

LA COLLEZIONE SAMPIERI, DALLA DISPERSIONE ALLA NEGAZIONE, ALL'AUSPICABILE VALORIZZAZIONE

Marinella Pigozzi

«E chi non vede in Casa Sampieri fra l'altre superbe pitture quel ballo di Amoretti, che in tal guisa lieti applaudono al loro capo e Signore, che baciando soavemente in cielo la madre Venere, le addita in lontananza di Proserpina da Plutone rapita la gloriosa impresa, solo dirà che troppo dissi e trascesi»¹.

Il soggetto dell'ovale di Albani, cui Malvasia si riferisce nelle righe or ora riportate, è il virgiliano *Omnia vincit Amor et nos cedamus Amori*² (fig. 1). Gli amorini con le graziose forme, le perfette simmetrie, le spiritose attitudini, deposti archi e frecce che vediamo in primo piano, giocano felici. Hanno compiuto la missione loro assegnata da Cupido: Plutone si è innamorato di Proserpina e la rapisce quale segno di incoercibile amore; Venere premia Cupido con un bacio riconoscente; il tempio di Vesta, dove il focolare è sempre acceso, augura la durezza dell'amore. Il rame è nella Pinacoteca Nazionale di Brera a Milano dal 1811, proviene dalla bolognese collezione Sampieri. Lo arricchisce una rara cornice originale, «quadrata ed ovata intagliata e dorata»³ (fig. 2). Ci aiuta a conoscere il committente, i gigli infatti hanno un esplicito riferimento farnesiano. Possiamo individuare il responsabile della commissione nel cardinale Odoardo Farnese (1573-1626), lo stesso che ha chiamato a Roma Annibale Carracci e questi ha coinvolto nell'urbe i suoi allievi, Albani fra questi. Ne consegue l'ipotesi dell'occasione. Nel 1620 il giovane Odoardo Farnese (1612-1646), figlio di Alessandro, duca di Parma e Piacenza, è fidanzato con una figlia del granduca di Toscana, Maria Cristiana. La

1 CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi* (per l'erede di Domenico Barbieri, 1678), Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, II, pp. 173-174; per le addolorate considerazioni sulle spoliazioni in epoca napoleonica dei curatori ottocenteschi, I, p. 286, nota 1; per il superbo e copioso museo dei Sampieri: I, pp. 287, 354; II, pp. 7, 380. Idem, *Le pitture di Bologna*, Bologna, per Giacomo Monti, 1686, ed. cons. a cura di Andrea Emiliani, Bologna, Alfa, 1969, pp. 303-304. Nel 1795 è ancora presso i Sampieri come risulta dalla *Descrizione di tutto ciò che si contiene nella galleria del sig. Marchese Senatore Luigi Sampieri*, Bologna, nella Stamperia di S. Tommaso d'Aquino, 1795, p. 19. Nel frattempo l'hanno visto e ammirato Charles De Brosses, *Lettres familières sur l'Italie*, Parigi, Firmin Didot, 1931, I, p. 276; CHARLES NICHOLAS COCHIN, *Le voyage d'Italie*, Paris, chez C. A. Jombert, 1758, II, p. 171; cfr. CHARLES MICHEL, *Le voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin* (1758), Roma, École française de Rome, 1991; JEROME DE LALANDE, *Voyage d'un françois en Italie fait dans les années 1765&1766* (Paris, chez Desaint, 1769) Genève, 1790, II, p. 98. Altri visitatori ricorda MAURIZIO ASCARI, *Bologna dei viaggiatori: la sosta in città e il valico degli Appennini nei resoconti di inglesi e americani*, Bologna, Savena Setta Sambro, 1999. Nel 2010 l'ovale è stato restaurato a Brera da Paola Borghese nel laboratorio interno di restauro della Soprintendenza. Cfr. ANTONIO BOLOGNINI AMORINI, *Vita del celebre pittore Francesco Albani*, Bologna, tipografia Della Volpe al Sassi, 1837, p. 28; CATHERINE R. PUGLISI, *Francesco Albani*, New Haven-London, Yale University, 1999, p. 156, n. 71; *Brera mai vista. La Danza degli amorini (1623-1625) di Francesco Albani: una favola mitologica come dono nuziale*, a cura di Maria Cristina Passoni, Milano, Skira, 2014, pp. 33-43. Per l'albero genealogico della famiglia: Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (in seguito BCABO), fondo *Talon Sampieri*, b. A 215, *Studi e ricerche genealogiche*; BALDASSARRE CARRATI, *Alberi genealogici delle famiglie di Bologna*, ivi, ms. B 733.

2 VIRGILIO, *Bucoliche*, X, 69. Inoltre OVIDIO, *Metamorfosi*, V, 362-384.

3 Così scrive Domenico Pedrini nel 1787 nella perizia richiesta da padre Ferdinando Sampieri, che impegnò il pittore dal 23 aprile al 2 maggio: BCABO, fondo *Talon Sampieri*, b. A 219, fasc. 7, *Descrizione in lingua toscana*. Albani è sempre stato particolarmente attento alle cornici delle sue opere e chiedeva che si facessero sempre a Bologna.



Fig. 1, Francesco Albani, *Ballo di amorini*, Milano, Pinacoteca Nazionale di Brera



Fig. 2, Cornice dell'ovale di Francesco Albani, *Ballo di amorini*, Milano, Pinacoteca Nazionale di Brera

fanciulla risultò zoppa e ritardata e la corte medicea ritenne opportuno chiuderla in convento. Tre anni dopo, nel 1623, fu ratificato il nuovo fidanzamento con la di lei sorella, Margherita (1612-1679), coetanea di Odoardo. Sappiamo che i favolosi festeggiamenti per il matrimonio si ebbero solo nel 1628, in questa occasione non è opportuno soffermarsi sui motivi di questo ritardo né sullo sfarzo barocco del corteo per il viaggio nuziale da Firenze a Parma, né sulle grandi feste preparate con il coinvolgimento di Claudio Monteverdi e di Achillini⁴. Resta qualche perplessità sulla donazione da parte di Odoardo, perché negli inventari Farnese manca ogni notizia del rame di Albani⁵. Altre indagini fanno pensare che l'olio su rame non sia stato ritirato dal cardinale per il mancato matrimonio fra Odoardo e Maria Cristiana de' Medici e sia stato venduto in seguito ai Sampieri direttamente da Albani sul finire del 1651 o poco dopo. Nel 1651 Albani redige per l'inglese Richard Symonds un elenco di opere che consiglia di vedere a Bologna, ma in palazzo Sampieri ricorda degni di attenzione solo le opere che Astorre Sampieri aveva commissionato ai Carracci. Quando Symonds, arrivato a Bologna, visita lo studio del pittore riferisce «he makes Puttini e paese mixt together»⁶. Quindi il rame commissionato dal cardinale Farnese sembra essere rimasto nella bottega di Albani (Bologna, 1578-1660) oltre la metà del secolo e solo dopo venduto dal pittore ai Sampieri. Luigi Sampieri nel settembre 1701 deciderà di commissionare a Marcantonio Franceschini un *pendant*, il *Trionfo di Venere*, olio su tela⁷ (fig. 3). Entrambi gli ovali si trovavano nella seconda sala del palazzo di strada Maggiore.

4 GIORGIA PADOVANI, *Guido III Rangoni: gusto e committenza nella Parma farnesiana del Seicento*, ebook, Simplicissimus, 2012, con ricca bibliografia precedente.

5 BERTRAND JESTAZ, *L'inventaire du Palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644*, in *Le Palais Farnèse*, III, 3, Roma, École Française de Rome, 1994.

6 ERIC VAN SCHOACK, *Francesco Albani's guida di Bologna*, in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, atti del congresso internazionale di Storia dell'arte, Bologna, Alfa, 1982, pp. 179-191. Albani, in una lettera del 1659, ricorda di aver dipinto in seguito altri tre quadri con lo stesso soggetto molto richiesto, uno lo vediamo su rame agli Uffizi, un secondo a Dresda, Gemäldegalerie (inv. 337) pure su rame proveniente dalla collezione Estense di Alfonso IV, da questi comprato nel 1659 dal mercante e intenditore d'arte reggiano Aurelio Zaneletti e venduto nel 1746 ad Augusto III, un terzo su tela in palazzo Corsini a Firenze, già in collezione Ferdinando Cospi, come riscontriamo in LORENZO LEGATI, *Museo Cospiano*, Bologna, Giacomo Monti, 1676, p. 515. Albani ricorda l'esemplare inviato a Modena in una lettera all'amico Bonini, datata 24 ottobre 1659, che Malvasia riporta in *Felsina pittrice*, II, pp. 183-185.

7 Si veda DWIGHT CAMERON MILLER, *Marcantonio Franceschini*, Torino, Artema, 2001, pp. 174-176, scheda 68; *Il libro*



Fig. 3, Marcantonio Franceschini, *Trionfo di Venere*, 1701-1702, collezione privata

La dispersione della collezione Sampieri

All'inizio dell'Ottocento i Sampieri, il cui palazzo di Strada Maggiore era sotto la parrocchia di San Michele dei Leprosetti, gravati dai debiti, effettuarono una duplice vendita della loro quadreria dai risvolti sia pubblici sia privati. L'8 gennaio 1811 Francesco Giovanni Maria Sampieri (1790-1863), figlio di Luigi Sampieri (1758-1797), appassionato compositore dilettante di musica e in quanto tale aggregato all'Accademia Filarmonica nel 1807, vendeva al Governo italiano sei opere per «italiane lire 326.522,50»⁸. Destinate alla Pinacoteca della milanese Accademia di Brera, vi furono trasferite a cura di Andrea Appiani il 15 gennaio seguente. A Bologna Francesco Rosaspina e Felice Giani soprintesero all'imballaggio delle tele dei Carracci, di Reni, di Guercino e del rame di Albani⁹. Le sei opere erano state già escluse dalla precedente *Stima delli sottonotati quadri esistenti nella famosa Galleria Sampieri di Bologna* del 31 ottobre del 1810. La *Stima* registra 129 dipinti, meno quindi dei 140 registrati negli inventari precedenti, e sono valutati 120.900 lire italiane. Saranno venduti per sole lire 27.777,50 al principe Eugenio Napoleone, viceré del neocostituito Regno d'Italia, lo stesso Eugenio Beauharnais, che aveva deciso il trasferimento a Brera dell'Albani, dei tre Carracci, del Reni e del Guercino¹⁰. La vendita privata al principe comprendeva la *Pietà* di Giovanni Bellini

dei conti di Marcantonio Franceschini, a cura di D.C. Miller, Fabio Chiodini, Bologna, Grafiche dell'artiere, 2014, cc. 33r-33v del 14 settembre 1701, p. 165; c. 34 r, p. 166; c. 34 r del 15 maggio 1702, p. 167; c.34v del 27 luglio 1702, p. 167. Per il pagamento di 1000 lire: BCABO, fondo *Talon Sampieri*, b. B 344, fasc. 133. Proviene dalla collezione Leuchtenberg su cui oltre ci soffermeremo ed è passato a Buenos Aires in collezione Herlitzka, in collezione Marco Maghetti a Morbio Superiore, nel 2015 Savelli lo ha esposto in palazzo Corsini alla Biennale dell'antiquariato di Firenze. Per la cultura contemporanea arcadica a Bologna: FRANCESCA MONTEFUSCO BIGNOZZI, *La Colonia Renia e le arti figurative*, in *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, II, a cura di Mario Saccenti, Modena, Mucchi, 1988, pp. 361-424.

8. BCABO, fondo *Talon Sampieri*, b. A 219, fasc. 7, doc. 1. Le mie prime ricerche sul collezionismo delle famiglie aristocratiche bolognesi datano agli anni novanta. Sul tema coinvolsero alcuni allievi e per i Sampieri intervenne Stefania Pancaldi, che nell'Anno Accademico 1993-94, presso l'Alma Mater, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, discusse con me relatrice la tesi *La collezione Sampieri*.

9 Per le reazioni alla vendita: FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *Catalogo della Real Pinacoteca di Brera*, Bergamo 1908, pp. 302-303. Nell'Archivio di Stato di Milano, fondo *Studi*, parte moderna, c. 472, riscontro: «S.A. il principe Vice-re invita a far acquisto della Galleria Sampieri dividendola in due lotti per ciascuno dei quali dovrà farsi un contratto particolare, nel primo di essi intende che siano compresi i sei quadri principali e nel secondo il rimanente della Galleria Sampieri che brama conservare per il suo conto personale». Altri documenti relativi alle vendite parigine dal Beauharnais affidate a Guillaume-Jean Constantin, mercante e conservatore della collezione di Joséphine, si conservano alla Princeton University Library, *Archive Eugène de Beauharnais, Personal Finances*, cartone 139, dossier 1.

10 Per i riscontri negativi che la duplice vendita ebbe in città: MONICA PRETI-HAMARD, *Ferdinando Marescalchi (1754-1816): un collezionista italiano nella Parigi napoleonica*, Bologna 2005, I, pp. 91-95; EADEM, *La collezione di Eugenio de Beauharnais a Milano tra interessi pubblici e privati*, in *Milano 1809. La Pinacoteca di Brera e i musei in età napoleonica*, a cura di Sandra Sicoli, Milano, Electa, 2010, p. 119; ALESSANDRO MORANDOTTI, *La collezione di dipinti antichi di Eugenio di Beauharnais: tracce per gli acquisti italiani*, in Idem, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra*

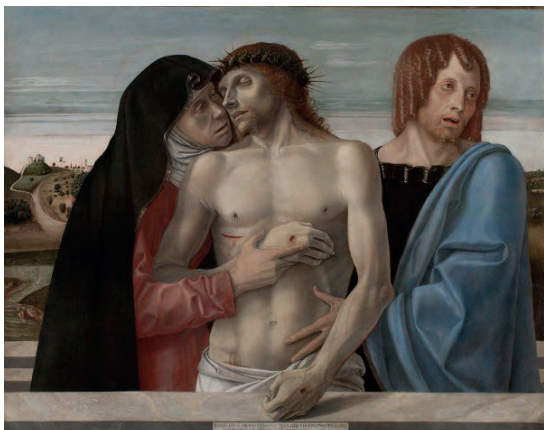


Fig. 4, Giovanni Bellini, *Cristo morto, la Vergine, san Giovanni/Pietà*, Milano, Pinacoteca Nazionale di Brera



Fig. 5, Dosso Dossi, *Paesaggio con scene di vita di santi*, 1530 ca, Mosca, Museo Statale di Belle Arti S.A. Pushkin, inv. 2723

(fig. 4), la tempera su tavola databile al 1460 circa giunta a Brera dopo un percorso europeo, ma già a Bologna¹¹. Possiamo inoltre ricordare fra le tante opere vendute lavori attribuiti ai forestieri Rubens, Van Dick, Poussin, Ribera, Dürer per la tavola con «la testa di s. Bernardo», tavole di Francesco Francia, in particolare la *Madonna con il Bambino e i santi Domenico e Barbara*, oggi alla Pierpont Morgan Library di New York. Non mancavano opere di Dosso Dossi (fig. 5), di Parmigianino (fig. 6), di Passerotti. Suo il *Crocifisso con San Girolamo e San Francesco*. Di Lavinia Fontana c'era il *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, di Giulio Cesare Procaccini il *Battesimo di una Santa*, e «un Crocifisso del Procaccino», questi ultimi passati in collezione Herlitzka¹². E, ancora, il ricordato ovale di Marcantonio Franceschini, un *Ratto d'Europa* di Francesco Albani, l'ottagono con l'*Adorazione dei pastori* di Guido Reni (fig. 7), la *Visione di san Gerolamo* e il *San Sebastiano* di Guercino, ora al Museo Statale Pushkin di Mosca¹³ (figg. 8-9). Ancora di Guercino è bene ricordare la presenza del

'600 e '800, Milano, Officina Libraria, 2008, pp. 135-148. Numerosi, sin dall'inizio del Settecento, furono i tentativi di vendere i capolavori della quadreria a mercanti e collezionisti. Non escluderei che alla sempre più pressante necessità di coprire i debiti con la vendita si debbano le ventiquattro copie realizzate dal senese Giovanni Sorbi, allievo in città di Giuseppe Maria Crespi. Avrebbero permesso di mimetizzare l'uscita dei capolavori e non sarebbe stato necessario alcun riallestimento della galleria. Le ricorda MARCELLO ORETTI, *Le pitture che si vedono nelle case e palazzi*, cc. 47-48; Idem, *Notizie de' professori del disegno*, ms. B 131, c. 375, ma soprattutto le documenta il *Concordato del Sig. Cav. Sampieri col sig. Gio. Mattia Sorbi Pittore*, in BCABo, fondo *Talon Sampieri*, b. B44, fasc. 21, n. 33, datato 13 settembre 1723. Si veda inoltre GIAN PIERO CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti. Dalla Rifondazione all'autonomia (1815-1907)*, Bologna, Minerva, 2004, p. 84, nota 23.

11 Il pittore Gaetano Tambroni, già allievo in Accademia Clementina di Vincenzo Martinelli, nel 1801, responsabile dell'inventario, vi aveva segnalato nella quarta camera: «Nostro Signore, la B. Vergine ed un Apostolo di Giovan Bellini, maestro del Tiziano con cornice intagliata e dorata, vi si trova una crepatura in mezzo per traverso, ed è molto patito nel manto della Madonna e di S. Giovanni». Lo ricordano CORINNA TANIA GALLORI, *La 'Pietà' di Brera. Vicende artistiche e fortuna critica*, in *Giovanni Bellini. La nascita della pittura devozionale umanistica*, a cura di Emanuela Daffra, Milano, Skira, 2014, pp. 55-71; ANGELO MAZZA, *La Galleria Sampieri «superbissimo Museo», da Bologna a Milano. Sulle tracce del Ballo degli amorini di Francesco Albani*, «L'Archiginnasio», Anni CV-CXII, 2010-2017, pp. 281-327, in particolare p. 284, nota 6.

12 *Stima delle sottototati quadri esistenti nella famosa Galleria Sampieri di Bologna*, 1810, in BCABo, fondo *Talon Sampieri*, b. A 288, n. 3.

13 *Pushkin State Museum of fine Arts, Catalogue of painting*, Moscow-Milano, Mazzotta, 1995, per le opere ricordate: pp. 94-95, 146-147, 171, 172, 192; V.N. TYAZHELOV, *Pushkin State Museum of fine Arts*, Moscow, Constanta, 2000, pp. 223, 225, 227, 232-233; NICHOLAS TURNER, *The paintings of Guercino: a revised and expanded catalogue raisonné*, Roma, Ugo Bozzi editore, 2017, p. 342, n. 86.



Fig. 6, in alto a sinistra
 Francesco Mazzola, detto Parmigianino, *Circoncisione*, 1523, Detroit, Institute of Arts



Fig. 7, in alto a destra
 Guido Reni, *Adorazione dei pastori*, 1640 ca, Mosca, Museo Statale di Belle Arti S.A. Pushkin, inv. 1608

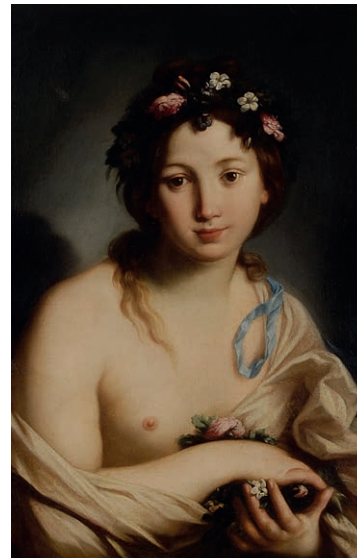
Fig. 8, a destra
 Giovan Francesco Barbieri, detto Guercino, *San Girolamo*, Mosca, Museo Statale di Belle Arti S.A. Pushkin, inv.201



Ritratto di un legale, forse il giurista centese Francesco Righetti¹⁴, già a Forth Worth nella raccolta di Edmund P. Pillsbury, direttore del Kimbell Art Museum, e oggi in privata collezione italiana. L'attenzione alla pittura del Seicento è confermata dalla *Madonna con il Bambino e san Giovannino* di Elisabetta Sirani, olio su tela pervenuto a Cesena nella Galleria dei dipinti antichi della Fondazione e della Cassa di Risparmio di Cesena nel 1993¹⁵ (fig.10), dalla *Flora* di Carlo Cignani (fig. 11), passata dalla collezione di Liborio Veggetti alla quadreria Campori, quindi alla Galleria Estense di Modena

14 LUIGI SALERNO, *I dipinti di Guercino*, Roma, Bozzi, 1988, p. 212.

15 ANGELO MAZZA, *La Galleria dei dipinti antichi della Fondazione e della Cassa di Risparmio di Cesena, Guida illustrata*, Cesena, Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena, 2008, pp. 78-80. L'inventario del 1743 precisa in proposito: «Un quadro ovato in piedi della celebre Sirana [...] rappresenta la Beata Vergine più di mezza figura con il Bambino in braccio intero che scherza con S. Giovanni bambino, conservatissimo con cornice intagliata e dorata, lire quattromila».



In alto da sinistra a destra:

Fig. 9, Giovan Francesco Barbieri, detto Guercino, *San Sebastiano*, 1642, Mosca, Museo Statale di Belle Arti S.A. Pushkin, inv. 172

Fig. 10, Elisabetta Sirani, *Madonna con il Bambino e san Giovannino*, Cesena, Galleria dei dipinti antichi della Fondazione e della Cassa di Risparmio di Cesena (crediti fotografici: Carlo Vannini, Reggio Emilia)

Fig. 11, Carlo Cignani, *Flora*, Modena, Galleria Estense, inv. 4209

Fig. 12, Giuseppe Maria Crespi, *Le ninfe disarmano Cupido*, 1690 ca, Mosca, Museo Statale di Belle Arti S.A. Pushkin, inv. 2690

nel 1885. *Le Ninfe disarmano Amore* di Giuseppe Maria Crespi (fig. 12), pure a Mosca, confermano che la collezione era significativa soprattutto della scuola artistica bolognese e dell'alta qualità delle imprese pittoriche e scultoree dei suoi protagonisti. Francesco aveva sperato di trovare acquirenti a Bologna in ambito municipale¹⁶ o accademico. Sia il podestà Scarselli, sia il conte Carlo Filippo Aldrovandi, presidente dell'Accademia di Belle Arti, risposero negativamente.

I Sampieri e la loro consapevolezza del valore della «galleria o museo»

Fra gli atti presenti nell'Archivio della famiglia, da poco depositato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, desta interesse che gli inventari consegnati della quadreria del palazzo di Strada Maggiore siano del Settecento e non precedenti. Colpisce subito il testamento redatto di suo pugno da Alessandro Sampieri nel 1738. Alessandro dichiara la collezione di quadri e sculture di «considera-

¹⁶ BCABO, fondo *Talon Sampieri*, b. A 287, doc. 17.



Fig. 13, Luigi Crespi, *Ferdinando Francesco Sampieri*, Bologna, Ente Fiere, in deposito presso la Pinacoteca Nazionale



Fig. 14, Guido Reni, *I Santi Pietro e Paolo*, Milano, Pinacoteca Nazionale di Brera, inv. 5

bile valore e di nobilissimo ornamento e di singolar decoro della famiglia», ne proibisce l'alienazione e precisa di essere legato d'affezione in particolare al gruppo dei *due amorini* in marmo di Algardi, al quadro con «figure al naturale» dei *Santi Pietro e Paolo* di Guido Reni, al «*Ballo di amorini* intorno ad un albero, sopra del quale ve ne sono degli altri e il carro di Plutone che rapisce Proserpina e Venere in cielo con altri amorini». Alla descrizione precisa del terzetto aggiunge l'impedimento all'alienazione, al pegno, richiede che i figli Valerio e Ferdinando li conservino in casa e li destinino agli eredi perché sempre rimangano presso la famiglia. Rappresentano, secondo Alessandro Sampieri, il potere politico ed economico della famiglia, confermano e consolidano la sua immagine pubblica, comunicano la sua importanza e non vanno dispersi¹⁷. Qualche anno dopo, nel 1743, il senese Galgano Perpignani è incaricato da Valerio Sampieri e dal fratello, l'oratoriano di San Filippo Neri Ferdinando Francesco (fig. 13)¹⁸, di redigere l'inventario di quanto lasciato dal padre, i quadri con i relativi valori economici e i 67 disegni, caratterizzati in prevalenza da soggetti religiosi e mitologici. A lungo attivo a Bologna nella bottega di Giovanni Gioseffo dal Sole, Perpignani si autodefinisce nell'occasione «professore di pitture et intendente di quadri»¹⁹. Nell'inventario successivo dei beni di Francesco Giovanni Sampieri (1726-1767), sono ricordati i quadri di Annibale Carracci, di Agostino, di

17 In realtà da tempo aveva intrapreso trattative di vendita delle opere più importanti, come ricorda A. MAZZA, *Sulle tracce del Ballo degli amorini di Francesco Albani*, in *Brera mai vista*, 2014, pp. 39-41.

18 Per il suo ritratto: Luigi Crespi *ritrattista nell'età di papa Lambertini*, a cura di Mark Gregory D'Apuzzo, Irene Graziani, Cinisello Balsamo, Silvana, 2017, p. 121; A. MAZZA, *La Galleria Sampieri*, 2010-2017, fig. 8, per l'inventario stilato e firmato da Galgano Perpignani nel 1743, pp. 301-307.

19 BCABO, fondo *Talon Sampieri*, *Istrumenti*, Inventario Alessandro Sampieri, 12 settembre 1743, cc. 54v.-62v per l'e-



Fig. 15, Giovan Francesco Barbieri, detto Guercino, *Abramo che scaccia Agar e il figlio*, Milano, Pinacoteca Nazionale di Brera, inv. 230

Ludovico, spazi per una messa in scena d'emozioni e gesti, tutti del valore di 10.000 lire ciascuno. Il rame di Albani, descritto minuziosamente, vale 18.000 lire e altrettante lire è valutata l'opera di Reni con i *Santi Pietro e Paolo*²⁰ (fig. 14). La tela di Guercino, *Abramo che scaccia Agar e il figlio*²¹ (fig. 15), episodio tratto da un passo della *Genesi*, bella assai, di una teatralità melodrammatica e più volte ripresa in incisioni, vale solo 3000 lire, come l'ovato di Franceschini, il pendant del rame di Albani. Ben poco, 150 lire, è valutata la tavola di Giovanni Bellini con *Cristo morto, la Vergine, san Giovanni*. L'elenco rivela uno spiccato interesse per la scuola bolognese, sia della fine del Cinquecento, sia della prima metà del Seicento, nell'occasione due soli sono i pittori oltremontani e non

sono identificati²². Valerio risulterà poco dopo unico erede, avendo il fratello, Ferdinando Francesco, rinunciato ai beni a lui spettanti per mantenere integro il patrimonio di famiglia. Nel 1770 Valerio fa redigere altro inventario delle opere presenti nelle quattro stanze al piano terra, sono le stanze che componevano la «galleria o museo» del palazzo di Strada Maggiore. Il Sampieri si era da tempo trasferito al primo piano per rendere visibile con maggior agio ai visitatori la collezione al piano terra. Le guide a stampa della città la celebravano e la visitavano gli entusiasti viaggiatori stranieri di passaggio per Bologna, ricordo Charles de Brosses, Cochin, Reynolds, Fragonard, Angelika Kauffmann, Elisabeth Vigée Le Brun. L'imperatore Giuseppe II la visita nel 1769 assieme al maresciallo Giovanni Luca Pallavicini-Centurione, governatore di Milano²³. L'inventario «della galleria o museo» è particolarmente preciso nel rendere manifeste le storie dipinte dai Carracci nelle volte delle stanze e nelle fughe dei camini, interventi che concorrono con i quadri e le sculture ad aumentare il pregio della raccolta. Il *Ballo* di Albani continuerà per tutto i secoli XVII e XVIII a essere ammirato e apprezzato. La cultura dei membri della Colonia Renia, espressione bolognese dell'Arcadia, lo coinvolgerà nei suoi apprezzamenti. Lo testimonia l'ovale di Franceschini, commissionatogli quale *pendant*. Nell'occasione, la vena idilliaca di Albani sarà da Franceschini riproposta in chiave purista e proto-

leno delle pitture.

20 Per il richiamo all'esperienza caravaggesca: C.C. MALVASIA, *Felsina* cit., 1841, II, p. 15; *Pinacoteca di Brera, Scuola Emiliana*, Milano, Electa, 1991, pp. 238-241. Una copia antica, sinora non individuata, si trovava nella collezione Lonžée a Bruxelles.

21 La tela fu commissionata a Guercino nel 1657 dalla Comunità di Cento che intendeva donarla al cardinale Lorenzo Imperiali, Legato di Ferrara. Cfr. C.C. MALVASIA, *Felsina* cit., 1841, II, p. 338; DENIS MAHON, *Il Guercino. Dipinti*, Bologna, Alfa, 1968, p. 212; *Pinacoteca di Brera, Scuola Emiliana* cit., 1991, pp. 210-214; N. TURNER, *The paintings of Guercino* cit., p. 737, n. 454.

22 BCABo, fondo *Talon Sampieri*, b. A 219, fascicolo 7.

23 M. ASCARI, *Bologna dei viaggiatori* cit., 1999. L'inventario del 1770 alla prima carta ricorda il precedente arrivo dell'imperatore in visita alla «*Pinacothecam*».



Fig. 16, Alessandro Algardi, *Eros e Anteros*, Vienna, Liechtenstein Museum, inv. 1481



Fig. 17, Sequenza prospettica a cannocchiale delle sovraporte con la ricostruzione dell'allestimento originale delle tele dei tre Carracci, Milano, Pinacoteca Nazionale di Brera

classica. Agli ovali si accompagnavano *Eros e Anteros*, i due amorini in marmo realizzati da Alessandro Algardi nel 1630 (fig. 16), giunti presso il Liechtenstein Museum di Vienna nel 2006, ma già in collezione Beauharnais²⁴. Erano compresenti i due puttini in marmo di Carrara di Giuseppe Maria Mazza, voluti dal Sampieri nel 1701, e ora a Londra presso Trinity Fine Art. Li ospitava in origine la terza stanza con la tela di Agostino Carracci nella sovraporta. Il tema resta quello dell'Amor sacro, l'amore celeste in lotta con l'amore profano. Gli ovali di Albani e di Franceschini nel 1795 furono collocati all'ingresso della galleria per subito coinvolgere l'attenzione dei visitatori. Le tele dei Carracci, commissionate da Astorre Sampieri sul finire del Cinquecento, entro il 1594, erano nelle tre sale con gli affreschi degli stessi raffiguranti nei sott'in su e nelle fughe dei camini le virtù di Ercole, l'eroe che sconfigge il vizio, e la sua ascesa in Olimpo. Malvasia le ricorda «In casa Sampieri ove si trova raccolto il compendio di tutto il bello in materia di pittura, ne' sgangherati muscoli di que' formidali Ercoli, parte delle cui forze son dipinte a fresco ne' volti delle tre stanze, ne' camini; e nelle tre storie sacre a olio, che servono per sovraporte, difficilmente l'uno dall'altro si distingue»²⁵. Il passo dell'attento Malvasia non solo precisa le tele dei Carracci nelle tre prime stanze, con Ercole protagonista negli affreschi fra le cornici mistilinee arricchite dagli stucchi di Gabriele Fiorini, abituale collabora-

24 JENNIFER MONTAGU, *Alessandro Algardi*, New Haven-London, Yale University Press, 1985, II, p. 395, scheda L 112.

25 C.C. MALVASIA, *Felsina* cit., 1841, I, p. 287. E ancora a p. 357, Malvasia ricorda di Annibale «il sovrauscio della famosa Samaritana a olio».



Fig. 18, Ludovico Carracci, *Cristo e la Cananea*, Milano, Pinacoteca Nazionale di Brera, inv. 392



Fig. 19, Ludovico Carracci, *Ercole accolto in Olimpo da Giove*, Bologna, palazzo Talon Sampieri

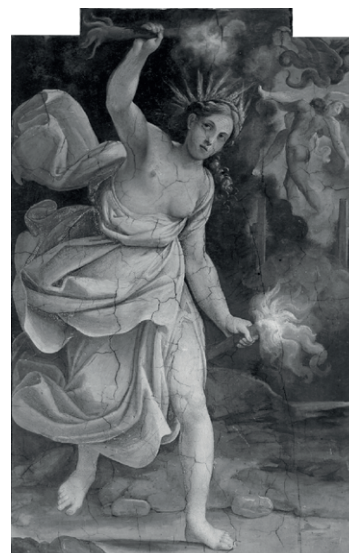


Fig. 20, Ludovico Carracci, *Cerere in cerca di Proserpina*, Bologna, palazzo Talon Sampieri



Fig. 21, Annibale Carracci, *Cristo e la Samaritana*, Milano, Pinacoteca Nazionale di Brera, inv. 232



Fig. 22, Annibale Carracci, *La Virtù che guida Ercole*, Bologna, palazzo Talon Sampieri



Fig. 23, Annibale Carracci, *Encelado fulminato dagli dei*, Bologna, palazzo Talon Sampieri

tore dei Carracci sin da palazzo Fava, ma anche che erano collocate sopra le porte nell'infilata in sequenza prospettica a cannocchiale (fig. 17). Questa posizione spiega le diverse dimensioni di tutte le figure, comprese le tre peccatrici ricordate nel *Vangelo* di Giovanni, presenti nelle tele. Di Ludovico, nella prima sala della galleria, sono la tela con *Cristo e la Cananea* (fig. 18), nella volta *Ercole accolto in Olimpo da Giove* (fig. 19), *Cerere in cerca di Proserpina* sul camino (fig. 20). Il *De raptu Proserpinae* di Claudio Claudiano, testo del IV secolo dopo Cristo, ma con frequenti volgarizzazioni cinquecentesche, ritengo sia stata la fonte sia del tema di Ludovico, sia dell'intero programma delle sale carraccesche, comprese le citazioni di Virgilio e di Ovidio, forse suggerito dallo stesso committente, Astorre, già giovane abate di Santa Lucia di Roffeno e canonico di San Pietro, per distinguersi dal ramo Sampieri di Strada Santo Stefano, da poco assunto al rango senatorio. Annibale si cimenta nella sala seguente con *Cristo e la Samaritana* (fig. 21)²⁶, nella volta è *La Virtù che guida Ercole* (fig. 22), *Encelado ful-*

²⁶ Una replica di dimensioni ridotte, ritenuta autografa di Annibale, già vista da Bellori in casa Oddi a Perugia, si con-



Fig. 24, Agostino Carracci, *Cristo e l'adultera assolta*, Milano, Pinacoteca Nazionale di Brera, inv. 222



Fig. 25, Agostino Carracci, *Ercole e Atlante sostengono il mondo*, Bologna, palazzo Talon Sampieri

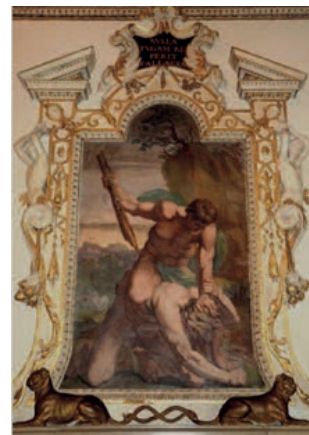


Fig. 26, Annibale Carracci, *Ercole punisce Caco*, Bologna, palazzo Talon Sampieri

minato dagli dei, travolto e seppellito dalle rocce dell'Etna, è sul camino (fig. 23). Di Agostino sono *Cristo e l'adultera assolta* (fig. 24), nella volta *Ercole e Atlante sostengono la volta celeste*²⁷ (fig. 25). *Ercole punisce Caco* sul camino con la didascalia ovidiana *Nulla fugam reperit fallacia* è di Annibale. Da Ovidio e dalla sua *Ars amatoria* derivano i versi sulla volta: *Dum vires animique sinunt tolerate labores* (fig. 26). Possiamo collocare questa ultima impresa in comune dei tre Carracci con scorci arditi e muscoli possenti, subito apprezzati dalla critica, prima della partenza di Annibale per Roma, quindi verso il 1594²⁸. In seguito, nell'inventario redatto nel 1787 da Domenico Pedrini dopo la morte dell'oratoriano Ferdinando Francesco Sampieri, sopravvissuto al fratello Valerio defunto senza eredi il 19 aprile 1774, i tre dipinti risultano spostati nella seconda sala della galleria, sempre al piano terreno, uniti alle opere pittoriche più importanti. Conferma questa collocazione la successiva *Descrizione Italiana e Francese di tutto ciò che si contiene nella Galleria del sig. Marchese Senatore Luigi Sampieri* pubblicata a Bologna nel 1795 su commissione di Luigi Sampieri²⁹ (fig. 27). Nell'occasione il testo segnala una «S. Margarita, col Drago sotto i piedi» e la riferisce ad Annibale Carracci³⁰. Trat-

serva presso lo Szépművészeti Múzeum a Budapest. Cfr. GIOVAN PIERO BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* (Roma 1672), a cura di Giovanni Previtali, Evelina Borea, Torino, Einaudi, p. 85.

27 LUCIO FABERIO, *Il funerale d'Agostin Carraccio fatto in Bologna sua patria da gl'Incaminati academici del Disegno scritto all'Ill.mo et R.mo Sig.r Cardinal Farnese*, in C.C. MALVASIA, *Felsina* cit., 1841, I, p. 310.

28 FRANCESCO SCANNELLI, *Il microcosmo della pittura* (Cesena, per il Neri, 1657), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989, pp. 343, 363; GIOVANNI PIETRO BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, per il successore al Mascardi, 1672, p. 106; EUGENIO RICCOMINI, *Annibale. Studiosa letizia del dipingere all'italiana*, e ANNA STANZANI, *Annibale frescante a Bologna, nei palazzi Fava, Magnani e Sampieri*, in *Annibale Carracci*, a cura di Daniele Benati, Eugenio Riccomini, Milano, Electa, 2006, pp. 45-47, 442; E. RICCOMINI, *L'Ercole trionfante. I tre Carracci a Casa Sampieri*, Bologna, Minerva Edizioni, 2006; VALERIA CASTELLI, *Ercole, Cerere e Proserpina nel ciclo decorativo di palazzo Sampieri Talon a Bologna*, «Figure», 2, 2014, pp. 33-46. Francesco Brizio (1574 c.-1623), dei Carracci allievo, volle aprire scuola in casa Sampieri, «insegnando i principii del disegno, e la prospettiva, far conoscere al mondo quanto più de' suddetti, e d'ogn'altro i fondamenti dell'arte ei possedesse». Lo ricorda C.C. MALVASIA, *Felsina* cit., 1841, I, p. 380.

29 Luigi Sampieri morirà nel 1804. Pelagio Pelagi fu incaricato del disegno della tomba (BCABO, Gabinetto disegni e stampe, *fondo Palagi*, inv. 84) e in Certosa è tuttora visibile il sepolcro significativo di cultura classica e massonica nella campata n. 7 del Chiostro della Cappella. Per una buona riproduzione del disegno pelagiano: *L'ombra di Core. Disegni dal fondo Palagi della Biblioteca dell'Archiginnasio*, a cura di Claudio Poppi, Casalecchio di Reno, Grafis, 1989, p. 191.

30 *Descrizione Italiana e Francese* cit., pp. 12-13. L'opera proviene dai Sampieri del ramo Senatorio ed è confermata

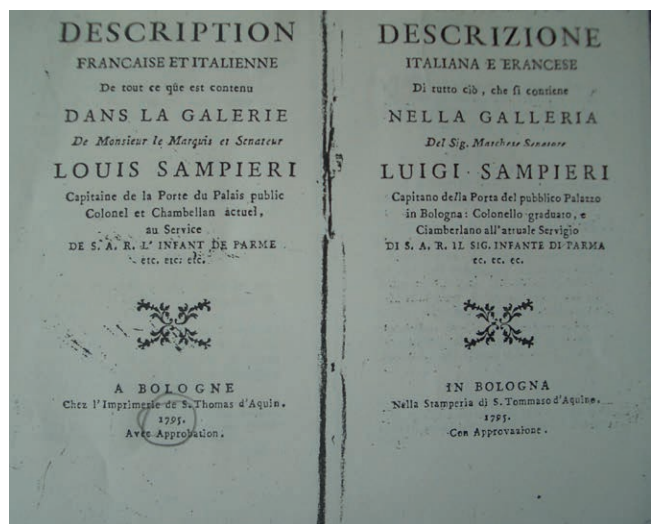


Fig. 27, Descrizione Italiana e Francese di tutto ciò che si contiene nella Galleria del sig. Marchese Senatore Luigi Sampieri, Bologna 1795

tasi con verosimiglianza di una ripresa della *Santa Margherita* tuttora nella chiesa romana di Santa Caterina dei Funari. La commissione per la cappella di famiglia Gabriele Bombasi, il preettore di Ranuccio e di Odoardo Farnese. L'incisione di Cornelis Bloemart contribuì a far subito diffondere la conoscenza dell'opera originale e a favorirne le copie. Padre Ferdinando aveva nominato erede il marchese Luigi Sampieri del ramo senatorio di via Santo Stefano, il padre di Francesco, colui che venderà la collezione. L'oratoriano ha inutilmente precisato che, in mancanza di un erede, la collezione doveva destinarsi all'Istituto delle Scienze, «tutto in sito proprio, e decente dentro detto

Palazzo dell'istituto tutto però unito in un corpo, né mai separatamente, con apporvi qualche iscrizione in memoria unicamente de miei Maggiori, che si presero cura di fare questa raccolta»³¹. Ritengo possibile che le statue lignee con Adamo ed Eva opera di Ercole Lelli, presenti nell'ingresso del palazzo, analoghe a quelle in cera conservate nell'Istituto, gli avessero suggerito questa destinazione per tutta la collezione. Abbiamo già ricordato che, vendute da Francesco, le tele dei Carracci giunsero a Brera nel 1811 assieme alla *Ballo degli amorini*, al Reni e al Guercino. Le 129 opere restanti furono vendute a Eugenio di Beauharnais. Questi, dopo la caduta dell'impero napoleonico e il Congresso di Vienna, si trasferì a Monaco portandovi la collezione. Aveva nel frattempo sposato, nel 1806, Augusta Amalia Wittelsbach (1788-1851), la figlia di Massimiliano I di Baviera. Poiché ricevette dal suocero il titolo di duca di Leuchtenberg, la collezione, sistemata in due sale del sontuoso palazzo di piazza Odeon realizzato da Leo von Klenze, ne acquisì il nome³².

nell'inventario del 1801 steso da Gaetano Tambroni che la precisa nella «stanza a mano sinistra dell'entrata al n. 15». Si conoscono dell'opera due copie, una che passò in asta da Christie nel 1908 e una a Madrid, nell'Asilo de Santa Marcia.

31 L'inventario del 1787, svoltosi dal 23 aprile al 2 maggio, si deve a Domenico Pedrini. Marcello Oretti interviene sulle diverse quadriere dei Sampieri in *Le pitture che si vedono nelle case e palazzi de' nobili della città di Bologna*, BCABO, ms. B 104, pp. 27-31, 32-34, 42-48, e in *Le pitture nelli Palazzi e Case di Villa nel Territorio Bolognese*, BCABO, ms. B 110, pp. 12, 17, per la villa Sampieri a Casalecchio. Si veda anche GIACOMO GATTI, *Descrizione delle più rare cose di Bologna, e suoi sobborghi in pitture, sculture, ed architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi, case*, Bologna, per le stampe del Sassi, 1803, pp. 163-175.

32 JOHANN NEPOMUK MUXEL, primo conservatore, pubblica il *Catalogue des tableaux de la galerie de feu son Altesse Monseigneur le Prince Eugène duc de Leuchtenberg à Munich*, Munich, J. Baer, 1825. L'inventario ricorda 219 quadri, di questi 85, compreso l'ovale di Marcantonio Franceschini, risultavano di Scuola Italiana, 56 di Scuola Fiamminga e Olandese, 8 di quella Spagnola. Seguono: *Catalogue de tableaux de la Galerie de feu Son Altesse Royale Monseigneur le Prince Eugène, Duc de Leuchtenberg, à Munich*, Munich, Imprimerie Ch. Wolf, 1833; *Catalogue de tableaux de la Galerie de feu Son Altesse Royale Monseigneur le Prince Eugène, Duc de Leuchtenberg, à Munich*, Munich 1845; *Galerie Leuchtenberg. Gemälde-Sammlung Seiner Kaiserl. Hoheit des Herzogs von Leuchtenberg in München. In Umrisen gestochen von Inspector J.N. Muxel. Zweite Ausgabe mit umgearbeitetem*, Texte von Johann David Passavant, Frankfurt am Main 1851. Gli *Archives Beauharnais* si conservano dal 1941 all'Università di Princeton, Library, Manuscript's Division, Department. Abile incisore, Nepomuk Muxel inserisce nei cataloghi le illustrazioni di alcune opere. Cfr. ÉMILIE MALOUVIER, *Les catalogues de la collection des ducs de Leuchtenberg: rédaction et diffusion de savoirs muséographiques*

Il ruolo dei cataloghi sia per il mercato dell'arte, sia nel passaggio da una collezione privata ad una galleria o museo aperti al pubblico, sia per la nascita della disciplina Storia dell'arte

La pubblicazione di inventari collezionistici o di cataloghi a Bologna non è frequente. Ma ai pochi bolognesi e in generale ai cataloghi collezionistici, europei e non solo, è opportuno dare il giusto valore per la conoscenza del patrimonio artistico e delle sue movimentate vicende. Testimoniano una cultura che ha condizionato il costituirsi della maggior parte delle sedi museali, l'evoluzione degli orientamenti di gusto dalla erudizione archeologica, alla ricostruzione romantica, alla ricerca dell'identità nazionale. Risale al 1780 il volumetto di Jacopo Alessandro Calvi che in *Versi e prose sopra una serie di eccellenti pitture possedute dal Signor Marchese Filippo Hercolani, Principe del S:R:I*, propone un elenco dettagliato, ma parziale di sole cinquanta opere di pittura³³. Tre anni dopo esce *La Galleria, realizzata dagli Accademici Fervidi di Bologna, in occasione delle nozze del conte Carlo Filippo Aldrovandi Marescotti con Teresa Gnudi*. Oltre il periodo considerato per i Sampieri, nel 1824 è pubblicata dalla Tipografia Nobile la *Nota dei quadri componenti la Galleria del conte Ferdinando Marescalchi in Bologna*, ricca di presenze oltramontane, con ritratti, paesaggi, scene di genere. Tre anni dopo appare da Parmeggiani e Gamberini la *Nota dei disegni e quadri componenti la Galleria del fu conte Ulisse Vittorio Aldrovandi in Bologna* ed è del 1850, sempre presso Gasperini, il *Catalogo della Galleria del N.U. Signor Marchese Commendatore Don Camillo Zambeccari nel palazzo dirimpetto alla chiesa di S. Paolo*, la sola collezione con opere prerinascimentali. A differenza degli inventari Sampieri non è sempre rispettata l'elencazione per stanze e la precedenza della segnalazione delle sculture sulle pitture. Molto interessante è nella Sampieri la descrizione degli affreschi assieme alle pitture, alle sculture, agli apparati di corame. Sono privilegiati i temi religiosi, ma non mancano i soggetti mitologici e i ritratti. Assenti sono le nature morte, gli animali. I disegni, di Guercino soprattutto, sono riuniti nella quinta stanza. La Galleria sino a tutto il Settecento non era aperta al pubblico, ma la si mostrava con orgoglio ai visitatori stranieri e alle personalità di spicco. Si aprirà nel 1833 «a comodo degli amatori di pittura, ogni giorno dalle ore 11 antimeridiane fino alle 4 pomeridiane; nelle quali ore il custode servirà di guida alle persone che onoreranno detto stabilimento», così precisa il libretto *Galleria Sampieri*, pubblicato nello stesso anno dalla Tipografia di S. Tommaso d'Aquino. Anche questa pubblicazione, come la precedente del 1795, lascia aperto il collegamento con il mercato per le opere trasferite in Strada Maggiore dalla villa di Casalecchio e dal palazzo Senatorio, ma anche con le possibili copie per non mostrare sguarniti gli ambienti.

La collezione Leuchtenberg a Monaco, grazie alla presenza di un ispettore, veniva aperta gratuitamente al pubblico il lunedì e il giovedì dalle 10 alle 12. Questa apertura testimonia non solo la generosità del duca, anche la risposta alla vivacità della città bavarese che nel 1830 aprì la Gliptoteca e sei anni dopo la Pinacoteca. Sono iniziative che si inseriscono nella musealizzazione europea di primo Ottocento, alla base del nascente spirito nazionale. La presenza di illustrazioni renderà questi

européens, «Romantisme», 173, 2016, pp. 88-97.

³³ Bologna, Stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1780.

“musei di carta” utili sia per la didattica accademica, sia per l'élite intellettuale e al potere, sia per il fenomeno dell'attribuzionismo. Al 1851 data l'ultima descrizione della galleria monacense sempre opera di Johann Nepomuk Muxel, il primo museografo. In questo anno Massimiliano, il figlio di Eugenio, sposa una figlia di Nicola I zar di Russia, Maria Nicolaiévna, e la collezione si sposta a San Pietroburgo in palazzo Marinski Dvoroc. Passerà in eredità ai nipoti, i duchi Giorgio e Niccolò. Nella divisione, la parte più importante con le opere italiane, francesi, spagnole, fiamminghe toccò a Giorgio, duca di Leuchtenberg, e restò a San Pietroburgo. La figlia, Giuseppina di Leuchtemberg, principessa di Bologna, duchessa di Galliera, diventata regina consorte di Svezia, trasferì la collezione a Stoccolma. Grazie alle indagini di Miller sappiamo che 93 dei dipinti inviati a Stoccolma furono messi all'asta dalla A.B. Nordiska Kompaniet. Nel 1920, 39 dipinti giunsero nella sede di Buenos Aires e qui alcuni furono acquistati dagli Herlitzka. Ora vediamo opere già Sampieri nei musei Statunitensi, la *Circoncisione* di Parmigianino dal Vangelo di Luca (2, 22-32) è a Detroit, all'Institute of Arts³⁴, altre sono a Mosca nel museo Pushkin, l'abbiamo or ora ricordato. La diminuzione delle pubblicazioni degli inventari e dei cataloghi, il diminuito passaggio alle collezioni pubbliche e la richiesta di anonimato da parte dei compratori alle aste ha reso, e tuttora rende difficile l'individuazione delle varie collocazioni. Non meno arduo è il lavoro dei conoscitori e degli storici dell'arte.

Valorizzazione o negazione?

Di ritorno dalla visita alla milanese Pinacoteca di Brera resto con qualche perplessità. Mi interessava rivedere le opere provenienti dalla collezione dei Sampieri. Cerco la sala dei bolognesi, la XXVIII, ad attirare l'attenzione dei visitatori c'è la tarda *Cena in Emmaus* di Caravaggio. L'artista è milanese, scompagina l'unitarietà e la specificità artistica della Scuola bolognese sinora espressa con i suoi capolavori dalla sala. Volendo essere generosi, la sua presenza può suggerire che nel viaggio da Milano a Roma Caravaggio sia passato anche per Bologna e abbia visto i Carracci. Non poteva però vedere Reni, Albani, Guercino. Manca nella sala Cagnacci: la sua affascinante *Cleopatra*, da poco tempo ben restaurata, non è più visibile. Manca il *Ballo* di Albani. Se qualche opera si voleva inserire nella sala dei Bolognesi si poteva pensare alla tela di Agostino, sempre proveniente dalla collezione Sampieri e ancora nei depositi. Brera è nata con l'intento didattico di mostrare ed educare i giovani della neonata Accademia con opere non solo lombarde, bensì significative di tutte le scuole della penisola, ed è questa una finalità che non va dimenticata. Non dobbiamo sempre negare la storia. Una nota positiva, la sola, è offerta dalla riduzione con diversificati rilievi dell'opera di Annibale con la *Samaritana al pozzo*, certo utile ai non vedenti e non invasiva esteticamente, come accade in altre occasioni. Trovo il *Ballo* di Albani nella sala di vetro con il deposito a vista di alcune opere della Pinacoteca. La visione ravvicinata, ad altezza d'occhio, ne favorisce l'indagine, e bene si scorgono con gli amorini danzanti sia il tempio di Vesta, sia Venere che bacia Cupido, sia Plutone nell'atto di rapire Proserpina. Si può osservare con agio anche la splendida cornice dorata con i gigli farnesiani che ne chiariscono la

³⁴ Acquisita da Eugène Beauharnais, poi duca di Leuchtenberg e principe di Eichstadt, a Monaco di Baviera fu incisa da Muxel e pubblicata nel ricordato catalogo della collezione Leuchtenberg del 1851. Passò a San Pietroburgo e nel 1917 venne venduta a Stoccolma e acquistata dalla A.B. Nordiska Kompaniet, che qualche anno dopo la cedette all'americano Axel Beskow. Egli, nel 1936, la donò al museo di Detroit.



Fig. 28, Giovan Francesco Barbieri, detto Guercino, *Ercole lotta con Anteo*, Bologna, palazzo Talon Sampieri

committenza. Poche sono le cornici originali in Brera, è piacevole soffermarsi su questa. Sofferarsi... il luogo di passaggio non lo permette e di certo non giova a evidenziare e valorizzare l'opera, che ha un tema, quello amoroso, raro a Brera e quindi ancor più meritevole d'attenzione.

Restano a Bologna in palazzo gli affreschi dei Carracci nelle fughe dei camini e nelle volte delle sale, resta lo straordinario Guercino: *Ercole lotta con Anteo* (fig. 28). Il *Libro dei conti* ci informa che l'artista il 6 ottobre 1631 ricevette 100 scudi dall'abate Sampieri³⁵. Per battere Anteo l'eroe con forza impetuosa solleva il gigante da Gea, la madre Terra che gli conferisce energia. L'inventario del 1795 lo testimonia nella volta della quarta camera, realizzato senza cartone. Tuttora sotto i piedi di Ercole leggiamo il motto *Sic pereat quisquis terra genitrice superbit*. Al ricordo della forza muscolare michelangiolesca, portata a Bologna da

Pellegrino Tibaldi e verificata direttamente a Roma, Guercino unisce il fascino della statuaria antica, una grandiosità colta e naturale nello stesso tempo, ravvivata dai valori chiaroscurali che il gioco della luce favorisce. Mentre evoca il sublime della statuaria antica, Guercino ci fa partecipi di una rappresentazione quasi tangibile dello sforzo muscolare di Ercole per la vittoria sul gigante. Come abbiamo visto, le opere mobili non sono più a Bologna. Assieme ad altre collezioni bolognesi, la città ha perso il «superbissimo Museo» dei Sampieri, «una Galleria, che non d'un privato Cavaliere, ma d'un Principe, anzi d'un Monarca degna può chiamarsi»³⁶.

35 Il manoscritto del *Libro dei conti* (1629-1666) conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, è il ms. B 331. Lo pubblicò la prima volta Jacopo Alessandro Calvi nel 1808 e fu ripreso nell'edizione del 1841 della *Felsina Pitttrice* di Carlo Cesare Malvasia, II, pp. 307-344. Recente è l'edizione a cura di Barbara Ghelfi e Denis Mahon, Bologna, Nuova Alfa, 1997; N. TURNER, *The paintings of Guercino* cit., n. 179.

36 Nel 1769, come già ricordato, la visitò l'imperatore Giuseppe II d'Asburgo Lorena, accompagnato dal maresciallo Pallavicini. Lo evidenzia la *Memoria* dipinta l'anno seguente da Vittorio Maria Bigari sopra l'ingresso dell'appartamento al piano terra. Si legga in proposito M. ORETTI, *Cronica o sia diario pittorico nel quale si descrivono le opere di pittura e tutto ciò che accade intorno alle belle arti in Bologna*, BCABo, ms. B 106, c. 38.