

MARINELLA PIGOZZI\*

*Supino e Rubbiani: Medioevo vero e falso.  
Per una memoria testimone di civiltà*

ABSTRACT

During the nineteenth century, the Middle Ages were chosen by the Romantic western imagination as an occasion for cultural reflection, identity, a functional moment to the development of the arts. Both Igino Benvenuto Supino as investigator in the documents of the history of the city, and Alfonso Rubbiani as a dreamer, creator of a Middle Ages more evocative than true, turned to these centuries. KEYWORDS: Igino Benvenuto Supino; Alfonso Rubbiani; Middle Ages; Bologna; Restoration.

Nel corso del secolo XIX, il Medio Evo fu scelto dall'immaginario occidentale romantico, quale occasione di riflessione culturale, identitaria, momento funzionale allo sviluppo delle arti. A questi secoli si rivolsero sia Supino quale indagatore nei documenti della storia della città, sia Rubbiani quale sognatore, creatore di un Medio Evo più evocativo che vero.

PAROLE CHIAVE: Igino Benvenuto Supino; Alfonso Rubbiani; Medio Evo; Bologna; Restauro.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11691>

---

**n**el corso del secolo XIX, il Medio Evo fu scelto dall'immaginario occidentale romantico, quale occasione di riflessione culturale, identitaria, momento funzionale allo sviluppo delle arti. Negli anni postunitari, anche l'Italia unificata e monarchica, che pur amava esporsi quale nuovo cardine della vita associata e si mostrava con la corona turrita nei neonati Musei del Risorgimento, aderisce se pur in ritardo al fenomeno nostalgico comune a tutti i paesi europei e che ebbe larghissime ripercussioni sul gusto, sui costumi e sull'arte.

A Bologna, l'architettura medievale e gotica della città costituiva già per se stessa fisico documento storico, un archivio di mattoni e qualche raro marmo, impreziosito di manoscritti miniati, di pitture dorate e sculture in terracotta, reso internazionale dallo Studio e sostenuto dall'orgoglio del libero Comune.

A questi secoli si rivolsero sia Supino quale indagatore nei documenti, anche fotografici, della storia della città, della sua arte, del suo dialogo con i territori limitrofi, sia Rubbiani quale sognatore, creatore di un Medio Evo più scenografico ed evocativo che vero, con l'appoggio dell'aristocrazia terriera e industriale cittadina.

---

\* Università di Bologna; [marinella.pigozzi@unibo.it](mailto:marinella.pigozzi@unibo.it)

### **Igino Benvenuto Supino**

Igino Benvenuto Supino, nel suo operato sia di museografo, sia di docente universitario, sia nei suoi scritti di storico dell'arte, ha indagato il vero Medio Evo e l'arte dei secoli seguenti. Lo interessa la scultura soprattutto, ma coinvolgendo l'architettura, la miniatura, la pittura, le arti decorative, abbraccia tutta la cultura artistica di un periodo, vertiginoso archivio di testimonianze, specchio della società che le ha espresse e sostenute. Ha lavorato a Pisa prima, a Firenze, ove nel 1896 era stato incaricato con il sostegno di Adolfo Venturi della direzione del Museo del Bargello, infine a Bologna, in Università e non solo. Ha offerto a Felsina negli anni Trenta il primo sguardo d'insieme della sua arte, in dialogo con la cultura, la politica, l'economia dei territori limitrofi.

Il testo dell'ultima prolusione del corso universitario bolognese (1933), che aveva intitolato *Tradizioni e forme nell'arte dei primitivi toscani*, riflette le strategie d'azione, che lo avevano guidato sin dal periodo pisano, tese alla conoscenza, alla tutela, alla conservazione, alla memoria del lascito storico e alla sua valorizzazione.

Dopo aver seguito con attenzione il progetto *Handbuch der Kirchen von Florenz* iniziato nel 1925 da Curt H. Weigelt e Willhelm von Bode e concluso negli anni Trenta da Paatz in collaborazione con Elisabeth Valentiner,<sup>1</sup> a sua volta Supino ha dato inizio ad un lavoro analogo per Bologna. Nella prefazione a *L'arte nelle chiese di Bologna*, il suo testamento metodologico, pubblicato nel 1932, ma frutto delle indagini di tutta la sua vita bolognese, leggiamo:

A questa storia è stato anzitutto necessario fondamento l'assiduo esame degli stessi monumenti [...] e insieme l'indagine in tutti i documenti scritti, sempre tenuti a fronte con le tradizioni più o meno popolari ed erudite.<sup>2</sup>

Continui furono i contatti sia con Giovanni Poggi,<sup>3</sup> che intraprese la carriera di funzionario delle Antichità e Belle Arti all'indomani dell'approvazione della nuova legge dello Stato italiano e ricoprì fin dal 1904 il ruolo di ispettore straordinario delle Regie Gallerie di Firenze da un anno dirette dal ravennate Corrado Ricci, sia con Pasquale Nerino Ferri, responsabile del Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi,<sup>4</sup> sia con lo svizzero Henry

---

<sup>1</sup> WALTER PAATZ, ELISABETH VALENTINER-PAATZ, *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1940-1954.

<sup>2</sup> IGINO BENVENUTO SUPINO, *L'arte nelle chiese di Bologna*, I: *Secoli VIII-XIV*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1932, s.p.

<sup>3</sup> ELENA LOMBARDI, Poggi, Giovanni, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2015, pp. 469-473, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-poggi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-poggi_%28Dizionario-Biografico%29/)>, ultima cons.: 29.3.2020.

<sup>4</sup> PASQUALE NERINO FERRI, *Catalogo dei disegni esposti al pubblico nel corridoio del Ponte Vecchio nella R. Galleria degli Uffizi con l'indice dei nomi degli Artefici*, Firenze, 1881; ID., *Catalogo riassuntivo della Raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi*

Bodmer, affascinato dall'arte italiana, da quella bolognese in particolare, direttore del Kunstinstitut di Firenze dal 1922 al 1932.<sup>5</sup> Poggi inoltre collaborò fin dalla sua prima fondazione (1903) alla *Miscellanea d'Arte, rivista mensile di storia dell'arte medievale e moderna*, fondata da Iginio Benvenuto Supino e pubblicata dai Fratelli Alinari editori. Frequenti, ma solo nei primi anni del secolo XX, furono i rapporti con Ugo Ojetti.

Supino fu anche pittore autodidatta e con alcune sue opere partecipò a mostre temporanee, non ne organizzò da studioso, ma accettò di essere coinvolto in alcuni comitati scientifici di mostre importanti, da quella sull'arte antica a Siena nel 1904 organizzata da Corrado Ricci a quella della Biennale di Venezia nel 1930 diretta da Ettore Zorzi, Marcello Piacentini, Beppe Ciardi, sino alla mostra bolognese sul Settecento nel 1935.<sup>6</sup> Fra i documenti di cui Supino si è servito, accanto all'osservazione attenta di ogni singolo manufatto, ci sono state le testimonianze archivistiche, la letteratura, le fotografie, consapevole fra i primi del loro ruolo di valido strumento di conoscenza dei segni lasciati sulle opere da chi le ha volute, le ha create, ma anche dal tempo e dall'azione di restauro non sempre corretta delle generazioni successive.

Accanto all'attività di studio, non meno importante è stata la sua azione di salvaguardia e di conservazione delle arti, di tutte le arti. Essa appare il tratto caratterizzante di tutta la sua vicenda umana e professionale, l'ha accompagnato da Pisa sino al forzato distacco dal Museo d'Arte Industriale di Bologna nel 1938.

Durante gli anni bolognesi, dal 1908 ha fatto parte della Commissione Conservatrice della provincia di Bologna, allora presieduta da Carlo Falletti, e per la conservazione del patrimonio cittadino ha agito dal 1929 anche quale presidente dell'Accademia di Belle Arti.<sup>7</sup> Nel 1870 i vincoli fidecommissari, che da secoli si ponevano a tutela delle maggiori collezioni artistiche, erano stati aboliti. Tuttavia l'articolo 4 della legge 28 giugno 1871

---

*compilato ora per la prima volta dal conservatore Pasquale Nerino Ferri, Roma, 1890; ID., Catalogo dei disegni cartoni e bozzetti esposti al pubblico nella R. Galleria degli Uffizi ed in altri Musei di Firenze compilato da Pasquale Nerino Ferri ispettore preposto al Gabinetto dei disegni e delle stampe nella detta Galleria, Firenze, 1895-1901.*

<sup>5</sup> HANS W. HUBERT, *Das Kunsthistorische Institut in Florenz (1897 - 1997). Seine Gründung und Geschichte bis zum hundertjährigen Jubiläum*, Firenze, Il Ventilabro, 1997.

<sup>6</sup> EMANUELE PELLEGRINI, *Le mostre di Iginio Benvenuto Supino*, in *I Supino. Una dinastia di ebrei pisani fra mercatura, arte, politica e diritto (secoli XVI-XX)*, a cura di Franco Angiolini e Monica Baldassarri, Pisa, Società Storica Pisana, 2014, pp. 157-172.

<sup>7</sup> MICHELA BONI, *Il restauro dei dipinti murali nella prima metà del XIX secolo a Bologna*, «Bollettino dell'Istituto centrale per il restauro di Roma», n.s., IV, 2002, pp. 6-27; EZIO RAIMONDI, *Restauro ed estetica della città*, «Strenna Storica Bolognese», L, 2000, pp. 17-36 (riedito come *Alle origini dell'Aemilia Ars. Ideologia e poetica*, in *Aemilia Ars 1898-1903 a Bologna. Catalogo della mostra: Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, 9 marzo-6 maggio 2001*, a cura di Carla Bernardini, Doretta Davanzo Poli, Orsola Ghetti Baldi, Milano, A+G, 2001, pp. 11-18); ROSA RITA MARIA TAMBORRINO, *Boito, Viollet-le-Duc e il metodo storico*, in *Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano*, a cura di Guido Zucconi e Tiziana Serena, Venezia, Istituto Veneto di Scienze e Arti, 2003, pp. 23-36.

n° 286 aveva previsto che le antiche norme di inalienabilità rimanessero in vigore per le raccolte d'arte, in attesa che venisse steso un nuovo testo. Rimasto senza esito lo sforzo nel 1892 di Pasquale Villari di far approvare dal Parlamento un testo legislativo complessivo, solo nel 1902 fu promulgata la prima vera legge di tutela del patrimonio artistico in Italia.

Nel frattempo si assistette alla mobilitazione dei grandi patrimoni ecclesiastici e nobiliari, in buona parte assorbiti dal già florido mercato antiquario europeo e statunitense. Non poteva bastare ad arginare il mercato il solo vecchio editto Pacca e Supino, durante la sua presidenza dell'Accademia, ha sostenuto e dato vigore alla strategia di tutela messa in atto dall'istituzione già nei secoli precedenti, incrementando le collezioni pubbliche cittadine con numerosi acquisti.<sup>8</sup>

Supino affondava con sicurezza le mani nella storia e approfondiva l'interpretazione critica di un'opera d'arte e di un artista con il confronto, con la ricerca e lo studio del suo contesto storico, economico, culturale. Possiamo definire la sua strategia come metodologia della storia e come filologia, o meglio come riflessione critica sui fondamenti e i risultati delle arti e delle scienze sociali. Sempre è rimasto fedele all'insegnamento dello storico pisano Alessandro D'Ancona, indagatore di Dante, della letteratura italiana popolare e del teatro,

figura esemplare di quella cultura accademica risorgimentale che, nel periodo postunitario, operò, servendosi soprattutto dei propri strumenti e competenze disciplinari e scientifiche, per formare e consolidare, sui nuovi valori della vita nazionale, il tessuto delle istituzioni civili e culturali dell'Italia unita.<sup>9</sup>

Supino, come il suo maestro, sosteneva la necessità metodologica della rigorosa analisi dei fatti con a fianco i più moderni strumenti della filologia, della comparatistica e, in genere, delle scienze positive. Non cavalcherà mai

---

<sup>8</sup> MARINELLA PIGOZZI, *Igino Benvenuto Supino e l'occhio della memoria storica*, in *Igino Benvenuto Supino 1858-1940. Omaggio a un padre fondatore*, a cura di Paola Bassani Pacht, Firenze, Polistampa, 2006, pp. 59-70; EAD., *L'opera d'arte e la sua riproduzione*, cit., pp. 99-118; EAD., *Fototeche d'arte e didattica. La realtà universitaria bolognese*, in *Insegnare la Storia dell'arte*, a cura di Angela Ghirardi, Claudio Franzoni, Serena Simoni, Simonetta Nicolini, Bologna, Clueb, 2009, pp. 83-108; EAD., *Igino Benvenuto Supino e l'occhio della memoria storica*, in *Il metodo e il talento. Igino Benvenuto Supino primo direttore del Bargello (1896-1906). Catalogo della mostra: Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 5 marzo-6 giugno 2010*, a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi e Silvio Balloni, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2010, pp. 235-247; EAD., *Fototeche d'arte universitarie e didattica*, in *Lo stato dell'arte. La storia dell'arte nell'Università italiana. Atti delle giornate di studio: Università degli studi di Firenze, 15-16 giugno 2009*, Roma, GB Editoria, 2011, pp. 55-62; EAD., *Igino Benvenuto Supino e Carlo Volpe in dialogo con le arti. Le Immagini della ricerca*, in EAD., *Igino Benvenuto Supino e Carlo Volpe in dialogo con le arti*, Piacenza, Tip.Le.Co., 2012, pp. 1-13.

<sup>9</sup> LUCIA STRAPPINI, D'Ancona, Alessandro, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1986, pp. 388-393, <[195](http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-d-ancona_(Dizionario-Biografico)/></a>, ultima cons.: 29.3.2020.</p></div><div data-bbox=)

l'onda commerciale dell'attribuzionismo a tutti i costi. Nella sua indagine ha inserito gli scritti di Raimond Van Marle, raffinato studioso olandese, sostenitore del metodo storico nella critica d'arte,<sup>10</sup> i testi di Friedrik Osten,<sup>11</sup> di Kingsley Porter,<sup>12</sup> di Mâle,<sup>13</sup> di Enlart,<sup>14</sup> di Thode,<sup>15</sup> di Brach,<sup>16</sup> dell'amico Marcel Reymond, attento indagatore della scultura fiorentina,<sup>17</sup> di Rouchès,<sup>18</sup> di Muntz. Alois Riegl aveva sul restauro una posizione molto rigorosa, vi riconosceva il valore della memoria,<sup>19</sup> e Supino che sosteneva che il restauro non è interpretazione, non è ricreazione, ha condiviso il pensiero dell'austriaco, i cui testi, consultati dallo studioso, sono tuttora presenti presso gli eredi, assieme a parte dell'epistolario.

A Ravenna, presso la Biblioteca Classense, è conservata la sua corrispondenza con Corrado Ricci, protagonista di una sfolgorante carriera nei musei di Parma, Modena, Ravenna, Milano, Firenze.

---

<sup>10</sup> *La peinture romaine au Moyen Âge* (1921); *The development of Italian schools of painting* (1923-39); *Iconographie de l'art profane au Moyen-Âge et à la Renaissance et la décoration des demeures* (1931-32). Cfr. LIONELLO PUPPI, *La tomba dell'ebreo*, Treviso, Terra Ferma, 2014. Il suo archivio fotografico è conservato a Venezia presso la Fondazione Giorgio Cini.

<sup>11</sup> FRIEDRICH OSTEN, *Die Bauwerke in der Lombardei vom 7. bis zum 14. Jahrhundert*, Darmstadt, Carl Wilhelm Leske, 1846-1854.

<sup>12</sup> ARTUR KINGSLEY PORTER, *Lombard architecture*, New Haven, Yale University Press, 1915-1917.

<sup>13</sup> EMILE MALE, *L'art religieux du XII siècle en France*, Paris, Armand Colin, 1922.

<sup>14</sup> CAMILLE ENLART, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris, Thorin & Fils, 1894.

<sup>15</sup> HENRI THODE, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, Grote, 1904. Sul chiarimento di Supino ad una errata interpretazione delle fonti da parte di Thode a proposito della pala marmorea dell'altare maggiore delle Masegne in San Francesco e a proposito dell'abside di San Martino: I. B. SUPINO, *L'arte nelle chiese*, cit., pp. 222-223, 276-277.

<sup>16</sup> ALBERT BRACH, *Giottos Schule in der Romagna*, Strassburg, Heitz, 1902.

<sup>17</sup> MARCEL REYMOND, *De Michel-Ange à Tiepolo*, Paris, Librairie Hachette et C., 1912; MARCEL REYMOND, *La sculpture florentine*, Firenze, Alinari frères, 1887-1900.

<sup>18</sup> GABRIEL ROUCHES, *La peinture bolognaise à la fin du XVI siècle. Les Carrache*, Paris, Felix Alcan, 1913.

<sup>19</sup> Alois Riegl, *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia degli scritti, discorsi, rapporti 1898-1905*, a cura di Sandro Scarrocchia, Bologna, Clueb, 1995. Di Riegl è *Il culto moderno dei monumenti, la sua essenza e il suo sviluppo* (1903). Affermava che ogni monumento artistico è allo stesso tempo un monumento storico e ogni monumento storico è un monumento d'arte.

### *Alfonso Rubbiani*

Rubbiani, il combattente per il papa a Porta Pia,<sup>20</sup> il restauratore della chiesa di San Francesco,<sup>21</sup> il fondatore di *Aemilia Ars*, elabora, inventa e ricrea a Bologna un nuovo Medio Evo mitizzato, comparato, purificato, più scenografico ed evocativo che vero, pittoresco.<sup>22</sup>

Il suo operato fu a lungo sostenuto in città per tutta la prima metà del Novecento dall'ingegnere Guido Zucchini (1882-1957), suo allievo ed estimatore, suo difensore attraverso il Comitato per Bologna storica e artistica, sorto il 5 maggio 1899 su iniziativa dello stesso Rubbiani e del conte Francesco Cavazza. Anche la Regia Deputazione di Storia Patria, costituitasi nel 1860 e presieduta alla sua origine dal conte Giovanni Gozzadini e poi da Giosuè Carducci, Rubbiani vi parteciperà dal 1883, sosteneva la reinterpretazione neo-medievale della città. Sforzandosi di non farlo apparire falso, Rubbiani vuole far credere il suo neo-medioevo bolognese una testimonianza storica, ricca di dignità e di bellezza. Sceglie

---

<sup>20</sup> Rubbiani, convinto che il potere temporale del Papa fosse una garanzia del suo potere spirituale, ricorda: «Un giorno del 1870 leggevo le opere di Ugo Foscolo; una pagina mi fece grande impressione. Cominciava così: "Gli Italiani devono volere e volerlo fino all'ultimo sangue che il Papa resti in mezzo all'Italia, a Roma, venerato, onorato e difeso dagli Italiani". Chiusi il libro e partii per Roma», in *Centenario della morte di Alfonso Rubbiani*, a cura del Comitato per Bologna Storica e Artistica, Bologna, Costa, 2017, p. 11. Per conoscere l'operato di Rubbiani, oltre ai faldoni conservati sia presso l'Archivio della Fabbriceria di San Francesco, sia all'interno del Comitato per Bologna storica e artistica, sono utili e consultabili la corrispondenza con i bolognesi sui restauri, le lettere inviate ai giornali e il dialogo con la Deputazione di Storia Patria. Altre testimonianze sono rintracciabili presso l'Archivio della Camera di Commercio per il restauro al palazzo della Mercanzia, presso l'Associazione per le Arti Francesco Francia relative al palazzo del Podestà, presso l'archivio dell'ingegnere Franco Manaresi e a Ravenna, presso la Biblioteca Classense, ove è presente la corrispondenza con Corrado Ricci (70 lettere).

<sup>21</sup> Il santo è con Dante Alighieri uno dei giganti del mito medievale italiano. ALFONSO RUBBIANI, *La chiesa di San Francesco e le tombe dei glossatori in Bologna. Restauri dall'anno MDCCCLXXXVI al MDCCCIC. Note storiche ed illustrative di A. R., dal Collegio degli Ingegneri ed Architetti bolognesi dedicate al IX congresso Nazionale degli Ingegneri e Architetti italiani il 1 ottobre MDCCCIC*, Bologna, Zamorani e Albertazzi, 1899, pp. 35-39, 83-88 (dove è tracciata una complessa vicenda conservativa risalendo al Medio Evo; una prima ricerca storica e archivistica complessiva in ID., *La chiesa di S. Francesco in Bologna*, Bologna, Zanichelli, 1886, pp. 66-70, 138-143; *Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro nel suo tempo (1880-1915)*, a cura di Lidia Bertelli e Otello Mazzei, Milano, Franco Angeli, 1986, in particolare PAOLA GRIFONI, *La fase di decollo del servizio di tutela: dall'eredità preunitaria alle commissioni conservatrici (1860-1880)*, in *Alfonso Rubbiani e la cultura*, cit., pp. 187-198; 1913-2013; *Fotografia e fotografi a Bologna, 1839-1900*, a cura di Giuseppina Benassati, Angela Tromellini, Casalecchio di Reno, Grafis, 1992.

<sup>22</sup> *Aemilia Ars 1898-1903. Arts & Crafts*, cit.; *Industriartistica bolognese. Aemilia Ars. Luoghi materiali fonti*, a cura di Carla Bernardini e Marta Forlai, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003; *Miti e segni del Medioevo nella città e nel territorio. Dal mito bolognese di re Enzo ai castelli neomedievali in Emilia-Romagna*, a cura di Maria Giuseppina Muzzarelli, Bologna, CLUEB, 2003; *E finalmente potremo dirci italiani. Bologna e le estinte Legazioni tra cultura e politica nazionale 1859-1911*, a cura di Claudia Collina, Fiorenza Tarozzi, Bologna, Compositori, 2011.

nel passato i fatti della storia cittadina da tramandare al futuro. Il suo operato risulta espressione di un diletterantismo appassionato, tipico dei sostenitori del restauro stilistico.<sup>23</sup> Quale restauratore si è distaccato dalle scelte filologiche orientate alla conservazione che pur con mille ostacoli cominciavano ad essere espresse, anche se non ancora praticate. Voleva far rivivere i fasti della «pristina integrità» di Bologna libero comune, la «fisionomia di gioiosa libera signora di se stessa».<sup>24</sup> Il neonato Museo Civico (1881), aperto in sette sale presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, contribuiva con altra dignità a ricordare le origini etrusche, presentava testimonianze di epoca romana, i sepolcri dei docenti dello Studio inauguratosi nel 1098, orgogliosamente ricordato come il primo e il più antico in Europa e nel mondo. Tutti i suoi reperti contribuivano al recupero e alla memoria dell'identità cittadina. Chateaubriand, Hugo, D'Azeglio, Carducci,<sup>25</sup> Serra, Pascoli sono i nonni e i padri ispiratori di Rubbiani. Carducci invitava a togliere «tutte le incrostazioni fatte dai preti e i secentisti spagnoli e gli arcadi settecenteschi», un suggerimento che Rubbiani restauratore farà proprio. Sosteneva, a differenza di Supino, che il restauro è «arte in quanto connette, dispone, integra, suppone, intuisce».<sup>26</sup> Una prosa immaginifica accompagna il suo lavoro, la creazione di un sogno. Di Bologna ha scritto:

Invano assediata da nemi di grottesche farfalle, di larve insensate, di guffi decrepiti, mostriciattoli salienti dalle paludi oscure e malariche del

---

<sup>23</sup> OTELLO MAZZEI, *Alfonso Rubbiani. La maschera e il volto della città. Bologna 1879-1913*, Bologna, Cappelli, 1979; ID., *La Bologna "analogica" e "scenografica" di Alfonso Rubbiani*, in *Lo Studio e la città. Bologna 1888-1988*, a cura di Walter Tega, Bologna, Nuova Alfa, 1987, pp. 65-73; per un profilo storico-politico, ALDO BERSELLI, *Alfonso Rubbiani nella storia del movimento cattolico italiano*, «Strenna Storica bolognese», XXXI, 1981, pp. 27-46; ELISA BALDINI, *Alfonso Rubbiani, direttore dei restauri*, in *La Fabbriceria di San Francesco: i restauri della Basilica bolognese letti attraverso le carte*, a cura di Elisa Baldini e Giuseppe Virelli, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 11-30: 11-14; per l'aspetto generazionale: GIUSEPPE VIRELLI, *Alfonso Rubbiani a cavallo tra due mondi*, in *La Fabbriceria di San Francesco*, cit., pp. 31-46.

<sup>24</sup> ALFONSO RUBBIANI, *Di Bologna riabbellita. Proemio alla cronica dei restauri e abbellimenti in Bologna dall'anno MCMI*, Bologna, Tipografia Paolo Neri, 1913, p. 1; MARIA GIUSEPPINA MUZZARELLI, *Neomedievalismi. Recuperi, evocazioni, invenzioni nelle città dell'Emilia-Romagna*, Bologna, Clueb, 2007. Le vicende belliche causarono nel 1943 gravi danni alla chiesa. Quasi tutta la volta era crollata, erano state abbattute le prime quattro cappelle del lato nord e le prime due del lato sud. Erano crollate la volta del battistero, il timpano, le due finestre superiori della facciata. Anche il rosone centrale era danneggiato. I restauri sono cominciati subito dopo le distruzioni a cura del Soprintendente Alfredo Barbacci, coadiuvato dal Genio Civile. Barbacci si è preoccupato di ricostruire le parti distrutte, escludendo la maggior parte delle invenzioni ottocentesche di Alfonso Rubbiani. Cfr. ALFREDO BARBACCI, *La basilica di San Francesco e le sue secolari vicende*, «Bollettino d'Arte», XXXVIII, 1953, 1, pp. 69-75.

<sup>25</sup> Per meglio conoscere il pensiero di Carducci: EZIO RAIMONDI, *Restauro ed estetica della città*, cit.

<sup>26</sup> A. RUBBIANI, *Di Bologna riabbellita*, cit., p. 6.



pervertimento e della paura, essa, l'arte nuova, naviga verso il sole. E dalle torri medievali, dalle antiche case merlate, dalle antiche chiese attorno cui ci affatichiamo perché siano restaurate e rabbellate, mandiamo un saluto e un augurio di vittoria all'arte del tempo nostro, alla bellezza nuova che arriva, sorgendo essa dalle spume dei sereni specchi dell'umana poesia e dalle orde tempestose delle rivolte ideali, ma che arriva con in fronte il sole dell'avvenire.<sup>27</sup>

L'abbellimento prevale sul corretto restauro. Questo tipo di intervento non teneva conto del dato storico modificato dal tempo. Rubbiani ha immaginato forme e soluzioni che non avevano avuto alcuna realizzazione nella storia dei monumenti. Attraverso il recupero voleva far giungere ai cittadini un messaggio d'appartenenza comune alla felice storia passata, anche se nulla era storico. Il Medio Evo, indagato con acribia filologica da Supino, appare a Rubbiani una

fiesta di ori, di pitture, di araldica dai colori smaglianti, [che] illuminava qua e là, su per le torri dei castelli, accanto ai balconi, sui fregi delle case merlate, gli ampi spazi di quei forti e geniali edificii [...]. Epperò quando ne restino le tracce, perché non deve essere criterio ragionevole di restauro, quello di non trascurare codesti finimenti policromi che illuminavano i nostri antichi monumenti del medio evo?<sup>28</sup>

Nominato nel 1886 Consigliere per i lavori di recupero della chiesa di San Francesco, diede inizio a quella che chiamò la «valorizzazione» del complesso monastico. Nel cantiere si formò quella *Gilda* di artigiani e artisti - tra essi Alfredo Tartarini (1854-1905), Augusto Sezanne (1856-1935), Achille Casanova (1861-1948) il fratello Giulio (1875-1961), Giuseppe De Col (1863-1912), Alberto Pasquinelli (1872-1928) - che parteciperà poi a tutti i successivi interventi di restauro in città e nei dintorni curati da Rubbiani. Erano sostenuti da finanziamenti propri e da quelli erogati dai conti Nerio Malvezzi, Giuseppe Grabinski, Luigi Salina, Tommaso Boschi, dal marchese Carlo Pizzardi, da Francesco Cavazza, di cui Rubbiani aveva restaurato il castello di San Martino in Soverzano, arricchendolo del ponte levatoio e della cortina merlata.<sup>29</sup> Tutti, nel 1899, si erano riuniti nel Comitato per Bologna Storica e Artistica per guidare e consigliare anche i privati e le comunità religiose nei lavori di valorizzazione di tutto ciò che ritenevano nella nuova recente Italia unita utile testimonianza, non già della

---

<sup>27</sup> Ivi, pp. 37-38

<sup>28</sup> A. RUBBIANI, A. TARTARINI, *I Restauri alla "Mercanzia"*, cit., p. 5.

<sup>29</sup> Intanto procedeva con i restauri alla Mercanzia (1889) alla facciata dell'oratorio dello Spirito Santo (1892), a palazzo di Re Enzo (1905-1906), al Corpus Domini, alla parte retrostante di Santa Cecilia con l'evidenziazione di un tratto delle mura della Cerchia dei Torresotti, ai palazzi Bevilacqua, dei Notai, Comunale, Podestà e re Enzo, alla chiesa di San Giacomo, al recupero della facciata di San Domenico. Cfr. GUIDO ZUCCHINI, *La verità sui restauri bolognesi*, Bologna, Tipografia Luigi Parma, 1959.



neonata nazione, bensì della locale identità cittadina.<sup>30</sup> Poco li interessava la memoria materiale e spirituale risorgimentale. I precedenti lavori di restauro in San Francesco, con la guida di Filippo Antolini, avevano comportato l'eliminazione degli elementi barocchi già nel 1835, la rielaborazione delle finestre, la ricomposizione dell'altare marmoreo dei Delle Masegne. Francesco Cocchi si era occupato delle neogotiche decorazioni delle pareti e dei pilastri. I lavori con la guida di Alfonso Rubbiani si conclusero nel 1913 con l'annullamento della decorazione ottocentesca di Cocchi, una nuova decorazione del transetto, dell'abside e delle cappelle del deambulatorio,<sup>31</sup> la perdita della cappella Malvezzi Campeggi eretta nel Settecento da Alfonso Torreggiani e l'isolamento esterno dell'edificio. Per San Francesco, nel 1910, quando cioè la maggior parte dell'opera era compiuta, Rubbiani ha scritto:

I monumenti tutti parlano dello spirito che informò i loro autori. Un restauro che li liberi dalle interpolazioni, dai rimaneggiamenti, dalle mutilazioni, cose fatte con tutt'altro spirito e intendimenti diversi se non talvolta avversi, può bene equivalere ad una purificazione che renda chiaro anche agli indotti la loro significazione primitiva. È un'opera equivalente all'opera di epurare e ristabilire un testo. È un risalire alla purità e sincerità del documento e del suo spirito.<sup>32</sup>

Si riteneva pari a Charles Paul Marie Sabatier (1858-1928), il pastore calvinista iniziatore della moderna storiografia francescana.<sup>33</sup> Già nel 1886

---

<sup>30</sup> *Centenario del Comitato per Bologna storica e artistica. 1899 BSA 1999*, Bologna, Pàtron, 1999. Nel 1900 San Francesco ospitò la *Mostra di Arte Sacra*. Pietro Poppi fu il fotografo ufficiale dell'imponente e pionieristica mostra di materiali diocesani, prelati dalle chiese della città, del suburbio, della campagna, da opere pie e da privati. Realizzò in quell'occasione 75 scatti che integrò con riprese precedentemente eseguite ad oggetti prescelti per l'esposizione. Né poteva essere altrimenti, non solo per il ruolo di Poppi che certamente a quelle date era già il più affermato fotografo bolognese, ma anche per la sua inclinazione a restituire della città (allora 'rubbianesca' come peraltro la mostra e della quale dunque San Francesco rappresentava il cuore) un tessuto visivo attento non solo alle emergenze monumentali, ma anche al tessuto minore del quale cogliere mediante selezione visiva e scelte luministiche, tutta la suggestione materiale. La mostra, annunciando scelte e criteri che di lì a poco maturarono nel progetto del Museo Davia Bargellini, rilanciò il tema anche fotografico dell'ornato come modello per l'artigianato già ben testimoniato nelle fotografie di Poppi. Almeno dagli anni '80 il tema è presente anche nei cataloghi Alinari, forse con una logica di riproducibile grammatica formale più che di restituzione dell'integrata patina storica come nelle fotografie di Pietro Poppi. Balestracci dedica pagine significative alle Deputazioni e società storiche locali, definendole «Guardiani di storia, guardiani di identità», in DUCCIO BALESTRACCI, *Medioevo e Risorgimento. L'invenzione dell'identità italiana nell'Ottocento*, Bologna, Il mulino, 2015, pp. 79-85.

<sup>31</sup> ALFONSO RUBBIANI, *Ristauri nel "S. Francesco" di Bologna e decorazioni nuove nelle sue cappelle*, «Arte italiana decorativa e industriale», X, 1901, 9; *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, a cura di Stella Casiello, Venezia, Marsilio, 2005.

<sup>32</sup> ALFONSO RUBBIANI, *Scritti vari editi ed inediti*, a cura di Corrado Ricci, Bologna, Cappelli, 1925, p. 164.

<sup>33</sup> Sabatier pubblicherà *Vie de saint François d'Assise* a Parigi nel 1893.

Rubbiani nel cantiere di San Francesco aveva iniziato la demolizione delle cappelle aggiunte dopo il periodo duecentesco di fondazione, tranne quella di S. Bernardino che, pure essendo quattrocentesca, ha forme gotiche accettate dal restauratore. I fianchi, il transetto e il peribolo del deambulatorio vennero reintegrati seguendo le forme architettoniche e decorative rimaste. Il rifacimento raggiunse il parossismo nelle cappelle, soffocate da una folla di ornamenti dipinti, dorati, modellati e scolpiti, non sempre di buon gusto e in genere discordanti con le linee e con lo spirito dell'edificio.<sup>34</sup> Ma Rubbiani scriveva che «la decorazione delle cappelle, così intimamente vincolata all'esercizio rituale del culto, alle manifestazioni personali della pietà, si sottrae logicamente al rigore dell'archeologia».<sup>35</sup> Alle proteste dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti, oppose il diritto, che secondo lui avrebbe il restauratore, di trarre le forme mancanti da edifici dello stesso stile e dello stesso tempo:

Se il S. Francesco importasse solo all'archeologia, [...], il concetto della conservazione pura e semplice delle piccole tracce dell'antica decorazione poteva liberamente prevalere. Ma la destinazione di una chiesa appartiene ad un ordine più elevato di idee e permane costante a favore del popolo religioso, sicché questo, a cui ripugnerebbe giustamente di tenere una rovina come testimonio di un sentimento sempre vivente, può pretendere il decoro del tempio.<sup>36</sup>

Supino vedeva Rubbiani testimone delle idee contemporanee, francesi e romantiche, ispirate cioè ad un vago panteismo, ben diverso dallo stato d'animo dei credenti primitivi. Questa tendenza sentimentale si materò soprattutto per opera dei maestri francesi in un simbolismo raffinato, prezioso, elegantissimo e forse da queste radici sorse e si nutrì principalmente l'arboscello bolognese coltivato con tanto amore da Rubbiani.<sup>37</sup>

E dopo avere osservato che la decorazione inserita nulla aveva di veramente allegorico, che gli accessori soffocavano il principale, che i simboli, «segni ideografici eloquenti soltanto agl'iniziati», erano oscuri, lo studioso concludeva affermando che quelle forme contrastavano «col carattere del tempio e con lo spirito pratico dell'ordine, che voleva scendere per vie dirette al cuore degli uomini».<sup>38</sup> Oggi ci appaiono una vertiginosa, falsa, interpretazione della storia. Rubbiani ha cercato di avallare le sue scelte muovendosi lungo una linea d'indagine che, valorizzando il

---

<sup>34</sup> A. BARBACCI, *La basilica di San Francesco*, cit., pp. 69-75.

<sup>35</sup> A. RUBBIANI, *La Chiesa di S. Francesco e le tombe*, cit., p. 72.

<sup>36</sup> A. RUBBIANI, *Primitiva dipintura murale nella Chiesa di S. Francesco in Bologna*, Bologna 1895, pp. 11-12.

<sup>37</sup> IGINO BENVENUTO SUPINO, *Alfonso Rubbiani*, «Atti e memorie della R. Dep. di Storia Patria per le Romagna», s. 4, III, 1912-1913, p. 31, ristampato a Bologna, Poligrafico Emiliano, 1914, p. 11.

<sup>38</sup> *Ibid.*

neogotico, prevedeva integrazioni analogiche e stilistiche secondo un pensiero che risaliva a Viollet-le-Duc (1814-1879), il re-inventore del Medio Evo in Francia, l'autore del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*.<sup>39</sup> Ovunque ridisegnò il passato, contribuendo nel paese e con il paese alla ricerca della sua identità. L'età medievale nel frattempo era apparsa una epoca valida per l'intera Europa romantica.<sup>40</sup> La Francia aveva bisogno di una nuova identità nazionale, l'arte e l'architettura potevano servire allo scopo e Viollet-le-Duc reinventò lo stile gotico, lo stile che aveva visto nascere la Francia come Nazione nel Medio Evo. Distrusse e ricreò un Medio Evo arbitrario, falso che ancora oggi sembra più vero di quello reale e affascina molti. La sua strategia d'azione trovò conferme in Adolphe Napoléon Didron, in Augustus Pugin, in Friedrich Hoffstadt, in Italia in Rubbiani come abbiamo ricordato, ma anche nell'operato del portoghese naturalizzato italiano Alfredo D'Andrade (1839-1915). Lo testimoniano i suoi interventi sui castelli valdostani, nel Borgo Medievale torinese realizzato al Valentino per l'Esposizione Nazionale del 1884, nel castello di Pavone nel canavese, la sua abitazione. Anche la Toscana, pur orgogliosa del suo Rinascimento, ha partecipato a questa nostalgia romantica, basta ricordare l'eclettico castello Ricasoli a Brolio in Chianti che porta i segni di più diverse epoche: dai bastioni fortificati di stampo medievale in grigia pietra serena, agli inserimenti del Romanico e del Neogotico, sino alle specificità dell'Ottocento romantico ad opera dell'architetto reggiano Pietro Marchetti che aprì finestre in stile Tudor e inserì torrette merlate nel nuovo edificio residenziale in mattoni voluto dal barone nel 1860. Per la decorazione interna della cappella gentilizia di San Jacopo, Bettino Ricasoli coinvolse, oltre a Marchetti, la Compagnia Venezia Murano, nota per aver saputo ripristinare le tecniche di lavorazione del vetro e per aver ridato nuova vita all'antica produzione musiva veneziana. Sulle colline fiesolane spicca tuttora il neomedievale maniero, turrito e merlato, di Vincigliata voluto da John Temple Leader (1810-1903), il ricchissimo britannico in continui rapporti con la società culturale di Firenze Capitale e con l'ambiente di Oxford, animato da John Ruskin (1819-1900) che aveva trovato nella cattedrale gotica un modello etico e insieme estetico.<sup>41</sup> Ispirato dalla fervente temperie romantica dell'epoca e dal gothic revival, Temple Leader acquistò le rovine del complesso di Vincigliata per trasformare in

---

<sup>39</sup> EUGÈNE EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, VIII, Paris, A. Morel, 1866, p. 14. In particolare lo seguì, con successo a Venezia e in Italia, Hoffstadt; suoi i *Principii dello stile gotico cavati dai monumenti del Medio-Evo ad uso degli artisti ed operai da Federico Hoffstadt ed ora dal francese in cui vennero tradotti dall'alemanno volgarizzati dal cavaliere Francesco Lazzari professore d'architettura nella I.R. Accademia Veneta di Belle Arti*, Venezia, Giovanni Brizeghel, 1853.

<sup>40</sup> *Viollet-Le-Duc, l'architettura ragionata*, a cura di Maria-Antonietta Crippa, Milano, Jaca Book, 1981.

<sup>41</sup> *L'eredità di J. Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, a cura di Daniela Lamberini, Firenze, Nardini, 2006.

realtà il suo sogno di vivere in un castello medioevale. Non meno significativi sono gli ambienti storicisti di gusto neogotico ed eclettico del museo-residenza, la villa di Montughi, concepiti quali fondali scenografici da Frederick Stibbert, l'inglese di Firenze, imprenditore, finanziere internazionale, viaggiatore abituale e collezionista appassionato, attento all'unificazione italiana e suo sostenitore (combatté nel 1866 nel Corpo Volontari garibaldino per riprendersi Trento in occasione della terza guerra d'indipendenza), partecipa attraverso la Banca Fenzi alle speculazioni che trasformano Firenze capitale d'Italia e ai conseguenti fermenti economici nati dalla richiesta di capitali da investire in un paese che si andava formando.<sup>42</sup> Massone, membro onorario della Accademia di belle arti, era in contatto con l'ambiente artistico fiorentino della seconda metà dell'Ottocento. Viene del tutto ignorato Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1775-1849), che già nel 1832, scrivendo la voce *Restauro* per il *Dizionario storico di Architettura*,<sup>43</sup> aveva precisato che per Restauro si deve intendere la reintegrazione delle parti distrutte mediante l'analisi delle parti superstiti e il possibile riconoscimento delle integrazioni. Aggiungere non è alterare se in linea con quanto è sopravvissuto, altrimenti aggiungere costituisce una menomazione. Introduce il concetto di 'Manutenzione', unica vera alternativa anche oggi alla violenza del restauro. Rubbiani sosteneva la necessità di ripristinare non solo l'architettura, anche la decorazione murale primitiva, qual è suggerita dagli avanzi, completandola, dove gli avanzi non bastavano, con motivi tratti da monumenti sincroni e collegati per evidenti affinità artistiche. Non diversamente agì per la basilica di San Giacomo Maggiore. Nel 1909, intervenendo sui restauri della facciata e del tetto, volle la restituzione della duecentesca sede dei monaci Eremitani di S. Agostino, già modificata al tempo di Giovanni II Bentivoglio, che nel deambulatorio aveva voluto collocarvi la cappella di famiglia. Rubbiani intese liberare il tempio degli Eremitani «dai guasti fattivi nel secolo XVII» e portarlo alla sua verginità romanico-gotica. Tutta l'arte dopo il secolo XIV gli pareva «un peccato

---

<sup>42</sup> FRANCESCA BALDRY, *John Temple Leader e il Castello di Vincigliata. Un episodio di restauro e di collezionismo nella Firenze dell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1997. Invece la sua villa di Maiano in via del Salviatino e il palazzo fiorentino di fronte a Pitti riflettono la moda neorinascimentale. Per Stibbert: ENRICO COLLE, SIMONA DI MARCO, *Il collezionista di sogni*, Milano, Mondadori Electa, 2016; *Gli anglo-americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento. Atti del Convegno: Fiesole, Villa "Le Balze", 19-20 giugno 1997*, a cura di Marcello Fantoni con la collaborazione di Daniela Lamberini e John Pfordresher, Roma, Bulzoni, 2000; SIMONA DI MARCO, *Frederick Stibbert. L'uomo, il suo tempo, il suo sogno*, «Museo Stibbert. Firenze», II, 2000, 3, pp. 16-24; EAD., *Frederick Stibbert. Vita di un collezionista*, Torino, Allemandi, 2008.

<sup>43</sup> ANTOINE CHRYSOSTOME QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dizionario storico di architettura. Contenente le nozioni storiche, descrittive, archeologiche, biografiche, teoriche, didattiche e pratiche di quest'arte*, Mantova, Fratelli Negretti, 1842-1844.

contro il cristianesimo».<sup>44</sup> Malaguzzi Valeri sin dal 1894, scrivendo la monografia sopra la chiesa di San Giacomo, l'aveva arricchita di documenti e auspicava il restauro dell'edificio. Rubbiani lo coinvolse servendosi dei documenti da lui individuati all'Archivio di Stato. Supino, con la pacatezza che lo distinse assieme alla fermezza, scrisse in termini negativi della «brutta finestra rettangolare» aperta nella facciata al posto del rosone, dell'annullamento del protiro e dello spostamento della porta d'accesso. Alla costruzione dell'identità nazionale durante il Risorgimento contribuisce in modo determinante il Medioevo, vero «serbatoio di mito identitario», dai palcoscenici della lirica all'immaginario collettivo degli italiani.<sup>45</sup>

In tempi non recentissimi, lavorando con il musicologo statunitense David Rosen all'edizione critica della Disposizione di scena di *Ballo in maschera*, il melodramma di Giuseppe Verdi su libretto di Antonio Somma messo in scena al teatro Apollo di Roma nel febbraio 1859, misi in evidenza il carattere medievale delle armi e dei costumi previsti da Filippo Peroni, scenografo e costumista al Teatro alla Scala dal 1849 al 1867, abituale frequentatore, come Verdi stesso, dei salotti milanesi di Clara e Andrea Maffei e della contessa Belgioioso Trivulzio, allestitore della neogotica sala ospitante l'importante collezione di armi di Gian Giacomo Poldi Pezzoli nel palazzo di via del Giardino, attuale via Manzoni. Anche lo scenografo, come molti contemporanei e lo stesso Verdi, recepiva il fascino dei diffusi romanzi storici, ove il Medio Evo era presentato quale involucro di libertà, ed era abile nell'ancorare le ambientazioni neogotiche alle infelici storie d'amore, di tiranni, di violenza.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> ALFONSO RUBBIANI, *San Giacomo degli Eremitani in Bologna. Ricordi, ricerche e restauri*, «Rassegna d'Arte», XI, 1909, p. 1. Il Comitato per Bologna Storica Artistica concesse nel 1907 un contributo di 4.000 lire per un progetto di restauro della facciata della chiesa di San Giacomo Maggiore. L'allora ministro Luigi Rava autorizzò l'intervento. Nell'occasione del rifacimento del tetto furono recuperate anche le vecchie volte a vela della chiesa, risalenti al XV secolo. Rubbiani incaricò Edoardo Collamarini, di produrre «col suo magistrale disegnare» un'immagine della chiesa come sarebbe stata a copertura ultimata (1909). L'intervento su San Giacomo sarà realizzato nel 1914, dopo la morte di Rubbiani, e concluso nel 1916 da Guido Zucchini, suo fedele allievo ed estimatore. *Alfonso Rubbiani. I veri e i falsi storici*, Bologna, febbraio-marzo 1981, a cura di Franco Solmi e Marco Dezzi Bardeschi, Casalecchio di Reno, Grafis, 1981; *Giornate di studio su Alfonso Rubbiani*, 2 ottobre e 28 novembre 2013, a cura di Paola Monari, Bologna, Bononia University Press, 2015 (in particolare MARIA BEATRICE BETTAZZI, *Tra Neomedioevo e Neorinascimento. Architetture costruite e idee di città a confronto*, pp. 31-44; PAOLA MONARI, *Alfonso Rubbiani. Appunti d'archivio*, pp. 179-197); MASSIMO GIAN SANTE, Rubbiani, Alfonso, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIX, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2017, pp. 27-30, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/alfonso-rubbiani\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/alfonso-rubbiani_%28Dizionario-Biografico%29/)>, ultima cons.: 29.3.2020.

<sup>45</sup> D. BALESTRACCI, *Medioevo e Risorgimento*, cit., p. 21.

<sup>46</sup> Un *Ballo in maschera di Giuseppe Verdi. Musica e spettacolo*, a cura di David Rosen, Marinella Pigozzi, Milano, Casa Ricordi, 2002; *Filippo Peroni scenografo alla Scala (1849-*

Fra i pochi a Bologna in sintonia con Supino voglio ricordare Giuseppe Bacchelli (1849-1914), avvocato e deputato liberale, presidente dell'Associazione Francesco Francia. Bacchelli denunciò gli eccessi dei restauratori sui monumenti bolognesi in genere, e sul S. Francesco in ispecie:

lasciata la parola *restauro* si parla apertamente di *integrazione* degli antichi nostri monumenti. Questa è la mala via che ormai si tiene e per la quale si precipita! Il solitario Rubbiani de' bei primi tempi del S. Francesco ora è accompagnato, come egli stesso scrive, da una *gilda* o *ghilda* di artefici, che lo sospinge fuori dei confini del restauro. Al rigore della storia e della scienza si sostituisce il *proprio intuito*. All'esame obiettivo si sostituisce *la propria fantasia*. Si procede per *divinazioni*, per *analogie*, per *confronti*. Il *restauratore* diventa un *esteta* e un *ricostruttore*. La *precisione storica* è sostituita dalla *visione arbitraria* di una bellezza romantica e scenografica! L'interno di S. Francesco, dove si arriva alla cappella dei cipressi e all'epitaffio del Conte Cavazza, dimostra a che punto possa condurre l'abbandono dei principi.<sup>47</sup>

Bologna, città della nuova, recente nazione Italia, con il ritorno al Medioevo voleva testimoniare in anni postunitari la sua originaria identità di libero comune che aveva potuto decidere autonomamente in materia di leggi, magistrature e imposte. Il dibattito non era solo artistico, bensì anche politico con clericali e anticlericali, massoni e antimassonici, che si scambiavano le posizioni.<sup>48</sup> La città poco recepiva del dibattito europeo sul restauro e poco di Supino e della nascente disciplina della Storia dell'Arte. Eppure gli studi sul *Rinascimento in Italia* di Jacob Burckhardt (1860) sono all'origine de *L'architettura a Bologna nel Rinascimento* di Francesco Malaguzzi Valeri (1899) e il suo Museo d'arte industriale (1920), risposta artistica come il breve tentativo di *Aemilia Ars* alla veloce industrializzazione, anche se in modo disomogeneo, attirava l'attenzione sulla cultura barocca in cui Bologna si era distinta e offriva alle mani degli artigiani modelli antichi.

Nel 1909, Luigi Callari scrisse della necessità in periodo postunitario di un'arte nazionale nella sua *Storia dell'arte contemporanea Italiana* pubblicata da Ermanno Loescher a Firenze. Occorre attendere la fine degli anni Venti per leggere nel 1926 la *Pittura italiana dell'Ottocento* di Emilio Cecchi e due anni dopo la *Storia della pittura italiana dell'Ottocento* di Enrico Somaré per vedere riconosciute le scuole regionali, la valorizzazione del Rinascimento e dell'arte dei primitivi, ma secondo una linea culturale estranea ai particolarismi di Rubbiani, nostalgici di un immaginario politico, non solo

---

1867), a cura di Natalia Grilli, Milano, Museo Teatrale alla Scala, 1985. Ancora utile, anche se ignora Peroni, DUCCIO BALESTRACCI, *Medioevo in scena*, in ID., *Medioevo e Risorgimento*, cit., pp. 99-110.

<sup>47</sup> GIUSEPPE BACCHELLI, "Giù le mani" dai nostri monumenti antichi, Bologna, Stabilimento Poligrafico Emiliano, 1910, p. 15.

<sup>48</sup> MASSIMILIANO SAVORRA, *Questioni di facciata. Il "completamento" delle chiese in Italia e la dimensione politica dell'architettura 1861-1905*, Milano, Franco Angeli, 2018.

culturale. Roma aveva ormai soppiantato «il retaggio medievale nella costruzione della cifra identitaria nazionale».<sup>49</sup> In conclusione, mentre Rubbiani si rivolgeva al passato con una visione municipalistica, Supino, indagata la storia, collocava i fatti dell'arte bolognese nel contesto critico italiano e internazionale, ne teneva viva la memoria e gettava le basi scientifiche per gli studi futuri.



---

<sup>49</sup> D. BALESTRACCI, *Medioevo e Risorgimento*, cit., p. 132.