

romagna arte e storia



2013

99

***romagna
arte
e storia***
*rivista quadrimestrale
di cultura*

aprile-giugno 2013

Panozzo Editore

Romagna arte e storia / Rivista quadrimestrale di cultura

Anno XXXIII / numero 99 / luglio-settembre 2013

Redazione Bruno Ballerin
Dante Bolognesi
Giordano Conti
Ferruccio Farina
Pier Giorgio Pasini
Claudio Riva

Direttore responsabile Pier Giorgio Pasini
Impostazione grafica Noël Bessah
Realizzazione grafica Linotipia Riminese
Stampa Tipolito Valmarecchia, Sant'Ermete di Santarcangelo di R. (RN)
© 2013 Panozzo Editore, Rimini
Via Clodia 25, tel. e fax 0541/24580
e-mail: info@panozzoeditore.com – www.panozzoeditore.com

Spedizione in abbonamento postale / Un numero € 13.
Abbonamento per il 2013 (nn. 97, 98, 99) € 32 da versare sul c.c. intestato
a Panozzo Editore s.a.s.: IBAN IT 09 E 05792 24201 CC0970010080
oppure Paypal: ordine@panozzoeditore.com

In copertina: *Ponte di Rimini fabbricato da Augusto e da Tiberio Imperatori.*
Acquaforte di Giovan Battista Piranesi, da *Antichità romane dei tempi della
seconda Repubblica, parte seconda*, Roma 1748, tav. 16. Rimini, raccolta privata.

Ricerche:

- 5 Verosimile e vero sul *Camino de Santiago* (Laurence Sterne, Martir de Arzendijan e Giacomo Antonio Naia da Ravenna) *Leardo Mascanzoni*
- 27 Per Marco Marchetti pittore di pale d'altare nella Faenza della Controriforma e alcuni disegni in rapporto con il *Martirio di Santa Caterina* in Sant'Antonio *Alessandra Bigi Iotti*
Giulio Zavatta
- 43 Prelati faentini e amministrazione dello Stato pontificio nell'età della Controriforma *Alessandro Bazzocchi*
- 59 Palazzo Romagnoli e i caratteri stilistici dell'architettura barocca cesenate *Ermes Brunelli*
- 85 *The Magnificent Bridge*
Il ponte di Tiberio in alcuni sconosciuti disegni inglesi *Ferruccio Farina*
- 95 Per Emilio Rosetti e la sua *Romagna*
Contributo alla conoscenza geostorica della Romagna *Augusto Vasina*

Schede:

- 105 Aggiunte ad una maiolica di Xanto in Sant'Agata Feltria *Giuliana Gardelli*
-

LEARDO MASCANZONI

Verosimile e vero sul *Camino de Santiago*

Laurence Sterne, Martir de Arzendijan
e Giacomo Antonio Naia da Ravenna

1. *Santiago de Compostela:* *le origini e gli sviluppi del culto*

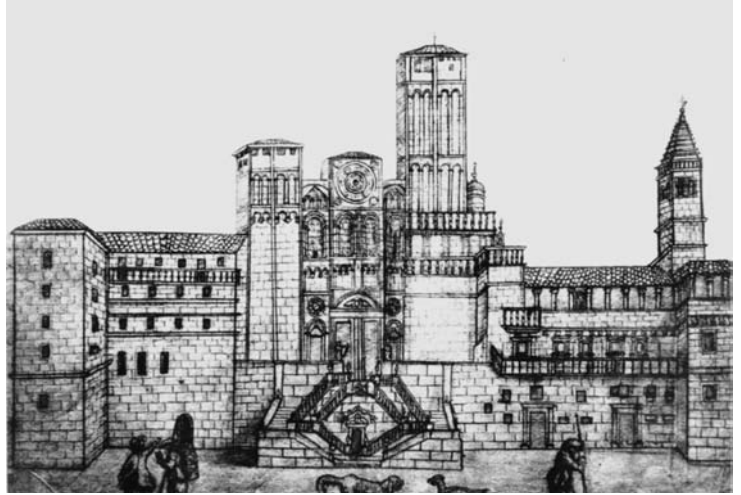
Robert Fossier, professore emerito alla Sorbona e autore di opere quali *L'infanzia dell'Europa* e *Il lavoro nel Medioevo*, ha pubblicato nel 2007 in Francia un volume, *Ces gens du Moyen Âge*, nello stesso anno 2007 tradotto e pubblicato anche in Italia da Donzelli di Roma col titolo, aderente all'originale, di *Gente del Medioevo*⁽¹⁾.

Partendo dalla considerazione che le fonti molto spesso sono uno specchio deformante riflettente una realtà in cui, cito alla lettera dall'*Introduzione* di Giuseppe Sergi che interpreta il pensiero di Fossier, "si parla troppo di cavalieri, feudalesimo, riforma gregoriana, signoria bannale perché degli 'altri' si sa troppo poco (ma senza avvertire bene che questi 'altri' costituivano, nel medioevo, i nove decimi dell'umanità)"⁽²⁾, ecco che se si potesse tenere conto di quei nove decimi la cui voce non è giunta fino a noi, ci troveremmo molto probabilmente di fronte, ad avviso di Fossier, alla conclusione che l'uomo europeo in quella periodizzazione e in quella convenzione storiografica da Keller in qua chiamata "Medioevo" non doveva differire poi troppo, i certi momenti, da noi contemporanei.

⁽¹⁾ R. Fossier, *Gente del Medioevo*, Traduzione di M. Guerra, Introduzione di G. Sergi, Roma, Donzelli, 2007 (ediz. orig.: *Ces gens du Moyen Âge*, Librairie Arthème Fayard, 2007).

⁽²⁾ Ivi, p. IX.

1. José de Vega y Verdugo, *La facciata principale della cattedrale di Santiago*, 1656-57.



E questo è il filo rosso che percorre e unifica da un capo all'altro l'intero volume, sostenuto da un'immensa erudizione dissimulata però in un'esposizione chiara, vivacissima, dissacrante ed originale che, sfatando una quantità di luoghi comuni sull'età di mezzo, pone sotto la lente di ingrandimento l'uomo e la donna medievali. Dirò, per comodità di esposizione e non certo per altro, l'uomo medievale intendendo ovviamente anche la donna. L'uomo di Fossier, però, sia ben chiaro, non è un re, né un signore, né un cavaliere, né un letterato o un mercante o, comunque, un personaggio di alto livello; è, piuttosto,

un uomo preoccupato per la pioggia, il lupo e il vino, la cassapanca, il feto o ancora il fuoco, l'ascia, il vicino, il giuramento, la Salvezza, tutte cose di cui gli studiosi ci parlano solo quando se ne presenta l'occasione o per preterizione, attraverso il prisma deformante delle istituzioni politiche, delle gerarchie sociali, delle norme giuridiche e delle gerarchie della fede⁽³⁾.

È un uomo, ancora, la cui fenomenologia della quotidianità viene ricostruita da Fossier mediante l'ausilio sì dei testi scritti ma ancor più dell'archeologia che rivela forse meglio ciò che è comune a tutti gli individui di una data epoca. L'archeologia in certo senso "democratizza" perché quando, per

⁽³⁾ Ivi, p. 5.

esempio, in un sito umile, dove viveva gente minuta, si ritrovano resti dei loro effetti personali, della loro mobilia, delle loro suppellettili, dei loro attrezzi ci si può fare un'idea di come, nell'esistenza di tutti i giorni e di fronte all'emergenza di piccoli e grandi problemi, questa gente visse e si comportasse. Un'idea, quella che ci si fa attraverso l'archeologia, quando naturalmente sia possibile praticare archeologia, che non sempre ci viene trasmessa con tanta pienezza dalle fonti scritte o da quelle figurative. Ma che potrebbe, in qualche caso, esserci veicolata dalla letteratura.

Come avviene per la pagina di Sterne che desidero presentare qui.

Ciò che di Sterne, scrittore inglese settecentesco, vorrei considerare in questa occasione è un'opera abbastanza nota anche da noi (ne sono state fatte più di dieci edizioni dagli anni Trenta ad oggi) non foss'altro per la traduzione datane da Ugo Foscolo nel primo Ottocento sotto lo pseudonimo di Didimo Chierico e col titolo di *Viaggio sentimentale in Francia e in Italia* che altro non è se non il calco letterale del titolo inglese, *Sentimental Journey through France and Italy*. L'io narrante, nella versione nostrana Didimo Chierico, nelle pagine autografe di Sterne è un certo Yorick che rappresenta l'autore stesso.

All'interno del *Sentimental Journey* vorrei poi, a sua volta, isolare un frammento relativo al pellegrinaggio. Al pellegrinaggio a Santiago de Compostela, per la precisione, che ha rappresentato, a partire dai secoli centrali del Medioevo, una delle declinazioni più intense e sentite di un fenomeno tipico della spiritualità medievale e moderna come il pellegrinaggio sul cui spettro di motivazioni, principalmente, come è ovvio, devozionali, votive e penitenziali ma anche mondane ora non mi è possibile soffermarmi dettagliatamente.

A Compostela, come ben sappiamo anche per via del primo elemento toponomastico, Santiago, Santiago de Compostela appunto, si prese a celebrare, con particolare e convinto vigore, il culto dell'apostolo Giacomo sulla cui identità le cose da dire sarebbero tantissime. Accenno soltanto, con asciutte parole, al fatto che alla sua figura prevalente, che è quella del Maggiore, si sovrapposero anche altre figure, come, per esempio, quella del Minore, pure appartenente al collegio apostolico, quella del Giusto, protovescovo di Gerusalemme, e diverse ancora. Il risultato fu l'elaborazione di un unico, grande Giacomo, così almeno veniva percepito dai

più nel Medioevo, che assommava le caratteristiche e i tratti di tutti i Giacomo. Soltanto pochi dotti e pochi chierici erano in grado di distinguere e sceverare le identità.

Ancora, occorrerà premettere che la figura di Giacomo Maggiore ha sicuramente ricevuto forme particolari di venerazione in qualità di apostolo di Gesù sin dagli albori del Cristianesimo anche se, come si diceva appena sopra, fu nella Spagna nord-occidentale che il suo culto si localizzò a partire dal IX secolo, forse in funzione antiadozionista; per contrastare, cioè, la diffusione dell'eresia adozionista, legata al nestorianesimo e diffusasi in Spagna probabilmente per l'isolamento di quella terra, in mano ai Musulmani, da Roma e dal restante mondo cristiano. O forse, anche, per contrastare le inquietanti e pericolose, dal punto di vista romano, liturgie mozarabe colà diffuse.

Aggiungerò, in maniera estremamente rapida, che al culto iacobeo si interessò ben presto in termini politici e identitari la monarchia asturiano-leonese e che la presenza delle presunte spoglie dell'apostolo in terra iberica venne spiegata con la leggenda della cosiddetta 'traslazione' dalla Terrasanta; secondo tale leggenda il corpo di Giacomo, dopo la decapitazione, sarebbe stato posto su di una barca poi miracolosamente approdata in Galizia al termine di un lungo viaggio guidato dalla mano di Dio. Ma in Spagna il suo culto deve essersi imposto anche prima del IX secolo perché ne abbiamo tracce parecchio più antiche risalenti a Mérida, in Estremadura, e nel centro-sud della penisola. Questo nucleo di credenze postulava che S. Giacomo avesse predicato in terra iberica e fosse poi rientrato in Palestina dove subì il martirio.

Tale duplice fascio di leggende spiega anche bene perché S. Giacomo sia stato considerato il patrono dei pellegrini, essendosi spinto lui stesso, in vita o in morte, fino alle più remote regioni dell'Occidente dove la terra si perdeva in uno sconfinato e pauroso mare. Si credeva anche, a rafforzare ancor più il suo patronato sul pellegrinaggio, che S. Giacomo accompagnasse i vivi nel tempo della morte, vale a dire in quel tempo in cui l'anima, dopo essere uscita dal corpo, compie una sorta di vagabondaggio in attesa di conoscere il suo destino. Famosa, nel Medioevo, la sua lotta con Satana per strappargli l'anima di Carlo Magno appena spirato. Gli si attribuirono persino poteri di resurrezione, forse per via di una sua presunta familiarità con la neutra zona d'ombra sospesa fra la vita

e la morte, dal momento che nella prima delle “lettere cattoliche” (attribuita però dai teologi al Minore) si parla di quella unzione per i malati che sarebbe poi divenuta il sacramento dell’”estrema unzione”.

Ma il nucleo leggendario della predicazione e della traslazione era destinato ancor più ad arricchirsi con la componente militare che costituisce un aspetto molto importante del culto ma che in questa sede non tratterò perché ci si allontanerebbe troppo dallo scopo del presente saggio⁽⁴⁾.

2. Il pellegrinaggio

Il viaggio devozionale verso Santiago, di minore antichità rispetto a quelli di Roma e di Gerusalemme, incontrò tuttavia, in certi momenti, un favore anche superiore rispetto al pellegrinaggio verso gli altri due grandi centri sacri. I primi pellegrini di rilievo, vescovi franco-tedeschi, sono segnalati verso la metà del X secolo e poco dopo, nel 983 o 984, vi fu il pellegrinaggio del monaco armeno Simeone, ospite del monastero padano di S. Benedetto di Polirone, che raggiunse Compostela *orationis causa* come dice una sua *Vita* redatta dagli altri monaci polironiani⁽⁵⁾.

Comunque, fu dal periodo centrale del Medioevo che il viaggio a Compostela, incrementato dall’idea di riconquista militare della Spagna e dal coevo impulso alla liberazione cristiana della Palestina, fece pròpri nuovi e più forti valori basati sulla militanza e sul riscatto della Cristianità.

Il culto iacobeo compostellano fu avvertito come una ventata di novità e richiamò fedeli appartenenti ad ogni classe sociale, anche se probabilmente alto dovette essere il numero dei benestanti a motivo dei costi del viaggio e del fatto che erano soprattutto gli agiati a poter abbandonare per lungo periodo la residenza senza



2. San Giacomo, Santa Marta de Tera, particolare del portale meridionale.

⁽⁴⁾ Su tutti gli aspetti trattati in queste pagine, la bibliografia internazionale è sterminata e non è possibile darne conto, neppure minimamente, in una nota come questa. Un’ottima sintesi è: *Codice (II) Callistino*. Prima edizione italiana integrale del *Liber Sancti Jacobi-Codex Calixtinus* (sec. XII). Traduzione e introduzione di V.M. Berardi. Presentazione di P. Caucci von Saucken, Perugia, Edizioni Compostellane. Quella iacobeo è comunque una bibliografia che cresce a ritmo sostenuto e, dunque, difficile da padroneggiare e da aggiornare con puntualità.

⁽⁵⁾ P. Golinelli, *La «Vita» di S. Simeone monaco*, in “Studi Medievali”, s. terza, XX (1979), pp. 709-788.

mettere a rischio la loro situazione economica. Non fu tuttavia, come da qualche storico è stato avanzato, quasi soltanto un pellegrinaggio “per ricchi” dal momento che è provato che anche i poveri, gli umili e persino numerose donne, pure di non danarosa condizione, si portarono fino in prossimità delle rive atlantiche. Questo del pellegrinaggio “per ricchi” ho l'impressione che sia, per restare sul Fossier dell'inizio del mio discorso, una deformazione delle fonti dal momento che sono stati prevalentemente gli abbienti a lasciarci il ricordo del loro viaggio. Bisogna evitare di cadere in queste trappole. Ed è, appunto, un frammento come quello di Sterne a gettare luce non dico nel buio ma nella penombra e a rivelarsi paradossalmente, pur nella sua natura eccentrica a livello euristico e tipologico, forse più utile allo storico che non le fonti di letteratura odepórica medievale e di prima Età Moderna a ciò deputate. Ma anche senza Sterne, disponiamo di una buona messe di dati, non così vivaci e toccanti, questo è vero, che ci dicono comunque che a Compostela non convennero solo re, duchi, baroni, principesse o finanzieri o, su un altro versante, quello dell'”aristocrazia della preghiera”, per citare ancora Sergi, solo santi o beati o asceti

All'itinerario galiziano furono inoltre non poco favorevoli, nel Duecento, le decisioni dell'Inquisizione che elevarono, fra tanti pellegrinaggi minori, Compostela, Canterbury, Colonia e Costantinopoli a sede di pellegrinaggio maggiore. Il viaggio a Compostela, con le relative indulgenze, fu poi usato dal Papato persino in funzione anti-eretica.

Nonostante le fatiche, gli stenti e i pericoli che tale impresa riservava, parecchi, anche se non certamente i numeri iperbolici di cui talvolta si è apologeticamente scritto, furono coloro che camminarono, calcarono o si imbarcarono *ad sanctum Iacobum*. Occorre infatti guardarsi dalle esagerazioni enfatiche di stampo propagandistico così come, all'altro opposto, dalle scarnificazioni riduzionistiche o, addirittura, negazionistiche e mantenere un profilo equilibrato. E' il caso, quando parlo di scarnificazioni riduzionistiche, di storici che di recente, opponendosi alla tradizionale storiografia di impianto cattolico tendente ad esaltare le proporzioni del fenomeno compostellano, per compensazione hanno spinto il loro revisionismo troppo dall'altra parte, sostenendo che

il pellegrinaggio compostellano è stato quasi solo un fatto mitologico-letterario⁽⁶⁾. Il che non è vero.

Ma come si viaggiava? Frequentemente in comitive (si pensi, per restare ancora in campo letterario, alla ben nota trentina di pellegrini narranti dei *Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer) più che non ardentemente isolati (ma esistevano anche costoro, a maggior valore del cammino devozionale e penitenziale); questo per meglio fronteggiare i rischi costituiti da innumerevoli pericoli; presto fra i sinceri devoti e i penitenti presero ad annidarsi anche truffatori, ladruncoli, donne di malaffare (ciò che incrementò un già diffuso pregiudizio antifemminile quanto al pellegrinaggio), tutti egualmente in cerca di guadagno, e, comunque, persone equivoche e di scadente moralità che, col loro cattivo esempio, furono, ripetutamente, fonte di discredito, nell'opinione della Chiesa, per lo stesso viaggio sacro.

Difficile, poi, doveva risultare la convivenza più o meno forzata, durante il lungo tragitto, con chierici colpevoli di peccati infamanti ai quali era stato comminato il pellegrinaggio penitenziale. Un fenomeno molto particolare fu anche il cosiddetto “pellegrinaggio per procura”, fatto da persone che su incarico di altre intraprendevano il cammino dietro un compenso pecuniario. Al “pellegrinaggio per procura” si avvicinava il “pellegrinaggio testamentario”, nel senso che era possibile richiedere, fra le ultime volontà, che qualcuno, nella cerchia dei famigliari, dei parenti o degli amici del malato o del moribondo, si fosse recato in pellegrinaggio vicario a suffragio dell'anima pericolante. Anche in questo caso era previsto un compenso in denaro, cosicché alcuni storici hanno parlato di “pellegrinaggio professionale”.

Tutto questo non giovò certo all'itineranza devozionale che, in taluni momenti storici, venne considerata con qualche perplessità da parte del Papato. Tuttavia la *peregrinatio iacobeae* fu ampiamente praticata nel tardo Medioevo; sia per la progressiva difficoltà di arrivare a Gerusalemme dopo la scomparsa degli stati cristiani in



3. *Un pellegrino*, Chiesa di Tavant, cripta.

⁽⁶⁾ D. Péricard-Méa, *Compostela e il culto di san Giacomo nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2004 (ediz. orig.: *Compostelle et cultes de saint Jacques au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000. Traduzione di A. Pasquali).

Terrasanta alla fine del Duecento, sia per la crisi del Papato e della città di Roma nel Trecento a causa dello spostamento della sede apostolica ad Avignone, in Provenza.

I problemi per Santiago si manifestarono, secondo alcuni storici, dal Cinquecento quando il chiudersi dei grandi spazi continentali in un susseguirsi di territori nazionali con moltiplicate barriere e ostacoli rese più difficile raggiungere Compostela e quando, ancora, i protestanti, nella loro polemica contro le opere, squalificarono completamente ogni tipo di pellegrinaggio abbassandolo all'infimo rango di pratica idolatrica e paganeggiante.

Ad avviso di un'altra interpretazione, invece, gli intransigenti atteggiamenti dei riformati avrebbero favorito Compostela perché il Papato, per sottrarre ai luterani facili bersagli di scherno, cassò quasi tutti i pellegrinaggi minori dirottando in tal modo un grande numero di devoti e penitenti sui santuari maggiori e, dunque, anche su Santiago.

La questione è tuttora irrisolta perché le fonti e le ricerche non ci hanno ancora consentito una visione sufficientemente chiara delle cose.

Quel che è certo è che nel Cinque, nel Sei e nel Settecento si manifestarono tendenze ed abitudini, nel pellegrino, abbastanza diverse da quelle in auge nei primi tempi. O almeno, così sembra. Tali aspetti li conosciamo piuttosto bene perché, diversamente da quel che accade per i secoli più lontani, dai quali ci è ovviamente giunta una minor copia di testimonianze e quasi sempre fin troppo concise, dai tempi più recenti, invece, ci sono pervenuti ricchi resoconti che ci informano, oltre che delle tappe del cammino, delle mentalità, degli usi e dei costumi dei pellegrini e dei popoli incontrati consentendoci così di riportare alla luce un quotidiano rappresentato, da qualcuno di questi autori, anche con buone propensioni letterarie.

Se si vogliono fare nomi, si possono ricordare gli italiani padre Lorenzo, Bartolomeo Fontana, Gaugello Gaugelli e Domenico Laffi, la inglese Margery Kempe, sospesa tra misticismo e isterismo, lo scettico medico suo connazionale Andrew Boorde per il quale i chierici di Compostela “embaucan a la gente, se burlan de ella, la desprecian y [son ocasión] de que cometan idolatría, los quales creen que la gente es tonta, de modo que veneran un objeto que no està aquí. Nosotros no tenemos ni un pelo ni un hueso

de Santiago⁷⁾, Nompar II signore di Caumont nella regione franco-pirenaica occidentale, i germanici Peter Rieter, Sebastian Ilsung, Georg von Ehingen, Leo von Rozmital, Geronimo Münzer, König von Vach, autore di quella che è stata definita la prima guida tedesca del pellegrino di Santiago, Harnold von Harff, Lukas Rem, Sebald Örtel, Heinrich Schönbrunner de Zug.

Costoro ci hanno lasciato relazioni e diari molto diseguali, in cui profonde motivazioni religiose si intrecciano con ragioni personali anche piuttosto laiche, con velleitarismi, capricci passeggeri, cedimenti alle mode culturali, digressioni di ogni tipo. Che accadesse così anche nei secoli precedenti, come taluni storici ritengono, non si può escludere ma per ora non è documentato e sembra anche più improbabile.

Si anticipano e si prefigurano, in questi diari, quelle che sarebbero poi state, nel futuro, le figure sociali del turista culturale, del diplomatico di mestiere o dell'imprenditore di successo come avviene per Sebastian Ilsung che da Augsburg raggiunge Compostela nel 1446 dopo aver reso omaggio a vari potenti d'Europa o come per altri viaggiatori patrizi in rapporto con sovrani, principi, dignitari o facoltosi banchieri. Non mancano pellegrini avventurosi e picareschi come Nicola Albani che dall'Italia del Sud arriva a Compostela nel 1743 al termine di un dedalo di peregrinazioni per l'Europa protagonista di avventure di tutti i tipi, comprese quelle di carattere galante ed amoroso. Non per niente siamo nel secolo di Casanova. Curiosamente, poi, Santiago fu anche luogo di raccolta di alchimisti da quando il francese Nicolas Flamel, la cui fortuna letteraria da Victor Hugo è rimbalzata fino a Johanne Kathleen Rowling, sarebbe riuscito verso il 1382 a ricavare l'oro – così un'inattendibile leggenda – penetrando i segreti di arcani testi cabalistici greci ed ebraici dopo che S. Giacomo, per premiarlo di un suo pellegrinaggio a Compostela, gli avrebbe donato tale facoltà di interpretazione.

Tirando le somme prima di parlare di Sterne e del suo bozzetto, si dovrà dunque sottolineare che in tutto ciò che ci è giunto da questi pellegrini, ma sarebbe meglio ormai



4. San Giacomo e il Cristo, Cattedrale di Santiago di Compostela, portale degli orefici, particolare.

⁷⁾ *Caminaron a Santiago. Relatos de peregrinaciones al «fin del mundo»*, Por K. Herbers y R. Plötz, Traducción de José Reimóndez Fernández, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998, p. 260.

chiamarli soltanto viaggiatori, manca, in genere, la dimensione della fatica, della sofferenza, della lontananza, della pena e del travaglio che sarà realisticamente e concretamente stata vissuta dai più; quei più che non hanno lasciato traccia scritta. Latita la cruda e schietta sincerità verso sé stessi che è mancata per davvero oppure è stata filtrata o rimossa o artatamente occultata.

3. *Laurence Sterne*

Laurence Sterne non fu, né in vita né in morte, quello che si dice un uomo particolarmente fortunato. Pubblicò negli anni Sessanta del Settecento uno strano volume di intenti autobiografici, *Vita e opinioni di Tristram Shandy gentiluomo*, diviso in nove libri, in cui non si ritrovava granché delle strutture narrative allora in voga. Basti pensare che il protagonista non viene fatto nascere all'inizio della storia bensì soltanto dopo il quarto libro. Al quasi completo dissolvimento di una trama facevano da contrappunto divagazioni, digressioni, metanarrazioni, cioè prese di distanza dalla materia narrata col rivolgersi direttamente al lettore come ad un interlocutore dialogante, spunti ironici e comici, giochi di parole, pagine completamente nere, come tra il capitolo XII e il capitolo XIII del primo libro, vocaboli e frasi in gotico maiuscoletto o in antico greco, manine con indici puntati come nei manoscritti medievali, brani latini, intere righe fatte solamente di trattini accostati, di linee parallele o di asterischi, pagine bianche o marmorizzate, bizzarri disegni somiglianti a tracciati elettrocardiografici, svolazzi, parentesi graffe e, insomma, tutto un materiale fluido e sperimentale che ne avrebbe fatto il romanzo antesignano di tante avanguardie letterarie molto tempo dopo. È il tentativo di *andare* oltre il linguaggio per cogliere quello che vi è oltre il linguaggio e che tutti riusciamo a percepire ma che non riusciamo ad esprimere. Il critico Martin Postle ha definito il *Tristram Shandy* “spigliato e irriverente”⁽⁸⁾, ma a me, francamente, sembra poco.

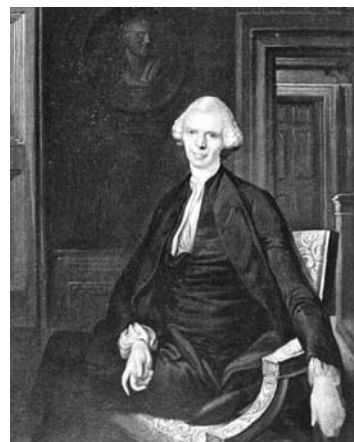
⁽⁸⁾ *Joshua Reynolds e l'invenzione della celebrità* (Ferrara-Palazzo dei Diamanti 13 febbraio-1 maggio 2005), Catalogo a cura di M. Postle, Ferrara, Sate, 2005, p. 144. Su Reynolds anche: G. Perini, *Sir Joshua Reynolds e la pittura bolognese*, conferenza svolta il 26 gennaio 2011 presso l'Associazione Culturale Italo Britannica di Bologna.

Pare che il *Tristram Shandy* incontrasse il favore di certi salotti londinesi alla moda e di tante signore ricche ed eleganti ma non, ad esempio, di un Horace Walpole, l'autore de *Il castello di Otranto*, che diede di Sterne un giudizio non proprio positivo. Anche altri "pontefici", per così dire, della letteratura inglese contemporanea come Samuel Johnson, Samuel Richardson e Oliver Goldsmith non gli si dimostrarono proprio benevoli. Nel medesimo periodo il pittore Joshua Reynolds, divenuto il ritrattista "ufficiale" dell'alta società inglese e destinato a legarsi d'amicizia con lui, gli diede il suo posto nel cosiddetto "tempio della fama" con un ritratto di intensa forza espressiva.

Nel febbraio del 1768 Sterne pubblicò il *Sentimental Journey through France and Italy* e celebrò l'evento cenando con l'amico Reynolds. Appena un mese più tardi Sterne era morto. Poco dopo la sua salma fu disseppellita e trafugata da ladri di cadaveri per essere venduta ad un professore di anatomia della Cambridge University ma qualcuno fra i discenti lo riconobbe al momento dell'autopsia e così fu tumulato una seconda volta⁽⁹⁾. Verità o macabra diceria?

Egli, dunque, non eccessivamente fortunato in vita per avere troppo anticipato una sensibilità che aveva scarso diritto di cittadinanza fra i suoi contemporanei, fortunato, se così si può dire, non lo fu certo neanche in morte: l'episodio appena ricordato, se vero, lo conferma e lo conferma soprattutto il fatto che rapidamente egli venne quasi del tutto dimenticato per essere poi riscoperto soltanto agli inizi del Novecento da due innovatori, fra di loro in rapporti di reciproca e sulfurea antipatia, come Virginia Woolf e James Joyce che andavano sperimentando inedite, anticonformistiche forme di narrativa.

Come dicevo poc'anzi, Sterne esprimeva un'inquietudine artistica ed esistenziale che cercava inesplorate vie espressive. Insoddisfatto delle vaste e ambiziose strutture narrative, degli intenti moralistici, dei vasti affreschi di ambiente del romanzo inglese contemporaneo di un Defoe, di un Richardson o di un Fielding, insofferente di normazioni e precettistica, come ad esempio, le tre aristoteliche unità, le sue muse sono la sbrigliata fantasia, lo



5. Anonimo, *Ritratto di Laurence Sterne*, 1760 ca., Londra, National Portrait Gallery.

⁽⁹⁾ *Joshua Reynolds e l'invenzione*, cit., p. 144.



6. *San Giacomo*, Cattedrale di Santiago di Compostela, timpano del braccio meridionale del transetto.

scherzo, il ghiribizzo, l'arabesco, la continua e sistematica fuga dal nucleo centrale del racconto che lo portano ad uno smagato vagabondaggio, umoristico ed autoironico, dove l'unica regola da seguire è soltanto quella del proprio talento e degli impulsi del proprio cuore.

La cattedrale narrativa viene così smantellata e destrutturata dalle fondamenta e i veri momenti centrali diventano gli episodi apparentemente marginali e secondari.

Come scrivevo qualche anno fa,

i colori, le cose e le atmosfere si confondono, si mescolano, si perdono in iridescenze e in dissolvenze e si ricompongono sempre nuovi e diversi senza però che i caratteri e le psicologie ne vengano in alcun modo sminuiti o stinti: le signore francesi e i loro mariti, i domestici, le *filles de chambre*, gli altri viaggiatori, i proprietari di alberghi e locande, gli aristocratici decaduti e costretti, per sopravvivere, ad impegnare persino la loro spada, ne escono con tratti umani reali, concreti, corposi e talvolta indimenticabili, tenuti assieme dal filo di ciò che si potrebbe chiamare, dati i tempi, una sorta di precoce tecnica del "monologo interiore" e da una solidarietà quasi fisica verso i propri simili che la critica letteraria ufficiale ha incasellato sotto la categoria, da noi oggi avvertita come limitante, del "sentimentalismo". Quella

stessa solidarietà e tenerezza di cuore che conducono Yorick -cioè Sterne-, il viaggiatore inglese sul continente, a indugiare su curiosi e minuti episodi anziché prendere di petto gli itinerari maggiori d'arte e cultura e cercare di conoscere i personaggi cospicui del luogo⁽¹⁰⁾.

Questo perché il sentimento è, per Sterne, l'unico legante che tenga insieme gli uomini nella dissonanza e nella disarmonia del tutto.

Parafrasando il grande anglista Mario Praz, si può affermare che Sterne avesse fatto per il romanzo la stessa operazione che fiamminghi e olandesi avevano fatto per la pittura dando piena dignità di rappresentazione ai soggetti minori e negletti, alle cose umili, alle nature morte, ai paesaggi, ai quadretti di vita semplice che, a poco a poco, facendo maturare indifferenza per il contenuto e rifiuto del soggetto portarono la pittura all'approdo dell'arte non rappresentativa del Novecento. Così Sterne, col suo minimalismo, col suo ripudio della gerarchia dei soggetti, col suo infrangere le camicie di forza di ogni regola narrativa, aprì la strada a Joyce, a Proust, a Musil⁽¹¹⁾.

4. *Il pellegrino compostellano di Sterne*

Nella galleria di soggetti e di argomenti minori del *Sentimental Journey through France and Italy*, in quel "lunatico peregrinare", come è stato felicemente definito⁽¹²⁾, soprattutto nel nord della Francia, tra Calais, Amiens, Parigi, Versailles⁽¹³⁾, compaiono cose, animali e persone che hanno tutta l'aria di essere frutto di osservazioni dirette e di conoscenze occasionali di Sterne e che nessuno scrittore dell'epoca avrebbe degnato di un'atten-

⁽¹⁰⁾ L. Mascanzoni, *Di viaggi sentimentali e di pellegrinaggi*, in "i quaderni del M. æ. s", X (2007), pp. 163-180, alle pp. 167-168 (Mediæ Ætatis Sodalitium Associazione per lo studio e la diffusione della cultura medievale).

⁽¹¹⁾ M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni, 1967 (IX ed.), pp. 359-360.

⁽¹²⁾ *Un viaggio sentimentale attraverso l'Italia e la Francia*, Traduzione a cura di G.L. Gueneri, Rimini, Orsa Maggiore Editrice, 1996, p. 9.

⁽¹³⁾ L'opera avrebbe dovuto essere in quattro libri ma, in realtà, Sterne ne portò a termine due soltanto. Il viaggio, quindi, non è completo e termina, dopo aver l'autore scritto della Francia settentrionale, dalle parti di Lione. Dell'Italia, dunque, non si parla affatto.

zione letteraria: un povero storno in gabbia che Sterne, a risarcimento, pensa di inserire sulla sommità del suo stemma, un vecchio, garbato frate francescano in cerca di elemosina che suscita tutta la simpatia e la tenerezza dell'autore al quale però Yorick – *alias* Sterne – non dà neppure una monetina perché ormai ha già deciso così (e a quanti non è capitato?), una piccola e innocentemente maliziosa cameriera di locanda, una civettuola carrozza per viaggiatore singolo su cui cade la sua attenzione, ce n'è uno, un asinello morto, che funge di punto di giunzione con quanto si è detto finora.

Il caso fortuito prende corpo quando il domestico francese di Yorick, un certo La Fleur, precedendo su un cavalluccio di second'ordine il suo padrone che viaggia in carrozza, si imbatte nel corpo senza vita di un asino che inquieta non poco il suo cavallo. Il ronzino, infatti, si impunta ostinatamente e invece di procedere, per quanto battuto e incitato da La Fleur, tutt'al più balza da una parte e dall'altra rifiutandosi comunque di proseguire. In un estremo tentativo, l'animale volge addirittura le terga alla strada e tenta di tornare a quella Montriul da dove il minuscolo convoglio era partito con meta la posta di Nampont. È in questa concitata occasione che Yorick riesce a fare conoscenza col proprietario del ciuco morto. Tutto, ripeto, sembra essere la fedele registrazione di una scena realmente osservata e di una conversazione realmente avvenuta.

-E questa- disse mettendo in borsa ciò che rimaneva di una crosta di pane- questa avrebbe dovuto essere la sua porzione; se fosse ancora vivo l'avrebbe condivisa con me. Sulle prime dal tono accorato con il quale parlava pensai che stesse parlando di suo figlio. Ma si trattava di un somaro in verità e precisamente di quel somaro che avevamo visto morto per la strada e che era stato la causa della disavventura di La Fleur. L'uomo sembrava piangerlo con grande dolore e questo riportò immediatamente la mia memoria alla lamentazione di Sancho per la morte del suo somaro. Ma quest'uomo soffriva con accenti di natura ancora più veritieri.

Sedeva su una panca di pietra vicino alla porta con accanto la fodera imbottita della sella e le briglie del somaro; di tanto in tanto la sollevava e poi la rimetteva giù scuotendo il capo. Poi prese fuori dalla borsa la crosta di pane come per mangiarla, la rigirò un poco tra le mani e la siste-

mò accanto agli altri due oggetti. Osservò quel quadretto con grande malinconia e sospirò.

C'era qualcosa nella semplicità di quella sofferenza che gli attirò intorno diversi ascoltatori. La Fleur era tra questi, mentre fuori i cavalli venivano predisposti alla partenza. Io rimasi a sedere nella carrozza in posizione ottimale in quanto più elevata rispetto alle loro teste per vedere e sentire. Disse che stava tornando dalla Spagna dove era stato provenendo dai confini più lontani della Franconia. Era arrivato fino a quel punto sulla strada del ritorno quando il somaro era morto. Tutti coloro che erano accorsi sembravano desiderosi di sapere quale ragione avesse spinto un vecchierello come quello ad avventurarsi in un viaggio così lontano dalle terre natie.

Il cielo gli aveva regalato tre figli, prese a raccontare, i ragazzi più belli di Germania; nel giro di una settimana però due di loro erano morti di vaiolo e il più giovane si era ammalato dello stesso male. Temendo che gli fosse tolto anche quello, fece un voto: se Dio non gli avesse portato via anche quel figlio lui, per gratitudine, sarebbe andato sino a S. Iago in Spagna.

Giunto a quel punto del suo racconto il pover'uomo dovette fermarsi per pagare il suo tributo alla natura e pianse amaramente.

Disse che il Cielo aveva accettato le condizioni e lui aveva lasciato la sua casetta per apprestarsi al viaggio pattuito, quella povera creatura come paziente compagno d'avventure. Avevano condiviso lo stesso pane come due amici. Tutti coloro che stavano ad ascoltare quell'uomo non poterono che provare un grande dolore. La Fleur arrivò ad offrirgli dei soldi, ma lui rifiutò dicendo che non era tanto per il valore del somaro che si doleva quanto per la sua perdita come 'individuo'. Quel somaro, aggiunse, rappresentava una fonte di affetto sicuro. E a tal proposito raccontò di una lunga storia circa un equivoco che aveva fatto sì che durante un tratto nei Pirenei si fossero persi di vista per ben tre giorni. Per tutto quel tempo il somaro l'aveva cercato così come lui aveva cercato il suo animale e fino a quando non si erano trovati nessuno dei due era riuscito né a mangiare né a bere.

Tu almeno puoi trovare conforto per la perdita nel fatto di essere stato un buon padrone per lui- dissi. Ahi ! lasso ! -esclamò il vecchio- lo pensavo anch'io finché è stato in vita ma ora che è morto ho cambiato opinione- Temo infatti che il peso del mio corpo unito a quello delle mie sofferenze sia stato troppo per lui. Gli ho accorciato la vita e temo che sarò io a doverne rispondere. Che il mondo si

Viaggio in Ponente a San Giacomo di Galitia, e Finisterre. Caminato da me fra Giacomo Antonio Naia Carmelitano da Ravenna figlio del medesimo Convento, d'anni 40. Hora di famiglia nel Cono di Santa Maria delle Grazie in Jesi Principiato l'anno 1717 li 2 Giugno, e terminato l'anno 1719 li 2 Aprile fino a Bologna. Poi requitai il camino a Soeto, a Solentino, a Roma, a Napoli, a S. Nicolo di Bari, al tanto monte Garun e di nouo alla tanta cita di Po et d'no. o al Cono di Jesi di familia

et il tutto terminato l'istesso Anno 1719 li 14 Ottobre.

dunque il Mercoledì li 2 Giugno 1717, partij da Jesi, e tre miglia di strada fu' assai fangosa per la gran pioggia, che fece il tempo il giorno antecedente, e dopo tre miglia di strada tutto il camino fu' asciutto, e polueroso.

Senigaglia Città _____ m. 15
Fano Città _____ m. 15

In questa Città vi sono bellissime pitture, e paricoi. etta m. 30 de P. Filippini ornata di bellissime pitture, marini, e bellissimi Altari, quasi il tutto riuuolato a loro, e etta Chiesa e bellissima cupola

7. Giacomo Antonio Naia, *Viaggio in Ponente a San Giacomo di Galitia e Finisterre ...*, ms., Ravenna, Biblioteca Classense, ff. 1r e 1v.

vergogni ! mi dissi, se ci amassimo l'un l'altro come questa povera anima amava il proprio somaro, tutto procederebbe per il meglio⁽¹⁴⁾.

Ecco, dunque, la situazione: un anziano pellegrino tedesco si è recato a Compostela per implorare la salvezza dall'epidemia per il suo unico figlio superstite. Siamo nel Settecento ma questo è un dato puramente casuale e tutta la situazione si potrebbe definire "metastorica". Potremmo benissimo essere nell'Anno Mille⁽¹⁵⁾ o nel Quattrocento o nel Seicento con una testimonianza in "presa di-

⁽¹⁴⁾ *Un viaggio sentimentale*, cit., pp. 61-63 per la citazione diretta; pp. 59-63 per tutto l'episodio.
⁽¹⁵⁾ Nel significato, naturalmente, di primo trentennio dell'XI secolo dattogli da Georges Duby: Id., *L'Anno Mille. Storia religiosa e psicologia collettiva*, Traduzione di L. Zella, Torino, Einaudi, 1976 (ediz. orig.: *L'An Mil*, Juilliard, 1967).

retta” che supera di gran lunga, per sincerità, per umanità e per altezza espressiva, tutte quelle considerate finora.

Il viaggio, anche se la cosa non è raccontata nei particolari – ma non ce n’è proprio bisogno –, è stata una prova faticosa per il corpo e difficile per lo spirito soprattutto a causa della solitudine. Nessuna compagnia, escluso l’asinello che diventa un poco alla volta confidente ed amico tanto che la sua perdita vale quella di una persona. Viene immediatamente da chiedersi per quanti, di cui oggi non sappiamo più nulla e che non ci hanno lasciato nulla, sarà andata press’a poco così.

Mi permetto, soltanto per comodità del discorso, di citare ancora una volta me stesso.

È una storia semplicissima ed elementare, persino banale nella sua toccante umiltà ma che ci riserva momenti di verità assoluta. Il pellegrinaggio a Compostela si è spogliato di ogni orpello, ideologico, retorico, celebrativo, per ridursi alla sua più intima essenza di umana avventura intrisa di affanno e di fatica e condita col sale della solidarietà e della gratitudine verso un altro essere vivente, si tratti pure soltanto di un animale. E’ il superamento di ogni barriera mentale e culturale preconstituita, il liberarsi delle inutili scorie e delle sovrastrutture per arrivare al cuore pulsante e incandescente dell’esistenza e della sua sacralità; e proprio in questa condivisione completa di tutto fra un uomo ed una bestia risiede, forse, il più puro valore spirituale di quell’esperienza. Ora, morto il compagno-asino, non restano che il dolore ed il rimpianto, così ben rappresentati dal gesto ricorrente del pellegrino che di tanto in tanto solleva la fodera imbottita della sella e le redini con cui governava la bestia, come se questa fosse ancora viva. Siamo nella categoria letteraria del più schietto realismo che tocca però la sponda della poesia⁽¹⁶⁾.

E siamo anche di fronte, aggiungo, ad una “quasi-fonte” fra le più belle e pulite riguardanti il pellegrinaggio dei secoli scorsi. Certo questo è un passo letterario e non una fonte propriamente detta, un passo letterario in cui è difficile separare il vero dalla finzione (ma lo stesso problema si presenta talvolta anche per le fonti abilitate), un passo letterario, ancora, che potrebbe sospingerci nel

⁽¹⁶⁾ L. Mascanzoni, *Di viaggi sentimentali*, cit., p. 177.

tranello della eccessiva soggettivizzazione, dell'impressionismo, del riduzionismo, della lettura sopra o sotto le righe. Eppure la sua credibilità sembra cogliersi in un timbro di autenticità.

C'è un documento, fra quelli considerati fonti *tout court*, che ha non pochi accenti in comune col pellegrino di Sterne. È il resoconto di viaggio di un vescovo armeno, certo Martir o Martiros de Arzendijan, che fra il 1489 e il 1491 viaggiò a lungo in Europa e raggiunse Santiago. Martir è uno dei pochi che sappia rinunciare alla patina dell'ufficialità e dell'oleografia e che si sottragga alla tentazione dell'autocelebrazione per raccontarsi nella nudità e nella sincerità della sua fatica, dei suoi stenti.

En Finisterre sufrió muchas penalidades y fatigas»; altrove «sufrió otra vez tantas calamidades que antes preferiría la muerte a padecer tan grandes peligros»; oppure «No encontré ningún acompañante, confié una vez más en Dios y en Santiago»; quanto alla sua permanenza a S. Sebastian non esita a dire «Me retuvieron en esta ciudad durante cinco días, dos o tres veces hicieron una colecta de limosnas para mí»; giunto infine a Santiago rievoca «Sufrió muchas penalidades y miserias en este viaje en el que me encontré con una gran cantidad de bestias silvestres y muy peligrosas»; tra questi sgraditi incontri aggiunge poi «Nos encontramos con el Vakner [un animale non meglio identificato ma che potrebbe essere un toro o, comunque, un grosso bovino] un animal salvaje muy grande y muy peligroso⁽¹⁷⁾.

Cosa separa e distingue questa ammissione di umiliazione da parte di Martir dall'immagine di dolore del pellegrino sterniano? Soltanto il fatto che le parole di Martir sono *vere*, mentre quelle messe in bocca da Sterne al letterario pellegrino tedesco sono *verosimili*. E' poco e tanto al tempo stesso. Tuttavia, quando si sia verificato con scrupolo e per lunga consuetudine ad una certa tematica che il *verosimile* è tale perché al tutto consonante con la situazione reale, sebbene, come emerge da questo caso, di una realtà quasi sempre taciuta dalle fonti perché ritenuta degradante, ebbene di quel *verosimile* occorrerà pure, in qualche modo e con prudenza, tenere conto.

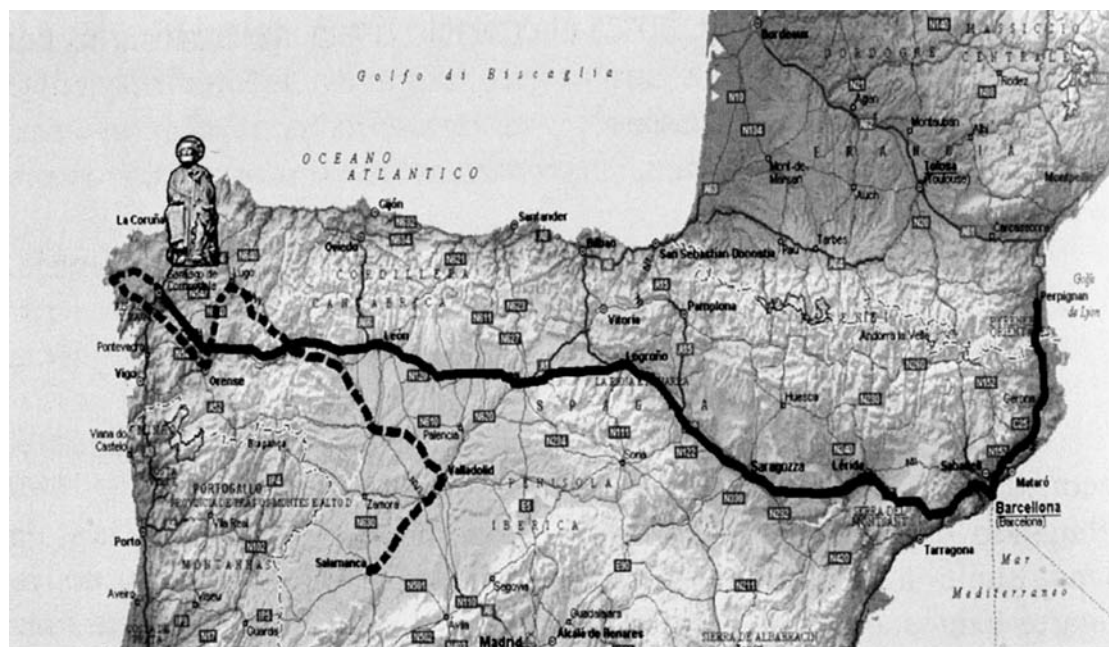
Tanto più quando il *verosimile* è rimandato, come

⁽¹⁷⁾ *Caminaron a Santiago*, cit., pp. 135-138.

un'immagine riflessa, dal *vero* contenuto, magari, in un'altra fonte ancora più o meno dello stesso tenore. Prendiamo in mano, ad esempio, il diario di viaggio del carmelitano ravennate Giacomo Antonio Naia recatosi pure lui a Santiago de Compostela fra il 1717 e il 1718⁽¹⁸⁾, quindi a non troppa distanza cronologica dal racconto di Sterne. E questa, a differenza della pagina sterniana e analogamente invece alla testimonianza di Martir de Arzendijan, è proprio una fonte abilitata con tutti i crismi dell'attendibilità storica.

Anche il testo del Naia, come il brano di Martir de Arzendijan, è prezioso e raro perché genuino e immediato nella sua freschezza e alieno da filtri ideologici che non siano quelli, di cui nessuno mai può fare a meno, impressi dalla più generale cultura e religiosità del tempo in cui si vive⁽¹⁹⁾. E Giacomo Antonio Naia, romagnolo nativo di Ravenna ma carmelitano nel convento di S. Maria delle Grazie di Jesi, vivendo a cavallo fra XVII e XVIII secolo, è impregnato fin nel profondo di una cultura e di una spi-

8. L'itinerario spagnolo di Giacomo Antonio Naia nel cammino di Santiago, in Carmen Pugliese, *Viaje a Santiago de Compostela de Giacomo Antonio Naia (1717-1719)*, Pomigliano d'Arco, Edizioni compostellane, 2012, p. 108.



⁽¹⁸⁾ R. Stopani, *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela di frà Giacomo Antonio Naia (1717-1718)*, Firenze, Le Lettere, 1997.

⁽¹⁹⁾ Così, giustamente, osserva l'editore Renato Stopani (Ivi, p. 6).

ritualità controriformistiche che lo rendono sì particolarmente devoto ed attento a tutti gli aspetti rituali del culto officiato in chiese, conventi e monasteri in cui gli avvenga di imbattersi nel lungo cammino -dato, fra l'altro, che a lui stesso è consentito, talvolta, di celebrare messa- ma che, tali cultura e spiritualità controriformistiche, non soffocano mai in lui, con un eccesso di autocontrollo o di scrupolo formalistico, i moti naturali di un'anima che si rivela gioviale, amabile e fortemente comunicativa. Nonché dotata di un sano equilibrio e di un pronunciato senso della misura.

Ecco allora che Giacomo Antonio Naia, che scrive essenzialmente per sé e per fermare nel tempo i ricordi, non si vergogna di dire, ad esempio, che buona parte del suo viaggio fu lungamente funestata dalla compagnia di un frate spagnolo difficile da sopportare per via della sua maleducazione, della sua petulanza, delle sue continue maldicenze e dell'eccessiva propensione al vino dimostrata allorché si arrivava in qualche locanda⁽²⁰⁾. Una nota stonata cui si aggiunge sulla via del ritorno, dalle parti di Valladolid, lo smarrimento, nel convento in cui era provvisoriamente ospitato il Naia, di un suo borsetto di pelle contenente circa quaranta scudi d'oro⁽²¹⁾. Una perdita quanto mai dolorosa per lui e che getta anche un'ombra, senza che l'autore voglia minimamente alludere a ciò, sulla condotta di quei suoi confratelli iberici, dato che è difficile immaginare che a nessuno di loro fosse capitato fra le mani un sostanzioso portafoglio con quel po' di fortuna dentro. Se non vogliamo, addirittura, pensare di peggio.

Ma dove il racconto-verità del Naia si confonde addirittura con quello, convenzionalmente chiamato di finzione, di Laurence Sterne è quando il carmelitano di Romagna ci dice che, lasciata ormai l'ingombrante compagnia del frate spagnolo, egli viaggiò assieme soltanto ad un asino da lui trattato con ogni premura ma che molto lo fece faticare per via delle frequenti impuntature e della testardaggine. Ma forse, è più logico pensare, più che la caparbia tendenza asinina alla disubbidienza, sarà stata la fatica per una stanchezza ormai prossima alla sfinitezza

⁽²⁰⁾ Ivi, pp. 25 ss.

⁽²¹⁾ Ivi, p. 8.

a piegare l'animale⁽²²⁾. Tanto che, arrivato alla città catalana di Gerona, il Nostro pensò bene di cambiarlo con un altro asino, più pasciuto e robusto.

Prima però, non lontano da Aix-les-Bains, nella Savoia, in un percorso di montagna “di gran salida tutta broccolosa di sassi, e pessima, e con gran stento, fatica e sudore tirai sempre l'Asino con le spalle, e mani, e gran forza di spinte”⁽²³⁾.

Un travaglio che si ripete più avanti, in prossimità di Tolone e della costa mediterranea dove “per così dire portai l'Asino con gran stento, e fatica”⁽²⁴⁾. Ma non è finita perché al castello di Signo, a causa del “camino pessimo, e cattivo, come il passato e quasi tutta discesa di aspra montagna, e non si trova ne Case ne acqua e qui con gran stento e fatica, e sudore portai l'Asino, et per un pezzo restò disteso, come morto, e qui il mio Compagno mi voleva abbandonare”⁽²⁵⁾.

Di nuovo l'immagine dolente dell'asino steso a terra e morto, come in Sterne. Di nuovo l'asino divenuto *Compagno* e quasi umanizzato, come in Sterne. Se la cosa non fosse assolutamente inammissibile per più motivi, verrebbe quasi da supporre – ma, ripeto, ciò non è neppure nell'ordine delle cose pensabili – che Sterne possa avere conosciuto questo testo. In realtà non di un improbabile debito letterario si tratta ma piuttosto della semplice, dura e stringente realtà comune ad entrambe le esperienze. A quella letteraria sotto forma di finzione che però probabilmente adombra un vero vissuto, non dall'autore ma da altri; a quella del carmelitano sotto forma, invece, di pesante necessità materiale affrontata e gestita in prima persona. È l'incombere della fatica e della solitudine a dettare ad entrambi i testi, quello di Giacomo Antonio Naia e quello di Laurence Sterne, le medesime vibrazioni di accorata sincerità, seppure espresse con forma e stile parecchio dissimili.

L'asino del Naia, comunque, si rimette in piedi ma la possibilità così concreta della sua morte è ormai un pensiero fisso e pungente per il padrone; oltre Narbona, la

⁽²²⁾ Ivi, p. 32.

⁽²³⁾ Ivi, p. 95 (corrisponde alle cc. 63v-64r del documento).

⁽²⁴⁾ Ivi, p. 98 (corrisponde alla c. 69r del documento).

⁽²⁵⁾ Ivi, p. 98 (corrisponde alla c. 70r del documento).

strada dissestata e lo stato di prostrazione dell'animale obbligano il Naia, con suo grande sforzo muscolare e con angoscia del cuore, a soccorrere la sua cavalcatura che non sembra più dare segni di vita. "E per certo mi credevo in quel luogo di lasciarlo morto"⁽²⁶⁾.

Non c'è molto altro da aggiungere. In certe, rare occasioni un testo letterario può diventare una fonte di valore storico. Questo esempio ci dimostra che ciò non è impossibile.

⁽²⁶⁾ Ivi, p. 107 (corrisponde alla c. 97r del documento).

ALESSANDRA BIGI IOTTI – GIULIO ZAVATTA

Per Marco Marchetti pittore di pale d'altare nella Faenza della Controriforma

e alcuni disegni in rapporto con il *Martirio
di Santa Caterina* in Sant'Antonio

Nella vita di Francesco Primaticcio, Vasari dedicò un'ampia sezione alla biografia del pittore faentino Marco Marchetti, a lungo suo collaboratore a Firenze nei cantieri di Palazzo Vecchio, qualificandolo come “pratico oltremodo nelle cose a fresco, fiero, risoluto e terribile, e massimamente nella pratica e maniera di far grottesche”⁽¹⁾. La storiografia successiva ha riproposto questo canone, non mancando di sottolineare il suo primato nella pittura di grottesca, che aveva portato la carriera dell'artista a culminare – come specifica Baglione – nella sovrintendenza degli affreschi decorativi delle Logge di Gregorio XIII in Vaticano⁽²⁾. Negli studi moderni, Alessandro Cecchi ha circostanziato con imponente regesto di documenti e con immagini, proposte e confronti la notevole rilevanza di Marco Marchetti nell'ambito dei principali cantieri romani e fiorentini del trentennio 1550-1580⁽³⁾.

Se dunque al pittore è riconosciuto un generale apprezzamento, tanto nelle fonti a lui coeve come in quelle moderne, per la sua attività di frescante e decoratore,

(1) G. Vasari, *Le vite...*, 1568, libro VII, ed. Milanesi, p. 422.

(2) G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a tempi di Papa Urbano VIII*, Roma 1642, pp. XX.

(3) A. Cecchi, *Pratica, fierezza e terribilità nelle grottesche di Marco da Faenza in Palazzo Vecchio a Firenze. I.*, in “Paragone Arte”, 28.1977, 327, pp. 24-54; Id., *Pratica, fierezza e terribilità nelle grottesche di Marco da Faenza in Palazzo Vecchio a Firenze. II.*, in “Paragone Arte”, 28.1977, 329, pp. 6-26; Id., *Per la ricostruzione dell'attività romana di Marco da Faenza*, in “Paragone Arte”, 45.1994, 529/533; N.S., 44/46, pp. 89-93.

d'altra parte si evidenzia un vero e proprio accanimento verso la sua parallela carriera di inventore di pale d'altare, dispiegata unicamente in Romagna.

Il primo detrattore di Marchetti è il bolognese Marcello Oretti, che nel 1777, nel corso del suo sopralluogo a Faenza, notava una sola opera dell'artista, e precisamente il *Martirio di Santa Caterina* che eleggeremo ad esemplare in questa sede. Oretti ricordava nella chiesa di Sant'Antonio dei Serviti: "Il martirio di una santa del Marchetti faentino autore circa il principio del 1600 lavoro mediocre"⁽⁴⁾. Proseguendo, la critica non fu certo favorevole: nel 1881 Argnani rilevava nelle pale d'altare del faentino "pochi pregi di quelli che a cotal artista vengono attribuiti da Vasari"⁽⁵⁾, mentre Archi dilleggiava "opere dove composizione, disegno, colorito mostrano le scarsissime qualità artistiche di questo pittore, la cui modesta tavolozza conosce solo tinte chiare e piatte, mentre qualche ricordo baroccesco affiora timidamente in qualche tratto somatico dei suoi rigidi personaggi"⁽⁶⁾. Antonio Corbara ancora insisteva: "il Marchetti riempirà tele e quadroni con un numero enorme di figure inutili e con ciarpame di accessori che snatura completamente l'essenza della scena. Non parliamo del colore che è di una monotonia fiacca di toni chiari e dolciastri..."⁽⁷⁾.

Di fronte a questi giudizi, peraltro espressi in un contesto critico del tutto sfavorevole all'arte del Manierismo, occorre ammettere che spesso nelle pale d'altare di Marchetti si notano ripetitività, cadute, o banalizzazioni al limite della *naïveté*. D'altro canto, però, l'artista si dimostra notevolmente aggiornato sulle novità – specialmente di stampo zuccaresco – che andavano affermandosi a Roma, riproposte nella provincia romagnola con un linguaggio rapido, vivace e per certi aspetti piacevolmente popolare.

Per questo le attestazioni più recenti, da Benati⁽⁸⁾ a

⁽⁴⁾ *Pitture nella città di Faenza descritte da Marcello Oretti nell'Anno 1777*, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. 165/2, c. 2.

⁽⁵⁾ F. Argnani, *La pinacoteca comunale di Faenza*, Faenza 1881, p. 26.

⁽⁶⁾ A. Archi, *La Pinacoteca di Faenza*, Faenza 1957, p. 29.

⁽⁷⁾ A. Corbara, *Aspetti del tardo manierismo faentino*, in "Melozzo da Forlì", 7, 1939.

⁽⁸⁾ D. Benati, *Per Antonio Corbara: tre temi romagnoli dal '500 al '700*, in *Atti del convegno di studio in onore dello storico e critico d'arte dott. Antonio Corbara*, Castelbolognese 1992, p. 137.

Mazza⁽⁹⁾, a chi scrive⁽¹⁰⁾, hanno argomentato nuove e più articolate chiavi di lettura, ponendo la pittura sacra di Marchetti in rapporto con l'arte nordica, ma anche con il contesto pittorico coevo all'artista, da Perin del Vaga, agli Zuccari, a Raffaellino da Reggio, o – guardando alla vicina Bologna – a Orazio Samacchini e Lorenzo Sabatini⁽¹¹⁾. Tornando quindi al contesto nel quale Marchetti operò come pittore di pale d'altare, non possono eludersi due considerazioni di grande importanza.

La prima è lo spartiacque costituito dal Concilio di Trento, che ebbe nei suoi dettami notevoli ripercussioni non solo sulla liturgia, ma anche sulla concezione dell'arte sacra.

Nelle sue *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (Milano 1577) il Cardinale Carlo Borromeo aveva espresso una perentoria condanna per le grottesche e l'uso di stucchi negli edifici di culto, reiterata qualche anno dopo anche da Gabriele Paleotti nel suo *Discorso sulle immagini sacre e profane* (Bologna 1581). In pratica, andava repentinamente cambiando la considerazione dell'arte decorativa (e specialmente delle grottesche) nella quale Marchetti primeggiava. Probabilmente questo indusse il pittore a percorrere nuove vie, come quella della pittura sacra, favorita anche dalle prescrizioni dei vescovi che – specie in Romagna – durante le visite pastorali post tridentine ordinarono la sostituzione di numerose pale⁽¹²⁾. Il rinnovamento comportò naturalmente nuove (e spesso obbligate) commissioni, che si tramutavano in opportunità di lavoro per gli artisti. D'altro canto, i cambiamenti trovavano nei pittori e nei committenti, spesso cresciuti nei canoni di civiltà pittorica differente e resistente al cambiamento, forme di dissenso. È un fat-

⁽⁹⁾ A. Mazza, *Marco Marchetti detto Marco da Faenza*, in Id., *La galleria dei dipinti antichi della Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena*, Milano 2001, p. 117.

⁽¹⁰⁾ A. Bigi Iotti, G. Zavatta, *La 'Conversione di San Paolo' di Marco Marchetti ai Servi. Disegni inediti*, in "L'Arco", 2-3, 2009, pp. 40-49.

⁽¹¹⁾ D. Grandini, *La pittura devozionale di Marco Marchetti, artista faentino del Cinquecento*, in "Studi Romagnoli", 53, 2002 (2005), pp. 433-446. La studiosa ha messo in rilievo i rapporti con altri pittori, incluso Amico Aspertini, e ha pubblicato alcune notizie archivistiche desunte dai manoscritti di Strocchi e Valgimigli conservati presso la Biblioteca di Faenza.

⁽¹²⁾ A. Colombi Ferretti, *Dipinti d'altare in età di Controriforma in Romagna 1560-1650*, Bologna 1992, p. 77.

to, del resto, come già ricordato, che Papa Gregorio XIII procedesse nella decorazione delle sue logge con stucchi e grottesche (e proprio negli anni nei quali il Cardinal Borromeo le aborriva), nelle quali un Marchetti redivivo cercava di rinnovare i fasti fiorentini di Palazzo Vecchio. Allo stesso modo il *Voltone della molinella* a Faenza (1566) costituisce un significativo episodio di decorazione a grottesca post tridentino. Tra gli artisti si nota inoltre un atteggiamento meno restrittivo, tanto che la grottesca, anche dopo il Concilio di Trento, seppur con cauta moderazione, veniva ancora lodata nei trattati di Vasari⁽¹³⁾, Armenini⁽¹⁴⁾ e Lomazzo⁽¹⁵⁾.

Ad ogni modo, più pragmaticamente, non è forse un caso che, allo stato attuale delle conoscenze, non si conoscano opere sacre di Marchetti anteriori al 1567⁽¹⁶⁾, indizio che l'artista doveva aver ampliato la sua offerta pittorica – non solo grottesche, ma anche opere devozionali – in conseguenza delle nuove risoluzioni tridentine. Del resto, Marco da Faenza operò in un momento di tensione tra spinte di rinnovamento, inizialmente per lo più ideologiche, e volontà di resistenza di chi – per anagrafe, o per contesto – auspicava una durata della già lunga e fortunata stagione manierista, che si avviava a un tramonto tanto inesorabile quanto spesso sorprendentemente lento. Questo stile pittorico, infatti, per l'estro di alcuni artisti o in determinati contesti, si attestò talvolta fin dentro il XVII secolo, nonostante Caravaggio e i Carracci avessero ormai da tempo proclamato linguaggi del tutto nuovi che superavano le istanze di una Maniera che, utilizzando le parole di Arcangeli, andava ormai stremando.

Il secondo aspetto da prendere in considerazione per la comprensione dell'attività di Marco Marchetti pittore di pale d'altare è il ben noto processo per eresia che coinvolse i pittori faentini Giacomo Bertucci e il nipote Giovan Battista Bertucci il Giovane. I due furono incarcerati

⁽¹³⁾ Vasari, *Le vite...*, Lib. I, pp. 140-141; lib. VI, p. 397.

⁽¹⁴⁾ G. B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1586, edizione a cura, di M. Gorreri, Torino 1988, libro III, cap. XII, pp. 219-223.

⁽¹⁵⁾ G. Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore*, Milano 1584, lib. VI, XLIX, p. 369.

⁽¹⁶⁾ La data compare sul documento di commissione dell'*Adorazione dei pastori* attualmente presso la Pinacoteca di Faenza; S. Casadei, *La Pinacoteca di Faenza*, Firenze 1991, p. 173.

tra il 1567 e il 1569 e condannati a morte o al carcere perpetuo. Riuscirono in qualche modo a riabilitarsi, ma dopo sei anni passati nelle umide carceri faentine. Significativo è il resoconto delle cronache: Bertucci il Giovane, al pari dello zio, confessò che per nove o dieci anni aveva creduto “che le indulgenze non valgono quando si paghi denari”, e fu per questo condannato all’ergastolo. Per salvarsi fece pubblica confessione. Assistevano su un palco il vescovo Sighicelli, fra Giulio da Firenze vicario dell’Inquisizione e il presidente di Romagna, oltre a gran folla di popolo. L’artista, vestito dell’*abitello*, pronunciò l’abiura e promise di sottoporsi a una serie di penitenze, per di più pubbliche⁽¹⁷⁾. Il caso, naturalmente, scosse profondamente l’ambiente artistico manfredo, tanto da determinarne il corso per tutto il resto del XVI secolo. In questo frangente, e forse non a caso, Marchetti emigrò per qualche tempo a Rimini, dove nel 1570 si impegnò a decorare il salone del palazzo di Carlo Marcheselli e contestualmente realizzò almeno due pale d’altare: una *Conversione di San Paolo* oggi nella chiesa dei Servi e una *Andata al Calvario* conservata nella chiesa del Suffragio. Nello stesso 1570 il vescovo faentino Sighicelli⁽¹⁸⁾, che aveva partecipato al Concilio di Trento tra i più convinti assertori dell’autorità assoluta di Roma, dava alle stampe il suo secondo volume di *Constitutiones Synodales*⁽¹⁹⁾ (il primo, del 1565, è noto solo dalle fonti). Nel libro erano contenute numerose prescrizioni sul comportamento del clero, sui sacramenti secondo il nuovo rito, ma anche capitoli contro gli eretici con obbligo di denuncia e sul modo di restaurare o adeguare le chiese, operazioni per le quali si dichiarava che era sempre necessaria l’approvazione scritta del vescovo. Il testo conteneva prescrizioni anche sulla musica, e soprattutto un ampio capito-

⁽¹⁷⁾ F. Lanzoni, *La Controriforma nella città e diocesi di Faenza*, Faenza 1925, pp. 244-245.

⁽¹⁸⁾ A. Strocchi, *Serie cronologica storico-critica de’ vescovi Faentini*, Faenza 1841, pp. 196-200.

⁽¹⁹⁾ G.B. Sighicelli, *Constitutiones Synodales ecclesiae faentinae*, Bologna 1570. La Controriforma a Faenza è stata oggetto di numerosi studi; si veda per il contesto anche la tesi di A. Zaccarini, *Strutture ecclesiastiche e vita religiosa nella diocesi di Faenza nella seconda metà del 1500: la visita apostolica di Mons. Ascanio Marchesini*, rel. Adriano Prosperi, Università di Bologna, a. a. 1972/73, copia dattiloscritta conservata presso la Biblioteca di Faenza; Lanzoni, *La Controriforma nella città e diocesi di Faenza... cit.*

lo *De imaginibus sacris*, dove si richiama alla necessità di soggetti convenienti, che destassero devozione e non ammiccassero alle vanità del mondo, e soprattutto che non potessero trarre in errore i fedeli, o comparire “aliquam insolitam imaginem” se non approvata dal vescovo. Inoltre, se pitture o sculture fossero state considerate “immonde” esse si sarebbero dovute cancellare nel termine massimo di un mese, sotto minaccia di severe pene.

Marco Marchetti, dunque, al suo ritorno a Faenza trovò un clima estremamente restrittivo, ed indicativo in questo senso è il percorso del collega Giovan Battista Bertucci *junior* dopo la scarcerazione. Il pittore, da quel momento in poi e per tutta la sua lunga vita (morì nel 1614), produsse pale d'altare seriali, molto spesso basate su modelli consolidati, sovente citando (ed anzi copiando) brani o intere composizioni di altri artisti. Evidente è infatti il debito inventivo dell'*Incoronazione della Vergine* della Pinacoteca di Forlì da Vasari⁽²⁰⁾, della *Nascita della Vergine* della Pinacoteca di Faenza da Andrea Del Sarto, e in generale si possono riscontrare molti “prestiti” anche da Passerotti e dallo stesso Marchetti⁽²¹⁾, oltre che dallo zio Jacopone. Questo probabilmente avveniva per una sorta di timore dell'artista dopo il processo e la condanna, che lo induceva a impaginare le pale con invenzioni altrui, quasi a voler allontanare da se qualsiasi sospetto, finendo per presentare dei veri e propri “fossili pittorici”⁽²²⁾ che si rifacevano a canoni ormai superati da molto tempo. La scelta – naturalmente – gli causò nella vicenda critica moderna una serie di stroncature, senza attenuanti, non inferiore a quella evocata in precedenza per il collega Marchetti⁽²³⁾.

⁽²⁰⁾ Colombi Ferretti, *Dipinti d'altare...* cit., pp. 11-13.

⁽²¹⁾ G. Zavatta, *La Madonna delle Grazie di Giovanni Battista Bertucci il Giovane, i disegni di Jacopone e Marchetti, e alcune considerazioni sulla tarda Maniera a Faenza*, in *Le frecce spezzate. Seicento anni di devozione della Madonna delle Grazie di Faenza*, a cura di C. Casadio, M. Faccani Pignatelli, M. G. Morganti, F. Pozzi, Faenza 2011, p. 110.

⁽²²⁾ *Ivi*, pp. 111-113. La stessa cosa fu intuuta da Colombi Ferretti, *Dipinti d'altare in età di Controriforma in Romagna...* cit., p. 13, che tuttavia concludeva: “è forse ipotesi azzardata quella di considerare questo impressionante impoverimento figurativo come conseguenza – più o meno diretta – del processo subito, quasi un personale, esibito adeguamento all'esigenza di chiarezza nelle immagini sacre incentivata dal Concilio”.

⁽²³⁾ A. Corbara, *Aspetti del tardo manierismo faentino*, in *Gli artisti, la città. Studi sull'arte faentina di Antonio Corbara*, Bologna 1986, p. 206

Alla luce di quanto finora argomentato, il giudizio sulla vicenda della pittura tardo cinquecentesca faentina, e di Marchetti in particolare, non sembra poter dunque prescindere da una serie di direttive teoriche del tutto nuove e sfavorevoli all'arte di questo pittore, e insieme da un contesto di controriforma particolarmente aggressiva nei confronti degli artisti manfredi, tale, probabilmente, da restringere notevolmente le possibilità di scelta o anche semplicemente di interpretazione dei soggetti.

Un dipinto di Marchetti conservato presso l'Episcopio di Cesena e raffigurante la *Lavanda dei piedi* (già impropriamente considerato settecentesco)⁽²⁴⁾ (fig. 1), prova quanto gli artisti faentini, ed anche il Nostro, fossero, di necessità, informati su questioni liturgiche, consigliati da ovvie ragioni di prudenza. La pala, dalla costruzione piuttosto scoordinata, con una tavola adobbata dall'improbabile prospettiva e con una torsione quasi innaturale della figura nel margine destro intenta a farsi lavare i piedi, è in rapporto quantomeno compositivo con una xilografia impressa nel volume *Catechismum secundum ordinem Romanae Ecclesiae nec non morem Bononiae ecclesiae impressum*, stampato a Bologna da Peregrinus Bonardus nel 1566 (fig. 2). Il libretto costituisce una delle prime ricadute editoriali e iconografiche del Concilio di Trento in area emiliana, e contiene una serie di sommarie ma indicative prescrizioni sui sacramenti, sulla nuova liturgia post conciliare e sulla loro rappresentazione.

Il corredo grafico è costituito da due sole incisioni, e anche la seconda, con una nordicizzante *Andata al Calvario*, sembra avere riflessi sull'analogo opera di Marchetti conservata a Rimini.

significativamente inquadrava in questo modo l'arte di Bertucci junior: "ruminazione sempre ripetuta di pesante cibo fatto in casa, vera pittura di rappezzati fatta ricucendo brandelli di provenienza la più disparata".

⁽²⁴⁾ P. Baratelli, *Lavanda dei piedi (Anonimo del XVIII secolo)*, in "...e noi vedemmo la sua gloria", catalogo della mostra, Cesena 2007, pp. 40-41. Il dipinto fu visto da Francesco Zarletti alla fine del XIX secolo all'interno del duomo di Cesena, e ne esiste dunque una riproduzione nei suoi *Monumenti Cesenati* (c. 708 *recto*) conservati presso il Fondo Piancastelli della Biblioteca di Forlì: F. Zarletti, *Monumenti Cesenati*, a cura di M.A. Pistocchi, Cesena 2011, pp. 569 e fig. 567, con significativa attribuzione a "Giovannbattista Modigliana pittore forlivese", che collocava giustamente il dipinto nell'ambito della tarda maniera romagnola.



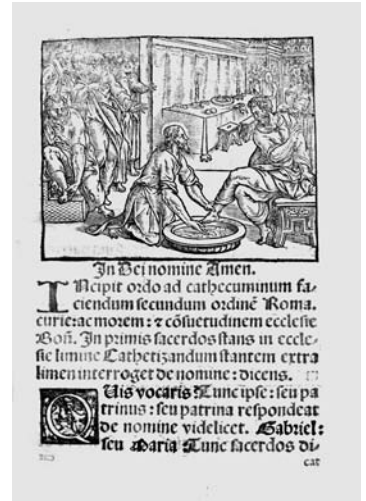
1. Marco Marchetti, *Lavanda dei piedi*, Cesena, Episcopio.

Il fatto che l'artista sembri uniformarsi in qualche modo alle due immagini di questo libello potrebbe non essere una semplice coincidenza e sostanziare l'ipotesi che ne conoscesse almeno i contenuti iconografici.

Questo quindi lo stato dell'arte faentina ai tempi di Marchetti nel quale maturarono le sue pale d'altare, dove la norma prevaricava la licenza, spesso espressa semplicemente con scelte spaziali e coloristiche estreme, e comunque nel solco di quella Maniera tenacemente persistente fin sullo scorcio del XVI secolo; questo il contesto che favorì la negativa prospettiva critica novecentesca non solo riguardo a Marchetti, ma anche a tutti i colleghi e comprimari della stessa sua epoca.

Il martirio di Santa Caterina in Sant'Antonio a Faenza: la genesi della pala attraverso i disegni preparatori

Ulteriori chiarimenti sull'attività di Marco Marchetti pittore di pale d'altare sono venuti dalla considerazione del *modus operandi* dell'artista, in particolare dalla sua attività di disegnatore in rapporto alle opere finite. Il caso della *Conversione di San Paolo* della chiesa dei Servi di Rimini, già analizzato da chi scrive⁽²⁵⁾, con i suoi almeno otto disegni preparatori (dell'intera scena, o di singoli gruppi di personaggi), ha infatti svelato un modo di procedere per modelli e successive varianti, che probabilmente venivano concordate con la committenza. Dal documento di commissione della decorazione di Palazzo Marcheselli a Rimini apprendiamo infatti che il pittore era solito mostrare alcuni disegni preparatori: avrebbe infatti dovuto dipingere la sala nel modo che "apparuit in quondam disegno"⁽²⁶⁾. Non diversamente doveva avvenire per le opere sacre. Come nel caso della *Conversione di San Paolo* riminese, infatti, anche per il *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* oggi nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Faenza (fig. 3) possediamo diverse prove grafiche. Il dipinto fu realizzato da Marco Marchetti nel 1580⁽²⁷⁾, al rientro da



2. *Lavanda dei piedi*, xilografia in *Catechumenum secundum ordinem Romanae Ecclesiae nec non morem Bononiae Ecclesiae impressum*, Bologna, 1566 (esemplare Biblioteca Comunale di Forlì).

⁽²⁵⁾ Bigi Iotti, Zavatta, *La 'Conversione di San Paolo' di Marco Marchetti ai Servi...* cit.

⁽²⁶⁾ M. Musmeci, *Una dimora patrizia del XVI secolo a Rimini. Palazzo Maschi-Marcheselli-Lettimi*, Cesena 1997, pp. 171-172: trascrizione integrale del documento già noto dal XIX secolo.

⁽²⁷⁾ C. Mazzotti, A. Corbara, *S. Maria dei Servi di Faenza. Parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo*, Faenza 1975, pp. 135-136; G. Zanotti, *Sant'Antonio in Emilia Romagna*, Assisi 1995, p. 60; A. Tambini, *Chiesa di Sant'Antonio*,



3. Marco Marchetti, *Martirio di Santa Caterina*, Faenza, chiesa di Sant'Antonio Abate.

Roma dopo la decorazione delle Logge di Gregorio XIII, e il cantiere del chiostro di Trinità de' Monti. La pala ci è purtroppo giunta in uno stato spurio, essendo

in L. Savelli, *Faenza, Il rione Verde*, Faenza 1998, pp. 200-201.

stata manomessa da antichi restauri impropri e falsificanti, come già ricorda Valgimigli nel 1871, indicando in “un certo pittor riminese” il colpevole: “osava porvi sopra il pennello in guisa da ricoprirla quasi interamente, e con ciò togliendole ogni pregio”⁽²⁸⁾. Il volto della santa, davvero infelice, e anche i due angioletti con le palme del martirio, in effetti, appaiono pesantemente manomessi. Lo stesso Valgimigli ricorda altri dati particolarmente preziosi sull’opera: la data d’esecuzione – il 1580 – oggi purtroppo non più leggibile, e il luogo in cui il dipinto era conservato a quell’epoca, ossia la sagrestia della chiesa dei Servi di Faenza, in cui rimase fino al 1989 quando, dopo un incendio, venne trasferita in sant’Antonio Abate. Sebbene non se ne conosca con precisione la collocazione originaria, Corbara nel 1975 ipotizzò una sua pertinenza a Santa Maria in Broilo concentrata nei Servi⁽²⁹⁾.

La pala, di notevoli dimensioni⁽³⁰⁾, sviluppa il tema della decollazione di Santa Caterina d’Alessandria mettendo al centro della scena il momento in cui, per volontà del governatore, i due aguzzini afferrano la vergine e uno di essi brandisce la spada verso l’alto per colpirla. La composizione, sviluppata tutta in verticale, mostra in primo piano come “testimoni” una coppia di mezze figure maschili barbute, forse i committenti. Sopra le loro teste in scorci e pose tanto ardite quanto irreali si trovano diverse figure di soldati, due delle quali inquadrano teatralmente la scena; al vertice della composizione un grande arco a tutto sesto mostra la veduta di una città, mentre in alto volteggiano due angeli con palme che secondo la leggenda trasportarono il corpo di Caterina fino al monte Sinai. Nonostante la drammaticità dell’evento e il fare concitato degli aguzzini sotto lo sguardo severo del governatore, la composizione colpisce, anche rispetto ad altre con il medesimo soggetto come ad esempio il prototipo zuccaresco ai Funari, per la posa placida dei soldati astanti e delle strane, immobili figure in primo piano, più preoccupate di rivolgersi ed ammicciare all’os-

⁽²⁸⁾ G. Valgimigli, *Dei pittori e degli artisti faentini dei secoli XV e XVI*, Faenza 1871, p. 100.

⁽²⁹⁾ Mazzotti, Corbara, *S. Maria dei Servi di Faenza...* cit., pp. 135-136.

⁽³⁰⁾ Olio su tela, cm. 340 x 210.



4. Marco Marchetti, *Studio per martirio di santo decollato*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 12581F.

servatore, come il soldato a mezzo busto con scudo, che della tragica scena.

Per questo *Martirio di Santa Caterina* disponiamo di numerosi studi, tanto delle singole figure quanto dell'impaginazione generale, raccolti per lo più in una serie di disegni degli Uffizi caratterizzati dalla stessa tecnica e dalle stesse dimensioni, che probabilmente costituivano un taccuino e un repertorio di modelli da mostrare ai committenti. Nel disegno degli Uffizi 12581F *recto*⁽³¹⁾ è delineato lo studio per una *Decollazione del Battista* col corpo che giace a terra in seguito al colpo del carnefice (fig. 4). Nel margine superiore destro del disegno compare un soldato con lancia identico a quello delineato nel *Martirio di Santa Caterina* in esame. Evidentemente, dunque, furono prese a prestito di alcune figure "modello" desunte da progetti di pale d'altare con soggetto differente. Anche il foglio GDSU 12587F *recto*⁽³²⁾, ancora uno studio per la *Decollazione del Battista*, mostra alcune analogie con le figure della *Santa Caterina*, a dimostrazione di un uso repertoriale di singole figure o gruppi di astanti.

Due fogli conservati al Louvre⁽³³⁾ (invv. 11548 e 11549, figg. 5-6) costituiscono invece, con ogni probabilità, una prima idea generale del *Martirio di Santa Caterina*. Il progetto definitivo – quasi identico alla pala poi eseguita – è infine delineato su un foglio in collezione privata (fig. 7), caratterizzato insolitamente dai toni scuri delle acquarellature ad inchiostro, che richiamano a un possibile contatto con Cesare Nebbia⁽³⁴⁾.

Oltre ai momenti di riflessione sull'impaginazione dell'intera opera, possono essere richiamati alcuni studi per la sola figura di Santa Caterina, come ad esempio i fogli GDSU 12543F *verso*⁽³⁵⁾ e 12547F *verso*⁽³⁶⁾ (figg.

⁽³¹⁾ Matita nera, matita rossa, penna e inchiostro bruno, acquerellature a inchiostro bruno su carta bianca, mm. 265x205.

⁽³²⁾ Matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerellature a inchiostro bruno su carta bianca, mm. 265x195.

⁽³³⁾ Matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerellature a inchiostro bruno su carta beige, mm. 215x150; penna e inchiostro bruno, acquerellature a inchiostro bruno su carta bianca, mm. 305x202.

⁽³⁴⁾ Zavatta, *La Madonna delle Grazie...* cit., pp. 112-113.

⁽³⁵⁾ Matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerellature a inchiostro bruno su carta bianca, mm. 259x195.

⁽³⁶⁾ Matita nera, matita rossa, penna e inchiostro bruno, acquerellature a inchiostro bruno su carta bianca, mm. 208x269.



8-9), o ancora il disegno sempre degli Uffizi 12596F verso⁽³⁷⁾, dove troviamo sia la santa, sia il carnefice, sia il giudice che ordina l'esecuzione. In quest'ultimo foglio si trovano, significativamente, anche i soldati che compaiono nel margine inferiore del primo progetto del Louvre (inv. 11549), a ulteriore prova dei continui richiami tra i disegni di questa serie (fig. 10).

Considerando la *Conversione di San Paolo* di Rimini e i suoi numerosi disegni preparatori o in rapporto, concludiamo che "la stesura liquida e talvolta abbreviata, dunque, apparirebbe inquadrabile, come ha giustamente indicato Benati, in una precisa scelta stilistica, e non nell'imperizia o nella presunta frettolosità di questo fantasioso protagonista della Maniera in Romagna, che anzi sembra in questo caso approdare alla redazione finale dell'opera dopo una

5. Marco Marchetti, *Martirio di Santa Caterina*, Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 11548.

6. Marco Marchetti, *Martirio di Santa Caterina*, Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 11549.

⁽³⁷⁾ Matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerellature a inchiostro bruno su carta bianca, mm. 265x202.



7. Marco Marchetti, *Martirio di Santa Caterina*, collezione privata.

lunga sequenza di studi e variazioni”⁽³⁸⁾. Lo stesso si ripete, come finora argomentato, anche nella preparazione del *Martirio di Santa Caterina* della chiesa di Sant’Antonio a Faenza, anch’essa connotata da un grande numero di fo-

⁽³⁸⁾ Bigi Iotti, Zavatta, *La ‘Conversione di San Paolo’ di Marco Marchetti ai Servi...* cit., p. 49.



gli preparatori, a ulteriore conferma del modo di operare dell'artista.

La sequenza e questo approssimarsi per schizzi e varianti, possiamo ora aggiungere, non solo è “una precisa scelta stilistica” di Marchetti. Questo *modus operandi* trova infatti un notevole riscontro nei trattati artistici coevi e in particolare nei *Precetti* del concittadino Armenini, il quale nel 1586 tratteggiava una teoria del disegno e dello *schizzo* molto confacente a quanto finora riscontrato per Marchetti: “(...) e ciò si vien facendo sul furor di quel concetto, che subito si espone a guisa di macchia, che da noi schizzo o bozza si dice; conciosiaché si accenna diverse attitudini di figure e di altre materie in un tempo brevissimo, secondo che confusamente ne soviene, accadendo ad essi, sì come a i buoni poeti accade delle sue composizioni improvise, alle quali dipoi, più volte discorrendovi sopra con diverse mutazioni, o tutto o in parte ne rimovono, e così da loro si limano, che come incomparabili restano e di perfezzione e di bellezza insieme. Così e non altrimenti il buon pittore è tenuto, io dico esposto che avrà le bozze predette, di ben rivederle e mutarle secondo che il bisogno vede et anco talvolta è bene che se ne faccia più schizzi, che siano eziandio diversi da' primi (...)”⁽³⁹⁾.

8. Marco Marchetti, *Studio per Santa Caterina in ginocchio*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 12543F verso.

9. Marco Marchetti, *Studio per Santa Caterina in ginocchio*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 12547F verso.

⁽³⁹⁾ Armenini, *De' veri precetti della pittura...* cit., ed. Gorreri 1988; cap. IX, pp. 89-90.

10. Marco Marchetti, *Studi per martirio di Santa Caterina*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 12596F verso.



Oltre alla ipotetica conoscenza dell'*Ordo ad catechumenum* di cui si è detto, Marchetti sembra pertanto anche avere contezza delle teorie coeve: il suo stesso progettare le pale d'altare realizzando "più schizzi" con "diverse mutazioni" sembra sotteso da una parte alla necessità "di bottega" mirata a costituire un repertorio, e dall'altra ad assecondare l'uso delle varianti teorizzato, tra gli altri, anche dal concittadino Armenini. Sia questo indice di un pittore di provincia realmente colto o semplicemente pragmatico, è difficile dirsi: per i continui rimandi alla pittura coeva dei grandi cantieri romani, per l'attenzione al contesto religioso e per l'abilità nella fluviale produzione disegnativa, anche a dispetto di risultati talvolta apparentemente affrettati e "compendiari", si può comunque concludere che Marchetti, nella Romagna della seconda metà del Cinquecento, fu artista assai aggiornato anche nella creazione di pale d'altare.

ALESSANDRO BAZZOCCHI

Prelati faentini e amministrazione dello Stato pontificio nell'età della Controriforma

La Romagna si distinse, fin dall'età medievale, per il valore militare dei suoi abitanti.

Celebri condottieri e riformatori degli ordinamenti militari, con i loro agguerriti eserciti, si susseguirono numerosi a partire dal XV secolo fino al termine delle guerre d'Italia, poco oltre la metà del XVI⁽¹⁾. Il modello dell'uomo d'arme, che attraverso le vittorie militari mira a inserirsi stabilmente nella classe dirigente di uno stato, o che aspira alla sua signoria, esercitò una notevole attrattiva specie su quanti provenivano dalle classi intermedie e sulle loro clientele, speranzose di trarre benefici dalle imprese compiute al seguito di affermati leader⁽²⁾.

Tuttavia, terminate le guerre d'Italia e la fase d'instabilità politica che le accompagnò, i margini di manovra dei condottieri, in Romagna come in altri territori della penisola, gradualmente diminuirono fino a sparire com-

(1) J. Larner, *Lords of Romagna. Romagnol Society and the Origins of the Signorie*, London-New York, 1965 (v. ora l'ed. italiana, Cesena, 2008); M. Mallett, *Mercenaries and their Masters. Warfare in Renaissance Italy*, London, 1974; Id., *Il condottiero*, in *L'uomo del Rinascimento*, Bari, 1988, pp. 6 ss.; A. Bazzocchi, *La ricerca storica e archivistica su Dionigi e Vincenzo Naldi in rapporto alla dominazione veneziana nella valle del Lamone*, Faenza, 2010.

(2) G. Sacerdote, *Cesare Borgia alla conquista della Romagna*, in *Vicariati pontifici. Signorie Romagnole (1400-1512)*, t. I, Milano, pp. 102-212; C. Ancona, *Milizie e condottieri*, in *Storia d'Italia. I documenti*, vol. V, Torino, 1973, pp. 657-665; M. L. Lenzi, *Fanti e cavalieri nelle prime guerre d'Italia (1494-1527) – (parte I)*, in «Ricerche storiche», 7, 1977, pp. 24, 26, 29.

pletamente nel corso del XVII secolo. Come conseguenza della riaffermata autorità dello Stato pontificio nella regione, ma anche di un fenomeno che interessò le maggiori famiglie italiane, la scelta della carriera religiosa tornò a prevalere e nelle città della Romagna s'impose la figura del cosiddetto "gentilhuomo ecclesiastico"⁽³⁾. Nel creare una classe dirigente ecclesiastica, che governasse la Romagna assieme a titolari laici di uffici amministrativi e fiscali, lo Stato pontificio continuò ad affidarsi alle famiglie di notabili che in precedenza avevano fornito la maggior parte della forza militare della regione, ma che ora, legandosi agli esponenti delle più alte cariche centrali di legato e governatore, sospingevano poco a poco ai margini feudatari e nobili cittadini, abituati da secoli a spadroneggiare a scapito dell'autorità della Chiesa⁽⁴⁾.

Un esempio in tal senso è offerto dalla famiglia Spada di Brisighella, i cui membri, nell'arco di tre generazioni, partiti come appaltatori di dazi e forniture per lo Stato pontificio, trasferitisi a Roma, giunsero a vestire nel Seicento la porpora cardinalizia e ottennero il titolo di marchesi⁽⁵⁾. Appare significativo che inizialmente gli Spada fossero stati clienti del celebre condottiero guelfo Brunoro II Zampeschi, ultimo feudatario pontificio per Sant'Arcangelo, San Mauro e Forlimpopoli, prima della devoluzione del feudo alla Chiesa nel 1578⁽⁶⁾. Pertanto, il percorso seguito dagli Spada fu a tratti molto sofferto perché erano anch'essi membri di famiglie armigere e la rottura con le regole di quel mondo, in nome della fedeltà al governo pontificio, li espose da un lato al risentimento dei vecchi sodali, che non capivano i loro improvvisi e sempre più frequenti voltafaccia in favore delle autorità pon-

⁽³⁾ C. Casanova, *Gentilhuomini ecclesiastici. Ceti e mobilità sociale nelle Legazioni pontificie (secc. XVI-XVIII)*, Bologna, 1999, p. 97; R. Po Chia-Hsia, *La Controriforma. Il mondo del rinnovamento cattolico, 1540-1770*, Bologna, 2001, p. 127.

⁽⁴⁾ C. Casanova, *Comunità e governo pontificio in Romagna in età moderna*, Bologna, 1981, pp. 56-67.

⁽⁵⁾ Id., *Per uno studio della nobiltà pontificia: le origini degli Spada*, «Romagna arte e storia», 18, 1986, pp. 43-60; A. Karnsten, *Kardinal Bernardino Spada. Eine Karriere im barocken Rom*, Göttingen, 2001, pp. 15-17; R. Po Chia-Hsia, *La Controriforma*, cit., p. 126; C. Casanova, *Gli Spada dalla Romagna a Roma*, in *Mecenatismo degli Spada. Atti degli incontri di studio. Roma – giugno 2007. Palazzo Spada. Brisighella – giugno 2008. Giardino di Villa Ginanni Fantuzzi già Spada*, Faenza, 2012, pp. 39-74.

⁽⁶⁾ C. Casanova, *Gentilhuomini*, cit., pp. 42, 82.

tificie, e dall'altro all'odio della nobiltà romagnola, alla quale contendevano sempre più spesso l'esercizio delle cariche⁽⁷⁾. Ad alimentare tali contrapposizioni, a tratti feroci, quale residuo fattore d'instabilità politica, anche dopo la conclusione delle guerre d'Italia, rimaneva la secolare rivalità tra Faenza e le comunità della Val di Lamone guidate da Brisighella, che andò tuttavia smorzandosi una volta chiaro che quest'ultima non avrebbe ricevuto lo statuto cittadino con l'annesso rango di diocesi⁽⁸⁾. Al tempo stesso, le famiglie valligiane attorno alle quali gravitavano i gruppi consortili che per lunghi anni avevano alimentato l'antagonismo con il patriziato cittadino di Faenza, giungendo in certi periodi a imporsi su quest'ultima, s'inurbarono, ponendo fine agli scontri cruenti, e furono accolte stabilmente nell'aristocrazia⁽⁹⁾. Altre famiglie già appartenenti al gruppo di testa, come gli Spada, i Galamini e i Recuperati, consolidarono pertanto il loro ruolo egemone nella Valle del Lamone, trovando inoltre nella carriera in seno alla burocrazia ecclesiastica una soddisfacente collocazione, alternativa a quella entro il patriziato cittadino dalla quale erano rimaste escluse⁽¹⁰⁾. Gli Spada vollero anche celebrare la loro supremazia costruendosi una sontuosa dimora a Brisighella⁽¹¹⁾. Nell'arco di due generazioni, all'interno della famiglia Spada sorsero sensibilità differenti. Paolo e il fratello Orazio, pur mantenendo i rapporti con Brisighella, decisero di trasferirsi a Roma⁽¹²⁾. Entrambi non trascurarono mai gli affari, ma il secondo nutriva una sincera vocazione per il sacerdozio e scrisse che l'avrebbe senz'altro seguita se, per fare avanzare la famiglia nella scala sociale, non avesse dovuto occuparsi a tempo pieno dei commerci e della carriera di funzionario pontificio⁽¹³⁾.

⁽⁷⁾ Id., *Gli Spada*, cit., pp. 54-55, 59-61, 75.

⁽⁸⁾ D. Carroli, *Memorie storico-religiose di Brisighella*, Faenza, 1971, pp. 26 ss.

⁽⁹⁾ C. Casanova, *Comunità e governo*, cit., pp. 57 ss.

⁽¹⁰⁾ D. Carroli, *Memorie storico-religiose*, cit., *passim*; C. Casanova, *Gli Spada*, cit., pp. 54 ss.; E. Bonora, *La Controriforma*, Roma-Bari, 2001, pp. 42-43.

⁽¹¹⁾ D. Righini, *La villa Spada di Brisighella. Considerazioni e ipotesi sulle fasi costruttive*, in *Mecenatismo degli Spada*, cit., pp. 131-139.

⁽¹²⁾ A. Karnsten, *Kardinal Bernardino*, cit., pp. 15-17; R. Ago, *I marchesi Spada*, in *Mecenatismo degli Spada*, cit., pp. 77-86.

⁽¹³⁾ C. Casanova, *Gli Spada*, cit., p. 75.

Fu invece il figlio di secondo letto del meno devoto Paolo a farsi sacerdote e a ricevere addirittura la berretta cardinalizia nel 1626⁽¹⁴⁾.

I Galamini, un'altra famiglia di antica tradizione armigera, originaria di Fognano, ebbero il loro più illustre esponente nell'eccezionale figura del cardinal Agostino (1552-1639)⁽¹⁵⁾. Nel 1566, compiuti quattordici anni, Simone Galamini entrò nel convento domenicano della Madonna dell'Olivo di Meldola, ove assunse il nome di Agostino⁽¹⁶⁾. Tra il 1592 e il 1604 esercitò l'ufficio d'inquisitore a Brescia, Piacenza, Genova e Milano⁽¹⁷⁾. Nel 1604 papa Clemente VIII nominò Galamini commissario del Santo Uffizio, carica che il domenicano romagnolo cumulò con quella di maestro del Sacro Palazzo cui lo elevò, tre anni, dopo Paolo V, succeduto a papa Aldobrandini⁽¹⁸⁾.

Nel 1608 Galamini fu nominato maestro generale dell'Ordine dei Predicatori, inaugurando una lunga serie di missioni che si protrassero fino al 1611 e nel corso delle quali ispezionò e riformò le province d'Italia e di Francia⁽¹⁹⁾. Mentre si trovava in terra transalpina, il 17 agosto 1611, Galamini apprese che il pontefice lo aveva nominato cardinale, circostanza nella quale assunse il titolo di Santa Maria d'Aracoeli, seguitando a esercitare fino all'anno successivo la carica di maestro generale dei

⁽¹⁴⁾ Ivi, p. 43.

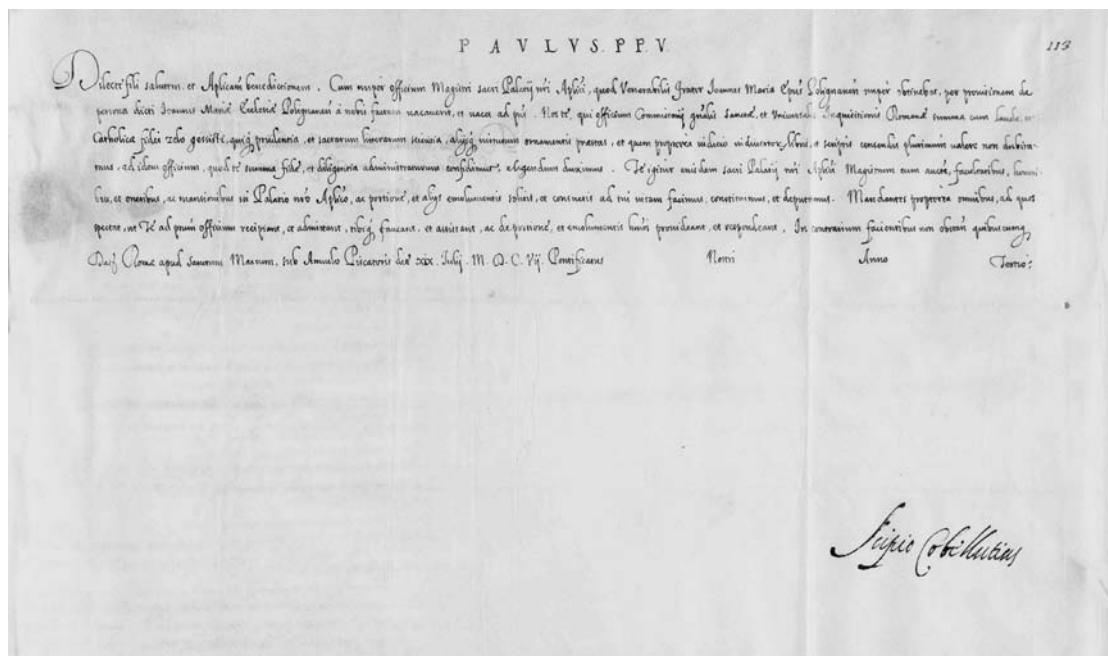
⁽¹⁵⁾ L.A. Redigonda, *Galamini (Agostino)*, Galamini, in *Dictionnaire d'Histoire et de géographie ecclésiastiques. Fréron-Gatianensis (Ecclesia)*, vol. XIX, Paris, 1981, coll. 703-706 con bibliografia; S. Rivabene, *Galamini, Agostino*, in *DBI LI*, Roma, 1998, pp. 325-326 con bibliografia.

⁽¹⁶⁾ R.M. Magnani, *Vita de' santi venerabili e servi di Dio della diocesi di Faenza. Con una breve e distinta descrizione proemiale di tutte le Terre e i Castelli esistenti in essa*, Faenza, 1742, pp. 108-109.

⁽¹⁷⁾ L.A. Redigonda, *Galamini (Agostino)*, cit., col. 704.

⁽¹⁸⁾ R.M. Magnani, *Vita de' santi*, cit., pp. 108-113; L. Cardella, *Memorie storiche de' cardinali della santa romana Chiesa scritte da Lorenzo Cardella parroco de' SS. Vincenzo, ed Anastasio alla Regola in Roma*, vol. VI, Roma, 1793, p. 165.

⁽¹⁹⁾ D.A. Mortier, *Histoire des maîtres généraux des frères prêcheurs*, vol. VI, Paris, 1913, pp. 122-189; M. Miele, *La Riforma Domenicana a Napoli nel periodo post-Tridentino (1583-1725)*, Roma, 1963, pp. 147, nota 13; 164, 191, 207-208, 215-216, 220; G. Cioffari, *La Provincia Calabriae: strutture e fermenti nell'Ordine domenicano al tempo di Tommaso Campanella*, in *Tommaso Campanella e la Congiura di Calabria. Atti del Convegno di Stilo (18-19 novembre 1999) in occasione del IV Centenario della Congiura*, Stilo, 2001, pp. 125 ss.



Domenicani⁽²⁰⁾. Due anni dopo divenne vescovo di Loreto e Recanati, ufficio che esercitò fino al 1620, quando venne assegnato alla diocesi di Osimo⁽²¹⁾.

Pur vantando fior di condottieri anche ai tempi del cardinale, i Galamini non ebbero alcun legame con quel mondo di rissosi maggiorenti locali dal quale erano riusciti infine a distaccarsi, pur faticosamente, gli Spada. Gli uomini d'arme della famiglia prestarono infatti un costante e leale servizio nell'esercito pontificio, oppure, com'era tradizione in Romagna, in quello veneziano, ma operando nel Mediterraneo orientale, presso i fronti aperti dagli stati europei per contrastare l'avanzata della Sublime Porta⁽²²⁾. A loro volta, i membri della famiglia

1. Breve di nomina di Agostino Galamini a Maestro del Sacro Palazzo Apostolico, rilasciato da Paolo V il 19 luglio 1607.

⁽²⁰⁾ P.D. Penone, *I Domenicani nei secoli. Panorama storico dell'Ordine dei Frati Predicatori*, Bologna, 1998, p. 329.

⁽²¹⁾ P. Gauchat, *Hierarchia catholica Medii aevi sive summorum pontificum, S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series. E documentis tabularii praesertim Vaticani collecta, digesta, edita. A pontificatu Clementis PP. VIII. (1592) usque ad pontificatum Alexandri PP. VII. (1667)*, Monasterii, 1935, pp. 104, 293; S. Rivabene, *Galamini, Agostino*, cit., pp. 325-326.

⁽²²⁾ Ravenna, Bibl. Classense, Mss., 648: *Compendio dell'huomini illustri de Galamini e dell'origine della loro casata nella Valle d'Amone scritto dal Sig. Francesco Maria Saletti da Brisighella* (sec. XVII), ff. 1-8.

Spada dediti alla carriera militare non contribuirono ad alimentare disordini politici in Romagna ma, sfruttando l'influenza del parente cardinale, si fecero promuovere a importanti comandi negli eserciti pontifici⁽²³⁾.

Galamini si allontanò adolescente da Brisighella, ma mantenne sempre i contatti con il territorio faentino alle istanze del quale riservò sempre attenzione, senza tuttavia trascurare le esigenze delle sedi vescovili alle quali fu destinato⁽²⁴⁾. Durante gli anni di episcopato a Loreto, Recanati e Osimo, oltre a approfondire mezzi nell'assistenza ai bisognosi, migliorò le strutture delle due diocesi (è celebre il fonte battesimale che egli fece costruire a Osimo, ritenuto una delle più significative espressioni europee dell'arte barocca), vi lasciò doni munifici (come la splendida pala d'altare commissionata al Guercino e collocata presso la chiesa di San Marco di Osimo) e investì le entrate derivate dalle proprietà dell'episcopio, una volta che ne ebbe risanata l'amministrazione che aveva trovato in forte dissesto⁽²⁵⁾. Sia a Brisighella che nelle città della Marca destinò ingenti fondi all'istituzione di monti di pietà⁽²⁶⁾. Una volta nominato cardinale diventò il patrono più importante di Brisighella, assieme a Paolo Spada – padre del cardinal Bernardino, nonché tesoriere di Romagna e gestore delle saline di Cervia e di Comacchio – e seguì a profondersi in atti di evergetismo in favore del borgo faentino⁽²⁷⁾. Con Paolo Spada, segnatamente, collaborò affinché Brisighella ottenesse il rango di diocesi⁽²⁸⁾. Il primo a investire ufficialmente della questione i governatori pontifici della Valle del Lamone, nel 1609, fu un

⁽²³⁾ M.A. Visceglia, *Cardinali della Controriforma: affetti ed eredità*, in *Religione cultura e politica nell'Europa dell'età moderna. Studi offerti a Mario Rosa dagli amici*, Firenze, 2003, pp. 206-207.

⁽²⁴⁾ D. Carroli, *Memorie storico-religiose*, cit., *passim*.

⁽²⁵⁾ A. Maggiori, *Dell'itinerario d'Italia e sue più notabili curiosità d'ogni specie*, vol. I, Ancona, 1832, p. 207; C. Grillantini, *Storia di Osimo*. *Vetus Auximon*, vol. I, Pinerolo, 1969², pp. 412-13; 416; P. Cartechini, L. Cingolani, *Archivio capitolare della cattedrale di Recanati*, in *Guida degli archivi capitolari d'Italia*, vol. II, Roma, 2003, p. 152.

⁽²⁶⁾ *Delle lettere di uomini illustri pubblicate ora per la prima volta dall'abate Giambattista Tondini brisighellese Pubblico Lettore di Eloquenza nell'Università di Macerata*, Macerata, 1782, p. 47; D. Carroli, *Memorie storico-religiose*, cit., pp. 184-185.

⁽²⁷⁾ Ivi, pp. 26-32; M. Maragi, *Banche e attività bancarie*, in *Storia dell'Emilia Romagna*, vol. II, Bologna, 1977, p. 238.

⁽²⁸⁾ *Delle lettere di uomini illustri*, cit., p. 46.

parente materno del cardinal Galamini, il vescovo Paolo Recuperati⁽²⁹⁾. Solidale verso gli sforzi di Recuperati, Galamini si attivò con zelo per coinvolgere influenti personalità, anche straniere, che potessero spalleggiare validamente la richiesta del borgo ravennate e, facendo leva sugli ottimi rapporti con la monarchia francese instaurati ai tempi della celebre visita compiuta nel 1611, chiese a re Luigi XIII di appoggiare presso la Santa Sede la richiesta della comunità di Brisighella⁽³⁰⁾. Dopo la morte di Recuperati Galamini assunse nella vicenda un ruolo ancor più attivo e ufficiale, stendendo un accordo scritto con Paolo Spada nel quale quest'ultimo assicurava le risorse per la gestione della futura diocesi e si riservava, assieme a Galamini, la facoltà di individuare una rosa di candidati da sottoporre alla Santa Sede per la nomina del vescovo⁽³¹⁾. L'operazione non andò in porto e nel 1623 la comunità di Brisighella dovette definitivamente rinunciare all'ambito riconoscimento, mentre nel 1611 si era rivelato decisamente più facile per Galamini ottenere da Paolo V la concessione d'indulgenze alla Confraternita dei Cento Fratelli di Brisighella e la partecipazione ai beni spirituali dei Domenicani, agevolata anche dal fatto che il cardinale cumulava, tra le altre cariche, quella di maestro generale *ad interim* dei Domenicani e di tutore degli ordini minori⁽³²⁾. Le istituzioni caritative e d'ispirazione religiosa costituivano un mezzo per consentire a persone abbienti, escluse dagli uffici civici, di esercitare delle cariche dotate di rilevanza politica e in tal modo la Chiesa si procurava inoltre l'ausilio delle élites urbane nell'applicazione dei dettami conciliari, trovandovi anche un bacino per le vocazioni⁽³³⁾. Pur non riuscendo a spuntare per Brisighella il rango cittadino, Galamini v'istituì tuttavia un'opera pia che col tempo si sviluppò fino ad assumere un ruolo sempre più importante, provvedendo alle necessità finanziarie del locale monte di pietà e delle altre istituzioni pubbliche⁽³⁴⁾. Il porporato romagnolo isti-

⁽²⁹⁾ D. Carroli, *Memorie storico-religiose*, cit., pp. 26 ss.

⁽³⁰⁾ F. Lanzoni, *Cenni storici di Brisighella*, Roma 1971, p. 41.

⁽³¹⁾ D. Carroli, *Memorie storico-religiose*, cit., p. 33.

⁽³²⁾ L. Cardella, *Memorie storiche de' cardinali*, cit., p. 166; D. Carroli, *Memorie storico-religiose*, cit., p. 133.

⁽³³⁾ R. Po Chia-Hsia, *La Controriforma*, cit., p. 75.

⁽³⁴⁾ D. Carroli, *Memorie storico-religiose*, cit., p. 133.

tù inoltre un fondo col quale finanziare gli studi universitari dei giovani più meritevoli della Val di Lamone⁽³⁵⁾.

In realtà, come autorevole membro, e, per lungo tempo, come figura di vertice del Sant'Uffizio e dell'Indice, Galamini ebbe la possibilità d'influenzare la politica ecclesiastica su di un piano ben più elevato, se si considera che le congregazioni cardinalizie romane erano il vero centro del potere politico della Chiesa e che su tutte svettava quella del Sant'Uffizio, per la frequenza dei rapporti intrattenuti direttamente con la persona del pontefice⁽³⁶⁾.

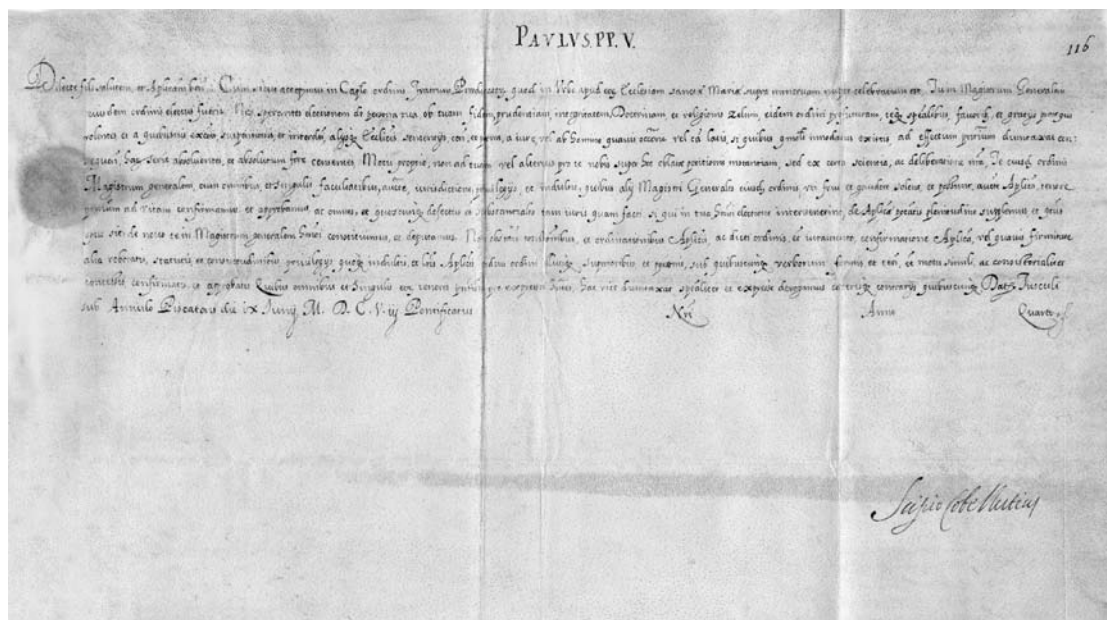
Come si dirà più diffusamente oltre, la carriera di Galamini aveva ricalcato in parte quella di altri due presuli di Brisighella suoi contemporanei, Giovanni Maria Guanzelli e Giovanni Andrea Caligari. I tre prelati occuparono per diversi anni posizioni di rilievo presso il potere centrale pontificio. Gli ecclesiastici più influenti di Brisighella potevano inoltre contare su altri conterranei titolari d'importanti uffici o semplici clienti, che costituivano un gruppo numeroso, come testimoniava il summenzionato Caligari, il quale riferiva che a Roma si potevano incontrare più dottori e uomini di lettere di Brisighella che in tutta la Val di Lamone⁽³⁷⁾. Tutte insieme queste presenze formavano un fattore di pressione che agiva da moltiplicatore dell'influenza degli alti prelati faentini presso la Santa Sede, accrescendo il loro prestigio e a trarne vantaggio dovevano essere anche le zone di provenienza dei singoli membri del collegio cardinalizio⁽³⁸⁾. Lo Stato pontificio, dal canto suo, legando a sé comunità periferiche come la Val di Lamone, si procurava il sostegno di un territorio che si era sempre mostrato impermeabile alle eresie, diventando, per la sua posizione strategica, il prin-

⁽³⁵⁾ *Ibidem*.

⁽³⁶⁾ L. Willaert, *La restaurazione cattolica dopo il Concilio di Trento (1563-1648)*, vol. I, Torino, 1966, p. 49; E. Bonora, *La Controriforma*, cit., pp. 38-42; M. A. Visceglia, *Factions in the Sacred College in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in *Court and Politics in Papal Rome. 1492 – 1700*, Cambridge, 2002, p. 116; P. Prodi, *Il sovrano pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, Bologna, 2006, pp. 183-184.

⁽³⁷⁾ *Cronaca di Brisighella e Val d'Amone dalla origine al 1504 per Mons. Gio. Andrea Calegari con una raccolta di lettere di personaggi illustri scritte al medesimo pubblicate sopra inediti manoscritti*, Bologna, 1883, pp. 27-28.

⁽³⁸⁾ F. Lanzoni, *Cenni storici*, cit., pp. 36-37.



cipale contrappeso alla vicina città di Faenza, crogiolo di fermenti ereticali, che, se non contrastati, avrebbero potuto dilagare verso il centro della penisola⁽³⁹⁾.

Tale solida realtà consentì quindi al governo centrale pontificio di guardare alla Val di Lamone come a un'area che, in virtù del notevole livello culturale espresso dai propri ceti intermedi, dovuto al forte radicamento del modello civico, poteva fornire apporti validi per un rinnovamento spirituale della Chiesa (e per contribuire a infondere quell'entusiasmo riscoperto grazie all'impegno missionario che le alte gerarchie cattoliche andavano cercando per un'efficace applicazione della Riforma triden-

2. Breve di conferma della nomina di Agostino Galamini a maestro generale dei Domenicani, rilasciato da Paolo V, datato 9 giugno 1608.

⁽³⁹⁾ Id., *La Controriforma nella città e diocesi di Faenza*, Faenza 1925, pp. 62, 69-70, 76, 161-170, 176; G. Gordini, *La formazione del clero faentino secondo i sinodi dei secoli XVI e XVII*, in *Ravennatensia III. Atti dei convegni di Piacenza e Modena (1969-1970)*, Cesena, 1972, pp. 169; E. Bonora, *La Controriforma*, cit., p. 31; A. Prosperi, *Tendenze religiose e movimenti ereticali a Faenza negli anni di fra' Sabba*, in *Sabba da Castiglione (1480-1554). Dalle corti rinascimentali alla commedia di Faenza. Atti del convegno, Faenza, 19-20 maggio 2000*, Firenze, 2004, pp. 57-71; V. Lavenia, *Giudici, eretici, infedeli. Per una storia dell'Inquisizione nella Marca nella prima età moderna*, in «Giornale di storia», 6, 2011, *passim*, <http://www.giornaledistoria.net/index.php?Articoli=557D0301220A7403210E00767773>.

tina⁽⁴⁰⁾) e, al tempo stesso, per conseguire uno dei principali obiettivi politici dei pontefici dell'epoca della Controriforma. Riflettendo una tendenza politica caratterizzante le maggiori realtà statali europee di fine XVI-inizio XVII secolo e volta a un deciso accrescimento del potere monarchico, esso consisteva in un piano di razionalizzazione dell'amministrazione dello stato funzionale al rafforzamento dell'autorità del pontefice, perseguito favorendo le carriere di ecclesiastici che avevano alle spalle una lunga militanza, e a diversi livelli, all'interno della macchina amministrativa dello Stato pontificio⁽⁴¹⁾. L'evoluzione in senso burocratico del personale ecclesiastico avrebbe favorito la promozione alle alte sfere della gerarchia dello stato di personale, oltre che legato alle direttive emanate dal potere centrale, preparato e moralmente affidabile⁽⁴²⁾. Tra Cinque e Seicento – periodo pertanto cruciale della storia della Chiesa⁽⁴³⁾ – il contributo dato a tale sforzo dai prelati faentini che operavano presso gli organi centrali e periferici della macchina di governo pontificia fu di tutto rispetto. Analizziamolo ora nel dettaglio attraverso le figure dei tre vescovi summenzionati. Giovanni Andrea Caligari (1527-1613), lontano parente del cardinal Galamini, servì dal 1561 al 1564 come vicario del cardinale Bernardino Scotti, vescovo di Piacenza (quasi sempre lontano dalla città emiliana perché assorbito dalle funzioni svolte a Roma), ma maturò sotto la guida del cardinale Giovanni Francesco Commendone, uno dei più esperti e capaci diplomatici pontifici del periodo⁽⁴⁴⁾.

⁽⁴⁰⁾ A. Olivieri, *Ai margini del "territorio" veneziano: cultura e comportamenti urbani a Brisighella e nella Val di Lamone (1470-1556)*, in «Studi Romagnoli», 28, 1977, pp. 247-256; A. Prosperi, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, 1996, p. 587.

⁽⁴¹⁾ P. Prodi, *Il sovrano pontefice*, cit., pp. 184-185, 216 ss.

⁽⁴²⁾ *Ibidem*.

⁽⁴³⁾ A. Biondi, *Aspetti della cultura cattolica post-tridentina. Religione e controllo sociale*, in *Storia d'Italia. Annali. Intellettuali e potere*, vol. IV, Torino, 1981, pp. 255-258; J. Tedeschi, *Il giudice e l'eretico. Studi sull'Inquisizione romana*, Milano, 1997, p. 72.

⁽⁴⁴⁾ F. Molinari, *Il cardinale teatino Beato Paolo Burali e la riforma tridentina a Piacenza (1568-1576)*, Roma, 1957, p. 57 e nota 19; G. De Caro, *Caligari, Giovanni Andrea*, in *DBI XVI*, Roma, 1973, p. 711; G. Zarrì, *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa nell'età della Riforma e della Controriforma*, in *Storia dell'Emilia Romagna*, cit., p. 258; S. Ditchfield, *Liturgy, Sanctity and History in Tridentine Italy. Pietro Maria Campi and the Preservation of the Particular*, Cambridge, 1995, p. 74.

Quando, nel 1566, il Commendone prese parte alla dieta imperiale di Augusta, in qualità di legato pontificio, Caligari ne divenne il segretario e svolse egregiamente il delicato compito di tramite tra il papa e il cardinale per tutta la durata dei lavori dell'assemblea⁽⁴⁵⁾. Nel 1572 Carlo Borromeo lo volle con sé a Milano per organizzarvi il sinodo e due anni dopo il cardinale Antonio Carafa, volendo destinarlo in pianta stabile al servizio nella diplomazia pontificia, dopo una breve e positiva esperienza a Siena come referendario delle due segnature, lo promosse a una serie di incarichi diplomatici che, tra il 1572 e il 1584, lo videro operare, per lo più in qualità di nunzio, presso diversi stati europei (Portogallo, Polonia, attraverso la mediazione del re polacco Stefano I Bathory anche Russia, e Austria) durante delicate congiunture politiche internazionali⁽⁴⁶⁾. Nel 1587, in virtù dell'esperienza maturata e dopo la scomparsa dei più stretti collaboratori di Alessandro Peretti, cardinale nipote di papa Sisto V, Caligari fu scelto dallo stesso porporato come suo consigliere e segretario, diventando, di conseguenza, stretto collaboratore e consigliere del pontefice⁽⁴⁷⁾. Caligari mantenne le stesse funzioni anche sotto Urbano VIII e sotto Gregorio XIV divenne segretario particolare del papa⁽⁴⁸⁾. Poiché il papa e anche il cardinale nipote erano del tutto a digiuno di affari politici, il vescovo romagnolo (che dal 1579 guidava la diocesi di Bertinoro), assunse automaticamente il compito di dirigere l'azione politica di papa Sfondrati, seguitando a rivestire importanti funzioni diplomatiche anche sotto Clemente VIII, quando giunse a concentrare nella sua persona l'attività della Segreteria e della Dataria, che dirigevano l'amministrazione interna in materia spirituale e la politica estera dello Stato pontificio⁽⁴⁹⁾. Dopo avere contribuito al consolidamento del processo di graduale fusione tra gli uffici di segretario personale del papa e cardinale nipote dal quale era sortito, dopo

⁽⁴⁵⁾ G. De Caro, *Caligari, Giovanni*, cit., p. 712.

⁽⁴⁶⁾ Ivi, pp. 712-715.

⁽⁴⁷⁾ Ivi, p. 716.

⁽⁴⁸⁾ Ivi, p. 717.

⁽⁴⁹⁾ G. Carocci, *Lo Stato della Chiesa nella seconda metà del sec. XVI. Note e contributi*, Milano, 1961, pp. 113, 119; G. De Caro, *Caligari, Giovanni*, cit., pp. 715, 717; G. De Maio, *Riforme e miti nella Chiesa del Cinquecento*, Napoli, 1973, pp. 143-90.

il Concilio di Trento, quello di segretario di stato⁽⁵⁰⁾, Caligari si ritirò infine a Brisighella, dove si dedicò alla storiografia locale ed ecclesiastica. La sua storia di Brisighella e della Valle del Lamone intendeva, da un lato, favorire il processo di legittimazione e quindi di armonizzazione delle tradizioni religiose locali con il nuovo ordine post-conciliare, dall'altro, contribuire alla formazione delle nuove leve sacerdotali, in un periodo in cui era necessario sopperire con altri mezzi alle possibilità ancora modeste dei neonati seminari⁽⁵¹⁾. Inoltre, Caligari collaborò attivamente e in parte diresse le ricerche di prolifici autori ecclesiastici, contribuendo pertanto indirettamente allo sviluppo dell'antiquaria di XVII secolo, fenomeno culturale collocato agli albori della moderna metodologia storiografica⁽⁵²⁾.

Entrato a far parte della curia romana quando, negli ultimi anni del Cinquecento, Caligari si apprestava a uscire di scena, il domenicano Giovanni Maria Guanzelli, Alessandro di battesimo, nacque nel 1557 e si distinse inizialmente per le doti di grande oratore⁽⁵³⁾. Meglio noto

⁽⁵⁰⁾ Su tale processo riformativo si veda P. Prodi, *Il «sovrano pontefice»*, in *Storia d'Italia. La Chiesa e il potere politico*, vol. IX, Torino, 1986, p. 209.

⁽⁵¹⁾ L'opera di Caligari (per la quale si veda *supra*, nota 37)h terminava significativamente con la trattazione dell'attività di diplomatico dello stesso autore, prova più manifesta di come gli ecclesiastici espressi dal territorio faentino agissero in conformità agli indirizzi politico-religiosi conciliari, mentre la conoscenza della storia locale si rendeva necessaria al governo centrale pontificio per mettere a punto le soluzioni più adatte all'applicazione della Riforma cattolica sul territorio italiano, come in altre zone d'Europa, cf. S. Ditchfield, *Liturgy, Sanctity*, cit., pp. 8-10, per un inquadramento del genere storiografico di cui è parte l'opera del vescovo romagnolo e delle sue finalità politiche; X. Toscani, *Ruoli del clero, canali e strumenti d'apprendimento nella Lombardia dei secoli XVI-XIX*, in *Formare alle professioni. Sacerdoti, principi, educatori*, Milano, 2009, pp. 85-86 sulle alternative ai seminari indicate dalla Chiesa per provvedere alla formazione del clero in Italia; specificamente per la Romagna cf. G. Gordini, *La formazione del clero faentino*, cit., pp. 170, 172, 174; F. Lanzoni, *La fondazione e l'apertura del Seminario di Faenza. 1576*, Faenza, 1926, pp. 6-7; A. Duranti, *Il Seminario di Ravenna nel secolo XVI*, in *Ravennatensia III*, cit., pp. 129-168 sui seminari romagnoli.

⁽⁵²⁾ Sull'antiquaria di XVII-XVIII secolo cf. A. Momigliano, *Ancient History and the Antiquarian*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», 13, 1950, pp. 285-315; S. Ditchfield, *Liturgy, Sanctity*, cit., pp. 154-155, 178.

⁽⁵³⁾ L. Firpo, *I processi di Tommaso Campanella*, Salerno, 1998, p. 319 e note 9-10. Il talento diplomatico pare fosse un tratto distintivo di Guanzelli, Galamini e Bernardino Spada e, a un tempo, un campo di felice e pratica

come il “Brisighella”, fu un’importante figura della storia dell’Inquisizione romana e precedette lo stesso Galamini nella funzione di maestro del Sacro Palazzo⁽⁵⁴⁾. Fu autore dell’unico Indice espurgatorio mai apparso a Roma⁽⁵⁵⁾. L’opera di Guanzelli, volta ad affermare il ruolo della congregazione dell’Indice di massimo organo di controllo della stampa nei paesi cattolici (insidiato dall’uscita del primo Indice espurgatorio, pubblicato ad Anversa nel 1571), indicava le correzioni a cinquanta autori proibiti e anche se nel 1614 ufficialmente essa fu ritirata, di fatto, seguì a essere utilizzata, ampiamente e per lungo tempo, dallo stesso S. Uffizio e specie in campo giuridico, per

applicazione dell’oratoria, della quale i prelati faentini erano indiscussi maestri. Delle doti di mediatore del Guanzelli si avvalse il cardinale nipote e vescovo di Ravenna Pietro Aldobrandini, inviato a Ferrara in qualità di legato nel 1598 alla testa di un esercito, quando ebbe luogo la devoluzione del ducato allo stato della Chiesa, dopo la morte di Alfonso II d’Este. Guanzelli favorì la devoluzione senza spargimento di sangue e agevolò il successo di Aldobrandini, sì che, in seguito, questi favori presso lo zio pontefice il domenicano di Brisighella che, nel 1597, divenne Maestro del Sacro Palazzo e resse tale funzione fino al 1607, quando papa Paolo V lo nominò vescovo di Pulignano, cf. F. M. Saletti, *Commentario di Val Lamone*, Faenza, 2002, p. 264. Il cardinale Bernardino Spada, già nunzio a Parigi nel 1624, fu legato a latere di Urbano VIII nel corso delle trattative con Ranuccio II Farnese per la cessione del feudo di Castro, e Galamini diede prova delle proprie doti dialettiche durante la celebre visita in Francia in qualità di generale dell’Ordine domenicano e nel corso di missioni diplomatiche in Spagna, quando più tardi divenne cardinale, cf. G.B. De Gramond, *Historiarum Gallicae ab excessu Henrici IV libri XVIII. Quibus rerum per Gallos totâ Europâ gestarum accurata narratio continetur*, Amstelodami, 1653, p. 819; L. von Pastor, *Storia dei Papi. Dalla fine del medio evo. Compilata col sussidio dell’Archivio segreto pontificio e di molti altri Archivi. Storia dei Papi nel periodo della Restaurazione Cattolica e della Guerra dei Trent’anni. Leone XI e Paolo V (1605-1621)*, vol. XII, Roma, 1943, pp. 325-331; L.A. Redigonda, *Galamini (Agostino)*, cit., coll. 704-705.

⁽⁵⁴⁾ A. Touron, *Histoire des hommes illustres de l’Ordre de St Dominique*, vol. V, Paris, 1749, p. 199; L. Sastre, *Los Dominicos y la Inquisición romana en el AGOP*, in *Prædicatores, inquisitores, III, I Domenicani e l’Inquisizione romana. Atti del III Seminario Internazionale su “I domenicani e l’inquisizione”, 15-18 febbraio 2006*, Roma, Roma, 2008, pp. 46 ss.

⁽⁵⁵⁾ *Indicis librorum expurgandorum in studiosorum gratiam confecti. Tomus primus. In quo quinquaginta auctorum libri prae caeteris desiderati emendantur. Per fr. Io. Mariam Brasichellen. Sacri Palatii Apostolici magistrum in unum corpus redactus, et publicae commoditati editus*, Romae, 1607; L. Firpo, *I processi di Tommaso*, cit., p. 319; V. Frajese, *Nascita dell’Indice. La censura ecclesiastica dal Rinascimento alla Controriforma*, Brescia, 2006, p. 207; M. Gotor, *La censura della Controriforma*, in *Atlante della letteratura italiana. Dalla Controriforma alla Restaurazione*, vol. II, Torino, 2011, p. 336.

consentire la circolazione di fondamentali opere di diritto, sì che rimane uno dei documenti più importanti per comprendere il periodo di maggior sforzo riformatore in materia di censura libraria intrapreso dalla Chiesa di prima età moderna, coinciso con il pontificato di Clemente VIII⁽⁵⁶⁾.

Durante il primo decennio del Seicento il cardinale Galamini esercitò un potere che lo pose al di sopra di qualunque altro membro della congregazione del Sant'Uffizio, quando Paolo V gli conferì, in via esclusiva, la facoltà di nominare gli inquisitori periferici che, in base alla procedura ordinaria, spettava invece al collegio dei cardinali inquisitori⁽⁵⁷⁾. Papa Borghese intendeva affidarsi all'approfondita conoscenza delle funzioni inquisitorie e dei requisiti richiesti ai loro titolari maturata negli anni da Galamini, allo scopo di selezionare i soggetti più idonei a servire nei tribunali periferici e rompendo in tal modo con il corso precedente, quando non di rado erano state scelte figure inadatte, sotto diversi aspetti, al ruolo di giudice⁽⁵⁸⁾.

Dalla seconda metà del XVI secolo, inoltre, i religiosi

⁽⁵⁶⁾ J.M. De Bujanda, *Sguardo panoramico sugli Indici dei libri proibiti del XVI secolo*, in *La censura libraria nell'Europa del XVI secolo. Convegno Internazionale di Studi. Cividale del Friuli 9/10 novembre 1995*, Udine, 1997, pp. 7, 12; Id., *Index librorum prohibitorum. 1600-1966*, Montréal, 2002, pp. 32-33; V. Frajese, *Nascita dell'Indice*, cit., pp. 105 ss.; S. Testa, *The Ambiguities of Censorship: Tesori politici (1589-1605) and the Index of forbidden Books*, in «Bruniana & Campanelliana», 13, 2007, p. 562 e nota 2; R. Savelli, *Il libro giuridico tra mercato, censure e contraffazioni. Su alcune vicende cinque-seicentesche*, in *Itinerari in comune. Ricerche di storia del diritto per Vito Piergiovanni*, Milano, 2011, pp. 203-204, *passim*.

⁽⁵⁷⁾ Th.F. Mayer, *The Roman Inquisition. A Papal Bureaucracy and its Laws in the Age of Galileo*, Philadelphia, 2013, p. 12.

⁽⁵⁸⁾ G. Romeo, *Inquisitori domenicani e streghe in Italia tra la metà del Cinquecento e i primi decenni del Seicento*, in *Prædicatores, inquisitores*, cit., pp. 333-334; Th.F. Mayer, *The Roman Inquisition*, cit., pp. 64-65; il domenicano bolognese Eliseo Masini entrò al servizio di Galamini nel 1604 e svolse per suo conto funzioni ufficiali presso diversi conventi domenicani della penisola, quando questi divenne commissario del Sant'Uffizio; in seguito Masini fu nominato inquisitore presso diversi centri della Marca, a Mantova e a Genova e scrisse il primo e più utilizzato manuale in volgare per inquisitori, il *Sacro arsenale ovvero Pratica dell'ufficio della Santa Inquisitione*, Genova, 1621; dovette la sua brillante carriera al sostegno ricevuto dallo stesso Galamini, cf. F.M. Saletti, *Commentario*, cit., p. 264; V. Lavenia, *Masini, Eliseo*, in *DBI*, LXXI, Roma, 2008, pp. 616-19.

emiliano-romagnoli degli ordini domenicano e minore ebbero parte non marginale anche nell'azione di governo dello Stato pontificio a livello locale, contribuendo all'istituzione dell'inquisizione della limitrofa Marca, che legò le sue origini alla Romagna, poiché inizialmente essa dipendeva dall'ufficio di Faenza, mentre i centri di Fano e, sembra, Osimo, furono vicariati dell'ufficio di Rimini⁽⁵⁹⁾. Tra coloro che operarono nella Marca furono, nel 1553, frate Innocenzo Moranti di Modena, nel 1556, frate Vincenzo Cisoni di Lugo, inquisitore di Ancona, dove pure, nel 1565, ricoprirono l'ufficio d'inquisitore i frati minori Matteo de Grassi e Giovan Battista de Vandis, entrambi di Faenza⁽⁶⁰⁾. Romagna e Marche sorgevano al crocevia d'importanti snodi commerciali terrestri e marittimi, gli stessi dai quali filtravano scritti eretici e che era dunque necessario presidiassero figure di comprovata affidabilità sul piano dottrinale⁽⁶¹⁾.

In conclusione, cardinali e vescovi romagnoli attivi a cavallo tra Cinque e Seicento costituirono un precoce esempio di adeguamento al profilo di porporato tratteggiato dai lavori del concilio tridentino: non più un principe, ma un burocrate preparato e di sicura affidabilità politica, cui spetta una simile posizione di rilievo non per nascita, ma per le capacità dimostrate durante l'esercizio degli uffici, in *primis* quelli inquisitori⁽⁶²⁾. E, in effetti, l'apporto maggiore dei prelati romagnoli alla Controriforma fu probabilmente di natura ideologica, prima ancora che tecnica e professionale, e consistette nell'introdurre negli apparati amministrativi dello Stato pontificio una nuova mentalità, lontana dalla concezione dinastica degli alti uffici ecclesiastici, propria del periodo rinascimentale, e atta invece a favorire il modello di ecclesiastico (fosse esso vescovo o cardinale o titolare di altra

⁽⁵⁹⁾ F. Lanzoni, *La Controriforma*, cit., p. 157, sulla vasta giurisdizione dell'Inquisizione generale di Faenza, tale da valicare i confini romagnoli; V. Lavenia, *Giudici, eretici, infedeli*, cit., p. 21.

⁽⁶⁰⁾ A. Turchini, *Inquisitori e pastori. Considerazioni su popolazione romagnola, articolazione territoriale, competenza dell'Inquisizione faentina all'inizio del Seicento*, Cesena, 1994, pp. 23-24; V. Lavenia, *Giudici, eretici, infedeli*, cit., p. 20.

⁽⁶¹⁾ F. Lanzoni, *La Controriforma*, cit., p. 138; V. Lavenia, *Giudici, eretici*, cit., pp. 28 ss.; M. Moroni, *Nel medio Adriatico. Risorse, traffici, città fra basso Medioevo ed età moderna*, Napoli, 2012.

⁽⁶²⁾ E. Bonora, *La Controriforma*, cit., p. 42.

carica) totalmente dedito alla propria missione⁽⁶³⁾. Diversi esempi del periodo preso in esame dal presente contributo mostrano, tuttavia, che tale mentalità avrebbe impiegato ancora molto per affermarsi⁽⁶⁴⁾.

⁽⁶³⁾ L. von Pastor, *Storia dei Papi*, cit., pp. 163-164; 325; E. Bonora, *La Controriforma*, cit., pp. 46-47, 58; A. Prosperi, *Tribunali della coscienza*, cit., p. 587.

⁽⁶⁴⁾ La differenza, ad esempio, tra la mentalità di porporati come Galamini e quella di altri cardinali suoi contemporanei, come, ad esempio, Alessandro Farnese, Ippolito Aldobrandini e Ludovico Ludovisi (cardinale nipote di Gregorio XV), si coglie anche nel contenuto dei loro testamenti, nei quali ci si preoccupa, nel caso di Farnese e Aldobrandini (ma, in una certa misura, anche in quello del cardinal Bernardino Spada), di evitare l'estinzione della stirpe, lo smembramento del patrimonio familiare e si ragiona più da principi rinascimentali, preoccupazioni, al contrario, quasi del tutto assenti nel testamento di Galamini, cf. *Testamento della b. m. dell' eminentiss. e reverendiss. F. Agostino della S. R. Chiesa card. D'Araceli vescovo di Osimo*, Roma, 1639; *Delle città d'Italia e sue isole adiacenti compendiose notizie sacre e profane compilate da Cesare Orlandi nobile patrizio di Fermo*, vol. III, Perugia, 1774, p. 300; M. Rosa, *The "World's Theatre": the Court of Rome and Politics in the first Half of the Seventeenth Century*, in *Court and Politics*, cit., p. 97; M.A. Visceglia, *Cardinali della Controriforma*, cit., pp. 194-207. In generale, sul tema dell'avanzamento dell'applicazione della Controriforma in Italia cf. C. Donati, *La Chiesa di Roma tra antico regime e riforme settecentesche (1675-1760)*, in *Storia d'Italia. La Chiesa e il potere politico*, vol. IX, Torino, 1986, pp. 723-34; G. Fragnito, *Vescovi e cardinali fra Chiesa e potere politico*, «Società e storia», 41, 1988, pp. 649-652.

ERMES BRUNELLI

Palazzo Romagnoli e i caratteri stilistici dell'architettura barocca cesenate

Nel 1753, alla morte del fratello Gasparo, Michelangelo Romagnoli rimase l'unico erede del suo casato, cosicché meditò di avviare la ristrutturazione del proprio palazzo nelle forme che oggi possiamo osservare.

Fu definito «religioso, pio e assai portato per li poveri della [nostra] città, provvedendogli non solo nelle loro indigenze a larga mano con elemosine, ma vestivali, calzavali, e per essi distruggevasi nella carità. Molto stavagli a cuore di fare lavorare gl'artisti, acciocché anche loro possino vivere avendo, e gl'uni [i poveri] e gl'altri [gli artisti] diritto d'essere sovvenuti da quelli, che molto posseggono perché il essere ricco» concede la pace fra i mortali⁽¹⁾.

La costruzione risaliva al secolo precedente e rimase incompiuta fino a quando suo padre Prospero Antonio non la acquistò dai successori della famiglia Maraldi, la quale si estinse già sul finire del Seicento con scarse ricchezze. I cronisti ottocenteschi ci riferiscono che «la famiglia Maraldi viene dalla Rocca di San Mamante [e fu] posta nella nobiltà dal 1599. Essendo da molti anni prima cittadina teneva il suo palazzo nella contrada di san Zenone in oggi posseduto dalla famiglia Romagnoli»⁽²⁾. Il

⁽¹⁾ C. A. Andreini, *Memorie intorno alla famiglia Romagnoli*, Biblioteca Malatestiana di Cesena (d'ora in avanti BMC), ms. XXXI, 12, sec. XIX, p. 5v.

⁽²⁾ F. Zarletti, *Cesena profana dove si tratta delle cose più antiche e moderne di questa città*, Biblioteca Comunale di Forlì (d'ora in avanti BCF), Fondo Piancastelli, Sala O, ms. VI/29, sec. XIX, p. 412 e G. Sassi, *Notizie relative alle principali famiglie di Cesena*, BMC, ms. 164.70.13 (I), sec. XIX, p. 88.

personaggio più illustre di questa discendenza fu monsignor Marco Aurelio Maraldi (not. 1605-55), «prelato notissimo alla curia romana, che ebbe il merito di servire Paolo V in qualità di datario e Urbano VIII in qualità di segretario dei brevi»⁽³⁾, noto a Cesena per l'attaccamento alla locale università, per la quale istituì un legato di ottocento scudi (1646-47) per lo studio del diritto canonico⁽⁴⁾. Prima di allora i Maraldi erano conosciuti a Roma per merito di Simone Pietro (not. 1576-96), cavaliere dell'ordine di santo Stefano, e Giacomo (not. 1601-26), dottore in legge, e vi possedevano una tomba gentilizia in Santa Maria della Vittoria⁽⁵⁾. La cappella, intitolata a san Francesco, fu fatta costruire da Ippolito Merenda da Cesena⁽⁶⁾, avvocato concistoriale, che la teneva in giuspatronato e venne disegnata da Mario Arconio (1575-1635)⁽⁷⁾.

Il progetto e la costruzione del nucleo originario del palazzo vennero commissionati da Pietro Maraldi all'architetto cesenate Pier Mattia Angeloni (1627-1701) nel 1656⁽⁸⁾. Da sempre legato all'ambiente dei padri Filippini, l'Angeloni entrò a far parte della congregazione (presente a Cesena già dal 1644) nel 1682, dopo aver progettato la grande chiesa e il convento cesenate. L'architetto fece il suo apprendistato a Roma, probabilmente nel periodo compreso fra il 1648 e il 1654 (quando partecipa alla costruzione del ponte di Matelica), secondo i cronisti del XIX secolo presso Francesco Borromini (1599-1667), a quel tempo già impegnato nella costruzione dell'Oratorio

⁽³⁾ G. Sassi, *Notizie relative alle principali famiglie di Cesena*, BMC, ms. 164.70.13 (II), sec. XIX, p. 60 e Archivio di Stato di Cesena (d'ora in avanti ASC), b. 266 (M) fasc. Maraldi (miscellanea)

⁽⁴⁾ G. Brizzi, *Lo studio cittadino*, in A. Prosperi (a cura di), *Storia di Cesena* III, Rimini 1989, p. 246.

⁽⁵⁾ G. Sassi, *Notizie relative alle principali famiglie di Cesena*, BMC, ms. 164.70.13 (II), sec. XIX, p. 60.

⁽⁶⁾ Cesenate, fu avvocato concistoriale e gravitò nella cerchia di Urbano VIII e dei Barberini. Lasciò erede dei suoi beni il Conservatorio delle Convertite, nella cui chiesa venne accolta la sua tomba, chiusa da una lapide scolpita (1640 – 41) da Gian Lorenzo Bernini, oggi posta in San Giacomo in Settimiano (San Giacomo «alla Lungara»). Le notizie sono oggetto di alcune indagini e meriterebbero una verifica documentaria e studi più approfonditi, vista l'importanza del personaggio.

⁽⁷⁾ J. Connors, *Borromini e l'Oratorio romano*, Torino 1989, p. 31.

⁽⁸⁾ ASC – AN, b. 4133, Paolo Caroli (1656), pp. 111-13 (il documento ci viene indicato dal Savini, vedi: C. Riva, G. Savini, *Il Suffragio di Cesena*, Cesena 1998, p. 103).

romano e già intervenuto, in Romagna, revisionando un disegno di Virgilio Spada per la costruzione della cappella di famiglia nella chiesa gesuitica di Santa Maria dell'Angelo (progettata dal romano Girolamo Rainaldi) a Faenza (1644), e introducendovi importanti modifiche.

In quel periodo erano presenti, nella capitale, molti illustri cesenati, primo fra tutti il cardinale Francesco Albizzi (1593-1684), ma anche diversi personaggi della famiglia Dandini⁽⁹⁾, mentre in precedenza vi erano state altre prestigiose autorità quali il matematico Scipione Chiaramonti (1565-1652)⁽¹⁰⁾ e il pittore quadraturista prospettico Matteo Zaccolini (1590-1630)⁽¹¹⁾. Non è da sottovalutare poi, fra gli artisti, la presenza del santarcangiolese Guido Cagnacci (1601-63), sicuramente il maggiore dei pittori romagnoli di quel periodo, mentre facevano parte della congregazione romana di san Filippo Neri anche il riminese Giulio Diotallevi e il forlivese Cosimo Torelli, nonché il faentino Virgilio Spada (1595-1662), grande protettore di artisti, soprattutto conterranei, il quale faceva parte anche della commissione preposta alla fabbrica dell'Oratorio. Un ramo della famiglia Spada di Brisighella, risiedeva da tempo a Cesena e possedeva anche il feudo di Roncofreddo, paese di origine della famiglia Angeloni. L'architetto quindi, poteva trovarsi a



1. Cesena, Palazzo Romagnoli, facciata, particolare con l'insegna araldica dei Romagnoli.

⁽⁹⁾ C. A. Andreini, *Cesena Sacra*, tomo III, BMC, ms. 164/33, sec. XIX (1807), pp. 219-20 e F. Zarletti, *Monumenti Cesenati in cui si parla delle chiese e dei conventi di questa città*, BCF, Fondo Piancastelli, sala O, ms. IV/24, sec. XIX (1884 - 93), p. 564v.

⁽¹⁰⁾ F. Zarletti, *Monumenti Cesenati in cui si parla delle chiese e dei conventi di questa città*, cit., pp. 515-19 e G. Benzoni, *Chiaramonti Scipione*, in DBI, XXIV, Roma 1980. Filosofo, matematico e prolifico trattatista, dal 1601 fu alla corte estense di Modena, poi presso i granduchi di Toscana, quindi insegnò allo studio di Perugia e a Pisa, fino al 1636. Fu un personaggio notissimo nel mondo ecclesiastico perché fautore della filosofia aristotelica contro le nuove teorie scientifiche di Galileo e Keplero. Tra i suoi numerosi scritti, vi fu anche un importante trattato sulla scenotecnica barocca (1610-14) e un manoscritto sulla prospettiva (1610). Fondò la congregazione dell'Oratorio dei Filippini a Cesena (1644).

⁽¹¹⁾ F. Zarletti, *Monumenti Cesenati ossia raccolta di notizie storiche di Cesena*, BCF, Fondo Piancastelli, Sala O, ms. IV/25 (sec. XIX), pp. 200 ss e N. Trovanelli, *Storia di Cesena. Lezioni tenute all'università popolare nell'anno 1902*, pubblicate su «Il Cittadino», Cesena 1903; inoltre lo studio monografico di J. C. Bell, *The life and works of Matteo Zaccolini 1574-1630*, BMC. Monaco teatino, all'inizio del Seicento fu uno dei più famosi pittori quadraturisti di Roma ed esperto in prospettiva, definito anche architetto ed insegnante di Domenichino e Poussin. Realizzò le prospettive per gli affreschi della navata di Santa Susanna e le decorazioni di San Silvestro al Quirinale.

Roma per via dei contatti con l'ambiente dei Filippini, oppure essere in relazione con lo Spada, che alcuni studiosi indicano come nato a Cesena⁽¹²⁾. Virgilio, dal 1644 cameriere segreto di Innocenzo X Pamphilj, possedeva una lista di giovani architetti, evidentemente in attesa di qualche incarico e, nel 1654, conduceva con se un giovane ed ignoto architetto, che intendeva proporre ai suoi committenti per alcuni piccoli lavori⁽¹³⁾. L'artista in questione poteva quindi essere l'Angeloni, cui si attribuisce, al suo ritorno da Roma, proprio nel 1654, un primo lavoro da architetto nella fabbrica del ponte di Matelica per la Casa Pamphilj⁽¹⁴⁾. Nel 1657 viene conferito al cesenate un altro importante incarico pubblico, la costruzione del palazzo della Tesoreria di Romagna a Ravenna⁽¹⁵⁾. Impegni così rilevanti potrebbero essere stati commissionati grazie alle referenze presentate da influenti personaggi incontrati a Roma, primo fra tutti Virgilio Spada, ma potrebbero essere stati favoriti anche dall'intervento del cavalier Chiaramonti, il quale «fu celebre Consigliere di questa città di Cesena sua patria, e molto si adoperò nei di lei pubblici interessi, di modo che da tutti ricorrevasi a lui come ad un oracolo onde in varie occorrenze fu inviato ambasciatore al sommo pontefice quali onori e cariche adempì in tutte le occasioni con sommo suo onore, e profitto della sua patria»⁽¹⁶⁾.

Anch'egli filippino, nonché matematico ed esperto di prospettiva⁽¹⁷⁾, poteva quindi essere di aiuto ad un giovane

(12) P. Malvezzi, *Paolo Spada (1541–1631) e la fondazione del convento di Santa Francesca Romana a Brisighella*, in SR – LVII (2006), pp. 491 – 492 e L. Savelli, *I palazzi della famiglia Spada in Faenza*, in «Studi Romagnoli», XLI (1990), p. 181.

(13) M. Heimburger Ravalli, *Architettura, scultura e arti minori nel barocco italiano. Ricerche nell'archivio Spada*, Firenze 1977, p. 260. L'annotazione è datata 13-01-1654 ed è citata nelle pagine che seguono il titolo della relazione sui lavori per conto della famiglia Pamphilj, maggior committente dello stesso Virgilio Spada.

(14) F. Zarletti, *Monumenti Cesenati ossia raccolta di notizie storiche di Cesena*, cit., p. 198 e A. Pio, *Compendio di Memorie storiche intorno alla città di Cesena in cui è compreso tutto ciò che può notarsi di più considerevole nella sua storia e dell'antico e presente suo stato con la notizia degli illustri Cesenati antichi e viventi sino ai correnti tempi*, BMC, ms. 164.88.II, sec. XVIII (1799), p. 67.

(15) C. Riva, G. Savini, *Il Suffragio di Cesena*, Cesena 1998, pp. 103–105.

(16) F. Zarletti, *Monumenti cesenati in cui si parla delle chiese e dei conventi di questa città*, cit., p. 516 v.

(17) G. d'Ottaviano Chiaramonti, M. A. Pistocchi, *La nova pratica di prospettiva di Scipione Chiaramonti da Cesena. Un manoscritto di tecnica*

che intendeva intraprendere la propria esperienza di studio nella capitale.

Nelle architetture dell'Angeloni, non si rilevano certo le caratteristiche formali tipiche delle costruzioni borrominiane, tuttavia nella chiesa di Sant'Anna, il cesenate adotta una tecnica di facciata sorprendentemente simile a quella utilizzata per la costruzione della facciata dell'Oratorio romano. La sua ricerca progettuale seguì un classicismo ispirato alle architetture del primo periodo barocco, i cui modelli erano costituiti dalle opere di Flaminio Ponzio (1559-1613) e Carlo Maderno (1556-1629), grandi costruttori di palazzi e portatori di elementi nuovi nella stessa Roma (pensiamo alle costruzioni dei palazzi Borghese e Barberini). Erano i medesimi modelli seguiti, nelle Legazioni, per tutto il XVII secolo, poiché l'influsso di Bernini, Borromini e Pietro da Cortona, si fece sentire soprattutto nel secolo successivo (in Romagna attraverso le opere di Carlo Cesare Scaletti e Giovanni Antonio Soratini). L'Angeloni non manca di riprendere alcuni modelli romani e soluzioni anche molto originali, nelle sue costruzioni più importanti: nella chiesa di Sant'Anna in Piazza Maggiore (1663), così come nelle facciate delle chiese di Madonna delle Rose (1680) e di Santo Spirito (1694), il coronamento ricurvo che sovrasta la cornice superiore, a formare una sorta di frontone scenografico, ricorda quello della fontana dell'Acqua Paola (1610-14) del Ponzio, mentre lo scalone quadrilatero di palazzo Locatelli (1661), con pozzo centrale e rampe sorrette da pilastri ricorda, con precoce intuizione, alcune novità nella progettazione delle scale di palazzo Barberini (1628-33), soluzioni introdotte da Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e riprese successivamente nel suo primo progetto per il Louvre (1664), e da Giovanni Antonio De Rossi (1616-95) in palazzo Altieri (1672), ma soprattutto sviluppate dal romano Bartolomeo Avanzini (1608-58) nella vicina Modena, nel progetto del palazzo Ducale (1634). Il più importante degli edifici disegnati dall'Angeloni, la chiesa di San Filippo Neri, presentava una facciata (1682) che molto deve a quella della Santa Susanna (1603) del Maderno. All'interno invece (1661-65), ritroviamo una interessante struttura, dove è presente il motivo della cupola sorretta da un sistema di «pilastri

2. Palazzo Ghini, cortile (Biblioteca Malatestiana di Cesena, Archivio fotografico, fondo F. Dell'Amore, Album XXVI, FDP 1006).

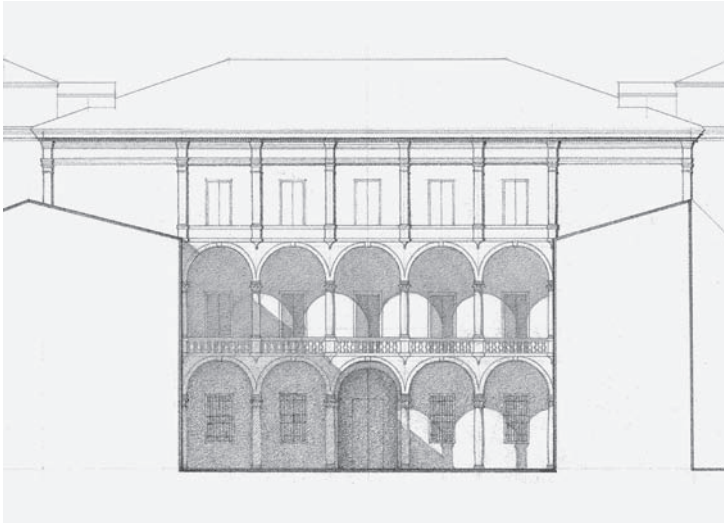


liberi», distaccati dalla muratura, una soluzione adottata anche nella chiesa del Suffragio (1685).

Palazzo Romagnoli fu forse il suo primo progetto cesenate di architettura civile (1656), cui seguirono la citata ristrutturazione di palazzo Locatelli (1658-60)⁽¹⁸⁾, il portico e la facciata del palazzo (oggi scomparso) commissionato dal conte Ercole Dandini (1670)⁽¹⁹⁾, la costruzione di palazzo Ghini (1680). L'edificio doveva essere di dimensioni alquanto ridotte rispetto a quelle attuali, con un corpo centrale e due ali laterali a chiudere un cortile rettangolare caratterizzato dall'apertura di due logge sovrapposte: dal portale di ingresso si accedeva al portico attraversando un androne diviso in tre campate successive, di cui quella centrale a botte e quelle terminali a crociera (un sistema simile a quello di palazzo Chiaramonti); ai lati del portico, a cinque campate e volte a crociera, si arriva al piano superiore salendo due rampe rettilinee di scale con volte a botte, intonacate e ornate da pregevoli stucchi, come di norma nelle architetture dell'Angeloni. Il salone principale doveva già essere previsto, forse in posizione centrale rispetto alla facciata.

⁽¹⁸⁾ Anonimo, *Nota di tutti gli architetti che hanno costruito locali sì di chiese come di palazzi nella città e territorio di Cesena*, BMC, ms. XXXI, 8, sec. XIX.

⁽¹⁹⁾ Anonimo, *Frammenti di cronaca di Cesena dal 1667 al 1671*, BCF, Fondo Piancastelli, sala O, ms. VI/62, sec. XVII, 19 febbraio 1670.



3. Ricostruzione del progetto di P. M. Angeloni per il cortile di palazzo Maraldi, poi Romagnoli (Ernes Brunelli).

Nella commissione dei lavori riguardanti le logge del palazzo, viene descritto il fronte sul cortile, che doveva essere suddiviso in tre ordini sovrapposti di cui, quelli inferiori, jonico e corinzio, ad arcate costruite in pietra di Montevecchio⁽²⁰⁾, in realtà un ottimo calcare brecciato proveniente dalle cave locali. L'utilizzo di questo materiale⁽²¹⁾ e la presenza delle basi joniche nel rilievo dello stato attuale rivela la corrispondenza con il progetto originario.

Dall'analisi di questi documenti si può tentare di ricostruire il progetto seicentesco dell'Angeloni, nonché stabilire un interessante confronto con la facciata posteriore di palazzo Ghini (figg. 2 e 3). Risultano sorprendenti le somiglianze nell'impostazione del prospetto: vi è in ambedue la sovrapposizione degli stessi ordini, così come la suddivisione dei piani con cornici in pietra e l'utilizzo di semicolonne angolari; anche i rapporti proporzionali fra gli elementi sono simili ed interessanti sono le soluzioni delle pseudo-mensole poste al di sotto delle basi di colonne e paraste negli ordini superiori. La soluzione adottata in palazzo Ghini è piuttosto significativa, grazie all'introdu-

⁽²⁰⁾ ASC, AN, b. 4133, Paolo Caroli (1656), cc. 111-13.

⁽²¹⁾ A. Veggiani, *Rilevamento geologico delle cave nel territorio cesenate*, in «Studi Romagnoli», XIX (1968). La varietà più pregiata di questa pietra, con la sua particolare colorazione azzurro-verdognola, venne utilizzata anche per realizzare il colonnato della biblioteca Malatestiana antica.



4. Palazzo Romagnoli, veduta della facciata sul cortile.

zione delle colonne binate al centro della facciata e dei mascheroni scolpiti sugli elementi in chiave alle arcate. La congiunzione fra colonnati singoli e accoppiati contribuisce a concentrare le linee verticali di facciata verso il centro, un sistema compositivo già utilizzato nei palazzi romani e caratteristico dell'opera di Maderno e Giacomo Della Porta (1532-1602), mentre le figurazioni sugli elementi architettonici terminali quali capitelli o mensole sono ancora una volta tipiche del Maderno⁽²²⁾ e furono magistralmente portate alle estreme conseguenze dal Borromini. Il motivo della colonna binata, di provenienza lombarda, venne utilizzato spesso a Roma durante il periodo del primo barocco, particolarmente dal Ponzio, ma anche da Ottaviano Mascherino (1536-1606), non a caso ambedue di origine settentrionale. La maniera di disporre assieme i due elementi identifica quasi la volontà di unificare le due tradizioni artistiche: palazzo Ghini costituisce quindi il naturale sviluppo di un'intenzione progettuale forse già studiata per il disegno di palazzo Romagnoli. Probabilmente, la ristrutturazione settecentesca comportò una semplificazione delle linee progettuali, provvedendo alla chiusura della loggia superiore con la sostituzione delle balaustrate continue in favore di singole aperture a balconcino, la modifica dei due piani superiori, uniformati da un unico

⁽²²⁾ H. Hibbard, *Carlo Maderno*, Milano 2001. Vedi ad esempio gli elementi figurativi di palazzo Mattei di Giove.

ordine di paraste «giganti», nonché la sostituzione dei previsti capitelli jonici con più semplificati elementi di ordine tuscanico (fig. 4), così come eseguiti anche nel portate della facciata sulla piazza (fig. 5). La corrispondenza fra la descrizione del progetto originario e lo stato attuale (almeno per ciò che riguarda il piano basso), nonché la disposizione simmetrica degli spazi che compongono la costruzione, ci portano a considerare l'edificio, nella configurazione volumetrica del corpo principale, come già costruito nel Seicento; ciò è confermato anche, indirettamente, dalle scritture in calce agli atti notarili dei Romagnoli, che venivano sottoscritti nella camera superiore: «Actum. Cesena in contrada S. Zenone in [...] camera superiore. Camera superiori palaty de Nobilis vivi [...] Marchionis Prosperi Antoni Romagnoli»⁽²³⁾.

La zona ove si sviluppa l'edificio è posta al limite delle mura cittadine, oltre le quali si estendeva il contado, come si può notare dal prospetto della città di Cesena disegnato dall'architetto Sebastiano Sassi nel 1775 (fig. 6). Il portone posteriore permetteva l'ingresso dei carri provenienti dalla campagna che, salendo per la via⁽²⁴⁾, entravano da questo varco per scaricare il raccolto, poi lavorato e immagazzinato nelle cantine del palazzo, dotato anche di idonee aperture disposte per agevolare lo scaricamento dei carri dell'uva, introdotta attraverso grate mobili e fatta scivolare giù, direttamente nei tini per la lavorazione del vino. Nella frazione di san Bartolomeo infatti⁽²⁵⁾, nella parte del contado a ridosso delle mura, proprio dietro il palazzo (provvisto di fosse da grano, magazzini e stalle), i Romagnoli possedevano diversi fabbricati e terreni agricoli.

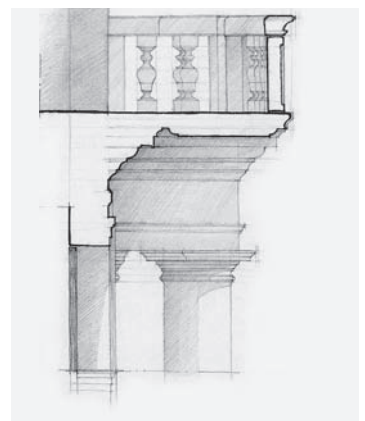
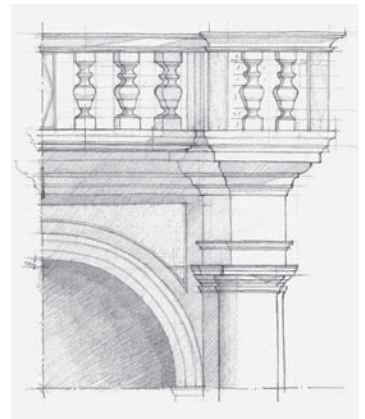
La conformazione planimetrica ad U dell'edificio, con un lato aperto che consente la veduta sul paesaggio, molto frequente anche nel ferrarese e in Emilia⁽²⁶⁾, sembra indi-

⁽²³⁾ ASC, AN, b. 4701 Boni Giacomo (290), 26 Ottobre 1725.

⁽²⁴⁾ ASC, AS, b. 3544, t. XXVII, 12 *Porta a mura della città* (29-05-1869). Osservazione dei Marchesi Romagnoli al comune di Cesena sui lavori alla strada delle mura.

⁽²⁵⁾ ASC, Cesena, 29 (1282-1498) al *Registro partite. Matricola possessori* in questa zona risultano anche i possedimenti dei Romagnoli nella mappa di San Bartolomeo, che comprendevano due case, una stalla con fienile, nonché due fornaci, una da calce ed una di mattoni.

⁽²⁶⁾ G. Adani (a cura di), *Le grandi dimore storiche in Emilia-Romagna*, Milano 1986, pp. 15-22.



5. Palazzo Romagnoli, particolari del portale, disegni di rilievo (Ernes Brunelli).

6. S. Sassi, Prospetto della città di Cesena, 1775, particolare (Biblioteca Malatestiana di Cesena, Archivio fotografico, fondo A. Casalboni, FCP362).



care la volontà del Signore di mantenere saldo questo legame con la natura circostante. L'edificio assumeva perciò i connotati della «villa – palazzo», includendo un fronte rappresentativo, disposto come una quinta chiusa e compatta sulla contrada di città ed uno privato, costituito dalla corte aperta sul giardino – contado e affacciato sulle proprietà terriere.

Uno dei caratteri tipicamente barocchi della costruzione è il suo rapporto con la città, poiché, venendo a formare un vaso con il tessuto edilizio circostante (la piazzetta Romagnoli), si costituisce quale fronte scenografico, aprendo una grandiosa visuale a conclusione di uno stretto stradello a «collo d'oca» facente parte del nucleo più antico di Cesena. In un disegno ottocentesco, venne progettato anche un rettilineo che avrebbe permesso la veduta, da lontano, dell'intera facciata del palazzo, congiungendo questa sorta di «interno urbano» con la piazza del Ridotto. Di questo piano furono eseguite solo alcune demolizioni⁽²⁷⁾ (in parte sulle stesse proprietà dei Romagnoli)⁽²⁸⁾ che forniscono unicamente la spiegazione della strana forma attuale di alcune piazze cittadine. Il fronte dell'edificio fu ampliato più volte, venendo a in-

⁽²⁷⁾ ASC, AS, b. 3544, t. XXVII, 9 *Arretramento di Casa Albertarelli*, 30-10-1868.

⁽²⁸⁾ ASC, Catasti 12/231, brogliardo Città di Cesena, particella n. 113.

globare le parti vicine con lo stesso disegno di facciata delle ali laterali, oppure uniformando in altezza e dimensioni alcune abitazioni confinanti della stessa proprietà⁽²⁹⁾. Palazzo Romagnoli si qualifica dunque, come un tipico edificio di derivazione dalla tipologia a schiera: «ciò avviene attraverso la demolizione di un numero di case a schiera pari alla volumetria del corpo principale da edificare, lateralmente rimangono altre costruzioni connesse con questo e fra loro in spazi molto gerarchizzati, che comprendono le residenze del personale e i locali di servizio, mantenendo il carattere della schiera con il tipico andamento verticale»⁽³⁰⁾.

La facciata principale dovette rimanere incompiuta fino a metà del Settecento, quando il marchese Michelangelo Romagnoli (1719-80), dopo la morte del fratello Gasparo (1753), rimase unico erede del casato e decise di mettere in pratica il progetto del padre Prospero, intenzionato a concludere la realizzazione del palazzo, cui teneva molto. Prospero Antonio Romagnoli (1654-1746) era «versato nelle leggi e molto avve[zzo] ai sommi pontefici»⁽³¹⁾, e persona molto stimata in ambito cittadino, non solo per le sue ricchezze, ma anche per la religiosità e nobiltà d'animo «persuaso che la carità verso li poveri non impoverisse mai»⁽³²⁾. Queste sue virtù lo agevolarono sempre, così da ottenere una buona reputazione sia presso la nobiltà, sia nei confronti della Chiesa, in un periodo molto delicato della storia di Cesena. Già consigliere del comune (1674-1742) e podestà di Cesenatico, ottenere l'incarico di tesoriere di Romagna (1715-18) per volere di Clemente XI e poi il titolo di marchese (20 Settembre 1725), conferitogli dallo stesso Benedetto XIII⁽³³⁾ che era tanto avverso alla nobiltà locale. Come quasi tutte le fac-

⁽²⁹⁾ ASC, AS, b. 3569, t. XXVII, 10 *Case Romagnoli in via Uberti*, 32-34 *Sopraelevazione* (1841).

⁽³⁰⁾ G. Conti, A. Corbara, *Per una lettura operante della città. L'esempio di Cesena*, Firenze 1980.

⁽³¹⁾ ASC, b. 266 – A (N-R) fasc. Romagnoli (miscellanea).

⁽³²⁾ C. A. Andreini, *Memorie intorno alla famiglia Romagnoli*, BMC, ms. XXXI, 12, sec. XIX, p. 5v.

⁽³³⁾ ASC, b. 266 – A (N-R) fasc. Romagnoli (miscellanea), *Attestazione del comune di Cesena per l'iscrizione nel registro dei Capi del Magistrato [foglio sparso]* e F.Zarletti, *Cesena profana dove si tratta delle cose più antiche e moderne di questa città*, BCF, Fondo Piancastelli, Sala O, ms. VI/29, sec. XIX, p. 500.



7. Palazzo Romagnoli, facciata nel primo quarto del Novecento.

8. Ricostruzione del disegno seicentesco per la facciata di palazzo Maraldi, poi Romagnoli (Ermes Brunelli).

9. Palazzo Romagnoli, inferriata.

ciate disegnate dall'Angeloni, in quella di palazzo Romagnoli non vennero realizzate le parti maggiormente caratterizzanti del progetto, ovvero gli elementi decorativi e il portale, che era probabilmente già previsto, forse leggermente sporgente e ad andamento rettilineo, come spesso veniva fatto a Roma, mentre le colonne potevano rispettare l'ordine jonico già descritto per quelle da inserire nel portico (figg. 7 e 8); per le finestre a pian terreno invece, potevano presentarsi le «consuete» ferriate seicentesche che possiamo osservare anche nei palazzi Locatelli e Roverella (fig. 9). Il modello ripreso dall'architetto per il disegno del fronte principale poteva essere il palazzo Laterano (1585-89), a sua volta discendente da palazzo Farnese, il palazzo del Quirinale (1589-98) oppure il più recente palazzo Bonelli – Imperiali (poi Valentini).

L'intervento settecentesco dovette comprendere quindi, il completamento della facciata sulla piazza, ma anche di quella sul cortile, nonché la definizione del grande salone interno, con la volta dipinta a sfondato e le balconate a ballatoio (fig. 10). L'esecuzione di queste opere rivela diverse caratteristiche comuni con le architetture bolognesi di quel periodo: l'abolizione degli ordini a spartire le facciate con l'introduzione di semplici elementi decorativi; l'uniformità di superficie della stessa, accentuata dall'utilizzo dell'intonachino; la conformazione mistilinea delle ferriate a pian terreno; la tendenza a far assumere alle finestre una maggiore dimensione, attraverso l'introduzione delle portefinestre e delle balaustre flesse nel prospetto sul cortile. I lavori dovevano coprire l'arco di tempo compreso fra il 1753 ed il 1775 circa, anno in cui fu redatto il prospetto di Cesena del



Sassi, dove si vede il palazzo nella sua interezza. Gli affreschi delle sale interne infatti, vennero dipinti in due tempi, nei periodi 1755-60 e 1770-75⁽³⁴⁾.

Particolarmente interessante è la soluzione del portale centrale, esempio unico nel cesenate, ma comparabile con alcune notevoli costruzioni barocche del Settecento (fig. 11). Il parallelo con le architetture felsinee si può rilevare dal confronto con il palazzo Monti – Salina (1736-38) di Carlo Francesco Dotti (1670-1759), ripreso anche da Mariacri-

10. Palazzo Romagnoli. Salone, veduta della volta con l'Apoteosi di Giulio Cesare (1755-60) dipinta da G. Milani.

⁽³⁴⁾ G. Savini, *La pittura a Cesena nel Settecento*, Cesena 1984, p. 14 e G. Savini, *Arte del Settecento. L'attività di pittori, scultori, intagliatori*, in P. G. Pasini (a cura di), *Storia di Cesena V. Le arti*, Rimini 1998, pp. 97-117; inoltre P. Battelli, *Palazzo Romagnoli*, in P. Battelli, F. Renzi (a cura di), *Palazzi nascosti. Un percorso di arte e di storia per le vie della città*, Cesena 2000, p. 35. Per gli interventi settecenteschi viene proposta la datazione 1753-65: A. Roma, *Palazzo Romagnoli. Le vicende costruttive e le dinamiche di committenza*, Tesi di laurea, Università di Bologna, Facoltà di Lettere e filosofia, A. A. 2003 – 2004, relatrice prof. A. M. Matteucci.

stina Gori nel 1991⁽³⁵⁾. Tuttavia, il tema del portale con balaustrata convessa viene sviluppato già nel Seicento e diffuso per tutto il Settecento, anche in Romagna. Nel 1627, Francesco Maria Ricchino (1584-1658) proponeva una soluzione simile nella facciata concava del Collegio Elvetico di Milano, disponendo il balcone al di sopra di due robuste paraste addossate alla muratura⁽³⁶⁾. A Roma, Giovanni Antonio De Rossi (1616-95) costruì, a partire dalla metà del secolo, numerosi e grandiosi palazzi e «dal Borromini trasse il gusto di certi dettagli e di alcune linee curve che egli sperimenterà»⁽³⁷⁾ in seguito, anche per il disegno dei portali, in cui i balconi divengono pensili, e sorretti da grandi mensole con volute trabeate (come in palazzo Nari). Nel Settecento Gabriele Valvassori (1683-1761) sviluppa lo stesso tema arricchendolo di alcune importanti varianti: in palazzo Doria – Pamphili (1730-35) la balaustrata del portale sul Corso è divisa in tre parti, una centrale convessa e due laterali rettilinee, anch'esse sorrette da colonne ruotate all'infuori. In regione, tale soluzione viene riproposta dal Dotti e da Alfonso Torreggiani (1682-1764), che disegna, in una versione più complessa, il grandioso portale del palazzo Comunale (1750) di Imola (poi realizzato da Cosimo Morelli nel periodo 1768-71) e contribuisce alla diffusione di questo tipo fino nelle Marche, dove lo introduce nel progetto della facciata di palazzo Montevicchio a Fano (1750)⁽³⁸⁾. A Ravenna, ritroviamo una struttura che maggiormente si avvicina a quella di palazzo Romagnoli: il grande portale (1746)

⁽³⁵⁾ M. Gori, *Decorazioni a Cesena dal barocco all'ecllettismo*, Milano 1991, p. 78.

⁽³⁶⁾ G. Denti, *Architettura a Milano tra controriforma e barocco*, Firenze 1988, pp. 124-31 e 141-201; C. Zucchi, *L'architettura dei cortili milanesi. 1535-1706*, Milano 1989 e L. Giordano, *L'architettura*, in R. Boscaglia, V. Terraroli, *Settecento lombardo*, Milano 1991, pp. 360-65 e 394-99.

⁽³⁷⁾ G. Spagnesi, *Giovanni Antonio De Rossi architetto romano*, Roma 1964, p. 59 e M. Bevilacqua, *Residenze di ebrei conversi nella Roma del Seicento: Giovanni Antonio De Rossi e la costruzione di Palazzo Boncompagni*, in M. Bevilacqua, M. L. Madonna (a cura di), *Residenze nobiliari: stato pontificio e granducato di Toscana*, Roma 2003, pp. 159-70.

⁽³⁸⁾ A. M. Matteucci, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, Bologna 1969, p. 35 e p. 55, F. Battistelli, *Architettura e urbanistica settecentesche prima e dopo Vanvitelli*, in F. Battistelli (a cura di), *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino*, Venezia 1986, pp. 425-41 e F. Mariano, *Architettura nelle Marche. Dall'età classica al liberty*, Fiesole 1995. Per il palazzo Comunale di Imola: A. M. Matteucci, D. Lenzi, *Cosimo Morelli e l'architettura delle legazioni pontificie*, Bologna 1977, pp. 217-18.

di palazzo Corradini (1717), dove due mensole a forma di volute poste al di sopra di capitelli tuscanici reggono una balaustrata leggermente flessa. L'elemento ha proporzioni monumentali, che includono in altezza il piano mezzanino, ma non sono giustamente rapportate alle dimensioni della facciata. A Forlì, in palazzo Merlini – Orsi Mangelli (seconda parte secolo XVII), ritroviamo una ulteriore soluzione che si avvicina a quella del Dotti, ancora con l'introduzione delle mensole con volute a reggere la balconata; la datazione della facciata però non è certa e la realizzazione dell'opera successiva e a più riprese⁽³⁹⁾.

Considerando nuovamente il modello di palazzo Salina, che facilmente si presta a un confronto diretto, si possono valutare alcune particolarità nella rappresentazione di questo elemento strutturale. Dal punto di vista formale, si può individuare la medesima caratterizzazione dell'asse costituito dall'arcata sormontata dal balcone a balaustra flessa e dalla portafinestra con il cartiglio gentilizio soprastante, simile il modo di incorniciare le finestre con listelli che ne contornano il profilo a «orecchia», e la disposizione delle aperture stesse (tre ordini sovrapposti, con attico e interrato) unite dalle cornici marcapiano (la fila inferiore a ferriate), per arrivare al motivo delle colonne del portale, le cui basi sono «ruotate» verso l'esterno conferendo una espansione all'infuori dell'apertura principale. Questa caratteristica riprende uno degli elementi formali centrali del barocco che, attraverso il Torreggiani e il Valvassori, a ritroso arrivano alle origini borrominiane, i cui spazi di «dilatazione e contrazione» nascono spesso da queste rotazioni, in pianta, degli assi strutturali. Il coronamento della portafinestra centrale in Palazzo Salina, a esempio, ricorda quelli delle aperture eseguite dal Borromini nell'edificio dei Barberini, con una rielaborazione meno plastica e più lineare. Nel palazzo Romagnoli il disegno è maggiormente semplificato, nell'ordine architettonico (tuscanico) e nella linearità d'insieme, assume però una maggiore plasticità, per la sola espansione degli elementi verso l'esterno e per il distacco delle colonne dal muro,



11. Palazzo Romagnoli, portale.

⁽³⁹⁾ Per i palazzi di Ravenna: U. Foschi, *Case e famiglie della vecchia Ravenna*, Ravenna 2001. Per i palazzi di Forlì: G. Viroli (a cura di), *Palazzi di Forlì*, Bologna 1995.

sul quale sono apposte «in proiezione» le corrispondenti paraste; il balcone è definito dalla combinazione fra la convessità della curva e le «spezzate» degli aggetti, che corrispondono e fanno da coronamento alle colonne. Il raccordo della finestra con il cartiglio è definito dalle volute laterali «piatte» e dal timpano fratto. Il portale di palazzo Salina è meno sporgente rispetto al fondo, ma ha un disegno più omogeneo, che ben si raccorda con le parti, unite da elementi che ingentiliscono la struttura, quali le volute dei capitelli e i fogliami ricurvi che raccordano la finestra. La plasticità è definita dal movimento continuo delle linee curve, che si dilatano verso i contorni, con il balcone che si congiunge all'alta cornice marcapiano, contenente le balaustre convesse delle portafinestra al piano nobile. Nell'edificio del Dotti, la sagramatura raggiunge tutte le parti del prospetto, ricoprendo anche le colonne; gli elementi plastici (balaustre) sono ripartiti su tutto il fronte e connessi fra loro attraverso lo spessore delle cornici marcapiano, sporgenti su tutta la lunghezza del palazzo senza interruzioni, nemmeno agli angoli, definiti da un loro lieve risalto.

Il rapporto è stretto anche per ciò che riguarda l'aspetto tecnico – costruttivo della facciata, cioè la ricerca della continuità di superficie attraverso l'utilizzo della «sagramatura», tecnica che conferisce anche un carattere coloristico particolare alla struttura muraria (grazie anche alla qualità del materiale che si trova sul posto, fatto di argille ferrigne). In realtà si trattava di una «rasatura a cocchiopesto», un procedimento esecutivo simile ma con un effetto estetico decisamente differente⁽⁴⁰⁾.

La facciata di Palazzo Romagnoli ha una superficie di fondo sulla quale i vari elementi emergono, visivamente, in maniera più decisa, per il contrasto coloristico che si distingue fra muratura e parti in pietra; le cornici marcapiano, sono molto sottili e uniscono solo i davanzali, che costituiscono una lieve sporgenza, così come le cimase delle finestre. Il fronte è poi chiuso da soluzioni angolari

⁽⁴⁰⁾ E. Brunelli, *Palazzo Romagnoli, il barocco a Cesena (1656 – 1780)*, Tesi di laurea, Università di Firenze, Facoltà di architettura, A. A. 2006–2007, relatore prof. C. A. Bevilacqua, pp. 181–88. La *sagramatura* era un trattamento superficiale che consisteva nello sfregare un mattone più resistente sulla muratura appena eseguita allo scopo di proteggere ed uniformare la facciata dell'edificio, che assumeva un aspetto monolitico.

molto evidenti che, assieme alla serie di mensole a volute triglife dell'attico e alla spessa modanatura della base, inquadrano tutto l'edificio, costituendo limiti ben delineati. Gli elementi in pietra d'Istria rappresentano le parti più significative della facciata, principalmente nella forte sporgenza centrale, che assume maggior rilievo rispetto al resto e viene a costituire il fulcro visuale di tutte le vedute attraverso la piazza. La disposizione delle nove finestre lungo il prospetto, tende a ripartire l'edificio in settori, definiti dalla distanza fra di esse: una parte centrale di tre aperture, due laterali di due, e due conclusive di una, caratteristiche comuni in altri palazzi del cesenate (Chiaramonti, Venturelli). Il prospetto nel suo insieme invece, suggerisce un sorprendente confronto con l'incompleta facciata settecentesca di palazzo Morattini a Forlì, con la sola differenza che questa è priva delle cornici marcapiano ed ha soluzioni angolari con bugnato in laterizio (le cornici delle finestre ed il portale non furono mai completati). In alcuni elementi particolari, si possono riscontrare altre analogie con i metodi costruttivi utilizzati nel bolognese, particolarmente riferiti ad Alfonso Torreggiani: le ferriate curvilinee e l'utilizzo delle volute a mensola, ad esempio, (che ritroviamo in palazzo Aldrovandi, del 1744, con una maggiore complessità formale e compositiva) così come il motivo delle finestre a balconcino con balastra convessa, nel fronte posteriore della costruzione, soluzione che presentò per la prima volta nel ripristino di palazzo Caprara (1732) e che divenne uno dei temi più diffusi del Settecento nella regione⁽⁴¹⁾.

Per quanto riguarda la paternità del completamento voluto dai Romagnoli, riferito generalmente alla mano dello stesso marchese Michelangelo, il Savini precisa che «si provvide anche a definire gli spazi posteriori con la costruzione dei due bracci laterali al cortile e del muro di raccordo in fondo a esso, che sarebbe stato eseguito a opera dell'architetto Pietro Carlo Borboni [...] dotato di una scenografica teoria di lesene a bugnato e di finestre cieche sovrastate da una balconata scoperta che unisse i due bracci

⁽⁴¹⁾ A. M. Matteucci, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, cit., p. 35.

12. Palazzo Romagnoli, Ricostruzione in sezione del salone d'onore (Ermes Brunelli).



lateralis»⁽⁴²⁾. L'attribuzione al Borboni da parte della Gori⁽⁴³⁾ sembra inoltre molto ben motivata, nonostante si citino, erroneamente, fonti molto insistenti «sul contributo dato da Borboni alla realizzazione di alcuni edifici civili della città, dallo scomparso palazzo Venturelli – Mori al palazzo Galeffi e al palazzo Romagnoli» e non risulti, fino a ora, nessun legame preciso fra questo artefice e gli architetti bolognesi⁽⁴⁴⁾. Nonostante ciò, che la sua formazione avesse luogo nella città emiliana sembra un fatto ben noto ai cronisti del XIX secolo, tanto che alcuni lo definiscono architetto di Bologna⁽⁴⁵⁾. Considerando la sua produzione inol-

⁽⁴²⁾ G. Savini, *Palazzo Romagnoli, ovvero quando il signore soprintende*, in D. Baldoni (a cura di), *Scavi archeologici a Cesena: storia di un quartiere urbano*, Ravenna 1999. Michelangelo, uomo colto e religioso, fu cameriere segreto di papa Pio VI e viaggiò per molto tempo in Europa, principalmente a Vienna e presso le corti di Francia e Inghilterra.

⁽⁴³⁾ M. Gori, *Decorazioni a Cesena dal barocco all'ecclettismo*, cit., p. 78, M. Gori, *Architettura a Cesena dal Cinquecento al primo Novecento*, in P. G. Pasini (a cura di), *Storia di Cesena V. Le arti*, Rimini 1998, p. 168 e M. Gori, *L'architettura religiosa in età moderna (secc. XVII – XIX)*, in M. Mengozzi (a cura di), *Storia della Chiesa di Cesena II*, Cesena 1998, p. 203

⁽⁴⁴⁾ Il manoscritto anonimo della Biblioteca Malatestiana di Cesena cui si riferisce la Gori (Anonimo, *Nota di tutti gli architetti che hanno costruito i locali si di chiese come di palazzi nella città e territorio di Cesena*, BMC, ms. XXXI, 8, sec. XIX) attribuisce al Borboni le facciate dei palazzi Galeffi e Venturelli, mentre riferisce che «la Casa Romagnoli in via S. Zenone è stata architettata da un romano», inoltre è ancora tutto da considerare un eventuale rapporto o allunato dell'architetto presso il Dotti, non citato dalle fonti.

⁽⁴⁵⁾ M. Mariani, *Notizie antiche e moderne della città di Cesena*, BMC, ms. 164.54 (I), sec. XIX (1814-38), p. 29. Vedi anche G. Sassi, *Memorie relative alle reliquie, dipinti, sculture, fabbriche ed altro esistenti a Cesena*,

tre, le architetture da lui progettate si possono apprezzare per l'ottima sintesi fra le forme flessuose del Torreggiani e le sobrie costruzioni di Carlo Francesco Dotti.

Il contributo del Borboni nella predisposizione delle opere di rinnovamento doveva essere più importante, esteso anche agli elementi centrali della facciata e alla definizione del salone centrale del palazzo, dove ritroviamo una balconata interna che si può confrontare con diverse soluzioni adottate a Bologna e in ambito emiliano (fig. 12). La conformazione dell'edificio inoltre, dimostra di seguire un disegno molto coerente, in cui si possono rintracciare diversi elementi propri del repertorio formale dell'architetto, soprattutto per quanto riguarda il disegno delle ali laterali del cortile: il motivo della cornice che continua incurvandosi sopra le arcate lo ritroviamo nell'interno della chiesa dei Servi e nella facciata della pescheria, mentre la chiave di volta in forma di pseudo-capitello su archi o piattabande flesse è rilevabile nel finestrone della chiesa di San Zenone e in quella dei Servi e, nella variante «cieca», in molte sue architetture.

Una costruzione del Borboni in cui ritroviamo tutti i caratteri della sua opera, e sicuramente paragonabile al palazzo Romagnoli, è la facciata di palazzo Venturelli (abbattuto negli anni '60 ma documentato attraverso diverse foto storiche) che, attraverso un attento esame, rivela molti elementi in comune sia con gli edifici del cesenate, sia con quelli del bolognese. Il motivo compositivo è il solito: il fronte si sviluppa su tre piani con interrato e nove aperture per ogni ordine di finestre, disposte in settori definiti dal loro interesse (maggiore in quelle centrali, minore in quelle laterali). La superficie è lisciata dall'intonachino e le aperture sono molto ampie, occupando buona parte del prospetto, qualificandosi come elementi caratterizzanti di esso, assieme al grande portale centrale. Anche qui si può notare la maniera, tipica del Borboni, di definire la «impaginatura» della superficie, attraverso il disegno piuttosto che con i volumi o i forti chiaroscuri. Principalmente rileviamo la presenza, al piano superiore, delle finestre a balconcino con

BMC, ms. 164.70.9, sec. XIX (1865-69), p. 203, G. Sassi, *Miscellanea di diverse notizie riguardanti alla città di Cesena*, BCF, Fondo Piancastelli, sala O, ms. IV/36 (Tomo I), 1837 e F. Zarletti, *Monumenti Cesenati ossia raccolta di notizie storiche di Cesena*, cit., p. 150.

le balaustre a andamento rettilineo, in palazzo Romagnoli disposte anche nella variante flessa. Le cornici «orecchiate» di queste aperture hanno un disegno multiforme a curve e spezzate con volute in chiave, che rivela i segni della scuola felsinea ricordando qualche esempio del Torreggiani. Il bugnato viene impiegato per l'arcata del portale e per le aperture al piano terreno, provviste di piattabande con la chiave di volta sporgente. Come in palazzo Romagnoli, le paraste angolari di ordine gigante unificano i due piani superiori in un unico ordine e delimitano il prospetto. Le tre gocce sottostanti i capitelli di queste paraste sono una caratteristica tipica nelle sue architetture, e le ritroviamo anche in palazzo Galeffi. Un elemento particolarmente significativo è il portale d'ingresso, formato da due arcate a bugnato «schiacciate» l'una sull'altra, che conferiscono un maggiore rilievo alla soluzione adottata. Le paraste invece sono poste, sempre col motivo della giustapposizione, all'interno dell'apertura e sono disposte a 45° rispetto all'arcata, ruotate verso l'esterno come le basi delle colonne nel portale di palazzo Romagnoli. Questa soluzione è molto originale se confrontata con le altre architetture cesenati: pone l'elemento di continuità al di fuori (il finto bugnato continuo) e quello «strutturale», cioè le paraste, all'interno dell'arco. Generalmente, i palazzi cesenati presentano la parasta all'esterno e l'intradosso dell'arco con superficie liscia e continua, oppure con le partiture dell'estradosso. Nel fronte sulla piazza, palazzo Romagnoli presenta soluzioni maggiormente semplificate rispetto agli elementi formali del Borboni, probabilmente perché già predisposte in precedenza secondo il disegno dell'Angeloni, le cui facciate rimasero spesso incompiute (palazzo Ghini, chiese del Suffragio, di San Filippo, Madonna delle Rose). Alcuni elementi del suo repertorio, ad esempio, si possono rilevare nell'uso del motivo a tenaglia lungo i margini del prospetto e nella forma delle aperture, simili al finestrone della chiesa di Santo Spirito, oltre all'utilizzo dei materiali (laterizio e pietra) e della tecnica di facciata. Il profilo a orecchia della portafinestra centrale, manifesta invece una decisa somiglianza con le finestre bolognesi, così come le ricche ferriate a piano terra (che rispettano il disegno di molti particolari negli edifici del Borboni). Queste ultime sono confrontabili con quelle cesenati di palazzo Venturelli e di palazzo Almerici, dotate degli stessi motivi curvilinei con spezzate, e ne costituiscono la versione più complessa, mentre la conformazione a ricciolo

poggianti su peducci bronzei è riscontrabile nelle ferriate forlivesi dei palazzi Merlini – Orsi Mangelli e Tartagni – Marvelli. Le volute che reggono i davanzali inoltre, sono praticamente identiche a quelle di palazzo Chiaramonti, ma anche simili a quelle di palazzo Morattini a Forlì. L'arte del ferro battuto accomuna gli elementi decorativi di molti palazzi della regione, particolarmente lungo la via Emilia, da Faenza a Forlì, fino a Cesena, con esecuzioni differenti nelle diverse città, ognuna delle quali possiede un proprio repertorio di motivi e forme, nonché modi operativi del tutto originali.

Alla luce di tali considerazioni, l'intervento del Borboni appare maggiormente riconoscibile.

Vista la ricchezza e la varietà delle soluzioni adottate, è naturale considerare la costruzione di palazzo Romagnoli come il prodotto dell'operato di una nutrita schiera di artisti. Oltre ai selciatori che, attraverso diversificate pavimentazioni, definiscono i percorsi interni ed esterni al complesso e ai fabbri ferrai, all'interno dell'edificio operarono anche esperti decoratori: negli ambienti dell'ultimo piano si trovano gli arredi lignei degli ebanisti Giovanni (not. 1738-69) e Antonio Urbini (not. 1746-65), esponenti di una famiglia di artisti che ricevette numerose commissioni in tutto il cesenate e caratterizzò ed aggiornò la produzione locale nel Settecento; gli elementi scultorei in terracotta scialbata sono opera di Francesco Callegari (1733-1801), mentre le pitture che ricoprono tutte le sale del palazzo, furono eseguite da Giuseppe Milani (1716-98) e dalla sua bottega, costituita dai figli Ferdinando (1743-1818), Sante (1749-1823) e Melchiorre (1756-?)⁽⁴⁶⁾.

La disposizione degli ambienti interni è abbastanza semplice e segue la simmetria determinata dalla combinazione dell'androne d'ingresso e del portico: l'unità principale è composta di una serie di dodici stanze pressoché quadrate, e allineate lungo il prospetto sulla strada e in prossimità della galleria sul cortile. Elementi caratterizzanti risultano, quindi, la struttura formata dal loggiato – vani scala e la sistemazione dell'enfilade di sale che si affacciano sulla piazza. Questo schema planimetrico, che

⁽⁴⁶⁾ G. Savini, *La pittura a Cesena nel Settecento*, cit., p. 14; G. Savini, *Arte del Settecento. L'attività di pittori, scultori, intagliatori*, cit., pp. 97-117; M. Gori, *Decorazioni a Cesena dal barocco all'ecllettismo*, cit., pp. 92-93.

viene proposto anche ai piani superiori, costituisce il nucleo originario del palazzo. La parte più importante dei lavori, tuttavia, era riservata alla decorazione degli interni. Tutte le opere di affresco, pittura, sculture e stucchi risultano realizzate nella seconda metà del Settecento. Le sale degli appartamenti al piano nobile sono arricchite da pavimenti alla veneziana, superfici dipinte a finto marmo o con cartigli e volte affrescate con temi mitologici ovvero a quadratura; fra le finestre invece, sono posti, in alternanza, camini a muro e consolle con grandi specchiere superiori, incorniciate da stucchi dorati curvilinei. Il ciclo pittorico comincia nelle volte di questi nove soffitti, spesso con sfondati che si aprono su un cielo di figure leggere e volteggianti nelle nubi, entro le quali vengono poste le divinità dell'Olimpo e altre figurazioni di carattere mitologico. La galleria del primo piano è decorata da semplici stucchi e dalle sculture del Callegari, mentre nelle cinque campate della galleria al piano superiore il Milani dipinse le allegorie dei quattro continenti e *l'Allegoria della vita e del giorno*. Tutto questo spazio era diviso in cinque parti cubiche con volte a vela, e costituisce la zona del palazzo che sta al di sopra del portico, ha cinque arcate chiuse che inquadrano le rispettive finestre e si affaccia, quindi, direttamente sul cortile aprendo ogni veduta sul paesaggio della campagna cesenate. Anche il tema figurativo dei dipinti che la ricoprono, le parti del giorno, con il soffitto a sfondato e l'abbondante ricorso a festoni e figure di piante, è orientato verso la rappresentazione del rapporto dell'uomo con la natura, molto adatto anche a una decorazione per esterni. Tutta la decorazione culmina nella splendida volta del salone a doppio volume, che rappresenta *l'Apoteosi di Giulio Cesare*. Gli affreschi, sempre attenti agli effetti cromatico – luminosi, tendono a dilatare illusionisticamente lo spazio, mentre le figure, molto scorciate, convergono verso il centro della composizione. La teoria di putti, festoni, balaustre e gli arabeschi di piante e figure zoomorfe, fungono da collegamento fra il tema dei dipinti e la decorazione a stucco degli ambienti, caratterizzando, in senso tardobarocco, tutta l'architettura interna dell'edificio.

Il grande ciclo di affreschi di palazzo Romagnoli trasponesse nell'ambiente delle residenze private il linguaggio pittorico proprio delle decorazioni di cupole e vaste superfici negli edifici religiosi, i cui precedenti cesenati



13. Palazzo Romagnoli, salone, veduta d'angolo.

erano la cupola di Corrado Giaquinto nella cappella della Madonna del Popolo al duomo (1750-51) e della chiesa dei Falegnami (1752), cui seguiranno la decorazione della cupola dell'abbazia del Monte (1772) e quelle dei saloni di palazzo Chiaramonti (1780), dello stesso Milani, e di palazzo Guidi.

La sistemazione del salone è, evidentemente, il frutto della collaborazione fra l'architetto Borboni e le maestranze a lui più vicine, (il Milani e il Callegari), e qui raggiunse uno dei suoi risultati migliori. Il grande vano, che costituisce la parte più significativa del complesso, è definito dall'accorpamento di alcune sale al primo e secondo piano: la sua posizione, asimmetrica rispetto al

portale di ingresso (sul balcone si apre la finestra di destra e non quella centrale) costituisce un'anomalia nei confronti del disegno del corpo principale dell'edificio, rigorosamente simmetrico. La parete posteriore di questo ambiente è aperta sulle gallerie, e occupa lo spazio di tre campate. Sia da questo lato, che da quello opposto, lo spazio antistante le aperture è reso percorribile dalla presenza di una balconata continua che attraversa la sala in senso trasversale: l'elemento, con le sue forme mistilinee, conferisce eleganza e monumentalità all'insieme e ben si inserisce all'interno di superfici riccamente decorate con stucchi a ricciolo e prospettive architettoniche, poste a coronamento dell'ampio vano (fig. 13). Sulle pareti laterali, la balaustrata continua fino ad includere delle porte cieche, probabilmente pensate, in origine, come aperture per consentirne l'accesso dalle sale adiacenti, così da rendere fruibile anche la parte superiore del salone. L'introduzione di questi elementi balastrati è ricorrente nel disegno settecentesco dell'edificio: le finestre a balconcino del cortile, il portale, il disegno, non realizzato, della balaustrata sul muro di cinta, fino all'ideazione della ricca balconata sul salone, degna delle migliori realizzazioni scenografiche, proprie dell'architettura tardobarocca emiliana. Il sistema di balconate che permettono l'affaccio su vasti ambienti scenografici e di rappresentanza, è tipicamente di chiara provenienza emiliana, e già studiato da Alfonso Torreggiani, in particolare, nel progetto dello scalone di palazzo Davia – Bargellini a Bologna (1730), dove una balaustrata curvilinea connette due ambienti di servizio, attraversando trasversalmente il vano, dotato di grandi aperture alle pareti⁽⁴⁷⁾ e ancor prima dai Bibiena, che ne avevano sperimentato alcune soluzioni e varianti.

Nonostante le architetture del Borboni siano caratterizzate da una ricorrente semplificazione degli elementi decorativi, tuttavia possiamo rintracciare, in palazzo Romagnoli, diversi elementi in comune con la sua produzione, soprattutto considerando la altrettanto originale costruzione della chiesa della Madonna Rossa a Savi-

⁽⁴⁷⁾ A. M. Matteucci, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, cit., p. 32 e soprattutto A. M. Matteucci, *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, Catalogo mostra, Bologna 1979, pp. 67-69, ill. 85-86-87

gnano e dell'annesso Ospedale dei Girolimini (1765-68), ovvero il disegno del campanile dei Servi di Faenza (1758), architetture che rivelano alcune affinità con l'opera bibienesca⁽⁴⁸⁾.

Considerando l'edificio nel suo complesso e seguendo le vicende costruttive e decorative, possiamo individuare un percorso creativo e costruttivo che attraversa tutto il periodo barocco, dal momento di maggior splendore, in cui operarono i più grandi architetti (1656), fino alla costruzione delle ultime architetture tardo-barocche (ovvero nel periodo in cui operò Cosimo Morelli), e al contempo possiamo considerare e valutare i diversi aspetti (plastici, scenografici e coloristici) e l'evoluzione del linguaggio barocco in Romagna, prendendo atto delle diverse influenze che su di esso ebbero prima i maestri romani, poi quelli bolognesi.

Le aggiunte successive al 1780, commissionate dai successori del marchese Michelangelo, sono interventi nati dall'accorpamento di edifici confinanti e decisi volta per volta, senza un disegno prestabilito. Viene, comunque, sempre rispettata un'idea generale dominante, che si protrae e si precisa nel tempo, dal Seicento fino alla fine dell'Ottocento, e tende a valorizzare la rappresentatività del palazzo, attraverso le dimensioni, le prospettive e la decorazione. In tal modo si passa da un progetto che prevede la collocazione di un blocco edilizio al centro e a conclusione delle vedute attraverso la piazza, alla precisazione di una grandiosa facciata come fronte scenografico, fino alla possibile costruzione di un rettilineo che crei una nuova prospettiva congiungendo il palazzo alla piazza centrale della città.

Nell'Ottocento, Camillo (1816-90) e Melchiorre Romagnoli (1812-99) divisero in due la proprietà del palazzo, fino allora appartenuto a una sola persona, tuttavia vi abitarono anche le loro sorelle, che nel frattempo si erano maritate con i componenti delle famiglie Ghini, Mami e Donati di Pesaro,⁽⁴⁹⁾ il nucleo più avanzato dell'aristocrazia cesenate.

⁽⁴⁸⁾ G. Rimondini, *La chiesa di S. Agostino di Cesena su disegno di Luigi Vanvitelli*, in «Romagna arte e storia», I (1981), n. 1. p. 56.

⁽⁴⁹⁾ ASC, b. 266 (M) fasc. Mami (miscellanea) e ASC, b. 266 – A (N-R) fasc. Romagnoli (miscellanea).

Nazzareno Trovatelli, storico locale di fine secolo, descrive Camillo, già consigliere e più volte sindaco di Cesena, come persona generosa, che non amava mettere in mostra i propri benefici, «uno dei pochi, i quali abbiano messo un nome antico, fatto illustre [...] da privilegi d'altri tempi, [al] servizio dei tempi nuovi»⁽⁵⁰⁾.

Melchiorre ereditò il patrimonio del fratello nel 1890, in quanto il marchese Camillo non ebbe mai figli, cosicché i beni della famiglia tornarono nelle mani di un'unica persona, ma anch'egli rimase sempre celibe cosicché,

[con la sua morte (2 Aprile 1899) venne] a cessare una delle principali famiglie patrizie della nostra città. E diciamo cessare, sebbene non manchino [...] agnatizii superstiti; perché ciò che costituisce un casato distinto in un paese non è solo il nome, non le sole ricchezze, e nemmeno l'elevatezza della condizione [sociale]; ma sono tutte queste cose insieme raccolte, e le quali, dopo il decesso del marchese Melchiorre, non si trovano più riunite in alcuno, che possa dirsi vero continuatore del casato Romagnoli⁽⁵¹⁾.

⁽⁵⁰⁾ N. Trovanelli, *Camillo Romagnoli*, in «Il Cittadino», II, n. 21, 25 maggio 1890,

⁽⁵¹⁾ N. Trovanelli, *Casa Romagnoli*, in «Il Cittadino», X, n. 15, 9 aprile 1899. Con il marchese Melchiorre il casato si estinse. Della sua eredità furono beneficiari i Donati e, attraverso di essi, la famiglia di *Riccardo Porcelli (1910-97)*, le cui discendenti, Marina e Paola abitano tuttora il palazzo.

FERRUCCIO FARINA

The magnificent bridge⁽¹⁾

Il ponte di Tiberio
in alcuni sconosciuti disegni inglesi

“Di quanti ponti io habbia veduto, mi pare il più bello, & il più degno di consideratione sì per la fortezza, come per il suo compartimento, quello che è à Rimino Città della Flaminia fatto edificare, per quel ch’io credo, da Augusto Cesare...⁽²⁾»

Queste parole di Andrea Palladio ben dimostrano come il ponte di Rimini oggi denominato “di Tiberio”, si fosse conquistato già dal Cinquecento un posto d’onore tra le grandi opere della romanità⁽³⁾. Ma, se con il Palladio la sua fama era uscita dalle mura cittadine, per travalicare le Alpi e per conquistarsi un accreditamento internazionale di prim’ordine ha dovuto attendere fino al 1748.

⁽¹⁾ “The magnificent bridge over wich the traveller enters the town... built entirely of solid bloks of white marble, is one of the most perfect munuments exstant of the Augustian age”[Il magnifico ponte sul quale il viaggiatore entra nella città,... costruito interamente di solidi blocchi di marmo bianco, è uno dei più perfetti monumenti dell’era di Augusto], è la definizione del ponte di Tiberio a Rimini che si trova in Thomas Roscoe, *The Tourist in Italy*, in *Landscape annual*, I, London 1831, p. 221.

⁽²⁾ Andrea Palladio, *I quattro libri dell’architettura*, Venezia 1570, pag. 23. L’opera, che contiene due illustrazioni xilografiche del ponte, fu ristampata nel 1581, nel 1616, nel 1642 e nel 1791 con tavole incise in rame. Il ponte è il primo tra i monumenti riminesi ad essere descritti e illustrati in opere a stampa.

⁽³⁾ Questa scheda, che si collega in parte a F. Farina, *Uno sguardo sul Ponte, Le antiche vedute del ponte di Tiberio di Rimini nelle incisioni tra il XVI e il XIX secolo*, Rimini, 1995, vuol essere un omaggio al ponte di Tiberio che nel 2014 compie duemila anni dalla sua fondazione. Nella medesimo 2014, mentre l’opera romana continua a svolgere onorevolmente la sua funzione trasportando pedoni, ciclisti e automobili nel suo secondo millennio di lavoro, un altro ponte riminese, costruito con moderne tecniche qualche decennio addietro, è stato distrutto per pericolo di crollo.

1. Ponte di Rimini fabbricato da Augusto e da Tiberio Imperatori. Incisione all'acquaforte di Giovan Battista Piranesi, da *Antichità romane dei tempi della seconda Repubblica, parte seconda, Antichità Romane fuori di Roma*, Roma 1748, tav. 16. Rimini, raccolta privata.



E' in quell'anno, infatti, che il ventiquattrenne Giovan Battista Piranesi pubblica la raccolta di incisioni *Antichità romane dei tempi della seconda Repubblica* e, tra i ventinove monumenti selezionati per testimoniare i fasti del glorioso passato italico, ricomprende il *Ponte di Rimini fabbricato da Augusto e da Tiberio Imperatori*⁽⁴⁾, decretandone così l'ingresso ufficiale nel Gotha internazionale dell'antiquaria.

Le immagini del giovane ma già celebre incisore, infatti, erano già a quei tempi tra le più apprezzate e ricercate nei salotti colti di tutta Europa dove le antichità classiche erano diventate una vera e propria moda e dove s'andavano formando quelle schiere di grandturistiche ansiose di attraversare il Bel paese alla ricerca di fascinazioni e di emozioni romantiche⁽⁵⁾.

⁽⁴⁾ Il ponte compare insieme all'incisione che raffigura il suo sodale *Arco di Rimini fabbricato da Augusto* in Giovan Battista Piranesi, *Antichità romane dei tempi della seconda Repubblica, Parte seconda, Antichità Romane fuori di Roma*, Roma 1748. Le incisioni del ponte e dell'arco, sono rispettivamente il n. 16 e il n. 17 della serie. La raccolta fu ristampata, con l'aggiunta di altri rami e sotto diversi titoli, a Roma nel 1765, e a Parigi, a cura dei figli di Giovan Battista, Francesco, Pietro, Laura e Angelo, nel 1800 e nel 1807. Nel 1810, alla morte di Francesco, i rami furono ceduti all'editore parigino Firmin – Didot che li ristampò fino al 1839, anno in cui furono acquistati dalla Calcografia Camerale di Roma. Nel 1770, nell'album di vedute di Domenico Montagu su disegno di Jean Barbault, *Nouveau recueil de vues des plus beaux restes de Rome ancienne et des plus belles eglises, places, palais, et fontaines de Rome moderne dessinees, et gravees par d'habile et maitres en 50 feuilles*, Roma 1770, comparvero due incisioni del ponte e dell'arco di Rimini chiaramente derivate dalle tavole del Piranesi. F. Farina, cit., p. 30.

⁽⁵⁾ C. De Seta, *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Milano 1995, pp. 174 e segg.; A. Wilton, I. Bignamini, (a cura di), *Grand Tour*,



Immagini, quelle del Piranesi, che, moltiplicate in centinaia e centinaia di copie attraverso le numerose edizioni italiane e parigine che si meritavano, divennero esse stesse ispiratrici di altre immagini di bellezze italiane che sempre più frequentemente venivano alla luce tra Francia e Gran Bretagna e che alimentavano la fama e lo stereotipo dell'Italia "paradiso dell'antichità"⁽⁶⁾.

Tra le numerose testimonianze del diffuso e massiccio processo imitativo tra vedutisti che prende il via proprio dalle acqueforti del Piranesi, vi sono alcuni disegni conservati in raccolte straniere, poco o per nulla conosciuti, che riguardano anche i due monumenti romani riminesi, e in particolare il ponte di Tiberio.

Tra i più curiosi di questi documenti vi è un acquerello di Thomas Girtin⁽⁷⁾ conservato al British Museum⁽⁸⁾.

Girtin, che aveva iniziato la sua carriera di pittore e di acquafortista romantico dedicandosi a colorare le incisioni di autori celebri insieme all'amico William Turner, con il gustoso acquerello che raffigura il ponte di Rimini è probabilmente ai suoi primi esperimenti di gioventù.

il fascino dell'Italia nel XVIII secolo, catalogo della mostra, Roma 1997, pp. 281 e segg.; R. Sweet, *Cities and the Grand Tour, The British in Italy, c.1690-1820*, in "Cambridge Social and Cultural Histories", n. 19, Cambridge, 2012, pp. 151 e segg.

⁽⁶⁾ A. Brilli, *Il viaggio in Italia, storia di una grande tradizione culturale dal XVI al XIX secolo*, Milano 1987, pp. 303 e segg.

⁽⁷⁾ Thomas Girtin, Londra 1775 - 1802. Pittore acquerellista romantico. Per la sua attività di vedutista viaggiò tra Inghilterra e Francia. Morì ventisettenne ma già celebre per i suoi numerosi lavori. Cfr. *The Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford 2004.

⁽⁸⁾ British Museum, Department Prints & Drawings, London, inv. 1878, 1228.15, mm. 151 x 503.

2. Thomas Girtin, *Veduta del ponte di Tiberio di Rimini*, circa 1800. Acquerello e china su carta, mm. 151 x 503. Londra, British Museum, inv. 1878,1228.15.

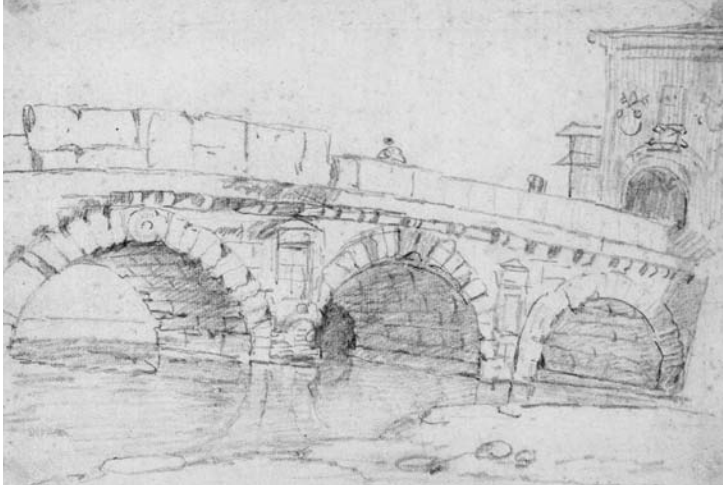
3. John Warwick Smith, *Bridge of August, 1795*. Acquerello e matita su carta, mm. 169 x 248. Londra, British Museum, inv. 1871,1111.9. Al rovescio sono annotati il titolo e la data.



Un ponte, il suo (fig. 2), che è chiaramente ispirato alla veduta del Piranesi dal quale mutua in maniera precisa la prospettiva, la veduta della città racchiusa nelle arcate, le barche che navigano il fiume e buona parte dei soggetti che animano la scena, come la colonna di armati e di caricaggi che lo attraversano. Ma dopo cinquant'anni dal modello tanto "decadente" dell'incisore italiano, i gusti sono cambiati e la fantasia del giovane pittore inglese, pur attenendosi al tema, si sbizzarrisce. L'invasione di sterpaglie che al ponte di Piranesi conferivano un'aria misteriosa e cupa, sparisce, la riva si ripulisce per ospitare un gioiosa vita di traffici marittimi dal deciso gusto veneziano, la porta della città perde quell'aria di rovina dal troppo forte sapore d'antico. E, soprattutto, nel gustoso acquerello, il cielo diventa luminoso con un romantico azzurro così come si conviene, del resto, a una ridente città della soleggiata Italia. Ma non basta. Forse per un eccesso di fascinazione dinnanzi a tanto campione d'architettura, le cinque arcate diventano magicamente... sei. Un ponte "allungato", insomma, quello di Girtin, forse per sottolineare l'imponenza e il prestigio di un così celebre monumento.

Attorno agli stessi anni, nel 1795, a dedicarsi allo stesso soggetto è un altro pittore inglese, John Warwick Smith⁽⁹⁾.

⁽⁹⁾ John Warwick Smith, Carlisle 1749 – Londra 1831. Pittore, acquarelista e illustratore inglese specializzato in panorami e vedute romantiche. Era conosciuto come "Warwick the Italian" per la sua copiosa produzione di vedute del Bel paese realizzate soprattutto durante dopo i suoi viaggi in Italia nel 1775 e nel 1795.



4. Richard Wilson, *Ponte di Tiberio*, circa 1775. Matita su carta, mm. 180 x 263. Londra, Tate Gallery, inv. T09277.

Anziché al Piranesi il suo acquerello (fig. 3) si ispira ai dipinti realizzati quasi cinquant'anni prima dal celebre Richard Wilson, pittore inglese diventato anch'egli, come vedremo, vero e proprio modello per i tanti "artisti per grandturisti" italiani e stranieri⁽¹⁰⁾.

Di Wilson sono note due raffigurazioni del ponte di Rimini. La più celebre, che lo ritrarre inserito nel panorama dominato dal monte Titano in un clima pastorale tanto caro alle élite inglesi, appare in ben cinque dipinti, in numerose copie di imitatori⁽¹¹⁾ e in una celebre incisione (fig. 5). Un

⁽¹⁰⁾ M. Hargraves, *Great British watercolors: from the Paul Mellon collection at the Yale*, Yale, 2007, p. 42.

⁽¹¹⁾ Richard Wilson, Montgomeryshire 1714 – Denbighshire 1782. Celebrato pittore gallese, tra fondatori della Royal Academy, è considerato il padre della pittura di paesaggi in Gran Bretagna. Cfr. *Welsh Academy Encyclopaedia of Wales*, Cardiff, 2008, p. 966. Il "prototipo" del dipinto del ponte riminese, con il titolo *The Bridge at Rimini, with the Republic of San Marino*, fu esposto insieme al *The Temple of Citumnus* alla "The Society of Artists" di Londra nel 1761 e oggi è conservato alla "St. Quintin Collection at Scampston Hall", York, Gran Bretagna. I dipinti del ponte di Rimini a lui attribuiti, con varia attendibilità, sono molto numerosi. Tra i musei e le gallerie che li conservano: Museo della città, Rimini (cm. 50 x 71); The New Zealand museums, Dunedin, Nuova Zelanda, (inv. 7 – 1947); The Lady Lever Art Gallery, National Museums, Liverpool, Gran Bretagna; Medeiros e Almeida Museum, Lisbona, Portogallo. Altri dipinti, in altri musei, sono di attribuzione dubbia: The Ashmolean Museum, Oxford, Gran Bretagna, (inv. A402, mm. 400 x 71); The Fitzwilliam Museum, Cambridge, Gran Bretagna, (inv. 1130, cm. 44.4 x 73.3).

Sul mercato antiquario, anche recentemente, sono comparsi numerosi i dipinti ad olio dei quali uno già appartenuto al The National Museum of

5. Joseph Farington da un dipinto di Richard Wilson, *Bridge of Augustus at Rimini*, 1776. Published Jan. 29. 1776 by John Boydell engraver in Cheapside London. Incisione all'acquaforte, mm. 170 x 250. Rimini, raccolta privata.



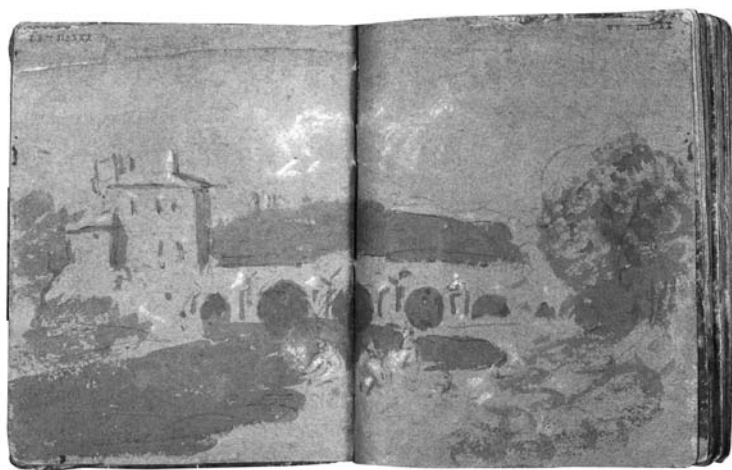
disegno a matita (fig. 4), invece, lo propone in una prospettiva più ravvicinata che rende ben visibile l'ingresso alla città e la porta San Pietro⁽¹²⁾.

Warwick Smith, delle due composizioni di Wilson, tenta una sintesi: dal dipinto riprende i protagonisti animano la scena e, dal disegno, i particolari della struttura del ponte. La possente e indistruttibile architettura diventa così il fondale di un aggraziato racconto dal sapore pastorale e "domestico" dove le uniche attrici sono le laboriose e variopinte lavandaie intente ad una quotidianità molto italiana e molto pittoresca.

Quanto Richard Wilson fosse apprezzato dai giovani artisti inglesi, lo dimostra anche una serie di studi che un ventunenne Joseph Mallord William Turner, ancora alle

American Art, Smithsonian Institution. Dal quadro di Wilson nel 1776 è stata tratta l'acquaforte *Bridge of Augustus at Rimini...* incisa da Joseph Farington (1747 – 1821). L'incisione è stata pubblicata sia a fogli sciolti sia raccolta nell'album *welve Original Views in Italy* ove Rimini compare in buona compagnia: *Villa of Mæcenas at Tivoli, Pompey's Bridge at Terni, Castle of Ischia, Temple of Romulus and Remus, Banks of the Tiber, Torre delle Grotte near Naples, Baths of Diocletian, Circus of Caracalla, Temple of Peace, In the Strada Nomentana, In the Villa Adriana*. Il Gabinetto della stampe della Biblioteca Civica Gambalunga, Rimini, conserva una probabile prova di stato dell'incisione del ponte con l'immagine riflessa e le firme degli esecutori riportate a penna. Cfr.: A. Bury, *Richard Wilson, R.A., The Grand Classic*, Leigh on Sea, Gran Bretagna, 1947, p. 74; G. Constable, *Richard Wilson*, Cambridge MA, 1953, pp. 211 – 213; Farina, cit. p. 34.

⁽¹²⁾ Il disegno a matita su carta è conservato alla Tate Gallery, Londra (inv. T09277 mm. 180 x 263). Non è dato sapere se al disegno è seguita l'esecuzione di un dipinto.



6. Joseph Mallord William Turner, *Il ponte di Tiberio*, circa 1796-1797. Gouache, matita e acquerello su carta, mm. 113 x 186. Londra, Tate Gallery, "Wilson Sketchbook", Turner Bequest, XXXVII: D01204.

prime armi ma destinato alle massime vette della fama, compie sui suoi dipinti tra il 1796 e il 1797.

L'album degli schizzi di Turner noto come "Wilson Sketchbook" contiene infatti ben 129 disegni tutti derivati, dichiaratamente, dai lavori del maestro ispiratore⁽¹³⁾. Tra questi compare anche una gouache con il ponte di Rimini, ripresa fedelmente dai dipinti o dall'incisione del maestro senza divagazioni e fantasie particolari in un chiaro esercizio di trascrizione (fig. 6).

Ma nella copiosa produzione del celebre Turner questo lavoro non è l'unico a soggetto riminese.

Nei suoi numerosi tour in Europa, Turner andava annotando in maniera quasi forsennata appunti e schizzi con panorami, vedute e monumenti dei luoghi visitati che oggi costituiscono una repertorio di oltre trentamila immagini raccolte e ordinate in taccuini di viaggio⁽¹⁴⁾.

Tra questi, in due album di schizzi appuntati nel corso di due viaggi effettuati in Italia tra il 1819 e il 1829, Rimini compare raffigurata ben tredici volte: 2 con panorami della città, 4 con l'Arco di Augusto, 7 con il ponte di Tiberio.

Due album, oggi conservati alla Tate Gallery di Londra, che documentano la sua presenza riminese, i luoghi visita-

⁽¹³⁾ "Wilson Sketchbook", Tate Gallery, London, Turner Bequest CLXXVI, mm. 111 x 184. Gli schizzi contenuti raffigurano prevalentemente animali, paesaggi e opere della classicità.

⁽¹⁴⁾ Cfr.: A. Wilton, *J.M.W. Turner: The "Wilson" Sketchbook*, London 1988; I. Herold, *Turner On Tour*, Munich & London, 2004; J. Hamilton, *Turner & Italy*, Edimburgo, 2009.



7. Joseph Mallord William Turner, *Veduta del ponte di Tiberio da mare a monte*, 1819. Matita su carta, mm. 111 x 184. Londra, Tate Gallery, "Venice to Ancona Sketchbook", Turner Bequest, CLXXVI: D14592.

8. Joseph Mallord William Turner, *Porta San Pietro e la città visti dal ponte*, 1828. Matita su carta, mm. 97 x 132. Londra, Tate Gallery, "Rimini to Rome Sketchbook", Turner Bequest, CLXXVIII: D14924. Sketchbook", Turner Bequest, CLXXVI: D14592.

ti, gli itinerari seguiti, e i soggetti che più hanno attirato la sua attenzione⁽¹⁵⁾.

Il primo, il "Venice to Ancona Sketchbook", con 168 schizzi realizzati nel 1819⁽¹⁶⁾, contiene sette immagini di Rimini: un panorama con la città in distanza⁽¹⁷⁾, tre dell'arco di Augusto⁽¹⁸⁾ e quattro del ponte⁽¹⁹⁾.

Il secondo, "Rimini to Rome Sketchbook", con 97 schizzi realizzati tra il 1828 e il 1829⁽²⁰⁾, contiene cinque immagini: un panorama con campanili⁽²¹⁾, una dell'arco di Augusto⁽²²⁾, tre del ponte⁽²³⁾.

Il ponte, quindi, è il soggetto riminese più raffigurato e viene ritratto secondo i vecchi e sperimentati schemi: ricompreso nella visione d'insieme della città e delle colline che la circondano⁽²⁴⁾, oppure con l'evidenza della sua nobile monumentalità⁽²⁵⁾, o in qualche suo particolare, come l'uscita verso porta San Pietro o le sue arcate⁽²⁶⁾.

Contrariamente alla sua gouache del 1796-1797, i due album di viaggio di Turner riportano soggetti ritratti e appuntati dal vero per trasformarsi eventualmente in acquerelli o oli. Purtroppo, a quanto consta, nessuno dei soggetti riminesi

⁽¹⁵⁾ La formazione di Turner fu fortemente influenzata dal suo primo importante tour in Italia compiuto nel 1819-20 del quale restano ventitre quaderni di viaggio che documentano ogni tappa del suo soggiorno italiano durato sei mesi.

⁽¹⁶⁾ "Venice to Ancona Sketchbook", Tate Gallery, London, Turner Bequest CLXXVI, mm. 111 x 184.

⁽¹⁷⁾ "Distant Hill", con veduta del ponte appena accennata, Londra, Tate Gallery, "Venice to Ancona Sketchbook", Turner Bequest CLXXVI: D14594.

⁽¹⁸⁾ Londra, Tate Gallery, "Venice to Ancona Sketchbook", Turner Bequest CLXXVI: D14596, D14597, D14598.

⁽¹⁹⁾ Londra, Tate Gallery, "Venice to Ancona Sketchbook", Turner Bequest CLXXVI: D14589, D14590, D14592, D14593.

⁽²⁰⁾ Londra, Tate Gallery, "Rimini to Rome Sketchbook", Turner Bequest CLXXVIII, mm. 97 x 132.

⁽²¹⁾ Londra, Tate Gallery, "Rimini to Rome Sketchbook", Turner Bequest CLXXVIII: D14864.

⁽²²⁾ Londra, Tate Gallery, "Rimini to Rome Sketchbook", Turner Bequest CLXXVIII: D14863.

⁽²³⁾ Londra, Tate Gallery, "Rimini to Rome Sketchbook", Turner Bequest CLXXVIII: D14924, D14925, D14928.

⁽²⁴⁾ Londra, Tate Gallery, "Venice to Ancona Sketchbook", Turner Bequest CLXXVI: D14589, D14590, D14593; "Rimini to Rome Sketchbook", Turner Bequest CLXXVIII: D14925.

⁽²⁵⁾ Londra, Tate Gallery, "Venice to Ancona Sketchbook", Turner Bequest CLXXVI: D14592.

⁽²⁶⁾ Londra, Tate Gallery, "Rimini to Rome Sketchbook", Turner Bequest CLXXVIII: D14924, D14928.



è stato tradotto in dipinti, privando così il pur ricco immaginario della città, dell'interpretazione romantica di un grande artista. Ed è inutile, quindi, cercare in questi schizzi veloci i tratti e il linguaggio figurativo che caratterizzano lo stile di Turner come le atmosfere poetiche dei suoi soggetti veneziani o il sapore romantico delle sue vedute di Roma, di Viterbo o di Firenze. I suoi sette disegni con il Ponte di Rimini rappresentano solo la testimonianza dell'attenzione che hanno saputo suscitare in un celebre pittore inglese e un'autorevole certificazione di appartenenza della città e dei suoi monumenti al novero delle bellezze d'Italia e del Grand Tour.

Una certificazione letteraria della nobiltà e del fascino di Rimini avverrà nel 1831 con il suo inserimento nelle 26 tappe dell'"Italian Grand Tour" illustrate nella raffinata guida di Thomas Roscoe, *The Tourist in Italy*, primo volume della collana *Landscape annual* edito a Londra. Lo scrittore inglese, da buon romantico, è naturalmente incantato dai monumenti romani e particolarmente dal ponte che canta come «magnificent, ... one of the most perfect monuments extant of the Augustan age»⁽²⁷⁾, ma ad interessarlo è soprat-



9. Joseph Mallord William Turner, *Veduta del ponte di Tiberio da monte a mare*, 1819. Matita su carta, mm. 111 x 184. Londra, Tate Gallery, "Venice to Ancona Sketchbook", Turner Bequest, CLXXVI: D14589.

10. Joseph Mallord William Turner, *Veduta della città e del ponte*, 1819. Matita su carta. Londra, Tate Gallery, "Venice to Ancona Sketchbook", Turner Bequest, CLXXVI: D14590.

⁽²⁷⁾ Thomas Roscoe, *The Tourist in Italy*, London 1831, p. 221.



11. Joseph Mallord William Turner, *Veduta della città e del ponte*, 1819. Matita su carta. Londra, Tate Gallery, “Venice to Ancona Sketchbook”, Turner Bequest, CLXXVI: D14593.

12. Joseph Mallord William Turner, *Veduta della città e del ponte*, 1828. Matita su carta, particolare. Londra, Tate Gallery, “Rimini to Rome Sketchbook” Turner Bequest, CLXXVIII: D14925.

13. Joseph Mallord William Turner, *Veduta del ponte verso monte*, 1828. Matita su carta. Londra, Tate Gallery, “Rimini to Rome Sketchbook”, Turner Bequest, DCLXXVIII: D14928.

tutto il bacio galeotto e immortale di Paolo e Francesca, la cui vicenda occupa ben sedici delle diciotto pagine dedicate alla città. Una città il cui Tempio malatestiano neppure è citato: è ancora troppo presto per apprezzare il Rinascimento italiano e non è ancora stato cantato da alcuno l’amore tra Sigismondo e Isotta.

L’immagine di sintesi scelta da Roscoe per rappresentare Rimini è un’incisione di Robert Wallis⁽²⁸⁾ tratta da un dipinto di Samuel Prout⁽²⁹⁾ che ha come punto centrale il ponte che, certo è un caso, è ritratto nella stessa prospettiva di uno schizzo di Turner di due anni prima⁽³⁰⁾. Un ponte e un panorama che Wallis e Prout arricchiscono però di animazioni e di aggraziati figuranti, con una gerarchia di prospettive che rendono la città quasi irriconoscibile⁽³¹⁾. Più che una città pontificia dal passato medioevale e romano, la loro Rimini sembra infatti un possedimento inglese: il personaggio in primo piano somiglia ad un indiano e il barcaiolo, in cilindro e calzoni a righe, al maggiordomo di un lord. Gli unici appunti di quotidianità – un gruppo di persone sul piccolo promontorio nello sfondo e qualche panno steso sulle mura – appena si intravedono. Il ponte, privato di ogni sapore d’antico e della sua monumentalità, sembra un manufatto moderno dalle forme precise e razionali.

Eppure questa piccola incisione con una visione praticamente di fantasia, sarà replicata per oltre mezzo secolo, con o senza varianti, a corredo di guide e di itinerari inglesi, francesi, italiani e tedeschi⁽³²⁾. Un’immagine inventata per una città ideale i cui miti, ormai parte integrante della cultura dell’“italian dream”, possono essere anche sottintesi. Un’immagine stereotipata di una città comunque celebre grazie alle emozioni che ha saputo provocare nei tanti romantici ammiratori come Wilson, Girtin, Warwick Smith, e Turner.

⁽²⁸⁾ Robert Wallis, Londra 1794 – 1878. Celebre incisore inglese.

⁽²⁹⁾ Samuel Prout, Plymouth 1783 – Londra 1852. Considerato uno dei maestri della pittura inglese ad acquerello, specializzato in vedute architettoniche e paesaggistiche.

⁽³⁰⁾ Londra, Tate Gallery, “Venice to Ancona Sketchbook”, Turner Bequest CLXXVI: D14589.

⁽³¹⁾ La Chiesa di San Giuliano, ripresa di fianco a sinistra quasi in primo piano, sembra l’edificio più importante della città.

⁽³²⁾ F. Farina, cit.

AUGUSTO VASINA

Per Emilio Rosetti e la sua *Romagna*

Contributo alla conoscenza geostorica
della Romagna⁽¹⁾

1. *La fortuna*

Debbo innanzitutto dirvi che la decisione di ricordare un'altra volta l'opera fondamentale del Rosetti in occasione della presentazione del I volume de *I viaggi e le memorie 1839-1873*, edito a cura di Giulia Torri – primo dei quattro volumi programmati – mi è parsa indovinata perché ha visto il concorso di più associazioni culturali, l'Accademia Rubiconia dei Filopatridi, l'Accademia degli Incamminati, la Fondazione Italia-Argentina E. Rosetti, ma anche perché offrirà agli studiosi nuove e più ampie possibilità di utili riscontri fra le opere del Rosetti. Mi è parso più che scontato che la sua memoria fosse rinnovata a Forlimpopoli, nella sua città natale che rappresenta anche in Romagna in un certo senso il cuore delle sue tradizioni popolari, cui pure il Nostro era molto legato.

Centoventisette anni sono trascorsi da quando il Rosetti ha dato alle stampe per le edizioni Hoepli nel 1894 *La Romagna*, un'opera originale e del tutto nuova entrata, senza che ancora si abbia una cognizione esauriente sulle modalità e i tempi della sua composizione, nella tradizione bibliografica geostorica romagnola e rimasta pressoché isolata, senza avere un seguito. Opportune per-

⁽¹⁾ Relazione letta al convegno "Emilio Rosetti l'eclettico giramondo" organizzato dalla Fondazione Italia-Argentina E. Rosetti, in collaborazione con le Accademie degli Incamminati e Rubiconia dei Filopatridi, a Forlimpopoli, Teatro Verdi, 14 maggio 2011.

tanto sono state le ristampe anastatiche del 1979-1980 (Bologna, University Press) quella dello stesso anno del Cantelli e ancora quella del 1995, uscita a cura di Stefano Pivato, tanto più che in *Appendice* a cura di Corrado Matteucci, figurano le rettifiche e aggiunte fatte a più voci (ben 749) dallo stesso Rosetti negli anni seguenti ed anche una breve raccolta di notizie per la biografia del Nostro stilata dallo stesso curatore⁽²⁾.

Nel 2009, a conclusione delle manifestazioni centenarie in memoria del Rosetti, è stata data infine alle stampe per iniziativa dell'ing. Ravaglia, presidente della Fondazione Italia-Argentina E. Rosetti, una seconda ristampa con ulteriori aggiunte e aggiornamenti riguardanti l'opera scientifica e culturale del Nostro in Italia e Argentina e una sua bibliografia a cura di Chiara Arrighetti⁽³⁾.

Dopo queste ristampe, nuove edizioni e una serie di manifestazioni in suo onore e memoria – da ultimo si può ricordare la giornata forlimpopolese di studi del maggio 1988 “Emilio Rosetti e la Romagna”⁽⁴⁾ – non ritengo che si possa del tutto convenire con quanto detto e scritto nel frattempo da numerosi studiosi locali e non, che hanno lamentato come la figura del Nostro e soprattutto *La Romagna* siano state trascurate e considerate ben al di sotto dei propri meriti.

A questo punto riterrei opportuno distinguere tra letteratura e utilizzazione dell'opera e sua valutazione. La sua memoria non è stata solo recuperata, come potrebbe sembrare, negli ultimi decenni, ma mi sembra di poter

⁽²⁾ Dopo le ristampe anastatiche uscite a Bologna per la University Press nel 1979 e nel 1980 va qui anche segnalata in questo stesso anno l'edizione bolognese a cura di Cantelli. Ma un deciso passo avanti è stato fatto con la seguente ristampa: *La Romagna. Geografia e storia per l'ingegner Emilio Rosetti*. Ristampa anastatica dell'edizione originale a cura di Stefano Pivato. In *Appendice* le rettifiche e le aggiunte apportate successivamente dall'autore con una biografia di Emilio Rosetti a cura di Corrado Matteucci, Bologna, University Press, 1995, pp XIX-879, con carta geostorica a colori.

⁽³⁾ *La Romagna. Geografia e storia per l'ingegner Emilio Rosetti*. Prefazione all'edizione del centenario di Paolo Zoffoli, Luciano Ravaglia, Mauro Grandini. Aggiornamenti e bibliografia a cura di Chiara Arrighetti, Bologna, Tipolito Casma, 2009, pp V-884 (d'ora in poi: Rosetti, *La Romagna*).

⁽⁴⁾ *Emilio Rosetti e la Romagna*. Giornate di studi nell'80° della scomparsa dell'eminente forlimpopolese storico della Romagna e pioniere dell'ingegneria in Argentina, Forlimpopoli 28-29 maggio 1988, Forlimpopoli 1989, pp. 49 con contributi di Corrado Matteucci, Luigi Lotti, Umberto Foschi e Lucio Gambi.

dire che dall'uscita della sua opera fondamentale, quanto vi ha scritto è stato letto, utilizzato e comunque considerato entro e fuori Romagna da una miriade di studiosi non solo locali che spesso non lo citano e se ne servono di seconda mano, storpiandone talora il nome⁽⁵⁾.

Una prova di quanto vi sto dicendo è venuta dall'esperienza che ho fatto tra gli anni '50 e '60 del secolo scorso, quando ho raccolto le oltre 15.000 schede della Bibliografia storica romagnola edita dal 1861 al 1961: un centenario in cui bene si colloca l'operosità del Rosetti scrittore e in particolare le pubblicazioni dedicate a queste terre, dieci su una trentina complessivamente⁽⁶⁾.

La sottovalutazione della fortuna del Nostro è derivata, a mio avviso, anche dall'operazione critica di confronto de *La Romagna* con il *Dizionario Topografico* della Toscana di Emanuele Repetti⁽⁷⁾, confronto cui in tempi più recenti è stato partecipe anche uno specialista in questi studi, Lucio Gambi, forse il maggiore geografo-storico italiano dell'ultimo dopoguerra⁽⁸⁾. Si tratta però di un confronto discutibile perch'è l'opera del Rosetti vuol essere ed è qualcosa di più di un dizionario topografico con notizie geografiche e storiche: infatti nella sua originalità *La Romagna* alterna voci di località a voci tematiche o articoli istituzionali, dove la documentazione statistica del tardo Ottocento è assai diffusa e fa quasi storia a sé.

Questa considerazione circa la non opportunità di un confronto fra opere diverse anche se in parte congruenti, mi porta ora a dover analizzare la struttura de *La Romagna*.

2. *La struttura e i contenuti dell'opera*

Mi sembra opportuno ora considerare più attentamente e analiticamente di quanto si è fatto finora modalità di

⁽⁵⁾ Non inconsueto anche in anni recenti soprattutto nell'ambito extra-locale degli studiosi la deformazione del cognome del Nostro in Rossetti.

⁽⁶⁾ A. Vasina, *Cento anni di studi sulla Romagna, 1861-1961. Bibliografia storica*, voll. 1-3, Faenza, Lega, 1962-63: *Indici*, p. 55. Rosetti, *La Romagna* cit., pp. 883-884.

⁽⁷⁾ E. Repetti, *Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana*, 7 voll., Firenze 1833-1846.

⁽⁸⁾ L. Gambi, *La Romagna di Emilio Rosetti*, "Romagna Arte Storia", X (1990), n. 30, pp. 83-90.

composizione e destinazione de *La Romagna*, un'opera costituita di ben 2189 voci, 52 delle quali di natura tematica, mentre la gran parte è costituita di toponimi, idronomi, coronimi e nomi di vie terrestri.

Un'opera enciclopedica – come è stata definita⁽⁹⁾ – e di grande impegno pionieristico, preceduta da una carta geostorica a colori eccezionalmente ricca di indicazioni riguardanti confini e sedi maggiori e minori dell'amministrazione regionale, quegli elementi che saranno particolarmente illustrati in corso d'opera, ad iniziare dalla Introduzione dove il Rosetti tratta dei confini della Romagna, della sua superficie e popolazione con tabelle statistiche, dell'oro-idrografia e infine del suolo, prodotti, clima e aspetto generale della regione⁽¹⁰⁾.

Segue un corposo e interessante Sunto storico (cap. I, Epoca preistorica, pp. 17-24; cap. II, Epoca storica, pp. 25-80), in cui l'autore, mosso prevalentemente da interessi geografici (di geografia fisica e antropica al tempo stesso), delinea una sintesi storica della regione dai tempi primitivi all'Unità d'Italia, toccandone aspetti non solo politico-istituzionali e militari e mostrando anche sotto il profilo delle indagini paleontologiche e archeologiche di essere adeguatamente aggiornato sulle fonti e gli studi, non solo locali, prodotti fino al tardo Ottocento⁽¹¹⁾.

Seguono in ordine alfabetico 2137 voci di località che costituiscono la parte essenziale, prevalente e caratterizzante dell'opera che l'autore ha propriamente definito come «Dizionario Fisico-Geografico-Storico della regione». Fra queste voci molte sono di rinvio da toponimi storici, anche usati in passato in forme dialettali, ai relativi toponimi attuali. Si tratta di voci che riguardano città, castelli e villaggi e che derivano da una schedatura accurata che rende quasi sempre conto dell'ubicazione della località, del suo *status* amministrativo, della sua estensione territoriale, dell'appartenenza diocesana e parrocchiale, dell'entità della popolazione, utilizzando spesso la *Descriptio Romandiole* fatta comporre come

⁽⁹⁾ Da Ezio Raimondi nella sua "Presentazione", in Rosetti, *La Romagna* cit., p.V.

⁽¹⁰⁾ Rosetti, *La Romagna*, cit. pp. 7-15.

⁽¹¹⁾ *Ibidem*, pp. 17-80.

fonte fiscale e demografica dal card. Anglico nel 1371; inoltre delle vicende storiche più importanti e anche talora della derivazione e del significato del toponimo o dei toponimi pertinenti⁽¹²⁾. Nel caso delle città, e in particolare di Forlì e di Ravenna, l'esposizione è ben più diffusa e risulta corredata anche da elenchi di personaggi illustri e da una bibliografia essenziale⁽¹³⁾. Naturalmente intercalate a queste voci fanno corpo anche quelle tematiche – che vengono indicate pure come ‘articoli istituzionali’ – : sono, come già si è detto, 52, si articolano in numerose tabelle statistiche interpretate sulla base di una metodologia comparata, non più volte al passato storico e alle sue fonti, ma fonti esse stesse dei decenni fra '800 e '900 contemporanei al Nostro. Sono ‘voci tematiche’ che toccano gli interessi vitali dei contemporanei del Rosetti e del Rosetti stesso: interessi che spaziano dalla geologia e dai fenomeni naturali all'agricoltura, all'idrografia, agli ordinamenti amministrativi civili ed ecclesiastici, dalle comunicazioni ferroviarie all'industria, al commercio, al credito e al risparmio, alle imposte; dalla demografia alla giustizia, alle carceri e all'igiene, dai dialetti e dall'istruzione all'indole e ai costumi dei Romagnoli di fine Ottocento.

E allora quando potè essere composta l'opera? Non penso certo nell'età giovanile della sua formazione professionale a Torino e tanto meno al periodo dell'intensa e meritoria attività svolta come ingegnere politecnico in Argentina e altrove dal 1865 al 1885, ma sicuramente negli otto anni seguenti, quando, a unità d'Italia già realizzata, con metodologia positivista ma anche con spirito risorgimentale e dopo l'esperienza didattica e professionale fatta oltre Atlantico⁽¹⁴⁾, che vediamo essersi riflessa fortemente in questa sua opera, soprattutto nei cosiddetti ‘articoli istituzionali’, l'autore procedet-

⁽¹²⁾ Ibidem, pp. 81-807; poi “Indice-sommario”, pp. 809-10; “Correzioni ed aggiunte”, p. 811.

⁽¹³⁾ Cfr. Per Forlì e Ravenna: Ibidem, rispettivamente alle pp. 304-318, 629-642.

⁽¹⁴⁾ Un passo avanti determinante nella conoscenza delle esperienze di vita e di lavoro del Rosetti oltre Atlantico e altrove fuori d'Italia è stato realizzato con la seguente recentissima pubblicazione: *I viaggi e le memorie di Emilio Rosetti. Società, luoghi e tecniche del XIX secolo, 1839-1873*, elaborazione, integrazione e commento di Giulia Torri, Firenze, Edizioni Polistampa, 2010.

te alacremenente alla stesura di un lavoro così oneroso, il primo vero strumento scientifico in grado di favorire ricerche e conoscenze nuove nel mondo della cultura romagnola. Certamente in tale direzione fu stimolato dall'invito del geologo A. Ghisleri che, preoccupato di trovare strumenti didattici per la formazione civile degli Italiani, suggerì al Rosetti di contribuire in Romagna a questi intenti pedagogici scrivendo una monografia della regione nell'ambito promozionale di "un grande sistema di studi locali organizzato intorno ai centri regionali"⁽¹⁵⁾. I tempi erano ormai maturi per un'impresa di questo genere, anche perché cominciavano a diffondersi per iniziativa del TCI guide di illustrazione delle nostre regioni.

3. *Significato e contributo de La Romagna*

Diversamente da quanto è stato affermato che l'opera del Rosetti sarebbe stata il risultato di una tardiva intuizione ritengo che l'idea per la realizzazione di un'impresa editoriale così complessa ed onerosa sia stata meditata e concepita in forma generica già negli anni della formazione dell'autore e si sia caratterizzata nei suoi orientamenti prevalenti durante l'esperienza ventennale fatta oltre Atlantico che ha rappresentato, come ho accennato poco fa, una sorta di vaglio selettivo dei suoi molteplici interessi professionali. Nei nove anni trascorsi dal rientro in patria all'edizione de *La Romagna* la sua attività di ricerca e raccolta di tanti e vari materiali dovette procedere molto alacremenente anche perché sollecitata dall'urgenza dei problemi più economico-sociali, ambientali e culturali che non politico-istituzionali posti dal processo unitario nella prospettiva di un prossimo compimento del movimento risorgimentale. Ma sarebbe errato pensare che il Rosetti visse pienamente e intensamente le idealità, anzi le ideologie, di questo processo. Il suo scudo protettivo fu costituito soprattutto dalla sua adesione al positivismo scienista, ancora prevalente fra '800 e '900, e alle sue matrici naturalistiche, laiche e razionali che avevano connotato

⁽¹⁵⁾ Gambi, *La Romagna*, cit., p.86.

un secolo prima la cultura illuministica⁽¹⁶⁾. Pertanto il suo approccio alla regione con strumenti di indagine integrati fra geografia e storia non poteva che mirare ad individuare di questa realtà territoriale i confini naturali (il fiume Sillaro, il fiume Reno-Primaro, il mare Adriatico e la catena appenninica) e i caratteri interni fitogeomorfologici e culturali (le varie espressioni dialettali). Di qui l'importanza nella solida struttura della sua opera dell'indagine e della conoscenza storica che animano talora vivacemente la sintesi storica iniziale e molte sue voci di località importanti. Come è stato detto, l'originalità incomparabile de *La Romagna* risiede proprio nel singolare connubio fra geografia e storia che ne dilata l'ottica dal passato al presente e persino al futuro, recuperando spessore temporale, spaziale e concettuale mediante il metodo comparato e l'adozione di fonti statistiche e seriali come le inchieste⁽¹⁷⁾.

Proprio su questa interdisciplinarietà fra geografia e storia, capace di coagulare anche altre materie e interessi scientifici nelle voci dell'opera, i primi recensori del Rosetti da geografi puri espressero più riserve di carattere accademico e professionale che non consensi e giudizi positivi che pure non furono pochi⁽¹⁸⁾. La rivalutazione de *La Romagna* come repertorio o dizionario enciclopedico che eludeva la tendenza allora prevalente nella cultura scientifica alla specializzazione – andando così controcorrente – è venuta assai tardi a distanza di circa un secolo, cioè solo venti trent'anni fa – per merito soprattutto, come ho già detto, di Lucio Gambi, lo studioso più in grado di approfondire la conoscenza del Rosetti e della sua opera non solo e non tanto perchè romagnolo di origine, ma particolarmente

⁽¹⁶⁾ Procedendo da un lato dalla non felice esperienza del governo pontificio fatta negli anni giovanili e dall'altro da problematiche e temi cari al federalismo di Carlo Cattaneo, il Rosetti mantenne un atteggiamento assai critico nei riguardi del temporalismo papale, fu piuttosto tiepido nei confronti della monarchia sabauda, ma operò ininterrottamente per dare ai Romagnoli e agli Italiani una educazione civica sensibile soprattutto ai valori ambientali e alle realtà territoriali.

⁽¹⁷⁾ A centinaia sono pubblicate nell'opera le tabelle statistiche aggiornate agli ultimi anni dell'Ottocento. Fra le fonti contemporanee vi si registra un'ampia utilizzazione delle inchieste Jacini e Bertani, come rileva anche S. Pivato, "Introduzione" a *La Romagna* cit., p. XIV.

⁽¹⁸⁾ Lo rileva dalla sua posizione congeniale di principe di questa interdisciplinarietà anche il Gambi, *La Romagna* cit., 99, 85-86; cfr. anche: Pivato, "Introduzione" cit., pp. VII-VIII.

te in virtù del fatto che alle sue eccellenti doti di geografo fisico e antropico seppe associare una vivace cultura storica, mostrando così una certa congenialità col Nostro. Delle sue valutazioni ed interpretazioni, per me in gran parte condivisibili⁽¹⁹⁾, occorre quindi tener conto in questa sede e ogni qualvolta si riprenderanno in considerazione questi temi e problemi; come certamente non si potranno ignorare i contributi dati, talora sulla scia del Gambi, da Luigi Lotti, Stefano Pivato e Corrado Matteucci e più di recente da Roberto Balzani⁽²⁰⁾. Mi sembra ora di poter dire, anche sulla base di quanto finora si è scritto, che le conoscenze storiche acquisite nel corso dell'Ottocento dal Rosetti lo indussero a vivere intensamente i suoi tempi, a considerarne le potenzialità e le dinamiche con capacità di sintesi, nel tentativo di risolverne in modo equilibrato e armonico i problemi, certo con strumenti scientifici ed empirici basati sull'evidenza dei numeri; e ciò mentre la letteratura romagnola volgeva verso il folklore, il localismo, il regionalismo e la retorica politica⁽²¹⁾. Come già si è osservato, il Rosetti non avanzò mai rivendicazioni politiche di autonomia regionale nè nei riguardi dello stato unitario nascente, nè nei confronti di Bologna e dell'Emilia, ma accettò che la Romagna nella sua "territorialità naturale", come Egli l'aveva configurata, venisse incorporata nella regionalità "ufficiale" emiliana, quella voluta nel 1859 da Luigi Carlo Farini⁽²²⁾. Che i problemi attuali anche di politica amministrativa e di natura istituzionale per un inserimento paritario della regione, nella sua identità ritrovata fra le altre regioni, nel quadro unitario della nazione fossero ben presenti al Rosetti mi risulta provato anche dalle sue proposte di rinnovamento amministrativo mirante soprattutto alla semplificazione della frantumata rete di piccoli comuni e parrocchie⁽²³⁾, e

⁽¹⁹⁾ Si rinvia in proposito alla nota 8.

⁽²⁰⁾ Pivato, "Introduzione" cit., pp. VII-XIX; C. Matteucci, "Una vita ricca di impegni e di realizzazioni", in *Emilio Rosetti e la Romagna* cit., pp.13-21; L. Lotti "La storia di Romagna negli scritti di E. Rosetti", *Ibidem*, pp. 23-29; si veda infine R. Balzani, *La Romagna*, Il Mulino, Bologna, 2001, pp. 25, 46-48, 53, 114, 120, 126, 173, 189.

⁽²¹⁾ Tale tendenza antipositivista della cultura romagnola nei primi decenni del Novecento è stata considerata nei suoi effetti riduttivi della fortuna del Rosetti da Pivato, "Introduzione" cit., pp. VIII-IX.

⁽²²⁾ Gambi, *La Romagna*, cit., pp.86-88.

⁽²³⁾ *Ibidem*, p. 89, in riferimento a quanto propone il Rosetti: *La Romagna* cit., p. 80.

questo impulso riformatore non propriamente politico gli derivava dall'esperienza storica dei trascorsi remoti della Romagna soprattutto durante il Medioevo, cui dedica più della metà delle oltre sessanta pagine del suo iniziale sunto storico⁽²⁴⁾. un medioevo che lo scrittore rivisita rapidamente con spirito volterriano come età di oscurantismo e di barbarie, pur mostrando indirettamente di non ignorarne tutta la sua importanza nel condizionare mentalità e vicende future della regione, più spesso in senso negativo come nel caso dell'avvenuta frantumazione territoriale. Atteggiamento, questo, costante nella sua opera che da alcuni studiosi è stato considerato decisamente anticlericale⁽²⁵⁾, Gambi, invece, sfuma questa interpretazione ritenendo che lo spirito che anima spesso con ironia le sue pagine sia ostile al curialismo pontificio e al potere temporale dei papi⁽²⁶⁾. Credo di poter consentire su questa valutazione, osservando che nel contesto culturale in cui il Rosetti visse poteva sembrare troppo facile almeno in questa sede piegare verso stereotipi e luoghi comuni contro i quali Egli aveva sempre combattuto. Fu questo un dato essenziale della cultura illuministica poi risorgimentale cui lo scrittore non potè non ispirarsi. Per il resto della sua trattazione operò con obiettività e pacatezza, pur fra errori e imprecisioni dovuti in gran parte al diffuso, scarso grado di conoscenza del medioevo, quando ancora dovevano essere pubblicate criticamente gran parte delle testimonianze di tale età. Non si può però trascurare a questo riguardo come il suo spirito critico abbia messo seriamente in dubbio anche la validità storica delle donazioni carolingie e di altre presunte fonti del temporalismo papale, anticipando talora certi indirizzi e risultati della medievistica contemporanea⁽²⁷⁾. Senza forzature si può ben dire che rilevante è stato il contributo alla conoscenza geografica e storica della Romagna dato dal Rosetti: in ambito geografico perchè si è rivelato un valido cultore della corografia e coronimia e in tale contesto è riuscito ad integrare e conciliare gli aspetti fisici e antropici che hanno caratterizzato la regione; in ambito storico per quanto già si è detto, ma particolarmente, come ha rilevato

(24) Rosetti, *La Romagna*, cit., pp. 33-67.

(25) Si veda ad es. Pivato, "Introduzione" cit., p. XVI.

(26) Gambi, *La Romagna*, cit., p. 84.

(27) Rosetti, *La Romagna*, cit., pp. 40 ss.

Luigi Lotti, per aver offerto dati soprattutto statistici per la storia economico-sociale e del lavoro dell'ultimo ventennio dell'Ottocento⁽²⁸⁾.

C'è in conclusione da chiederci in quale misura le sue analisi, descrizioni e proposte fatte quando nasceva e cercava di consolidarsi lo Stato unitario italiano e quando attorno al 1884 si affrontava nel parlamento italiano per la prima volta la questione romagnola siano ancora valide oggi in un clima politico e culturale radicalmente mutato. Eppure qualcosa di attuale sopravvive dei messaggi scaturiti dalla sua opera: soprattutto la richiesta ben meditata di riforma semplificatrice delle amministrazioni locali; un problema che oggi si dibatte anche se ad altri livelli. Ma sono soprattutto le indicazioni di metodo per un approccio alla soluzione di questi problemi che mi sembrano interessanti e ancora utili: la formazione di una coscienza civile mediante una conoscenza geostorica approfondita e non affrettata della propria regione e delle altre come presupposto per interventi riformatori non di parte e strumentali, ma scientificamente fondati e quindi adeguatamente obiettivi e di larga apertura comunitaria.

Rosetti ci ha lasciato, dunque, anche un messaggio innovatore, ma nel solco della tradizione. Mi sembra difficile che oggi si sia in grado di raccogliarlo e ciò nonostante era opportuno e doveroso che ricordassimo l'illustre forlimpopolese nel vivo delle celebrazioni dei 150 anni dell'unità d'Italia.

⁽²⁸⁾ Lotti, *La storia di Romagna* cit., pp. 28-29.

Schede

I Giuliana Gardelli AGGIUNTE AD UNA MAIOLICA DI XANTO IN SANT'AGATA FELTRIA

Nel 1991 per la rivista “Studi Montefeltrani”⁽¹⁾ stesi un saggio su una bella maiolica (fig. 1), attualmente murata nella sacrestia del Convento dei Cappuccini di Sant’Agata Feltria, ridente paese del Montefeltro, nel Rinascimento feudo dei Fregoso, legati ai Duchi di Urbino per stretti vincoli di parentela⁽²⁾.

Essa in origine faceva parte del servizio da puerpera anticamente detta “impagliata”, composta da molti elementi sovrapponibili, fra cui questo “taglieri”, un grande piatto solitamente decorato con scena di puerperio, e, nei servizi commissionati, anche con lo stemma araldico del committente.

Per l’esegesi artistica e attributiva rimando all’articolo citato, convalidando l’attribuzione al grande pittore su maiolica della prima metà del secolo sedicesimo, Xanto Avelli da Rovigo, la cui operosità in ambito urbinato si colloca nel quarto decennio del ’500, con opere firmate e datate fra il 1530 e il 1542⁽³⁾. Pittore



1. F.X. Avelli, *Nascita della Vergine*, maiolica; taglieri del servizio da impagliata, 1540 ca; S. Agata Feltria, Chiesa dei Cappuccini, sacrestia.

⁽¹⁾ G. Gardelli, *Sant’Agata Feltria nella storia della ceramica*, in “Studi Montefeltrani”, 16 (1991), pp. 65-77; per la maiolica in esame cfr. pp. 70-77, fig. 4.

⁽²⁾ Nel 1470 Agostino Fregoso, di origine genovese, aveva sposato Gentile figlia di Federico di Montefeltro, Duca di Urbino, e ne ebbe come dote il territorio di Sant’Agata con il titolo di conte.

⁽³⁾ La data di morte si colloca nel 1545. Sulla sua opera e sulla sua vita esiste ormai ampia letteratura; fondamentale rimane il convegno *Francesco Xanto Avelli da Rovigo*, tenutosi a Rovigo all’Accademia dei Concordi nel 1980, i cui Atti furono editi nel 1988 a cura del Comune di Rovigo.



2. F.X. Avelli, *Nascita della Vergine*, maiolica; coperchio di scodella da impagliata, esterno, 1540 ca; ubicazione sconosciuta.



2b. F.X. Avelli, *Stemma*, maiolica; coperchio di scodella da impagliata, interno, 1540 ca; ubicazione sconosciuta.

di grande capacità narrativa, usa impaginare una storia od un evento entro una figurazione molto spesso complessa, e talora confusa, attingendo a varie fonti iconografiche, che tuttavia sa mescolare con vivacità, donando, tramite una cromia squillante, una particolare carica emotiva, che non lascia indifferente l'occhio del fruitore. Egli realizza in tal modo uno stile inconfondibile e ben riconoscibile anche in opere non firmate. In genere utilizza le stampe incise più famose del tempo, fra cui ama in particolare quelle del Raimondi, e con grande padronanza del pennello, attraverso minime varianti, sa adattare un medesimo disegno a personaggi diversissimi.

Nel citato articolo avevo evidenziato, attraverso un esame analitico della figurazione, tutti i legami stilistici con il *ductus* di Xanto espressi dai vari personaggi, protagonisti dell'evento, qui inseriti in una complessa e molto bella architettura di interno, in cui il pittore ha collocato la scena di puerperio. Del pittore rodigino esistono varie ceramiche con dipinti riferiti alla nascita, considerando che un servizio era composto da cinque a sette elementi, purtroppo oggi tutti smembrati, dispersi fra vari musei e collezioni, o perduti; non si conosce infatti nessun un servizio integro in tutte le sue parti.

Esaminiamo il coperchio di una scodella, venduto a Londra nel 1970⁽⁴⁾, con all'esterno una scena di nascita (fig. 2a, b), dove la donna che prende la bacinella, ha la medesima torsione di quella che nella nostra maiolica tende il lenzuolino a riscaldare. Più interessante è l'interno del coperchio dove il medesimo stemma, con chiaro riferimento ai della Rovere, si distende entro una bella corona di quercia su tutta la superficie e mostra di appartenere in maniera equivocabile al servizio di Sant'Agata. Purtroppo non è datato, né possiamo ricavare la data dalla nostra, in quanto murata. Tuttavia da tempo Xanto ha trattato questo evento, allora molto frequente. La più antica scodella xantiana conosciuta si trova a Venezia, Museo Correr⁽⁵⁾; è dipinta all'esterno a "grottesca e trofei" e all'interno con scena di parto assai ingenua e quasi elementare, ma già con la donna che scalda il lenzuolino, ed un curioso fanciullo, troppo grande, che si protende come per giocare. La scodella è datata al 1530, e Ballardini vi vede rappresentata, ritengo giustamente, la "Nascita di Gesù". Xanto replica nel 1535 la medesima iconografia proposta con poche varianti in un'altra scodella ora a Londra, al Victoria

⁽⁴⁾ Il coperchio è riportato in F. Cioci, *I della Rovere di Senigallia e alcune testimonianze ceramiche*, in "Faenza", LXVIII (1982), tav. LXXXVIII.

⁽⁵⁾ Cfr. G. Ballardini, *Corpus della maiolica italiana*, I, n. 252.

and Albert Museum⁽⁶⁾ (fig. 3). L'esegesi dell'iconografia ha riconosciuto l'utilizzo da parte di Xanto, ma con adattamenti, della stampa dei *Modi* e del *Parnaso* del Raimondi⁽⁷⁾.

Con ogni evidenza, l'iconografia del piatto di Sant'Agata è di gran lunga superiore alle maioliche precedenti, dimostrando una perizia pittorica ben più esperta e matura, in grado di donarci una visione dell'evento assai più complessa e di diversa interpretazione. Tuttavia fino ad ora non avevo trovato la vera fonte di ispirazione, entro cui Xanto ha utilizzato il proprio repertorio di immagini, mescolandoli con destrezza. In particolare non mi era chiaro da dove derivasse quel curioso particolare della donna, ancella, amica o parente della puerpera, che riscalda al fuoco scoppiettante il lenzuolino per asciugare il bimbo dopo il primo bagnetto ed il motivo del più ricco affollamento delle figure. Una mostra tenutasi a Siena nel 2010⁽⁸⁾ ha reso noto al vasto pubblico un'opera importante e per la maiolica di Sant'Agata di grande interesse. Si tratta del polittico con episodi riferiti alla *Vita della Madonna*, fra cui si distingue, per la bellezza del tessuto narrativo, la *Natività della Vergine* (fig. 4a, b). Attribuito un tempo al Sassetta, il polittico è oggi collocato, su indirizzo longhiano, fra le opere del "Maestro dell'Osservanza", la cui attività è documentata fra il 1432 e il 1439, dunque molto tempo prima dell'attività pittorica di Xanto.

Nel Trecento il tema della *Nascita della Vergine* ebbe una interessante fioritura, specie in ambito toscano, dove sulla scia di Pietro Lorenzetti, altri artisti si cimentarono in questa iconografia, da Bartolo di Fredi a Sano di Pietro e che raggiunse alti livelli nel citato Polittico del Maestro dell'Osservanza⁽⁹⁾. Ad un esame comparato fra la maiolica e il dipinto si nota immediatamente quanto quest'ultimo abbia aiutato Xanto a creare la *historia* con una raggiunta maturità artistica.

Nei secoli seguenti, tanto più al tempo di Xanto in cui il tema preferito divenne *L'Adorazione dei Magi*, l'iconografia della *Natività della Vergine* venne quasi accantonata, per privilegiare appunto quella della nascita di Gesù, in linea con i



3. F.X. Avelli, Scena di parto, maiolica; scodella da impagliata, 1535; Londra, Victoria and Albert Museum.

⁽⁶⁾ *Ibid.*, II, n. 201.

⁽⁷⁾ Cfr. J. Petruzzellis Scherer, *Fonti iconografiche delle opere dell'Avelli al Museo Correr di Venezia*, in *Francesco Xanto Avelli*, cit., pp. 121-152.

⁽⁸⁾ *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo Mostra Siena 26 marzo-11 luglio 2010, a cura di M. Seidel, Milano, 2010: cfr. scheda di Machtelt Israëls, *Maestro dell'Osservanza (opere documentate dal 1432 al 1439)*, Polittico di Asciano, Museo del Palazzo Corboli (dalla cappella della Natività della Vergine nella Collegiata di Sant'Agata), pp. 152-153.

⁽⁹⁾ *Ibid.*: G. Fattorini, *Eredità del Trecento. La lezione trecentesca e le immagini dell'identità civica*, pp. 142-175, figg. 10-12.



4a. Maestro dell'Osservanza, Vita della Madonna, Polittico, 1432-1439; Asciano, Museo di Palazzo Corboli.

4b. Maestro dell'Osservanza, Vita della Madonna, part. con Natività della Vergine, 1432-1439; Asciano, Museo di Palazzo Corboli.



dettami cattolici. È dunque assai interessante comprendere il motivo per cui, ormai già verso il quarto decennio del '500, un pittore di maiolica affronti un tema di rara iconografia, e quasi fuori moda. Ad un confronto diretto fra il Polittico di Asciano e il tagliere di Sant'Agata è indubbio che nella maiolica vada vista *La nascita della Vergine*, eseguita tuttavia secondo canoni artistici propri della maiolica istoriata. Xanto ha riassunto in un solo ambiente, né poteva fare diversamente nello spazio di un "tagliere", quanto il pittore del Polittico aveva potuto collocare in tre ambienti divisi da eleganti colonnine. Ma nulla manca: S. Anna sulla destra ha un medesimo velo sul capo, rarissima iconografia nel '500, qui ovviamente ripresa dal dipinto. Per la fantesca accanto alla fiamma utilizza invece un proprio vivacissimo cliché, mentre la dama agghindata che protende la piccola verso il lenzuolino, è seduta come nel polittico. A destra

pare intuire la presenza di Gioacchino ed a sinistra due personaggi maschili sembrano commentare l'evento, scrutando il cielo, forse per fare l'oroscopo alla neonata, attualissimo costume nelle corti italiane del tempo. La catinella accanto alla fiamma è di identica forma, ma l'aggiunta della mastella di legno dona alla maiolica una vivace nota di colore. Sul fondo, ma ben in vista, una tavola con bella tovaglia bianca è riccamente imbandita per il pasto della puerpera. La tenda annodata lascia aperta la finestra che ricorda proprio la forma di quelle del palazzo Ducale di Urbino. Somiglianze dunque, ma anche quelle differenze che portavano la maiolica all'attualità del presente.

Vi è tuttavia un aspetto sulla storia di questa maiolica intrigante quanto mai e che ricerche future potranno maggiormente chiarire.

Il Polittico si trova ora nel Museo Corboli, ma fu commissionato intorno al 1437-1439 da Matteo di Giovanni, appena eletto pievano nella Collegiata di Sant'Agata ad Asciano, proprio per l'altare dedicato alla *Natività della Vergine*. La famiglia Corboli era toscana, ma, e qui sta la futura ricerca in ambito urbinato, i Corboli furono una presenza importante anche nell'Urbino del '500, tanto che Francesco Corboli nel 1506 rivestì la carica di Primo Priore del Collegio dei Dottori (poi Università), appena istituito da Guidubaldo; ad Urbino come ad Asciano i due Palazzi Corboli assolvono oggi funzione civica: in Toscana come Museo, in Urbino come sede dell'ERSU. Ed ancora vogliamo sottolineare la corrispondenza fra la primitiva sede del dipinto nella Collegiata di Sant'Agata e quella della maiolica nel paese di Sant'Agata Feltria. Troppe sono le coincidenze per non incuriosire lo storico ad approfondire la ricerca.

romagna arte e storia

*rivista quadrimestrale
di cultura*

Romagna arte e storia è una rivista di cultura fondata nel 1980 da un gruppo di studiosi convinti dell'utilità di raccogliere contributi di studio altrimenti dispersi e della necessità di stimolare nuove ricerche sulla cultura di quella entità storica e geografica denominabile come "Romagna".

La rivista si è proposta e si propone come risposta all'esigenza fortemente avvertita negli ambienti più aperti e più vivi di sensibilizzare maggiormente alla problematica degli studi locali, intesi come seria ricerca e nuova riflessione su dati positivi.

Ha pubblicato fino al 31 dicembre 2008 ottantatre fascicoli per oltre diecimila pagine con oltre settemila immagini e ha ospitato saggi e contributi di duecentotrenta collaboratori.

Il gruppo storico di lavoro che si riunisce attorno a lei ha realizzato anche edizioni di libri d'arte e di storia, prodotto eventi culturali, mostre e siti web culturali, tra i quali Balnea.museum, "Museo virtuale dei bagni di mare e del turismo balneare".

Non ha mai richiesto contributi a enti pubblici e si sostiene con la vendita dei fascicoli, con gli abbonamenti e la pubblicità.

Esce con periodicità quadrimestrale.

Proprietà della testata: Romagna Arte e Storia sas, Rimini

Romagna arte e storia è presente su Internet all'indirizzo:

<http://www.romagnaarteestoria.it>

indirizzo di posta elettronica: ras@rimini.com

indirizzo per corrispondenza editoriale:

Romagna arte e storia, Via Fezzan 11, 47921 Rimini

**Gli indici di Romagna Arte e Storia sono consultabili all'indirizzo web:
www.romagnaarteestoria.it**

romagna arte e storia

*rivista quadrimestrale
di cultura*

Fascicoli monografici di Romagna arte e storia

Studi sul Quattrocento, n. 2, 1981

Atlante per il dipartimento del Rubicone. Cronache, documenti e immagini per la storia del triennio rivoluzionario in Romagna (1796-1799), a cura di Giorgio Gattei e Pier Giorgio Pasini, n. 6, 1982

Studi sulla marineria, n. 9, 1983

Studi sulla pittura riminese, di Antonio Corbara, n. 12, 1984

Architettura e cantiere nel Settecento, n. 15, 1985

La nobiltà, n. 18, 1986

Storie di sesso, n. 21, 1987

Inediti di Carlo Grigioni, a cura di P.G. Pasini, n. 24, 1988

Atlante per i bagni di Romagna (1843-1900), n. 28, 1990

Quel che passava il convento. Tavola e cucina dei monasteri femminili nei secoli XVI-XVIII in Romagna, di Ludovico Masetti Zanini, n. 32, 1991

Antiche pitture, n. 35, 1992

Per Antonio Domeniconi, a cura di Claudio Riva, 37, 1993

Antiche maioliche, n. 42, 1994

Le campagne romagnole, a cura di Dante Bolognesi, n. 45, 1995

Rapsodia per una repubblica. Cronache, documenti e immagini per la storia della repubblica Romana in Romagna (1848-1849), di Arturo Menghi Sartorio, n. 51, 1997

Omaggio a Garibaldi, n. 57, 1999

Fiere mercati commerci, n. 60, 2000

Religiosità popolare, n. 63, 2001

Questione di soldi, n. 66, 2002

La Romagna del Rosaspina, di A. Bernucci, n. 69, 2003

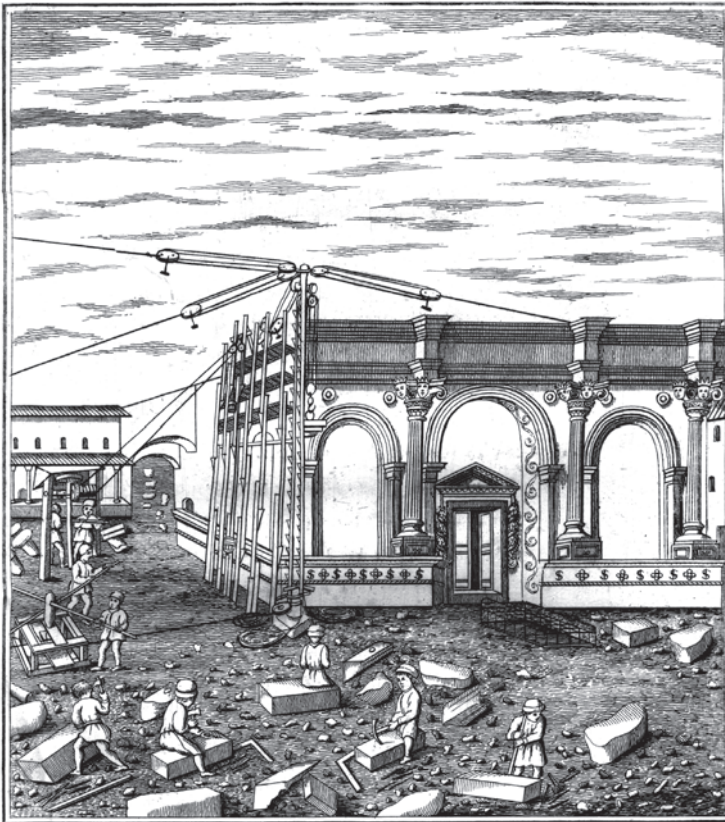
Il pane in Romagna. Regole, consumi, tradizioni (secoli XVI-XX), a cura di Dante Bolognesi, n. 72, 2004

Ballo e balli. La Romagna fra la danza di corte e il ballo popolare, a cura di Anna Tonelli, n. 75, 2005

Francesca da Rimini, sulle tracce di un mito, di Ferruccio Farina, n. 78, 2006

Parlando di donne..., n. 81, 2007

Storie di salute e malattia, a cura di Giancarlo Cerasoli e Stefano De Carolis, n. 84, 2008



**Fondazione
Cassa di Risparmio
di Rimini**



Via Emilia, 31 · 47921 Rimini · tel. 0541-741011

Pietro Santi, 1766



Facciata dell' antica Rotonda di Ravenna verso Ponente, in cui osservansi gli antichi rifarvimenti, e i due ingressi Superiore ed Inferiore



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA



Arte Costume Cucina Dialetto
Didattica Letteratura italiana
Letteratura straniera Microstorie

Panozzo Editore

a Rimini dal 1981

www.panozzoeditore.com



SOMMARIO

Romagna arte e storia

Spedizione in A.P. Comma 34 Art. 2
Legge 549/95 Filiale di Forlì.

Anno XXXIII / numero 99 / luglio-settembre 2013 Pubbl. inf. 50%

<i>Leardo Mascanzoni</i>	<i>Ricerche:</i> Verosimile e vero sul <i>Camino de Santiago</i> (Laurence Sterne, Martir de Arzendijan e Giacomo Antonio Naia da Ravenna)
<i>Alessandra Bigi Iotti</i> <i>Giulio Zavatta</i>	Per Marco Marchetti pittore di pale d'altare nella Faenza della Controriforma e alcuni disegni in rapporto con il <i>Martirio di Santa Caterina</i> in Sant'Antonio
<i>Alessandro Bazzocchi</i>	Prelati faentini e amministrazione dello Stato pontificio nell'età della Controriforma
<i>Ermes Brunelli</i>	Palazzo Romagnoli e i caratteri stilistici dell'architettura barocca cesenate
<i>Ferruccio Farina</i>	<i>The Magnificent Bridge</i> Il ponte di Tiberio in alcuni sconosciuti disegni inglesi
<i>Augusto Vasina</i>	Per Emilio Rosetti e la sua <i>Romagna</i> Contributo alla conoscenza geostorica della Romagna
<i>Giuliana Gardelli</i>	<i>Schede:</i> Aggiunte ad una maiolica di Xanto in Sant'Agata Feltria

€ 13,00

© Panozzo Editore s.a.s. / Editrice Romagna Arte e Storia s.a.s.,
Aut. del Tribunale di Rimini n° 186 del 16 ottobre 1980.
Dir. resp. Pier Giorgio Pasini.
