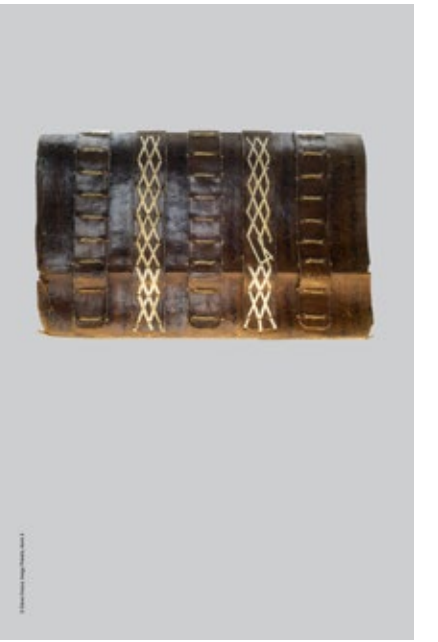
Ringrazio la Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna e la sua Presidente Giusella Finocchiaro per aver accolto e promosso questo progetto artistico di valorizzazione dell'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna. Ringrazio Armando Antonelli per la sua competenza, passione e capacità di visione. Ringrazio Jacopo Cenacchi che, sempre, mi supporta nel mio percorso artistico e con il quale condivido affinità di intenti e sensibilità. A Luca Panaro devo molto: lo ringrazio in particolare per il contradditorio con cui maschera i suoi preziosi consigli. Un grazie speciale va a Luisel De Gregoriis, che ha condiviso con me le fatiche delle riprese fotografiche, mi ha coadiuvato nella ricerca bibliografica e iconografica e che, con il suo entusiasmo e la sua giovane età, è stata per me un prezioso aiuto in questo viaggio di scoperta. Ringrazio, altresì, Fabrizio Lollini, per aver pazientemente posto attenzione ai miei quesiti e dato loro risposta con la stesura del suo contributo ed Elisa Baldini, per la sua approfondita ricerca. Un ringraziamento va ad Adriano Padovani di Wow Studio che, con pazienza, veste graficamente testi e immagini, a Giorgio Dalle Nogare di White Sas che, con la sua competenza, mi segue in percorsi non sempre lineari, insieme a Cristina Colombi e tutto lo staff di Legatoria Bergamasca. Un grazie sentito va ad ARTEMA e a Walter Martiny. Grazie allo staff di The Colour Soup, a Monica Amigoni e Alberto Aliverti di Whiterobot, a Maurizio Plassio, a Silvio Zamorani: innovatori, artigiani, artisti. Cultori del bello. Infine, io che di nonne non ne ho più, ringrazio nonna Gina, che ha cucito per me.

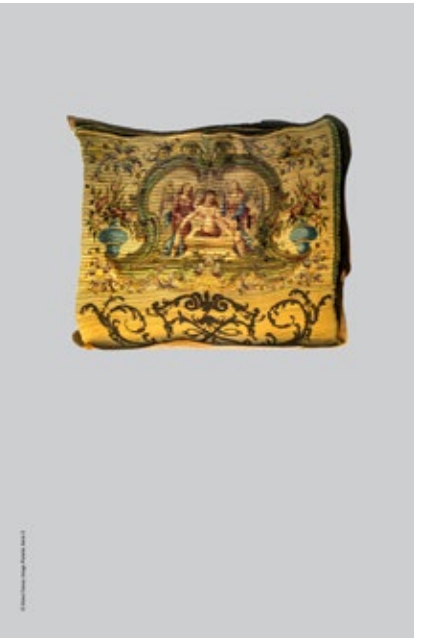
OPERE

Elena Franco, Imago Pietatis, poster su carta Fedrigoni XPER 220 gr, 40 cm x 60 cm,
edizione di 7 oltre a 1 PDA, ripresa digitale e successiva elaborazione digitale, stampa digitale.

Elena Franco, Imago Pietatis, Serie 1, 4 poster (che compongono la scritta LOVE) su carta Fedrigoni XPER 220 gr, 40 cm x 60 cm cad., edizione di 7 oltre a 1 PDA, ripresa digitale e successiva elaborazione digitale, stampa digitale.

Elena Franco, Imago Pietatis, Serie 2, 5 poster (che compongono la scritta AMORE) su carta Fedrigoni XPER 220 gr, 40 cm x 60 cm cad., edizione di 7 oltre a 1 PDA, ripresa digitale e successiva elaborazione digitale, stampa digitale.





Elena Franco, Imago Pietatis, Serie 3, 4 poster su carta Fedrigoni XPER 220 gr, 40 cm x 60 cm cad., edizione di 7 oltre a 1 PDA, ripresa digitale e successiva elaborazione digitale, stampa digitale.

Elena Franco, Imago Pietatis, Serie 4, poster su carta Fedrigoni XPER 220 gr, 40 cm x 60 cm cad., edizione di 7 oltre a 1 PDA, ripresa digitale e successiva elaborazione digitale, stampa digitale.

Elena Franco, Imago Pietatis, Serie 4, 2 poster su carta Fedrigoni XPER 220 gr, 40 cm x 60 cm cad., edizione di 7 oltre a 1 PDA, ripresa digitale e successiva elaborazione digitale, stampa digitale.

Elena Franco, Imago Pietatis, Dittico, coppia di arazzi su poly spazzolato 300gr/mq,
100 cm x 135 cm cad., edizione di 7 oltre a 1 PDA, ripresa digitale, stampa digitale.

Elena Franco, Imago Pietatis, Passiflora #1, serie di 4 fotografie
su carta Canson Platine Fibre Rag 310gr/mq, 22 cm x 22 cm, edizione di 7 oltre a 1 PDA,
scansione e successiva elaborazione digitale, stampa ink jet.

Elena Franco, Imago Pietatis, Passiflora #2 (particolare) arazzo su tela di microfibra 85gr/mq, 300 cm x 150 cm ripiegato 45 cm x 45 cm circa, edizione di 7 oltre a 1 PDA, scansione e successiva elaborazione digitale, stampa digitale, montaggio in cornice in legno a cassetta con vetro museale.

A sinistra:
Elena Franco, Imago Pietatis, Passiflora #3, fotografia su carta Sihl Baryta 270gr/mq, 32,5 cm x 46,5 cm, opera unica, scansione, successiva elaborazione digitale ed elaborazione manuale finale, stampa ink jet, montaggio cornice in legno a cassetta con vetro museale.

A destra:
Elena Franco, Imago Pietatis, Passiflora #4, fotografia su carta Sihl Baryta 270gr/mq, 32,5 cm x 46,5 cm, opera unica, scansione, successiva elaborazione digitale ed elaborazione manuale finale, stampa ink jet, montaggio cornice in legno a cassetta con vetro museale.

Elena Franco, Imago Pietatis, Libro d’artista, carta “Gardapat” bianca mano 1,3 da gr 200 mq, 23,5 cm x 34 cm, 840 pagine, edizione di 3 oltre a 1 PDA, ripresa digitale e successiva elaborazione digitale, stampa digitale, interno cucito ad ottavi, capitello eseguito manualmente in corda leggera, copertina in cuoio toscano marrone anticato reso opaco con taglio al vivo, patella anteriore da 10 cm con angoli retti, nastrino di chiusura mobile che parte dalla patella più larga, larghezza nastrino ottenuto dallo stesso cuoio di circa 4 mm, fori ad asola per nastrino, dorso liscio senza nervi, risguardi stessa carta del blocco libro, taglio finito manualmente a cera argento.

«La scrittura ben regolata è la base del buon governo di questo Sacro Monte»

Le vicende dell'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna nei secc. XVI-XVIII

Armando Antonelli

Premessa

Questo contributo s'inserisce nel filone di ricerca degli studi di storia degli archivi e si ripromette di esaminare la storia dell'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna in età moderna, in un periodo compreso tra la seconda metà del Cinquecento e i primissimi anni del Settecento, facendo ricorso alle fonti documentarie, non abbondantissime, giunte sino ai nostri giorni. Pertanto il presente saggio si occupa di una fase cruciale della storia degli archivi come ebbe modo di chiarire in un suo intervento, tenuto a Madrid nel 1968, Robert-Henri Bautier che suggerì una periodizzazione della storia degli archivi in quattro fasi. Egli propose di fare succedere all'epoca degli archivi di palazzo, che corrisponde grosso modo all'Antichità, quella dei *trésors des chartes* (secc. XII-XVI), quella degli archivi *arsenal de l'autorité* (secc. XVI-XIX) e in fine quella degli archivi laboratori della ricerca storica (secc. XIX-XX). Egli riconobbe alla terza di queste periodizzazioni - quella di cui ci occupiamo in questo articolo - la qualificazione di *phase cruciale de l'histoire des archives*[1]*,* caratterizzata tale *histoire philosophique des archives* dalla nascita della dottrina archivistica in un periodo in cui «si precisa l'interesse degli stati moderni a disciplinare la produzione, la conservazione e l'uso delle carte d'archivio considerate come uno dei più efficaci strumenti a disposizione del potere[2]».

L'agostiniano e storico bolognese Cherubino Ghirardacci (1519-1598) ebbe a praticare numerosi archivi per compilare la sua *Historia di Bologna,* in un luogo della quale elogia la città per il proprio archivio pubblico cittadino: «Una preciosissima corona che rende Bologna da ogni parte gloriosa perché conserva in sé con bellissimo ordine tutte le attioni, che nella detta città e suo contado si fanno e per lo avanti si sono fatte, tanto criminali, come anche civili, consegli, decreti, ultime volontà, fabriche nobili di castella, fortezze, ponti, chiese, torri, palagi, guerre, paci, conventioni, leghe con papi, re, imperatori et altri potentati, et in somma

tutto quello che per il governo buono di una republica fare si può, ella ne conserva incorrotta memoria [...]» [3].

L'archivio del Monte di pietà di Bologna, se non nasce, certo si consolida nel corso del Cinquecento in seguito alla comparsa, nel 1561, di un nuova figura di funzionario dell'apparato burocratico centrale del Monte, il segretario o cancelliere. A questi si devono la scritture dei più antichi codici normativi dell'ente, gli *Statuti* esemplati nel 1576, la formazione della serie dei verbali contenenti in registro le deliberazioni assembleari assunte dalla congregazione dei dodici presidenti del Monte di pietà, la compilazione dei registri copialettere contenenti le lettere relative all'acquisto del notariato del Torrone, cioè del tribunale penale cittadino, che prendeva il nome dalla torre delle prigioni, posta nel Palazzo pubblico, dove si tenevano le udienze delle cause criminali, il cui archivio fu conservato dal Monte di pietà di Bologna, sino all'arrivo di Napoleone I[4].

Il segretario si trovava al vertice del sistema documentario e gestiva la cancelleria e l'archivio istituzionale del Monte di pietà,[5] fatta eccezione per la documentazione contabile. Si esamini a questo proposito un documento piuttosto interessante per osservare le operazioni e il metodo di lavoro sulle carte d'archivio da parte del segretario del Monte di pietà: «In esecuzione de' riveritissimi comandamenti fatti dagli illustrissimi e reverendissimi signori presidenti al Sacro Monte di Pietà a Nicolò Melega loro secretario sotto li 13 ottobre 1729 di dover ponere in buon regolamento li libri di secretaria lasciati dal fu signor Paolo Alberti secretario antecessore, non senza qualche disordine, principiando l'anno 1703 inclusive e proseguendo per tutto l'anno 1722 inclusive, espone aver quelli regolati secondo il metodo sempre pratticato per invenire agevolmente le rissoluzioni dell'illustrissima presidenza e cioè averli tutti afogliati, estesa nella marginatura di ciaschedun libro compendiosamente la sostanza degl'atti e fatta a cadaun de' medemi la rubricella coll'indicazione degl'atti e rissoluzioni corrispondente alla marginatura et estensione de' medemi atti et infine espone d'aver fatti tutti li memorialini mancanti per l'anno 1722 che si dano presso al signor economo in n° di 42 e per ultimo d'avere portato nel libro dell'anno 1722 quasi tutti gl'atti di proprio pungo e carattere per essere registrati in carte volanti molto scompaginate. Il tutto

potrano riconoscere gl'illustrissimo e reverendissimi signori presidenti mediante l'occular ispezione di detti libri, se così sarà di loro piacere»[6].

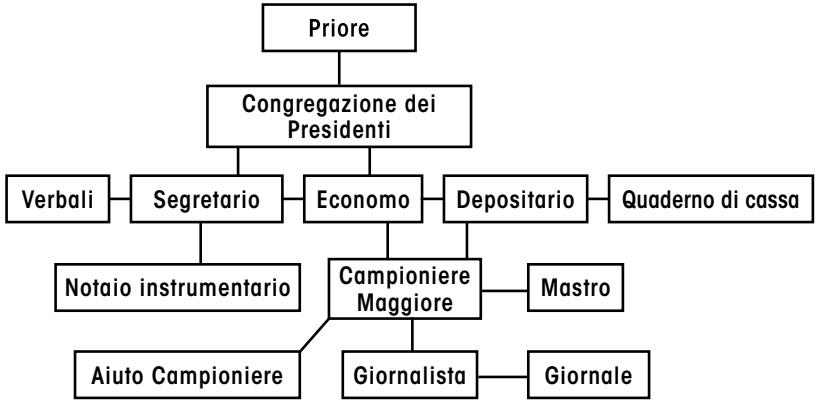
Tra le varie mansioni del segretario vi era quella non irrilevante della conservazione della documentazione e di preservarla con la massima riservatezza. Tali carte segrete servivano a fini amministrativi e giuridici.

Il primo segretario ad essere nominato dal Monte di pietà di Bologna fu il notaio bolognese Annibale Rusticelli, che venne incaricato di redigere, a partire dagli anni Sessanta del Cinquecento, gli *Statuti* e di aggiornali con la trascrizione fedele delle deliberazioni assunte dalla congregazione dei dodici presidenti del Monte di pietà.[7] Inoltre, tra i doveri d'ufficio del cancelliere vi era quello di essere presente alle adunanze del consiglio e di redigerne i verbali, di conservarne i registri e di richiamarli tutte le volte fosse necessario. Il segretario aveva inoltre l'incarico particolare di leggere all'inizio di ogni anno di fronte al consiglio la bolla emanata da papa Giulio II nel 1506, recuperandola dall'archivio: tale documento rappresentava il fondamento costitutivo dell'istituzione bolognese[8].

Annibale, nato da Nestore Rusticelli, fu nominato «notaro segretario» il 13 maggio 1561. Trascorso poco più di un anno la sua mano è presente sulle carte dei *Libri iurium.* Infatti, Il 30 luglio 1562 inserisce sulle due copie degli *Statuti* un'addizione normativa inerente le modalità di elezione dei presidenti[9]. Il Rusticelli restò al servizio del Monte di pietà di Bologna sino al 1578, per oltre ventisette anni, segno del radicato rapporto di fiducia che il Monte di pietà riponeva nel proprio segretario, che ricopriva ruoli delicati e di un certo rilievo all'interno della struttura burocratica, formata da operari, ufficiali e ministri. La complessità dell'apparato necessitava di una gestione attenta, efficace ed efficiente. Non a caso alle dipendenze del Monte di Pietà operava nella seconda metà del Cinquecento, una struttura, molto cresciuta rispetto a quella prevista negli *Statuti* del 1514. L'articolazione che ricostruiamo dagli *Statuti* del 1576 restò valida per oltre due secoli, ma ciò non toglie che le mansioni dei funzionari andarono incontro ad una precisa regolamentazione che culminò, nel 1629, nella compilazione di un corpo normativo, in parte rivisto e aggiornato prima nel 1677 e poi nel 1705[10]. Fin dalla metà del Cinquecento l'organizza-

zione del Monte di pietà era andata configurandosi su due livelli, quello centrale costituito dall'ufficio della depositaria che aveva sede nei locali attigui alla chiesa metropolitana di San Pietro e uno operativo e in gran parte decentrato costituito dalle singole sedi dei monti cittadini, dove avveniva l'erogazione del prestito su pegno. Se è vero che ogni filiale era stata rafforzata grazie alla immissione di 7 o 8 addetti, i maggiori sforzi del Monte di pietà si incanalarono nel potenziamento dell'apparato centrale in modo da garantire il funzionamento degli uffici direzionali e di controllo. Al vertice della struttura amministrativa vi erano il segretario e l'economo. il segretario aveva una ruolo chiave, di raccordo fra i presidenti del Monte di pietà e l'articolata burocrazia. Il segretario doveva essere un cittadino bolognese, un notaio con esperienza, di buona nascita e costumi: redigeva i verbali, scriveva tutte le lettere, i decreti e le relazioni. Tanto le carte quanto i segreti del Monte gli erano affidati. La delicatezza dell'incarico richiedeva: «fiducia integrale e segretezza globale», come è riportato nella settecentesca *Guida Priorale* del Monte di pietà di Bologna. Il segretario fin dalla fine del Cinquecento fu affiancato da un secondo notaio, detto «instrumentario», che aveva il compito di redigere gli *instrumenta*, cioè gli atti notarili, ossia tutti i contratti stipulati per conto del Monte di pietà e di tenere un ordinato libro campione[11].

Uno schema può meglio chiarire la struttura e le scritture prodotte nella sede centrale del Monte[12]:



Sappiamo a riguardo del primo segretario del Monte di pietà che ammalatosi nel 1579 fu sostituito da Alberto Spontoni, posto a capo della cancelleria e da Giulio Belvisi, assunto con il compito di notaio instrumentario. Annibale Rusticelli morì nel gennaio del 1599[13]. A prenderne il posto, nel prestigioso ufficio di segretario, fu il figlio Giovanni Battista che fu eletto a tale incarico il 19 ottobre 1596, durando in carica sino al 13 marzo 1603[14].

Di questo primo periodo resta un inventario redatto tra gli anni Sessanta e Ottanta del Cinquecento che ora esaminerò. Una deliberazione della congregazione dei dodici presidenti del 1599 dimostra la cura degli amministratori del Monte nei confronti dell'archivio, per il quale deliberarono la predisposizione di un inventario[15].

2. L'Inventario de le scritture del Monte di pietà

Il manoscritto che trasmette l'*Inventario de le scritture del Monte di pietà* è introdotto da un indice che riporta in maniera schematica l'articolazione del fondo archivistico. Si tratta di una struttura totalmente perduta, che scomparirà già nell'ordinamento, per noi documentabile, dei primissimi anni del Settecento. Numerosi tra i pezzi descritti in questo primo inventario non sono giunti a noi, a seguito probabilmente di scarti volontari o di perdite involontarie[16]. Il fondo pare, seguendo l'indice iniziale, articolarsi in 14 serie[17]:

1. Libri del Sacro Monte di pietà,
2. Testamenti,
3. Codicilli,
4. Legati,
5. Donationi,
6. Contratti principalmente fatti per il Sacro Monte con più persone,
7. Scritture della Heredità di Cavallini spettante al Sacro Monte,
8. Scritture della Heredità del Tossignano spettante al Monte,
9. Scritture della Heredità di Madonna Isotta Fantuzzi,
10. Scritture di Battista Settequattro,
11. Scritture di Gieronimo dalla Bombace,

12. Scritture di Domenico Baroni.
13. Scritture Stravaganti,
14. Privilegii, indulti, brevi, capitoli, confirmationi, gratie et concessioni del Sacro Monte.

A questa embrionale organizzazione delle carte seguono alcune aggiunte realizzate in tempi successivi che arricchiscono il complesso archivistico di altre 9 serie:

1. Scritture di Christoforo Siccardi,
2. Diverse lettere et altre scritture,
3. Scritture dell'Heredità del Pagliarini,
4. Sachetto di tella con scritture,
5. Un discorso instruttione fatto in materia di comprar la casa dî signori Lambertini,
6. Scritture con li Mogli in una filza,
7. Diversi processi,
8. Mazzetti di scritture e filze,
9. Diverse lettere, memoriali e filze.

Tra le diverse tipologie documentarie distinguiamo testamenti, donazioni, legati, atti notarili, privilegi, tra cui bolle e brevi pontifici, statuti, processi, lettere, carteggi. I documenti sono raccolti in serie ma esistono carte sciolte, o conservate in filze, mazzi, sacchi, buste. Non mancano registri e volumi.

L'inventario vero e proprio si apre a c. 4 con una breve testo informativo: «Repertorio di tutte le scritture del Sacro Monte di pietà raccolte et ordinate insieme come in quaderno si vedrà per chiuderle et salvarle ne l'Archivio novamente fatto, comenzando dai Libri».

La descrizione archivistica delle serie procede dalle unità complesse, come i registri e i volumi, di cui pochi si sono salvati, tra questi gli *Statuti* descritti nella prima posta dell'inventario. Siamo in grado ancora oggi di riconoscerli grazie al confronto tra la descrizione codicologica e la forma del tutto identica alla descrizione cinquecentesca, che i codici hanno conservato: «Prima duoi volumi di *Statuti* et *ordini* del detto Sacro Monte,

ligati in asse coperti di cuoro con li suoi cantoni over guarde d'ottone. Un vecchio et un moderno, ambi scritti a pena, in carte pecorine».

Il discreto metodo descrittivo del nostro segretario ci consente di individuare anche le numerose perdite di documenti che formavano l'archivio cinquecentesco. Manca ad esempio il libro descritto nella seconda posta dell'inventario: «Un libro in forma di Abbicidario intitulato sulla coperta fuori in questo modo cioè: «Legati del Monte», commenza del'anno 1527. non affogliato».

Ora tralascio l'esame puntuale di ciò che è andato perduto perché mi pare più interessante osservare il *modus operandi* del segretario nell'organizzare le carte d'archivio descritti nell'inventario. A proposito delle serie dei «Testamenti» (da c. 6), dei «Codicilli» (da c. 10), dei «Legati» (da c. 19), delle «Donationi» (da c. 21), notiamo che esse sono organizzate al proprio interno in ordine alfabetico, mentre la serie dei «Contratti principalmente fatti per il Sacro Monte con diverse persone» (c. 34) è organizzata al proprio interno in ordine cronologico. Non vi è nessuna introduzione alle serie e la descrizione scende all'unità documentaria, al singolo documento.

Il fatto che non si riscontri la descrizione della documentazione di natura contabile e di quella collegata alle attività del prestito su pegno, fa ipotizzare di essere di fronte all'inventario della documentazione giuridico-amministrativa.
Nell'inventario segue la descrizione degli archivi delle eredità amministrate dal Monte di pietà rispettando la provenienza dei fondi.

In genere la descrizione procede dalle unità complesse, soprattutto registri e volumi, alle unità documentarie, come può aiutare a esemplificare la descrizione dell'archivio dell'Eredità Cavallini (c. 35):

> Un librazzo vecchio et antico da conti e da ricordi spettante a Nicolò vecchio figlolo et herede di Giacomo e Thomaso dalla Cavallina, coperto di coro rosso con cinque coreggie commenza del'anno 1452 et seguita al 1535.
> [...]

> Laudo, compromesso et assolutione fatti tra li Cavalini per tre testamenti ligati insieme rogati per ser Giovanni Sallaroli delli mesi respettivamente di febraro, giugno et settembre 1431.
> [...]
> Locatione emphiteotica fatta per messer Hieronimo Cavalini a Giovanni Bertulini d'una pezza di terra con una casa ad uso d'hostaria di tornadure dieci posta a Miserzano in loco detto la Ca' Grande con patto di franchare per lire 300, rogato ser Frigerino Sanvenanzi del'anno 1436 14 aprile.

La fisionomia di questo fondo è oggi del tutto assente, molta documentazione è stata scartata, mentre una parte, quella relativa ai singoli atti, è confluita nell'ordinamento settecentesco. L'integrità del fondo è stata completamente manomessa. Si può notare confrontando l'inventario cinquecentesco con la serie degli *Instrumenti*; serie creata nel corso del Settecento, che alcuni degli atti dell'eredità Cavallini sono state frammischiate in tale raccolta di atti che a mo' di diplomatico del Monte è stata creata nel sec. XVIII fondendo documenti provenienti da fondi diversi. Tra i documenti conservati si trova, ad esempio, un atto di divisione dell'eredità risalente al 1489 descritto in questo modo nell'inventario cinquecentesco: «Divisione tra il detto et madonna Lucia Cavalini, moglie di Matthia Magnani et compra fatta della parte di detta madonna Lucia, rogato ser Giacomo Budrioli, 1498 29 ottobre». Il documento nel corso del Settecento fu prelevato e spostato e si trova ancora oggi nella busta nr. 6 della serie *Instrumenti*. La busta conservava e conserva 48 documenti in ordine cronologico (dall'8 marzo 1484 all'11 novembre 1489). Il nostro documento occupa la posizione nr. 46 all'interno della busta. L'atto nel corso dell'ordinamento settecentesco fu fornito a sua protezione di una camicia cartacea su cui l'archivista stese un regesto ancora presente sulla camicia, che ci consente l'identificazione con la descrizione presente nell'inventario cinquecentesco: «46. Libro 6. 1489 29 ottobre. Divisione di Nicolò Cavallina con Lucia Cavallini e Matteo Magnani iugali d'alcuni beni a Vedrana. Rogito di Giacomo Budrioli. Autentico». Resta per noi impossibile sapere quando e come la documentazione pertinente all'eredità Cavallini sia andata smembrata, sia stata manomessa e poi riaggregata. L'inventario come abbiamo già osservato trasmette la descrizione

dei fondi di numerose eredità: «Scritture trovate nella Heredità di Don Marc'Antonio Tossignani spettanti al Sacro Monte per vigore del suo ultimo testamento» (c. 48), «Scritture trovate nella Heredità di madonna Isotta Fantuzzi spettante al Sacro Monte» (c. 54), «Scritture trovate nella Heredità di Battista Sett'e Quattro spettante al Sacro Monte» (c. 55), «Scritture trovate nella Heredità di messer Gieronimo dalla Bombase spettante al Sacro Monte» (c. 56), «Scritture delle Heredità di Domenico Baroni spettante al Sacro Monte» (c. 59). Per tutta questa documentazione valgono le osservazioni fatte intorno all'archivio dell'eredità Cavallini.

Le eredità sono seguite da: «Scritture stravaganti trovate nel Sacro Monte delle quali molte spettano al Monte se non principalmente almeno mediatamente secondo si è visto in processo di tempo» (c. 60). In gran parte si tratta di descrizioni dettagliate di atti notarili. Il destino toccato in sorte a questa documentazione è lo stesso che abbiamo visto per quella parte della documentazione delle eredità che è confluita nella serie *Instrumenti* dell'ordinamento settecentesco. Se esaminiamo il primo documento della serie noteremo che esso è così descritto: «Locatione enfitheotica fatta per ser Peregrino Zambecchari ad Antonio dalla Peverata da Ferrara di tornature 40 di terra poste nel commune d'Altedo rogata ser Alberto Bonzoanni, 1397 17 giugno, in rotulo». Tale atto si trova nella busta nr. 2 degli *Instrumenti*, incamiciato e corredato dal seguente regesto che ne permette l'individuazione: «11. Libro 2°. 1397 17 giugno. Loccatione enfiteotica fatta dal signor Pellegrino Zambeccari ad Antonio Pevera di alcuni beni nel comune d'Altedo per annuo canone di L. 12. Rogito di Alberto Bonzanini. Autentico». Della serie miscellanea non resta alcuna traccia nell'ordinamento settecentesco e tanto meno nell'attuale.

L'ultima serie presente nell'inventario è denominata «Privilegii, indulti, brevi, capitoli, confirmationi, gratie et concessioni del Sacro Monte di Pietà» (c. 66). La prima posta registra i «Capitoli del Sacro Monte fatti per il magnifico reggimento, l'anno 1504, rogati per messer Romulo Amaseo secretario delli signori XL^{ta} di Bologna». Questi antichissimi statuti dovettero scomparire già in epoca antica se una mano annota di fianco alla descrizione: «Non si sono trovati». Difficile credere che siano stati volontariamente selezionati per lo scarto, bisogna pertanto pensare ad un'altra

motivazione, a una sottrazione dovuta a ragioni che oggi ci sfuggono.

Possiamo realisticamente essere sicuri che l'inventario si concludesse con questa serie. Le carte bianche lasciate nel manoscritto furono impiegate in tempi successivi per apportare alcune integrazioni. Così tra le cc. 64v e 65v e ancora a c. 74r furono descritti diversi pezzi archivistici: «Un mazzetto di scritture […]» (c. 64v), «Filza di diverse copie di partiti fatti dalli signori presidenti, copie di lettere, copie di bolle et di mandati di procura fatti dalli signori presidenti, informationi pertinenti il Monte di Pietà signato +», «Un volume legato insieme di diverse scritture, informationi, lettere, copie di bolle et altre cose per interesse del Torrone», «Una filzetta di diverse lettere scritte alli signori presidenti che cominciano l'anno 1603 all'anno 1608», «Un mazzetto [di] diversi memoriali alli signori presidenti per diverse cose» (c. 65r). Si tratta di pezzi d'archivio che malauguratamente non ci sono giunti.

Tra c. 67v e c. 72r registriamo la trascrizione integrale di lettere inviate e ricevute dalla congregazione dei dodici presidenti del Monte di pietà di Bologna tra il 25 novembre 1576 e il 6 di maggio 1597. Il carteggio verte sull'appalto del notariato del Tribunale del Torrone. Alle cc. 75r-v sono descritti documenti papali come bolle, brevi, *motu proprio*, processi fulminatori, emanati tra il 1516 e il 1593. Tra c. 81 e c. 86 sono descritti «Instrumenti diversi spettanti alli signori presidenti» risalenti a un periodo compreso tra il 1531 e il 1613, e disposti in ordine cronologico. A c. 100 sono descritti tre sacchetti contenenti scritture e a c. 102 tre documenti. Alle cc. 104r-v si trova la descrizione di alcuni fascicoli, che formavano probabilmente una serie denominata «Processi». Le carte in questione sono relative agli anni 1585 e 1614.

L'ultima carta del registro ci permette di osservare l'esistenza e il funzionamento di un servizio di prelevamento d'archivio e di registrazione dei pezzi prelevati. La carta contiene infatti un elenco di prelievi di documenti dall'archivio. Le singole registrazioni sono affiancate dalla nota «Rese» per indicare la restituzione dei documenti prelevati. Per esemplificare si veda: «A dì 6 agosto 1579 si sono cavati di filza 3 instrumenti per conto dell'Hostaria della Scala per mostrarli al signor dottor Ioanetti e di suo ordine nella causa delli Pasolini, rogati per il Picinardo, registrati et posti

alli n.ri 46, 47, 48» (c. 149v).

Si tratta di una pagina di storia dell'archivistica per noi preziosa perché testimonia un sistema di gestione della movimentazione dei pezzi archivistici e la presenza di un embrionale servizio di prelevamento e prestito all'interno dell'archivio del Monte di pietà di Bologna. La nostra lista riguarda un gruppo di 10 documenti, prelevati tra il 13 novembre 1570 e il 25 dicembre 1592[18]. A Siena ad esempio si conserva un registro del XVI secolo, il più antico documento di questo tipo pervenutoci, in cui si rintracciano coloro che avevano frequentato gli archivi.

Stando all'elaborazione teorica sul concetto d'archivio di matrice prevalentemente giuridica sviluppatesi in questo periodo emergono due convinzioni fondamentali, cioè l'archivio come «locus publicus in quo instrumenta deponuntur». Il cardinale Cesare Baronio (1538-1607) sul finire del secolo XVI lo definiva nei suoi *Annales ecclesiastici:* «locus ubi scripturae publicae ad conservandam perpetuam memoria asservantur» e secondo il canonista della seconda metà del Cinquecento Giuseppe Mascardi: «Archivium dat robur scripturae non authenticae per supradicta»[19]. Dal carattere pubblico degli archivi derivava la loro funzione politica, in quanto conservava la memoria documentaria del potere, e come tale l'archivio era intesto quale *thesaurus e arsenals de l'autorité* per affermare diritti e legittimare possessi. Anche la documentazione antica assumeva, in questa prospettiva, un valore di attualità, una capacità di produrre effetti giuridici. L'età moderna non concepisce pertanto una cesura concettuale tra archivio antico e archivio corrente. La natura dell'archivio-*thesaurus* è diversa da quella odierna che intende l'archivio quale complesso di documenti, pertanto i documenti venivano considerati singolarmente ciascuno per la sua rilevanza giuridica e per ciò venivano custoditi. L'archivio viene così considerato un *trésor des chartres* conservate gelosamente per scopi giuridici, amministrativi, patrimoniali, politici. A livello europeo i secoli XVI-XVIII sono caratterizzati dalla costruzione degli apparati statali, dalla nascita della diplomazia e dall'affermazione della burocrazia, che determinarono l'aumento smisurato della documentazione: atti, privilegi, lettere, dispacci, relazioni, circolari, editti, bandi, registri, filze, mazzi ecc. Di conseguenza crebbe l'esigenza concreta di organizzare, gestire

e conservare gli archivi. La traduzione sul piano documentario e archivistico della teoria assolutistica del potere. Si assiste alla realizzazione di grandi archivi di concentrazione, che riunivano in un unico luogo di conservazione la documentazione prodotta dagli organi centrali dello stato unitamente alla documentazione prodotta nel periodo medievale. Se durante il medioevo i comuni avevano stabilito la consultabilità degli archivi, le istituzioni dell'età moderna ne decidevano al contrario la segretezza, limitando la pubblicità dei documenti. Comincia ad affacciarsi il principio dell'archivio segreto e ad affermarsi la potestà di chi governa sui documenti. Intorno al Seicento e al Settecento l'orizzonte culturale europeo favorisce la nascita della letteratura archivistica. In Italia nel 1632 veniva pubblicato a Venezia il *De archivis liber* singularis di Baldassare Bonifacio, nel periodo compreso tra il 1616 e il 1636 veniva composta il *De archivis antiquorum commentarius* da Albertino Barisone. L'opera rimasta inedita fu pubblicata nel 1737 dal Poleni. Ancora nel 1647 veniva composto il *Direttorio et arte per intendere le pubbliche scritture* da Fortunato Olmo, rimasto inedito. Infine nel 1684 veniva pubblicato a Milano il *Methodus archivorum sive modus eadem texendi ac disponendi* di Niccolò Giussani. Non meno rigogliosa appare la situazione europea rispetto a quella italiana a partire dalla probabilmente più antica opera di archivistica scritta nel 1571 a Heildelberg dal tedesco Jakob von Rammingen, fondatore dell'Archivio di Stato di Stoccarda[20]. Il trattato del Bonifacio è di poche pagine e la materia si articola in 10 capitoli. Nel breve volgere di 12 pagine in ottavo, l'autore «sviluppò un discorso ben articolato sulla storia degli archivi e la teoria archivistica[21]: prendendo le mosse dal significato proprio della parola e del concetto di *archivum* (capitolo I) e dall'origine degli archivi nell'antichità mediorientale greco-romana (capitoli II-IV), attraverso una digressione sugli archivi delle civiltà non classiche o extra-europee (capitolo V), si giungeva fino all'attualità, comprendendo in essa i problemi posti dall'organizzazione e dal governo degli archivi (capitoli VI-X)»[22]. Nel definire l'archivio l'autore riprende le definizioni dei giuristi romani per i quali l'archivio era il luogo dove si conservavano gli atti pubblici. Alla storia degli archivi, segue una netta distinzione che si era andata facendo strada dopo molti secoli tra biblioteca e archivio, che in passato erano spesso riuniti. Il Bonifacio invita i sovrani avveduti a istituire gli archivi e a provvedere alla difesa

dei documenti dalle ingiurie del tempo, dal disordine e dai danni che ad essi possono arrecare gli insetti. Il Bonifacio ritiene necessaria la figura di un archivista, a cui affidare gli archivi, un incaricato competente, istruito e ben retribuito dal sovrano. A riguardo dell'ordinamento degli archivi il Bonifacio consiglia che i documenti siano conservati in armadi, che li difendano dalla polvere e dalle tarme e che consentono una ripartizione razionale, una suddivisione secondo criteri predeterminati. Il Bonifacio suggerisce di ripartire la documentazione per luoghi (ordine geografico), per natura degli affari trattati (ordine per materia) e al loro interno disporre i documenti in ordine cronologico. Il Bonifacio invita a fornire l'archivio di strumenti di corredo: inventari, cataloghi, indici e repertori che sono necessari e indispensabili per ritrovare, nelle singole voci disposte in ordine alfabetico o nelle ripartizioni per materia, i documenti archivistici. Questi criteri costituiscono le norme che andavano affermandosi nella prassi e che trovavano per la prima volta una regolamentazione nell'inventario cinquecentesco del Monte di pietà. Sulla natura degli archivi il Bonifacio ribadisce la loro sacralità determinata, non dal fatto di essere conservati come nell'antichità nei templi, ma perché conservano in perpetuo la *publica fides.* Si era ormai giunti a pensare che il fatto che un documento provenisse dall'archivio fornisse piena fede al documento[23].

3. *Il* Repertorium rogituum ad Sacrum Montem Pietatis attinentium.

Uno strumento di corredo intitolato «Repertorium rogituum ad Sacrum Montem Pietatis attinentium», che risale al sec. XVII, ci permette di fare ulteriori considerazioni sulla storia dell'archivio del Monte di pietà di Bologna in età moderna[24]. Il manoscritto ha la struttura di una rubrica. Gli atti si trovano in ordine alfabetico e la descrizione riporta la loro collocazione fisica (stante nell'unità di condizionamento e nella posizione occupata dal documento all'interno di essa).

I testamenti ad esempio erano conservati tutti insieme raccolti in una cassa siglata con il *signum crucis*: «C. +». Nel corso dell'ordinamento del Settecento questo tipo di organizzazione delle carte fu completamente rivisto e andò perduto. Esaminiamo ad esempio sotto la prima rubrica dell'alfabeto la posta: «Alexandri Geringhelli Testamentum, C. +, n. 5»,

che sta a significare che il testamento è collocato fisicamente in quinta posizione. Nella serie *Testamenti* dell'inventario cinquecentesco il testamento occupava la posizione 32: «Testamento d'Alessandro Ghiringhello Milanese, rogato ser Felice Cathaneo del 1558 a dì 29 di luglio in forma auttentica». Da questa descrizione, maggiormente analitica rispetto a quella del *Repertorio*, siamo in grado di individuare la posizione a cui fu destinato il testamento durante gli spostamenti settecenteschi e la sua nuova collocazione all'interno della serie *Instrumenti*. Il regesto apposto sulla camicia all'interno della quale si conserva il testamento, pur essendo più essenziale rispetto a quello del sec. XVI, consente d'identificare con una certa sicurezza il documento. La pergamena occupa la posizione nr. 7 all'interno della busta nr. 19 della serie *Instrumenti*: «Testamento di Alesssandro Ghiringelli, millanese, nel quale instituisse suo erede la Margherita, sua moglie e Giovanni Angelo dalla camera milanese con l'obligo di sattisfare il sacro Monte di Pietà di Bologna di qualsivoglia danni datili como disse constare nel foro del Torrone di Bologna. Rogito di Felice Cattani. Autentico».

Il *Repertorium* restituisce una fisionomia dell'archivio strutturalmente differente rispetto all'organizzazione data alle carte riflessa nell'*Inventario* cinquecentesco. Se nel Cinquecento *l'Inventario* lasciava prefigurare un sostanziale rispetto della provenienza del fondo, nel Seicento il *Repertorium* mostra accorpamenti per tipologia documentaria: ad esempio tutti i testamenti furono raccolti in un'unica cassa. Nel Settecento la creazione di un diplomatico in ordine cronologico scompaginò ulteriormente l'assetto originario. Per restare sempre sui testamenti, nel *Repertorium* quelli riguardanti Niccolò Cavallini e Marc'Antonio Tossignani risultano occupare rispettivamente la posizione nr. 9 e nr. 4 all'interno della unità di conservazione C. +, mentre nell'*Inventario* cinquecentesco erano descritti insieme alla documentazione riguardante rispettivamente l'Eredità Cavallini e l'Eredità Tossignani. Nell'ordinamento del Settecento confluirono il primo nella posizione nr. 44 della busta nr. 17 (5 aprile 1552), il secondo nella posizione nr. 17 della busta nr. 19 (13 novembre 1560) della serie «Instrumenti», dove attualmente si possono recuperare.

Questo lavoro ricostruttivo dato dal confronto tra l'*Inventario*, il *Repertorium* e l'ordinamento settecentesco ci ha consentito di seguire le vicende archivistiche cui andarono incontro le carte del Monte di pietà di Bologna, le numerose perdite e le manomissioni toccate in sorte ai documenti, nel corso di un secolo e mezzo. Inoltre ci raccontano indirettamente il modificarsi dei principi archivistici alla base dell'organizzazione e dell'ordinamento dei documenti.

4. *L'inventario del 1702*

Se al Seicento risalgono alcune testimonianze d'archivio che mettono in luce l'attenzione degli amministrazioni per le scritture correnti[25] e per gli archivi spettanti al Monte di pietà,[26] i primi anni del Settecento sono particolarmente importanti per la storia dell'archivio del Monte di pietà. Agli interventi archivistici compiuti nel biennio 1704-1705 si deve l'attuale fisionomia di alcune serie del fondo. In quel biennio compare per la prima volta una figura che possiamo definire avere funzioni di archivista. Si tratta di Vincenzo Ferraresi, che aveva dimostrato negli anni antecedenti di muoversi con disinvoltura e dimestichezza tra gli archivi del Monte di pietà. A lui viene affidato il coordinamento di un vasto intervento di ordinamento e probabilmente di scarto della documentazione archivistica più antica, come parrebbe suggerire la descrizione di un elenco di pezzi d'archivio del 1702, che per comodità trascrivo in appendice, in cui si elencano numerosi documenti che oggi non si trovano più conservati in archivio, e che invece si trovavano in archivio pochi anni prima dell'intervento del Ferraresi. Probabilmente furono scartati durante le fasi di ordinamento condotte da questi e dal suo aiutante Andrea Pepi. Prima di approfondire tale rilevante intervento di riorganizzazione delle carte d'archivio e prima di esaminare le fonti che ci consentono di seguire la carriera del Ferraresi all'interno degli uffici del Monte di pietà, mi pare opportuno soffermarmi su quello scarno elenco del 1702, che ci permette l'individuazione di numerose tipologie documentarie prodotte e conservate dal Monte di pietà prima del suo ordinamento (cfr. Appendice I).
Nello specifico si tratta di uno strumento inventariale sciolto, conservato come allegato al registro dei verbali del 1706, e in cui sono descritti sommariamente i libri contabili[27]. Il documento fu compilato e consegnato al massaro del Monte di San Pietro (la sede centrale del Monte di pietà di Bologna), luogo dell'accentramento archivistico e sede adatta ad acco-

gliere i versamenti dell'archivio del Monte. Le segnature e le descrizioni non corrispondono a quelle odierne e intere serie non paiono più essere conservate. La lista fa riferimento alla serie dei «Libri Campioni» costituita di 233 registri (dal 1529 al 1702), alla serie degli «Abecedari» costituita di 70 pezzi (dal 1651 al 1702), alla serie dei «Libri delle uscite del sottocassiere» costituita di un numero imprecisato di registri (dal 1643 al 1702), alla serie dei «Libri delle entrate del sottocassiere» costituita di 94 registri (dal 1629 al 1702), alla serie dei «Libri delle entrate del massaro» costituita di 33 registri (dal 1629 al 1702), alla serie dei «Campioncelli» costituita di 13 registri (dal 1536 al 1576) e inoltre si fa riferimento a 35 pezzi non meglio identificabili di tavole e di registri. Tutta questa documentazione è andata perduta. Non è possibile affermare con certezza che fosse dovuto al riordinamento del 1704-1705 l'esclusiva selezione conservativa dei registri contabili di tipo sintetico ancora presenti (i Giornali, i Mastri e i Registri di cassa) e lo spurgo di tutti gli altri, certo è plausibile avanzare tale tesi almeno a livello ipotetico.

Pare proprio che nel corso degli anni le carte del Monte di pietà subirono frequenti operazioni di spurgo e scarto che ne ridussero la consistenza alle serie attuali (quelle allestite nell'ordinamento del 1704-1705 e quelle che si aggiunsero nei due secoli seguenti), che ancora formano la struttura odierna.

Oltre a quanto abbiamo potuto dedurre dall'esame degli strumenti inventariali sin qui esaminati a proposito della perdita cospicua della documentazione prodotta dal Monte di pietà nel corso della sua esistenza (ad esempio non c'è giunto nulla delle carte prodotte e raccolte nelle sedi decentrate, cioè nei banchi distribuiti nei quattro quartieri urbani). Si tratta di perdite consistenti relative a centinaia di registri (basti scorrere rapidamente i registri elencati nella lista del 1702, in appendice). Mi pare vi siano testimonianze dirette che documentano l'abitudine di procedere alla scarto e alla vendita della documentazione d'archivio, come emerge ad esempio da una deliberazione della Congregazione dei dodici presidenti del Monte di pietà di Bologna del 1675:

> Hanno poscia ordinato all'economo che venda certe carte manuscritte, che sono di poco anzi di alcuno momento per essere antichissime, a quelli che fabricano carta e facci porle nell'acqua alla sua presenza acciò alcuno non possa leggerle, eccettuate però certe carte pecore quali dovrà procurare di vendere segretamente; e dette vendite procuri di farle con il maggior vantaggio possibile per il Monte[28].

Da questo partito emerge l'assoluta mancanza di sensibilità per il valore storico della documentazione più antica e la consuetudine di ricorrere al commercio di pergamene "usate", come quelle selezionate per lo scarto per motivazioni di natura archivistica (creare spazio in archivio, inutilità della conservazione da parte dell'ente di atti che avevano esaurito la loro efficacia dal punto di vista amministrativo e giuridico)[29]. La membrana a differenza della carta veniva rivenduta per ragioni economiche, dal momento che, come emerge dalla deliberazione in esame, tale operazione doveva essere redditizia.

5. *Vincenzo Ferraresi*

Vincenzo Ferraresi fu incaricato nel 1704 di riordinare l'archivio del Monte di pietà. Per la prima volta un archivista affiancò il lavoro di gestione dell'archivio sino a quel momento svolto dai segretari del Monte di pietà di Bologna[30]. Sino a quel momento si era ritenuto, come del resto anche nel trattato del sec. XVI di Charles Dumoulin, la gestione dell'archivio come momento centrale dell'attività di cancelleria[31].

Il Ferraresi era entrato a far parte dell'organico del Monte di pietà di Bologna il 26 agosto 1694, allorché fu assunto con la qualifica di sopranumerario «stante la sua sperimentata abilità»[32], in speciale modo nell'organizzare e gestire gli archivi. Il Ferraresi fu infatti più volte impiegato per recuperare le carte che necessitavano per svolgere questioni legali, traendone copia dall'archivio. Sono documentate in particolar modo le sue ricognizioni in archivio per recuperare alcuni documenti provenienti dalla Eredità Ghisilieri e da quella Torfanini, tra il 1696 e il 1704[33].

Il 27 gennaio 1695 Vincenzo Ferraresi fu eletto *operarius*[34], il 16 novembre sottocassiere del Monte di San Petronio[35] e, dopo il riordinamento dell'archivio del 1704, quattro anni più tardi fu eletto massaro del Monte Nuovo[36], dove si trovava, tra l'altro, in deposito l'archivio del Tribunale del Torrone.

Il rapporto di fiducia tra il Ferraresi e l'ente, nel quale aveva fatto una brillante carriera, è testimoniato da due suppliche del Ferraresi accolte dalla Congregazione dei dodici presidenti del Monte di pietà. La prima risale al 1708 e verte sul sostegno economico alla monacazione di una figlia, la seconda risale al 1710 e riguarda il sostegno a suo favore, date le debilitate condizioni di salute, accordatogli *una tantum* dagli amministratori del Monte di pietà di Bologna[37].

Le attività di riordinamento archivistico lo videro impegnato in prima persona in un impegnativo intervento che modificò profondamente la struttura dell'archivio. Fu affiancato da Andrea Pepi che era stato assunto come operaio presso il Monte di pietà, nel 1698[38].

6. *L'ordinamento settecentesco*

Il lavoro condotto dal Ferraresi e dal suo coadiutore Andrea Pepi durò per oltre un anno e fu terminato nel 1705 come emerge da una relazione, registrata nel Registro verbale dell'aprile del 1705, da parte di chi aveva avuto l'incarico tra i presidenti di svolgere un'azione di controllo sul cantiere archivistico e di riferirne alla Congregazione:

> Indi hanno li signori Assonti all'Archivio riferito a sunominati signori congregati d'avere con tutta esattezza osservato e considerato la fatica fatta e grave diligenza pratticata da Vincenzo Ferraresi principale e da Andrea Pepi aiutante nella regolazione e buon ordine data e dato allo nostro Archivio del nostro Sacro Monte e nella compilazione di cischeduna scrittura ... Archivio occorente ne' proprii cartoni o sopracarta d'... d'una scrittura e ne' Campioni in cui sono state replicate le stesse compilazioni come pure in altri Campioni che contengono li repertorii di tutte le sudette scritture e li nomi e cognomi di contraenti tanto attivi quanto passivi divisi in cinque tomi scritti tutti d'ottimo carattere e con tutta polizia e che attesa la sopradetta operazione e la grave faragine delle scritture, processi, bolle et altro [...] in detto Archivio essere.
>
> A chi pare e piace che in una sol volta siano pagate lire 825 a Vincenzo Ferraresi sottocassiere del Monte di San Petronio detto delle Scuole per sua ricognizione o mercede della sua aplicazione ed operazione fata nella regolazione dell'Archivio come sopra si è detto ponga il suo voto affirmativo nel "Sì" ed a chi pare in contrario il ponga neagativo nel "no"[39].

Grazie alla documentazione pervenutaci è possibile quantificare con una certa precisione sia l'entità dell'investimento finanziario che il Monte di pietà dovette sostenere per condurre in porto l'operazione, sia gli esiti, grazie all'allestimento di strumenti di corredo efficaci per il controllo, la conservazione e il reperimento dei documenti riordinati e conservati in archivio. Tali strumenti di corredo sono il «Campione», il «Sommario» e il «Repertorio» in più tomi e sono relativi alle nuove serie create: «Bolle» e «Instrumenti». Si tratta del risultato di un'operazione che pregiava «soprattutto la documentazione che si potrebbe definire "solenne", in quanto formata da atti costitutivi di diritti, di obbligazioni, di situazioni politiche, economiche, patrimoniali, e lasciando molto spesso disperdere - se non addirittura eliminando - le testimonianze scritte del fare quotidiano, di situazioni contingenti, ritenute inutili, una volta che gli impegni erano stati assunti in modo formalmente definitivo e i diritti riconosciuti concretamente ed applicati»[40].

La fonte privilegiata per ricostruire i costi dell'intervento è il Mastro del 1705, grazie al quale siamo in grado di ricavare preziose informazioni sui costi[41]. La cifra complessiva sborsata nel 1705 per l'ordinamento assommava a lire 2.078, di cui 847 lire furono pagate a Vincenzo Ferraresi sottocassiere del Monte delle Scuole per la «regolatura dell'Archivio, Campioni, Repertori e Sommari delle scritture», come stabilito dal decreto di incarico della Congregazione dei dodici presidenti del Monte di pietà del 16 aprile 1705, rogato dal Paolo Antonio Alberti segretario del Monte, cui fa direttamente riferimento la posta trascritta nel Mastro. Furono inoltre impiegate 32 lire per la legatura dei sommari, dei repertori in cinque tomi, pagate al libraio Giuseppe Rimondi, mentre 6 lire furono pagate a Battista Benzi per il materiale di condizionamento necessario alla conservazione delle serie create in tale occasione: «libri e cartone degl'instrumenti per esso fatti», ancora oggi esistenti. Infine furono pagate 400 lire ad Andrea Pepi operario al Monte di San Pietro per il suo affiancamento al Ferraresi. Ancora 20 lire furono pagate al maestro Antonio Ferrari fabbro per i serramenti degli armadi dell'archivio e, infine, 10 lire per il falegname Giuseppe Maria Barbieri.

I lavori vennero conclusi nel 1705 e furono oggetto di una verifica da parte della commissione incaricata dalla Congregazione dei dodici presidenti del Monte di sovraintendere ai lavori. Tra i verbali del consiglio si conserva una relazione della commissione del gennaio 1706:

> Indi li signori assonti alle liti ed Archivio del nostro Sagro Monte hanno riferito a' signori congregati che in più congressi per cui loro fatti sopra lo stesso Archivio ridotto ultimamente nel buon ordinamento presente con actoriziare particolare e fatica e spesa considerabile, hanno giudicato opportuno portare alla prudenza delle signorie loro illustrissime alcune riflessioni che riguardano la perpetua conservazione del buon regolamento dato allo stesso archivio, acciò non si perda in avvenire il frutto d'una operazione tanto laboriosa e dispendiosa e sia di continuo riguardata come si deve la custodia tanto gelosa delle scritture che sono l'affare principale de' negozi di tutte le università e luoghi pii e particolarmente del Sagro Monte di Pietà eretto singolarmente per beneficio de' poveri. Ed in primo luogo hanno detto parere loro neccessario che per più sicura custodia del suddetto Archivio resti questo chiuso da cinque chiavi la prima delle quali debba essere sempre custodita dal signor Priore pro tempore, la seconda unita alla chiave della cassetta delle inborsazioni de' signori presidenti del signor Canonico, la terza dal signor Dotore, la quarta dal signor Decano della classe de' nobili nell'assonteria sopradetta e la quinta ed ultima che chiude tutte le serrature delle sopradette chiavi da me segretario[42].

Abbiamo poi testimonianza del fervore che seguì a tali lavori. Infatti nel 1707 fu assegnata una cifra consistente all'allestimento dell'archivio del Monte di pietà di San Petronio: «Spese del nuovo archivio al Monte di San Petronio e suoi annessi»[43]. Il Monte di pietà investì per allestire il nuovo archivio 110 lire per lavori di falegnameria, 154 lire per lavori di muratura, 70 lire per interventi di serratura, 76 lire per chiodi, ferramenta, serramenti e 16 lire per l'imbiancatura della nuova sede d'archivio.

Il potere del Monte di pietà si esprimeva pertanto nella sua capacità di tenere ben regolata la sua amministrazione attraverso la documentazione che rappresentava il principale strumento di gestione e di controllo istituzionale, patrimoniale e amministrativo del Monte in città e che ne determinava l'alto grado di fiducia tra i cittadini[44].
Tale prassi archivistica viene teorizzata nei trattati di archivistica, che, nel corso del Settecento, avevano dato ampio spazio alle questioni di finalità pratica, proponendo rispetto alla trattatistica dei secc. XVI e XVII metodi di conservazione e di inventariazioni in grado di consentire la ricerca immediata delle carte da parte del detentore. L'attenzione al singolo documento aveva portato la disciplina archivistica a fare proprio il principio di ordinamento per materia, che si diffuse tra il Seicento e il Settecento. Ciò consisteva nella predisposizione di un quadro di classificazione formato dall'archivista, senza alcun riguardo per il principio di provenienza dei documenti, in cui disporre i documenti secondo la materia trattata, ciò che esattamente fece il Ferraresi nel creare la serie delle «Bolle» e degli «Instrumenti» del Monte di pietà di Bologna. Ciò rispondeva in pieno alla mentalità razionalista e classificatoria in voga in tutta Europa tipiche dell'Illuminismo[45]. Con la formazione dei grandi archivi, gli archivisti si trovarono di fronte a masse ingenti di documenti provenienti da diversi uffici, che talvolta erano state mescolate durane gli spostamenti subiti. Sembrava dunque naturale dare a quelle carte un ordine diverso da quello che esse avevano avuto presso gli uffici produttori. Si era convinti che disponendo le carte secondo la materia, sul modello dei libri di una biblioteca, ne sarebbe stata resa più agevole la consultazione. Le operazioni teorizzate da Pierre-Camille Le Moine nel 1765[46] e dai teorici che ne seguirono le impostazioni nel loro complesso determinarono la perdita dell'organicità originale dell'archivio, che veniva ricostruito secondo uno schema predefinito, arbitrario, secondo voci e titoli fissati artificiosamente, in aderenza alle esigenze del detentore. Gli archivi in questo modo perdevano la loro individualità e le nuove unità archivistiche finivano con l'andare a creare raccolte o serie documentarie che non rappresentavano in alcun modo l'evoluzione storica delle istituzioni giuridiche che le avevano prodotte o conservate, ma delle collezioni enciclopediche di dati e notizie, disposte per ordine alfabetico, per luogo, per nome, cronologico ecc. Una riorganizzazione predefinita e classificata del sapere. Una prima critica a questa impostazione fu avanzata da un contemporaneo del Le Moine, il de Chevrières nel suo trattato del 1775[47], che giunse invece a proporre il metodo cronologico. Ciononostante il metodo per materia si impose in tutta Europa nel corso del Settecento[48].

È solo in questo periodo storico che comincia ad affacciarsi la separazione tra fondi storici e gli archivi correnti, tra archivio e gestione dei documenti presso gli uffici, che troverà piena attuazione nel XIX secolo. Ciò fu

dovuto al clima storiografico erudito che si respirava anche in Italia. Basti ricordare che risale al 1775 una storia del Monte di pietà di Bologna di stampo muratoriano[49].

7. L'Archivio del Torrone

Come abbiamo già avuto modo di osservare gli amministratori del Monte di pietà di Bologna dedicarono attenzione alla custodia dell'Archivio del Tribunale del Torrone cui garantirono armadi e spazi adeguati. Il 30 giugno 1707 si stabiliva con una delibera della Congregazione dei dodici presidenti del Monte di pietà che l'archivista di fiducia del Monte di pietà, Vincenzo Ferraresi, presiedesse alcuni lavori di ristrutturazione nell'Archivio del Torrone per garantirne con il buon esito la sicurezza della documentazione[50]. La gestione attenta di queste carte da parte del Monte di pietà continuò, anche grazie all'allestimento di diversi strumenti di corredo, sino all'arrivo in città delle truppe napoleoniche[51]. «Durante il lungo periodo di permanenza nell'archivio del Monte di pietà ed in occasione dei successivi trasferimenti il fondo non ha subito massicce dispersioni, né spurghi o riordinamenti che ne abbiano alterato la fisionomia. Manca qualche serie di atti che le costituzioni prescrivevano e non è possibile dire se siano andate perdute o non siano mai esistite: si tratta delle vacchette dei banditi e dei condannati, dei diari, per tutto il Cinquecento, dei registri e delle copie in pergamena delle sentenze. Con tutto ciò, l'archivio del Torrone è imponente: conta circa 11.000 unità, di cui un migliaio, in stato di grande disordine, sembra costituire la documentazione prodotta dal caponotaio e dal notaio civile; la parte restante, e ben più vasta, consiste di registri e filze di atti processuali che invece, si dispongono in una serie ricca e piuttosto ordinata. Le maggiori lacune si riscontrano nel primo periodo, del quale rimangono pochi registri: molti sono quelli andati perduti per l'incuria di auditori e notai. La dispersione dei registri era un problema presente al Senato bolognese, che nel 1550, nei capitoli a Giulio III, chiedeva una maggior cura da parte del superiore; i registri dovevano rimanere presso l'auditore del criminale finché i processi fossero in corso, per essere poi depositati presso il legato o il governatore; nei capitoli presentati a Pio IV, del 1560, si riproponeva una richiesta analoga, ma questa volta le autorità cittadine chiedevano il deposito dei registri del criminale presso la Camera actorum del Comune. Ma una conservazione più attenta si ebbe solo con il passaggio della cancelleria criminale all'amministrazione del Monte di Pietà. Dal 1560 la serie non presenta vistose lacune: in questo anno, contemporaneamente alla riforma che preludeva alla gestione del Monte, si iniziò ad attribuire ai registri una numerazione progressiva, che sarebbe proseguita ininterrotta fino alla cessazione dell'attività del tribunale nel 1797, e che è tuttora valida. L'unico cambiamento di rilievo si ebbe nel corso del '600, quando ai registri si vennero affiancando filze di fascicoli dedicati a singoli procedimenti. Nei registri, come in seguito anche nei fascicoli, il procedimento è registrato per intero, dalla denuncia agli interrogatori, alla sentenza, che però nella seconda metà del '500 si trova assai di rado. A partire dalla metà del '600 i repertori degli imputati e dei carcerati agevolano la ricerca e nuovi strumenti di corredo potranno derivare dell'identificazione della documentazione del notaio civile»[52].

Non si tralasci di osservare che tutto ciò avviene durante il governo di Napoleone I, dal momento che l'età dell'Illuminismo aveva causato un profondo mutamento nella concezione del governo dando luogo alla soppressione di secolari privilegi o di strutture giurisdizionali ed ecclesiastiche. In questo modo gran parte della documentazione accumulata negli archivi cessò di colpo di esercitare la funzione giuridica e politica che aveva avuto per secoli e che ne aveva giustificato la riservatezza, la segretezza della conservazione, attirando invece su di se l'attenzione degli storici e degli eruditi e aprendo la strada alla concezione, che si imporrà nell'Ottocento, delle carte d'archivio come fonti storiche, a discapito di quella definizione ancora sostenuta da numerosi trattatisti dell'Ottocento, come lo Zinkernagel, il Bachmann, l'Erhard, dell'archivio come tesoro del principe, come raccolta di scritture al servizio dell'amministrazione segreta. In qualche modo il Grande archivio giudiziario derivato dall'Archivio del Torrone risentì del clima europeo dell'epoca che promuove grandiosi depositi archivistici[53].

Note

1 - Robert-Henri Bautier, *La phase cruciale de l'histoire des archives: la constitution des dépots d'archives et la naissance de l'archivistique (XVIe-debut du XIXe siècle),* in «Archivum», 18, 1968, pp. 139-150. Vi sono numerosi saggi dedicati alla formazione degli archivi durante questa terza fase di storia degli archivi. Si vedano, con valore esclusivamente rappresentativo, due contributi relativi alla nascita e sviluppo dell'Archivio Segreto Vaticano: Vittorio Peri, *Progetti e rimostranze: documenti per la storia dell'Archivio segreto Vaticano dall'erezione alla metà del XVIII secolo,* in «Archivum historiae pontificiae», 19, 1981, pp. 191-237, Olivier Poncet, *Les archives de la papauté (XVIe-milieu XVIIe siècle). La genèse d'un instrument de pouvoir,* in Id., Offices, écrit et papauté (XIIIe-XVIIe siècle), Rome, École française de Rome, 2007, pp. 737-762. Nel corso del sec. XVI altri archivi centrali e di concentrazione nacquero e si svilupparono prima in Spagna a Simancas, poi a Innsbruk (gli archivi dell'Impero), quindi in Francia e in Inghilterra.

2 - Arnaldo d'Addario, *Lineamenti di storia dell'archivistica (secc. XVI-XIX)*, in «Archivio storico italiano», 543, 1990, pp. 3-35: la citazione a p. 5.

3 - Cherubino Ghirardacci, *Della historia di Bologna*, a cura di Albano Sorbelli, Città di Castello, Lapi, 1915 citato in Elio Lodolini, *Storia dell'archivistica italiana,* Milano, Franco Angeli, 2004, p. 96.

4 - Nel 1556, per effetto di una riforma voluta dal pontefice Paolo IV, che sottraeva le cancellerie criminali ai governatori disponendone la vendita, l'ufficio del notariato del Torrone fu, dopo alterne vicende, nel 1563, acquisito dal Monte di pietà di Bologna. La bolla di papa Pio IV assegnava i redditi derivanti dall'ufficio del Torrone e la facoltà di eleggere i notai attuari alla Congregazione dei dodici presidenti del Monte. Tiziana Di Zio, *Il tribunale criminale di Bologna nel sec. XVI*, in «Archivi per la storia», anno IV, 1-2. 1991, pp. 125-134, in particolare p. 128. Fondamentali per ricostruire la genesi e la storia del tribunale cittadino sono i volumi di Giancarlo Angelozzi, *Il tribunale criminale di Bologna*, in *La Legazione di Romagna e i suoi archivi* (secoli XVI-XVIII), a cura di Angelo Turchini, Cesena, Il ponte vecchio, 2006, pp. 737-774, Giancarlo Angelozzi, Cesarina Casanova, *La giustizia criminale in una città di antico regime. Il tribunale del Torrone a Bologna (secc. XVI-XVII)*, Bologna, CLUEB, 2008.

5 - Sul rifornimento necessario al funzionamento della cancelleria del Monte di pietà cfr. Bologna, Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, Archivio Storico del Monte di Pietà di Bologna (da ora AMPBo), *Verbali*, Registro (1598-1603), 7 giugno 1602, c. 136, rubrica: «Carta e libri per servigio del Monte».

6 - AMPBo, *Atti della Congregazione del Monte di pietà,* Busta (1701-1730), fasc. 1729, carta sciolta.

7 - Cfr. *I primi statuti del Monte di pietà di Bologna (1514-1576*), a cura di Armando Antonelli, Bologna, il Mulino, 2014.

8 - Gli statuti e la bolla del pontefice Giulio II venivano lette dal segretario durante le prime adunanze dell'anno ed erano conservate in archivio. AMPBo, *Verbali*, Registro (1598-1603), 7 gennaio 1600, c. 58, rubrica: «Sommario della Bolla di Giulio 2°»: «Insieme con il sumario della *Bolla* della *Felice memoria* di Papa Giulio Secondo et anco il sumario della *Refforma* fatta l'anno 1577. Et fu data alli novi presidenti copia del sumario di detta *Bolla* stampato». In archivio venivano conservati anche gli Statuti di altri Monti di pietà, cfr. AMPBo, *Verbali*, Registro (1695-1698), 3 marzo 1698, c. 195, rubrica: «Statuto del Monte di Pietà di Roma riposto nel nostro archivio»: «In primo luogo è stato introdotto in congregatione il signor Dottor Giovanni Petronio Giacobbi procuratore del nostro sacro Monte, quale ha riferito a' signori congregati affari dello stesso e particolarmente che il signor Andrea Capelli sollecitatore del medesmo monte in Roma le ha trasmesso lo Statuto del Monte di Pietà di quella città in un libro in stampa quale è stato gradito da' signori sudetti et hanno ordinato che si riponga nel nostro Archivio e che si rimetta al medesmo signor Capelli la spesa ed è stato licenziato il signor Giacobbi». Per la presenza in archivio dei suddetti documenti cfr. AMPBo, *Verbali*, Registro (1583-1589), 7 novembre 1588, c. 99, rubrica: «Accomodandum Statuta Montis eximi Morandi»: «Item mandatum fuit accomodari eximio domino Iohanne Moranado *Statuta Montis* ad effectum videri bulla Fel. Re. Iulii II et peniter ristari penes reverendissimum suffraganeum pro habendum ab eo copia brevis obtenti per illustrissimum Archiepiscopum a sanctissimo domino nostro papa Sixto V in materia Montis Pietatis».

9 - AMPBo, *Liber iurium A,* c. 34r: «Nova additione, constitutione et confirmatione circa la ellettione et imborsatione delli presidenti del Sacro Monte della Pietà et di quelli che dano vacatione agl'altri della medesima fameglia, fatta a dì XXX di luglio MDLXII».

10 - Mauro Carboni, *Il credito disciplinato. Il Monte di pietà di Bologna in età barocca,* Bologna, il Mulino, 2014, pp.145-149.

11 - Ivi., pp. 149-154. Cfr. ASMPBo, *Guide Priorali*, Ordinazioni fatte dall'Illustrissima Congregazione, cc. 137-158.

12 - M. Carboni, *Il credito disciplinato*, cit., p. 156.

13 - Filippo Carlo Sacco, *Dei monti di pietà in generale, del Sacro Monte di Pietà della città di Bologna. Dissertazioni due con la serie cronologica de' signori presidenti allo stesso Monte. Dall'anno 1561 fino al corrente 1775, illustrata con varie annotazioni. Aggiuntavi la serie de' notari segretarj del medesimo per detto tempo ed in fine la tavola de' cognomi e delle cose notabili*, Bologna, Nella stamperia del Longhi, 1775, p. 151.

14 - F.C. Sacco, *Dei monti di pietà in generale*, cit., p. 151.

15 - AMPBo, *Verbali*, Registro (1598-1603), 5 marzo 1599, c. 33, rubrica: «Inventario delle scritture del Monte»: «Viva voce hanno fatto assonti li signori Bentivogli e Viggiano a far fare a nostra notifica l'inventario delle scritture del Sacro Monte».

16 - Su ciò cfr. Isabella Zanni Rosiello, *Archivi e memoria storica,* Bologna, il Mulino, 1987.

17 - AMPBo, *Inventario delle scritture del Monte di pietà.*

18 - Nel corso del Cinquecento, oltre all'archivio proprio, il Monte di pietà di Bologna gestì la documentazione prodotta all'interno del Tribunale del Torrone. Pertanto il Monte di pietà dovette sviluppare una notevole sensibilità per la gestione e conservazione degli archivi come emerge da alcune testimonianze documentarie che tralasciano vedere la cura degli amministratori del Monte di pietà per gli spazi destinati a conservare i vari fondi documentari, cfr. AMPBo, *Verbali*, Registro (1583-1589), 18 settembre 1584, c. 13, rubrica: «Ad transportandum armarium Turroni in aliam mansionem»: «Item viva voce nemini contradicenti deputarunt dominum Andream de Mencis ad transportari faciendum et in aliam mansionem adaptari Armarium seu Archivum librorum et scripturarum Turroni et ad computum redditum Turroni predicti expendendum quiquid fuerit necessarium superinde ac alia oportuna exequendum prout opus fuerit». Cfr. inoltre ibidem, c. 73 (24 luglio 1587).

19 - Entrambi citati in E. Lodolini, *Storia dell'archivistica italiana,* cit., p. 98.

20 - Per una rapidissima panoramica sui teorici della trattatistica archivistica dei secoli XVI-XVIII cfr. E. Lodolini, *Storia dell'archivistica italiana,* cit., pp. 105-114, Mario Trebeschi, *Archivi e storia. brevi note di trattatistica archivistica,* Brescia, Graficasette, 2007, pp. 15-28.

21 - Balthassaris Bonifacii, *De Archiviis liber singularis*, Venetiis, Apud Io. Petrum Pinellum, 1632.

22 - Simone Signaroli, *Il trattato* De Archivis *di Baldassarre Bonifacio e Domenico Molino: politica, storia e archivi nel primo Seicento*, in «Archivi», X, 1, 2015, pp. 75-90, citazione a p. 76.

23 - Lester K. Born, *Baldassarre Bonifacio and His Essay "De Archivis",* in «American Archivist», 4, 4, 1941, pp. 221-237, Leopoldo Sandri, *Il De Archivis di Baldassarre Bonifacio,* in «Notizie degli Archivi di Stato», 10, 1951, pp. 95-111, Id., *La letteratura archivistica avanti il Muratori,* in *Miscellanea di studi muratoriani,* Modena, Aedes muratoriana, 1951, pp. 511-523, in particolare la n. 4 di p. 513, Giovanni Battista Pascucci, *Ludovico Antonio Muratori archivista*, in «Miscellanea

di studi muratoriani», Modena, Aedes Muratoriana, 1951, pp. 501-510, Lester K. Born, *The "De Archivis Commentarius" of Alberto Barisoni (1587-1667)*, in «Archivalische Zeitschrift», 50-51, 1955, pp. 12-22, Elio Lodolini, *La letteratura archivistica dei secc. XVII-XVIII*, Napoli, Archivio di Stato, 1961, Leopoldo Sandri, *La storia degli archivi,* in «Rassegna degli Archivi di Stato», 18, 1958, pp. 109-134, Id., *La letteratura archivistica dei secc. XVII-XVIII,* Napoli, Archivio di Stato, 1961, Robert-Henri Bautier, *La phase cruciale de l'histoire des archives*, cit., Leopoldo Sandri, *Ancora sul «De Archivis» di Baldassarre Bonifacio*, in *Scritti in memoria di Leopoldo Cassese*, I, Napoli, Libreria scientifica editrice, 1971, pp. 397-411, Arnaldo d'Addario, *Origini e sviluppo della dottrina archivistica dal XVI al XX secolo*, nelle sue *Lezioni di archivistica*, Bari, Adriatica, 1972, pp. 6-43, A. d'Addario, *Lineamenti di storia dell'archivistica (secc. XVI-XIX),* cit., I. Zanni Rosiello, *Archivi e memoria storica*, cit., Elio Lodolini, *Lineamenti di storia dell'archivistica italiana,* Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1991, Paola Carucci, *Il tesoro degli archivi: dal documento agli archivi,* in *Gentium memoria archiva. Il testo degli archivi*, Roma, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1996, pp. 9-18, Attilio Bartoli Langeli, *Gli archivi*, in *La città e la parola scritta*, a cura di Giuseppe Pugliese Caratelli, Milano, Credito italiano, 1997, Isabella Zanni Rosiello, *Gli archivi tra passato e presente,* Bologna, il Mulino, 2005, Patrizia Angelucci, *Breve storia degli archivi e dell'archivistica,* Perugia, Morlacchi, 2017, pp. 51-69.

24 - AMPBo, *Atti della Congregazione del Monte di pietà (secc. XVI-XVII).*

25 - AMPBo, *Verbali*, Registro (1690-1693), 28 agosto 1692, c. 82, rubrica: «Scrittura della Depositeria indietro s'avanzi»: «In fine considerando li signori congregati presidenti che la scrittura ben regolata è la base del buon governo di questo Sacro Monte e vedendola presentemente indietro di tre mesi in circa con loro sommo dispiacere hanno decretato et ordinato che quella ordinatamente s'avantaggi in modo che a Natale prossimo resti pareggiata e che a tutte le congregationi, che si faranno in avvenire, si notifichi dall'economo lo stato della medema per riconoscere il di lei avanzamento e così sempre si seguiti per mantenere lo stato compito, dichiarando li signori suddetti che se a Natale prosimo non sarà perfezionata, verranno a quelle risolutioni contro li ministri che saranno meritate dalla loro negligenza».

26 - AMPBo, *Verbali*, Registro (1693-1695), 16 giugno 1695, c. 175, rubrica: «Archivio del Torrone»: «In fine il signor Camillo Arnoaldi assistente nel Torrone è comparso in congregatione per sodisfare al suo dovere et ha rapresentato esser necessario dar luogo nell'archivio del Torrone incapace a custodire più libri con levare li più antichi e riporli nell'Archivio dello stesso foro nel Monte Nuovo, nelle forme solite, sopra di che sono stati pregati li suddetti assonti al medemo foro di provedere al bisognevole er è stato licenziato l'Arnoaldi e con questo si è terminata la congregazione».

27 - AMPBo, *Verbali*, Registro (1706), 23 settembre 1706, carta sciolta: «Inventa-

rio delli libri che sono al presente nell'Archivio del Monte di San Pietro principiando, li 17 aprile 1529 sino alli 31 marzo 1702»

28 - AMPBo, *Libri decretorum et partitorum*, reg. 18 (1672-1676), c. 141r (25 maggio 1675), rubrica: «Carte manuscritte si vendano».

29 - Sul fenomeno della vendita e del recupero della pergamena cfr. Armando Antonelli, *Frammenti romanzi di provenienza estense,* in *Ferrara dimenticata? Un centro rinascimentale e la sua eredità culturale*, a cura di Elena Pavini e Paolo Trovato, in «Annali online di Ferrara – sezione lettere» 7, I, 2012, pp. 42-66 e Id., *Riflessioni intorno al fenomeno dei frammenti di libri latini e romanzi tra Bologna e Modena (con uno studio sui frammenti romanzi giuridici),* in Frammenti di un discorso storico. Per una grammatica dell'aldilà del frammento, a cura di Caterina Tristano, Spoleto, CISAM, 2019, pp. 227-236.

30 - Si conserva la deliberazione con cui la congregazione del Monte stabilisce di affidare il lavoro di riordinamento dell'archivio al Ferraresi, il 2 maggio 1704, cfr. AMPBo, *Verbali*, Registro (1704), 2 maggio 1704, c. 20, rubrica: «Ordine che il Ferraresi massaro ordini l'Archivio delle scritture»: «E sucessivamente hanno li medesmi signori ordinato e decretato che Vincenzo Ferraresi sottocassiere nel Monte di San Petronio detto delle Scuole, come pratico nell'ordinare gl'archivii delle scritture, dia migliore ordine a quello del nostro Sacro Monte con la presenza d'uno de' signori presidenti ogni giorno per turno acciò ha proveduto a qualche confusione che in esso si trova».

31 - Carolus Molineus, *In regulas Cancellariae Romanae hactenus in Regno Franciae receptas commentarius analyticus*, Lugduni, Vincentius Lyon, 1552.

32 - AMPBo, *Verbali*, Registro (1693-1695), 26 agosto 1694, c. 97, rubrica: «Vincenzo Ferraresi sopranumerario»: «In fine mediante partito legitimamente proposto, secretamente raccolto e favorevolmente ottenuto con tutti li voti affirmativi n° 9, hanno li signori congregati admesso sopranumerario del Monte Vincenzo Ferraresi portato dal signor priore, stante la sua sperimentata abilità e si è disciolta la congregatione».

33 - AMPBo, *Verbali*, Registro (1695-1698), 30 giugno 1696, cc. 64-65, rubrica: «Archivio delle scritture dell'Eredità Ghisilieri repertoriato»: «Inoltre sendosi terminato da Vincenzo Ferraresi operario del Monte di San Petronio detto delle Scuole il repertorio dell'Archivio delle scritture attinenti all'Eredità Ghisilieri in conformità dell'ordinatole da' signori congregati per buon servigio della sudetta Eredità […]». AMPBo, Verbali, Registro (1698-1700), 31 maggio 1698, c. 15: «[Vincenzo Ferraresi] per sua ricognizione straordinaria di fatiche per esso fatte in cercare, ritorvare e sommariare molti instromenti pubblici per la sudetta causa dell'Eredità Torfanina

contro li signori Bovii sudetti e si ponghino a spese di liti della sudetta Eredità». AMPBo, *Verbali*, Registro (1698-1700), 29 dicembre 1699, c. 138: Vincenzo Ferraresi ricognizione tra le scritture dell'eredità Ghisilieri e dell'Eredità Torfanini. AMPBo, *Verbali*, Registro (1700-1702), 18 dicembre 1700, c. 16, rubrica: «Vincenzo Ferraresi per ricognizione», 40 lire per il suo lavoro di ricerca sulle carte: «per sua attenzione e diligenza in cercare molte e varie scritture per liti delle suddette eredità». AMPBo, *Verbali*, Registro (1704), 6 marzo 1704, c. 11, rubrica: «Recognizione di lira trenta quattrini date a Vincenzo Ferraresi sottocassiere»: «In oltre volendo li signori congregati riconoscere Vincenzo Ferraresi sottocassiere nel Monte di San Petronio detto delle Scuole per varie fatiche particolari fatte in rinvenire scritture antiche a commodo dell'Eredità Torfanini nella causa che sta per proseguirsi per ottenere il rilievo de' danari […]». AMPBo, *Verbali*, Registro (1706), 29 dicembre 1706, c. 72, rubrica: «Recognizione a Vincenzo Ferraresi»: «Poscia hanno li signori congregati per mezzo di partito legittimamente proposto segretamente raccolto ed ottenuto con tutti li voti affirmativi n° 11, hanno ordinato e decretato che si paghino a Vincenzo Ferraresi sottocassiere nel Monte di San Pietro lire venti quattrini d'effetti dell'Eredità Ghisilieri e lire dieci quattrini d'effetti dell'Eredità Torfanina per sua ricognizione di fatiche fatte in servizio delle suddette due eredità, comprese però in questa … le copie di scritture fatte nel present'anno per esse eredità».

34 - AMPBo, *Verbali*, Registro (1693-1695), 27 gennaio 1695, c. 143, rubrica: «Vincenzo Ferraresi e Gaetano Maria Laurenti eletti operarii»: « […] s'intendessero gl'eletti in operarii del Monte con provigione di lire 45».

35 - AMPBo, *Verbali*, Registro (1695-1698), 16 novembre 1696, c. 98, rubrica: «Vincenzo Ferraresi eletto sottocassiero del Monte di San Petronio detto delle Scuole», cfr. c. 108.

36 - AMPBo, *Verbali*, Registro (1709), 31 decembre 1708, c. 71, rubrica: «Elezione di Vincenzo Ferraresi in Massaro del Monte Nuovo». Per la lunga procedura relativa alle cautele assicurative presentate dal Ferraresi al Monte di pietà nel corso del 1709 cfr. AMPBo, *Verbali*, Registro (1709), 3 gennaio 1709, c. 1v, rubrica: «Assonti per stipulare l'istrumento con Ferraresi, Massaro eletto al Monte Nuovo»: «Dippoi sono stati pregati e deputati in assonti li signori canonico Guidotti, Matteo Malvezzi e Giacomo Bugani ad accettare e stipulare a favore del nostro Sagro Monte gl'obblighi da farsi da Vincenzo Ferraresi per lo ministero di Massaro del Monte Nuovo a cui è stato ultimamente elletto e sue sigurtà esibite nelle forme solite ed altre che pareranno bene a' medesmi signori assonti per l'indennità del medesmo nostro Sagro Monte». AMPBo, *Verbali*, Registro (1709), 16 maggio 1709, c. 35v, rubrica: «Commessione fatta per informarsi di nuova sigurtà proposta da Vincenzo Ferraresi». AMPBo, *Verbali*, Registro (1709), 29 maggio 1709, cc. 40r-41r, rubrica: «Relazione del Priore intorno alla stipulazione dell'instrumento da farsi a Vincenzo Ferraresi»: «A dì il signor Priore ha esposto alle signorie loro

illustrissime che Vincenzo Ferraresi eletto già Massaro del Monte Nuovo e per il qual ministero sotto il dì 31 decembre dell'anno prossimo passato e 23 dal mese furono da questa illustrissima congregatione accettate rispettivamente per sigurtà in solido seco lui da indursi a favore del nostro Sagro Monte la signora Contessa Francesca Luppari Isolani, il signore Pietro Calzolari alias Scianelli, il signor tenente Andrea Ganbarini ed il signor Girolamo de' Franceschi, in oggi... che il suddetto Gambarini ricusi fare l'obbligo istromentale come sigurtà predetta e che però trattando ocorebbesi venire alla stipulazione dell'instromento delle solite e consuete obbligazioni da farsi per esso Ferraresi a favore del nostro Sagro Monte con accettare per ora per suoi fideiussori detta signora Contessa Isolani e detti Calzolari e Franceschi e così venire alla consegna da farsi al detto massaro col prefiggere ad esso lui un termine ad condurre altra idonea segurtà di totale soddisfazione di questa illustrissima Congregazione se così piacesse alle signorie loro illustrissime ad ogetto principalmente di non differire di vantaggio in servigio de' poveri nel predetto Monte Nuovo da tanto tempo chiuso. Onde avutisi fra loro lunghi e maturi discorsi sovra questo particolare ànno risoluto concordemente la proposizione del seguente partito fatta mediante la viva voce di me segretario, cioè: "A chi pare e piace che si stipuli con Vincenzo Ferraresi nuovo Massaro al Monte Nuovo l'stromento delle di lui obbligazioni con accettare per ora in di lui sigurtà in solido la signora Contessa Francesca Luppari Isolani, il signor Pietro Calzolari alias Scianelli ed il signor Giorolamo de' Franceschi e se le faccia la consegna di tutti li segni che sono nel sopradetto Monte Nuovo col ripportare tanto dal medesmo quanto da detta signora Contessa Isolani l'obbligazione solidale di prestare et indurse entro il prossimo mese di giugno a favore del nostro Sacro Monte e sempre in solido con tutti un'altra idonea e susistente sigurtà di piena soddisfazione di questa illustrissima congregazione e non già di esse altre consigurtà, quale altra sigurtà debba obbligarsi in solido in tutto o per tutto come s'obbligheranno tanto detto Ferraresi quanto dette altre sue sigurtà da indursi come sopra altrimenti e cioè non adempiendo ciò detto Ferraresi s'intenda *ipso iure et facto* e senza altra dichiarazione sospeso ed escluso dal detto ufficio di Massaro, se così però piacerà a detta illustrissima Congregazione non già alle sigurtà suddette di modo che per dar promissione da farsi non possano dirsi le obbligazioni di esse tre consigurtà condizionali, ma si abbiano e siano perfette e che tale patto, promissione e penale s'intendino accostì a favore solamente di questo Sacro Monte non già di esse consigurtà e che tali patti, condizioni, promissioni e penalità non facciano novazione alcuna alle obbligazioni che saranno fatte per esse tre consigurtà con tutte quelle altre cautele che pareranno alli signori assonti da ricocominarsi e deputarsi dal signore Priore per la stipulazione di tale instromento a nome di questo Sacro Monte e così a chi pare e piace quanto sopra sia il voto affirmativo nel "Sì" e a chi pare no e contrario il dia negativo nel "No"». AMPBo, *Verbali*, Registro (1709), 20 giugno 1709, cc. 45r, rubrica: «Sicurtà proposta da Vincenzo Ferraresi commessa pro informationi alli controscritti signori». Presenta come sigurtà Filippo Berselli

del comune di Ronca. AMPBo, *Verbali*, Registro (1709), 27 giugno 1709, c. 46r, rubrica: «Proroga fatta a Vincenzo Ferraresi per indurre sicurtà». AMPBo, *Verbali*, Registro (1709), 29 agosto 1709, c. 53r, rubrica: «Accettazione delle sigurtà proposte da Vincenzo Ferraresi».

37 - AMPBo, *Verbali*, Registro (1709), 24 maggio 1708, cc. 30-31, rubrica: « Supplica di Vincenzo Ferraresi»: «In oltre avendo supplicato con memoriale Vincenzo Ferraresi sottocassiere nel Monte di San Pietro il prestito di lire 4000 quattrini per scontarle nelle di lui mensuali provigioni in raggione di lire 10 il mese offrire di valersene per le spese occorenti nell'imminente professione d'una sua figlia nel Monastero del Corpus Domini di questa città offerendo in sigurtà per la restituzione al nostro sagro Monte […]». AMPBo, *Verbali*, Registro (1710), 24 aprile 1710, c. 19v, rubrica: «Caritativo soccorso di lire venti [quattro] quattrini dato a Vincenzo Ferraresi, massaro infermo»: «A chi pare e piace che siano pasate per una sol volta e per caritativo soccorso lire 24 quattrini a Vincenzo Ferraresi massaro del Monte Nuovo infermo dia il voto affirmativo nel "Sì" ed a chi apare in contrario il dia negativo nel "No"».

38 - AMPBo, *Verbali*, Registro (1698-1700), 2 dicembre 1698, c. 50, rubrica: «Andrea Pepi eletto operario del Monte di San Pietro».

39 - AMPBo, *Verbali*, Registro (1705), 16 aprile 1705, c. 10, rubrica: «Relazione dei signori Assonti all'Archivio»; «Ricognizione di lire 825 data a Vincenzo Ferraresi». Ad Andrea Pepi spettarono 400 lire per le sue fatiche.

40 - A. d'Addario, *Lineamenti di storia dell'archivistica (secc. XVI-XIX)*, cit., p. 12.

41 - AMPBo, *Libri Mastri,* 36.36, Libro Mastro, c. 4.

42 - AMPBo, *Verbali*, Registro (1706), 28 gennaio 1706, c. 5, rubrica: «Relazione de' signori assonti all'Archivio sopra il buon regolamento del medemo».

43 - AMPBo, *Libri Mastri,* 36.36, Libro Mastro, c. 796.

44 - Per una testimonianza che esemplifica la capacità degli ufficiali del Monte di pietà di organizzare le carte cfr. AMPBo, *Verbali*, Registro (1693-1695), 30 luglio 1694, cc. 91-92, rubrica: «Scrittura in questa Depositaria si serrino libri vecchi da Giacomo Gabrielle Bosio», c. 92: «In primo luogo ha esposto il signor Orologgi uno de' visitatori ordinarii estratti nell'antecedente congregazione a' signori congregati che Paolo Andrea Bosio campioniere in questa depositaria fa instanza le sia concesso che Giacomo Gabrielle Bosio, suo figlio, ministro pure nella stessa Depositaria, serri la scrittura ne' libri mastri vecchii per poter'esso con maggior sollecidutine proseguire ne' libri nuovi la medema, aggiungendo lo stesso signore Orologgi come molto intende di simil professione non potere questa concessione

causare verun pregiudizio né al Monte, né a' privati che v'hanno interesse e perciò li signori congregati doppo varii e maturi discorsi, mediante partiti, sopra ciò legittimante proposto secretamente raccolto ed ottenuto con tutti li voti affirmativi n° 8 concesso al sudetto Bosio campioniere di valersi del figlio sudetto a serrare li libri vecchii acciò esso possa attendere a proseguire sollecitamente la scrittura del Monte ne' libri nuovi».

45 - Su questi aspetti cfr. Isabella Zanni Rosiello, *Archivi e memoria storica,* cit., pp. 60-70.

46 - Pierre-Camille Le Moine, *Diplomatique pratique, ou traité de l'arrangement des archives et Trésor des chartes, ouvrage nécessaire aux commissaire à terriers, aux dépositaires de titres des anciennes seigneuries*, Metz, Joseph Antoine, 1765.

47 - Jean-Guillaume de Chevrières, L*e Nouvel Archiviste, contenant une nouvelle méthode de ranger un chartrier, dont l'ordre chronologique est la base, auquel on a joint des calculs et tables pour aider à la supputation des tems nécessaires aux archivistes et à ceux qui s'adonnent à la chronologie*, Paris, chez L'Auteur, 1775.

48 - P. D'Angiolini-C. Pavone, *Gli Archivi,* in *Storia d'Italia*, V, *I documenti*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 1657-1691, E. Lodolini, Lineamenti, cit., I. Zanni Rosiello, Gli archivi tra passato e presente, cit., Arnaldo d'Addario, *Origini e sviluppo*, cit., Id., *Principi e metodi dell'inventariazione archivistica tra XVII e XX secolo*, in *Archivistica ecclesiastica: problemi, strumenti, legislazione*, a cura di Angelo Giorgio Ghezzi, Milano, Università Cattolica, 2001, pp. 91-99, P. Angelucci, *Breve storia degli archivi*, cit., pp. 71-78.

49 - F.C. Sacco, *Dei Monti di pietà in generale*, cit., Cfr. Leopoldo Sandri, *La letteratura archivistica avanti il Muratori*, cit. n. 4 di p. 512. Restano fondamentale Sergio Bertelli, *Erudizione e storia in Ludovico Antonio Muratori,* Napoli, Nella sede dell'Istituto italiano per gli studi storici, 1960 e Id., *Storiografi, eruditi, antiquari e politici*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, *Il Seicento*, Milano, Garzanti, 1967, pp. 269-359.

50 - AMPBo, *Verbali*, Registro (1707), 30 giugno 1707, c. 30, rubrica: «Ordine che il Ferraresi asisti all'Archivio del Torrone durante il tempo del risarcimento in quello»: «Dovendosi fare un piccolo risarcimento nelle stanze, che custodiscono l'Archivio del Torrone, che è pieno, il nostro Sagro Monte cola... uno legno rotto, hanno li signori congregati ordinato che Vincenzo Ferraresi sottocassiere nel Monte di San Pietro asista di continuo all'Archivio suddetto durante tale operazione e che a tal officio se le consegnino le chiavi di esso Archivio».

51 - Su questa fase storica del Monte di pietà di Bologna cfr. *Per diritto di conquista. Napoleone e la spoliazione dei monti di pietà di Bologna e Ravenna*, a cura di Angelo Varni, Bologna, il Mulino, 1996.

52 - T. Di Zio, *Il tribunale criminale*, cit., pp. 133-134. Si veda inoltre Francesca Boris, Tiziana Di Zio, *Il Grande archivio degli atti civili e criminali di Bologna*, in *Studi in onore di Arnaldo d'Addario*, a cura di Luigi Borgia, Francesco de Luca, Paolo Viti, Raffaella Maria Zaccaria, Lecce, Conte, 1995, pp. 269-290.

53 - A. d'Addario, *Lineamenti di storia dell'archivistica (secc. XVI-XIX),* cit., pp. 23-25 e E. Lodolini, Storia dell'archivistica italiana, cit., pp. 125-140. Questo radicale mutamento di paradigma determinerà un profondo cambiamento metodologico dell'ordinamento e dell'inventariazione che porterà a concepire l'inventario non più come un elenco, ma come l'esito di un lavoro scientifico. «Tra gli ultimi decenni del Settecento e la prima metà dell'Ottocento si formarono i primi embrionali archetipi di istituti archivistici, quali oggi li intendiamo [...] Fino ad allora il significato della natura degli archivi, della loro conservazione e del loro uso, era stato pressoché univoco. Gli archivi erano stati considerati soprattutto come *memoria-autodocumentazione* a disposizione di chi li aveva prodotti, usati, o non usati, a seconda delle finalità, degli scopi, delle esigenze che via via si presentavano [...] A cavallo dei secoli XVIII-XIX incomincia a delinearsi una rottura tra produttore, uso (prevalentemente pratico-amministrativo) e conservazione di materiale archivistico, di cui la stessa formazione di appositi luoghi-istituti ne è a un tempo effetto e causa; essa si accentuerà a partire dalla seconda metà del secolo. Con l'istituzione di luoghi-istituti di conservazione distinti da sedi-uffici di produzione, si tende ad attribuire alla documentazione che vi viene concentrata un significato più ampio. Non solo memoria per l'esercizio di pratiche politico-amministrative, ma anche memoria-fonte per chi, estraneo al processo di produzione, poteva avere interesse a utilizzarla e conoscerla», in I. Zanni Rosiello, *Archivi e memoria storica*, cit., pp. 23-24.

Appendice I

Inventario del 1702

Bologna, Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, Archivio Storico del Monte di Pietà di Bologna, Verbali, Registro (1706), 23 settembre 1706, carta sciolta. 5, titolo : «Inventario delli libri che sono al presente nel'Archivio del Monte di San Pietro principiando, li 17 aprile 1529 sino alli 31 marzo 1702»

Campioni, n° 233, compartiti nelli qui sotto notati alfabetti.

Primo alfabetto segnato + principia li 17 aprile 1529. Questo alfabetto termina con la lettera Y, li 31 maggio 1560.

Secondo alfabetto libro segnato A principia li primo giugno 1560 termina con la lettera Z li 23 agosto 1572, tra questi duoi alfabetti manca' li mesi di settembre e ottobre.

Terzo alfebetto libro segnato A principia li 20 novembre 1572 termina con la lettera Q li 31 ottobre 1584, manca il residuo sino a maggio.

Quarto alfabetto libro segnato + principia li 12 maggio 1585 termina con la lettera Z, li 18 giugno 1597.

Quinto alfabetto libro segnato AB principia li 19 giugno 1597 termina con le lettere XY li 29 novembre 1603.

Sesto alfabetto libro segnato AB principia li primo dicembre 1603 termina con il libro segnato XY li 27 febraro 1610.

Settimo alfabetto [libro] segnato AB principia li primo marzo 1610 termina con il libro segnato XY li 31 agosto 1616.

Ottavo alfabetto libro segbato AB principia li primo settembre 1616 termina con il libro segnato XY li 31 marzo 1622.

Nono alfabetto libro segnato AB principia dalli primo aprile 1622 termina con il libro segnato XY li 31 ottobre 1629.

Decimo alfabetto libro segnato AB li 2 novembre 1629 termina con il libro segnato XY li 30 settembre 1639.

11 alfabetto libro segnato AB dalli 2 genaro 1640 termina con il libro segnato XY li 28 settembre 1646.

XII alfabetto libro segnato AB primo ottobre 1646 termina con il libro segnato XY li 27 febraro 1655.

XIII alfabetto libro segnato AB dalli primo marzo 1655 termina con il libro segnato XY li 31 ottobre 1663.

XIIII alfabetto libro segnato AB dalli 2 novembre 1663 termina con il libro segnato XY il 31 luglio 1671.

XV alfabetto libro segnato AB primo agosto 1671 termina con il libro segnato XY li 30 aprile 1678.

XVI alfabetto libro segnato AB li 2 maggio 1678 termina con il libro XY li 30 aprile 1686.

XVII alfabetto libro segnato AB li 2 maggio 1686 termina con il libro XY li 30 maggio 1693.

XVIII alfabetto libro segnato AB li primo giugno 1693 termina con il libro Y li 31 marzo 1702.

Sono in tutto li Campioni numero 233.

Abecedarii

Il primo alfabetto principia dal libro segnato No del'anno 1651 termina al libro XY 1655.

II alfabetto libro segnato AB dell'anno 1655 termina con il libro segnato XY dell'anno 1663.

III alfabetto libro segnato AB dall'anno 1663 termina con il libro segnato XY dell'anno 1671.

IIII alfabetto libro segnato AB dell'anno 1671 termina con il libro segnato XY dell'anno 1678.

V alfabetto libro segnato AB dell'anno 1678 termina con il libro segnato XY dell'anno 1686.

VI alfabetto libro segnato AB dell'anno 1686 termina il libro segnato XY dell'anno 1693.

VII alfabetto libro segnato AB dell'anno 1693 termina con il libro segnato XY dell'anno 1702.

Sono in tutto li abecedari numero 70.

Uscite del sottocassiere

Il primo alfabetto principia dal libro segnato PQ dell'anno 1643 termina con il libro segnato XY dell'anno 1646.

Il alfabetto principia dal libro segnato F dell'anno 1648 termina con il libro segnato XY dell'anno 1655 che in questo manca' li libri AB e CD.

III alfabetto libro segnato AB dell'anno 1655 termina con il libro segnato XY dell'anno 1663.

IIII alfabetto libro segnato AB dell'anno 1663 termina con il libro segnato XY dell'anno 1671.

V alfabetto libro segnato AB dell'anno 1671 termina al libro segnato XY dell'anno 1678.

VI alfabetto libro segnato Ab dell'anno 1678 termina con il libro segnato XY dell'anno 1686.

VII alfabetto libro segnato AB dell'anno 1686 termina con il libro segnato XY dell'anno 1693.

VIII alfabetto libro segnato AB dell'anno 1693 termina con il libro segnato XY dell'anno 1702.

Sono in tutto le Uscite del sottocassiere.

Entrate del sottocassiere.

Il primo alfabetto principia e finisce dal libro segnato XY dell'anno 1629.

II alfabetto principia dal libro segnato LM dell'anno 1633 termina con il libro segnato XY dell'anno 1639, sì che i nquesto mancano gl'anni 1630, 1631, 1632, 1633, 1634.

III alfabetto libro segnato AB dell'anno 1640 termina con il libro segnato XY 1646.

IIII alfabetto libro segnato Ab dell'anno 1646 termina con il libro segnato XY dell'anno 1655, in questo manca il libro segnato IK.

V alfabetto libro segnato CD dell'anno 1656 termina con il libro segnato XY dell'anno 1663, in questo manca il libro segnato AB.

VI alfabetto libro segnato Ab dell'anno 1663 termina col libro segnato XY dell'anno 1671.

VII alfabetto libro segnato AB dell'anno 1671 termina col libro segnato XY dell'anno 1678

VIII alfabetto libro segnato Ab dell'anno 1678 termina col libro segnato XY dell'anno 1686.

VIIII alfabetto libro segnato Ab dell'anno 1686 termina col libro segnato XY dell'anno 1693.

X alfabetto libro segnato AB dell'anno 1693 termina col libro segnato XY dell'anno 1702.

Sono in tutto l'entrate del sotto cassiere n° 94.

Entrate del Massaro

Il primo alfabetto principia dal libro segnato NO dell'anno 1629 termina col libro segnato XY dell'anno 1646.

Il alfabetto libro segnato AB dell'anno 1646 termina col libro segnato XY dell'anno 1683.

III alfabetto libro segnato T dellanno 1683 termina col libro segnato Y 1690.

IIII alfabetto libro segnato A dell'anno 1690 termina sino al libro segnato I dellanno 1705.

sono in tutte l'entrate del massaro n° 33.

Campioncelli delle sorti sono n° 13 segnato con diverse lettere dell'alfabetto principiando dell'anno 1536 sino al 1675. Il residuo stano apresso il campioniere di detto Monte.

Libri diversi, cioè conti generali, tavole delle sorti, resti pagati e tavole del massaro in tutto sono li suddetti libri n° 35.

Io Baldassare Biancani come massaro al Monte di San Pietro ho havuto in consegna li sopranotati libri in conformità de' comandi del'illustrissima Congregatione.

Considerazioni sparse sui tagli dipinti dei volumi
custoditi all'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna

Fabrizio Lollini

Il gruppo di volumi d'archivio conservati alla Fondazione del Monte, erede del Monte di pietà di Bologna, copre un lasso di tempo molto ampio: i libri mastri vanno dal 1473 al 1808, come i libri giornali, i quaderni di cassa invece si estendono dal 1560 al 1805; gli estremi sono quelli della creazione dell'istituzione assistenziale, a fine XV secolo, da una parte, e le vicende successive alle invasioni napoleoniche e alle relative vicende soppressive, dall'altra. Si tratta dunque di materiale funzionale allo svolgimento del ruolo economico dell'istituzione: tutti i registri venivano raccolti e conservati, e il loro valore più significativo è quello, come ovvio, di fonte diretta per la storia economica della città. Ma la loro relativa specificità, che li ha resi terreno funzionale alla rielaborazione tecnica e artistica delle opere che costituiscono il bel progetto creativo di Elena Franco, è la presenza sui tagli superiore ed inferiore – i due più brevi, dunque – non solo di indicazioni di segnatura, come frequentissimo in tante raccolte librarie manoscritte (e pure a stampa, aggiunte), ma anche di figurazioni pittoriche, che hanno come motivo iconografico quasi esclusivo la Pietà, in numerose varianti ed entro diversificate modalità di incorniciatura e presentazione visiva. Questo elemento, che compare nei manufatti solo dopo circa un secolo dalla fondazione, dunque dagli ultimi anni del XVI secolo, dopo le riforme della seconda metà del Cinquecento, e si ritrova appunto in altre realtà analoghe (si è posta già attenzione, per esempio, al caso di Udine), da una parte è collegato a una tendenza di frequente attestata nel mondo del libro prima e dopo l'invenzione dei caratteri mobili, e che talvolta ha portato alla creazione di manufatti artistici di buon livello formale, dall'altra presenta caratteristiche sue proprie, che mi pare vadano inserite in un discorso, potremmo definirlo, di immagine coordinata, nell'accezione moderna che si dà al termine.

Scopo di questo breve intervento è dunque di definire alcuni punti, che si spera possano essere interessanti per la comprensione dell'importante fondo, tuttora conservato nei locali della Fondazione, anche se in una modalità diversa (potremmo dire opposta) a quella prevista originaria-

mente: il tema che qui tratto, per chi visiti la raccolta, è infatti occluso alla vista, coi grossi tomi messi in piedi, in verticale, e coi tagli nascosti nelle scaffalature – solo un paio di esempi estratti dagli armadi illustra questa affascinante storia[1].

Un trattamento visivo dei tagli dei libri si riscontra già talvolta in pieno Medioevo: l'abitudine maggioritaria era quella di esporre i volumi, contrariamente a oggi, distesi in orizzontale (l'orientamento cambierà progressivamente, anche per l'alleggerimento delle legature, e si stabilizzerà in verticale nei secoli dell'età moderna), e con uno dei tre lati non fissati, quasi sempre quello esterno, a vista. Questo incentiva di base due opzioni, e cioè la collocazione sui tagli di indicazioni di contenuto o di collocazione; troviamo dunque libri – manoscritti e come detto, in seguito, a stampa – che recano vergati in questa posizione il nome dell'autore e/o il titolo dell'opera, oppure la segnatura o la precisazione topografica della loro posizione nella raccolta. Ma in alcuni casi, specie in area inglese, si passa presto alla decorazione (araldica, per esempio), e a partire soprattutto dal XVI secolo i tagli iniziano e essere trattati in forme più complesse, spesso figurate, che non contengono più di necessità elementi scrittori, fino a creare veri e propri dipinti: ritratti di autori, paesaggi, raffigurazioni animalistiche, e tanto altro ancora – anche se permane nella tradizione pure la sola definizione a campitura uniforme. Non è certo qui il caso di ripercorrere la storia così lunga e complessa di quello che gli anglosassoni chiamano *fore edge painting*, ma è opportuno distinguere almeno due coppie di variabili. Una è tecnica: la scelta di definizione dell'immagine può essere delegata a una semplice stesura *outlined* e monocroma, o invece essere svolta in forme pittoriche più complesse e ricche di differenti *nuances* coloristiche (ed entrambe queste opzioni sono abbondamente presenti nella raccolta del Monte, come vedremo). L'altra è percettiva: all'idea base di un dipinto visibile perché realizzato su uno dei tagli del libro chiuso (come nel caso del Monte bolognese), come superficie stabile e 'fissa', se ne aggiunge un'altra, più complessa e virtuosistica, in cui l'immagine viene rivelata solo 'smazzando' il volume aprendolo, e scompare quando esso è, per così dire, a riposo (è la cosiddetta versione *vanishing o disappearing*)[2].

Forse sono utili due esempi, uno più specifico e uno più globale. Il primo

è quello, celeberrimo, della biblioteca del bellunese Odorico Piloni, che fa eseguire a Cesare Vecellio, seguace e figlio del cugino di Tiziano, una sorta di 'galleria', commissionando una grande quantità di dipinti – più di 170 – sul taglio esterno (tecnicamente "davanti") dei libri della sua raccolta, che vengono costruiti compositivamente in verticale (il che assicura che in questo caso fosse già acquisita la mutazione di collocazione prima citata). Quasi tutti raffigurano ritratti ideali degli autori del testo contenuto in ciascun volume. L'attenzione naturalistica degli scorci di paesaggi, la cura per la spazialità e la brillantezza cromatica sfaldata ben si apparentano a una lettura semplificata del grande pittore, e secondo parte della critica ciò coincide con la fase attorno al sesto decennio del XVI secolo, nel corso di una carriera che lo vide anche, come forse ancor più noto, ottimo disegnatore e incisore (di enorme fama è la raccolta *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, un *must* per la storia della moda e del vestiario); ma molti studiosi collocano invece l'impresa negli anni Ottanta. Questa parata di 'uomini famosi', che condivideva coi cicli pittorici murali la visibilità e con le miniature di tante biblioteche il legame con un testo scritto fisicamente adeso alla figurazione, è senza eccezioni, peraltro, accompagnata dalle indicazioni scritte dei loro nomi, e/o dei titoli dei libri, a combinare un ideale di arricchimento estetico con una funzione paracatalogatoria di tipo biblioteconomico. La biblioteca dei Piloni era conservata a Villa Casteldardo, la residenza extraurbana di famiglia, ed era stata in origine assemblata dal padre di Odorico, Antonio; si ampliò anche grazie all'acquisto dell'intera raccolta di Bonaccorso Grino; rimase intatta sino al 1874, quando venne venduta dall'antiquario Bazolle a sir Thomas Brooke, per essere dispersa dopo la metà del XX secolo, e circolare da allora, per *membra disiecta*, sul mercato antiquariale (molti volumi sono stati acquistati in area inglese e statunitense). Non è inutile notare, nel nostro specifico, che questa componente figurativa era semanticamente collegata all'arredo e alla decorazione della sua sede, in un dialogo iconografico e stilistico con la nobile residenza[3].

L'altro è quello del contesto produttivo librario inglese, soprattutto tra XVIII e XIX secolo, in cui vennero creati numerosissimi esempi di questa produzione (in effetti, il *vanishing fore edge painting,* quello cioè che

come detto si rivela solo a libro non a riposo, è invenzione di questo ambito), che in gran numero sono oggi conservati presso collezioni pubbliche e private – e non a caso la gran parte della bibliografia scientifica e della mappatura dei fondi sul tema appartiene infatti alla *scholarship* anglosassone e nordamericana[4].
Il libro, nel frattempo, è collocato come è in uso oggi.

In questo discorso, è ovviamente basilare considerare il punto di vista del possibile fruitore / spettatore. Che il libro – prima manoscritto, poi a stampa – sia stato come detto per molti secoli esposto quasi sempre appoggiato sul piatto di legatura e con uno dei tagli (più spesso quello esterno) rivolto fuori, cioè all'opposto di oggi, lo sappiamo, infatti, da molti esempi visivi, e dunque 'parlanti'. Lo si vede prima di tutto in numerosi dipinti: per rimanere al contesto felsineo, che qui più interessa ed è chiamato in causa, nel laterale di altare con *San Gregorio* spiato dal suo copista, opera del 'Maestro dei polittici francescani' nell'ex-gruppo dello pseudo Jacopino, dei primi decenni del Trecento (circa 1329), i due ripiani a sinistra ci mostrano una grande quantità di libri, rilegati in molti colori differenti, posti appunto col taglio delle pagine verso l'esterno, in questo caso bianco, con una campitura candida solo interrotta dalle bindelle per la chiusura del volume. Ma un caso materiale celeberrimo che ha goduto di una continuità conservativa assoluta dalla metà del Quattrocento a oggi, e si può dunque riscontrare ancora oggi *de visu*, è quello dei codici della raccolta della Biblioteca Malatestiana a Cesena: nella sua sede storica dell'aula del Nuti (ma probabilmente sovrintesa, comunque suggerita, da Alberti), ancora oggi essi figurano entro i loro plutei lignei, ergonomicamente perfetti nella loro combinazione di struttura da un lato conservativa e dall'altro ostensiva, assicurati da catenelle mobili alla struttura che li contengono, e giacciono appunto in orizzontale, coi tagli rivolti verso l'esterno[5].

Può sembrare ovvio, ma tutte le immagini dell'archivio del Monte, come gli altri esempi che ho citato, presuppongono questa, o altre specifiche, modalità percettive.

Senza entrare troppo nel dettaglio, dal momento che altri se ne occupano in questa stessa sede, può essere utile una breve disamina delle iconografie delle immagini dei volumi del Monte[6]. Quella dominante in modo quasi totalizzante, come detto, è appunto la Pietà, identificativa della istituzione committente, ma anche, più in generale, soggetto fondante nella visività devozionale cristiana. Il Cristo, morto e che ostende le sue ferite appellandosi al riguardante come oggetto, appunto, di condivisione del dolore e dunque di *pietas*, emerge dal sepolcro, in una serie di varianti collegate alla volontà e alla capacità della resa prospettica, o comunque spaziale, di quest'ultimo. A questa struttura-base vengono sovente aggiunte, in linea con una tradizione pittorica che si sviluppa già dai secoli del tardo Medoevo, due figure di angeli che lo sorreggono e, per così dire, lo esibiscono, che oltre a bilanciare, spesso, la composizione della figura divina principale, fungono anche da icone tramiti che, in qualche modo, accompagnano il riguardante nel percorso visivo verso questo mistero sacrale. Una scelta molto interessante, e che vorrei sottolineare, è quella della duplicazione: l'*Imago Pietatis* è talmente codificata, e diviene dunque a tal punto simbolo e non narrazione, come dirò più avanti, che in molti tagli ne compaiono due, una a fianco dell'altra, quasi sempre con l'indicazione della segnatura nel mezzo.

Pochissime le eccezioni a livello di soggetto, tra cui si segnalano due elementi entrambi di derivazione botanica. Una è l'insistenza, negli elementi decorativi o in modo più evidente e quasi a sé stante, sulla raffigurazione della passiflora, che come ben noto compendia a tal punto nella sua realtà fisica la simbologia della Passione da essere stata già a inizio XVII secolo identificata dai Gesuiti come fiore iconico, e quasi compendiario, delle vicende del travaglio e della morte del Cristo (ben prima della denominazione scientifica ufficiale di Linneo, come ovvio). L'altra è la raffigurazione, autonoma o meno, della *vinea domini*, e cioè della versione semplificata e tutto sommato antinaturalistica della vite, che coi suoi grappoli e i suoi tralci, fin dagli albori del cristianesimo veniva considerata nei suoi sottintesi religiosi: dal valore simbolico, nella celebrazione eucaristica, del suo prodotto, il vino, come *signum* del sangue di Cristo, al raffronto operato da tanti teologi tra la sua coltivazione e la cura delle anime da parte di Dio, che la fa diventare in sostanza emblema della Chiesa stessa, e più in generale della comunità cristiana, come dimostra la sua presenza

in tante decorazioni scultoree medievali: molto spesso, come anche di recente è stato ribadito, nelle sezioni liminali della struttura, a dichiararne il ruolo in modo chiaro proprio su quella soglia – su quel confine – oltrepassato il quale dal mondo si entra nella *civitas Dei* in terra, come sempre è stato considerato l'edificio sacro nella tradizione cristiana[7].

Un elemento davvero interessante nelle *Imagines Pietatis* del Monte è la variabilità di presentazione dell'elemento figurativo. Semplici cornici *outlined*, se non una totale assenza di un inquadramento, si alternano all'elaborazione di complessi meccanismi di delimitazione e al contempo di arricchimento visivo. Talvolta ciò avviene in modo perfettamente coerente con la produzione pittorica 'alta' del tempo: e dunque troviamo, magari per stilemi un po' *grossier*, cartigli arricciati, polilobi complessi, o elementi architettonici lontani parenti di quei *trompe l'oeil* della *architectura picta* che, tra l'altro, vedeva in Bologna già dalla metà del Cinquecento una sede privilegiata. Talvolta, invece, si assiste alla persistenza su lunga durata (più che al loro cosciente recupero revivalistico, credo) di strutture visive legate alla decorazione libraria miniata dei secoli precedenti: viticci intrecciati, veri e propri fregi fogliacei, bordi arricchiti da fiori. Queste presenze non sono per nulla sorprendenti, dal momento che come vedremo meglio più avanti un legame di questo tipo di produzione con abitudini esornative del contesto librario in generale, e dunque anche della miniatura come realtà storicamente definibile, pare caratterizzare il *corpus* dei volumi del Monte, o almeno una sua parte. Le decorazioni dei tagli, infatti, possono essere viste in qualche modo in parallelo ad altri esempi, alcuni ben noti altri meno, di manufatti librari o archivistici decorati, in un periodo in cui, ovviamente e da gran tempo, la stampa a caratteri mobili aveva confinato queste tipologie di oggetti al valore di *unicum* documentale (o di rappresentanza), del tutto scisso dal mercato editoriale corrente del libro a stampa.

Anche nello specifico della qualità stilistica, difficile da definire per la scarsità di raffronti congrui, ciò che si riscontra nei grossi tomi dei libri di conti del Monte li apparenta ad alcune costanti della storia più tradizionale della decorazione libraria. Lasciamo da parte i motivi decorativi semplificati e iterati. Le *Imagines Pietatis* più schematiche, e con un

trattamento formale più sommario, sono quasi sempre quelle eseguite a disegno a monocromo – il *medium* 'basso', in questo caso, corrisponde quindi pure spesso a una riduzione stilistica delle forme. Viceversa, quelle definite cromaticamente fanno sovente riferimento a modelli più complessi, e riconducibili alla pittura di grande formato.

Ma chi erano gli anonimi artisti – nessun registro o libro di conti ce ne riporta i nomi, infatti – che realizzarono questo insieme? È difficile si sviluppasse a Bologna, tra XVI e primo XIX secolo, una professionalità specifica locale nel campo del *fore edge painting*, e a nostra conoscenza non troviamo manufatti analoghi a quelli realizzati per il Monte. Si può pensare, credo, che i casi più sommari e ripetitivi, e appunto quasi sempre monocromi bruno scuro, fossero delegati a chi si occupava principalmente delle scritture. Questo è un caso ben noto nella decorazione libraria medievale e rinascimentale: dai disegni dei notai o dei copisti dei documenti ufficiali che decorano atti e registri, agli *scriptores* che, magari anche solo con un inchiostro di colore diverso, appongono iniziali filigranate a penna – potremmo dire il 'grado 0' dell'arricchimento del manoscritto, e del tutto differente dall'attività di chi lavorava con pennelli, pigmenti e leganti, e col pennello. Il manufatto librario recante una decorazione o una figurazione *basic* è sempre *borderline* sul limite di questi due mondi paralleli.

Nei casi invece più elaborati, matericamente e compositivamente, di possibili opzioni di riferimento ce ne sono, mi pare, almeno due. La prima è che queste mani anonime, alcune delle quali sembrano riferirsi in modo più evidente a modelli filtrati dai vertici della tradizione pittorica locale, fossero non eccelsi *petits maîtres* attivi nella pittura monumentale; e/o piuttosto da recuperare tra i pittori in piccolo formato (difficile chiamarli miniatori), alcuni noti per nome, attivi in quelle forme di produzione archivistica e libraria già citate e che permangono stabili in città per tutto il periodo in oggetto, quali le *Insignia degli Anziani Consoli*, che formano un insieme completo della memoria delle vicende di Bologna (tra il 1530 e il 1796, i nomi degli otto anziani Consoli e del Gonfaloniere di Giustizia furono trascritti su fogli sciolti pergamenacei, accanto agli emblemi delle loro casate e alla *mise en scène* dell'evento più rilevante, quasi sempre istituzionale, avvenuto nel breve periodo – un bimestre – durante il quale

permanevano in carica; ora raccolti in sedici volumi all'Archivio di Stato felsineo); o gli aggiornamenti e le nuove versioni degli statuti e delle matricole delle Arti cittadine. Con manufatti di questo genere i volumi del Monte condividono talora, nella diversità del supporto (la globalità della pagina rispetto appunto al taglio) le strategie di incorniciatura e, diciamo, di introduzione visiva alle immagini – ovviamente non il soggetto principale, che nelle *Insignia* o nei codici statutari sono totalmente differenti (e quasi sempre, nel primo caso, basati su soggetti narrativi e anzi minutamente descrittivi di insiemi panoramici), rendendo impossibile come detto confronti sensati[8].

Una traccia alternativa interessante, soprattutto da un punto di vista sociale, potrebbe essere un'altra forma di produzione archivistica decorata, stabile nei secoli dal XVI al XVIII: quella dei documenti legati all'ingresso nelle famiglie religiose, soprattutto femminili, il cui caso bolognese più emblematico sono le lettere di monacazione miniate delle Vallombrosane di Santa Caterina di strada Maggiore, non ancora ben studiato, e ora all'Archivio di Stato. L'idea di una decorazione applicata nei secoli moderni a manufatti cartacei o pergamenacei come collegata a un *target* di donne, e specificamente alle giovani (e che si può anche supporre in qualche caso affidato a una realizzazione interna all'ambito toccato dall'evento celebrato), interessa in rapporto alla *mission* assistenziale del Monte e di altre realtà di dotare le fanciulle povere; ben conosciamo, a Bologna come altrove, il rapporto tra le questioni economiche legate al matrimonio e quelle connesse all'entrata in una comunità monastica o conventuale. Sappiamo infatti che – ben prima che nel Settecento la 'pittura in piccolo', come la calligrafia, diventasse una delle attività da artista *amateur* consigliate alle ragazze di buona famiglia, anche con la stesura di appositi manuali – l'idea di una decorazione *lato sensu* miniata come lavoro 'al femminile' è ben attestata nei secoli (nel caso di Bologna, con prototipi lontani nel tempo ma illustrissimi, come Caterina Vigri, proprio riferiti, guarda caso, alla specificità di un'immagine carica di iconicità *pathetica*, anche se ovviamente rivolta a una *devotio* intima, assolutamente antitetica a quella pubblica e autocelebrativa come nel nostro caso); già nel Cinquecento la miniatura era da una parte menzionata come 'arte da donne' in accezione spregiativa, come nel *Dialogo* 3 di Pietro Aretino,

dall'altra ricordata talvolta come attività tipica 'di genere', come in Vasari. Può essere quindi che, almeno in qualche caso, ciò possa contribuire alla spiegazione delle immagini di cui stiamo parlando[9].

Nella bella mostra ideata da Maria Giuseppina Muzzarelli nel 2000, così come in molti interventi degli atti del convegno sull'iconografia delle realtà assistenziali curati dalla stessa studiosa e da Mauro Carboni, emerge bene che le istituzioni solidaristiche come il Monte, a Bologna e in tutte le altre sedi dove erano presenti, hanno sempre avuto enorme attenzione per una vera e propria politica delle immagini, proprio come le altre realtà di supporto sociale che hanno caratterizzato tutta l'età tardo medievale e moderna, *in primis* ovviamente le famiglie confraternali. Per fare un solo esempio, i Battuti felsinei di Santa Maria della Vita adottano certe immagini chiave – il Cristo frustato dai suoi carnefici, la croce coi flagelli, il tema mariano a mezzo busto, o quello della Misericordia che accoglie sotto il suo manto i membri dell'associazione – sia a scopo autoidentificativo e, dunque, identitario, sia per elaborare un messaggio verso l'esterno semplice da capire, che possa fungere in chiave di riconoscibilità e propaganda. In questo senso, ciò che interessa più lo storico dell'arte è forse la tendenza alla riduzione a simbolo di un'immagine che in origine è narrativa: una sorta di contrazione dal flusso discorsivo di una realtà sequenziale – di una *historia* – all'icona[10]. A ben vedere certe tematiche e istanze di queste comunità pervadono anche le opere d'arte di livello qualitativo più alto e di rilevanza autonoma, dove questo discorso non sembrerebbe entrare: c'è chi ha letto le posture esagitate e l'esagerato sconvolgimento di emozioni delle Marie del gruppo di Niccolò dell'Arca sulla base di una necessità psicologica di calare la scena del compianto nello specifico della realtà assistenziale ospedaliera, proprio in modo da definire un'identità in perenne contatto con la morte, e accentuarne dunque il valore.

Ma forse è appunto alle opere più seriali, e magari di fattura più *standard*, che viene delegato il ruolo di quella che a suo tempo era stata definita quasi un'idea di immagine coordinata, come ho ripreso qui all'inizio, o, se si preferisce, di *logo* identificativo, nel senso che diamo oggi al termine. Dai due lemmi della denominazione della realtà solidaristica deriva da

una parte il *monte*, che passa da concetto generico, idea, o in certi casi suggerimento naturalistico, a elemento grafico stabilizzato nella forma di un vero e proprio 'marchio'[11]. Dall'altra, un'iconografia come detto sopra fondante per il credo cristiano, e che svela e condensa un racconto, viene compattata in una sintesi iterata, che, senza peraltro diventare mai (neppure negli esempi più scadenti dei nostri tagli dipinti) mero segno grafico, canonizza un messaggio istantaneo e immediatamente percepibile, grazie al quale i luoghi e gli oggetti – la lunetta dell'ingresso monumentale come le maniglie delle porte, fino appunto alla realtà che custodiva l'essenza stessa della documentazione della *mission* del Monte, e cioè il passaggio di denaro – vengono in qualche modo omogeneizzati a un'unica realtà identificativa.

Forse proprio per questo, ma non è mio compito trattarlo, il *corpus* di questi volumi stimola il lavoro artistico di chi lavora sulla serialità e la replicazione, con gli strumenti e le tecniche contemporanee.

1 - Ringrazio Elena Franco e Armando Antonelli per avermi invitato a partecipare a questa bella occasione di studio, valorizzazione e rilettura artistica: rimando subito in generale ai loro interventi e a quelli degli altri contributori per l'analisi di alcune questioni specifiche che qui solo accenno (come il rilievo archivistico del fondo, o alcune specificità iconografiche della sua decorazione). Un grazie anche a Paola Errani e Pierluca Nardoni.

Un dato materiale rilevante che vorrei evidenziare è quello relativo alle pesanti e complesse legature, data la costituzione materiale dei singoli tomi: su questo, e per una precisa presentazione del fondo in questione, Armando Antonelli, *Raccogliere le carte e rappresentare l'ente: l'uso delle immagini nella documentazione del Monte di Pietà di Bologna tra XVI e XVIII secolo,* in *L'iconografia della solidarietà. La mediazione delle immagini (secoli XIII-XVIII)*, a cura di Mauro Carboni e Maria Giuseppina Muzzarelli, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 147-161 (soprattutto pp. 155, 158-159, che stanno alla base del progetto stesso che qui si presenta); dello studioso, vedi poi ora *«La scrittura ben regolata è la base del buon governo di questo Sacro Monte». Le vicende dell'archivio del Monte di pietà di Bologna nei secc. XVI-XVIII,* in questo stesso volume.

L'esempio di Udine è opportunamente citato, nel quadro dell'azione visiva programmatica del Monte, da Maria Giuseppina Muzzarelli, *Un programma per immagini: l'azione del Monte di Pietà e la sua rappresentazione*, in *L'iconografia della solidarietà,* cit., pp. 13-27 (p. 15).

2 - Su questo affascinante tema non ha senso appesantire troppo le note bibliografiche: rimando perciò ad alcuni testi generali, tutti angloamericani, di orientamento: Carl Jefferson Weber, *A Thousand and One Fore-edge Paintings.* Waterville, Colby College Press, 1949; Id., *Fore-edge painting: a historical survey of a curious art in book decoration,* Irvington on Hudson (NY), Harvey House, 1966; Jeff Weber, *Annotated Dictionary of Fore-edge Painting Artists & Binders [and] The Fore-edge Paintings of Miss C. B. Currie with a catalogue raisonné,* Los Angeles, Jeff Weber Rare Books, 2010; Jeanne Bennett, *Hidden Treasures. The History and Technique of Fore-edge Painting,* Lewiston (NY), Calliope, 2012.

3 - Su Odorico Piloni e la sua raccolta, nel quadro della biografia e della produzione di Cesare Vecellio, può bastare in questa sede il rimando a *Cesare Vecellio, 1521 c. – 1601,* a cura di Tiziana Conte, Belluno, Provincia di Belluno, 2002, in cui cfr. Giovanni Grazioli, *La Biblioteca Piloni,* pp. 87-94 e Francesca Bellencin, *La decorazione pittorica della Biblioteca Pilloni*, pp. 95-119. Singoli pezzi della raccolta transitano ancora oggi sul mercato: cfr. la scheda della Dr. Jörn Günther Antiquariats und Verwaltungs AG, https://guenther-rarebooks.com/artworks/9599-cesare-vecellio-pillone-binding-with-fore-edge-painting-c. 1580-1590.

4 - Per fare solo un esempio: una bella descrizione di una raccolta di *fore edge paintings,* formata interamente da esempi inglesi, è quella di Jeff Weber, *Fore-edge Paintings at Syracuse University,* in «Syracuse University Library Associates. Courier», XXVII, 2, 1992, pp. 89-114 (con bibliografia).

5 - Sul problematico gruppo 'pseudo Jacopino', storica ripartizione stilistica del primo Trecento bolognese, poi scisso in genere dagli studiosi tra le opere riferite al 'Maestro della Crocefissione Campana' e quelle del 'Maestro dei polittici francescani', basta qui riferirsi almeno alle descrizioni e alle catalogazioni del nucleo più rilevante, presente alla Pinacoteca Nazionale di Bologna: Massimo Medica, schede 7, 12-16, in *Pinacoteca nazionale di Bologna. Catalogo generale. I*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 53-56, 69-85 (sullo specifico del polittico cui pertiene la nostra immagine, p. 73; per un altro esempio analogo dello stesso artista, p. 74; figg. pp.71,75; e del medesimo maestro, il *Cristo tra i dottori*, coi tagli recanti i titoli, p.78 e fig. p.81); l'episodio del diacono Pietro che sbircia scostando la tenda, o forandola con uno stilo (come nel 'Maestro del registrum Gregorii'), deriva dalla *Vita Gregorii* di Paolo Diacono, gode di grande fortuna in tutto il Medioevo, ed è un po', dato lo *storytelling*, una cartina tornasole della *forma mentis* e delle abilità nella resa pittorica dello spazio nei differenti periodi stilistici. Dalla sterminata bibliografia sulla Malatestiana trascelgo lo studio che mi pare più specifico sulle

modalità conservative dei codici nei loro plutei (ma si occupa anche di molte altre tematiche): Piero Lucchi, *L'ordine dei libri nella Biblioteca Malatestiana. Appunti lungo un percorso di ricerca,* in *Il dono di Malatesta Novello*, atti del convegno a cura di Loretta Righetti e Daniele Savoia, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2006, pp. 135-224.

6 - Si vedano Elena Franco, *Le Imago Pietatis dell'Archivio del Monte di Bologna. Note per l'interpretazione e ragioni di un progetto artistico,* e Luisel De Gregoriis, *Il Monte di Pietà e l'Imago Pietatis.Contributi per una lettura iconografica e iconologica,* in questo stesso volume.

7 - Sul valore simbolico della vite nella scultura romanica, vedi ora Luca Capriotti, *Dall'icona alla realtà: la vite in alcuni esempi della scultura romanica,* in *Il vino dei Templari. Ricerche a Bologna tra archivistica, iconografia, archeologia, palinologia e genetica,* atti del convegno a cura di Enrico Angiolini, Tuscania, Penne e Papiri, 2019, pp. 29-50.

8 - Sulle *Insignia*, cui quasi inevitabilmente si fa ricorso come fonte iconografica in tanti studi, cfr. il sempre utile Giancarlo Roversi, *Immagini di vita bolognese del Sei-Settecento: miniature tratte dalle 'Insignia' degli Anziani*, Bologna, Atesa, 1978. Più di recente, e su questioni specifiche, vedi per esempio Elita Maule, *Momenti di festa musicale a Bologna nelle Insignia degli Anziani (1666-1751),* in «Il Carrobbio», 13, 1987, pp. 257-266; Maurizio Ascari, *Giacomo III Stuart nella Bologna del Settecento: una cronaca illustrata,* in «Il Carrobbio», 28, 2002, pp. 107-129; *La festa della porchetta a Bologna*, a cura di Umberto Leotti e Marinella Pigozzi, Loreto 2010 Edizioni Tecnostampa. Di esempi di tarda miniatura aggiunti a codici statutari e matricolari precedenti ce ne sono tanti, ma sussistono anche interi volumi elaborati *ex novo*: uno è quello coi nomi, cognomi e stemmi degli officiali dell'Arte della Seta 1607-59, ms. B 4267 dell'Archiginnasio (di cui Angelo Mazza, scheda alle tavv. XXXVIII-XLV, in *Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna,* a cura di Pierangelo Bellettini, Firenze, Nardini, 2001, pp. 202-209: con meneghino, Taruffi e Sirani) Ringrazio Elena Rossoni per le sue impressioni sul fondo del Monte.

9 - Sulle pergamene di Santa Caterina non esiste appunto una trattazione esaustiva, dopo alcune belle occasioni divulgative promosse dalla loro sede conservativa; ne parlerò negli atti del convegno *La vertigine dell'archivio. Arte collezionismo poetiche,* tenutosi a Bologna nel giugno 2019, riprendendo la mia relazione *La miniatura e gli archivi religiosi: alcuni esempi*. Per Caterina, cfr. almeno *Pregare con le immagini*, a cura di Vera Fortunati e Claudio Leonardi, Firenze / Bologna, Sismel – Edizioni del Galluzzo / Editrice Compositori 2004 (nello specifico formale, Irene Graziani, *L'icona della monaca artista e le fonti storiografiche sul Breviario di Caterina Vigri*, pp. 29-42 e Vera Fortunati, *Pregare con le immagini. Le miniature di Caterina Vigri nel suo Breviario*, pp. 43-81). Per alcuni punti nodali delle vicende

'di genere' relative alla considerazione della miniatura nel XVI secolo, cfr. Simonetta Nicolini, *Tra Pietro Aretino e Giorgio Vasari: sfumature per una definizione della miniatura*, in corso di pubblicazione in «Intrecci d'arte», 8, 2019.

10 - Vedi rispettivamente *Uomini denaro istituzioni. L'invenzione del Monte di Pietà,* a cura di Maria Giuseppina Muzzarelli, Bologna, Costa e *l'iconografia della solidarietà,* cit.
Per alcune immagini dei Battuti, cfr. Fabrizio Lollini, *Manoscritti miniati bolognesi di iconografia o committenza assistenziale,* in *L'iconografia della solidarietà,* cit., pp. 107-126 (pp. 114-116, 117-118).

11 - Su questi temi, dopo Maria Giuseppina Muzzarelli, *Da sentimento a istituzione: l'ideazione del Monte di Pietà,* in *Uomini denaro istituzioni,* cit., pp. 9-29 (specie alle pp. 16, 22-24) e Fabrizio Lollini, *note per un percorso visivo, ibidem,* pp. 31-43 (pp. 41-42 soprattutto), i testi di riferimento, prima di questa occasione, sono Muzzarelli, *Un programma per immagini*, cit., e Antonelli, *Raccogliere le carte*, cit., pp. 158-161.

Il Monte di Pietà e l'Imago Pietatis

Contributi per una lettura iconografica e iconologica

Luisel De Gregoriis

Durante il Medioevo, considerato l'elevato numero di attività artigianali e commerciali che sorgevano nelle città, il bisogno di denaro per prestiti di impresa e di consumo si diffuse velocemente. La maggior parte dei cittadini non riusciva a far fronte ai tassi di interesse elevati dei prestatori privati, per questo si riscontrò, dunque, l'esigenza di creare un istituto di prestito su pegno in grado di fornire piccolo credito ai soggetti economicamente più deboli, a condizioni per loro più favorevoli[1]: nasce così a Perugia il primo Monte di pietà, fondato nel 1462 da Michele Carcano da Milano, frate appartenente all'Ordine dei Minori Osservanti, un "ramo" dell'Ordine francescano. Il Monte ideato dai francescani è un istituto cittadino e propone un modello di comportamento economico solidale, impensabile per degli enti privati e non cristiani.

Sembra che i termini *monte e pietà* si siano riuniti per la prima volta ad Arcevia nel 1428 per designare una locale istituzione di beneficenza in favore dei poveri[2]. La parola *monte* fa riferimento al denaro accumulato, un monte appunto, grazie alle donazioni – dei cittadini e dalle autorità – e il termine *pietà* è connesso al fatto che l'istituto nasce con lo scopo di finanziare persone in difficoltà, fornendo loro la liquidità di cui necessitavano e proteggendoli dall'usura. Non si tratta di elemosina ma di prestito: i clienti del Monte erano i "poveri meno poveri" (Muzzarelli, 2000), soggetti non ancora completamente in condizione di miseria ma che, attraverso il sostegno economico dell'Istituzione, potevano uscire dalla situazione di bisogno. I Minori Osservanti traducono l'idea in immagine: il Monte può essere rappresentato come un cumulo di terra percorsa da monete, in forma di tre montagne con la base profilata di monete oppure come un'unica montagna cosparsa di monete. Le monete sono simboli del corpo di Cristo, visto come sacro cumulo di ricchezza celeste e terrena, necessaria per evitare che i poveri finiscano divorati dall'usura e che i privilegiati sprechino le loro ricchezze[3].

Il Monte, per motivi di riservatezza, aveva bisogno di una sede posizionata in un luogo facilmente accessibile e, allo stesso tempo, discreto. La

sede era resa riconoscibile in quanto vi si apponeva l'immagine di Cristo in Pietà, che diventa una vera e propria insegna, un *logo* (Muzzarelli, 2000), in altorilievo sullo spigolo o sulla facciata dell'edificio oppure, più spesso, nella lunetta situata sopra la porta di ingresso, come nel caso di Bologna, dove è tutt'ora possibile osservare la Pietà in terracotta a tutto tondo attribuita a Gabriele Fiorini.

Le immagini hanno da subito, dunque, un ruolo importante nella vita del Monte. Sono immagini chiare e di facile lettura, in una società in cui poche persone sapevano leggere e scrivere. Sono immagini toccanti, capaci di imprimersi nelle menti delle persone e, soprattutto, di indurle a generose offerte. A questo scopo venne utilizzata la rappresentazione di Cristo sofferente e indifeso, in un momento imprecisato che si colloca tra la deposizione dalla croce e la sepoltura[4]: l'*Imago Pietatis.* Questo tipo di icona nasce in Oriente nel XII secolo e si diffonde in Occidente nel XIV secolo. Il corpo di Cristo invita l'osservatore, attraverso i sentimenti di compassione e pietà, a soccorrere e prendersi cura di chi ha bisogno, tramite il nuovo Istituto. L'*Imago Pietatis* non segna solo i muri degli istituti ma anche carte e oggetti. Nel caso del Monte di Pietà di Bologna, fondato nel 1473 dal francescano Michele da Carcano, troviamo, infatti, l'*Imago Pietatis* raffigurata sul taglio superiore dei quaderni di cassa, libri mastri e giornali, nei quali veniva presa nota di ogni operazione[5]. Oggi conservati nell'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna, costituiscono, nel loro insieme, un vero e proprio patrimonio artistico, oltre che documentale.

I libri conservati vanno dal 1586 al 1808 e possiamo notare una sostanziale difformità di stile nel disegno che rappresenta il Cristo sofferente e che segue l'evoluzione storico-artistica nel tempo: passiamo da un disegno molto semplice, realizzato solamente con un tratto monocromatico a un disegno più complesso, soprattutto nel ricorso al colore, utilizzato nelle vesti, nelle ali degli angeli (che cominciano a comparire dal 1647) e nei fiori che decorano la scena.

I colori, nella religione cristiana, hanno un significato simbolico: il colore *bianco* simboleggia la resurrezione, la purezza e la gioia; il colore *rosso* indica l'amore, il sacrificio oppure il martirio; il colore *giallo oro* significa regalità e gloria e può essere utilizzato per sottolineare l'importanza di alcune solennità[6].

Il tipo figurativo dell'*Imago Pietatis* è sollevato da ogni esigenza di oggettività storica e riunisce in un unico simbolo l'essenza di tutto quello che Cristo ha sofferto per l'Umanità. Osservando la figura del Cristo in Pietà è possibile evidenziare quale sua peculiarità quella di riproporre insieme raffigurazioni originariamente utilizzate in tipi iconografici differenti: ad esempio assume in prestito dalla rappresentazione del Cristo Crocifisso il portamento eretto del torso e l'inclinazione della testa, oppure dal Cristo nel sepolcro la posizione delle mani incrociate[7]. Ci troviamo in presenza di un tipo di immagine definita *Andachtsbild* (immagine devozionale) che ha origine dall'isolamento di un frammento all'interno di una composizione scenica; l'azione è portata alla stasi ma, allo stesso tempo, l'atemporalità della Divinità viene alleggerita da moti umanamente comprensibili (vediamo la sofferenza che traspare dal volto di Cristo) e ciò permette all'osservatore un'immersione contemplativa[8]. In ogni caso l'apporto creativo del pittore è minimo dato che tutto appartiene ad un linguaggio tecnico precodificato[9].

L'*Imago Pietatis* non va confusa con la raffigurazione della *Pietà*, che raffigura Maria che sorregge il corpo senza vita del figlio, dopo la sua passione e deposizione e che ha origini tedesche, che si riconoscono nel *Vesperbild* (letteralmente "l'immagine del Vespro"), o con le altre versioni solitarie come quella dell'*Ecce Homo*, momento della Passione successivo alla flagellazione, dove Cristo sofferente viene raffigurato mettendo in risalto la corona di spine e il mantello di porpora.

L'*Imago Pietatis* è proposta con una vasta gamma di varianti: in alcuni casi insiste sul contrasto fra la morte e la vita. A sottolineare lo stato di morte della figura di Cristo sono gli occhi chiusi, la presenza del sarcofago, gli angeli che sostengono il peso del corpo. Il tipo di immagini che, invece, raffigura Cristo in uno stato di vita apparente è quella che lo rappresenta con gli occhi aperti, in piedi senza nessun aiuto, con le ferite ancora sanguinanti e le mani che indicano le ferite sulle mani e sul costato nel gesto dell'*ostentatio vulnerum.*

La presenza dell'altare, che accompagna alcune rappresentazioni del Cristo in Pietà, ricorda il luogo più importante della chiesa e ci ricorda l'amore infinito di Gesù che si è sacrificato per il suo popolo[10].

In alcuni casi, specialmente nell'arte italiana, Cristo viene raffigurato in piedi, a mezzo busto, all'interno del sepolcro. La scelta iconografica del mezzo busto permette di offrire intimità al fedele, consentendone la con-

templazione di quei tratti fisici che vengono venerati come oggetti di culto, ad esempio, le ferite quali viene dato grande risalto.
Data la vicinanza dell'immagine, di frequente, la parte inferiore non viene rappresentata per evitare pensieri impuri e Cristo viene così collocato nel sepolcro[11].
In questo modo lo spettatore riesce a guardare ogni dettaglio dell'immagine, non solo delle ferite ma anche del ritratto fisionomico del volto di Cristo. Si può parlare di ritratto perché l'iconografia del volto di Cristo si basa sulla Sacra Sindone, il lenzuolo di lino identificato con quello usato per avvolgere il corpo di Cristo nel sepolcro, oggi conservata nel Duomo di Torino.
Nelle prime immagini di Cristo non appare la barba; questa, con due punte, viene introdotta progressivamente a indicare la sua duplice natura, umana e divina[12].
Talvolta, sopra all'altare, troviamo la presenza di un baldacchino, che forma un tetto e rappresenta la protezione simbolica dovuta a ciò che va venerato e adorato. Il baldacchino che sormonta l'altare ha la funzione di indicare uno spazio sacro[13].
Nell'iconografia dell'*Imago Pietatis*, dunque, i gesti hanno un grande valore perché la maggior parte di questi è tratta dalle Sacre Scritture e dalla tradizione[14].
Il gesto delle braccia incrociate, ad esempio, è tipico dell'iconografia funeraria dell'arte occidentale e di quella orientale. Pertanto si potrebbe pensare che, quando Cristo viene raffigurato in questo modo, il momento della Passione che si vuole mettere in risalto è quello della sepoltura.
Possiamo anche trovare Cristo raffigurato con i polsi incrociati: questo schema identifica personaggi che manifestano la loro impotenza, incapacità o impossibilità di reazione, il loro fallimento. Anche l'espressione del volto, le sopracciglia allungate verso il basso, la linea della bocca o la posizione della testa inclinata in avanti, in accordo al gesto, sono finalizzate alla determinazione dello stato di afflizione, di tristezza della figura. Nel Medioevo la povertà, intesa come uno stato di miseria e di fragilità, che rende l'individuo inerme, viene indicata dallo schema della braccia incrociate all'altezza dei polsi. È il gesto di Cristo catturato nel giardino degli ulivi o di Cristo condotto da Caifa o da Pilato.
Troviamo spesso questo tipo di iconografia sul taglio superiore dei libri

nel Monte di pietà di Bologna. In alcuni casi le mani, oltre ad essere incrociate sui polsi, vengono rappresentate legate con delle corde le quali, nella Passione, vennero usate per legare Cristo a una colonna per essere flagellato: alcune rappresentazionidi questo tipo, relative ai registri con il numero d'inventario n.35.19, n.36.19, n. 35.21 e n. 36.21, rinvenute sui libri del Monte di pietà di Bologna, coincidono con una delle due rappresentazione delle *Arma Christi* o strumenti della Passione: la *croce*, che è prima di tutto uno strumento di tortura essendo il patibolo sul quale Cristo ha sofferto e ha conosciuto la morte e, in secondo luogo, simbolo del cristianesimo, la *corona di spine*, la *lancia* utilizzata per trafiggere il costato di Cristo, la spugna intrisa d'aceto infilata su una canna utilizzata per abbeverare Cristo, il *mantello rosso della derisione*, il *velo* della Veronica, ecc.
Un altro gesto che possiamo osservare nei nostri registri è quello delle braccia allargate: quando si recita la preghiera del *Padre nostro* i fedeli allargano le braccia. È un gesto che mette in evidenza l'attesa a seguito della richiesta che viene fatta; in modo simbolico si attende quasi che le mani aperte siano colmate da ciò che viene chiesto nella preghiera[15].
Quando Cristo viene raffigurato con le braccia allargate possiamo notare che, in alcuni casi, vengano sorrette da angeli: nella Bibbia gli angeli appaiono solo nel giorno di Pasqua per mostrare il lenzuolo mortuario vuoto per dimostrare la resurrezione. La presenza degli angeli nell'*Imago Pietatis* viene giustificata da un'interpretazione non biblica: gli angeli sorreggono il corpo di Cristo come se volessero presentarlo; questo potrebbe simboleggiare il momento dell'eucarestia, durante la messa, quando, cioè, il fedele riceve il corpo di Cristo[16].
Anche gli animali alludono all'immaginario religioso. Nella Bibbia il legame tra uomini e animali è molto forte, tanto che, nell'Antico Testamento, si narra che vennero creati lo stesso giorno.
Troviamo esempi a questa relazione fin dall'antichità quando la comunità proto cristiana cominciò ad ornare prima le pareti delle catacombe poi quelle delle chiese: appare spesso l'agnello, simbolo di redenzione. La raffigurazione di animali in epoca romanica, può suscitare paura: «Tutto ciò che suscita paura sembra incarnarsi in serpenti e draghi, in basilischi e grifoni, in leoni, in altri animali. […] A questi animali si accompagnano ancora i molti esseri misti, doppiamente minacciosi perché escono fuori

dall'ordine creatore di Dio. Tra essi vi sono anche di quelli in cui sono fusi elementi animali ed umani: centauri e sirene e altri esseri acquatici che conosciamo dall'antichità».
Per affrontare queste paure, queste potenze oscure, si ricorre alla fede in Dio e alla sua potenza. A Gesù vengono associati animali come l'agnello, il toro, il delfino, il pavone, il gallo, il cardellino, la mosca, la fenice.
Al pellicano, invece, è da sempre connesso un significato simbolico cristologico legato al sacrificio, alla carità e alla pietà. Si narra che il pellicano, quando non riesce a trovare il cibo per i suoi piccoli, curva il becco verso il proprio petto in modo da far fuoriuscire il suo sangue come alimento e porgerlo alla prole. Tale immagine è diventata il simbolo dell'amore materno di Dio, che è visibile in Gesù Cristo, il quale ha dato la sua vita e il suo sangue per tutti i credenti[17].
Secondo i bestiari medievali[18], invece, i figli del pellicano colpiscono i genitori ferendoli; di conseguenza gli adulti reagiscono uccidendoli. Passati tre giorni la madre si percuote il petto sino a ferirsi e porge il suo sangue ai piccoli che riescono a risvegliarsi. Lo stesso in senso allegorico avrebbe fatto Gesù con il genere umano che lo ha respinto: è salito sulla croce e si è immolato versando il proprio sangue per i peccati degli uomini. Proprio riflettendo tale simbologia il pellicano viene raffigurato nel nido insieme ai piccoli, intento all'estremo sacrificio, in cima alla croce di Gesù[19].
Nei libri conservati nell'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna possiamo recuperare la presenza di un unico esemplare in cui riconosciamo la rappresentazione del pellicano insieme ad alcuni grappoli d'uva che sostituisce l'*Imago Pietatis*, nel volume con il numero d'inventario n. 35.10, relativo al periodo 02.01.1589/30.12.1592.
Dall'uva e dalle spighe di grano si ricavano il vino e il pane: durante l'Ultima Cena, Gesù ha preso del pane e del vino e li ha dati ai suoi discepoli come suo corpo e suo sangue e ha voluto che essi ripetessero questo gesto in suo nome. Dunque l'immagine dell'uva e delle spighe di grano rimanda all'episodio dell'Ultima Cena.
Il simbolismo floreale è ricco e vario. I fiori sono legati alla primavera che viene considerata la stagione del risveglio della vita e che viene spesso associata a celebrazioni come l'Annunciazione, la Pasqua, l'Ascensione e la Pentecoste[20].
La tradizione ha definito "fiore" sia Cristo, sia la Vergine Maria.

Le *Imagines Pietatis* dell'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna sono accompagnate da diverse rappresentazioni di fiori e piante, pur se di non agevole identificazione e lettura.
L'anemone, ad esempio, è un fiore che può presentarsi in diversi colori come il bianco, il rosa, il giallo, l'azzurro e il rosso. Proprio quest'ultimo colore che richiama il sangue, unito al suo carattere effimero, annuncia la Resurrezione: il nome del fiore, di origine greca, significa vento e proclama che il soffio dello Spirito si è elevato sul Giusto il quale ha reso l'ultimo respiro sulla croce[21].
Bianca, blu o rosa, l'aquilegia ha la particolarità di raccogliere l'acqua piovana, di qui il suo nome (dal latino *aquilegius* che raccoglie l'acqua). È simbolo della Passione: dal costato del Cristo crocifisso, trafitto dalla lancia, uscirono sangue e acqua.
La pratolina è un fiore simile alla margherita che sboccia nel periodo di Pasqua e ne è l'emblema.
La rosa ha in primo luogo un significato triste a causa delle spine che si ergono dal suo stelo. In secondo luogo la rosa e la sua corolla di petali rossi fanno pensare al calice usato da Gesù nell'ultima Cena, nella quale Giuseppe d'Arimatea avrebbe raccolto il sangue di Cristo sgorgato dal costato dopo essere stato trafitto.
La violaciocca è un fiore composto da un calice di quattro sepali bordati di violetto e piegati a sacco nella parte inferiore e da una corolla di quattro petali violetti.
Il profumo della violacciocca ricorda quello del chiodo di garofano: il fiore rimanda, perciò, ai chiodi della Crocifissione, di cui è emblema. Il garofano assume lo stesso significato.
La violetta è il fiore che simboleggia l'umiltà della Vergine Maria: secondo la leggenda cristiana le violette assunsero questo colore quando Maria vide suo figlio Gesù soffrire sulla croce. Il viola è, infatti, il colore legato al lutto. Il papavero rappresenta nel suo rosso intenso l'immagine della Passione di Gesù e per questo motivo appare nelle scene della Crocifissione. Inoltre, poiché il papavero cresce nei campi di grano, è anch'esso considerato un simbolo di Gesù in quanto rimanda all'immagine del pane dell'Eucarestia, ma può anche simboleggiare il sangue di Cristo[22].
E, infine, la passiflora.
La Passiflora fu introdotta in Europa nel 1609 ad opera di un missionario

gesuita: egli rimase colpito dal fiore in quanto lo associò alla Passione di Gesù Cristo.
Nella raggiera centrale è possibile riconoscere, infatti, la corona di spine posta sul capo di Gesù, i tre stami simboleggiano i tre chiodi con i quali il Cristo fu messo in croce.
I cinque petali sono riconducibili alle piaghe (due alle mani, due ai piedi e una al costato) e assieme ai cinque sepali il rimando è ai dieci apostoli rimasti fedeli a Gesù.
Nell'androginoforo, che sorregge il pistillo e gli stami, è riscontrabile la colonna della flagellazione e nei rametti le fruste con cui il Cristo fu flagellato.
Al suo rientro dal Messico il missionario mostrò il fiore a Padre Giacomo Bosio che ne rimase così colpito da farne menzione in un libro, il *Trattato sulla Crocifissione di Nostro Signore,* ove veniva fatta la prima descrizione particolareggiata del fiore, che nel libro venne chiamato *Flos passionis*, ovvero fiore della passione (dal latino *passio* "passione" e *flos* "fiore"), nome che venne assunto nel 1753 dal naturalista svedese Linneo.
L'insieme di tutti questi elementi simbolici – l'iconografia del Cristo in Pietà nella sua diversa gestualità, gli animali, i fiori e le piante – costituiscono le chiavi di accesso iconografico attraverso cui approcciare la lettura del *corpus* di immagini tramandate sui registri all'archivio Storico della Fondazione del Monte di pietà di Bologna e contribuiscono ad arricchire il linguaggio dell'archivio affiancando i dati di carattere di carattere economico, storico e documentale al messaggio religioso trasmesso sul taglio di questi manufatti.

1 – Su questo tema si veda *Uomini denaro istituzioni: l'invenzione del monte di pietà*, a cura di Maria Giuseppina Muzzarelli, Bologna, Costa, 2000.

2 - Maria Giuseppina Muzzarelli, *Il denaro e la salvezza. L'invenzione del Monte di Pietà*, Bologna, Il Mulino, 2001.

3 - *Ibidem*

4 - Hans Belting, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Bologna, 1986 (ma Berlino 1981).

5 - Maria Giuseppina Muzzarelli, Vera Zamagni (a cura di), *Un deposito apostolico per i poveri meno poveri, ovvero l'invenzione del Monte di pietà* in *Povertà e innovazioni istituzionali in Italia: dal Medioevo ad oggi*, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 77-94.

6 - Remo Lupi, *Simboli e segni cristiani. Nell'arte, nella liturgia, nel tempio*, Milano, Paoline, 2007, pp. 113-116.

7 - Erwin Panofsky, *Imago pietatis e altri scritti del periodo amburghese, 1921-1933*, Torino, Il segnalibro, 1998.

8 - *Ibidem*.

9 - André Grabar, Mauro della Valle (a cura di), *Le vie dell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*, Milano, Jaca Book, 2015, pp. 35-58.

10 - Remo Lupi, *Simboli e segni cristiani. Nell'arte, nella liturgia, nel tempio*, op .cit., p. 139.

11 - *Ibidem*.

12 - Michel Feuillet, *Lessico dei Simboli Cristiani*, Roma, Arkeios, 2007.

13 - *Ibidem*.

14 - Remo Lupi, *Simboli e segni cristiani. Nell'arte, nella liturgia, nel tempio*, cit., pp. 75-76.

15 - *Ivi*, pp. 86-87.

16 - Erwin Panofsky, *Imago pietatis e altri scritti del periodo amburghese, 1921-1933*, op. cit.

17 - Remo Lupi, *Simboli e segni cristiani. Nell'arte, nella liturgia, nel tempio*, op. cit., pp. 29-30.

18 - Un bestiario, o bestiarium, è un testo che descrive gli animali, o bestie. Nel Medioevo si trattava di una particolare categoria di libri che raccoglievano brevi descrizioni di animali (reali e immaginari), accompagnate da spiegazioni moralizzanti e riferimenti tratti dalla Bibbia.

19 - Lucia Impelluso, *La natura e i suoi simboli: piante, fiori e animali*, Milano, Electa, 2003, p.307.

20 - Michel Feuillet, *Lessico dei Simboli Cristiani*, op. cit.

21 - *Ibidem*.

22 - Lucia Impelluso, *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali,* op. cit., p.111.

Il Monte di pietà di Bologna nell'anno 1906: una monografia all'Esposizione del Sempione

Elisa Baldini

Custodita nella sua preziosa rilegatura, la monografia *Il Monte di Pietà di Bologna nell'anno 1906* era destinata alla sezione Previdenza dell'Esposizione internazionale di Milano[1]. Grandiose manifestazioni di portata sopranazionale si erano susseguite in Europa a partire dalla celeberrima *Great Exhibition* londinese del 1851, come a testimoniare la generale fiducia nel progresso e nella modernità che caratterizza questo periodo storico. Figlia dei suoi tempi, dunque, l'esposizione di Milano, concepita per celebrare l'apertura del passaggio del Sempione, è voluta dalla classe dirigente meneghina che coltiva l'ambizione di proporre la propria città quale simbolo di un processo di sviluppo che possa servire da esempio per tutta la nazione. Così la Mostra Internazionale dei Trasporti, della Previdenza e delle Belle Arti ha il compito di confermare la vocazione industriale lombarda, proponendosi come un evento altamente specializzato, anche per distinguersi dal genericismo che aveva caratterizzato le manifestazioni internazionali precedenti. Il padiglione dedicato alla Previdenza, nell'ambito del quale il Monte di pietà di Bologna è chiamato a dare il suo contributo, fonda i suoi presupposti sulla volontà di dare risalto al Lavoro nella sua dimensione etica e umana, tema fondamentale nel processo di modernizzazione della penisola.

In questo contesto il 15 giugno 1905 il Consiglio d'amministrazione del Monte di pietà di Bologna discute dell'invito ricevuto dal Comitato promotore dell'Esposizione e, non senza qualche iniziale polemica, si impegna a partecipare alla manifestazione con il vincolo di non impiegare a detto scopo più di 600 Lire[2]. Si delibera dunque di far eseguire all'uopo una monografia che illustri l'attività dell'Ente, iniziativa grazie alla quale l'Istituto bolognese sarà insignito del Gran Premio, onorificenza concessa solo ai corrispettivi Monti di Milano e di Padova[3].

Il volume, edito per i tipi di Paolo Cuppini, si apre con suggestive riproduzioni dei diplomi e delle onorificenze già ottenute dall'ente bolognese nel contesto di eventi analoghi: la Menzione onorevole ricevuta nell'ambito dell'Esposizione nazionale di Milano del 1881 e il diploma attestante il

conferimento della medaglia d'argento ottenuta in occorrenza dell'Esposizione generale nazionale di Palermo del 1891, primo evento di questo genere organizzato nell'Italia del Sud; seguono il diploma attestante l'attribuzione della Medaglia d'oro in occasione dell'Esposizione generale italiana ed internazionale di elettricità di Torino del 1898 e il prestigioso attestato relativo alla medaglia d'oro ottenuta alla *Exposition universelle* di Parigi del 1900. Infine, il diploma per la medaglia d'argento conferita nel 1905 dal Ministero dell'Agricoltura Industria e Commercio al Monte di pietà di Bologna per essersi distinto con particolare merito nella previdenza.

Il testo introduttivo traccia in modo sintetico la storia e i propositi dell'antico istituto, fondato nella seconda metà del XV secolo per contrastare l'usura[4]. Seguono nove tavole con rari grafici a stella che riportano dati statistici relativi ai principali servizi offerti dall'Istituzione e agli aspetti più rilevanti della sua attività[5]. Il volume prosegue poi con l'enunciazione del nuovo Statuto e del Regolamento dell'Istituto, preceduti da relazioni che giustificano e contestualizzano le modifiche introdotte. Chiudono la monografia un capitolo sulle disposizioni di previdenza a favore delle classi povere e un formulario di modulistica a uso delle succursali di pegno, che ha lo scopo di unificare, specie dal punto di vista formale, la gestione degli affari del Monte.

La monografia si presenta in una elegante veste costituita da una raffinata coperta in cuoio con dorso a sette nervi rilevati, decorata a secco e in oro con una ricca cornice a motivo di passiflora che inquadra un campo punteggiato, come a ribadire l'orientamento cristologico della simbologia floreale, da gruppi di tre chiodi. Al centro del piatto frontale l'inserto di un medaglione dipinto a tempera e oro raffigura l'*Imago Pietatis* con angeli, simbolo del Monte di pietà di Bologna. La tipologia della decorazione di questa sontuosa legatura, seppur in assenza di testimonianze documentarie, pare accostabile per vie stilistiche a quella di analoghe esecuzioni coeve realizzate nell'ambito degli interventi della *Aemilia Ars*[6]. La Società cooperativa bolognese, costituitasi formalmente nel 1898 e scioltasi nel 1903, aveva infatti contribuito in maniera sostanziale ad aggiornare il gusto locale (e non solo) elaborando in modo autonomo modelli e forme stilisticamente accostabili agli esiti delle esperienze internazionali tra *Arts and Crafts Mouvement* e *Art Nouveau*. Gli artieri raccoltisi intorno alla

carismatica figura di Alfonso Rubbiani, dopo lo scioglimento della Società continuarono autonomamente in maniera individuale a propagare lo squisito gusto Floreale la cui grammatica era stata definita nella decorazione delle restaurate cappelle absidali della chiesa di San Francesco di Bologna[7], seconda chiesa dell'Ordine dopo Assisi. Dal punto di vista iconografico il motivo fitomorfo adottato non è particolarmente frequente nel campionario floreale delle esecuzioni *Aemilia Ars*, nell'ambito del quale dominano invece girasoli, orchidee, papaveri, garofani, oleandri, ireos e melograni; l'eccezione pare in questo caso giustificata dalla relazione prolettica con l'immagine del medaglione centrale emblema del Monte replicato sui tagli dei registri per oltre duecento anni, la cui simbologia alludente alla passione di Cristo si riferisce, probabilmente, anche a quel percorso di elevazione auspicato da coloro che aspirano ai benefici dell'ente. Debitamente asciugata dei suoi tratti fenomenici, la sintesi del motivo a passiflora che inquadra il piatto frontale della rilegatura mette in evidenza le particolarissime caratteristiche di questo fiore che sembra, invero, una raccolta di simboli della passione e morte di Cristo. Le sue foglie lanceolate rimandano alla lancia con la quale Gesù venne trafitto, i viticci ricordano la frusta con cui venne flagellato, il perianzio a cinque petali e cinque sepali accoglie una doppia corona di filamenti azzurri all'esterno e porporini all'interno assimilata alla corona di spine; al centro l'androginoforo sembra alludere alla colonna della flagellazione, poco sotto l'ovario si innestano poi cinque stami con le antere perpendicolari che ricordano i martelli usati per la crocifissione e, infine, sopra la sfera ovarica, tre vistosi stimmi, bruni e capitati, alludono ai chiodi usati allo stesso scopo[8].

Raro, ma non unico, questo motivo viene utilizzato anche nella decorazione di alcune delle cappelle di San Francesco come, per esempio, nell'ornamento della nicchia lavamano della Cappella centrale per la Pace tra i Popoli; ritorna poi nella quadratura delle volte con fondo a cielo blu stellato della cappella Zucchini di Baricella[9]. Tra gli esempi che maggiormente si avvicinano alla sintetica stilizzazione grafica delle passiflore che decorano la monografia del Monte troviamo senz'altro quelle realizzate sul dorso dello stipo, ricordato da Vittorio Pica[10], contenente i dodici volumi con le sessantamila firme che la città di Bologna volle donare alla Regina Margherita in occasione del primo anniversario della scomparsa del

consorte, Re Umberto I. Vanno poi almeno menzionati i quattro bozzetti riconducibili allo stesso stipo conservati nel Fondo Tartarini[11] delle collezioni storiche dell'Istituzione Galleria d'arte Moderna di Bologna che, dal punto di vista dello stile, sono probabilmente gli esempi più prossimi alla decorazione analizzata. Il primo foglio della serie realizzato a matita e penna con inchiostro nero parzialmente acquerellato è firmato da Alberto Pasquinelli, giovane e talentuoso collaboratore dell'*Aemilia Ars* formatosi, come molti della sua generazione, sotto la guida di Alfredo Tartarini e di Achille Casanova presso il Collegio Venturoli[12]. Nello stesso fondo sono conservati numerosi disegni per pergamene e rilegature in qualche modo accostabili, almeno dal punto di vista compositivo, a quello della coperta della monografia del Monte come, a titolo di esempio, quello per *Giotto and His Works in Padua,* nel quale il piatto della rilegatura con dorso a nodi rilevati presenta una quadratura a motivo floreale con rose che incornicia un medaglione centrale con il titolo[13].

A completamento delle prove indiziarie che sembrerebbero sostenere l'ipotesi attributiva, sembra opportuno indicare anche la convergenza nella persona del conte Agostino Salina delle cariche di Amministratore del Collegio Venturoli[14] (dal 1855) e di Presidente del Monte di pietà di Bologna (dal 1864), circostanza questa che potrebbe aver favorito la commissione per la realizzazione del pregevole manufatto nell'ambito delle maestranze *Aemilia Ars*, dato che molti degli artisti che collaborarono alla rubbianesca impresa furono insegnanti o studenti presso il Collegio. Vale infine la pena ricordare che *Aemilia Ars* partecipò all'Esposizione del Sempione rappresentata dall'unico ramo produttivo sopravvissuto allo scioglimento della Società, quello dedicato alla creazione dei merletti, attività che, peraltro, rese universalmente nota l'impresa bolognese fino ai nostri giorni[15]. Tuttavia, è bene precisare che, purtroppo, non è stato possibile a livello documentario ascrivere e circostanziare con certezza filologica la paternità progettuale della rilegatura, ma solo delinearne le vicende legate all'occasione della committenza e alle circostanze dell'esposizione, aspetti che sono estremamente ben documentati nelle carte dell'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna[16]. Praticamente tutti gli aspetti pratici e organizzativi della vicenda sono riportati nei carteggi amministrativi[17], dalla domanda di ammissione, all'organizzazione del trasporto e assicurazione del manufatto, fino alle indicazioni espositive

fornite dal Comitato organizzatore e alle vicende legate alla premiazione[18] e alla determina delle gratificazioni per gli impiegati che contribuirono alla compilazione[19]. Alla fine, il *budget* prefissato al momento dell'accettazione fu ampiamente superato. Tanto che se nella IX adunanza ordinaria del 19 aprile 1906 le spese vengono indicate in Lire 506,90 nel conto consuntivo dello stesso anno possiamo vedere che furono spese nella «compilazione e stampa della monografia presentata all'Esposizione di Milano» ben 950 Lire[20]. Non è stato tuttavia possibile individuare alcuna indicazione relativa all'esecuzione della pregevole coperta, la cui realizzazione è vincolata, oltre che a innegabili doti artistiche, alla padronanza di competenze tecniche che è molto improbabile siano state reperite nell'ambito degli impiegati e salariati del Monte. Altra questione destinata almeno per ora a restare irrisolta riguarda ipotetici supposti interventi successivi, riconducibili verosimilmente alla seconda metà degli anni Venti, come sembrerebbe indicare una poco leggibile iscrizione in calce al medaglione centrale con l'*Imago pietatis*, interventi dei quali non resta alcuna traccia nei documenti dell'archivio che si interrompono, a eccezione dei conti consuntivi, nel 1924.

1 - Per approfondimenti cfr. *Milano 1906. L'Esposizione internazionale del Sempione. La scienza, la città, la vita,* a cura di Pietro Redondi, Paola Zocchi, Milano, Guerini, 2006; *La scienza, la città, la vita. Milano 1906, l'Esposizione internazionale del Sempione,* a cura di Pietro Redondi, Domenico Lini, Milano, Skira, 2006; *Expo x expos: comunicare la modernità. Le esposizioni universali 1851-2010,* a cura di Maria Antonietta Crippa con Ferdinando Zanzottera, Milano, Triennale Electa, 2008; *Milano e l'Esposizione internazionale del 1906. La rappresentazione della modernità,* a cura di Patrizia Audenino et al., Milano, Franco Angeli, 2008; *Per l'Esposizione, mi raccomando...! Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione del 1906 nei documenti del Castello Sforzesco,* a cura di Giuliana Ricci, Paola Cordera, Milano, Comune di Milano-Biblioteca d'Arte-CASVA, 2011; Francesca Misiano, *L'Esposizione del Sempione 1906. Milano in vetrina,* in «Diacronie. Studi di Storia Contemporanea», 18, 2, 2014.

2 - Bologna, Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna (da ora AMPBo), *Verbali d'adunanza 1905*, Registro 1905, 15 giugno 1905, cc. 103-104, rubrica: «Esposizione di Milano dell'anno 1906 (concorso del Monte a detta esposizione)».

3 - AMPBo, *Carteggio amministrativo,* Serie XXV, pz. 21, 1902-1905 sezione I posizione 10, quarto foglio riepilogo ai nn. 2348-49, 2372-55, 2377-57, 2595-62, 2662-64 e cc. 64, 49.

4 - Cfr. Maria Giuseppina Muzzarelli, *Il denaro e la salvezza: l'invenzione del Monte di Pietà*, Bologna, Il Mulino, 2001; Massimo Fornasari, Paola Mita, Marco Poli, *I cinquecento anni del Monte di Ravenna (1492-1992)*, Bologna, Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, 1992; *I Cinquecento anni del Monte,* Bologna, Banca del Monte di Bologna e Ravenna, 1973.

5 - Le tavole illustrano i seguenti rami dell'attività dell'istituto: tavola I, *Movimento dei depositi in contanti;* tavola II, *Movimento dei depositi dotali;* le tavole da III a VIII rendono graficamente visibile la mole di lavoro compiuto dal Monte, esse evidenziano un aumento progressivo e costante dell'azione dell'istituto e si riferiscono specificamente ai seguenti settori: *Impegnagione, Riscossione, Vendita, Complesso delle operazioni di pegno, Classificazione dei pegni fatti nel 1905, Movimento patrimoniale;* tavola IX, *Movimento economico.* Infine, nel testo, viene annunciata una "tavola X" oggi non presente.

6 - Si vedano in particolare *Aemilia Ars, Arts&Crafts a Bologna 1898-1903,* a cura di Carla Bernardini, Doretta Davanzo Poli, Orsola Ghetti Baldi, Milano, A+G Edizioni, 2001; *Industriartistica bolognese: Aemilia Ars, luoghi, materiali, fonti,* a cura di Carla Bernardini, Marta Forlai, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003; Emanuela Bagattoni, *Aemilia Ars a Bologna, fra tradizione e innovazione,* in *Liberty, uno stile per l'Italia moderna,* a cura di Fernando Mazzocca, Cinisello Balsamo, Silvana, 2014, pp. 139-145.

7 - Giuseppe Virelli, *Una fucina di talenti,* in *La Fabbrica dei sogni. "Il bel San Francesco" di Alfonso Rubbiani,* a cura di Elisa Baldini, Paola Monari e Giuseppe Virelli, Bologna, BUP, 2014, pp. 23-32

8 - Per approfondimenti sulla simbologia cristologica della passiflora cfr. Giovanni. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare,* Adelphi, Milano, 1993, pp. 329-341.

9 - Cfr. Emanuela Bagattoni, *Un esempio riscoperto di arte funeraria "floreale-simbolica",* in *Aemilia Ars, Arts&Crafts a Bologna 1898-1903,* cit., pp. 87-91.

10 - Vittorio Pica, indiscusso fautore del Modernismo in Italia, fu sempre tra i sostenitori di *Aemilia Ars.* Nel suo commento all'Esposizione di Arti decorative di Torino ha parole di elogio per l'impresa bolognese nonostante consideri il restante panorama italiano immaturo e troppo dipendente dall'influenza straniera. Proprio in quest'occasione, tra gli oggetti più rappresentativi della sezione italiana, sceglie di far riprodurre a corredo del suo testo numerose rilegature eseguite dai bolognesi; tra esse figura lo stipo donato alla Regina il cui disegno è erroneamente attribuito ad Alfonso Rubbiani. Cfr. Vittorio Pica, *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902, Torino, Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1902,* p. 335.

11 - Bologna, Istituzione Gallerie d'Arte Moderna, collezioni storiche, Fondo Tartarini, sezione *Studi da miniature di pergamena,* cc. 4, 4.1, 4.2, 4.3, 4.4.

12 - Per cenni biografici dei principali membri della società cooperativa cfr. Elisa Baldini, *Biografie*, in *Aemilia Ars, Arts&Crafts a Bologna 1898-1903,* cit., pp. 250-261.

13 - Per una campionatura esemplificativa delle rilegature della società bolognese si veda Elisa Baldini, Marta Forlai, *Opere*, in *Aemilia Ars, Arts&Crafts a Bologna 1898-1903*, cit., pp. 174-181.

14 - Ornella Chillè, *Gli amministratori del Collegio Venturoli*, in *Angelo Venturoli, una eredità lunga 190 anni,* a cura di Roberto Martorelli, Luigi Samoggia, Bologna, s.e. 2015, pp. 195-196.

15 - Si veda Doretta Davanzo Poli, *Merletti e ricami a punto antico,* in *Aemilia Ars, Arts&Crafts a Bologna 1898-1903,* cit., pp. 92-115.

16 - Notizie circa la compilazione e l'invio della monografia all'Esposizione di Milano sono riscontrabili in particolare nelle seguenti sezioni dell'AMPBo, Carteggio amministrativo, serie XXV, pzz. 21 e 22; Protocollo, serie XXVI, pzz. 44 e 45; Verbali di adunanza, serie XII, pzz. 184, 185, 186.

17 - In particolare, si veda AMPBo, Carteggio amministrativo, serie XXV, pz. 21, posizione 10

18 - AMPBo, Carteggio amministrativo, serie XXV, pz. 21, posizione 10 e Verbali d'adunanza, serie XII, pz. 185, c. 280.

19 - AMPBo, Verbali d'adunanza, serie XII, pz. 185 (1906), c. 111, 101 e 250.

20 - AMPBo, Conto consuntivo 1906, sezione 1, posizione 24, allegato n. 25, Spese straordinarie.

Armando Antonelli (Bologna 1969) attualmente archivista presso la Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, ha conseguito il diploma in Archivistica, Paleografia e Diplomatica presso l'Archivio di Stato di Bologna. Si è laureato in Storia medievale presso l'Università di Bologna per poi conseguire un dottorato europeo in filologia romanza presso l'Università di Siena. Dopo avere avuto alcuni assegni di ricerca presso l'Università di Ferrara, ha insegnato nello stesso Ateneo sino al 2013. Ha tenuto corsi anche presso la Scuola dell'Archivio di Stato di Modena ed è stato Ispettore onorario della Soprintendenza Archivistica per L'Emilia Romagna. È socio della Commissione dei Testi di Lingua di Bologna e della Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna. Dirige in qualità di direttore scientifico la rivista *"Documenta. Rivista internazionale di studi storico-filologici sulle fonti"* per la casa editrice Fabrizio Serra di Pisa e Roma. Nel 2017 ha conseguito l'abilitazione all'insegnamento della filologia e della linguistica italiana nelle università italiane. Ha collaborato con università nazionali, europee e internazionali. Vanta numerose edizioni di testi medievali e moderni in latino, lingue romanze, volgare e italiano e circa cento articoli di storia, archivistica e filologia.

Elisa Baldini (Bentivoglio 1970) ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia dell'arte presso l'Università di Bologna. Cultore della materia per Storia dell'arte contemporanea e Fenomenologia dell'arte contemporanea presso le Università di Bologna e Padova con le quali collabora. Si occupa di arte e di arti decorative in epoca contemporanea, con particolare interesse per l'Ottocento e il primo Novecento. Membro del comitato scientifico e redazionale di riviste del settore come *ARTYPE|Aperture sul contemporaneo e TECA* Testimonianze, Editoria, Cultura, Arte, ha collaborato, tra gli altri, con istituzioni, quali Collezioni Comunali d'Arte, MAMbo e Pinacoteca Nazionale di Bologna, Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza e Palazzo Pretorio di Cittadella.

Jacopo Cenacchi (Bologna 1972), dopo studi in ambito economico, lavora nell'ufficio di commercialisti di famiglia. Dall'inizio degli anni 2000 si avvicina al mondo dell'arte, in particolare dell'arte contemporanea, attraverso lo studio e la ricerca dei suoi aspetti storici e commerciali e visitando fiere e gallerie d'arte in Italia e all'estero. Nel 2016, trovato uno spazio espositivo di particolare pregio nel centro storico della sua città, apre la propria galleria d'arte contemporanea.

Luisel De Gregoriis (Sulmona 1997) sta seguendo un percorso di studi storico-artistici a Bologna frequentando il corso di laurea DAMS. Si distingue per aver rappresentato gli istituti scolastici da lei frequentati in concorsi e progetti di carattere nazionale ed europeo (concorso europeo di traduzione "Juvenes Translatores"; progetto ReTour "Visit Sulmona" e "Ovidioforever2017" organizzati dalla Città di Sulmona, Euroscuola European Youth Event e altri). Nel 2019 ha svolto uno stage presso la Galleria Studio Cenacchi Arte Contemporanea e ha affiancato Elena Franco nel suo lavoro di ricerca presso la Fondazione Del Monte di Bologna.

Elena Franco (Torino 1973) è architetto e fotografa. Si occupa di valorizzazione urbana e territoriale. La fotografia – di documentazione e ricerca – occupa una gran parte della sua attività e viene spesso utilizzata nei suoi progetti, anche a supporto del lavoro di costruzione dell'identità locale e di percorsi di messa in rete di potenzialità territoriali. La sua principale ricerca fotografica *Hospitalia*, in corso dal 2012, dopo essere stata esposta in musei e sedi istituzionali - a Milano, Napoli, Vercelli, Losanna, Venezia, Firenze, Arles (FR), Lessines (BE), Siena - accompagnata da convegni e workshop ispirati dal suo lavoro, è ora un libro (ARTEMA 2017), edito nella versione inglese nel 2019. Attualmente lavora su progetti artistici che legano architettura, archivi e territorio. Le sue opere fanno parte di collezioni pubbliche e private in Italia e all'estero. E' autrice di articoli e saggi sulle materie di suo interesse e collabora con "Il Giornale dell'Architettura". E' direttore artistico della Fondazione Arte Nova.

Fabrizio Lollini (Bologna 1964). Dal 2002 insegna "Storia dell'arte medievale" e "Storia della miniatura" presso l'Università di Bologna. Collabora con alcuni Master dell'ateneo bolognese, tra cui quello in "Storia e cultura dell'alimentazione"; è stato invitato per cicli ufficiali di lezioni o singole conferenze dal Musée du Louvre di Parigi, dall'Université François Rabelais di Tours (F), dal Dickinson College di Carlisle (USA), di cui è stato docente nella sede di Bologna, e dalla Mandalay University in Myanmar.
Membro del comitato scientifico di numerose mostre, ha collaborato all'organizzazione di esposizioni e convegni, soprattutto di storia della miniatura. Ha organizzato i convegni "Le arti e il cibo" 1, 2 e 3 (Bologna, 2012, 2016, 2018), a carattere internazionale, di cui ha poi curato i relativi atti. È membro del comitato scientifico internazionale della rivista *Engramma* di storia warburghiana della tradizione classica.
È autore di più di 160 pubblicazioni, tra cui i cataloghi generali dei fondi miniati della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia (2002) e della Biblioteca Comunale di Imola (2006), un libro dedicato alla lettura iconologica, e un altro sul rapporto tra le arti e il cibo. Si occupa prevalentemente di decorazione libraria e di pittura dal XIII al XV secolo e dei legami tra cultura artistica occidentale e orientale nel Medioevo e nel Rinascimento, con incursioni frequenti in altri ambiti di studio, tra cui i rapporti tra arte medievale e contemporaneità e quelli, appunto, tra arte e alimentazione.

Luca Panaro (Firenze 1975) è critico d'arte e curatore. Attualmente insegna all'Accademia di Brera e all'Accademia di Belle Arti di Bologna. Tra i suoi libri: *L'occultamento dell'autore* (Apm 2007), *Tre strade per la fotografia* (Apm 2011), *Conversazioni sull'immagine* (Montanari 2013), *Casualità e controllo* (Postmedia 2014), *Visite brevi* (Quinlan 2015), *Photo Ad Hoc* (Apm 2016), *Un'apparizione di superfici* (Apm 2017), *Dialoghi brevi* (Quinlan 2018), *La fotografia oltre la ripetizione* (Montanari 2019). Ha pubblicato su Enciclopedia Treccani XXI Secolo il saggio *Realtà e finzione nell'arte contemporanea* (2010), co-curato l'opera in più volumi *Generazione critica* (Montanari 2014-2017) ed *Effimera* (Apm 2016-2017), oltre a una serie di cataloghi e monografie su artisti contemporanei. Dal 2010 è direttore artistico di *Centrale Festival* a Fano. Nel 2013 ha fondato a Milano il progetto didattico *Chippendale Studio*. Dal 2019 è coordinatore del comitato di consulenza di *The Phair* a Torino.

IMAGO PIETATIS
L'Immagine dell'Archivio Storico del Monte di pietà di Bologna

a cura di Elena Franco

© 2020 Artema
Artema è un marchio di Centro Scientifico Arte s.r.l.

Artema
Corso Monte Cucco, 73 - 10141 Torino
Tel. 011 385.36.56
Fax 011 382.05.49

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

ARTEMA

© 2020 Elena Franco per testo e immagini
© 2020 Armando Antonelli, Elisa Baldini, Jacopo Cenacchi,
Luisel De Gregoriis, Fabrizio Lollini, Luca Panaro per i rispettivi testi

Opera stampata nel gennaio 2020
da White Sas di Giorgio Dalle Nogare e C.

Deposito legale 1° edizione: gennaio 2020
ISBN 978-88-8052-108-2

ISBN 978-88-8052-108-2
9 788880 521082

Con il contributo di:

FONDAZIONE DEL MONTE
1473

Elena Franco - Imago Pietatis
22 gennaio – 22 febbraio 2020
Studio Cenacchi Arte Contemporanea
Via Santo Stefano 63, Bologna
A cura di Jacopo Cenacchi

STUDIO CENACCHI
ARTE CONTEMPORANEA

ISBN 978-88-8052-108-2