

RAFFAELLA MORSELLI

ARTISTI A BOLOGNA NEL SEICENTO:
PATRIMONI PERSONALI ED EREDITÀ DI BOTTEGA

Il distretto della produzione artistica felsinea seicentesca, che ha riverberato per l'Europa la sua fama e la sua produttività definendo un modulo stilistico e una riconoscibilità accreditata, ha una genesi antica.

All'epoca della Peste Nera del 1348, la società artistica bolognese era già, infatti, una realtà produttiva altamente specializzata.¹ Vitale degli Equi, Jacopo Avanzi, Simone di Filippo, Jacopo di Paolo e accanto a loro la schiera più oscura di un centinaio di artisti, pittori e miniatori, artigiani-decoratori, erano perfettamente integrati all'interno della società in cui vivevano. Attraverso i loro legami familiari, la zona abitativa in cui si erano insediati, il patrimonio personale accumulato e gli incarichi pubblici ottenuti, le dinamiche instaurate all'interno della bottega e le strategie per accaparrarsi la potenziale clientela, avevano realizzato un contesto economico tale da costituire le fondamenta della società pittorica bolognese seicentesca.

La realtà tardo-medievale e quella di inizio Seicento possono definirsi contigue e mostrano l'evoluzione di un modello tra cui intercorrono almeno trecento anni cruciali per la storia dell'arte bolognese e per quella europea. Se la peste del 1348 riconsegna agli artisti un mercato tutto da inventare, quella del 1630 propone uno schema da rifondare in sintonia con le attese di una nuova economia. La società dei pittori descritta da Carlo Cesare Malvasia nel 1678 dimostra che Bologna è sempre stata un centro vitale di produzione e di commercio di opere d'arte; se *l'age d'or* l'ha reso internazionale, è stato proprio in virtù di un lungo processo d'identità sociale e culturale degli artisti, del loro ruolo centrale nella propagazione d'immagini e dunque di conoscenza.

È un dato acquisito agli studi che, fino alla fine del XVI secolo, la corporazione dei pittori, a Bologna, fosse congiunta con quella dei mercanti di cotone; nel 1598 gli artisti decisero di creare una nuova categoria specialistica, la

¹ R. PINI, *Il mondo dei pittori a Bologna 1348-1430*, Bologna, Clueb, 2005.

cui insegna era caratterizzata dalla tavolozza e dai pennelli. Il mestiere dell'artista, considerato una professione artigianale nel Trecento, nel Seicento si trasforma e modifica lo *status*: come scrive Malvasia a proposito di Ludovico Carracci, il pittore non vuole più essere appellato "messere" ma "signore". È tuttavia necessario che trascorran almeno due decenni tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento perché questo cambiamento si manifesti e il ruolo del pittore si affranchi dalle arti meccaniche, inserendosi a pieno diritto nel mondo delle arti liberali; lo scatto avviene attraverso le prese di posizione di Guido Reni e di Guercino – e l'*Autoritratto con matita e taccuino* di Simone Cantarini (Roma, Galleria d'arte Antica, palazzo Corsini) (Fig. 77) ne è la celebrazione – ma la coscienza pubblica di tale metamorfosi si afferma solo al passaggio tra il Sei e il Settecento, quando la nascita dell'Accademia Clementina garantisce una professionalità intellettuale agli artisti.

Questo studio intende registrare tali cambiamenti, indagare sui patrimoni personali degli artisti e sulla potenzialità del loro lavoro; riflettere sulla loro posizione nella società produttiva dell'epoca prendendo in considerazione le abitazioni e gli esercizi imprenditoriali.

Rispetto al Trecento, nel XVII secolo vengono a scardinarsi le regole degli apprendistati all'interno delle botteghe, che erano stati fissati dalle corporazioni nel termine minimo di due anni; rimane tuttavia la tendenza a conservare il proprio sapere nell'ambito del ristretto nucleo familiare, come avevano scelto Cristoforo di Iacopo, Dalmasio degli Scannabecchi e Iacopo di Paolo. Segue tale consuetudine Orazio Samacchini che gestisce le sue proprietà con il fratello Giulio Cesare: il loro rapporto professionale è talmente saldo che Orazio, massaro della Compagnia dei pittori nel 1572, insisterà affinché anche il fratello possa ottenere l'affiliazione l'anno successivo senza essere un pittore praticante. In tale ottica è più facile comprendere perché Ludovico Carracci e i suoi due cugini Annibale e Agostino prima, e Guercino poi si fossero organizzati in una gestione familiare della bottega: dava semplicemente continuità a una consuetudine che a Bologna perdurava da almeno tre secoli garantendo così la segretezza delle invenzioni artistiche interne e i rapporti con i committenti. La società di Guercino con il fratello Paolo Antonio è talmente indissolubile che almeno dieci anni in anticipo rispetto alla morte di quest'ultimo, il 24 aprile del 1648, i fratelli Barbieri decidono di tutelare i loro interessi familiari indicando la linea di successione: prima il sopravvissuto di uno dei due, quindi le sorelle, e poi i nipoti maschi. La cosa desueta, e carica di significato è che i due, facendo testamento assieme e in piena armonia, si pongono sullo stesso livello, tanto che «[...] quando moriremo uno di noi due fratelli detti di sopra [Giovan Francesco e Paolo Antonio Barbieri fratelli da Cento] intendiamo hora per all'ora che l'altro che restarà vivo sia erede di

ogni cosa del nostro che hora sta in uso e comodo comune [...]».² Dunque, presso la famosa bottega del centese, i due avevano ruoli differenti ma paritetici: il primo dipingeva, il secondo teneva scrupolosamente i conti, annotava i committenti, le date, le valute, i soggetti e i numeri delle figure presenti nei quadri. Il patrimonio accumulato in tanti anni di onesto lavoro era perfettamente divisibile, come in un'azienda moderna per cui si detengono le azioni al 50%.

La diversificazione tra la società degli artisti trecentesca e quella seicentesca si evince, inoltre, nei diversi livelli di specializzazione che la pittura aveva assunto. Se, infatti, nel Trecento presso le botteghe dei pittori si decorava di tutto, – oltre ai preziosi polittici e agli imponenti cicli di affreschi, arme, armature, finimenti equestri, arredi domestici e carte da gioco, tavolette devozionali e statuette di cera, apparati per feste e gonfaloni – nell'*atelier* del Seicento, in aggiunta ai dipinti per committenti pubblici e privati, permangono solo stendardi e apparati mobili per occasioni speciali, mentre tutta la decorazione viene lasciata agli artigiani del mestiere, quelli che avevano bottega sulla pubblica piazza e che vendevano al dettaglio.

In questo lungo lasso di tempo si trasforma soprattutto il compenso dell'artista: se nei contratti trecenteschi il lavoro del pittore era considerato in base alle giornate lavorative e al materiale impiegato, nel Seicento egli viene pagato in funzione del suo valore e della fama: i contratti diventano sempre più standardizzati nella formula della tripartizione per acconto, pagamento intermedio e saldo, colori esclusi, a cui spesso si deve accludere un "pensiero" o disegno preparatorio.³ Anche la serialità di dipinti eseguiti per il mercato può essere letta, a Bologna, come una continuazione di una pratica tardomedievale: valga il caso, tra i tanti, della produzione in serie delle teste di Cristo coronate di spine eseguite da Guido Reni tra il 1620 e il 1640 (Fig. 78).

Se c'è un'altra differenza tra le due epoche è che la ripartizione urbanistica trecentesca degli artisti per zone, che registrava una presenza massiccia nel quartiere intorno allo Studio bolognese, cioè al quartiere di san Procolo, dopo trecento anni è completamente saltata. Nel Seicento non parrebbe, infatti, sussistere una concentrazione abitativa in un quartiere specifico tale da rag-

² Parigi, Fondation Custodia, inv. 6731. Abbozzo del testamento del Cav. Gio. Francesco Barbieri, 24 aprile 1648.

³ Sull'evoluzione contrattuale e sui prezzi si veda R. MORSELLI, *Bologna*, in *Painting for profit*, a cura di Philip Sohm e Richard Spear, New Haven-London, Yale University Press, 2010, pp. 145-172. Un esempio, ben documentato, di un contratto trecentesco è rappresentato dalla commissione a Pierpaolo e Jacobello dalle Masegne dell'altare marmoreo in San Francesco a Bologna per cui si veda H. GEDDES, *Altarpieces and contracts: The marble high altarpiece for S. Francesco, Bologna (1388-1392)*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 67, 2 (2004), pp. 158-182.

gruppare la compagine degli artisti, ma piuttosto sembra che ognuno segua le proprie fortune. Tuttavia l'abitazione tipica dell'artista bolognese, indipendentemente dalla fama, è legata ai proventi e si attesta attorno a una tipologia di casa singola su due livelli, con almeno sei stanze, in contiguità con l'*atelier*. Più l'artista era noto e apprezzato, più diventava decisivo aprire bottega all'interno della propria abitazione di tipo medio borghese.

Per fare una rapida ricognizione, conviene partire dai due capiscuola che si sono succeduti, e a volte intersecati, durante tutto l'arco del secolo: Guido Reni e Guercino. Del primo sappiamo che viveva in via delle Pescherie, proprio nel cuore del mercato di Bologna (Fig. 79) sotto la parrocchia di S. Andrea delle Scuole (ma nel 1622 si dice abitante sotto la parrocchia di S. Andrea del Mercato e dal 1632 al 1635 si trova citato negli Stati d'Anime della Parrocchia di S. Matteo delle Pescherie),⁴ che aveva diversi *atelier* – «Ciò di che più dilettonsi, fu la diversità delle stanze, conducendone molte nello stesso tempo», scriveva Malvasia – e che non amava lo sfarzo. La sua abitazione era aperta agli scolari, agli amici, ai committenti, ma arredata in modo spartano, con pochi mobili e senza suppellettili di pregio.⁵ Della grande abitazione di Guercino invece, acquistata nel 1644, due anni dopo la morte di Reni, si conosce l'esatta tipologia: era grande abbastanza per ospitare il fratello e socio Paolo Antonio e tutti i suoi parenti Gennari, coincideva con il suo studio, ed era posta in via del Carbone, oggi via S. Alò, sotto la parrocchia di S. Nicolò degli Albari (Fig. 80). Arredata con sfarzo, era il luogo adatto per ricevere i committenti più prestigiosi. D'altra parte, come ha calcolato Bonfait,⁶ Guercino era diventato abbiente al punto da aprire a Cento un banco dei Pegni.⁷

Svolge un ruolo importante anche la condizione economica dei pittori: se, per entrambi i periodi, si confrontano i dati di acquisti e vendite, le proprietà

⁴ M. GUALANDI, *Memorie originali italiane riguardante le belle arti*, Bologna, Tipografia Sassi nelle Spaderie 1840-1845, I, p. 118. Per la ricerca sugli Stati d'Anime ringrazio Anna Maria Bertoli Barsotti.

⁵ Si veda l'inventario legale stilato alla sua morte nel 1642, in J.T. SPIKE, *L'inventario dello studio di Guido Reni (11 ottobre 1642)*, «Atti e memorie, Accademia Clementina», 22, 1988, pp. 43-48 e l'analisi dello stesso in R. MORSELLI, «Io Guido Reni Bologna». *Profitti e sperperi nella carriera di un pittore "un poco straordinario"*, in *Vivere d'arte. Carriere e finanze nell'Italia moderna*, a cura di R. Morselli, Roma, Carocci, 2007, pp. 71-134.

⁶ Sulla questione dei prezzi applicati da Guercino si vedano O. BONFAIT, *Il valore della pittura: l'economia del mecenatismo di Pompeo Aldrovandi (* 1752)*, «Arte a Bologna», 1, 1991, pp. 83-94; ID., *Le prix de la peinture à Bologne aux XVII^e et XVIII^e siècles*, in *Economia e arte secc. XIII-XVIII*, a cura di S. Cavaciocchi, Firenze, Le Monnier, 2002, e R.E. SPEAR, *Guercino's 'prix-fixe': observations on studio practices and art marketing in Emilia*, «The Burlington Magazine», 136, 1994, pp. 592-602.

⁷ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*, ed. Bologna, Guidi all'Ancora, 1841, II, p. 260.

e la riscossione di affitti, sembra di poter affermare che l'attività dell'artista, se ben condotta, potesse garantire una certa agiatezza.⁸

I dati che emergono dalle ricognizioni su fonti e documenti relativi alle proprietà immobiliari degli artisti felsinei, a partire dall'ultimo quarto del Cinquecento, lasciano trapelare alcune informazioni al riguardo: il 9 maggio 1572 il poco noto pittore Tommaso Romani acquista una casa in San Mamolo sotto la Parrocchia di San Giacomo dei Carbonesi dal cavalier Michele Volta;⁹ lo stesso, qualche mese prima, il 18 marzo, aveva acquisito un podere detto la Casetta nel comune di Stiatico;¹⁰ nel 1578 Domenico Tibaldi, pittore e architetto di Bologna della Parrocchia di Castel de' Britti acquista dal dottor Carlo Berò una casa sotto Sant'Andrea delle Scuole confinante con un'altra sua abitazione, definita "grande", per il prezzo di 2.000 lire;¹¹ nel 1583 Denis Calvaert, il pittore fiammingo più accreditato di Bologna, compra una dimora nella strada della Mascarella, proprio davanti alla chiesa, per 2.900 lire.¹²

Si arriva così alla fine del XVII secolo, ma al volgere della nuova era i prezzi degli immobili sia urbani che rurali, aumentano di valore in conformità con il costo della vita e dei generi primari. Tuttavia gli artisti sono sempre più sollecitati dal guadagno e quindi ad acquisire proprietà immobiliari. Come si può dedurre dalla sequenza successiva, piccoli e grandi nomi della società artistica bolognese compaiono quali contraenti di tali beni, secondo una casistica che vede case esigue e piccoli orti o appezzamenti di terreno, fino a importanti palazzi. La logica non è certamente legata né alla fama antica, né all'apprezzamento moderno, quanto piuttosto a varianti familiari, alla preesistenza di patrimoni ereditari, di matrimoni vantaggiosi, di gruppi familiari più o meno popolosi, al censo insomma che l'artista si era guadagnato durante la sua vita e la sua carriera. E così si ritrovano pittori partiti poverissimi che scalano la società e arrivano ad acquistare rilevanti proprietà, accanto ad altri, molto ben equipaggiati, che non riescono a mantenere il patrimonio di partenza a causa di sciagure o di stili di vita sconsiderati, e ad altri ancora che guadagnano enormemente ma che spendono tutto in beni sontuari.

Il frescante Girolamo Curti detto il Dentone proveniva dalla condizione di lavorante della seta, dove guadagnava solo 5 bolognini al giorno: grazie a una condotta di vita sobria riesce ad acquisire due case, una in via Pietralata, ag-

⁸ R. MORSELLI, *Bologna*, cit., pp. 145-172.

⁹ M. GUALANDI, *Memorie originali italiane riguardante le belle arti*, cit., III, p. 154.

¹⁰ *Ivi*, p. 154.

¹¹ *Ivi*, p. 157.

¹² *Ivi*, p. 158.

giungendone successivamente un'altra confinante, posta in via S. Felice.¹³ Secondo Malvasia si trattava di poca cosa, e la prima proprietà l'avrebbe pagata 5.000 lire bolognesi, con un debito di 1.000 lire nei confronti di Angelo Michele Colonna: alla sua morte la casa valeva 7.000 lire.¹⁴ Il pittore e frescante Matteo Borboni, invece, viveva in una grande casa di proprietà nella parrocchia di San Mamolo;¹⁵ alla sua morte nel 1679 i beni di pertinenza vengono descritti stanza per stanza, tranne le pitture e gli strumenti del mestiere elencati e stimati in una lista a parte che tuttavia rispetta la suddivisione e la collocazione delle opere all'interno dell'abitazione. Il suo *status*, d'altra parte, era privilegiato: dal 1639 al 1678 fu per diciannove volte massaro della compagnia dei pittori e questa carica dovette influire sulla carriera, visto lo sfarzo della sua dimora. Prospero Fontana abitava in una casa di proprietà vicino alla chiesa di Santa Cristina in via Fondazza: alla sua morte lasciava alla moglie un'altra casa in via Galliera e una rendita di 350 lire; il resto va alla figlia pittrice Lavinia.¹⁶ Bartolomeo Passerotti risiedeva invece in una casa su due piani, comprensiva di *atelier*, riccamente arredata, sotto la parrocchia di S. Michele del Mercato: nel suo testamento lascia come dote 1.600 lire a ognuna delle figlie Vincenza e Antonia.¹⁷ Il pittore Eustachio Canuti soggiornava nel diretto suburbio felsineo, al Meloncello presso porta Saragozza, in una grande casa a due piani dagli arredi borghesi e pretenziosi, che stridono oggi con il suo *status* di artista ignorato da Malvasia e dalle fonti bolognesi coeve.¹⁸ Di contro Pier Francesco Cittadini, pittore estremamente prolifico, abitava in una casa di proprietà di dimensioni modeste e arredata con pochi e semplici mobili, sotto la parrocchia di San Procolo;¹⁹ la sua condizione economica, non veramente agiata, si evidenzia anche nel tentativo di acquistare un terreno posto in parte a Zola Predosa e in parte a San Lorenzo in collina del valore di 3.100 lire, per cui egli versa una caparra di 100 lire, ma il cui pagamento non riesce a ottemperare.²⁰ Stupisce anche la grande casa-studio dello scultore Giulio Cesare Conventi, posta sotto la parrocchia di San Martino Maggiore,²¹ estre-

¹³ L. MARZOCCHI (a cura di), *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, Bologna, Edizioni Alfa, 1982, p. 60.

¹⁴ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*, cit., II, p. 111.

¹⁵ R. MORSELLI, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento: inventari 1640-1707*, a cura di A. Cera Sones, Los Angeles, Provenance Index of the Getty Information Institute, 1998, p. 114.

¹⁶ M. GUALANDI, *Memorie originali italiane riguardante le belle arti*, cit., III, p. 181.

¹⁷ *Ivi*, p. 179.

¹⁸ R. MORSELLI, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento*, cit., p. 133.

¹⁹ *Ivi*, p. 168.

²⁰ ASBo, Notaio Barilli Gian Luigi, 5.9.10.

²¹ R. MORSELLI, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento*, cit., p. 176.

mamente raffinata, mentre ci si aspetterebbe di più da quella di Francesco Gessi, una casa-studio di proprietà in via della Rosa, sotto la parrocchia di San Barbaziano. Si tratta di una piccola dimora: cucina e ingresso al piano terra e tre stanze al piano superiore, in cui vivevano anche i garzoni.²² I documenti parlano di un tormentatissimo rapporto di Giacomo Cavedone con la propria casa posta in via Mirasole Grande: l'acquista nel 1614, è costretto a venderla nel 1621, la ricompra nel 1624, la rivende definitivamente nel 1633 e l'ultimo pagamento della cessione lo riceve nel 1644.²³ Giovanni Andrea Sirani viveva in una casa di proprietà in via San Felice e, stando ai documenti ritrovati, doveva essere arredata in maniera sontuosa, nonostante l'inventario stilato alla sua morte nel 1666 dichiara ormai pochi oggetti, ancorché di pregio, stante la malattia che da quattro anni lo teneva infermo: l'ammontare dei suoi beni mobili equivaleva a 1.972 lire.²⁴ Di Carlo Cignani sappiamo che riscattò due appartamenti in via Sant'Isaia,²⁵ parrocchia dove peraltro risiedeva. Egli aveva ottenuto il titolo comitale e viveva secondo uno stile nobiliare, salvo ritrovare nei documenti che lo riguardano molte operazioni di compravendita di partite di seta e di gestione di una cartiera.²⁶

Di uno stile di vita elevato ci parlano anche le proprietà di Lorenzo Pasinelli. Nel suo inventario del primo marzo 1707²⁷ sono menzionati i beni immobili: al palazzetto di Bologna nella strada detta Berlino, posto sotto la parrocchia di San Martino Maggiore, con tre appartamenti, riccamente ammobiliato e valutato 6.000 lire, si era aggiunto nel 1673 un pezzo di orto acquistato dai padri di San Martino.²⁸ Il patrimonio comprendeva inoltre una drogheria decorata da un'insegna raffigurante la Madonna di Loreto e due appezzamenti di terreno fuori porta Saragozza, entrambi con case padronali, uno in luogo Ponte di Pietra e l'altro in San Galeo. In totale, tra beni mobili, immobili, crediti, debiti si giunge alla considerevole cifra di 43.854 lire bolognesi.²⁹ Pasinelli aveva lavorato molto ed era riuscito ad amministrare il proprio patrimonio investendo in terreni, case e negozi. La società con il co-

²² *Ivi*, pp. 233-234.

²³ A. CICALTELLI, *Di alcune opere di Giacomo Cavedoni*, «Bollettino d'arte del Ministero della Educazione Nazionale», 24, 1931, pp. 417, 429, n. 4; ASBo, Notaio Bernardino Andrioli *ad annum*; L. MARZOCCHI, *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia*, cit., p. 39 e p. 46.

²⁴ R. MORSELLI, *Collezioni e quadriere nella Bologna del Seicento*, cit., pp. 413-415.

²⁵ Forlì, Archivio Reggiani, Archivio Cignani, busta n, cart. I, 16 marzo 1681.

²⁶ B. BUSCAROLI FABBRI, *Carlo Cignani: affreschi, dipinti, disegni*, Bologna, Nuova Alfa, 1991.

²⁷ R. MORSELLI, *Collezioni e quadriere nella Bologna del Seicento*, cit., pp. 372-378.

²⁸ ASBo, Notaio Vanotti Carlo 5.7.8., *ad annum*.

²⁹ R. MORSELLI, *Collezioni e quadriere nella Bologna del Seicento*, cit., p. 374.

gnato Giovan Battista Moretti gli permetteva di dipingere senza preoccuparsi dei suoi possedimenti che l'altro gestiva con profitto.

Alessandro Tiarini aveva raggiunto una posizione economica assai ragguardevole, grazie all'attività tenace e ramificata espletata durante la lunga vita (Fig. 81). L'inventario legale stilato *post-mortem* nel 1668 denuncia ben poche cose nella sua abitazione in contrada Mirasole Grande sotto la giurisdizione della parrocchia di San Procolo, probabilmente perché egli aveva già trasmesso tutto alla figlia Dorotea e ai figli Francesco e Alessandro.³⁰ D'altra parte nessun pittore bolognese aveva rogato con tale intensità e assiduità durante la vita: acquisti, vendite, affitti, permuta e restituzioni delle doti. Tiarini sembrerebbe sempre impegnato in importanti operazioni finanziarie, nonostante Malvasia sostenga che fosse "più innamorato dell'operazione che del guadagno".³¹ La dote assegnata alla figlia Dorotea andata sposa nel 1632 a Francesco Carboni, allievo e collaboratore del padre, la dice lunga sulle sue possibilità: una quota in denaro di 3.000 lire bolognesi e una casa in via Broccaindosso.³² Rimasta vedova nel 1636 Dorotea sposa Pietro Faccini junior il quale, essendo mercante di grandi possibilità economiche, vende la stessa casa e investe il ricavato.³³ Negli anni i due, il padre e il genero, si affitteranno l'un l'altro due poderi, uno a Ozzano e uno a Castelguelfo³⁴ con

³⁰ *Ivi*, p. 422.

³¹ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*, cit., II, p. 138.

³² ASBo, notaio Francesco Bosi, b. 5, fasc. 57; E. MONDUCCI in *Alessandro Tiarini (1577-1668)*, Manerba, Edizioni Merigo Art Books, 2000, p. 358, doc. 95.

³³ ASBo, Notaio Pompeo Cignani, b. 5, prot. P, c. 30, E. MONDUCCI, *Alessandro Tiarini*, cit., p. 358, doc. 96.

³⁴ ASBo, notaio Martino Diolaiti, b. 5, 1653-1660; ASBo, Notaio Orazio Montecalvi, 5.10.11 1646/12/12 «Essendo che dall'anno 1644 del mese di novembre la signora Antonia Ravagli Fiegni concesse ad affitto un luogo posto nel comune di Ozzano al signor Alessandro Tiarini per tempo e termine di anni nove et per la presente il signor Alessandro Tiarini fa instantia di renuntiare a detto luogo; detta signora Antonia per compiacere al detto si contenta di assolverlo dall'obbligazione di detta locatione con le condizioni infrascritte, cioè: che il detto signor Alessandro lasci alla detta signora Antonia li denari che sborsò al principio di detta locatione, che sono la somma di lire 300; e più il detto signor Alessandro gli paghi al presente alla celebratione della scrittura da farsi per la presente absolute lire 60; e più gli facci buoni la pretensione che haveva per il presente anno della tempesta il medesimo signor Alessandro con la sudetta Antonia; e più gli rinontia il credito che ha il signor Alessandro con li contadini che al presente stanno sul detto luogo, che è la somma di lire 46 e detto credito sarà autenticato». ASBo, Notaio Diolaiti Martino, 6.7.8 «Con la presente dichiarano i signori Alessandro Tiarini e Pietro Facini haver fatto tutti li conti degli affitti della possessione di Castel Guelfo condotta dall'istesso Facini, come per instrumento rogato agli anni passati, et havendo visto li denari pagati al sudetto Tiarini per conto di detti affitti e si è trovato che il detto Facini per tutto l'anno 1652 resta debitore al sudetto Tiarini di lire 2.700 e soldi 16 per conto e saldo fatto tra di loro concordemente dichiarando inoltre che il sudetto signor Facini nonostante d'havere a continuare detta locatione ancor due anni di presente ha rinuntiato e rinuntia a sudetta locatione consignando al sudetto signor Tiarini la medesima possessione seminata di corbe trenta formento, corbe quattro fava, corbe quattro spelta, corbe una marzola [...]».

l'intento di trarre ulteriore profitto dalla coltivazione del terreno. Lo *status* sociale di Tiarini era comparabile a quello di un nobile: viveva con la servitù nella casa di via Mirasole, vestiva sempre di seta ma soprattutto aveva avuto incarichi importanti come Massaro e poi Sindaco della Compagnia dei pittori, perito legale e professore all'Accademia di disegno del Ghisilieri. Come le migliori famiglie bolognesi, nel 1658, aveva addirittura acquistato per 150 lire la cappella della Beata Vergine, prospiciente all'Organo, nella chiesa di San Procolo, adiacente alla sua dimora e la stessa in cui si era sposata la figlia Dorotea.³⁵ Dai documenti emerge che solo un altro artista, Angelo Michele Colonna, possedeva una cappella privata nella chiesa di San Bartolomeo a Porta Ravennana, ma l'aveva ottenuta come parte del pagamento per gli affreschi della volta nel 1666.³⁶

Il pittore che di gran lunga sembra essere stato il più ricco di Bologna, se si tiene conto delle proprietà e del denaro investito, è Francesco Albani (Fig. 82). Le carte raccolte da Malvasia e le aggiunte dello Zanotti poi, offrono una tale quantità di materiale archivistico che, messo insieme, sorprende per la sua vastità. Peccato che Albani, come si vedrà, verrà raggirato dal fratello e dai parenti e sarà costretto a vendere alcune proprietà, oltre a chiedere, nel 1634, l'esenzione delle tasse al Senato bolognese in quanto padre di undici figli.³⁷ Dal matrimonio con la prima moglie ebbe in dote 20.000 lire più due case a Roma; alla morte di questa si risposò con Doralice Fioravanti che gli portò in dote 10.000 lire e quindi decise di restituire l'eredità paterna e quella materna, che Malvasia dice essere stata consistente, nelle mani del fratello Domenico, poiché gli bastavano, e anzi sopraggiungevano, i suoi guadagni e le rendite. Ma da Roma il fratello lo convinse a tornare a Bologna e rimettere a lui, in qualità di amministratore, tutti i profitti, gli interessi, la gestione dei poteri, cosicché egli potesse dedicarsi *in toto* alla pittura.

Albani aveva due passioni, i libri, di cui possedeva una sterminata biblioteca, e una proprietà detta La Querzola che egli sognava di poter trasformare in villa suburbana sull'esempio romano, la quale assorbiva un fiume di denaro nel mantenimento e nella gestione:³⁸ quando venne venduta dalle due figlie Anna e Ginevra, che l'avevano ereditata, fu acquistata dal conte Odoardo Pe-

³⁵ M. FANTI, *San Procolo: la chiesa, l'abbazia; leggenda e storia*, Bologna, Cappelli, 1963, p. 169. Anche Guercino aveva acquisito una cappella privata per sé e per la propria famiglia, ma a Cento, nella chiesa del Rosario.

³⁶ ASBo, Notaio Alessandro Andrei, 6.10.11 in data 22/03/1665. Clausola del contratto tra i padri teatini di san Bartolomeo e Angelo Michele Colonna.

³⁷ M. GUALANDI, *Memorie originali italiane riguardante le belle arti*, cit., III, pp. 101-107.

³⁸ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*, cit., II, pp. 152-155, 181-182, 191.

poli per 60.000 lire. Francesco Albani aveva un altro possedimento di pregio, un podere detto Medola, che fu costretto a vendere per 20.000 lire a Simone Pederzani, per poter in parte estinguere il debito di 70.000 lire che aveva scoperto essere stato contratto, dilapidando i suoi proventi, dal fratello Domenico. Con l'acquisto di Medola il Pederzani l'aveva inoltre sollevato dall'ipoteca di 10.000 lire che gravava anche sulla Querzola, la garanzia su un appartamento a Bologna abitato da un certo «Colosso», e il pegno su alcuni frutti. Con quel che gli rimaneva da tale svendita Albani aveva pagato un altro debito di 8.000 lire contratto con le Suore della Concezione. Ma ancora non bastava per coprire l'ammanco di 70.000 lire lasciatogli dal fratello. E così, in una lettera scritta al Bonini nel 1654 e pubblicata da Malvasia, fa i conti di quello che deve onorare ancora e si augura di poter campare tanto a lungo da soddisfare tutti.

Una riflessione a parte merita la bottega nelle sue varianti tipologiche immobiliari e di organizzazione. Nei documenti e nelle fonti s'incontrano, infatti, i termini di stanza, bottega, scuola e accademia che apparentemente sembrerebbero dei sinonimi, in realtà indicano strutture differenti.³⁹

Con il vocabolo stanza, o più stanze, si intendono alloggi presi in affitto per portare a termine commissioni che richiedevano vasti spazi, o noleggiati proprio perché non si disponeva di una dimora adatta; qui si producevano e copiavano quadri, si macinavano colori, si imprimevano le tele, si radunavano gli assistenti. Le botteghe erano, invece, immobili in cui si producevano manufatti ma contemporaneamente vi si esibivano prodotti lavorati e semilavorati con il fine del commercio. Altra cosa erano le scuole, termine più generico con cui si intendeva sia uno spazio fisico sia un'aggregazione di persone che seguivano gli insegnamenti di un artista. Per accademie, infine, si identificavano i luoghi dove si studiavano i modelli, si dipingevano quadri, ma con l'accesso riservato agli scolari paganti, oltre che agli allievi, fossero questi giovani apprendisti o dilettanti di pittura. Il grande impegno profuso da Ludovico Carracci, Bartolomeo Cesi e Ercole Lucchini nel trasformare la Compagnia dei pittori, fondata nel 1598 e i cui statuti furono approvati solo nel 1602, in un'Accademia sulla scorta di quella romana di San Luca, si spiega meglio nell'ottica del riconoscimento di uno spazio formale a una compagine che, invece, tendeva ad aprire privatamente singole accademie. Molto spesso quest'ultime si esaurivano in un breve torno d'anni.⁴⁰

³⁹ Su questo argomento si legga il documentato saggio di G. PERINI, *Il ruolo dell'artista a Bologna e in Emilia tra Corporazione e Accademia*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, vol. I. *Un'avventura artistica tra natura e idea*, a cura di V. Fortunati, Milano, Electa, 1994, pp. 280-315.

⁴⁰ C. DEMPSEY, *Some Observations on the Education of artista in Florence and Bologna during the later Sixteenth Century*, «The Art Bulletin», Vol. 62, No 4 (Dec. 1980), pp. 552-569.

Tali varianti lessicali sembrerebbero dunque designare finalità differenti che si possono analizzare attraverso i singoli apporti. Matteo Borboni, secondo l'indicazione del suo inventario, aveva una stanza in cui lavorare separata dalla casa, vicino alle scuole Pie e ai Signori Guidotti.⁴¹ Si parla di stanza anche per Giacomo Cavedone, precisamente per quella posta in via di S. Pietro vicino al portico dei frati suddetti, che già era di Ludovico Carracci.⁴² Guercino ebbe a disposizione una stanza nel 1637 presso il palazzo del conte Filippo Aldrovandi, e anche Cantarini aprì una stanza in casa Zambecari. C'erano poi le stanze disponibili in locazione presso l'Ospedale della Morte: le fonti parlano a più riprese, e per differenti pittori, di questo luogo centralissimo adiacente a via de' Foscherari, dove si era insediata la sede della Compagnia dei pittori,⁴³ vicino all'accademia dei Carracci.⁴⁴ Secondo Benedetto Morello che aveva descritto i funerali di Agostino Carracci, svoltisi nella chiesa dell'Ospedale della morte,⁴⁵ nessun edificio «era meglio accomodato per ogni rispetto a tale impresa; sì per esser luogo dove per lo più hanno ridotto i dipintori, come per esser nella piazza, ben capace e senza occupazione d'uffici».⁴⁶ Le «stanze» dell'Ospedale della morte compaiono più volte, in relazione a diversi pittori, nella *Felsina Pittrice* di Malvasia:⁴⁷ Guido Reni qui vi dipinse il quadro con il *San Bruno, la morte e il diavolo*, e sempre in questo luogo riunì i rappresentanti dell'arte della seta per mostrare loro lo stato di avanzamento dei lavori per la pala di San Giobbe; Lucio Massari e Francesco Albani, ritornati a Bologna da Roma, «tennero stantia unitamente sopra l'Ospital della morte». Guido possedeva altri locali in affitto «al Mercato» e altri utilizzati occasionalmente, come una «stanza [...] all'Accademia delle Porte» ove aveva ricoverato il *Ratto di Elena*, (Fig. 83) e anche tre camere prese in affitto in palazzo Fantuzzi,⁴⁸ diventate poi lo studio dell'allievo Francesco Gessi.

Lorenzo Garbieri, secondo Malvasia, esponeva i suoi quadri presso la sua casa in via Cartoleria, ma dal 1620, stando a un contratto di locazione tra lui e

⁴¹ R. MORSELLI, *Collezioni e quadriere nella Bologna del Seicento*, cit., p. 115.

⁴² BCABO, ms B 16, sec. XVII, c. 205r.

⁴³ A. MASINI, *Bologna perlustrata*, Bologna 1666 ed. Forni, 1986, p. 494.

⁴⁴ Sull'Accademia dei Carracci si veda G. PERINI, *Arte e società: il ruolo dell'artista*, cit., pp. 280-315.

⁴⁵ S. SANDRI, *Il funerale di Agostino Carracci e il ruolo degli artisti nei cerimoniali funebri bolognesi del Seicento*, «Caleidoscopio. Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte», Università di Bologna, 6, 2005, pp. 7-35.

⁴⁶ B. MORELLO, *Il Funerale d'Agostin Carraccio fatto in Bologna sua patria da gl'Incaminati accademici del Disegno scritto all'Ill.mo et R.mo Sig.r Cardinal Farnese*, Bologna, Vittorio Benacci, 1603.

⁴⁷ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*, cit., I, p. 390, II, p. 34.

⁴⁸ *Ivi*, II, pp. 35-47 e p. 247; L. MARZOCCHI, *Scritti originali del conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, Bologna, Edizioni Alfa, 1982, p. 50.

i padri della chiesa di Santa Maria de' Galluzzi, aveva affittato una casa con bottega "a uso di pittura" in via S. Mamolo, vicino alla chiesa succitata.⁴⁹

Lorenzo Pasinelli aveva una scuola in via Imperiale detta dei Mulini, e così Leonello Spada "che tenne scuola" a Parma e a Reggio, cui si aggiunge quella di Guercino a Bologna, ma non così frequentata come quella di Cento.

Alessandro Tiarini gestiva un'accademia di nudo nei locali della sua importante dimora in via Mirasole Grande; Guercino era uno dei quattro direttori dell'Accademia di nudo fondata da Ettore Ghisilieri assieme ad Albani, Tiarini e Desubleo, ed era forte della sua esperienza centese in quanto, dal 1616, aveva aperto un'Accademia di nudo in due stanze che gli erano state assegnate da Bartolomeo Fabbri frequentate anche dal nipote Ercole Gennari. Francesco Gessi prese in affitto due stanze dalla compagnia di Gesù e vi aprì un'accademia frequentata da Andrea Seghizzi, stessa scelta di Faccini nel momento in cui litigò con Annibale e decise di aprire una propria accademia di nudo in via Imperiale in due grandi camere in cui fece posizionare la stufa, due grandi "lumiere", seggiole e sgabelli e scelse un modello prestante.

D'altra parte anche l'Arte dei Bombasari e dei pittori, nel momento in cui si divide da quella dei "Guainari, Spadari e Sellari" nel 1569,⁵⁰ sente l'esigenza di diversificare gli spazi: vende una casa in via del Fieno e della Paglia, sotto la parrocchia dei SS. Fabiano e Sebastiano, detenuta in società, per 9.000 lire, e acquista una stanza detta dei Drappieri in via Cimarie, sufficiente per radunare le assemblee e i soci.⁵¹ La stessa Società, quattro anni più tardi, acquisterà per 250 lire una bottega a uso di spezieria detta della Pigna Vecchia posta sotto San Giovanni de' Carbonesi.⁵² Stanza e bottega erano separate e con funzioni dissimili, anche se l'una serviva all'altra.

Diversamente succede a Modena, città limitrofa ma governata da un differente regime politico: Ludovico Lana, il pittore di spicco in città, nel 1637 chiede, infatti, che gli vengano assegnate delle stanze nel palazzo della Comunità come studio per dipingere e per poter aprire una Accademia. Non solo la Comunità gliene assegnerà, ma si accollerà anche la spesa di 500 lire modenesi⁵³ per restaurarle e adattarle.⁵⁴

⁴⁹ M. GUALANDI, *Memorie originali italiane riguardante le belle arti*, cit., III, p. 166.

⁵⁰ *Ivi*, p. 154.

⁵¹ *Ivi*, p. 155.

⁵² *Ivi*, p. 157.

⁵³ Una lira bolognese vale 1,5 lira modenese.

⁵⁴ Si veda L. SILINGARDI, *Regesto*, in *L'amorevole maniera: Ludovico Lana e la pittura emiliana del primo Seicento*, a cura di Daniele Benati, Lucia Peruzzi, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2003, pp. 150-152.

Secondo il modello più consolidato a Bologna le botteghe si trovavano annesso alle case di abitazione degli artisti, avevano accesso attraverso una porta che si affacciava sulla pubblica via e si trovavano al piano terreno. Tuttavia le botteghe si declinano secondo l'importanza dell'artista che le gestiva; una panoramica sulla loro struttura riporta un'attività assai variegata.

È emblematico il caso del pittore Cesare Baglione (Cremona 1545/50-Parma 1615), artista di corte a Parma sotto Ottavio e Ranuccio I Farnese, che abitava in una grande casa a Bologna sotto la parrocchia di Santa Maria Maggiore. Copioso decoratore, protagonista dei più estrosi cicli tardo-manieristi tra cui quelli nel Palazzo del Giardino a Parma e nel chiostro vecchio di San Michele in Bosco a Bologna – entrambi perduti – e appassionato di paesaggi fiamminghi, dopo la sua morte i suoi strumenti di pittore erano stati archiviati in un “camerino”. Bastava un piccolo spazio per contenere quattro grandi casse: nella prima c'erano cartoni, spolveri e libri d'incisioni; nella seconda pennelli e sacchetti di cuoio pieni di terre per ottenere colori; nel terzo molti strumenti da fiato, la sua lira, paesaggi fiamminghi arrotolati; nel quarto i gessi e le terrecotte che gli servivano come modelli.⁵⁵ Non aveva mai aperto una bottega presso la casa e si era occupato soprattutto di decorazioni parietali, e dunque la sua dotazione personale era limitata. D'altra parte i patrimoni degli artisti felsinei appartenevano alle famiglie che li ereditavano e ne coltivavano i frutti. Se nella discendenza non c'erano eredi diretti che proseguivano la professione, le attrezzature delle botteghe erano disperse, raccolte in bauli e chiuse in una stanza, oppure le parti relative ai disegni e alle stampe erano vendute separatamente. I quadri finivano, invece, per arredare la casa.

Di tutt'altra sostanza era la strumentazione di bottega del pittore Orazio Samacchini (1532-1577), deceduto a soli quarantacinque anni nel 1577, cui Cesare Baglione avrebbe voluto succedere nella presidenza della Compagnia dei pittori.⁵⁶ Il suo inventario legale stilato il 6 novembre dello stesso anno, in favore dei due figli maschi Alessandro e Fabrizio, comprende anche la descrizione della bottega, posta nella stessa abitazione sotto la giurisdizione della parrocchia di San Martino Maggiore.⁵⁷ Le carte risultano di grande interesse poiché entrano nei dettagli non solo delle dotazioni della bottega, dei lavori abbozzati e non finiti, dei denari ricevuti per caparra da restituire e dei debiti

⁵⁵ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*, cit, I, p. 259.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 170-171. Sul conflittuale rapporto tra Cesare Baglione e la Corporazione dei pittori si veda R. ZAPPERI, *La corporations des peintres et la censure des images à Bologne au temps des Carrache*, «Revue d'histoire moderne et contemporaine (1954-)», 38e, no. 3 (Jul.-sept. 1991), pp. 387-400.

⁵⁷ ASBo, Demaniale, San Benedetto, b. 79/5179, Inventario legale dell'eredità di Orazio Samacchini, 6 novembre 1577, inedito.

da onorare, ma registrano un sistema di scambi tra pittori coevi, amici e colleghi. Si apre così uno spaccato sulla funzionalità di un'impresa ben condotta, gestita amministrativamente dal socio e fratello Giulio Cesare, in perfetto funzionamento, interrotta bruscamente dalla dipartita dell'attore principale. Nella bottega trovavano posto diciannove quadri abbozzati, grandi e piccoli, a figure intere e solo teste, su legno e su tela, alcuni con cornice: un repertorio pronto per essere portato a termine in caso di acquisto, e altri pezzi già finiti, forse eseguiti su commissione. I modelli su gesso erano centoventisette, di studio e di anatomia, cui si aggiungevano otto bozzetti in terracotta e cinque casse con gessi cavi che evidentemente si assemblavano e andavano a formare un'*Aurora*, progetto cui il Samacchini teneva particolarmente dato che, tra le tele più grandi, erano presenti due figure raffiguranti un'*Aurora* e un *Crepuscolo*. C'era poi la dotazione di pigmenti e di pennelli, di ottima qualità, necessari per la riuscita di un progetto. Ecco allora colori, smalti, lacche, pesati e valutati; quaranta pennelli aguzzi e otto di piuma d'oca; un mappamondo e quattro treppiedi da pittore in legno, tre libri d'architettura necessari per raffigurare la giusta proporzione degli sfondi. La grande attitudine al disegno e alla progettazione è delineata da quei millecinquecento disegni grandi e medi e dalle novanta incisioni. C'erano infine i conti da riportare in pareggio: 400 lire da ridare ai fabbricieri del Duomo di Cremona per una tavola che gli era stata commissionata e che non aveva potuto cominciare; 18 lire da riscuotere da Bartolomeo Passerotti per una mezza oncia di azzurro oltremare che gli aveva consegnato tramite il conte Fabio Papilli, altre 236 lire riscosse dai canonici del duomo di Parma da Orazio Piola che gli doveva rimettere Paolo Gessi e 43 lire che Prospero Fontana gli doveva dare per un San Salvatore eseguito su sua commissione il 17 settembre 1576. Emerge una società di pittori che si relazionava intensamente, aiutandosi e unendo viaggi e forze, ove era possibile.

Anche lo scultore Gabriele Brunelli viveva in una casa bottega posta sotto la giurisdizione della parrocchia di S. Maria delle Muratelle.⁵⁸ In casa aveva i soli mobili necessari, senza alcun orpello e aveva trasformato in studio una stanza della casa dove teneva gli strumenti da lavoro dello scultore, una serie cospicua di incisioni e disegni dei Carracci, Mitelli, Vignola, Simone da Pesaro e l'*Iconologia* di Cesare Ripa, molte figure in gesso, terracotta e scagliola sotto i nomi dell'Algaridi, di Michelangelo, del Sansovino e dello stesso Brunelli.

Un esempio eccentrico è quello della casa-studio di Guido Reni, così come ce la restituisce l'inventario del 31 agosto 1642.⁵⁹ Si trovava di fianco al-

⁵⁸ R. MORSELLI, *Collezioni e quadriere nella Bologna del Seicento*, cit., pp. 33-34.

⁵⁹ Per l'analisi dettagliata si veda EAD., *Io Guido Reni Bologna*, cit., pp. 71-134.

l'abside della chiesa di Santa Maria della Vita, propriamente in via del Cane, sotto la parrocchia di Sant'Andrea delle Scuole, ed era di proprietà dei padri della chiesa.⁶⁰ Aveva una parte delle finestre che si affacciavano su Piazza Maggiore: era composta da sei stanze nel piano superiore, tra cui un ripostiglio, la camera da letto dell'artista e quella più piccola del servitore, e cinque al piano inferiore, tra cui il locale «dove dipingeva il Sig. Guido». Era arredata in modo spartano con pochi mobili essenziali ma, soprattutto, non esisteva uno spazio privato. Nemmeno la camera da letto di Guido era indenne dal contenere casse di disegni tra le calze rotte, e colori finissimi chiusi a chiave in contenitori di legno dipinti. Guido Reni, d'altra parte, non aveva famiglia, aveva necessità di essere accudito dai collaboratori più stretti e aveva limitate necessità di rappresentanza.

Si possono rubricare altri casi: per esempio i beni degli artisti deceduti in tarda età, o ammalati da anni, si riducevano a poche cose e le loro case/botteghe erano private della funzione principale. Il caso più eclatante è fornito dai beni ritrovati alla morte di uno dei pittori più richiesti del Seicento a Bologna, Pier Francesco Cittadini detto il Milanese.⁶¹ Il pittore «di grande celebrità», secondo quanto scriveva nel suo prezioso diario il conte Alessandro Fava, possedeva pochi oggetti di valore nella sua casa posta sotto la parrocchia di S. Procolo. Sembra avere solo le cose essenziali: il tavolo per mangiare, qualche sedia, la credenza, le padelle per cucinare, un tavolaccio con materasso su cui dormire. Non disponeva di una quadreria ma solo di una sua tela abbozzata che riproduceva *l'Inverno*, iniziata ma non finita probabilmente a causa della malattia, qualche figura di gesso, pennelli rotti e la pietra per macinare i colori nell'ammezzato sopra la cucina. Nel granaio si trovavano tele pronte per essere utilizzate e «alcuni rilievi da pittore». Si stenta a credere che tutti i suoi dipinti siano stati eseguiti in un vano di collegamento tra due piani. Eppure la casa era di sua proprietà: tra le pareti domestiche, forse, aveva svolto l'attività di pittore.

Il 7 febbraio 1668 moriva un importante personaggio della scena artistica bolognese: Alessandro Tiarini.⁶² Aveva novantaquattro anni e già da qualche tempo era ammalato; colpisce l'esiguità degli oggetti ritrovati nella sua casa in via Mirasole. I documenti invitano a credere alle parole di Malvasia, il quale

⁶⁰ L'esatta collocazione della casa di Guido Reni *ad annum* 1642 si evince dall'atto che accompagna il suo inventario.

⁶¹ R. MORSELLI, *Collezioni e quadriere nella Bologna del Seicento*, cit., pp. 168-169.

⁶² *Ivi*, pp. 422-424; D. BENATI, *Alessandro Tiarini, l'opera pittorica completa e i disegni*, con la collaborazione di Barbara Ghelfi, Milano, Federico Motta editore, 2001, II voll.

asseriva che Tiarini, resosi conto del proprio declino, donò i pennelli al Sirani, dedicandosi fino alla morte a «devozioni e spirituali esercizi».

Un ulteriore caso è rappresentato dai beni di Matteo Borboni che aveva diviso l'abitazione signorile dalla bottega.⁶³ Egli aveva saputo sfruttare al meglio la sua carica di massaro della compagnia dei pittori, detenuta per ben quarant'anni, dal 1639 al 1678. Amico di Sirani, il Borboni era un degno rappresentante di quella fascia borghese della comunità felsinea che stava acquistando posizioni importanti nella maglia sociale del tempo. Nonostante fosse un artista mediocre, Borboni possedeva la grande casa nella parrocchia di S. Mamolo, di cui si è detto, e una bottega in prossimità di S. Petronio, vicino all'abitazione di Guido Reni, nel centro economico e culturale della città. Qui teneva le cassette per i colori, la pietra per macinarli, un tavolo, alcune seggiole per i visitatori del suo *atelier*, due cavalletti per dipingere, squadre e regoli, cartoni, due quadri (un *ritratto* e una *Beata Vergine*), rilievi e statue di legno che gli servivano come modelli. Non aveva libri e nessun dipinto era appeso alle pareti.

Infine Malvasia cita molte botteghe per la vendita al dettaglio di prodotti artistici dozzinali, senza mai parlarne apertamente, e disprezzando velatamente tale pratica: Bartolomeo Loto nella stessa bottega in cui faceva l'orafa dipingeva paesi di gusto carraccesco; un certo Parisino, santaro e intagliatore, è citato a proposito delle maldicenze di Cantarini; Giovannino da Capugnano aveva aperto una bottega in cui, secondo lo storiografo, non entrava mai nessuno se non qualcuno che volesse dipingere qualche cassa vecchia; Alessandro Tiarini fu posto a bottega da un tal Spinelli che dipingeva e indorava in un locale dei Signori Dolfi in San Mamolo, mentre Giacomo Alboresi, all'inizio della carriera, fu redarguito perché i suoi quadri erano così mediocri da essere assimilati a quelli che si vendevano nella bottega di un tale Monsù, pittore evidentemente d'Oltralpe.⁶⁴

Un esempio documentato di bottega «ad usum vendendi picturas et sanctos», venduta dagli eredi di Enrico Kaiel «alias de Teutonis Alemanus» a Salvatore Buonaveri, già socio del pittore tedesco, aggiunge un'ulteriore circostanza a quelle già presentate.⁶⁵ Si tratta, infatti, di uno spazio che funzionava come un negozio in cui si vendevano copie di quadri noti e pubblici, riduzioni di particolari da pale molto ammirate, teste di santi e Madonne. In

⁶³ R. MORSELLI, *Collezioni e quadriere nella Bologna del Seicento*, cit., pp. 114-117.

⁶⁴ Le informazioni si trovano in C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*, cit., I, p. 92; II, pp. 378, 85, 86, 120, 368.

⁶⁵ R. MORSELLI, *Collezioni e quadriere nella Bologna del Seicento*, cit., pp. 32-33.

questa coniugazione il proprietario era un artista di livello mediocre che aveva indirizzato la sua professione in una fiorente attività commerciale.

Quest'ultima carrellata di pittori "mediocri", più artigiani che artisti, tuttavia ammessi nella Gilda degli artefici più accreditati grazie alle tasse che erano in grado di onorare, costituiscono l'*hūmus* della società pittorica felsinea. Senza il loro contributo quotidiano di diffusione d'immagini smerciate nelle botteghe e anche sulla pubblica piazza attorno a San Petronio – devozionali e profane, a figura intera o in dettagli –, la fama del distretto bolognese non avrebbe potuto sfondare la barriera della committenza interna e solo altolocata.

Il circolo virtuoso della domanda e dell'offerta che passava dall'originale unico alla riproduzione seriale di particolari, veniva alimentato in maniera fluida proprio da loro.

L'inaccessibilità di Guido Reni, che seguiva i mercanteggi dalle finestre della sua casa affacciate su Piazza Maggiore, veniva riverberata dalla vendita di parti replicate dei suoi quadri inarrivabili. La piazza di Bologna alimentava il suo mito e diffondeva, di conseguenza, quello degli operosi e ben organizzati pittori che costruivano il modello di Felsina Pittrice.

Anche la rinnovata Compagnia dei pittori si era finalmente aperta a questo nuovo mercato e aveva spalancato le porte a tutti quelli che intendevano garantire il proprio lavoro attraverso una società con statuto approvato e una sede in cui riunirsi. Un'organizzazione che li rappresentava e li censiva, e che a sua volta assicurava la provenienza del pittore. Le antiche dinamiche paleottiane di chiusura di tardo Cinquecento, pavide di nuovi stimoli e di pittori forestieri, o anche soltanto di eccentrici protagonisti, avevano lasciato il posto a una realtà produttiva ed efficiente, in grado di soddisfare le esigenze del mercato interno e di appagare in contemporanea anche quello esterno.