

Luigi Maria Malkowski Memorial Day 2012



ATTI DELLA I GIORNATA DI STUDI DEDICATA ALLA MEMORIA DI LUIGI MARIA MALKOWSKI

Ravenna
4 dicembre 2010

I

Incontro di studio sul tema
Studiare Ravenna a Ravenna

a cura di

Paola Novara Fulvia Fabbi Filippo Trerè

Con la collaborazione dell'Istituzione Biblioteca Classense



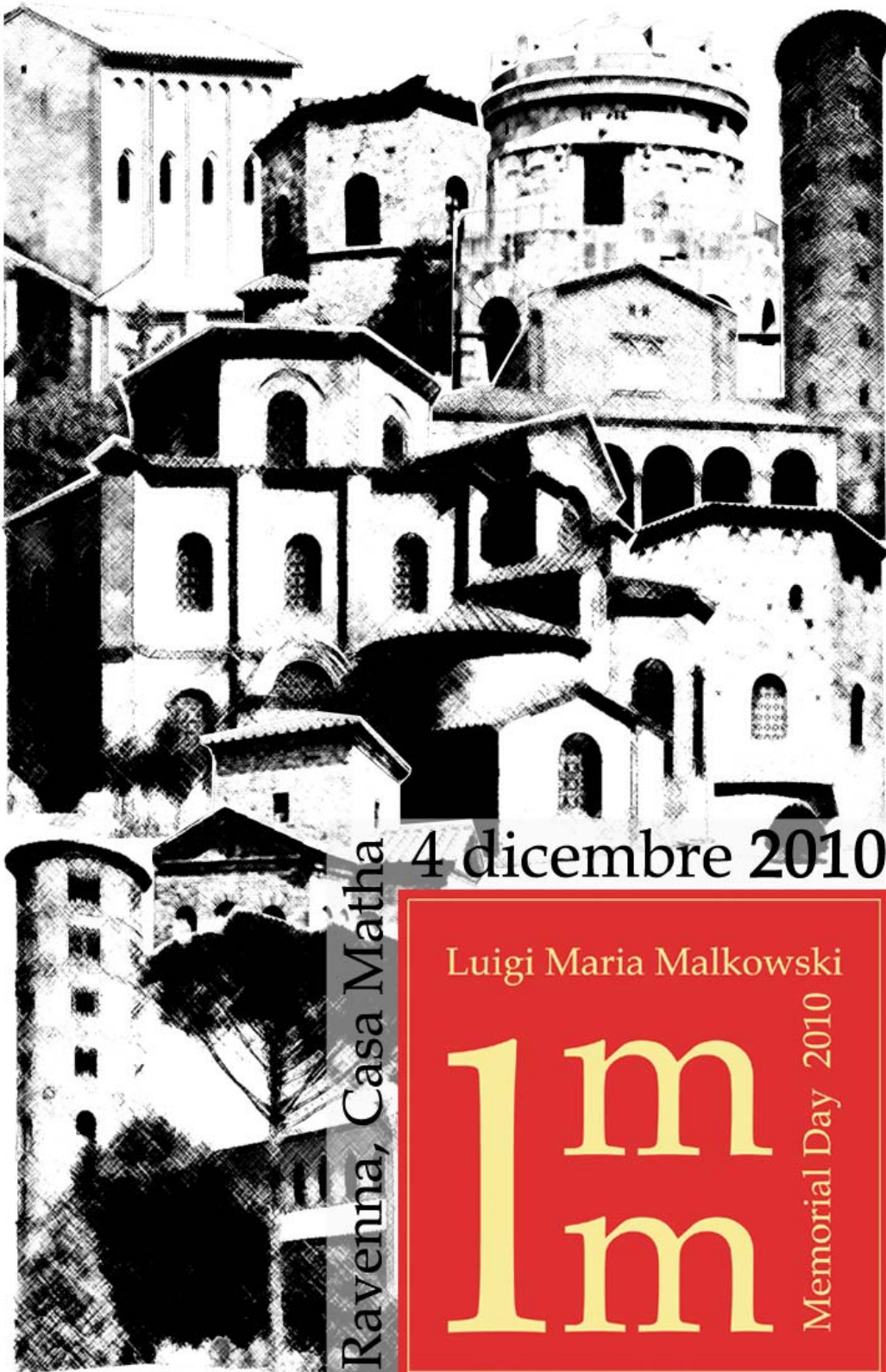
Isbn: 978-88-95865-83-6

Il copyright dei testi è dei rispettivi autori

Fernandel
scientifica

Via Col di Lana, 23 – Ravenna
Tel. 0544 401290 Fax 0544 1930153

www.fernandel.it
scientifica@fernandel.it



Ravenna, Casa Matha -

4 dicembre 2010

Luigi Maria Malkowski

lm
lm

Memorial Day 2010

Programma della giornata

Ricordando Luigi Maria Malkowski: una singolare figura di umanesimo

a cura di Maria Lodovica Malkowski e Salvatore Giannella

a seguire

Incontro di studio sul tema: Studiare Ravenna a Ravenna

Sessione mattutina, presiede Filippo Trerè

Angela Ghirardi

Ritrattisti e ritratti tra Ravenna e Bologna nel secondo Cinquecento

Alberto Giorgio Cassani

"Sub pomeriis nobile id delubrum". Leon Battista Alberti e Ravenna

Mauro Mazzotti

Ipotesi a proposito di una fonte iconografica sulla Battaglia di Ravenna

Serena Simoni

Ritratti e autoritratti di signora: Barbara Longhi

Filippo Trerè

Tracce di scultura tardogotica a Ravenna: le lastre terragne

Intermezzo

Dallo studio delle xilografie della Classense all'Operazione Salvataggio delle biblioteche del deserto del Sahara: testimonianza di Alessandro Giacomello, direttore dei corsi di restauro della

Regione autonoma Friuli Venezia Giulia

Sessione pomeridiana, presiede Paola Novara

Giovanni Assorati

Ravenna antica attraverso la sua officina epigrafica

Maria Giulia Benini

Giovanni Guerrini nella Sala del Consiglio del palazzo della Provincia: arte, lavoro e risorse nella Ravenna degli Anni Venti

Fulvia Fabbi

Leggere il territorio. Breve disamina sulle modalità grafiche di rappresentazione nella cartografia storica del ravennate, tra XV e XVII secolo

Giovanni Gardini

Spunti dal Carteggio Ricci-Monumenti presso la Biblioteca Classense di Ravenna. Il quadriportico della basilica di S. Agata a Ravenna

Alberto Malfitano

La pineta di Ravenna e l'opera di Luigi Rava

Anna Missiroli

Paesaggi disegnati. Cabrei negli archivi di Ravenna

Paola Novara

Fonti per la ricostruzione della topografia urbana di Ravenna. Un caso di studio: prima di Classe in Città

Atti dell'incontro di studio sul tema
Studiare Ravenna a Ravenna

Sommario

- G. Assorati
Ravenna antica attraverso la sua officina epigrafica p. 9
- M.G. Benini
*Giovanni Guerrini nella Sala del Consiglio del Palazzo della Provincia:
arte, lavoro e risorse nella Ravenna degli Anni Venti* p. 17
- A.G. Cassani
"Sub pomeriis nobile id delubrum". Leon Battista Alberti e Ravenna p. 33
- F. Fabbi
*Leggere il territorio. Breve disamina sulle modalità grafiche di
rappresentazione
nella cartografia storica del ravennate, tra XV e XVII secolo* p. 43
- G. Gardini
*Spunti dal Carteggio Ricci-Monumenti presso la Biblioteca Classense di
Ravenna.
Il quadriportico della basilica di S. Agata a Ravenna* p. 71
- A.Ghirardi
Ritrattisti e ritratti tra Ravenna e Bologna nel secondo Cinquecento p. 83
- A.Missiroli
Paesaggi disegnati. Cabrei negli archivi di Ravenna p. 93
- P. Novara
*Note di topografia urbana ravennate. L'isolato di Classe in Città fino al
XVI secolo* p. 103

S. Simoni p. 121
Ritratti e autoritratti di signora: Barbara Longhi

F. Trerè p. 135
Tracce di scultura tardogotica a Ravenna: le lastre terragne

Abbreviazioni comuni a tutti i testi

Luoghi e istituzioni

AARA = ARCHIVIO ARCIVESCOVILE DI RAVENNA

AN = Fondo *Archivio Notarile*, in ASR

ASR = ARCHIVIO DI STATO DI RAVENNA

ASCRA = ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI RAVENNA

BCR = ISTITUZIONE BIBLIOTECA CLASSESE, RAVENNA

BSF = BIBLIOTECA A. SAFFI, FORLÌ

CRS = Fondo *Corporazioni Religiose Soppresse*, in ASR

SBAP = SOPRINTENDENZA PER I BENI ARCHITETTONICI E PAESAGGISTICI DI RAVENNA

SBSAE = SOPRINTENDENZA PER BENI STORICI, ARTISTICI ED ETNOANTROPOLOGICI DI BOLOGNA

Riviste

«BECCR» = «Bollettino economico della Camera di Commercio di Ravenna»

«CARB» = «Corsi di Cultura sull'arte ravennate e bizantina»

«DPS» = «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria, prov. di Romagna»

«FR» = «Felix Ravenna»

«MKIF» = «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz»

«RSR» = «Ravenna Studi e Ricerche»

«SR» = «Studi Romagnoli»

Si ringrazia l'Istituzione Biblioteca Classense, nelle persone del direttore Maria Grazia Marini e del conservatore Claudia Giuliani, per avere autorizzato la pubblicazione delle immagini e la trascrizione di testi provenienti dai fondi Classense e dall'Archivio Storico Comunale di Ravenna; un particolare ringraziamento a Floriana Amicucci e a Gabriele Pezzi per la cortese collaborazione prestata.

Introduzione

La giornata di studi organizzata nell'aula magna della Casa Matha di Ravenna il 4 dicembre 2010 in memoria di Luigi Malkowski, è stata molto ricca e complessa, e ha visto affiancarsi un gruppo di interventi più propriamente finalizzati al ricordo della figura del vicedirettore della Classense e una sezione di studi dedicati alla sua memoria. Vista l'articolazione dell'incontro e la quantità di materiale raccolto, si è deciso di pubblicare gli atti della giornata in due tempi, dividendo i testi in Atti del Convegno *Studiare Ravenna a Ravenna* e Atti del *LMM memorial* (volume che conterrà anche una sezione di testi dedicati da studiosi non presenti all'evento).

La giornata non ha voluto essere semplicemente una nostalgica rievocazione, ma nell'affrontare i temi dell'incontro intitolato *Studiare Ravenna a Ravenna* si sono ricercati e - si ritiene - centrati tre obiettivi fondamentali.

Si è innanzitutto evidenziato, come per studiare "Ravenna", sia necessario frequentare assiduamente i suoi archivi, biblioteche e musei, vale a dire non avere un approccio compilativo o meramente bibliografico, ma profondamente conoscitivo e di studio, dimostrando di possedere una vera e propria capacità di "ricerca sul campo".

Tale intento è pienamente riassunto dal titolo scelto per il convegno: *Studiare Ravenna a Ravenna*. Coerentemente con quanto proposto, pertanto, le relazioni di studio hanno riguardato quasi solo ed esclusivamente materiale conservato negli archivi e nei fondi ravennati. Si è così dimostrato come è possibile far finalmente dialogare - secondo una metodologia dichiaratamente multidisciplinare - vari studiosi su un tema comune di indagine: Ravenna. Pertanto si può affermare che «L'officina culturale» che Malkowski stesso auspicava per la sua Biblioteca Classense, ha pervaso questa giornata ed ha avuto una evidente concretizzazione.

Questi obiettivi non erano altro che le aspirazioni dell'acuto e sensibile intellettuale ravennate, un uomo buono, gentile, disponibile al dialogo, aperto al confronto. Un uomo che, nelle testimonianze di chi l'ha conosciuto e frequentato, ha rappresentato un raro e significativo esempio non solo di sapere e rigore scientifico, ma di umiltà e umanità. Ricordarlo significa semplicemente continuare a percorrere la sua stessa strada per definire e plasmare più compiutamente la coscienza culturale di Ravenna.

I Curatori

Giovanni Assorati

L'epigrafia è una fonte primaria per l'età romana, soprattutto alto e basso imperiale, in quanto, perduti gli archivi amministrativi con la sola parziale eccezione dell'Egitto, raccoglie la quasi totalità della documentazione della popolazione di media condizione delle città dell'impero romano. Oltre alla preziosa possibilità di raccogliere informazioni anagrafiche¹, il documento epigrafico presenta delle sue peculiarità che forniscono dati diversi da quelli di un documento cartaceo, a partire dalla sua natura "espota", pubblica, che denota una volontà di auto rappresentazione anche quando il monumento non si presenta come una memoria celebrativa: infatti «le iscrizioni sono [...] prodotti culturali, più propriamente prodotti della comunicazione scritta del passato, intrisi dell'intenzione di far durare nel tempo il messaggio trasmesso (quanto meno questa è una caratteristica importante e prevalente), che si affiancano spesso ai prodotti della comunicazione figurata»². Del resto sono «elementi compositivi di un epigrafe: a) il supporto o l'edificio; b) il testo che vi si legge; c) la scrittura usata; d) l'ambiente e il paesaggio cui l'iscrizione era destinata. L'iscrizione è tutto questo, non può ridursi alla sola consistenza testuale [...]. È però altrettanto vero che un'iscrizione è tale solo quando ha il suo testo [...]. Ma è certo che ogni testo si comprende nella pienezza dei suoi significati secondo l'impiego, la funzione e l'ambientazione del monumento e dell'oggetto»³: le testimonianze epigrafiche di Ravenna non solo rispondono pienamente a questa indicazione, ma soprattutto nelle iscrizioni dei grandi cicli musivi il legame con le raffigurazioni, a completare un messaggio visivo complesso, ne trova una piena realizzazione.

Il patrimonio epigrafico ravennate non è facilmente riassumibile nella sua consistenza in

quanto manca una pubblicazione unitaria: dalla raccolta del *Corpus Inscriptionum Latinarum*⁴ le numerose iscrizioni rinvenute nel corso dell'ultimo secolo non sono state oggetto di raccolte sistematiche, se non per lavori specifici o dai precisi limiti cronologici, e spesso sono rimaste escluse epigrafi di tipologia o supporto particolari come il mosaico, le gemme, l'argenteria, gli affreschi altomedievali, fino ai graffiti e dipinti su vasi e anfore, etc.⁵. Per lo studio tecnico dell'epigrafia ravennate, che passa per alcuni fondamentali contributi a partire da quello di Susini del 1965⁶, sono indispensabili i reperti ancora esistenti e disponibili: a Ravenna le epigrafi musive degli edifici paleocristiani propongono una visione privilegiata di contesto ancora leggibile, ma la maggior parte del materiale è naturalmente nelle collezioni musealizzate, in particolare nel Museo Nazionale di Ravenna presso S. Vitale, nel Museo Arcivescovile e nella chiesa di S. Agata, che in totale propongono circa 250 iscrizioni databili tra III a.C. e IX d.C.⁷.

⁴ CIL XI raccoglie 410 iscrizioni di pertinenza ravennate, alle quali s'aggiungono una dozzina di iscrizioni di territorio ravennate ma raccolte in CIL V e numerosi bolli laterizi ricompresi in raccolte apposite, ormai superate da più recenti lavori generali (PELLICIONI 1983), già però da integrare con ritrovamenti successivi.

⁵ Oltre ai già segnalati bolli, esempi sono BOLLI NI 1975 per le epigrafi greche, RUGO 1976 per una prima raccolta dell'epigrafia altomedievale purtroppo ancora da completare (come anche per altre realtà, cfr CUSCITO 2006, p. 9), e GIACOMINI 1990 per un utilizzo sistematico dell'epigrafia altoimperiale. CIL e l' *Année épigraphique*, sede deputata ad accogliere le novità epigrafiche antiche, raccolgono poco più di 700 iscrizioni (compresi i bolli laterizi) sulle oltre 900 complessive (comprese quelle non latine) di cui ho trovato edizione, segnalazione o presenza in raccolte museali o in monumenti.

⁶ SUSINI 1965, a cui far seguire almeno MAN SUELLI 1967 e DONATI 1990.

⁷ Rispettivamente IANNUCCI 1988; NOVARA, GARDINI 2011, pp. 6-10; GEROLA 1934, pp. 118-119.

¹ Ben evidenziata dal lavoro di GIACOMINI 1990, dove peraltro è segnalata la principale bibliografia di riferimento pregressa su ravennati e classari noti da fonti epigrafiche.

² SUSINI 1997, p. 16, cf. DONATI 2002, pp. 7-13.

³ SUSINI 1997, pp. 17-18.

La principale e più antica tipologia di epigrafe che si incontra a Ravenna è quella sepolcrale, protagonista della memoria di cittadini e classiari; infatti «l'epigrafia ravennate conserva ben poche testimonianze di carattere pubblico e ufficiale: essa è fundamentalmente costituita da iscrizioni funerarie, di privati e soprattutto di militi della flotta»⁸, e pochi sono gli esempi di iscrizioni civiche che riportino elementi della società civile, tra le quali la lastra opistografa dei *collegia*, forse non a caso una delle tipologie di organi locali più diffusi anche in regione nella media età imperiale⁹. Tuttavia anche dalle iscrizioni funerarie si possono ricavare importanti informazioni civiche, sia istituzionali, come l'appartenenza al distretto tribale della *Camilia*, sia e soprattutto sociali¹⁰. La stele dei Firmi e dei Latroni (*fig. 1*) illustra una *familia* romana che si ritrae su iniziativa di Firmia Prima, una liberta che, ancora viva, vuole dimostrare ai concittadini la costruzione di una piccola fortuna e di una famiglia già giunta alla terza generazione e che comprende anche uno schiavo nato in casa, il *verna* Sperato, senza distinzioni particolari¹¹; l'elegante stele funeraria del fabbro navale P. Longidieno (*fig. 2*), oltre a fornire una vera e propria "carta d'identità" (patronimico e tribù), sottolinea l'importanza della piccola attività imprenditoriale nella sua ascesa sociale¹². Questa inoltre testimonia come fosse già importante la presenza della flotta militare e come influisse sulla vita economica della città, oltre che su quella demografica e pure epigrafica¹³; non è un caso che la principale tipologia di monumento funerario locale, la stele, abbia dei caratteri ripetitivi e burocratici tipici dell'ambiente militare, come quelle di Fulvio Nepote (*fig. 3*) e Gaio Anario, parallelepipedo, di modeste dimensioni,

con acroteri e frontone dedicati a simboli apotropai e cornice semplice ad individuare lo specchio epigrafico dove ospitare un testo quasi "protocollato"¹⁴. Le stele funerarie dimostrano la buona qualità artistica che le botteghe lapidarie ravennate potevano offrire a militari e cittadini: i monumenti pubblici con iscrizioni indicano i forti rapporti con Roma, dovuti sia alla flotta che ai trascorsi cesariani¹⁵, e indicano nell'Urbe l'ispirazione e la provenienza delle tecniche epigrafiche dei monumenti anche privati, legame che si manterrà per tutta l'età imperiale, come si può riscontrare sia nella produzione privata, che in quella onoraria pubblica, pur se ridotta a pochi esempi¹⁶. Nei monumenti privati non è difficile riscontrare delle eccezioni rese necessarie dalla volontà del committente, come nella stele di Longidieno, dove l'epigrafista dimostra la sua perizia negli equilibrismi tra spazio disponibile e testo richiesto, con nessi e ridimensionamento delle lettere¹⁷. Nel corso del III e IV d.C. la produzione e la qualità dell'epigrafia ravennate decadono parallelamente a quella di tutto l'impero, segno della partecipazione della città alla crisi generale del mondo mediterraneo, che in gran parte di esso ha significato la fine o quasi dell'attività epigrafica¹⁸. Fanno eccezione i sarcofagi, la cui rarità e costo costituiscono una sorta di reazio-

⁸ DONATI 1990, p. 469.

⁹ EADEM 1977; RIGHINI 1976, pp. 195-197; cf. DONATI 1990, pp. 478-479.

¹⁰ EADEM 1967, pp. 13-25; RIGATO 2010, pp. 236-237; DONATI 1990, pp. 475, 477.

¹¹ CIL XI, 178; DONATI 1990, p. 471.

¹² CIL XI, 139; MANSUELLI 1967, n. 12; DONATI 1990, p. 471. Sull'importanza della piccola impresa nell'*Aemilia* del I d.C. RIGHINI 1976, pp. 181-190.

¹³ DONATI 1990, p. 469; influsso valido in tutta la pianura padana: RIGHINI 1976, pp. 193-197; FRANZONI 1987, pp. 129-137; ORTALLI 2001, p. 218.

¹⁴ CIL XI, 58 (Nepote); FRANZONI 1987, pp. 60-61 (Anario), 137; DONATI 1990, p. 474. Sull'importanza e la tipologia delle stele funerarie nell'epigrafia ravennate DONATI 1990, pp. 469, 471 e più in generale MANSUELLI 1967, pp. 3-113, e FRANZONI 1987, pp. 103-128 sul rapporto iconografico con l'ambiente militare.

¹⁵ DONATI 1990, pp. 469, 471: in particolare quelli di committenza imperiale come Porta Aurea (CIL XI, 5), il Cesareo (SUSINI 1988), e l'edificio legato alle lettere trovate in v. Guerrini (MANZELLI 2000, pp. 104-105).

¹⁶ P.e. le iscrizioni dei monumenti a M. Apicio Tiro (CIL XI, 19) e T. Flavio Rufo degli inizi del II d.C. (CIL XI, 20).

¹⁷ Cf. DONATI 1990, p. 471.

¹⁸ Cf. SUSINI 1997, pp. 165-169. Pur riguardando epigrafi classensi di III-V d.C. e nonostante il titolo, non è utile a questo lavoro CARLETTI 2008b, il cui unico intento è di dimostrare l'inesistenza di un'epigrafia cristiana a Ravenna prima del V d.C., da cui trarre delle discutibili conseguenze storiche, cf. CUSCITO 2007, pp. 654-658.

ne a tale crisi, come indica quello di Aurelio Macedone (*fig. 4*): con quelli che possono essere stati i risparmi di una vita, questo *suboptio*, sottufficiale di truppa, si è acquistato una costosa *arca*, che spera di proteggere con l'indicare una costosa multa per chi la volesse riutilizzare, una pratica evidentemente già ampiamente diffusa alla fine del II d.C., quando il sarcofago fu realizzato¹⁹; la sua persistenza è indicata non solo dalla continuità dei sarcofagi come sepoltura di pregio, spesso in reimpiego, ma anche con la riproposizione del metodo di protezione, come indica l'iscrizione di Placidia nella quale al posto della multa è scritto un anatema²⁰.

Ma a Ravenna la più importante produzione epigrafica è quella che si sviluppa nel V e VI d.C. dopo l'arrivo della corte imperiale: in realtà, a causa delle perdite di edifici e monumenti, si conosce quasi esclusivamente la produzione religiosa della Ravenna tardoantica, nella quale la committenza monumentale a mosaico si lega anche ad una reviviscenza della produzione lapidaria funeraria, tale da fornire una cospicua raccolta non paragonabile a quelle di centri come Roma o anche Aquileia, ma con storia e caratteri propri significativi²¹. È immediatamente evidente la minore qualità della tecnica scrittoria tardoantica, dovuta a fattori economici ma segno anche della riconsiderazione del monumento funerario rispetto all'epoca alto-imperiale: ma mentre oggi le iscrizioni funerarie, su stele o su lastra, sono tutte fissate a pareti, la loro collocazione originale, prima all'interno di re-

cinti all'aperto in necropoli, poi in pavimenti di chiese, indica che la diversa importanza è da riferire al rapporto tra esse e coi vivi²². Nelle lastre tardoantiche il formulario non si stravolge ma evolve non solo per l'influsso del cristianesimo: la sempre maggior frequenza di informazioni più precise sull'età e la deposizione del personaggio si accompagna a termini di *pietas* in continuità col formulario romano d'età imperiale, pur comunicando una speranza nuova²³. Così la formula *hic requiescit in pace* all'inizio dell'epigrafe del sarcofago di Seda, funzionario della corte di Teoderico, dà il compiuto e positivo significato al fatto che dopo circa 40 anni di vita terrena, dal 13 marzo del 541 il suo corpo è deposto in quel prestigioso monumento il più vicino possibile alla cattedrale e al battistero²⁴. Era infatti privilegiata soprattutto la presenza in luogo sacro ed il messaggio edificante affidato al testo, come nella lastra dell'arcivescovo Agnello (*fig. 5*), dove pur nell'evidente imprecisa semplificazione della tecnica²⁵, gli esametri quantitativi sono di buona fattura e di incitamento alla Fede, ben diversi dai versi della stele di Clodio Paolino di II-III d.C., meglio curata dal punto di vista grafico, con già un computo analitico della vita terrena, ma come rimpianto nella disillu-

¹⁹ CIL XI, 349; la stele di Bebio Silvano, CIL IX, 43, sempre del II d.C., specifica l'ammontare della multa a 2.000 sesterzi, ma per un sarcofago poteva essere superiore, cf. DONATI 1990, p. 479. Sullo *ius sepulchrorum* EADEM 2002, pp. 63-65, sulla prassi in ambito cristiano CARLETTI 2008a, pp. 100-103.

²⁰ CIL XI, 329. Sui sarcofagi ravennati REBECCHI 1978; KOCH 2000, soprattutto pp. 379-397, FARIOLI CAMPANATI 2005, pp. 363-366, e sintesi-esempi anche oltre l'antichità in NOVARA, GARDINI 2011, pp. 25-30.

²¹ Circa 150 iscrizioni tra V e IX d.C., per Aquileia si stimano oltre 500 unità tra III e V d.C. (CUSCITO 2006, p. 15), per Roma si parla di oltre 30.000 prodotti tra IV-X d.C. (CARDIN 2008, p. 27). Cf. CARLETTI 2008a, pp. 124-125 sull'epigrafia nella tarda antichità. Sull'epigrafia ravennate della tarda età una bibliografia di base in CAVALLO 1992, pp. 124-125.

²² Sul rapporto dei romani con le sepolture e il ruolo dell'epigrafia DONATI 2002, pp. 51-65, con più riferimento all'area regionale DONATI 1990, pp. 477, 479; ORTALLI 2001, pp. 217-223, 238-239; IDEM 2010, e per novità e persistenze per i cristiani rispetto all'epigrafia cf. CARDIN 2008, pp. 13-14, 24-25. La minore qualità e quantità sono fenomeni generali, cf. CUSCITO 2006, pp. 10-11; CARDIN 2008, pp. 11, 33, 54-56; CARLETTI 2008a, pp. 113-118.

²³ DONATI 1990, p. 480; CARLETTI 2008a, pp. 45-48, 52-59, 97; sulla religiosità espressa nell'epigrafia ravennate TRAMONTI 1995.

²⁴ CIL XI, 310; NOVARA, GARDINI 2011, pp. 39-40; cf. BALDINI LIPPOLIS 1997-2000, pp. 30-35, 45-59, 63-64, 74-76 sulla posizione di sepolture privilegiate a Ravenna, CARLETTI 2008a, pp. 52, 119-120 sulla formula *in pace*, pp. 97-98, 100 sui cimiteri cristiani.

²⁵ CIL XI, 305; NOVARA, GARDINI 2011, pp. 35-36, 38: è rispettato il formulario epigrafico cristiano, ma, come per i suoi predecessori e successori, non la prassi segnalata altrove da CARLETTI 2008a, pp. 62-67, a parte che per l'uso del termine *papa* nel V-VI d.C.

sa rassegna di un aldilà indefinibile²⁶. L'importanza della comunicazione epigrafica come parte di un messaggio iconografico più complesso o come unico elemento, è ancora forte in pieno VI d.C., come si evince non solo dall'iscrizione di Agnello e pure dai grandi cicli musivi del V e VI d.C., ma anche dall'ambone della chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, dove, pur nell'approssimazione stilistica, le parole servono ad individuare i protagonisti dell'oggetto e della decorazione, oltretutto il committente e l'ormai definitiva centralità della chiesa²⁷. Dalle semplici didascalie ai lunghi carmi della Cappella di S. Andrea, la scrittura è parte integrante della comunicazione visiva, ed è modulata secondo le esigenze del messaggio complessivo, coinvolgendo anche l'aspetto grafico della scrittura: così se in S. Apollinare Nuovo le indicazioni dei santi nei cortei mistici sono rese necessarie dall'uniformità delle figure rappresentate, tre delle didascalie degli evangelisti nel presbiterio di S. Vitale risultano pleonastiche, e quella di S. Matteo è addirittura una pseudo-scrittura ebraica che serve ad indicare la tradizione per cui il suo vangelo era originariamente redatto in aramaico²⁸. Questa scrittura

²⁶ CIL XI, 627; DONATI, CENERINI 2009; altro esempio in DONATI 1990, pp. 479-480; ORTALLI 2001, pp. 217, 225-226 sull'evoluzione delle espressioni funerarie tra II-III d.C. in regione. Sull'evoluzione delle indicazioni cronologiche nel formulario sepolcrale romano CARLETTI 2008a.

²⁷ CIL XI, 300; RUGO 1976, 3.25; CAVALLO 1992, pp. 116-117; NOVARA, GARDINI 2011, pp. 94-98; FARIOLI CAMPANATI 2005, pp. 370-371 conferma il dato anche per gli aspetti scultorei.

²⁸ Le iscrizioni dei mosaici ravennati sono epigrafi a tutti gli effetti, infatti registrati nei più importanti repertori: p.e. CIL XI, 256 (battistero Neoniano), 260-261 (Cappella di S. Andrea), 278 (mausoleo c.d. di Galla Placidia), 281-281a (S. Apollinare Nuovo), 291 (S. Vitale), 293 (S. Apollinare in Classe), poi in RUGO 1976, 3.20 (cripta di S. Francesco), 3.51, 53 e 57 (S. Vitale), cf. CAVALLO 1992, pp. 110, 112, 114-115 sull'epigrafia di questi contesti, e oltre Ravenna CARLETTI 2008a, pp. 103-113, part. pp. 109-110 con conclusioni limitate alla sfera sociopolitica. Sul mosaico parietale ravennate RIZZARDI 2005 e FARIOLI CAMPANATI 2005, pp. 374-381. Difficile valutare le perdite, presenti anche in questo contesto, soprattutto riguardo alle iscrizioni dipinte, che dovevano essere presenti, stando ad Agnello accolto in CIL XI, 258-259 e 264, e di cui una problematica testimonianza

di stampo monumentale antico, basata sulla capitale quadrata, diventa un modello anche per l'epigrafia lapidea come appare dalla lastra sepolcrale del vescovo Giovanni del 494 che denota una tecnica d'incisione sicura, il calcolo degli spazi regolare, e le parole ben divise anche se abbreviate, così come da iscrizioni di servizio che, come il calendario pasquale del museo Arcivescovile, pur di ambito religioso rivelano la continuità anche con la tradizione monumentale tardo imperiale²⁹.

Nell'iscrizione del sarcofago di Teodoro (fig. 6), ormai di fine VII d.C., sono ormai cambiati i riferimenti e probabilmente le maestranze, non più educate secondo esempi monumentali, ma piuttosto librari, e con una tecnica incisoria più approssimativa, come indicano diversi elementi, come l'allungamento del modulo e la semplificazione dei tracciati³⁰: nelle sempre più rarefatte iscrizioni della Ravenna di VII-IX d.C. la tendenza è questa, come nel sarcofago, rimasto come sepoltura privilegiata ma sempre presso o dentro chiese, dell'esarca Isacio del 643 d.C., ornato di ricercati versi greci realizzati ancora con tecnica affine a quella libraria bizantina³¹, nonostante la permanenza almeno fino nel VII sec. di una buona tradizione musiva, come espresso dalle parti più antiche del mosaico dei *Privilegia* di S. Apollinare in Classe³². Sempre nella basilica

dal mausoleo di Teoderico, di cronologia ancora incerta, è in corso di studio.

²⁹ CIL XI, 304; CAVALLO 1992, p. 112, sembra della stessa tipologia l'epigrafe di Massimiano a Classe del 549 (CIL XI, 295; RUGO 1976, 3.8; CAVALLO 1992, pp. 113-114), il fenomeno si riscontra altrove (CUSCITO 2006, pp. 11-12; cfr. CARDIN 2008, p. 47): ciò sembra in controtendenza all'evoluzione dell'epigrafia cristiana tracciata da CARLETTI 2008a, pp. 50-51, 114-115, ma il caso romano sembra diverso da questi settentrionali, seppure ci siano contatti almeno dal punto di vista testuale (cfr. CUSCITO 2006, p. 14). Sul calendario CAVALLO 1992, p. 112; PALTRINIERI 2010-2011; NOVARA, GARDINI 2011, pp. 86-87.

³⁰ RUGO 1976, 3.5; CAVALLO 1992, pp. 115-117, cf. la situazione romana dove il fenomeno è più precoce ma simile in alcuni aspetti in CARDIN 2008, pp. 28-30, 33-34, 48-54.

³¹ Il sarcofago è riutilizzato, BOLLINI 1975, 17; CAVALLO 1992, pp. 120-121.

³² Su cui in ultimo PASI 2012: qui le iscrizioni risultano funzionali e leggibili, in controtendenza ad altre situazioni, come Roma (cfr. CARDIN 2008, p. 26).

classense però si trova un esempio lampante della perdita di tradizione scrittoria lapidea: la lunga epigrafe di Giovanni VII del 731 sembra basarsi sul documento originale, un atto notarile³³. È evidente il decadimento dell'epigrafia, sia quantitativo che qualitativo dato dalla sconnessione tecnica, anche in un monumento sepolcrale di alto livello, come il sarcofago dell'arcivescovo Grazioso, datato al 789 (fig. 7)³⁴.

Bibliografia

- BALDINI LIPPOLIS 1997-2000 - I. BALDINI LIPPOLIS, *Sepulture privilegiate nell'Apostoleion di Ravenna*, «FR», 153-156 (1997-2000), pp. 15-79.
- BENERICETTI 2006 - R. BENERICETTI, *Le carte ravennati dei secoli ottavo e nono*, Faenza 2006.
- BOLLINI 1975 - M. BOLLINI, *Le iscrizioni greche di Ravenna*, Faenza 1975.
- CARDIN 2008 - L. CARDIN, *Epigrafia a Roma nel primo medioevo (secoli IV-X)*, Roma 2008.
- CARLETTI 2008A - C. CARLETTI, *Epigrafia dei cristiani in Occidente dal III al VII secolo. Ideologia e prassi*, Bari 2008.
- CARLETTI 2008B - C. CARLETTI, *L'origine della prassi epigrafica dei cristiani nell'area ravennate: mitografia e realtà storica*, in *La cristianizzazione dell'Adriatico*, Trieste 2008, pp. 127-149.
- CAVALLO 1992 - G. CAVALLO, *La cultura scritta a Ravenna tra antichità tarda e alto medioevo*, in *Storia di Ravenna II.2. dall'età bizantina all'età ottoniana*, Venezia 1992, pp. 79-125.
- CIL V.1 - T. MOMMSEN (a cura di), *Corpus Inscriptionum Latinarum, V.1. Inscriptiones regionis Italiae decimae*, Berlin 1872.
- CIL XI - E. BORMANN (a cura di), *Corpus Inscriptionum Latinarum, XI. Inscriptiones Aemiliae Etruriae Umbriae latinae*, 3 voll., Berlin 1888-1926.
- CUSCITO 2006 - G. CUSCITO, *Epigrafia medievale in Friuli e in Istria (secc. VI-XIII)*, «Atti e Memorie della società Istriana di archeologia e storia patria», 106 (2006), pp. 9-71.
- CUSCITO 2007 - G. CUSCITO, *Riflessi della cristianizzazione dell'Italia settentrionale attraverso l'epigrafia*, in *La cristianizzazione in Italia tra tardoantico ed altomedioevo*, Palermo 2007, pp. 651-670.
- DONATI 1967 - A. DONATI, *Aemilia tributim discripta*, Faenza 1967.

- DONATI 1977 - A. DONATI, *Cataloghi collegiali su un'iscrizione opistografa ravennate*, «Epigraphica», 39 (1977), pp. 27-40.
- DONATI 1990 - A. DONATI, *Scrittura, società e cultura*, in *Storia di Ravenna I. L'ero antico*, Ravenna 1990, pp. 469-480.
- DONATI 2002 - A. DONATI, *Epigrafia romana. La comunicazione nell'antichità*, Bologna 2002.
- DONATI, CENERINI 2009 - A. DONATI, F. CENERINI, *Cur tantum properas? Non est mora dum legis. Il carne di C. Clodius Paulinus*, in *Verità e Mistero nel pluralismo culturale della tarda antichità*, Bologna 2009, pp. 77-88.
- FARIOLI CAMPANATI 2005 - R. FARIOLI CAMPANATI, *Botteghe ravennati tra Oriente e Occidente*, in *Ravenna da capitale esarvale a capitale imperiale*, Spoleto 2005, pp. 361-381.
- FRANZONI 1987 - C. FRANZONI, *Habitus atque habitudo militis. Monumenti funerari di militari nella Cisalpina romana*, Roma 1987.
- GEROLA 1934 - G. GEROLA, *Il quadriportico di S. Agata*, «FR», 44 (1934), pp. 85-123.
- GIACOMINI 1990 - P. GIACOMINI, *Anagrafe dei cittadini ravennati*, in *Storia di Ravenna I. L'ero antico*, Ravenna 1990, pp. 137-533.
- IANNUCCI 1988 - A.M. IANNUCCI, *Due abbazie, un museo*, «CARB», 35 (1988), pp. 271-293.
- KOCH 2000 - G. KOCH, *Frühchristliche Sarkophage*, München 2000.
- MANSUELLI 1967 - G.A. MANSUELLI, *Le stele romane del territorio ravennate e del basso Po*, Ravenna 1967.
- MANZELLI 2000 - V. MANZELLI, *Ravenna*, Roma 2000.
- NOVARA, GARDINI 2011 - P. NOVARA, G. GARDINI, *Le collezioni del Museo Arcivescovile di Ravenna*, Ravenna 2011.
- ORTALLI 2001 - J. ORTALLI, *Il culto funerario della Cispadana romana. Rappresentazione e interiorità*, in *Roemischer Bestattungsbrauch und Beigabensitten in Rom, Norditalien und den Nordwestprovinzen von der spaeten Republik bis in die Kaiserzeit*, Wiesbaden 2001, pp. 215-242.
- ORTALLI 2010 - J. ORTALLI, *Morti inquiete e tombe anomale tra storia, antropologia e archeologia*, in *Sepulture anomale. Indagini archeologiche e antropologiche dall'epoca classica al Medioevo in Emilia Romagna*, Borgo S. Lorenzo (Fi) 2010, pp. 23-37.
- PALTRINIERI 2010-2011 - G. PALTRINIERI, *Il ciclo pasquale del VI secolo di Ravenna*, «DSP», 61 (2010-2011), pp. 1-42.
- PASI 2012 - S. PASI, *Il quadro storico di Sant'Apollinare in Classe: una lettura attraverso la storia dei restauri*, «SR», 63 (2012), c.s.
- PELLICIONI 1983 - M.T. PELLICIONI, *Tipologia dei bolli laterizi ravennati*, in *Ravenna e il porto di Classe. Venti anni di ricerche archeologiche tra Ravenna e Classe*, Imola 1983, pp. 215-237.
- REBECCHI 1978 - F. REBECCHI, *Cronologia e fasi di fabbricazione dei sarcofagi padani dell'officina di Ravenna*, in *Aquileia e Ravenna*, «SR», 29 (1978), pp. 247-275.

³³ CIL XI, 297.2; RUGO 1976, 3.9; CAVALLO 1992, p. 118; BENERICETTI 2006, pp. XVI, 155-156.

³⁴ CIL XI, 307.7; RUGO 1976, 3.7; CAVALLO 1992, pp. 118-119, pur nella diversità di condizioni e delle peculiarità, il fenomeno è simile nell'alto Adriatico dove si affermano tipologie definite rustiche: CUSCITO 2006, pp. 18-26.



Fig. 4- Fronte del sarcofago di Aurelio Macedone (da *Storia di Ravenna I*, Venezia 1990, p. 472)

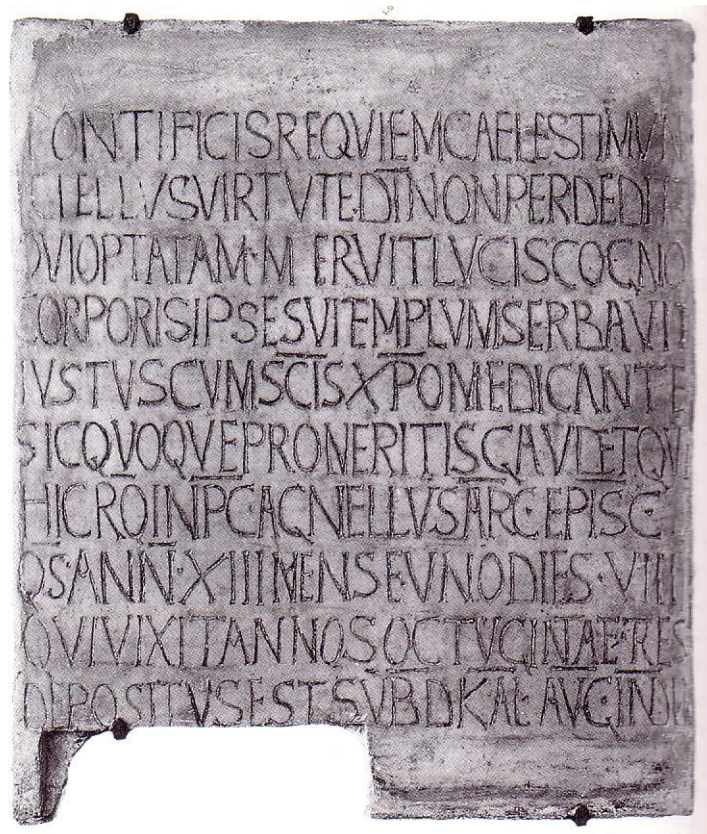


Fig. 5- Lastra tombale dell'arcivescovo Agnello (da *Storia di Ravenna II.2*, Venezia 1992, p. 114)



Fig. 6- Coperchio del sarcofago dell'arcivescovo Teodoro
(da *Storia di Ravenna* II.1, Venezia 1991, p. 392)

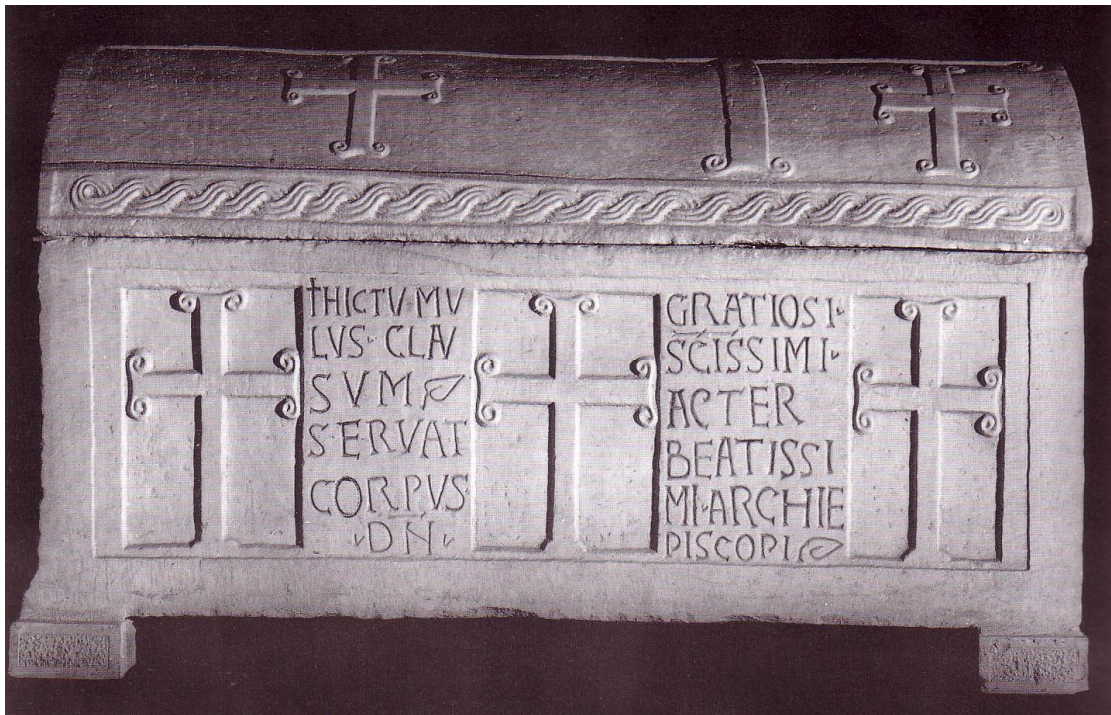


Fig. 7- Sarcofago dell'arcivescovo Grazioso
(da *Storia di Ravenna* II.1, Venezia 1991, p. 394)

GIOVANNI GUERRINI NELLA SALA DEL CONSIGLIO DEL PALAZZO DELLA PROVINCIA DI RAVENNA
ARTE, LAVORO E RISORSE NELLA RAVENNA DEGLI ANNI VENTI

Maria Giulia Benini

Spesso accade alle opere d'arte di rimanere nell'oblio per anni, e per i più disparati motivi; può succedere che si perda memoria dell'autore, o che risultino poco fruibili o che la loro fama venga oscurata da altre che non esistono più.

C'è un'opera ravennate di Giovanni Guerrini (1887-1972) pittore, incisore e architetto faentino dalla lunga e variegata vita artistica, che ha subito questo tipo di sorte e che qualche anno fa è tornata "visibile" in seguito ad un intervento di restauro.

Nato a Imola nel 1887, Guerrini da giovanissimo aveva fatto parte del cenacolo baccariano, fucina di artisti di grande valore nella Faenza di inizio secolo; aveva poi completato la sua formazione a Firenze e fin dal 1913, a soli 27 anni, conseguiva la abilitazione all'insegnamento del disegno all'Accademia di Belle Arti di Bologna. L'anno successivo era approdato a Ravenna per aver vinto il concorso per una cattedra all'Accademia di Belle Arti; ne troviamo traccia anche nel Carteggio di Corrado Ricci, in una lettera di Vittorio Guaccimanni, allora direttore: "L'altro giorno è stato nominato il nuovo professore di decorazione [...] la scelta è caduta su Giovanni Guerrini di Faenza, che tu conoscerai di nome, alcune sue litografie essendo state acquistate per la Galleria di Arte Moderna. Siamo stati fortunati [...]"¹

La fortuna di cui parla Guaccimanni era motivata dalla consapevolezza di avere nel suo gruppo di insegnanti un giovane artista in ascesa professionale, interessato a pittura, scultura, arti decorative e grande sperimentatore di tecniche artistiche; in linea con tutto questo, per inciso, appena giunto a Ravenna, Guerrini affascinato dall'antica tecnica del mosaico manifestò da subito l'opinione che dovesse essere materia di insegnamento nella scuola.

In quegli anni ravennati l'artista produsse preziose opere di grafica e fu anche protagonista dei fermenti culturali per le celebrazioni del VI centenario dantesco: sull'argomento

¹ ASCRA, C. Ricci, *Carteggio Monumenti*, anno 1914, n. 242 del 22 settembre.

creò copertine di riviste, manifesti, cartoline ed *ex libris* di grande atmosfera².

Nel 1920 un incarico importante gli giunse da Nullo Baldini, capo della Federazione delle Cooperative di Ravenna, che di recente aveva acquistato il settecentesco palazzo Rasponi di via Mazzini con l'intenzione di farne la sede di rappresentanza delle cooperative.

L'edificio, nato nel XVIII secolo come residenza dei conti Rasponi, nel 1886 era stato adibito ad albergo, il famoso hotel Byron, che aveva prosperato per molti decenni finché era stato in vita il suo ideatore e proprietario, il ravennate Geremia Zoli; alla morte di questo, gli eredi l'avevano messo in vendita.

Nullo Baldini, pioniere della cooperazione e leader del riformismo socialista romagnolo, in cerca di una sede per la federazione non si era lasciato sfuggire l'occasione di comprare un edificio così prestigioso, che avrebbe portato le cooperative in una zona strategica della città e in un luogo fortemente simbolico, che di lì a pochi anni sarebbe divenuto la cosiddetta Zona Dantesca.

Quello che Baldini chiese a Giovanni Guerrini fu di eseguire in una grande sala del palazzo, quella destinata alle adunanze, pitture che celebrassero il lavoro cooperativo e che mandassero un chiaro messaggio su come l'uomo, attraverso l'unione nel lavoro potesse non solo sconfiggere la natura ostile ma anche ricavarne meravigliosi frutti.

Guerrini ideò nove quadri parietali in cui con toni solenni e figure monumentali celebrava la trasformazione della palude malsana in suolo produttivo attraverso il lavoro dell'uomo. (fig. 1)

² Sulle atmosfere neomedievali nelle produzioni grafiche per il sesto centenario dantesco si veda: M.G. BENINI, *Celebrazione, evocazione, invenzione nella Zona Dantesca a Ravenna*, in M.G. MUZZARELLI (a cura di), *Neomedievalismi. Recuperi, evocazioni, invenzioni nelle città dell'Emilia Romagna*, Bologna 2007. Per una esauriente raccolta di opere grafiche dell'artista è di recente uscita a cura di E. COLOMBO GUERRINI, *Giovanni Guerrini, poeta dell'immagine*, Roma 2010; F. BERTONI (a cura di), *Giovanni Guerrini. Dalla bottega dell'arte al made in Italy*, Coll. Ed. Tracce della Fondazione Cassa di Risparmio di Imola, 2011.

Sul soffitto invece si sbizzarriva in declinazioni puramente decorative con figure sinuose e motivi vegetali dai toni liberty-secessionisti, in un tripudio di gioia agreste. (figg. 2, 3, 4)

I lavori erano appena stati terminati quando nel luglio del 1922 il palazzo delle cooperative, bersaglio di squadre fasciste in spedizione punitiva, venne incendiato e devastato dal fuoco. (fig. 5)

Di quest'opera distrutta di Guerrini restano pochissime immagini frammentarie: dei riquadri parietali rimangono studi e bozzetti preparatori³, mentre del soffitto restano solo alcune fotografie di particolari, come quelle qui pubblicate.

La storiografia locale ha fatto menzione di queste pitture scomparse varie volte e sempre con grande rammarico, sia perchè rappresentavano un raro esempio in cui un nuovo soggetto sociale commissionava un'opera d'arte, sia per la perdita di quella che si considerava l'unica opera ravennate di Giovanni Guerrini⁴, nonostante si sapesse che l'artista restò a Ravenna a ricoprire il suo incarico di insegnante almeno fino al 1929, anno in cui si trasferì a Roma per ricoprire la carica di direttore artistico dell'ENAPI.

Il capitolo ravennate si chiuse non senza che il Guerrini avesse nel frattempo istituito presso l'accademia la prima scuola di mosaico, annessa alla cattedra di decorazione.

Finchè nel 2005 un'opera importante di Giovanni Guerrini è ricomparsa, in realtà senza mai essere scomparsa, nell'ambito dei lavori di restauro nel Palazzo della Provincia di Ravenna, edificio dell'architetto piacentino Giulio Ulisse Arata sorto nel 1928 sulle ceneri del palazzo delle cooperative⁵ (fig. 6).

³ Alcuni di questi bozzetti sono attualmente conservati nel palazzo della Provincia; nel 2003 sono stati pubblicati nel volume *Il lavoro dell'arte*, Ravenna. Un inedito è invece in possesso della famiglia Guerrini.

⁴ O. GHETTI BALDI, *Giovanni Guerrini, 1887-1972, Palazzo delle esposizioni 5 maggio 27 maggio, Catalogo mostra*, Faenza 1990; D. MAIOLI, in E.M. FERUCCI, *Il palazzo della provincia di Ravenna, suggestioni di un percorso d'architettura*, Ravenna 1993; P.P. D'ATTORRE, E. DIRANI, *Nullò Baldini. Memorie e altri scritti*, Ravenna 1995; M. LANDI, *Il lavoro dell'arte, 1919*, Ravenna 1995.

⁵ Nel 1924, dopo alcuni cambi di committenza e destinazione d'uso, iniziarono i lavori di edificazione della nuova sede dell'amministrazione provinciale: per le vicende progettuali e costruttive del Palazzo della Provincia si veda M.G. BENINI, *Luoghi danteschi*, Ravenna 2003.

I lavori comprendevano anche il restauro del soffitto decorato della Sala del Consiglio, un cassettonato raccordato ad una serie di voltine a vela con lunetta poggianti su un cornicione perimetrale a rilievo, che presentava evidenti danni da infiltrazione di acqua piovana ed era molto offuscato da depositi di polvere e sedimenti di fumo. (fig. 7)

La decorazione passava piuttosto inosservata per le cromie scure, per la notevole altezza da terra e per l'illuminazione carente che ne rendeva difficile la lettura.

Montati i ponteggi, ad un primo esame ravvicinato delle decorazioni apparve evidente una firma, GIOVANNI GUERRINI PINXIT A. VI E.F.: ecco un'opera di Giovanni Guerrini dipinta nell'anno sesto dell'era fascista, ovvero il 1928. (fig. 8)

Mentre procedevano i lavori di restauro la ricerca d'archivio ha convalidato la scoperta: i documenti trovati hanno dimostrato che, nel maggio del 1927, quando ormai erano a buon punto i lavori di costruzione del Palazzo della Provincia, l'amministrazione aveva indetto un concorso per decorarne gli ambienti di rappresentanza e molti artisti ravennati presentarono proposte che vennero valutate da una apposita commissione: Enrico Galassi ed Ettore Bocchini si aggiudicarono il soffitto dello scalone d'onore, Giovanni Maioli e Antonio Morocutti la sala della Deputazione Provinciale.

Ma in una lettera di incarico ufficiale del giugno 1927, il presidente della Amministrazione Provinciale invitava Giovanni Guerrini a eseguire la decorazione dell'ambiente più vasto e importante: *"Mi compiaccio parteciparle che la S.V. è stata scelta per decorare le pareti della sala del Consiglio del Nuovo Palazzo Provinciale. La prego quindi di comunicarmi con cortese sollecitudine se intende accettare l'incarico ed il giorno in cui può trovarsi presso questo ufficio per gli opportuni accordi. Con ogni stima. Il Presidente"*⁶.

È possibile allora che Guerrini, fosse stato incaricato d'ufficio a titolo di risarcimento da una amministrazione che si dissociava dall'azione delle squadacce e prendeva le distanze dalla violenza devastatrice, mostrandosi anch'essa mecenate nei confronti dello stesso artista che aveva celebrato il lavoro cooperativo solo pochi anni prima; oppure, che fosse stato lo stesso Arata, amico dell'artista, come confermano alcune

⁶ ASR, *Amministrazione provinciale*, busta 1414.

lettere presenti nell'archivio della famiglia Guerrini, a esigere che questi venisse chiamato per dimostrarli la sua stima con un gesto concreto⁷.

Ma vediamo nel dettaglio quest'opera.

Nel giro di pochi anni lo stile di Guerrini si era modificato: le figure e le linee sinuose che aveva utilizzato sei anni prima nella sala delle cooperative qui sono scomparse per cedere il posto a una geometrizzazione generale: i motivi sono ancora legati alla natura, ma congelati nelle forme, come se l'interesse per il mosaico avesse in qualche modo indotto l'amore per la sintesi. (fig. 9)

Anche qui Guerrini utilizza foglie, ghirlande, cornucopie e i prediletti rami di pino, ma irrigiditi in una forma tipicamente déco, nelle linee, nella bidimensionalità delle forme e nelle cromie: blu, rossi, violacei e rosa, poi illuminati da dorature. E in effetti è proprio in quegli anni che Guerrini si afferma sulla scena nazionale vincendo nel 1925, anno del déco per eccellenza, il primo premio per il manifesto della biennale delle arti applicate di Monza. (figg. 10-11)

Qui, come nell'opera precedente, l'autore utilizza sul soffitto motivi prettamente decorativi, mentre nelle parti sottostanti, lunette e vele, il suo tono si fa descrittivo, per celebrare il tema del territorio ravennate, del lavoro e delle risorse naturali.

Sulle venti vele decorate col tema a lui caro dei rami di pino intrecciati pone gli stemmi dei 18 comuni della provincia, mentre due stemmi saranno dedicati rispettivamente all'antico gonfalone provinciale ed al fascio littorio⁸.

Per gli sfondi delle lunette l'artista si serve di una doppia citazione delle tecniche artistiche di Ravenna e Faenza: infatti pone entro un motivo a foglie di quercia⁹ una doppia cornice circolare di tessere dorate.

⁷ *Archivio Guerrini*, lettera di Giulio Ulisse Arata del 6 agosto 1924.

⁸ I due stemmi furono ricoperti nel dopoguerra con il nuovo simbolo della amministrazione provinciale di Ravenna e la stella della Repubblica Italiana; nel corso dei restauri del 2005, dopo alcuni saggi di pulitura che hanno individuato gli stemmi originali, la Direzione Lavori ha scelto di non riportarli alla luce ma di conservare quelli visibili.

⁹ Motivo decorativo derivato dallo stile delle maioliche del primo Rinascimento definito a "zaffera", dall'arabo "al safra", che significa letteralmente blu cobalto, colore utilizzato in origine per questo deco-

Nel tondo della lunetta centrale, quella in cui si firma sul lato sud della sala, l'autore pone il monogramma di Felix Ravenna in corona d'alloro, ripresa dal quarto di *folles*, moneta dell'epoca di Atalarico¹⁰. (fig. 12)

Osservando la sequenza degli altri tondi monocromi, insieme ad alcuni schizzi preparatori di proprietà dell'archivio Guerrini, vediamo come anche in questo caso l'artista ci parli del lavoro dell'uomo se pure con una certa differenza nei toni: non c'è più la retorica nel descrivere la lotta contro la natura ostile, ma una compostissima e stilizzata celebrazione del lavoro e delle ricchezze della provincia ravennate. (fig. 13 e s.s.)

Lavori e risorse che rimandano a paesaggi e a usi ormai perduti, nonostante siano lontani da noi meno di un secolo.

Ecco allora che può essere divertente e interessante confrontare gli schizzi guerriniani con alcune foto dell'epoca, visitando un tempo in cui la darsena di città era piena di imbarcazioni a vela, l'agricoltura era ancora la risorsa principale, la pineta si estendeva per chilometri e chilometri e rappresentava una fonte di risorse, la forza trainante era affidata più ai buoi che ai motori, mentre in edilizia e nella costruzione di argini o di strade, si usavano braccia, carriole e badili.

I tondi guerriniani ci ricordano che un tempo nelle nostre zone si allevava in casa il baco da seta, si lavorava la canapa e la caccia e la pesca non erano praticati per sport.

Una realtà raccontata con misura, con pochi efficaci tratti, con l'eleganza stilistica che caratterizzò quella manciata di anni attorno al 1925 e di cui Guerrini, attivissimo e appassionato protagonista, ha lasciato testimonianza anche a Ravenna.

ro. Il blu cobalto applicato a corpo forma goccioloni di colore, in rilievo rispetto alla superficie ceramica, simili alla forma di una foglia polilobata che richiama l'immagine di una foglia di quercia. Da qui il motivo decorativo si sviluppa con diverse cromie, formando un ornato fogliato a tappeto su un fondo generalmente a contrasto.

¹⁰ "È il tipo AE11, battuto in termini massicci (centinaia di conii) che rappresenta il massimo sviluppo della zecca di Ravenna" in E. ARSLAN, *La monetazione dei Goti*, «CARB», XXXVI (1989), p. 36-37.

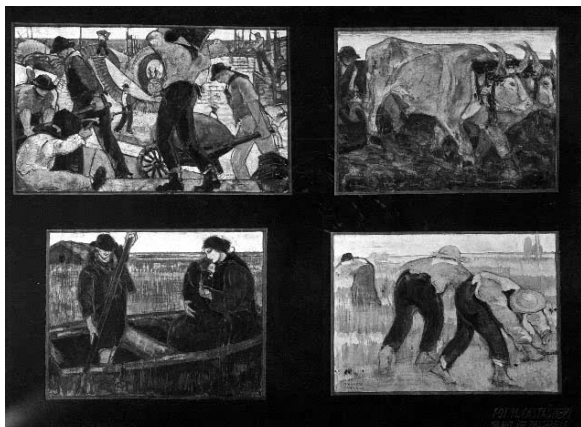


Fig. 1. Giovanni Guerrini, bozzetti per le decorazioni parietali nella sala delle adunanze nel palazzo della Federazione delle Cooperative di Ravenna (già palazzo Rasponi), 1920 - 22; foto archivio Guerrini



Fig. 2. Giovanni Guerrini, decorazioni pittoriche nella sala delle adunanze nel palazzo della Federazione delle Cooperative di Ravenna (già palazzo Rasponi), 1920 - 22, particolare; foto archivio Guerrini



Fig. 3. Giovanni Guerrini, decorazioni pittoriche nella sala delle adunanze nel palazzo della Federazione delle Cooperative di Ravenna (già palazzo Rasponi), 1920 - 22, particolare; foto archivio Guerrini



Fig. 4. Giovanni Guerrini, decorazioni pittoriche nella sala delle adunanze nel palazzo della Federazione delle Cooperative di Ravenna (già palazzo Rasponi), 1920 - 22, particolare; foto archivio Guerrini



Fig. 5. Ravenna, palazzo Rasponi poi sede della Federazione delle Cooperative, dopo l'incendio del luglio 1922; collezione privata



Fig. 6. Ravenna, Palazzo della Provincia, facciata - 1925-28; cartolina da collezione privata



Fig. 7. Giovanni Guerrini, soffitto della Sala del Consiglio nel Palazzo della Provincia, 1928



Fig. 8. Giovanni Guerrini pinxit A VI E F – firma e data nella decorazione della sala del consiglio del Palazzo della Provincia



Fig. 9. Soffitto a cassettoni nella sala del Consiglio, particolare



Fig. 10. Soffitto a cassettoni nella sala del Consiglio, particolare



Fig. 11. Soffitto a cassettoni e lunette nella sala del Consiglio, particolare



Fig. 12. Sala del consiglio, lunetta con monogramma di ravenna, data e firma dell'autore

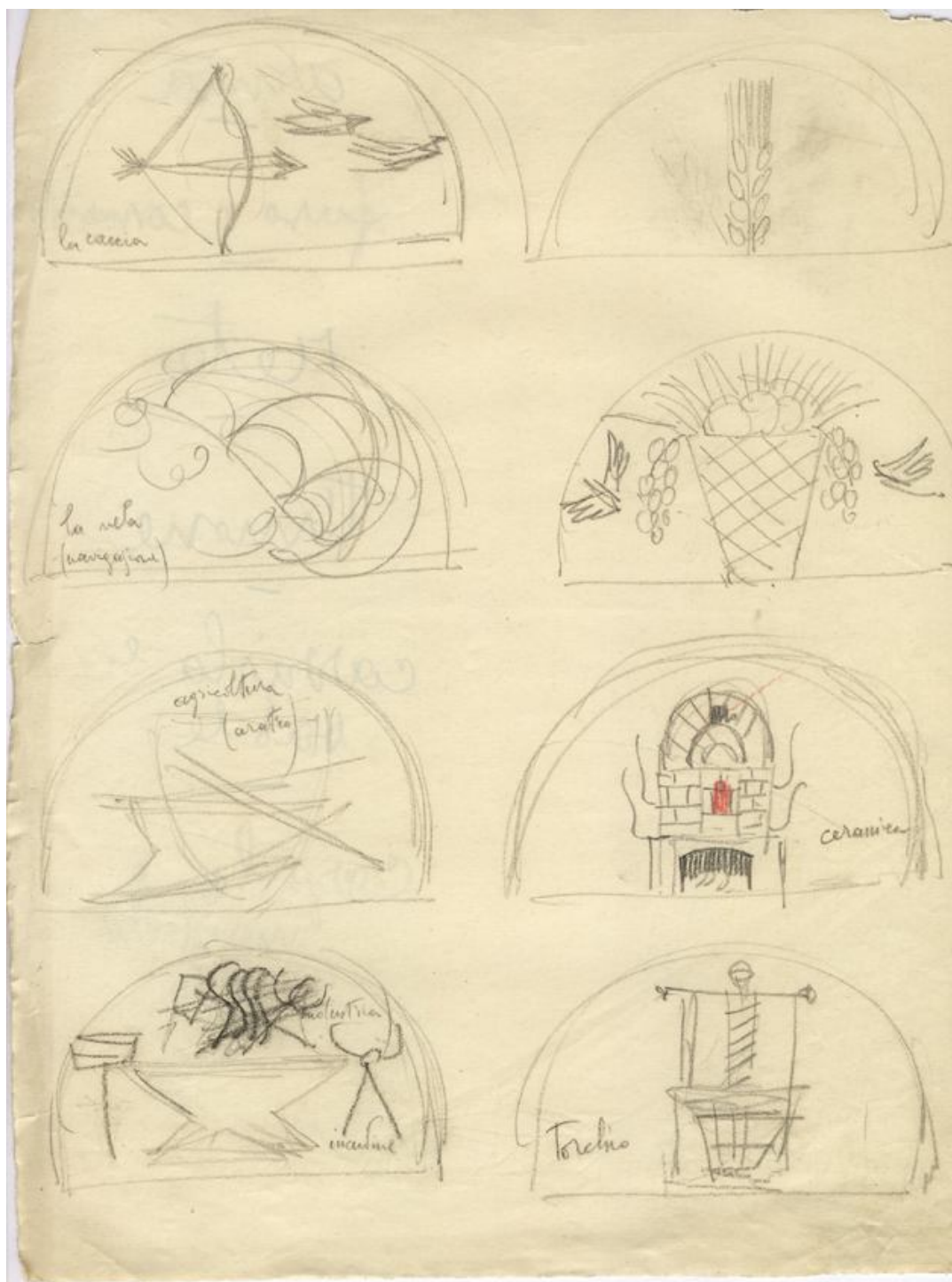


Fig. 13. Bozzetto preparatorio per le lunette nella sala del consiglio – Archivio Guerrini



Fig. 14. Lunetta con pigna



Fig. 15. Pineta di Ravenna negli anni Venti



Fig. 16. Lunetta con simboli della pesca



Fig. 17. Scena di pesca negli anni Venti



Fig. 18. Lunetta con aratro, simboleggiante l'agricoltura



Fig. 19. Foto con buoi su argine negli anni Venti



Fig. 20. Lunetta con simbolo della caccia

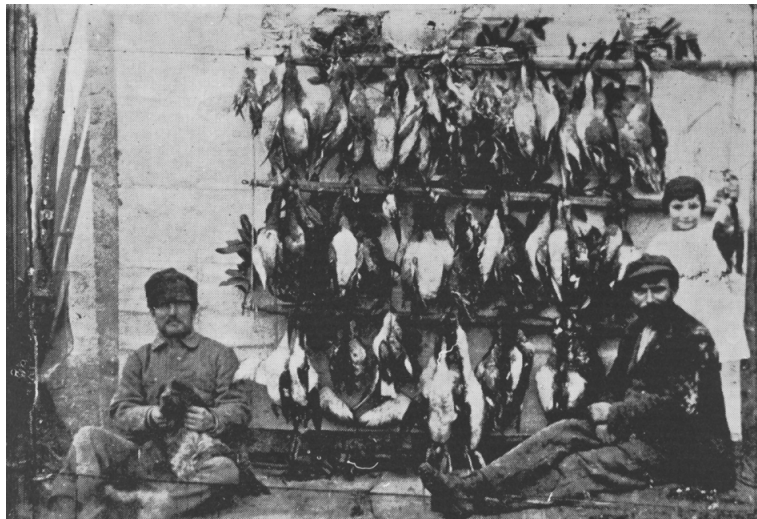


Fig. 21. Foto di caccia negli anni Venti



Fig. 22. Lunetta raffigurante un giogo

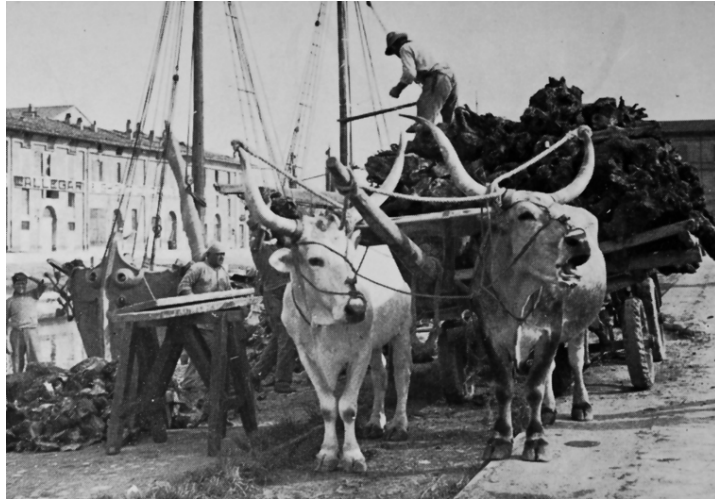


Fig. 23. Foto con buoi che trainano un carro nella darsena di città negli anni Venti



Fig. 24. Lunetta con baco da seta



Fig. 25. Foto con una donna alleva i bachi da seta in una stanza della casa



Fig. 26. Lunetta con carriola e badile



Fig. 27. Foto con scariolanti su un argine



Fig. 28. Lunetta con vela di bragozzo



Fig. 29. Lunetta con timone



Fig. 30. Foto con bragozzi nella darsena di Ravenna



Fig. 31. Lunetta con attrezzi (martello, squadra, sega e pialla)



Fig. 32. Foto con lavorazione mattoni e materiali per edilizia



Fig. 33. Lunetta con incudine, martello e tenaglie (nei bozzetti simbolo dell'industria)



Fig. 34. Una bottega di fabbro negli anni venti



Fig. 35. Fusi di canapa



Fig. 36. Lavorazione della canapa



Fig. 37. La sala del consiglio dopo i restauri del 2005-2007

N.B.

Le immagini d'epoca sono state tratte dagli albi Vecchia Ravenna, supplementi de Il Nuovo Ravennate, editi dal 1974 al 1985 da Grafiche Galeati Imola

Le immagini relative al soffitto del Palazzo della Provincia sono dell'autrice

Alberto Giorgio Cassani

In memoriam di Luigi Maria Malkowski e della sua *humanitas*

Che Leon Battista Alberti sia stato a Ravenna, lo attestano, come noto, tre passi del *De re aedificatoria*. Il primo, contenuto nel libro I, accenna al «nobile delubrum», il mausoleo di Teodorico (fig. 1): «Apud Ravennam sub pomeriis nobile id delubrum, cui pro tecto integrum extat lapideum vas, tametsi ad mare et longe a montibus resideat, plus tamen quarta sui parte intra solum immersum est vi temporum».¹

* Desidero ringraziare Stefano Borsi, Massimo Bulgarelli – il cui testo [BULGARELLI 2010] ho in buona parte seguito in questo mio lavoro –, Marina Mannucci e Angelo Turchini per l'attenta lettura del mio testo e il Turchini, in particolare, per le correzioni e i preziosi suggerimenti; Giovanna Crespi per una gentile precisazione bibliografica; inoltre voglio esprimere la mia gratitudine a Donatino Domini e a Claudia Giuliani, rispettivamente direttore e conservatrice della Biblioteca Classense di Ravenna, per la collaborazione fornita riguardo all'apparato iconografico, nonché a Gabriele Pezzi per il sollecito invio informatico delle immagini. Al momento della revisione di queste bozze, ho ricevuto dall'amico Stefano Borsi il suo ultimo libro (BORSI 2011) che tratta in vari passi dei rapporti tra l'Alberti e Ravenna (cf. *ibid.*, pp. 47-48, 93-94, 108, 180-181, 200, 211-213). Interessante la riflessione alle pp. 93-94: «Non abbiamo alcuna informazione se il metodo illustrato negli *Ex Ludis* sia stato effettivamente fatto applicare dall'abate estense [sc. Meliaduse d'Este, cui l'opuscolo albertiano è dedicato] in saggi topografici concreti relativi alla sua commenda, ma qualche esito di questo tipo potrebbe essere ipotizzabile. Forse non è del tutto casuale infatti che, nell'esiguo panorama delle rappresentazioni topografiche quattrocentesche, una sia dedicata alla laguna veneziana e ben cinque, che costituiscono la serie di gran lunga più consistente dell'epoca, al territorio ravennate» (conservate alla Biblioteca Classense, *Carte*, nn° 520-524). Si potrebbe forse così spiegare la presenza del codice degli *Ex ludis rerum mathematicarum* (208) nella stessa Biblioteca.

¹ ALBERTI 1968, I 8, p. 59 [traduz. it. *ibid.*, p. 58: «presso le mura di Ravenna quell'insigne tempiet-

Il secondo e il terzo, inclusi nel Libro X, trattano, invece della salubrità dell'aria, *teste* Strabone, e della strada che attraversa la pineta, divenuta «percommoda» dopo il taglio di alcuni alberi e il relativo maggior soleggiamento: «Ravennam inquit Strabo per sua tempora, quod plurimo inundaretur mari, solitam affici odore tetro, aere tamen fuisse non pestilenti. Et mirantur quid ita; ni forte – quod evenire urbibus Venetiarum dicunt – id fiat ea re, quod circumfluentes paludes ventis aestuque maris actae nunquam conquiescant»;² «Apud lucum Ravennae per hos dies, quod viam abscissis arboribus dilatarint solesque immiserint, ex corruptissima percommoda reddita est. Videre istuc licet sub arboribus, qui propter viam sunt, quod solum illic tardius siccetur fovente umbra, fieri ex quadrupedum attritu lacusculos, qui collecto imbre semper commadescant atque dilatentur».³

to, ricoperto da un vaso monolitico, benché situato vicino al mare e lungi dalle montagne, col passare degli anni si è interrato per più di un quarto della sua altezza»]. Cf. BORSI 2011, pp. 211-213.

² *Ibid.*, X 2, pp. 879 e 881 [traduz. it. *ibid.*, pp. 878 e 880: «Strabone riferisce che ai suoi tempi Ravenna, essendo spessissimo inondata dal mare, era di solito infestata da cattivo odore, e ciò non ostante l'atmosfera non vi era malsana. Cosa di cui ci sarebbe da stupirsi, salvoché ciò avvenga – come dicono avvenire nelle città del Veneto – per il fatto che le paludi circostanti sono continuamente poste in movimento dalla spinta dei venti e delle maree»]. In BORSI 2011, p. 108, si ipotizza che con l'espressione «in urbibus Venetiarum» l'Alberti si riferisca verosimilmente a Venezia e non a generiche «città del Veneto», come traduce l'Orlandi.

³ *Ibid.*, X 10, p. 945 [traduz. it. *ibid.*, p. 944: «Una strada che attraversa la pineta di Ravenna, e che un tempo era molto rovinata, ora che è stata allargata col taglio di alberi e resa soleggiata, è divenuta comodissima. Quivi, poiché il terreno, nei punti al riparo dell'ombra degli alberi che fiancheggiano la strada, è più lento ad asciugarsi, si

A questi tre documenti se ne aggiunge un quarto che accenna a strane rocce situate nel territorio faentino: «In agro Faventino propter Lamonis fluenti ripam adsunt natura protensi vasti lapides, qui non modicam in dies vim salis vomant, spatique lapidescere arbitrentur».⁴

Cosa ci dicono questi quattro brani? Nel primo si cita quello che per l'Alberti doveva essere l'edificio più importante ai suoi occhi perché creduto costruzione antica. Leon Battista usa infatti il termine «delubrum» che, con «ædes» e «fanum» è termine legato a templi romani e non a chiese cristiane;⁵ a conferma di ciò, si legga il Breve di Alessandro VII dell'8 ottobre 1663, in cui si legge: «(...) quod ECCLESIA præfata, quæ primis temporibus nobile Delubrum erat nomine PANTHEON».⁶ L'Alberti, inoltre, ci informa che, a quella data, il mausoleo era sprofondato nel terreno, a causa della subsidenza, per un quarto della sua altezza (fig. 2).

Il passo di Strabone, dal canto suo, permette a Leon Battista una notazione dovuta alla conoscenza della realtà della laguna veneta, risalente al periodo di fanciullezza a Venezia. L'ultimo brano oltre a darci informazioni sullo stato della strada che attraversava la pineta

può osservare che le peste dei cavalli danno luogo al formarsi di pozzanghere, che col cader della pioggia se ne riempiono dilatandosi sempre di più». Cf. BORSI 2011, pp. 181, 200, 211.

⁴ Ibid., II 9, p. 143 [traduz. it. ibid., p. 142: «Nel territorio di Faenza, vicino alla sponda del fiume Lamone sporgono grosse rocce, generate dalla natura, che giorno per giorno emettono una non indifferente quantità di sale che – si pensa – a lungo andare si trasforma in pietra»].

⁵ Per un diverso parere cf. BULGARELLI 2010, p. 91: «Nel *De re ædificatoria* l'edificio, uno dei pochi citati nel trattato, è definito *nobile delubrum*, facendo riferimento alla sua trasformazione in chiesa del monastero di Santa Maria in Rotondo. È probabile, però, che Alberti conoscesse la storia dell'edificio, come viene riportata nell'Italia illustrata dal suo amico Biondo Flavio». V.d. BIONDO *Hesperis*, XIII 350-351. Valeria Giontella, nella nuova traduzione italiana del trattato, lo traduce «luogo di purificazione / altare» (ALBERTI 2010, p. 457).

⁶ *Dei diritti del Principato sugli antichi edifizj pubblici sacri e profani in occasione del Pantheon di Marco Agrippa, Memoria dell'Avvocato D. Fea*, Roma MDCCCVI, p. 16.

e collegava la città con Rimini e Ferrara, ci dà un'importante datazione del passo: «per hos dies».

Già, ma a che giorni si riferisce? Sappiamo che la tradizionale datazione del *De re ædificatoria* viene compresa tra il 1443 e il 1452. Ma sappiamo anche che oggi il termine *ante quem* è stato spostato in avanti, fin quasi a coincidere con la morte dell'Alberti. A significare che, in realtà, Leon Battista non ha mai terminato effettivamente l'opera. Ma, naturalmente, gli storici hanno cercato di collegare questo passo con la presenza dell'Alberti sul cantiere malatestiano. È quanto si è chiesto, nel suo volume sul Tempio, anche Angelo Turchini, cercando di fare il punto della questione: «bisogna chiedersi quando effettivamente Alberti sia passato per Ravenna e la pineta: nel corso dell'itinerario da Rimini a Ferrara e viceversa o da Rimini a Ravenna, limitandosi alla sola città esarcale».⁷ Una datazione precisa rimane dunque ancora impossibile.

I passi sulla pineta e sul «nobile delubrum» hanno fatto datare ad Arnaldo Bruschi la presenza di Leon Battista a Ravenna, come ricorda il Turchini, prima del 1452, data *ante quem* tradizionale, come detto, per il completamento del trattato, anzi «probabilmente prima del 1449-1450», «in considerazione – sono sempre parole dell'autore – dei molti ricordi ravennati individuabili nel Tempio Malatestiano».⁸

«È una argomentazione debole – prosegue il Turchini –, perché nulla vieta di pensare anche successivamente al 1452-1453 che Alberti tenga conto delle differenti realtà storiche locali, dallo schema delle arcate lapidee del mausoleo di Teodorico e dei sarcofagi di Galla Placidia a particolari come “gli alti sottoplinti decorati desunti da Sant'Apollinare in Classe o, nell'arcata centrale della facciata, intorno alla porta, le incrostazioni marmoree dell'interno del battistero degli Ortodossi”».⁹ La citazione del Bruschi, fatta dall'autore, cita, oltre al «nobile delubrum», anche altri importanti edifici ravennati: il “mausoleo” di Galla Placidia, il battistero degli Ortodossi

⁷ TURCHINI 2009, p. 421.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid. La citazione del Turchini è tratta da BRUSCHI 1978, p. 25 (=BRUSCHI 2004, p. 160).

nonché la basilica di Sant'Apollinare in Classe. Questo ci permette di passare alla seconda questione: le possibili fonti ravennati delle architetture albertiane nel Tempio malatestiano (fig. 3).

Cominciamo, come sempre, dal più grande per poi scendere nei dettagli.

Gianfranco Spagnesi tenta un'interpretazione globale del San Francesco di Rimini, inteso come "sacrario" delle memorie dei Malatesta, riconducendo l'idea dell'involucro albertiano come un riferimento ai sarcofagi bizantini ravennati:¹⁰ «Per realizzare questo programma, di una chiesa cimiteriale che raccoglieva le reliquie della dinastia malatestiana, appare lecito avanzare un'ipotesi legata alla volontà di rendere esplicito il significato della nuova fabbrica. In questo senso non può non sembrare evidente la similitudine, almeno tipologica, del sistema continuo di arcate che involucre la chiesa antica, in particolare con i sarcofagi bizantini ravennati, e in genere con i reliquiari romanici».¹¹

Il sistema ad arconi del Malatestiano, in particolare, deriverebbe dalla tipologia del sarcofago «suddiviso da arcatelle su colonne, talvolta intese come successione di nicchie».¹²

Nella chiesa ravennate di San Francesco – forse non a caso lo stesso ordine della chiesa riminese – ve ne sono due, che rispondono a questa tipologia: il sarcofago detto del vescovo Liberio (II metà del V secolo) (fig. 4); e quello conservato nella navata sinistra (metà del V secolo), all'interno delle quali vi sono delle figure a mo' di statue (fig. 5).

«Il coperchio sul lato corto – sottolinea sempre lo Spagnesi – è talvolta caratterizzato da una soluzione a frontone triangolare, con due acroteri ricurvi agli angoli, simile a quella di un tempio».¹³ E l'autore cita a questo proposito proprio l'esempio del sarcofago della navata di sinistra del San Francesco ravennate. Lo Spagnesi arriva addirittura a far dipendere la "prima versione" (forse di Matteo de' Pasti e non dell'Alberti) degli spioventi laterali ricurvi della facciata del Malatestiano, testimo-

niata dalla medaglia commemorativa del Pasti, e poi in seguito sostituita – come erroneamente crede l'autore – da una versione a triangoli rettangoli ai coperchi ricurvi dei sarcofagi bizantini.¹⁴

La motivazione di questa fonte generale per la "novità" dell'involucro albertiano è giustificata dallo Spagnesi sulla base dell'esperienza visiva memoriale dell'architetto e della prossimità territoriale: «Leon Battista Alberti in quel momento deve inventare *ex novo* sia l'impianto tipologico che il linguaggio figurativo: tutto ciò può essere stato possibile solo recuperando ogni propria esperienza vissuta e la conoscenza così acquisita dell'ambiente di vita di quel momento storico. In tal senso può essere accettato soprattutto il possibile recupero dei sarcofagi bizantini dell'area ravennate, tanto vicina al cantiere del malatestiano, che dallo spoglio dei suoi monumenti traeva marmi per le proprie mura; così come l'idea del reliquiario, che ribatte quel tipo, sembra ancor più palese come modello di riferimento».¹⁵

Passando dalla concezione generale alla sola facciata, di recente Massimo Bulgarelli ha ripreso dal Ricci¹⁶ un'altra possibile fonte di area ravennate. In questo caso non più tardoantica, ma addirittura medievale, a conferma della presenza di fonti non "classiche" nell'architettura albertiana (come sempre più studi tendono a mettere in luce). Si tratta della chiesa di San Salvatore in Calchis (fig. 6), altrimenti nota, in passato, erroneamente, come Palazzo di Teodorico che l'autore ipotizza come fonte assieme alla più nota facciata della Basilica di San Marco,¹⁷ uno degli edifici cui l'Alberti guarderà anche per le terminazioni del fastigio del tempo (per quanto possiamo evincere dalla medaglia del Pasti).

¹⁴ Cfr. *ibid.*, p. 108.

¹⁵ *Ibid.*, p. 103.

¹⁶ «E ci pare notevole anche il fatto che, come nel Malatestiano, nella Fronte della Reggia ad Calchi è di primaria importanza architettonica la nicchia sovrapposta all'arco d'ingresso nella quale s'apre la finestra. Era certo motivo antico, ma piuttosto raro, sì che non ricordiamo, come esempio classico, se non il cosiddetto Arco d'Augusto in Perugia», RICCI [1924], p. 280.

¹⁷ BULGARELLI 2010, p. 84.

¹⁰ Sui sarcofagi ravennati v.d. BOVINI 1954.

¹¹ SPAGNESI 1999, pp. 95-96. Utilizzo questa riedizione, anziché il saggio originale (SPAGNESI 1994), perché rivista dall'autore.

¹² *Ibid.*, p. 96, n. 6.

¹³ *Ibid.*, pp. 96-97.

Il perché di queste eterogenee fonti è spiegato dal Bulgarelli con il peso culturale dell'Alberti "consulente" e massimo esperto dell'epoca in campo architettonico, capace di interpretare anche "politicamente" le necessità della committenza: «Come sua abitudine, Leon Battista avrà raccontato al suo interlocutore di architetture e della loro storia, della possibilità di far ricorso a una serie di exempla non solo antichi, ma di epoche diverse, comunque dialoganti fra loro nel corso dei secoli. E Sigismondo avrà apprezzato i rimandi a edifici di Venezia e Ravenna, ormai soggetta alla Serenissima, cui era personalmente e politicamente legato».¹⁸

Sempre in facciata, altri tre particolari del Tempio sono stati collegati a possibili fonti ravennate: il motivo a tarsie marmoree del fondo del fornice centrale, l'"eterodosso"¹⁹ capitello composito presente sulle quattro semicolonne e definito «bellissimo» nella lettera di Pietro Gennari e del Pasti del 17 dicembre 1954 indirizzata a Sigismondo²⁰ e i dadi collocati sotto le basi delle medesime colonne. Abbiamo già citato il Bruschi a proposito delle tarsie e dei dadi come rimandi al Battistero Neoniano e alle colonne dell'interno di Sant'Apollinare in Classe. In realtà, è il Turchini a notarlo, il primo a rinviare al Battistero per le *crustae* della facciata del Malatestiano²¹ non era stato il Bruschi, bensì Giuseppe Gerola, che scriveva a Corrado Ricci sottolineando come la «lunetta della porta» [*scil.* del tempio] «ricopia la disposizione delle tarsie marmoree del Battistero del duomo di Ravenna, malgrado l'irrazionalità della loro disposizione dovuta all'alzamento».²² Le *crustae* stesse poi, essendo il frutto, probabilmente, del brutale *spolio* effettuato da Sigismondo ai danni dell'interno della Basilica di Sant'Apollinare in Classe, rimanderebbe, una volta di più, all'ambiente ravennate²³.

¹⁸ *Ibid.*, p. 96. L'autore rimanda in nota a DAVIES 2001, p. 47. I due condizionali evidenziano che si tratta, naturalmente, di ipotesi.

¹⁹ In quanto si coniuga con un fusto dorico.

²⁰ Citata in TURCHINI 2000, p. 622.

²¹ Su cui v.d. anche HORSTER 1973, p. 51.

²² TURCHINI 2009, p. 421, n. 41 che cita CANALI 1999, p. 35. L'intuizione del Gerola verrà ripresa in RICCI [1924], p. 281.

²³ Cfr. RICCI 1924, pp. 210-214, e documenti alle pp. 586-587 (si veda ora TURCHINI 2000, pp. 603-604 e 639); G. RICCI 1989, pp. 544-546 e

Per quel che riguarda il «capitello bellissimo», il Bulgarelli, di recente, ha proposto come possibile fonte «un altro famoso pezzo antico, il cosiddetto Trono di Nettuno in San Vitale a Ravenna (*fig.* 7), opera ritenuta greca e all'epoca attribuita a Policletto»²⁴. «Nei rilievi del Trono, – prosegue l'autore – alle spalle dei putti che recano gli attributi del dio del mare si trova una parete scandita da paraste su piedistalli, reggenti una trabeazione con risalti. I piccoli capitelli recano al centro, fra le foglie, protomi umane. In sostanza un possibile precedente per la sequenza dei piedritti onorari di San Francesco»²⁵.

La possibile derivazione dal Sant'Apollinare in Classe²⁶ per il motivo dei dadi sotto la base delle colonne (*fig.* 8), individuata per primo dal Ricci, che rimanda al Lübke,²⁷ e ripresa, oltretutto dal Brandi,²⁸ anche dallo Spagnesi,²⁹ è stata messa in dubbio dal Bulgarelli nel suo recente testo sul Malatestiano dal momento che i dadi sagomati, nella chiesa ravennate, «prendono il posto del plinto».³⁰ L'autore, perciò, preferisce come fonte l'arco di Traiano ad Ancona – pur sempre in un'area adriatica, dunque, – in cui «si trovano basi complete poggianti sul dado»,³¹ come a Rimini.

559; BULGARELLI 2010, p. 50. In CASSANI 2002, pp. 61-76, in particolare pp. 72-76, ho proposto invece, per questo motivo, una fonte fiorentina: la scarsella del Battistero di San Giovanni.

²⁴ Il BULGARELLI 2010, p. 119, n. 237, rimanda in nota a SPRETI 1588, p. 8.

²⁵ BULGARELLI 2010, pp. 98-99.

²⁶ Il RICCI [1924], p. 280, ritiene che l'Alberti abbia tratto dalla basilica, in particolare dai bassorilievi del sarcofago del VI secolo lì conservato, anche «la caratteristica forma delle rose, piatte, a quattro foglie, coi semi ora semplici, ora tripartiti» presenti in tutto il Malatestiano.

²⁷ RICCI [1924], p. 280 («Ed è precisamente da quella medesima chiesa che sembra derivi l'idea (non classica certo!) dei dadi collocati sotto le basi delle colonne») che (p. 308, n. 55) rimanda a LÜBKE 1870, pp. 358-360.

²⁸ BRANDI 1956, p. 24.

²⁹ SPAGNESI 1999, p. 90.

³⁰ BULGARELLI 2010, p. 83.

³¹ *Ibid.*, p. 84. Come analoghe sono le «imposte degli archi, che presentano una sequenza di membrature non intagliate, astragalo con listello, collarino, gola, gocciolatoio e modanatura sommitale tondeggiate, una sorta di ovolo liscio», *ibid.*

Dopo la facciata, i fianchi. Il motivo dei grandi archi su pilastri, come anche la presenza dei sarcofagi collocati sotto di essi, sono stati visti come motivi ispirati a due edifici ravennati: il mausoleo di Teodorico e quello di Galla Placidia. Il primo, in ordine di tempo è stato ancora una volta il Ricci. Il mausoleo di Teodorico,

Diviso in due piani, mostra nell'inferiore, decagonale, dieci grandi nicchie rettangolari di pianta, con pilastri lisci e senza base, cornici fortemente aggettate, archi robusti e severi, tutte cose che si riveggono nel fianco del Malatestiano. E mentre non si trova nell'antichità classica monumento che gli sia artisticamente più vicino, conviene riconoscere che quella serie di nicchie del mausoleo di Teodorico dà impressione di cosa romanamente pensata ed eseguita. E non basta. Intorno al mille, in esse, fu collocata dapprima l'urna romana di Lucio Romeio Cresimo e quella che ritenevasi di santa Giuliana. Poi nel 1057 vi fu trasferito il corpo di papa Vittore II strappato dai Ravennati al corteo che lo portava in Eichstadt di Baviera, dov'era stato vescovo; finalmente nel 1240 vi fu traslata, con grande pompa, la salma di Paolo Traversari, alla quale fu poi unita anche quella di Traversaria, sua nipote, sposa in seconde nozze di Stefano figlio del re d'Ungheria. Così, in quelle nicchie che, se sorgessero lungo una linea dritta e sopra uno stilobate, ricorderebbero il fianco del Malatestiano, come nessun altro edificio al mondo, furono nel medio-evo messe delle arche e, cosa ancor più singolare, delle arche di personaggi cospicui, tantoché Domenico Vandelli poté pensare che fossero state destinate sin dall'origine "per distinti personaggi ovvero della famiglia" di Teodorico. E questo non è che il concetto del Malatestiano.³²

Queste intuizioni del Ricci verranno riprese

³² RICCI [1924], p. 281. Poche pagine prima (278-279), sempre il Ricci aveva scritto: «Il pensiero, all'incontro, di raccogliere in un luogo le tombe di vari cospicui personaggi, è medioevale, e noi lo vediamo forse balenare in Ravenna e trovarvi un'espressione architettonica così vicina a quella del Malatestiano da offrir argomento, insieme ad altre cose che vedremo fra poco, per ritenere che di là potesse attingerlo Sigismondo, affidandolo poi, pel suo svolgimento all'Alberti».

dal Wittkower,³³ dal Brandi,³⁴ dal Bruschi, che aggiungerà come possibile fonte il mausoleo di Galla Placidia,³⁵ dallo Spagnesi³⁶ e, infine, dal Bulgarelli.³⁷

È stato il Bruschi, ancor più del Ricci, che già lo aveva in parte anticipato, a comprendere il motivo di queste ricorrenti citazioni di ambito ravennate. Il rimando "lessicale-politico" ad un'area "adriatico-esarcale" – che giunge fino a Venezia – nasce dalla volontà albertiana di «parlare a tutti»:

L'architettura antica sembrava parlare dunque una lingua colorata localmente da diverse inflessioni dialettali ormai consolidate nel tempo e che pertanto era giusto, agendo nell'attualità, rispettare e mantenere per poter, nei diversi luoghi, efficacemente "parlare a tutti".

Questa preoccupazione di tener conto delle differenziate realtà storiche locali sarà in sommo grado presente nelle sue opere. Ed è un dato fondamentale – poco considerato – per la loro comprensione. Per questo a Rimini l'Alberti si sentirà autorizzato a riprendere, con aderenza all'antichità prima sconosciuta, lo schema, e perfino alcuni particolari caratterizzanti, del locale Arco di Augusto; e adotterà nel fianco – più che, come si ripete, lo schema generico degli acquedotti romani – le arcate lapidee

³³ WITTKOWER 1964, p. 44, n. 1.

³⁴ BRANDI 1956, p. 20.

³⁵ BRUSCHI 1978, p. 25.

³⁶ SPAGNESI 1999, p. 90.

³⁷ BULGARELLI 2010, p. 91: «La sequenza impressionante dei pilastri nudi, privi di decorazione, imponenti nel loro distacco dal muro delle cappelle, e racchiusi da due tratti murari più ampi – quei pilastri fra i quali sono ospitate le tombe di membri della corte malatestiana e di Giorgio Gemisto Pletone – deriva principalmente da un altro edificio funerario. Dalla sequenza perimetrale di archi su pilastri lapidei del Mausoleo di Teodorico a Ravenna, dunque un'altra fonte "adriatica", appartenente alla tradizione architettonica della regione, la *Romandiola*». Non bisogna però dimenticare che altri autori hanno individuato come fonte primaria del fianco del malatestiano l'ordine interno di arconi del Colosseo (WITTKOWER 1964, p. 44 e BURNS 1998, p. 132), e, più in generale, degli acquedotti romani (von SCHLOSSER 1938, p. 24; BRANDI 1956, p. 20; ARGAN 1960, coll. 711; TAFURI p. 30) 1969, 1973³), cui io mi permetterei di aggiungere – e credo che non sia mai stato fatto in precedenza – le sostruzioni del tempio di Giove Anxur a Palestrina.

del Mausoleo di Teodorico e i sarcofagi di Galla Placidia. Giungerà fino ad introdurre particolari ravennati come – ha notato il Brandi – gli alti sottoplinti desunti da S. Apollinare in Classe o, nell'arcata centrale della facciata, intorno alla porta, le incrostazioni marmoree dell'interno del Battistero degli Ortodossi. E, nell'aspirazione di parlare – trattandosi di un "tempio" – una lingua colta, illustre, latineggiante e insieme «moderna» ma comunque, in questo caso, "adriatica", non esiterà a riproporre anche motivi desunti dalla tradizione medioevale: ad esempio da Venezia e da Padova; purché fosse possibile ritrovare in essi una matrice, vera o presunta, locale classica. A Rimini, e forse già a Ferrara, egli vuol fare un'architettura "antica" ma in qualche modo adriatica, "esarcale".³⁸

Va detto che Franco Borsi, in tempi non sospetti, aveva parlato di «padanitas»³⁹ per questo insieme di citazioni.

Non resta, ora, che entrare all'interno del tempio, la cui paternità, va detto, è al centro, in questi ultimi anni, di un notevole dibattito da parte degli storici, dopo il saggio di Howard Burns.⁴⁰

In questo caso si deve al solo Bulgarelli, finora, la proposta di fonti ravennati: i "pennacchi" dell'interno del Battistero Neoniano (fig. 9), riprodotti nella policromia dei pennacchi degli archi a sesto acuto della navata del Malatestiano, nonché il motivo delle nicchie inquadrature da paraste delle cappelle del Malatestiano.

Nel primo caso,

l'effetto ricercato, e prodotto, dai due registri sovrapposti di paraste è quello di uniformare visivamente lo spazio interno. A questo contribuisce la policromia araldica, parzialmente ripristinata dal recente restauro, che animava le pareti, e soluzioni ripetute sul fronte di tutte le cappelle, come quella dei tralci carnosì che si torcono sui pennacchi, probabilmente esemplata sulla decorazione musiva di edifici ravennati

³⁸ BRUSCHI 1978, p. 25.

³⁹ BORSI 1973, p. 141: «Insomma, anche nel momento della grande visione strutturale classicista, come nel momento culturale della iconologia interna è possibile ravvisare i caratteri di una *padanitas* albertiana, che del resto trova riscontro nei dati biografici, nella sua formazione padovana e bolognese, nelle sue frequentazioni ferraresi».

⁴⁰ BURNS 1998, p. 131.

come il Battistero Neoniano.⁴¹

Nel secondo,

pare tuttavia molto probabile che il sistema dell'arco inquadrato in miniatura sia espressione di una precisa intenzione antiquaria. Rimanda infatti a manufatti antichi largamente diffusi e immediatamente identificabili in quanto tali, come steli funerarie e sarcofagi. Forme che non avevano mancato di attirare l'attenzione degli artisti che, fra i primi, si erano dedicati allo studio delle antichità romane, Jacopo Bellini, Andrea Mantegna, Felice Feliciano. Basti citare, fra gli esempi probabilmente noti ai maestri impegnati a Rimini, il sarcofago figurato all'epoca posto ai piedi del Battistero a Firenze, o qualcuna delle steli oggi conservate al Museo Nazionale di Ravenna, come quelle all'epoca murate bene in vista nei pressi della Porta Aurea.⁴²

Più nello specifico, ma sempre riferito al motivo delle nicchie inquadrature da paraste, il Bulgarelli si sofferma anche sul secondo registro della Cappella di San Girolamo (più nota come la Cappella dei Pianeti o dello Zodiaco):

Nel secondo registro, (...) il piedistallo si allunga sulla parete a fare da fondale alle figure reggiscudo. È possibile che l'idea sia stata suggerita dalla celebre soluzione dell'attico dell'Arco di Costantino, davanti al quale si dispongono le statue dei prigionieri daci. Dai muscolosi guerrieri barbari alle graziose fanciulle della guardia di Sigismondo ce ne corre, ma tutto sommato anche Donatello e Filarete avevano riflettuto sullo stesso modello antico, collocando l'uno putti reggiscortina sopra le paraste del tabernacolo eucaristico della Capella Parva in Vaticano, l'altro i reggiscudo nell'edicola della scena del Martirio di Pietro.

Potrebbe aver pesato, tuttavia, qualche fonte antica locale. Ad esempio la stele funeraria della famiglia di Publius Longidienus, conservata a Ravenna e murata fino a metà Cinquecento nella cinta muraria della città, vicino a Porta Aurea. Ai lati la stele è inquadrata da paraste scanalate che reggono una cartella epigrafica al posto della trabeazione, e sopra questa poggiano – sull'asse delle paraste e a fianco del doppio arco superiore – due are allungate, quasi

⁴¹ BULGARELLI 2010, p. 69.

⁴² *Ibid.*, p. 59. L'autore, in nota, rimanda a MANUELLI 1967, pp. 121-122.

due piedistalli, con relativi geni alati dadori.⁴³

Il lungo elenco, fin qui fatto, di evidenti fonti ravennati nel Tempio malatestiano, deve seriamente far pensare ad un “soggiorno prolungato” a Ravenna dell’Alberti – quando, come detto, non possiamo al momento dirlo con precisione – e non certo una toccata e fuga.⁴⁴

Infine, un ultimo curioso legame tra Rimini e Ravenna riguarda le cancellate a corde bronzee intrecciate (*teste* l’Adimari⁴⁵), che ornavano le cappelle malatestiane. Fatte probabilmente sul modello di quella per la cappella di Sigismondo, commissionata da Sigismondo a Maso di Bartolomeo e collocata in opera nel 1454. La cancellata, infatti, «come le altre», sarebbe «finita in un forno di fusione per ricavarne il materiale necessario alla realizzazione della statua di Alessandro VII a Ravenna, inaugurata nel 1672» (*fig. 10*)⁴⁶.

Un “riciclaggio” in perfetto stile «chi la fa l’aspetti», pensando a quanto avvenne, più di due secoli secoli prima, coi marmi di Sant’Apollinare in Classe.

Bibliografia

- ADIMARI 1616 - R. ADIMARI, *Sito riminese*, Brescia 1616.
- ALBERTI 1966 - L. B. ALBERTI, *L’architettura [De re aedificatoria]*, Testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, Introduzione e note di P. Portoghesi, 2 voll., Milano 1966.
- ALBERTI 2010 - L. B. ALBERTI, *L’arte di costruire*, a cura di V. Giontella, Torino 2010.
- ARGAN 1960 - G. C. ARGAN, s.v. *Alberti, Leon Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Roma 1960, coll. 709-713.
- BORSI 1973 - F. BORSI, *Leon Battista Alberti: Opera completa*, Milano 1973.
- BORSI 2011 - S. BORSI, *Leon Battista Alberti tra Venezia e Ferrara. Le tracce del nucleo antico del De re aedificatoria*, Melfi 2011.
- BOVINI 1954 - G. BOVINI, *I sarcofagi paleocristiani di Ravenna*, Città del Vaticano 1954.
- BRANDI 1956 - C. BRANDI, *Il Tempio Malatestiano*, Roma 1956 (=in ID., *Tra Medioevo e Rinascimento: Scritti sull’arte da Giotto a Jacopo della Quercia*, A cura di M. Andaloro, Milano 2006, pp. 171-198).
- BRUSCHI 1978 - A. BRUSCHI, *Note sulla formazione architettonica dell’Alberti*, in «Palladio», s. III, XXV, fascicolo 1 (1978), pp. 6-44 (=ID., *L’antico, la tradizione, il moderno: Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull’architettura del Rinascimento*, a cura di M. Ricci e P. Zampa, Milano 2004, pp. 124-173; con un *Post-scriptum* alle pp. 174-175).
- BULGARELLI 2010 - M. BULGARELLI, *L’architettura*, in A. PAOLUCCI (a cura di), *Il Tempio Malatestiano a Rimini*, Modena 2010, II: *Testi: Saggi e schede*, pp. 49-121.
- BURNS 1998 - H. BURNS, *Leon Battista Alberti*, in F. P. FIORE (a cura di), *Storia dell’architettura italiana: Il Quattrocento*, Milano 1998, pp. 114-165.
- CANALI 1999 - F. CANALI, *Michelozzo di Bartolomeo e Leon Battista Alberti a Firenze e in adriatico: Addenda inedite di Corrado Ricci al suo Tempio Malatestiano (1924-1934): Nuove marginalia sulle architetture*, «Bollettino della società di studi fiorentini», IV (1999), pp. 9-37.
- CASSANI 2002 - A. G. CASSANI, *Per foramina obductæ personæ: Una fonte inedita per la facciata del Malatestiano*, «Albertiana», V (2002), pp. 61-76.
- DAVIES 2001 - P. DAVIES, *Observations on Alberti’s Attitude to Late Medieval Architecture*, in *Raising the Eyebrow: John Onians and World Art Studies: An Album Amicorum in His Honour*, Edited by L. Golden, Oxford 2001, pp. 43-65.
- Dei diritti del Principato sugli antichi edifizj pubblici sacri e profani in occasione del Pantheon di Marco Agrippa, Memoria dell’Avvocato D. Fea*, In Roma MDCCCVI.
- HORSTER 1973 - M. HORSTER, *Brunelleschi und Leon Battista Alberti in ihrer Stellung zur römischen Antike*, «MKIF», XVII, n. 1 (1973), pp. 29-64.
- LÜBKE 1870 - W. LÜBKE, *Zur italienischen Kunstgeschichte*, «Zeitschrift für bildende Kunst», V (1970), pp. 358-360.
- MANSUELLI 1967 - G. A. MANSUELLI, *Le stele romane del territorio ravennate e del basso Po*, Ravenna 1967.
- RICCI [1924] - C. RICCI, *Il Tempio Malatestiano*, Milano-Roma, s.d. [ma 1924].
- RICCI [1989] - G. RICCI, *Ravenna spogliata fra tardo Medioevo e prima età moderna*, «Quaderni storici», XXIV, n.s., 71/2 (1989), pp. 537-561.
- SCHLOSSER 1938 - J. VON SCHLOSSER, *Ein Künstlerproblem der Renaissance*, Wien-Leipzig 1929, traduz. it. *Problemi artistici nella prima Rinascenza italiana*, I: *Il non artista: Leon Battista Alberti*, in

⁴³ *Ibid.*, pp. 69-70. L’autore rimanda, di nuovo, a MANSUELLI 1967, pp. 125-127.

⁴⁴ Ringrazio l’amico Angelo Turchini che mi ha suggerito questa riflessione.

⁴⁵ ADIMARI 1616, I, p. 67.

⁴⁶ BULGARELLI 2010, p. 51. L’autore rimanda, in nota, a RICCI [1924], p. 241, n. 64.

IDEM, *Xenia: Saggi sulla storia dello stile e del linguaggio nell'arte figurativa*, Bari 1938, pp. 9-46.

SPAGNESI 1999 - G. SPAGNESI, *Progetto e architetture del linguaggio classico (XV-XVI secolo)*, Milano 1999, pp. 87-116 (stesura rivista del precedente: *Note sul Tempio Malatestiano a Rimini*, «Palladio», n.s., VII, n. 14 [1994], pp. 115-124).

SPRETI 1588 - D. SPRETI, *De amplitudine, vastatione et instauratione urbis Ravennae*, Venezia, ex typographia Guerræa, 1588.

TAFURI 1973 - M. TAFURI, *L'architettura dell'Umanesimo*, Roma-Bari 1969, 1976².

TURCHINI 2000 - A. TURCHINI, *Il Tempio malatestiano, Sigismondo Pandolfo Malatesta e Leon Battista Alberti*, Cesena 2000.

TURCHINI 2009 - A. TURCHINI, *Sigismondo e Leon Battista Alberti*, in A. CALZONA et al. (a cura di), *Leon Battista Alberti: Architetture e committenti, Atti dei Convegni internazionali del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti* (Firenze, Rimini, Mantova, 12-16 ottobre 2004), Firenze 2009, II, pp. 407-431.

WITTKOWER 1964 - R. WITTKOWER, *Alberti's Approach to Antiquity in Architecture*, «Journal of the Warburg and the Courtault Institutes», IV, 1941, pp. 1-18 [confluito in ID., *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949, 1952², traduz. it. *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino 1964, pp. 35-57].



Fig. 1. Ravenna. Mausoleo di Teodorico. Anonimo (BCR, Fondo Fotografico Ricci, n. 2243)

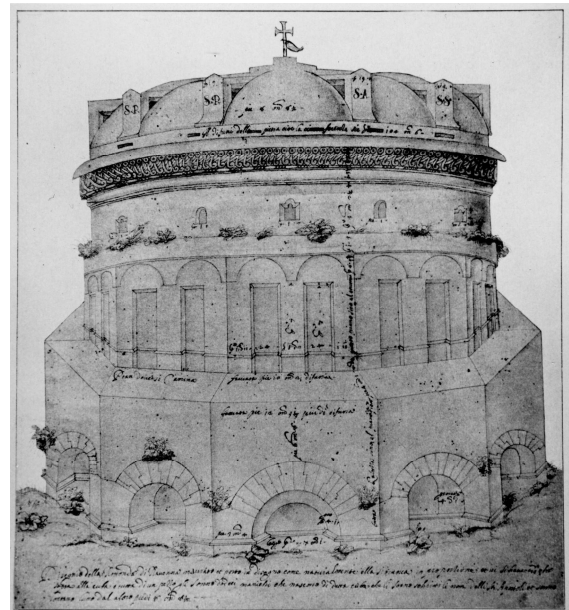


Fig. 2. Mausoleo di Teodorico. Disegno cinquecentesco conservato presso la K. K. Hofbibliothek di Vienna. Anonimo (BCR, Fondo Fotografico Guberti, n. 569)

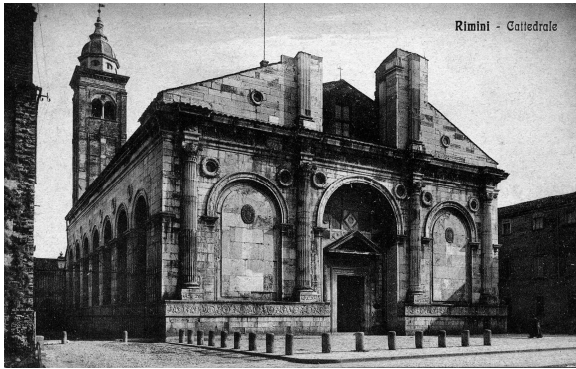


Fig. 3. Rimini. Tempio malatestiano. Anonimo (proprietà dell'autore)

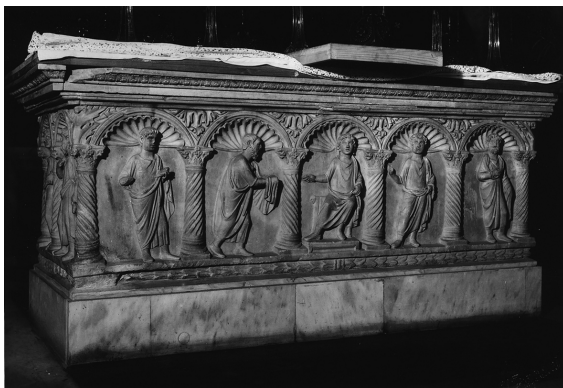


Fig. 4. Ravenna. Basilica di San Francesco. Sarcophago detto del vescovo Liberio, metà del V secolo. Anonimo (BCR, *Fondo Fotografico Mazzotti*, n. 2368 A)

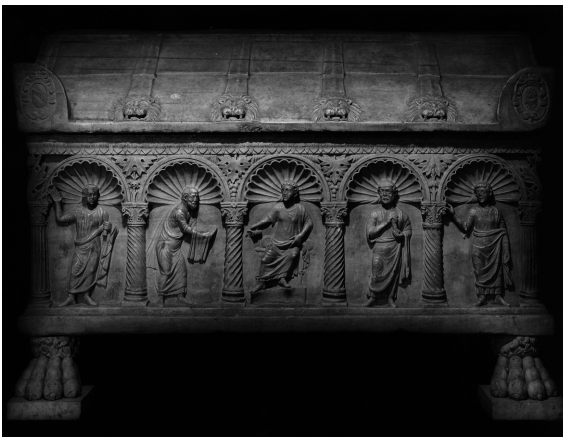


Fig. 5. Ravenna. Basilica di San Francesco. Sarcophago a nicchie conchigliate conservato nella navata sinistra, metà del V secolo. Anonimo (BCR, *Fondo Fotografico Mazzotti*, n. 2369)



Fig. 6. Ravenna. Chiesa di Santa Maria in Calchis. Foto Carlo Brogi, Firenze (BCR, *Fondo Fotografico Ricci*, n. 2278)



Fig. 7. Ravenna. Basilica di San Vitale. Presbitero, parete di sinistra. Cosiddetto Trono di Nettuno. Anonimo (BCR, *Fondo Fotografico Mazzotti*, n. 2024)



Fig. 8. Ravenna. Basilica di Sant'Apollinare in Classe. Anonimo
(BCR, *Fondo Fotografico Mazzotti*, n. 4515)



Fig. 9. Ravenna. Battistero Neoniano (o degli Ortodossi). Anonimo.
Particolare della decorazione a mosaico dei pennacchi. S'intravede anche una delle lunette a tarsie marmoree che il Gerola, per primo, ipotizza come fonte del fornice centrale del Malatestiano
(BCR, *Fondo Fotografico Ricci*, n. 2080)



Fig. 10. Ravenna. Statua di Alessandro VII di Francesco Maria Bandini, prima della sua collocazione nel terzo chiostro di San Vitale. Anonimo
(BCR, *Fondo Fotografico Ricci*, n. 1366)

LEGGERE IL TERRITORIO.

BREVE DISAMINA SULLE MODALITÀ GRAFICHE DI RAPPRESENTAZIONE NELLA CARTOGRAFIA STORICA DEL RAVENNATE, TRA XV E XVII SECOLO

Fulvia Fabbi

*Prima di cominciare*¹

Come si legge un'antica mappa? Quali sono i suoi contenuti? Quale linguaggio è stato usato per esprimerli e come è cambiato nel corso dei secoli? Sono, queste, domande che ai più esperti possono sembrare insignificanti, eppure non sarebbe dispiaciuto alla scrivente trovare, agli inizi dei suoi studi, una sorta di breviario cartografico, in grado di riassumere sinteticamente e in modo pratico informazioni racchiuse nella cartografia, non solo di carattere storico, ma anche inerenti tecniche grafiche, metodiche di figurazione, indicazioni relative alla natura del territorio e molto altro². L'argomento, ci si rende conto, è assai vasto e colmo di sfaccettature, pertanto in questa sede si è disposto di confinarlo a un ambito territoriale preciso - vale a dire il ravennate - e in un periodo storico definito, scegliendo come particolarmente indicativo un intervallo di tempo ridotto a tre secoli, compresi tra il Quattrocento e il Seicento, nel quale il *corpus* della cartografia storica locale si mostra assai sostanzioso e ricco di esempi significativi, una robusta premessa al disegno

¹ Si desidera in questa sede ringraziare per la cortese collaborazione il personale dell'Archivio di Stato e dell'Archivio Storico Comunale di Ravenna, che hanno consentito la consultazione dei documenti cartografici strumentali alla presente discussione; un ringraziamento speciale all'Archivio di Stato, che ha permesso la riproduzione di particolari di alcune mappe significative per la descrizione della evoluzione delle metodiche di rappresentazione cartografica tra Quattrocento e Seicento. Si desidera altresì ringraziare il dott. Alessandro Pesaro e la dott.ssa Paola Novara per il prezioso contributo nel reperimento di materiale e informazioni circa l'argomento trattato. Infine, un sentito ringraziamento postumo a Luigi Maria Malkowski, persona buona, gentile e preparata, che conobbi durante la preparazione della mia tesi in Architettura e che sempre, nel suo ruolo istituzionale, si prestò ad aiutare, consigliare, incoraggiare.

² Sull'importanza delle fonti cartografiche nella ricerca, cfr. BUETI 1990, p. 16.

cartografico settecentesco e ottocentesco del quale tuttavia in questa sede non ci si occuperà. Si vedrà, altresì, che la quasi totalità delle mappe citate, selezionate quale campione maggiormente significativo, è conservata presso l'Archivio di Stato di Ravenna e l'Archivio Storico Comunale: si è infatti scelto di mantenersi fedeli al tema conduttore della giornata di studi dedicata alla memoria di Luigi Maria Malkowski, lo "Studiare Ravenna a Ravenna", confinando la descrizione e la conseguente sintesi solo a documenti conservati presso enti cittadini, nei quali sia notevolmente rappresentato il materiale cartografico elaborato nello spazio di tempo contemplato.

Il presente contributo si offre di fornire pertanto un succinto compendio in forma di schede e voci - certo non esauriente né esaurito in sé ma suscettibile di integrazioni e approfondimenti - di quanto sotto l'aspetto grafico si conosce su queste mappe storiche. Già dal titolo si desume che la discussione verterà in particolare sulle modalità di rappresentazione, strettamente vincolate al linguaggio cartografico, a sua volta deriva della pratica di scrittura della cartografia: sarà di conseguenza quella che segue, una disamina meramente concreta, basata solo ed esclusivamente sul commento al documento originale, rimandando a tutto ciò che vi è di sociologico, filosofico e quanto altro non rientri nella pura visione ed espressione della mappa, alla ricchissima letteratura esistente.

Sembra infatti basilare dire fin da subito, che il nocciolo della questione è il "linguaggio", recepito come mezzo di espressione e comunicazione di astrazioni di immediata comprensione o di difficile lettura, in special modo nella riproduzione in piano del mondo geografico a noi più prossimo. Chi conosce e coltiva la cartografia storica sa di fatti che il divulgare attraverso ideogrammi, secondo il contesto, è stato nel corso dei secoli prassi comune, mai effettivamente codificata se non - in modo assai esplicito e grafico - in epoca

cinque-secentesca, per tramite delle cosiddette legende.

Comprendere questi segni, darne una lettura aperta e il più possibile univoca, inquadrarli all'interno di una evoluzione delle modalità di narrazione cartografica, pare nondimeno il cuore di un dibattito sempre attuale sulla cartografia storica in genere, destinata ad un approfondimento continuo, eterogeneo negli approcci e costantemente fonte di nuove, feconde e diverse interpretazioni.

Precisazioni per i non addetti ai lavori: carte geografiche, carte corografiche, mappe

Circa la scelta di circoscrivere la presente riflessione ad un territorio racchiuso entro definiti limiti, si ritiene opportuno dare alcune indicazioni. Non vi saranno riferimenti alle carte di più piccola scala, nelle quali le emergenze territoriali assumono aspetti talmente generici da risultare solo di riflesso strumentali allo studio. Si tratteranno infatti unicamente documenti cartografici, ossia mappe, di piccolo formato ma di grande scala, basando questa distinzione sulla vastità della zona rappresentata e facendo, quando possibile, riferimento alle scale grafiche di corredo a margine del foglio.

Riguardo la questione della dimensione delle carte qui considerate - fattore che ne condiziona in maniera apprezzabile i contenuti -, si fornisce di seguito la classificazione concisamente fornita da Attilio Selvini nel suo volume *Elementi di cartografia*: carte geografiche (scala pari a 1:1000000 e inferiore); carte corografiche (scala compresa tra 1:1000000 e 1:200000); carte topografiche (scala compresa tra 1:200000 e 1:5000); infine, mappe (scala compresa tra 1:5000 e 1:500). Selvini ribadisce per queste ultime la natura cartografica approssimativa in quanto - nelle scale maggiori - usate per rappresentare lottizzazioni o sistemazioni di terreni e delineate come proiezioni mongiane su un piano medio locale, senza le necessarie deformazioni dovute alle proiezioni cartografiche³. Da quest'ultima spiegazione si deduce, pertanto, che ciò che vediamo raffigurato in questi disegni non ha subito alcuna alterazione nella figurazione dei suoi elementi, salvo forse una rappresentazione approssimativa delle distanze,

³ SELVINI 1996, pp. 62-64.

con relativo effetto ottico di schiacciamento dell'immagine.

Riguardo all'uso, di frequente inesatto, di definizioni quali carta geografica, corografia e mappa, si deve nondimeno precisare che una carta geografica non è una corografia, né quest'ultima si può definire una mappa: una "corografia" è difatti la "descrizione di una regione nei suoi particolari fisici, storici e umani [ma anche] l'opera in cui tale descrizione è contenuta"⁴, mentre una mappa è la "rappresentazione cartografica molto dettagliata di un territorio rurale"⁵.

Il retaggio di saperi e metodologie di rappresentazione cui la cartografia storica, anche in ambito locale, deve fare riferimento, è molto ben riassunto da Spada, che in primo luogo discerne i termini "cartografia" e "geografia", per i quali evidenzia un ruolo distinto a partire soprattutto dalla fine del Seicento, in special modo alle soglie dell'età illuministica: anche se entrambe di impiego assai pratico, la prima misura infatti il territorio, la seconda si preoccupa di descriverne i luoghi, "connessi tra loro da un punto di vista topologico, ma privi di proprietà comuni riconoscibili."⁶

A cominciare dal Rinascimento infatti, sviluppatosi il pensiero razionale e un interesse sempre maggiore per la pratica della misurazione in sé, nasce una "geografia cartografico-matematica", che consente una "omogeneità dello spazio metrico [in grado di aprire la strada al] passaggio dal locale al globale e viceversa, cosa fondamentale per assicurare il controllo politico del territorio al nascente Stato moderno"⁷.

Franco Farinelli precisa al riguardo che strettamente legati alla cartografia e alla geografia, quest'ultima "modello del mondo", sono il territorio, il luogo e lo spazio, non assimilabili a sinonimi tra loro: "il territorio (...) equivale all'ambito individuato dall'esercizio del potere (...). Il luogo si riferisce alla relazione di tipo iconico intesa nel suo senso più generale ed elementare e corrisponde al soggetto del processo conoscitivo. Lo spazio (...) corrisponde alla distanza e alla sua misura. Il terri-

⁴ DOGLIOTTI-ROSIELLO 1998, voce "corografia", 1.

⁵ *Ibid.*, voce "mappa", 1.

⁶ SPADA 2007, p. 45.

⁷ *Ibid.*

torio si riferisce alla relazione di tipo simbolico e corrisponde all'oggetto."⁸

Almeno fino al Settecento, nondimeno, il cartografo è anche geografo, poiché gli viene riconosciuto il compito di dare ordine e collocazione alle cose figurate tramite linee e segni convenzionali e attraverso lo strumento di misura, sia nella piccola che nella grande scala: la carta geografica cinque-secentesca infatti delimita i luoghi e al contempo li rappresenta, senza preoccuparsi di studiarne i fenomeni fisici o sociali, ma assolvendo allo scopo concreto di agevolare gli spostamenti o la rotta della navi.⁹ Tale concezione di cartografia, corografia e geografia deve molto alle varie traduzioni manoscritte e a stampa del trattato di Claudio Tolomeo, *La Geografia*, vale a dire il "modo di far la descrizione di tutto il mondo"¹⁰. Tolomeo, qui nella traduzione di Girolamo Ruscelli, dice assai chiaramente in proposito che "la Geografia è imitatione del disegno di tutta la parte conosciuta della Terra, con tutte quelle cose, che universalmente le son congiunte. Et è differente dalla Corografia: perciocche questa, dividendo i luoghi particolari, gli espone separatamente, et ciascuno secondo se stesso; et insieme descrive tutte quasi le cose, ancorché minime, le quali in quelle parti, ò in quei luoghi, che ella descrive, son contenuti, sì come sono i porti, le ville, i popoli, i rami, che escono da' primi fiumi, et l'altre cose simili à queste. (...) La Corografia poi più attende alla qualità de' luoghi, che alla quantità, ò grandezza loro. Conciosia cosa, che ella procuri per tutto di rappresentar con figure la vera forma, ò somiglianza de' luoghi. (...) Là onde la Corografia¹¹ ha bisogno del disegno, ò della dipintura de' luoghi, et niuno potrà esser Coreografo, che non sappia disegnare ò dipingere"¹².

Nelle parole del geografo alessandrino già emergono alcuni elementi sui quali riflettere: la capa-

rità del "corografo", o cartografo, di disegnare e dipingere¹³ per potere rappresentare degnamente i contenuti di un territorio, e la "dipintura" stessa dei luoghi con "figure" che ne ritraggono l'aspetto, vale a dire segni o simboli in grado di essere letti da chiunque.

Appunti sul segno grafico convenzionale, tra simbolo e ideogramma cartografico

Si reputa che tra le possibili parole chiave di questa riflessione sulla comprensione del territorio attraverso la cartografia storica, siano da includere i termini linguaggio, scrittura, lettura: la seconda diretta conseguenza del primo e la terza, necessaria fase legata ai primi due per la divulgazione dei contenuti. Appare indicativa e illuminante la definizione di questi lemmi fornita dal *Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli*, che così si esprime per "linguaggio": "Particolare significato che l'uomo riconosce o attribuisce a determinati segni, gesti, oggetti, simboli (...) e facoltà di esprimersi mediante il loro uso."¹⁴ Circa la "scrittura", è altresì esposto che è "(...) attività dello scrivere [ma anche] modo di scrivere [oppure] espressione scritta, stesura per iscritto."¹⁵ Il rimando, è evidente, va alla parola "scrivere", vale a dire "significare, esprimere, idee, suoni (...), mediante il tracciamento su di una superficie di segni grafici convenzionali, [altrimenti] descrivere."¹⁶

La definizione "segno", d'altro canto, sta a significare "indizio, accenno palese da cui si possono trarre deduzioni, conoscenze (...), [ma anche] qualunque espressione grafica, punto, linea, curva, figura e sim(ili) convenzionalmente assunta a rappresentare ed esprimere un'entità (...)."¹⁷ Scrivono significativamente in proposito Achille Lodovisi e Stefano Torresani che la semiotica del termine, riversata in cartografia, suggerisce come la sua funzione e la sua capacità riguardo al concreto sono parziali e "soggette alla variabilità sia di un elemento apparentemente tecnico, il punto di vista, sia di una componente funzionale: l'uso cui il segno è destinato nell'ambito del processo di rappre-

⁸ FARINELLI 2003, p. 37; cfr. BUETI 1990, p. 16.

⁹ SPADA 2007, pp. 47-48; cfr. FARINELLI 2003, p. 37. Sull'argomento si veda anche TURRI 2000, p. 19 e segg.; BUETI 1990, pp. 18-19.

¹⁰ Frontespizio in TOLOMEO-RUSCELLI 1561.

¹¹ Giovanni Antonio Magini la equipara alla "Topografia"; MAGINI, *Commentarii et annotazioni...* in TOLOMEO-MAGINI 1598, p. 5r.

¹² TOLOMEO-RUSCELLI 1561, pp. 1-2; cfr. MAGINI, *Commentarii et annotazioni...* in TOLOMEO-MAGINI 1598, pp. 5r-6v.

¹³ Cfr. LODOVISI-TORRESANI 2005, pp. 141-142.

¹⁴ DOGLIOTTI-ROSIELLO 1998, voce "linguaggio", 3.

¹⁵ *Ibid.*, voce "scrittura", 1, 2.

¹⁶ *Ibid.*, voce "scrivere", 1, 11.

¹⁷ *Ibid.*, voce "segno", 1, 4; cfr. LODOVISI-TORRESANI 2005, p. 136.

sentazione e comunicazione.”¹⁸ Queste parzialità e variabilità costituiscono difatti una restrizione che si unisce al condizionamento della carta intesa come “segno complesso”¹⁹, nel quale non vi è possibilità di fornire una “rappresentazione totale e fedele”²⁰.

Cosa sono questi “segni grafici convenzionali” in relazione alla cartografia storica? Annotazioni scritte in forma di frasi, numeri o sigle, ideogrammi, schizzi su di una mappa che segnalino, appunto, la presenza di un qualcosa di importante per la lettura del territorio.

Antonio e Ivana Tubaro dichiarano che “l’arte grafico-pittorica è la forma più semplice di scrittura. (...) Il passo successivo nel percorso evolutivo è costituito dal pittogramma, cioè da una figura, o meglio da un simbolo, che assume il significato dell’oggetto rappresentato. Dapprima l’immagine reale viene riprodotta fedelmente, successivamente i segni subiscono una semplificazione: le forme originarie vengono stilizzate e geometrizzate. La comunicazione per immagini si evolve dal pittogramma all’ideogramma che, dal 3000 a.C., segna l’inizio della storia della scrittura. Il sistema ideografico introduce l’enorme possibilità di rappresentare non solo realtà concrete ma anche idee, concetti astratti; i singoli segni, infatti, pur riproducendo forme riconoscibili di oggetti, di persone o di animali, a volte assumono il significato dei concetti ad essi associati.”²¹

Tralasciando il termine “pittogramma”, in quanto “disegno di vario tipo (...) che riproduce il contenuto di un messaggio senza riferirsi ad alcuna forma linguistica parlata”²², pertanto non riferibile ad una mappa che, ad ogni modo, deve essere letta, tradotta e interpretata, si evidenzia la sottolineatura che questi due studiosi fanno in merito all’arte grafico-pittorica, come primo veicolo di espressione e, soprattutto, di scrittura. È infatti il disegno un mezzo di comunicazione universale, di comprensione immediata nelle sue manifestazioni più semplici. Altresì, si rimarca la fondamentale rilevanza, sollevata dai medesimi studiosi, dell’“ideogramma”, generato dal “pittogramma”, di cui prende la caratteristica

del segno come disegno, ma dal quale si distacca in quanto “carattere grafico che corrisponde ad una idea.”²³ Il “sistema ideografico” applicato alla cartografia storica si può altrimenti definire sistema “ideogrammatico”, ovvero “sistema linguistico nel quale i grafemi fanno riferimento ai morfemi, rappresentando idee, nozioni”²⁴ Gli ideogrammi cartografici si possono così spiegare come “grafemi” e “morfemi”, i primi pari alla “più piccola unità distintiva di un sistema grafico”²⁵, i secondi “unità linguistica minima che serve a indicare la funzione grammaticale”²⁶. All’interno della narrazione cartografica, pertanto, si può affermare che tali segni ideografici, opportunamente codificati, costituiscono le parole che compongono la frase o il messaggio cartografici, secondo una grammatica propria della mappa.

Altra parola chiave legata alla presente riflessione è “lettura”, vale a dire “atto del leggere [ma anche] interpretazione, commento di un testo”²⁷, da cui si evince la necessità qui espressa, appunto, di una sintesi semiologica della terminologia cartografica, ovvero la costruzione di una sorta di pratico compendio per la comprensione di una mappa, in grado di condurre - nel modo il più possibile oggettivo - il più inesperto degli osservatori lungo il cammino dell’interpretazione di segni e disegni, disseminati nella cartografia in tempi e luoghi ormai troppo lontani per essere familiari.

Si è tuttavia notato come permanga sempre la costante dei contenuti, sinteticamente riassumibili in: insediamenti; elementi territoriali di importanza più o meno rilevante; rete idrografica; rete stradale; conformazione idrogeologica; natura dei terreni; distanze; annotazioni di carattere patrimoniale o mensorio - secondo la natura della carta - e quant’altro rientri nel sistema del linguaggio cartografico. I “segni” sono infatti da intendersi come “simboli che hanno lo scopo di rappresentare alcuni “fatti” naturali od artificiali sulle carte. Tali segni convenzionali costituiscono un

¹⁸ LODOVISI-TORRESANI 2005, p. 136.

¹⁹ IDEM 2005, p. 137.

²⁰ *Ibid.*

²¹ TUBARO-TUBARO 1992, p. 11.

²² DOGLIOTTI-ROSIELLO 1998, voce “pittogramma”.

²³ *Ibid.*, voce “ideogramma”; si veda anche il sinonimo “iconema” utilizzato da Eugenio Turri, in TURRI 2000, p. 25.

²⁴ DOGLIOTTI-ROSIELLO 1998, voce “ideogrammatico”.

²⁵ *Ibid.*, voce “grafema”.

²⁶ *Ibid.*, voce “morfema”.

²⁷ *Ibid.*, voce “lettura”.

corredo indispensabile per la lettura della carta. La loro quantità varia inevitabilmente in funzione della scala usata della carta²⁸. A questi si associano scale grafiche mensorie, introduzione di annotazioni, diciture e rimandi di completamento al testo cartografico, figurazioni artistiche di finitura o strumentali al documento - cui molto spesso il disegno è allegato -, che perfezionano e concludono la mappa storica, alla quale viene così fornito un ulteriore strumento di interpretazione che ne arricchisce il modo d'esprimersi. I segni convenzionali sono così rappresentazioni ideogrammatiche della realtà, metafore di una natura che è sì reale ma che, per essere riprodotta deve necessariamente passare attraverso una astrazione²⁹.

Sulla questione, Lodovisi e Torresani rilevano come esistano due tipi di segno: i "simboli" - vale dire "segni figurativi" - e i "segni convenzionali", ossia emblemi "del tutto indifferenti a ciò che rappresentano"³⁰; queste due tipologie nondimeno convivono, la seconda derivazione della prima. In ambito ravennate, esempio raro di tale coesistenza per la precocità della comparsa, è costituito da una mappa³¹ su pergamena risalente al XV secolo. Il disegno, che illustra parte del territorio circostante Russi - appare sostanzialmente equilibrato nella proporzioni e risulta sufficientemente completo nella segnalazione della rete idrografica, tuttavia parziale nella delineazione della rete stradale e inesatto nella definizione delle distanze reali. Le modalità di rappresentazione dei vari contenuti della carta si esplicano in special modo nella differenziazione, per mezzo di un ideogramma figurato della città turrita - simile ad una "allegoria" -, degli insediamenti principali a paragone con quelli di minore importanza, segnalati al contrario attraverso il tratteggio di piccole circonferenze ("segni") accompagnate - come nel caso di Piangipane - dallo specifico toponimo.

Alessandra Spada sottolinea a questo proposito la grande importanza che simili allegorie rivestono nella rappresentazione cartografica, riconoscendone le radici profonde nella no-

²⁸ ARUTA-MARESCALCHI 1990, p. 89; cfr. LODOVISI-TORRESANI 2005, p. 138, p. 154.

²⁹ Cfr. SCHIAVI 1991, p. [IV].

³⁰ LODOVISI-TORRESANI 2005, p. 139.

³¹ ASR, *Pergamenee Estranee*, Capsa XXVI, fasc. 1, n. 6.

stra storia: "Le mappe, i disegni, le incisioni rupestri, come testi rivelano molto delle culture e delle società che le hanno prodotte, le tecniche di cui disponevano, gli scopi della rappresentazione, la visione dello spazio e del modo in tempi e luoghi diversi della storia dell'umanità. (...) Funzione simbolica e uso pratico sono da sempre implicati nel disegno di mappe (...). La mappa è sì uno strumento prezioso per il viaggiatore, ma soprattutto da sempre è un mezzo per comprendere il mondo. Ripercorrendo rapidamente la storia delle carte, ciò è evidente fino al Seicento"³².

Gli studiosi sono concordi nel ritenere l'ideogramma lo strumento di rappresentazione cartografica più antico conosciuto: un disegno sintetico e simbolico, sovente privo di qualsiasi riferimento di scala rispetto al contesto, viene difatti già utilizzato sin dall'antichità per descrivere i "più rilevanti fenomeni fisici (...) ed umani (città)"³³. È quanto sostengono, per esempio, Alessandro Schiavi o Alessandra Spada e Antonio e Ivana Tubaro, sebbene in ambiti differenti come lo studio dell'evoluzione del disegno del globo terrestre per i primi e lo sviluppo del processo della scrittura per i secondi.

Per quanto concerne i segni convenzionali utilizzati per la raffigurazione cartografica di elementi naturali o fortemente antropizzati, come terreni incolti, a valle, a bosco o destinati all'agricoltura, corsi d'acqua e quant'altro utile a descrivere la regione oggetto di rappresentazione, si vedrà nelle schede che seguono come il cartografo, già a partire da XV-XVI secolo, si ispiri ad un principio di verosimiglianza, dato per esempio dal disegno dell'erba piuttosto che dalle chiome degli alberi, dal colore azzurro-blu delle acque alla tinta marrone delle strade. Diverso discorso - si è visto nel caso della mappa ravennate sopra citata - si impone invece per le emergenze territoriali, intendendo con queste edifici isolati o raggruppati intorno al nucleo di una chiesa, oppure insediamenti con rilevanza territoriale come città o paesi, luoghi di sosta o di culto, situati su importanti vie di comunicazione o in prossimità di porti o approdi fluviali.

Come vengono ritratti questi agglomerati? Eugenio Turri, analizzando le modalità di raffigurazione degli isolari a partire dal XV secolo e

³² SPADA 2007, pp. 20-22; cfr. BUETI 1990, p. 18.

³³ SCHIAVI 1991, p. 3.

riguardo all'operato dei cartografi, dichiara: "del territorio visitato essi avranno avuto una immagine che, secondo i meccanismi della percezione, si sarà polarizzata sui principali elementi, i più visibili, i più singolari e i più importanti del tessuto territoriale (definibili come "iconemi" in quanto tessere elementari o primarie del quadro percepito), cioè con maggior carica semiotica: coste, scogli, fiumi, monti, città, boschi, campi coltivati ecc. Per carica semiotica si può intendere la capacità comunicativa degli elementi stessi di esplicitare la propria funzione territoriale, riconoscibile dagli osservatori. Di tutti questi elementi il cartografo sceglierà quelli che, più di altri emergenti nel paesaggio, sembrano i più interessanti dal punto di vista cartografico, e nel rappresentarli cercherà di far risaltare i loro significati semiotici, resi attraverso la loro rappresentazione, il loro disegno. Potrà rappresentarli in modo astratto, con un simbolo (...), ma potrà farlo anche in altro modo, rappresentare la chiesa nella sua forma architettonica, più o meno approssimativamente disegnata, in modo da qualificarla dal punto di vista storico o storico artistico e da darle una maggior riconoscibilità"³⁴.

Il principio di riconoscibilità è alla base dell'uso in cartografia di una modalità di rappresentazione di sicuro effetto e facile esecuzione, la cosiddetta proiezione parallela obliqua cavaliera. Con questo procedimento e mediante artifici grafici, viene resa la terza dimensione dell'oggetto rappresentato, in particolare case, chiese o intere città, simbolicamente disegnate con il fronte e il lato contemporaneamente visibili ma non appiattiti sulla medesima linea³⁵. Tale modo di disegnare l'architettura, conosciuto e codificato in modo empirico già presso i greci e i romani e utilizzato per tutto il periodo medievale in pittura nella rappresentazione di sfondi di città, trova compiuta applicazione in cartografia – quale effetto anche di trattati militari – a

³⁴ TURRI 2000, p. 25; cfr. LODOVISI-TORRESANI 2005, p. 138.

³⁵ Per lo studio e il funzionamento delle proiezioni parallele, in particolare oblique cavaliera, si rimanda ad un buon manuale di disegno geometrico, anche di scuola secondaria superiore, come per esempio NANNONI 2004, p. 165 e segg., p. 192 e segg.; DORFLES-PINOTTI 2011, p. 160 e segg.; DORFLES-MUNARI 2012, p. 178 e segg.

partire proprio dal Quattrocento e Cinquecento. Sono difatti assai noti gli studi di macchine belliche e fortificazioni realizzati con il "disegno obliquo" da Francesco di Giorgio Martini e Leonardo, fino ad arrivare alla "prospettiva militare" citata da Girolamo Maggi³⁶ in un suo trattato sulle fortificazioni del 1564³⁷.

Esaminando le mappe oggetto di questa analisi e sulla base dei principi teorici delle proiezioni assonometriche, è possibile fare in merito alcune considerazioni: sappiamo dai trattati sulla Geografia che il cartografo, o corografo, era tenuto alla conoscenza della pittura, vale a dire doveva saper ritrarre le cose con armonia e dovizia di particolari (vd. *supra*). È logico supporre che parte delle sue preparazioni riguardasse le basi del disegno e le metodiche di proiezione.

Eppure le forme architettoniche nella cartografia ravennate del XV-XVI secolo sono spesso tratteggiate in modo non particolarmente esatto, senza che vi sia una vera e propria attenzione alla ricerca della profondità. Si ritiene così che, salvo alcune eccezioni, tra Quattrocento e Cinquecento l'esecutore delle mappe mirasse più all'informazione territoriale che alla precisione dell'immagine cartografica, un atteggiamento che si modifica sempre più con l'approfondimento delle conoscenze matematiche e l'evoluzione degli strumenti di misurazione e delle tecniche del disegno³⁸. Se si osserva infatti il patrimonio cartografico del periodo successivo alla seconda metà del Cinquecento, questa trascuratezza si attenua in modo progressivo, fino a portare a ideogrammi cartografici di edifici o città maggiormente descrittivi e precisi, con addirittura un accenno di ombre per fornire ulteriore tridimensionalità.

Come si realizza questa "prospettiva parallela"³⁹, che solo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, verrà chiamata "assonometria"? Se si prende un centro di proiezione – o punto

³⁶ Cfr. NANNONI 2004, p. 196; DORFLES-PINOTTI 2011, pp.160-161.

³⁷ Cfr. MAGGI-CASTRIOTTO 1584. Sulla storia della proiezione parallela obliqua cavaliera, cfr. SCOLARI 2005.

³⁸ Cfr. LODOVISI-TORRESANI 2005, p. 143.

³⁹ Cfr. PANOFKY 1999, p. 93; SCOLARI 2005, p. 285 e segg.

improprio - posto ad una distanza infinita dall'oggetto da rappresentare, i raggi proiettanti che ne delineano i contorni sono assunti paralleli tra loro e ne proiettano l'immagine su un piano generico, detto "piano assonometrico". Nel caso dell'assonometria cavaliera, i raggi proiettanti sono obliqui rispetto a questo piano, che risulta tuttavia parallelo a uno dei tre piani del triedro di riferimento per le proiezioni parallele: in sintesi, facendo riferimento alle coordinate cartesiane x (lunghezza), z (altezza) e y (larghezza), si assume parallela all'osservatore la facciata dell'oggetto da rappresentare (definito così dagli assi x e z), solitamente inclinando di 45° rispetto a questo la dimensione della profondità, opportunamente dimezzata (asse y). L'uso di un rapporto di riduzione specifico e di un angolo di inclinazione univoco per l'asse y, tuttavia, non si evidenziano come pratica diffusa nelle raffigurazioni cartografiche⁴⁰ cinque-secentesche, dove nondimeno si osserva un prevalere dell'estro del cartografo a discapito dell'applicazione della regola assonometrica.

Facciamo un passo indietro

Per comprendere tre secoli di storia cartografica ravennate, si reputa importante non trascurare ciò che il materiale cartografico precedente racconta: esiste, ed è innegabile quanto lampante anche a un non addetto ai lavori, la presenza di una base comune a tutte le mappe, in special modo di medio-grande scala, a partire dalla documentazione più antica e fino al XVIII secolo. Le modalità di rappresentazione del territorio si sono difatti continuamente evolute, in alcuni casi per gradi, in altri in modo discontinuo, dall'ideogramma al testo scritto per poi ritornare all'ideogramma. In questo senso, i documenti cartografici di attribuzione tre-quattrocentesca si mostrano quale significativa premessa alla cartografia dei secoli successivi: usando i segni convenzionali, questo alfabeto in grado di farci "comprendere il mondo"⁴¹, e volgendoci indietro, è possibile fare così una serie di considerazioni.

La più antica testimonianza cartografica del territorio circostante Ravenna è senza ombra di

dubbio costituita da un disegno⁴², di incerta datazione ma certamente ascrivibile ad un periodo compreso tra il XIV e il XV secolo. Circa la collocazione temporale della carta, tra i primi a pronunciarsi è Silvio Bernicoli che - seppure con molti dubbi - la attribuisce al XIV secolo, mentre una cinquantina di anni più tardi, Mario Mazzotti ne sposta il momento di esecuzione ai primi decenni del XV secolo, anteriormente alla dominazione veneziana⁴³. Il foglio, assai rovinato in più punti, consente nondimeno una lettura dei contenuti, per lo più riguardanti l'assetto giuridico delle varie ripartizioni pertinenti i vari monasteri sull'isola di Corezolo in Ravenna, vale a dire *S(anta) Maria rotonda* a nord - nord est, *S(anta) Maria in portu* a est, *Classis* e *S[an] Severus* a sud.

Ai fini dell'analisi delle metodiche di rappresentazione, risulta interessante la citazione grafica della traccia del *Portus Gay Cesaris*⁴⁴ e del *Classitellus*, situati al di sopra della *via Classis* e lungo il corso del fiume *Bidens*, che sfocia nel *Portus olim Candiani maxi(m)us*. Tutti gli scali sono delineati con una figurazione circolare: mentre per il primo vi è, forse, la resa di una effettiva conformazione - così come ipotizzato ma mai verificato dagli archeologi -, per il porto Candiano si può supporre un richiamo erudito alla sistemazione degli antichi porti romani - primo fra tutti quello di Ostia - ma anche che si tratti di un segno convenzionale idrografico suggerente verosimilmente un'ansa del litorale⁴⁵. Si evidenzia nondimeno, la presenza diffusa di annotazioni in latino - indicanti le varie spettanze di diritto dei monasteri -, racchiuse entro larghi spazi compresi tra i fiumi o delimitati da linee dimostranti i confini. Laddove la città di Ravenna è raffigurata, straordinariamente, da una pianta schematica di forma quadrata con quattro porte mediane, Santa Maria della Rotonda, San Severo, Classe e Santa Maria in Porto sono al contrario mostrate tramite un ideogramma sommario, privo di qualsivoglia indicazione di profondità, recante il contorno di una presunta facciata caratteriz-

⁴² ASR, CRS *S. Maria in Porto*, vol. 1239, n. 1.4; cfr. FABBI 2005, p. 144 e segg.

⁴³ Cfr. BERNICOLI, 'Inventario', p. 37; MAZZOTTI 1962, pp. 151-152

⁴⁴ Cfr. FABBI 2005, p. 148.

⁴⁵ Cfr. EADEM 2005, pp. 147, 150; GALLACINI 1993, pp. 26-28.

⁴⁰ Cfr. PESARO 2004, pp. 56-57; DORFLES-PINOTTI 2011, pp. 166-168, p. 178.

⁴¹ SPADA 2007, p. 22.

zata dalla centralità di un campanile, differenzialmente contraddistinto a seconda dell'insediamento cui fa riferimento. In questo modo, Santa Maria della Rotonda reca una torre campanaria con un coronamento a cipolla sormontato dalla croce, Santa Maria in Porto è contrassegnata da merli rettangolari su tutto il suo profilo, similmente a Classe, infine San Severo mostra la sommità della campanile cinta da un semplice tetto triangolare e dal simbolo del crocifisso. Il documento, redatto a china su carta, con i corsi d'acqua e le strade semplicemente tratteggiati tramite rapidi segni e privi di qualsivoglia altra segnalazione circa argini o ponti o guadi, ha il nord rivolto alla sinistra dell'osservatore, la direzione dell'orientamento facilmente deducibile dal cenno, a margine del foglio, di settentrione o meridione.

Di differente impostazione è, infine, un'altra mappa⁴⁶, datata in inventario al XIV secolo e riguardante il territorio comprendente San Bartolo, il fiume Montone, il Canale Naviglio da Ravenna verso Sant'Alberto, l'*Arca S. Martini* e la chiesa di San Giovanni Marmorato, Santo Stefano del Contra e la via *Rypta*. Evidentemente, gli obiettivi delle due carte sono gli stessi, poiché diffuse annotazioni in latino illustrano proprietà e pertinenze, i vari lotti delineati con segni rettilinei divisi da canali e strade, queste ultime recanti, quale ideogramma, piccoli cerchi che, data la distanza ravvicinata, verosimilmente indicano termini territoriali o alberature. Appare interessante la coesistenza tra l'ideogramma di due insediamenti relativi alle proprietà di San Giovanni in Marmorato - illustrati con una accenno di profondità in forma di chiesa con campanile - e la definizione dei restanti beni, semplicemente segnalati dal nome del possessore e dal dato della quantità di tornature di terra.

Il materiale cartografico esistente relativo al periodo, purtroppo esiguo e del quale poco sopra si è analizzato un campione ridotto ma indicativo, sfortunatamente non consente al momento altre valutazioni. Ciononostante è verosimile credere che, per quanto poche, queste testimonianze costituiscano una premessa alle metodiche di rappresentazione cartografica successive, in ragione soprattutto dell'uso del simbolo, recepito come segno figurativo che esprime non la reale natura dell'oggetto ma,

almeno in principio, scarni cenni di ciò che lo qualifica. A tale peculiarità si deve nondimeno associare l'abitudine, persistente anche nel XV secolo, di chiosare indicazioni su possessioni o pertinenze, di modo che la parola scritta si fa essa stessa un elemento proprio della pratica cartografica, evidentemente ancora irrinunciabile ai fini della descrizione fisica del territorio.

Di seguito si fornisce una sintesi, in forma di introduzione discorsiva e schede, dei fattori e delle norme grafiche facenti parte della narrazione cartografica dei secoli compresi tra il Quindicesimo e il Diciassettesimo. L'impresa è certamente ardua e, come si è già avuto modo di precisare, colma di un numero tale di aspetti e punti di vista da impedire l'attribuzione - ma questo non si vuole - di significati e spiegazioni definitive. Attraverso l'analisi di un campione distintivo di mappe, si è cercato così di offrire una lettura non solo delle "parole" - i segni convenzionali - proprie del linguaggio cartografico, ma anche del linguaggio cartografico stesso, dell'ortografia, della grammatica e, in special modo, della sintassi che hanno costituito il sistema della rappresentazione cartografica del periodo contemplato.

IL XV SECOLO: TRA SEGNO E DISEGNO DEL TERRITORIO

La cartografia del periodo non appare particolarmente corposa ma è assai significativa, per contenuti e diversità di esecuzione⁴⁷. In special modo si segnala in questa sede, anche se non appartenente agli archivi ravennati, una carta datata all'ultimo quarto del secolo, eseguita ad inchiostro e colori acquerellabili su carta e conservata presso l'Archivio di Stato di Venezia⁴⁸.

Il documento descrive con dovizia di particolari tutti gli elementi che distinguono il territorio a nord, nord ovest di Ravenna, dall'abitato di Sant'Alberto fino a Sant'Agata, Lugo, Bagnacavallo e Russi. Gli insediamenti sono segnalati tramite toponimo e ideogrammi di città turrette di differenti dimensioni e aventi un numero variabile di edifici al loro interno, tutti diversi tra loro ma accomunati da un tipo di rappresentazione sim-

⁴⁷ Si rimanda per ogni approfondimento alla letteratura edita sull'argomento, in special modo a FABBI 2000A, pp. 14-17; EADEM 2005, pp. 154-159; LOIK 2000, pp. 37-41.

⁴⁸ ASVE, *SEA*, Disegni Po, n. 177; cfr. FABBI 2000A, pp. 14-15.

⁴⁶ ASR, *CRS Classe*, vol. 334, n. 6.

bolica della realtà. Viene altresì accennata la rete stradale, tramite il colore e il disegno di filari di alberi sui bordi delle strade o il segno continuo e doppio sugli argini dei fiumi. Lungo il *canal de viatrase*, appare per la prima volta l'ideogramma che segnala un luogo di sosta, nei secoli successivi al Quindicesimo presente in particolare vicino ai porti, in corrispondenza di punti di attraversamento di fiumi o sulle principali vie di comunicazione nei pressi di grandi città. Tale simbolo appare contraddistinto dalla figurazione, in questo caso rudimentale, di un edificio illustrato tramite il tratteggio del tetto e delle finestre, con la larghezza e la lunghezza tutte sulla medesima linea, un tratto inclinato culminante con un cerchietto – in tutto simile alla capocchia di uno spillo – uscente dall'apertura più alta sulla facciata. Natura dei terreni, vegetazione e corsi d'acqua vengono qui tracciati con una ricchezza dovuta all'interesse e alla perizia di esecuzione dei veneziani, una profusione di informazioni che non si risconterà più in alcuna carta ravennate almeno per tutto il resto del secolo.

Realizzata dagli stessi cartografi veneziani è invece un'altra mappa di Ravenna⁴⁹, di più grande scala rispetto alla precedente, da alcuni riconosciuta come la prima rappresentazione cartografica della città. La peculiarità di questa carta è data dal disegno della cinta muraria, distribuita intorno a uno spazio vuoto, una assenza che mostra significativamente priorità di delineazione che privilegiano il sistema di difesa rispetto alla riproduzione del tracciato urbano o di edifici significativi, che altresì vengono raffigurati al di fuori delle mura, in special modo i borghi extraurbani o i mulini. Il metodo di rappresentazione, molto simile alla carta veneziana sopra citata, mostra tali insediamenti in forma di ideogramma, riconoscibili secondo importanza tramite il disegno simbolico della rispettiva funzione, come avviene per la chiesa – per esempio San Mama – o le ruote dei mulini⁵⁰.

Si segnala, infine, che si evidenziano dalla disamina compiuta sui fondi di archivio, due tipologie di mappe cinquecentesche: la prima vede una narrazione del territorio abbastanza puntuale mediante l'uso di ideogrammi, toponimi, traccia della rete idrografica e, in minore maniera, della rete stradale principale, nonché della natura dei terreni, indicata con annotazione scritta (valle, *pigneda* ecc.) o rappresentazione simbolica della vegetazione arborea. La seconda tipologia, al contrario, illustra la regione oggetto di figurazione attraverso poche linee, schizzate con tratti rapidi di penna – solitamente a inchiostro – e secondo schemi grafici geometrici, quasi si volesse racchiudere terre e fiumi all'interno di

poligoni regolari. Si rileva in tal senso che queste carte riguardano per lo più questioni di carattere patrimoniale o censuario, fornite con annotazioni sintetiche poste all'interno di ogni quadrilatero costituente la proprietà, con indicazione di toponimi, dominio e giurisdizioni, sporadicamente di insediamenti rudemente segnati con uno scarno simbolo di chiesa con campanile⁵¹. Nella seguente scheda, nondimeno, ci si occuperà della prima tipologia, più significativa delle modalità di rappresentazione cartografica locale del Quattrocento.

Topografia del territorio⁵²

Elementi idrografici:

Rete idrografica⁵³: presente e sovente delineata con linee rette, completata dall'indicazione del toponimo fluviale o vallivo ma riferita soltanto alla rete principale e a pochi canali secondari; nelle carte policrome, i corsi d'acqua sono connotati da un colore azzurro-blu steso a tratti veloci, a simulare il moto dell'acqua.

Botti: non indicate.

Isole fluviali o di sbocco in mare: non indicate.

Argini in terra: solitamente non indicati con chiarezza ma mostrati solo mediante il disegno del bordo del corso d'acqua o un colore marrone, steso senza linea esterna.

Palificate, dighe: non indicate.

Coste sabbiose, dune costiere, paludi costiere: non specificatamente indicate; la conformazione della costa viene comunemente raffigurata attraverso un segno curvilineo interrotto dallo sbocco dei principali fiumi o di alcuni canali secondari, come il *Pirotolo*.

Elementi della vegetazione:

Natura dei terreni⁵⁴: non indicata o, nelle carte policrome, indicata in maniera rozza, con segni rapidi ma efficaci. Quando presente, la valle è

⁵¹ Cfr. ASR, *CRS Classe*, vol. 334, n. 7r; *Ibid.*, n. 7v; *Ibid.*, n. 8.

⁵² Parte dei descrittori è stato mutuato dalla legenda IGM; cfr. <http://www.geologia.com/html/simb/simb.htm> (febbraio 2012); circa la definizione dei termini che descrivono i contenuti delle carte, si veda anche quanto già classificato da CORONELLI 1693, p. 212 e segg.

⁵³ Alvei di canali abbandonati; fiumi; canali naturali; canali artificiali; stagni, valli e paludi; acquitrini; acquitrini costieri; fossi irrigui; relitti di alvei fluviali occupati da acque stagnanti o lanche.

⁵⁴ Boschi radi; boschi fitti; macchie, cespugli; sottoboschi; boschi cedui; praterie, prato, prati fra i campi; campi, orti; piantagioni in allineamento; vigneti; pascoli; colmate.

⁴⁹ ASCRA, *CT*, n. 61.

⁵⁰ Cfr. RICCI 1994, pp. 134-137.

simbologgiata dallo schizzo multiplo delle piante palustri, rese tramite pochi tratti paralleli tra loro e disposti a formare un piccolo arco; la pineta litoranea o aree destinate a bosco sono caratterizzate dal disegno stilizzato di più alberi, il fusto descritto da due trattini e le fronde delineate con un segno arricciato, un veloce colpo di pennello con colore verde o, nel caso dei pini marittimi, con la caratteristica chioma ad ombrello.

Costruzioni ed elementi antropici:

Termine, cippo, colonna di confine, pietra o colonna indicatrice: segnalati in forma di ideogramma di rettangolo o colonna coronata da capitello, a volte con annotazione *capitellus* vicino, non presente in tutte le mappe analizzate.

Torri, chiese importanti, parrocchie, chiese negli abitati, cappelle, oratori: in ideogramma, sono indicate le chiese, per esempio, per l'insediamento di Longastrino o per il monastero extraurbano di Sant'Apollinare in Classe. Il segno convenzionale riguarda abitualmente il profilo stilizzato della chiesa, con copertura a due falde e campanile affiancato, alla destra o alla sinistra del figura.

Insediamenti, elementi territoriali di importanza più o meno rilevante: delineati tramite ideogramma, più raramente attraverso il disegno delle mura e della rocca veneziana per quanto riguarda la città di Ravenna. In alcuni casi, si segnalano piccoli nuclei sparsi con un disegno che ricorda l'architettura dei capanni, il tetto a punta e una indicazione grafica della profondità assente o livellata su una unica linea.

Toponimi: indicati per le emergenze più significative, per la principale rete idrografica e per il sistema vallivo.

Vie di comunicazione:

Rete stradale (vie di comunicazione principali; vie di comunicazione secondarie): presente nelle sue diramazioni principali o segnalata lungo gli argini dei corsi d'acqua primari, riportata di solito nelle carte policrome con un tratto a pennello di colore marrone, a ricordo della strada sterrata (vedi *supra*).

Ponti: indicati, in particolare nelle carte di più grande scala, con il disegno di un doppio tratto arcuato, a sormontare il corso d'acqua.

Guadi o traghetti: non indicati.

Presenza di porti o sbocchi utilizzati come approdo e indicati da toponimo: non indicati o segnalati soltanto attraverso il disegno di imbarcazioni.

Altri elementi descrittivi:

Restituzione topografica: imprecisa.

Distanze: non indicate.

Annotazioni di carattere patrimoniale o mensorio: generalmente indicate, in special modo per quanto

concerne la proprietà e soprattutto per la seconda tipologia di mappe descritte in introduzione alla presente scheda.

Orientamento: non uniformato, comunemente con il nord posizionato a destra dell'osservatore o in basso.

Rosa dei venti: non presente.

Altri elementi di completamento della carta:

Tecnica artistica di esecuzione della rappresentazione grafica: china e colori acquerellabili su carta; china su carta.

Metodo di rappresentazione grafica degli insediamenti: proiezione assonometrica intuitiva, simile alla proiezione assonometrica obliqua cavaliera.

Legenda: non presente.

Cartiglio: non presente.

Cornice: non presente.

Indicazione topografo: non presente.

Indicazione committente: non presente.

Data: non presente; deducibile dalla rete idrografica e/o da toponimi.

Unità di misura e scale grafiche mensorie: non presenti.

Decorazioni: non presenti.

Campione significativo di riferimento per la cartografia del periodo:

In ASR, *Pergamenee Estranee*, Capsa XXVI, fasc. 1, n. 6; *CRS Classe*, vol. 334, n. 1 (si completa con ASCRA, CT, n. 369), n. 7, n. 8.

In ASCRA, CT, n. 368, n. 521, n. 523, n. 580, n. 587.

IL XVI SECOLO: DAL SIMBOLO AD UNA DESCRIZIONE PIÙ PUNTUALE DEL TERRITORIO

Di maggiore impatto e rilevanza è invece la documentazione cartografica risalente al Cinquecento⁵⁵, per la quale si segnala l'introduzione in alcune carte di una legenda o di un cartiglio e la sporadica annotazione dei nomi dei cartografi esecutori delle misurazioni topografiche e della restituzione cartografica, tra i quali si ricorda Gentile Misericocchi⁵⁶. La sua tecnica grafica si distingue per una certa raffinatezza del segno e per una accuratezza nel disegno del territorio, compresa la resa dei vari ideogrammi caratterizzanti le emergenze, delineati in una proiezione assonometrica cavaliera in sostanza geometricamente esatta e ricca di particolari come le aperture, il ti-

⁵⁵ Si rimanda per ogni approfondimento alla letteratura edita sull'argomento, in special modo a FABBI 2000A, pp. 17-28; EADEM 2005, pp. 159-166; LOIK 2000, pp. 42-43.

⁵⁶ Cfr. ASR, *CRS S. Maria in Porto*, vol. 1236, n. 6 (1582); *Ibid.*, n. 4 (1586).

po di copertura o la vegetazione circostante. La pregevole fattura si deve nondimeno certamente ad una evoluzione delle metodiche di rilievo e rappresentazione cinquecentesche che, dall'inizio del secolo al 1582, 1586 - anni di datazione di due piante eseguite dal Miserocchi -, subiscono notevoli passi avanti in quanto a tecnica e accuratezza⁵⁷.

Tale evoluzione è significativamente testimoniata da due documenti cartografici conservati nell'archivio di Santa Maria in Porto presso l'Archivio di Stato di Ravenna. Il primo⁵⁸, ascritto in inventario genericamente al XVI secolo ma certamente redatto posteriormente al 1504, è inserito in un fascicolo dove vengono elencate cronologicamente notizie inerenti le valli e i terreni circostanti Sant'Alberto, con termine al 1438. La regione viene illustrata con schizzi rapidi, veloci, a volte imprecisi nei contorni, con un disegno rozzo ma sostanzialmente funzionale alla rappresentazione del territorio compreso tra Ravenna e il Primaro. Sono difatti delineate la rete idrografica e le valli comprese tra il ramo più meridionale del Po e il confine con il lughese, quest'ultimo significativamente rappresentato da una linea e dal contorno essenziale delle colonne che anticamente segnalavano i termini di demarcazione territoriale. Note scritte precisano il toponimo vallivo ma anche i vari insediamenti, cui si accompagnano elementari segni ideografici che ne simboleggiano importanza e natura, dalla città di Ravenna - il fronte di due edifici adiacenti, privi di profondità e muniti di tetto a capanna, ma di grandi dimensioni - alla *villa di Longastrino* - indicata tramite il disegno della chiesa con campanile, in una proiezione grafica bidimensionale con fronte e lato sulla stessa linea -, fino ad arrivare alla *villa di fossa Pudulla*, tratteggiata tramite tre schizzi di capanni. Il secondo documento⁵⁹ è proprio una carta topografica eseguita dall'agrimensore Miserocchi, autenticata nel 1765 dai periti Giuseppe Guarini e Gaetano Gessi, databile al 1586 e relativa alla zona nord di Ravenna, verso l'abitato di Sant'Alberto. Il disegno, per quanto assai danneggiato ma ancora leggibile, riprende un precedente, autenticato dagli stessi periti agrimensori e attribuito

⁵⁷ Cfr. LODOVISI-TORRESANI 2005, p. 143; sull'argomento si veda anche quanto scritto da Mario Docci e Diego Maestri (DOCCI-MAESTRI 1993, pp. 114-128) e il più recente e assai interessante lavoro di Alessandro Pesaro (PESARO 2004, pp. 39-51), che offre non solo una sintesi sulla strumentazione scientifica in uso tra Cinquecento e Seicento, ma illustra con praticità e ricchezza di informazioni le metodiche di restituzione cartografica adottate in quel periodo dai cartografi.

⁵⁸ ASR, CRS *S. Maria in Porto*, vol. 1234, n. 40/5.

⁵⁹ *Ibid.*, vol. 1236, n. 4.

ancora a Miserocchi⁶⁰. Un ipernutrito cherubino, tratteggiato senza prestare troppa attenzione alla veridicità anatomica del volto e posto al di sopra di un riquadro, evidenzia gli *Avertimenti nella Pianta*, vale a dire una legenda che ci ricorda mediante lettera, toponimo e ideogramma i principali contenuti⁶¹. Oltre all'eleganza del segno, già richiamata commentando il lavoro del Miserocchi (vedi *supra*), la mappa si segnala per un nuovo modo di descrivere la regione, con una copiosità di particolari che non ha precedenti: oltre alle reti idrografica e stradale, viene segnalata la natura dei terreni tramite lo schizzo delle alberature e delle colture o il toponimo indicante la valle; gli argini, in special modo del Primaro, sono delineati attraverso un tratteggio che fornisce tridimensionalità; proprietà all'interno della regione sono mostrate con un ideogramma che descrive, se non una effettiva condizione, una attenta ripartizione, come mura esterne, aia, edifici padronali e accessori. L'orientamento, con il nord rivolto verso l'alto, è fornito sia da una rosa dei venti, sia dall'indicazione della direzione degli stessi lungo il bordo del foglio; completa il tutto una piccola scala grafica mensoria - senza designazione di specifica unità di misura -, mai indicata esplicitamente nelle mappe anteriori alla metà del XVI secolo.

È verosimile ritenere che la maggior parte delle mappe sia stata eseguita da periti agrimensori, citati esplicitamente solo a partire dall'ultimo quarto del secolo; nondimeno si segnala in questa sede un ulteriore documento, che si evidenzia rispetto agli altri per essere stato delineato da un notaio, tale Giordano o Gerolamo da Porto. Il disegno⁶², inerente il territorio a nord di Ravenna e assegnato genericamente al XVI secolo - forse realizzato nella prima metà del Cinquecento -, ricorda molto da vicino una tipologia di mappe già citate per il XV secolo (vedi *supra*) ed è caratterizzato da una descrizione del territorio scarna e rozza, con i lotti di terreno e le aree delimitate da diritte linee e indicazione di toponimo, annotazioni di carattere patrimoniale, infine una grossolana localizzazione della rete idrografica e della viabilità. Questa carta e tutte quelle redatte anteriormente alla prima metà del Cinquecento, con la sola eccezione di alcune descritte per il XV secolo, sembrano confermare quanto sostenuto da Franco Farinelli: "fino a quasi tutto il Seicento, per strano che sembri, le carte che mostravano il tracciato dei cammini terrestri erano davvero poche: la forma della strada prendeva a modello quella dei corsi d'acqua, cui non di rado era parallela, e così il cartografo, non potendo rappresentare tutto, raffi-

⁶⁰ Cfr. ASCRA, CT., n. 529; cfr. FABBI 2000A, pp. 25-26.

⁶¹ Cfr. LODOVISI-TORRESANI 2005, p. 138.

⁶² ASR, CRS, *S. Maria in Porto*, vol. 1236, n. 1.

gurava i corsi d'acqua e non le vie di terra, che spesso erano meno importanti.⁶³ Pare nondimeno che tale affermazione, per quanto sovente vera, trovi una parziale negazione nelle mappe di più grande scala e in particolare proprio nel lavoro del Misericordiosi che, straordinariamente, rappresenta con dovizia - insieme ai molti elementi che caratterizzano un territorio - anche la rete stradale, fino a menzionare, per esempio la *via di Gratta Coppa* ...⁶⁴.

Infine, merita citazione una carta⁶⁵ nella quale si ritrovano elementi fortemente descrittivi del territorio, forse dovuti all'applicazione di una scala grafica di riferimento ancora maggiore rispetto a quella utilizzata nei già analizzati documenti cartografici. In tale disegno, eseguito ad acquerelli policromi su foglio inserito in volume, sono tratteggiati i terreni circostanti Cervia, raffigurata come una città fortificata, nell'aspetto simile a un recinto nel quale le case sono distribuite intorno al perimetro. Nonostante le distanze topografiche non siano esatte e gli edifici vengano delineati privi di proporzione, troppo grandi rispetto alle emergenze circostanti, appare interessante rilevare alcuni dei suoi contenuti. In primo luogo - cosa mai avvenuta prima -, sono segnalate in dettaglio le saline ordinatamente suddivise in lotti, ponti e chiaviche, con una precisione che si spinge fino alla indicazione delle opere murarie e delle palificate di contenimento. In secondo luogo, il tipo di rappresentazione richiama fortemente, anche se solo per alcuni fabbricati, la proiezione assonometrica parallela cavaliera, con una inclinazione dell'asse *y* pari a circa 30°. Infine, trova qui motivazione evidente l'ideogramma impiegato già nel secolo precedente per indicare i luoghi di sosta - come le osterie e le stazioni di posta -, caratterizzati dalla presenza, alla sommità della facciata, di una lineetta conclusa da un cerchietto, rassomigliante alla capocchia di uno spillo. Ci si riferisce in particolare a due costruzioni, la prima segnata come l'*Hostaria detta Posta del Savió*⁶⁶ e situata all'incrocio tra la *via pubblica alla Montagna* e la via che conduce a Ravenna, la seconda ubicata alle porte di Cervia ma priva di toponimo. L'anonimo redattore della carta disegna con dovizia una trave sporgente dal timpano dei due fabbricati, alla cui estremità, sospesa sul vuoto, si trova una sorta di insegna circolare: ecco dunque verosimilmente spiegati la lineetta - astrazione della travatura - e il cerchietto, evidentemente il cartello con il nome della locanda⁶⁷.

⁶³ FARINELLI 2003, p. 15.

⁶⁴ ASR, CRS, *S. Maria in Porto*, vol. 1236, n. 4.

⁶⁵ *Ibid.*, *S. Giovanni Evangelista*, vol. 1504, n. 2.

⁶⁶ La mappa risulta poco leggibile in quel punto.

⁶⁷ Conferma di questa ipotesi si trova in una mappa del XVII secolo concernente l'isola di Pianetolo, nella quale lungo la *Via Nova che va a Porto*, sul lato sinistro della strada e proprio di fronte all'abbazia di

Topografia del territorio⁶⁸:

Elementi idrografici:

Rete idrografica⁶⁹: presente, indicata in modo sempre più approfondito e descrittiva della situazione reale soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo.

Botti: non indicate.

Isole fluviali o di sbocco in mare: indicate, in special modo nelle carte di minore scala inerenti il litorale di Ravenna.

Argini in terra: indicati.

Palificate, dighe: indicate.

Coste sabbiose, dune costiere, paludi costiere e canali: indicati.

Elementi della vegetazione:

Natura dei terreni⁷⁰: segnalati in maniera sempre più precisa a partire dalla seconda metà del XVI secolo; si distinguono in modo sempre più esatto i terreni destinati a coltivazione da quelli preservati a valle o caratterizzati da vegetazione arborea o occupati dalla pineta litoranea.

Costruzioni ed elementi antropici:

Termine, cippo, colonna di confine, pietra o colonna indicatrice: segnalati, sovente accompagnati dall'indicazione delle distanze in pertiche, verosimilmente agrimensorie.

Torri, chiese importanti, parrocchie, chiese negli abitati, cappelle, oratori: segnalate tramite toponimo e ideogramma, in maniera più precisa a partire dalla seconda metà del secolo.

Insedimenti, elementi territoriali di importanza più o meno rilevante: indicati soprattutto tramite toponimo e

Santa Maria in Porto, viene delineata l'*osteria*, la profondità del fabbricato con tetto a due falde appiattita lungo una linea. Dalla sommità del timpano del fronte, sporgente da una finestrella rotonda, si vede con chiarezza una sorta di stendardo, l'insegna quadrata sospesa nel vuoto alla sua estremità; ASRA, CRS, *S. Maria in Porto*, vol. 1229, n. 77.

⁶⁸ Parte dei descrittori è stato mutuato dalla legenda IGM; cfr. <http://www.geologia.com/html/simb/simb.htm> (febbraio 2012); circa la definizione dei termini che descrivono i contenuti delle carte, si veda anche quanto già classificato da CORONELLI 1693, p. 212 e segg.

⁶⁹ Alvei di canali abbandonati; fiumi; canali naturali; canali artificiali; stagni, valli e paludi; acquitrini; acquitrini costieri; fossi irrigui; relitti di alvei fluviali occupati da acque stagnanti o lanche.

⁷⁰ Boschi radi; boschi fitti; macchie, cespugli; sottoboschi; boschi cedui; praterie, prato, prati fra i campi; campi, orti; piantagioni in allineamento; vigneti; pascoli; colmate.

ideogramma; in special modo per quanto concerne la cartografia relativa alla zona litoranea, sono segnalate torri di difesa costiere, osterie e luoghi di sosta per i viaggiatori – questi ultimi tramite il caratteristico simbolo dell'abitazione dal cui tetto esce il segnale "a capocchia di spillo". Ravenna viene alternativamente rappresentata dall'ideogramma della città turrita, da parte del recinto della mura con le principali porte urbane, infine dal contorno delle mura stesso, da cui si evince la posizione della rocca veneziana.

Toponimi: indicati in modo diffuso, sia per quanto concerne la rete idrografica, la natura dei terreni e le indicazioni di proprietà e pertinenze territoriali.

Vie di comunicazione:

Rete stradale (vie di comunicazione principali; vie di comunicazione secondarie): presente e delineata in modo abbastanza preciso, sia nei contorni, sia nella sua natura di strada principale o secondaria, fino ad arrivare alla carraia.

Ponti: presenti e indicati sia con il disegno schematico di tre archi sormontati da un segno che evidentemente richiama il parapetto, sia da un arco a schiena d'asino.

Guadi o traghetti: presenti.

Presenza di porti o sbocchi utilizzati come approdo e indicati da toponimo: presenti e caratterizzati dal disegno delle palificate esterne, spesso accompagnati dal tratteggio schematico di imbarcazioni che entrano o escono dallo sbocco.

Altri elementi descrittivi:

Restituzione topografica: sostanzialmente ancora imprecisa.

Distanze: indicate, sovente collocate tra un cippo (o colonna) e l'altro ed espresse in pertiche.

Annotazioni di carattere patrimoniale o menso: presenti, in special modo nelle carte di più grande scala, solitamente relative a diatribe su distanze e confini tra i vari terreni di proprietà di famiglie.

Orientamento: almeno fino alla seconda metà del XVI secolo, con una direzione ancora non comune a tutta la cartografia, più frequentemente orientata con il nord alla destra dell'osservatore; alla fine del secolo si segnalano la presenza contemporanea dell'indicazione dei venti lungo il bordo del foglio e della rosa dei venti.

Rosa dei venti: presente ma rara.

Altri elementi di completamento della carta:

Tecnica artistica di esecuzione della rappresentazione grafica: china nera o colorata su carta; china e acquerelli colorati policromi.

Metodo di rappresentazione grafica degli insediamenti: elementi vegetali e arborei ancora delineati nelle linee essenziali e senza una precisa tridimensionalità; insediamenti e principali emergenze sul territorio raffigurati tramite l'uso di una proiezione assonometrica assai vicina alla cosiddetta "cavaliera".

Legenda: presente, a partire dall'ultimo quarto del secolo.

Cartiglio: presente, a partire dall'ultimo quarto del secolo.

Cornice: presente, ma ancora rara.

Indicazione topografo: presente, in special modo dall'ultimo quarto del secolo.

Indicazione committente: non frequente, più spesso indicata sul verso della mappa.

Data: non frequente.

Unità di misura e scale grafiche mensorie: presenti, a partire dall'ultimo quarto del secolo.

Decorazioni: rare.

Campione significativo di riferimento per la cartografia del periodo:

In ASR, *CRS S. Maria in Porto*, vol. 1229, n. 82; *Ibid.*, vol. 1234 (inserita in fascicolo); *Ibid.*, vol. 1236, n. 1, n. 4, n. 6; *Ibid.*, vol. 1239, n. 4 (n. 2 copie); *CRS, S. Giovanni Evangelista*, vol. 1504, n. 2; *CRS Classe*, vol. 334, n. 3, n. 4, n. 11, n. 14, n. 16.

In ASCRA, *CT*, n. 168, n. 271, n. 283, n. 450, n. 451, n. 462, n. 522, n. 529, n. 541.

IL XVII SECOLO: PREMESSE ALLA RAPPRESENTAZIONE MODERNA DEL TERRITORIO

Nel Seicento trovano sviluppo e compimento le premesse tecniche annunciate nel secolo precedente, in special modo relative alla redazione delle carte e alle modalità di rappresentazione delle stesse: i nuovi strumenti ottici⁷¹ per il rilievo del territorio⁷² consentono difatti una maggiore precisione nella determinazione delle distanze, così come la pratica del disegno cartografico si evolve, divenendo maggiormente accurata e geometrica, meno affidata allo schizzo diretto in sede di osservazione e più basata sulla scomposizione della zona rilevata in poligoni di tre, quattro lati. Tracce di segni a matita testimoniano che sovente la restituzione delle misure avveniva direttamente sul foglio, oppure era eseguita su di una carta di

⁷¹ Cfr. DOCCI-MAESTRI 1993, pp. 162-164 ; PESARO 2004, pp. 39-46.

⁷² Cfr. PESARO 2004, p. 46-51; BUETI 1990, pp. 20-21.

malacopia e poi completata in un secondo momento⁷³.

L'osservazione delle mappe conservate presso gli archivi ravennati e risalenti al XVII secolo, consente di affermare che la precisazione dei contenuti segue un nuovo modo di vedere la realtà, che si attua con l'uso di ideogrammi - in special modo inerenti l'edificato - maggiormente standardizzati, astratti e meno figurativi, sempre più delineati tramite un'assonometria cavaliera intuitiva⁷⁴, di cui in questa sede si è già avuto modo di accennare brevemente (vd. *supra*).

La mole di materiale cartografico⁷⁵, rispetto al XV e al XVI secolo, è veramente notevole e variegata, nonché sede di molti modelli di raffinata esecuzione e ricchezza di contenuti, specie a partire dalla seconda metà del periodo: compaiono sovente, ad esempio, le legende, con lettere, simboli, numeri e annotazioni racchiusi in alcuni casi da eleganti cornici. Cartigli arricchiti da elementi decorativi e completi di giorno, mese e anno di redazione della mappa, nonché di committente, integrano la quantità di informazioni che il cartografo ha ritenuto necessario fornire. Scale grafiche mensorie con segnalata l'unità di misura utilizzata per la restituzione cartografica e notevoli rose dei venti, realizzate con un virtuosismo grafico e un gusto pittorico senza precedenti, completano molte volte il foglio. In modo sistematico, è riconosciuta la paternità del disegno, per la quale viene frequentemente chiarita qualifica e provenienza del disegnatore, di solito un perito agrimensore. Tra i nomi dei redattori di carte, citati in inventario, si ricordano in questa sede i più noti: Pietro Azzoni, Bernardino Brignani da Bagnacavallo, Giovanni Andrea Ambrosi da Cesena, Francesco Cittadini, Stefano Cimatti, Francesco Guaccimanni, Gianantonio Zane, Federico Piccinini, Tommaso Spinola, Giovanni Agostino Stella.

Assai diversificate appaiono le mappe: tale distinzione si origina massimamente dalle caratteristiche grafiche dei vari contenuti, in un primo momento ancora legate alle modalità di rappresentazione cinquecentesche, poi sempre più orientate verso un'indipendenza stilistica. Dimostrazione di questa distanza sono due carte, presumibilmente lontane tra loro circa una quindicina d'anni e rese assai diverse tramite l'uso di ideogrammi per gli insediamenti molto dissimili tra loro, i primi ancora legati ad una rappresentazione simbolica del-

la realtà, i secondi maggiormente aderenti ad un aspetto concreto dell'oggetto, sia esso un ponte, una chiesa o un'osteria.

Il primo disegno⁷⁶, chiaramente uno schizzo opera di ignoto autore e certamente predisposto nella prima metà del Seicento - forse posteriormente al 1604⁷⁷ - si segnala per un maggior senso delle proporzioni nella determinazione delle distanze e per una descrizione del territorio approfondita, costituita nondimeno principalmente da annotazioni. La zona oggetto di delineazione - parte dell'isola di Palazzolo e del paese di Sant'Alberto tra il Primaro e il Po - contiene difatti numerose indicazioni sia sulla diversione del ramo tortuoso del braccio più meridionale dell'antico delta - anticipazione forse delle opere della cosiddetta Bonificazione Maggiore -, sia sulle pertinenze territoriali inerenti Savarna e le Mandriole, infine sulle soprastanti valli di Comacchio. Per quanto di assai grande scala e dotata di una certa regolarità e geometria nelle linee, l'immagine non si evidenzia per una precisa descrizione degli insediamenti presenti, modestamente raffigurati tramite l'ideogramma di una torre campanaria munita di croce alla sommità - comune a Sant'Alberto, Primaro e Mandriole -, delineati con una modalità di narrazione cartografica più legata ad una tipologia cinquecentesca. Compare, con un rilievo mai riscontrato prima, una rosa dei venti definita da un anello, un corpo centrale - simile ad un balaustrino, ad indicare la direzione del nord verso l'alto - e la lettera iniziale dei venti nel corretto orientamento: *T*(ramontana) ossia nord, *P*(onente) ovvero ovest, *L*(evante) vale a dire est, *M*(mezzogiorno) o sud.

La seconda mappa⁷⁸, redatta presumibilmente tra il 1615 e il 1621 per dirimere una lite tra le abbazie di Santa Maria in Porto e Classe - come si apprende sul retro della carta -, possiede caratteristiche tali da potere essere prese a modello e riguarda il territorio a sud di Ravenna, in particolare il porto Candiano. È difatti questa una delle prime rappresentazioni puntuali dell'approdo ravennate, particolarmente precisa per la delineazione dell'attracco, le palificate realisticamente indicate dalla successione ravvicinata di piccoli cerchietti disposti in doppia fila, sia sul canale di ingresso sia nelle due dighe di protezione dell'imbocco. Gli elementi principali del disegno, tratteggiati a china, si sovrappongono allo schizzo in carboncino o ematite degli alberi della pineta litoranea; appena percettibili appaiono anche gli abbozzi dell'ideogramma della chiesa di Santa

⁷³ Cfr. PESARO 2004, p. 46, pp. 49-50.

⁷⁴ Cfr. IDEM 2004, p. 46, pp. 56-57.

⁷⁵ Si rimanda per ogni approfondimento alla letteratura edita sull'argomento, in special modo a FABBI 2000A, pp. 28-42; EADEM 2005, p. 167 e segg.

⁷⁶ ASR, CRS, S. Vitale, vol. 675, n. 30.

⁷⁷ Cfr. FABBI 2000A, p. 34.

⁷⁸ ASR, CRS, Classe, vol. 339, n. 9.

Maria in Porto e di San Severo, posti al di sotto di quello definitivo. La presenza di queste tracce, lasciate dall'ignoto estensore, confermano l'accennata abitudine di stendere in due tempi la carta topografica, dopo avere eseguito le operazioni di rilievo.

Il mare, l'*Alveo overo Canale Candiano* poi *Porto Candiano*, la *Valle del Candiano* o la *Valle detta la Fossetta overo La Fossina*, la linea di costa, i fiumi uniti Ronco e Montone, ma anche la *Chiesa di Classe* o *S(an) Severo*, oltre alla già descritta sistemazione portuale, con i contorni precisi e l'equilibrata distanza reciproca, raccontano di un nuovo modo di fare il disegno cartografico, che trova conferma anche nei segni ideografici della chiesa di Santa Maria in Porto, del *Ponte del Candiano et dilla Pietra*, infine dell'*Hostaria del Porto*, quest'ultima situata alla confluenza del canale proveniente dalla valle Fossina in Candiano. Su questo piccolo corso d'acqua, trova per la prima volta esplicita citazione la presenza di una chiesa, simbolicamente raffigurata tramite il segno di una croce ruotata di quarantacinque gradi, con lo spessore dei bracci posti ad attraversare le due sponde, quasi fossero piccoli collegamenti. Un piccolo ponticello attraversa lo stesso condotto e dà accesso alla locanda, riprodotta come un edificio di pianta quadrata, il tetto a padiglione e un accenno di arcate lungo le due facciate visibili, la terza dimensione appena abbozzata.

Il ponte della Pietra viene illustrato con peculiarità simili a quelle già notate in almeno una testimonianza cartografica cinquecentesca⁷⁹, ma sviluppate secondo una raffigurazione poi comune ad altre mappe secentesche⁸⁰, il disegno trapezoidale del fianco e le tre arcate ben visibili, questa volta associate allo scorcio evidente del soprastante passaggio. Infine, il disegno di Santa Maria in Porto, ad una prima osservazione banalmente riconducibile all'ideogramma standardizzato della chiesa con il campanile, richiama oltre ogni dub-

⁷⁹ Cfr. ASR, *CRS S. Giovanni Evangelista*, vol. 1504, n. 2.

⁸⁰ Cfr. ASR, *CRS S. Maria in Porto*, vol. 1230, n. 62 (n. 2 copie autentiche e datate 1619). Il disegno originale si presume sia stato eseguito nel 1610 dai periti Francesco Guaccimanni e Gianantonio Zane; quest'ultimo ne realizza alcuni duplicati, attestandone l'autenticità in calce. Cfr. ASR, *CRS Classe*, vol. 339, n. 3 (1616; autentica priva del nome del copiatore); ASCRA, *CT*, n. 273; *Ibid.*, n. 272 (copia autenticata ma priva della descrizione dei terreni circostanti Santa Maria in Porto, nelle altre copie in ideogramma, completa altresì dell'indicazione dei pascoli compresi tra la *Quera Vecchia* e il Dismano).

bio una situazione esistente, vale dire la conformazione della torre, caratterizzata da un primo livello più antico sovrapposto ad un rialzamento successivo, sul cui sviluppo si imposta la traccia visibile di agganci per scale⁸¹. Altra innovazione sembra anche la figurazione della città di Ravenna, posta tra il Ronco e il Montone e delineata tramite il contorno abbastanza fedele delle sue mura e della rocca veneziana.

Perfezionano il disegno, come si è già avuto modo di preannunciare, due componenti fondamentali della narrazione cartografica, non solo del Seicento ma di tutto il Settecento: la scala grafica sensoria e la rosa dei venti. Lo schema grafico, utile al calcolo delle distanze tra i vari luoghi mostrati nella mappa, riporta l'indicazione *Scala di passi geometrici* e il valore più grande pari a 3000. Riguardo i passi geometrici, appare interessante sottolineare come ogni pertinenza territoriale avesse una propria misura lineare di riferimento - come " ... da Ravenna" ecc. -, che non sempre il disegnatore della carta comunicava. Circa l'unità di misura⁸² qui indicata, apprendiamo da Girolamo Francesco Cristiani che vi sono due tipi di passi, quello "ordinario", pari allo "spazio inchiuso tra i due piedi di un uomo in cammino"⁸³ e quello geometrico, "comunemente di cinque piedi"⁸⁴. Trattandosi di territorio ravennate, si può dunque ipotizzare che tale lunghezza corrisponda a circa 1,74 metri, considerando che il piede ravennate "da leg(azione)" è pari a 0,3477 metri⁸⁵. Se invece si utilizza il "piede lineare"⁸⁶ ravennate, tale dimensione sale a 0,584608 metri, di modo che un passo geometrico diviene pressappoco - ma si è in dubbio in proposito - pari a 2,92 metri⁸⁷.

La mappa è ancora orientata con il nord verso la destra dell'osservatore: tale informazione si può facilmente dedurre sia dalla posizione della costa - con le onde del mare disposte ad occupare tutta la parte inferiore del foglio -, sia dalla presenza della summenzionata rosa dei venti, qui sinteti-

⁸¹ Cfr. FABBI 2000B, pp. 201-203; ASR, *CRS S. Maria in Porto*, vol. 1230, n. 62; *Ibid.*, vol. 1229, n. 77; *Ibid.*, *CRS Classe*, vol. 339, n. 3.

⁸² Sulle unità di misura, cfr. DOCCI-MAESTRI 1994, pp. 28-29.

⁸³ CRISTIANI 1760, p. 35.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Cfr. *Diario di Ravenna* 1861, p. 66.

⁸⁶ La misura corrisponde anche al "piede agrimensorio" ravennate, pari a 0,585 metri; cfr. *Diario sacro* 1854, p. 67; NOVARA 1999, p. 296.

⁸⁷ Cfr. *Compendio dei ragguagli delle diverse misure* 1850, p. 114; *Tavole proutuarie* 1864, p. 4; *Diario ravennate* 1868, p. 76.

camente delineata tramite un doppio anello e l'indicazione di *T*(ramontana), *O*(stro) ossia sud, *P*(onente) e un simbolo molto particolare, una croce greca potenziata - vale a dire con tutti i bracci uguali che si concludono con un simbolo tau - a segnalare l'est, l'oriente.

Una replica⁸⁸ della carta fin qui illustrata, ci restituisce la raffinata figurazione schematica dei punti cardinali e delle principali direzioni - eseguita ad acquerello e chine policrome -, con in aggiunta altre dodici punte e la segnalazione dei venti di posizione intermedia: *M*(aestrale), ossia nord-ovest; *A*(frico), altrimenti indicato in altre carte come *L*(ibeccio), vale a dire sud-ovest; *S*(cirocco), o sud-est; *G*(recale), ovvero nord-est⁸⁹.

Il riempimento dello spazio vuoto centrale della rosa dei venti diviene il pretesto per virtuosismi grafici di pratico utilizzo quale l'inserimento di scale grafiche mensorie: ve ne è esempio in due disegni⁹⁰ topografici inerenti la foce del Primaro, datati 1630 e opera del perito Pietro Azzoni.

Entrambi gli elaborati grafici appaiono particolarmente innovativi rispetto a quelli precedentemente illustrati, in ragione della raffinata esecuzione e della redazione abbastanza fedele dei contenuti, come l'indicazione delle distanze tra i vari abitati equilibrata e il contorno della costa simbolicamente dotato di uno spessore⁹¹, a segnalare verosimilmente un

⁸⁸ ASR, *CRS Classe*, vol. 339, n. 10. Altre due mappe (ASCRA, *CT*, n. 274, n. 2 copie), assai simili a quella conservata in ASR, *CRS Classe*, vol. 339, n. 9, riportano una situazione territoriale identica, distinguendosi nondimeno a livello estetico per la finitura con cornice, la colorazione ad acquerelli policromi e la definizione della pineta litoranea e del mare. Campeggiano proprio al centro di quest'ultimo la rosa dei venti - in una mappa, limitata alla sola indicazione di Tramontana e Ostro, nell'altra carta con le direzioni intermedie e sedici punte -, e la scala grafica mensoria in passi geometrici. In una delle due carte topografiche l'ignoto redattore ha nondimeno precisato, sia graficamente, sia con annotazione, *scala perticarum Ravennatum*, dalla quale si deduce che a 3000 passi geometrici corrispondono 855 pertiche ravennati. Tale notizia consente di avanzare un'ulteriore ipotesi sul valore attribuibile ai passi geometrici utilizzati, ossia che un passo sia pari a 1,66 metri circa.

⁸⁹ Cfr. ASR, *CRS Classe*, vol. 334, n. 17; BCR, *Cancellaria*, vol. 594, fasc. I, c. 27 (indicazione del vento Africo); in *Ibid.*, c. 48 (indicazione del vento Libeccio).

⁹⁰ BCR, *Cancellaria*, vol. 594, fasc. I, c. 27, c. 48; cfr. FABBI 2000A, pp. 31-32.

⁹¹ Tale modo di raffigurare la differenza di quota di un terreno rispetto alle adiacenti acque, anche

dislivello sul mare. Prevale in Azzoni l'abitudine ad una rappresentazione cartografica più affidata al colore che all'uso - soprattutto nella distinzione della varia natura dei terreni - di segni figurativi quali alberi, erbe palustri e quant'altro comunemente in precedenza adoperato. Così, le acque marine sono suggerite da tratti curvilinei di colore rosso nel primo disegno⁹² e di colore blu nel secondo⁹³; i terreni arenosi vengono segnalati per mezzo di linee irregolari e parallele tra loro, di tinta sabbia; infine, gli insediamenti sono ritratti adottando per il relativo ideogramma un'assonometria intuitiva cavaliera, che richiama sostanzialmente il vero. Le torri di avvistamento o di difesa degli approdi fluviali sono allora identificate dalla figura standardizzata della torre di difesa tardo cinquecentesca - una scarpata alla base e una scaletta di accesso⁹⁴ -, l'*Hostaria di Primaro* reca quale simbolo distintivo quello che in questa sede si è definito il segnale "a capocchia di spillo" (vedi *supra*), indicante la presenza dell'insegna, infine i capanni nella valle di Comacchio sono raffigurati su isolette, con il tetto di giunchi.

Lo schema grafico della direzione dei venti riprende sostanzialmente quello contenuto nella mappa⁹⁵ risalente agli anni compresi tra il 1615 e il 1621 (vedi *supra*), con una notevole differenza: in tutte e due le immagini, Azzoni introduce l'asta graduata con indicata la scala, nondimeno nel primo disegno questa esce dalla circonferenza e attraversa obliquamente la freccia designante il nord, mentre nella seconda mappa il riferimento mensorio rimane all'interno della rosa. Sono distinte anche le unità di misura utilizzate: nel primo caso si ha una *Scala di Miglia quattro*, nel secondo caso sono indicati *Passi Geometrici Semplici 800*.

Il cartiglio posto a fianco di quest'ultima scala grafica, oltre alla firma autografa del cartografo, precisa: *Pianta del Isola di S. Clemente detta Primaro Territorio di Ravenna nella Romagna Transpadana con il dorso nel Mare Adriatico detto la Scaglia, nella quale alli giorni pasati si naufragò una barca in loco A distante dalla Torre di belocchio, passi Geometrici 64 (...) che sono pertiche n. 226 Agrimensorie di Ravenna*. Le note fornite da Azzoni consentono alcune deduzioni di carattere mensorio, avvalorate dalla letteratura edita sull'argomento: in primo luogo, vengono menzionate le "pertiche agrimensorie di Ravenna"⁹⁶ quale unità di riferimento alternativo ai "passi geo-

se declinato in altra maniera, si è già notato in una mappa del XVI secolo; cfr. ASR, *CRS S. Maria in Porto*, vol. 1289, n. 82.

⁹² BCR, *Cancellaria*, vol. 594, fasc. I, c. 27.

⁹³ *Ibid.*, c. 48.

⁹⁴ Si veda la *Torre di Primaro*, in *Ibid.*, c. 27.

⁹⁵ ASR, *CRS Classe*, vol. 339, n. 9.

⁹⁶ Cfr. NOVARA 1999, p. 291, p. 296.

metrici”; in secondo luogo, tale equivalenza permetterebbe il calcolo del “passo geometrico semplice”, mai esplicitamente menzionato nelle tavole di ragguaglio⁹⁷ pubblicate posteriormente all’adozione del sistema metrico decimale e che possiamo solo presumere sia pari a “cinque piedi”⁹⁸, non è dato sapere se “agrimensori”, “da legazione” o “lineari”.

Al riguardo si reputa che il termine “geometrico” appaia in opposizione all’aggettivo “semplice”, essendo i due lemmi evidentemente distinti nei trattati riguardanti le unità di misura. Aurelio Marinati, “Dottor di leggi da Ravenna”, dichiara nel 1587 che “il passo semplice ha 2 piedi e mezzo”⁹⁹ e che il “passo doppio ha cinque piedi”¹⁰⁰, aggiungendo che “la pertica ha dieci piedi”¹⁰¹; non precisa se le misure indicate - e la relativa trasformazione nel sottomultiplo - siano geometrico, agrimensorio o ravennate. Centosettanta anni dopo, Lodovico Perini conferma le proporzioni indicate dal Marinati: “Il passo comune, da altri detto passo semplice, ha due piedi e mezzo, e propriamente si dice passo andante, ed il passo Geometrico ha cinque piedi. Il passo Geometrico è la misura più comune; la miglior e la più certa di tutte, sopra la quale si ponno sicuramente regolare tutte le leghe, e le miglia tanto antiche quanto moderne.”¹⁰² Poiché 64 passi geometrici corrispondono a 226 pertiche agrimensorie di Ravenna, un passo geometrico equivale a 0,28 pertiche agrimensorie; se dunque si assume che una pertica agrimensoria ravennate sia pari a 5,85 metri circa, un passo geometrico semplice dovrebbe corrispondere a 1,64 metri, una dimensione che si avvicina - con uno scarto di dieci centimetri - al calcolo precedentemente eseguito per la mappa del 1615-1621 (vedi *supra*).

Circa la scala grafica mensoria della prima carta topografica, si rileva l’uso di una unità di misura sostanzialmente insolita per la rappresentazione di un’area così ridotta, avendo osservato che la precisazione delle miglia viene abitualmente riservata a carte a stampa di minore scala, per esempio relative alla Romagna. Non vi è nessuna chiara indicazione sulla possibilità che Azzoni si sia avvalso semplicemente di una unità cartografica generica o abbia usato miglia riferite all’ambito locale: sia il Marinati che il Perini ri-

cordano “miglia italiane” pari a 1000 passi¹⁰³, che il secondo studioso precisa essere geometrici. Cristiani invece indica due tipi di miglio, il “miglio antico romano di passi Geom(etrici) 1000”¹⁰⁴ e il “miglio italiano geografico (...) di passi Geom(etrici) 1253 (e) 11/60”¹⁰⁵. Le tavole di ragguaglio di pesi e misure¹⁰⁶ edite nella seconda metà del XIX secolo in ambito locale - quando il passaggio al sistema metrico decimale diviene ormai una esigenza per tutti gli stati della penisola italiana -, ricordano il “miglio ravennate”, pari a 250 pertiche ravennate, vale a dire 1461,5 metri circa; considerando quest’ultimo valore come riferimento nel calcolo della scala mensoria applicata alla carta, la *Scala di miglia quattro* corrisponde così a 5846 metri.

Il cartiglio della seconda mappa opera di Azzoni, permette di introdurre la questione dell’uso di legende nella locale cartografia del XVII secolo. Se da un lato non si possono infatti riportare i contenuti di questo semplice riquadro allo schema di una vera e propria “avvertenza”, nondimeno l’impiego di lettere di rimando ad uno o più elementi esistenti nel disegno anticipa un *modus operandi* presente già a partire dalla metà del Seicento. A modello di tale procedura si può assumere una *Pianta fatta sopra la differenza, che verte fra la Venerabile Abbazia di San Vitale*¹⁰⁷ e Giuseppe Lunardi, datata al 30 gennaio 1645 e relativa alla zona di Sant’Alberto: dalla A alla H l’estensore della mappa indica tutti gli elementi utili a descrivere la situazione territoriale¹⁰⁸, con la sola eccezione dell’oggetto del contendere, un *avedone*, segnalato tramite la croce greca potenziata, unico simbolo in un disegno che ancora associa ai segni dell’alfabeto, toponimi e ideogrammi.

L’uso misto di simboli e lettere si può altresì notare in un’altra carta topografica¹⁰⁹, databile al 1669 e riguardante il territorio a sud di Ravenna, dai fiumi Ronco e Montone uniti fino al porto Candiano. Questa mappa appare nondimeno esempio di un metodo di narrazione cartografica poco riscontrato nella documentazione contemporanea o successiva: mentre si nota un permanere dell’ideogramma, che diviene sempre più fine nelle sue manifestazioni, siano esse relative alla vegetazione arborea litoranea o alla natura del terreno, scompare in questa raffigurazione l’introduzione dei

⁹⁷ Circa questa “assenza”, cfr. *Compendio dei ragguagli delle diverse misure* 1850, p. 114; *Tavole di ragguaglio* 1877, p. 597.

⁹⁸ Cfr. CRISTIANI 1760, p. 35.

⁹⁹ MARINATI 1587, p. 116.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² PERINI 1757, p. 50.

¹⁰³ Cfr. MARINATI 1587, p. 116; PERINI 1757, p. 50.

¹⁰⁴ CRISTIANI 1760, p. 61.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰⁶ Cfr. *Diario di Ravenna* 1861, p. 66; LANDI 1979, p. II.

¹⁰⁷ ASR, CRS S. Vitale, vol. 727, s. n.

¹⁰⁸ *Ibid.*, S. Vitale, vol. 675, n. 42.

¹⁰⁹ ASCRA, CT, n. 285.

toponimi concernenti gli insediamenti, sostituiti in legenda proprio da lettere maiuscole. Così avremo alla lettera E la *Chiesa, e casina di Porto Fuori*, alla lettera H l'*hosteria della Com(uni)tà sul Candiano*, ma anche alla lettera P la *Pigneta di Porto*, alla lettera X la *Torre nuova fabbricata l'anno 1669*, alla lettera Z i *Pascoli, e Staggi di Porto*.

Si evidenzia qui una progressiva astrazione nei segni convenzionali, precoce anticipazione di prassi grafiche di rappresentazione più tipiche delle fine del Settecento e degli inizi dell'Ottocento e raramente replicate nella cartografia secentesca. La croce greca potenziata, usata nelle rose dei venti per designare l'est, qui indica il *Guazzo grande detto la fossina di Porto*, al contrario i *Capanni de Pescatori* sono identificati tramite un quadratino con un puntino nel mezzo, infine con un quadratino semplice vengono ricordate le *Colonne ò confine reali beni di Porto, e di Classe*. Mantiene la caratteristica dell'ideogramma accompagnato dal toponimo solamente Ravenna, delineata come un agglomerato urbano, fitto di edifici disegnati in assonometria cavaliera intuitiva ma privo di mura¹¹⁰.

Riguardo alla rappresentazione della città ravennate, meritano infine citazione altri due disegni: il primo¹¹¹, datato al 1616 ed eseguito da autore anonimo a grande scala, concerne la regione interessata dalle possessioni delle abbazie di Porto e Classe. In basso a sinistra della carta, Ravenna viene raffigurata solo parzialmente e per mezzo di un accenno di prospettiva, che dal basso verso l'alto, dovrebbe fornire il progressivo allontanarsi delle mura dalla spettatore. Due edifici, una chiesa e un piccolo fabbricato eseguiti con una rudimentale assonometria cavaliera intuitiva, occupano piccola parte dello spazio interno urbano, lasciato così vuoto. Risalta invece la figurazione della cinta muraria, il perimetro frammentario interrotto dal tratteggio di quelli che verosimilmente sono bastioni e da una porta urbana, forse porta Sisi, contraddistinta dal disegno del timpano e delle colonne laterali al fornice. Una immagine simile si ritrova in un'altra carta topografica¹¹², inerente il medesimo territorio e risalente sempre al 1616, nella quale viene ignorato completamente il contorno delle mura. Questo è simbolicamente riassunto da un unico lato della cinta, sulla quale spicca la già citata porta e sulla cui sommità sbucano i profili dei fabbricati racchiusi al suo

¹¹⁰ Si distacca da questa visione, la figurazione di Ravenna in un disegno databile al 1660, nel quale la città è idealmente rappresentata come rocca turrita e circondata da un fossato, con ponte levatoio abbassato e stendardo che garrisce sulla torre più alta; ASCRA, CT, n. 454.

¹¹¹ ASR, CRS S. Maria in Porto, vol. 1239, n. 3 / 4.

¹¹² *Ibid.*, n. 2 / 4.

interno, quasi un passo indietro rispetto all'evoluzione delle metodologie di rappresentazione precedentemente osservate.

Chiude infine la presente disamina uno sbizzo di carta muta¹¹³ riguardante Ravenna - tra il Ronco e il Montone - e la regione compresa tra questa, il mare e il Po di Primaro. Senza data e senza autore ma attribuita in inventario al XVII secolo, si considera una dimostrazione della raggiunta raffinata esecuzione di una carta topografica, legata nondimeno ad un uso di ideogrammi aderenti alla realtà ma ancora appartenenti alla sfera del simbolo. Il disegno, forse mai completato, reca tracce di segni a ematite o carboncino concernenti la rete stradale, la presenza di ponticelli o botti e la vegetazione arborea. Eseguito a china ed acquerelli policromi, ci racconta di una città priva di difesa, gli edifici sovrapposti gli uni agli altri, il primo piano a richiamare verosimilmente il profilo di San Vitale.

Si mantengono i segni ideografici già visti nelle mappe precedenti, come l'osteria segnalata tramite il caratteristico segno fatto a "capocchia di spillo", con un uso della "prospettiva parallela" sostanzialmente esatta, pure se con l'asse delle y orientato diversamente a seconda dell'ideogramma e della posizione nel foglio. Nonostante ciò, Santa Maria Rotonda ci viene ricordata con le sue forme secentesche, una immagine cartografica senza ombra di dubbio legata al vero, così come le distanze topografiche risultano equilibrate. Siamo dunque di fronte ad un momento di passaggio, di cui questa carta muta è prova, nel quale i segni figurativi utilizzati divengono premesse ai segni convenzionali presenti nella cartografia storica moderna, ancora legati al passato ma già vicini alle sistema di narrazione cartografica dei secoli ad essa successivi.

Topografia del territorio¹¹⁴:

Elementi idrografici:

Rete idrografica¹¹⁵: presente e dettagliata nel disegno, compresi i piccoli corsi d'acqua, i rami essiccati e gli sbocchi in mare o in valle; sono altresì

¹¹³ ASR, CRS Classe, vol. 334, n. 10.

¹¹⁴ Parte dei descrittori è stato mutuato dalla legenda IGM; cfr. <http://www.geologia.com/html/simb/simb.htm> (febbraio 2012); circa la definizione dei termini che descrivono i contenuti delle carte, si veda anche quanto già classificato da CORONELLI 1693, p. 212 e segg.

¹¹⁵ Alvei di canali abbandonati; fiumi; canali naturali; canali artificiali; stagni, valli e paludi; acquitrini; acquitrini costieri; fossi irrigui; relitti di alvei fluviali occupati da acque stagnanti o lanche.

segnalati gli specchi vallivi con indicazione di toponimo.

Botti: indicate, anche se non in modo diffuso.

Isole fluviali o di sbocco in mare: presenti e segnate con il disegno del contorno, sporadicamente tramite la differenziazione del dislivello, solo simbolico, sul mare.

Argini in terra: indicati.

Palificate, dighe: presenti e mostrate tramite la rappresentazione di piccoli cerchietti posti in doppia fila, in special modo relativamente al porto Candiano, a sud di Ravenna.

Coste sabbiose, dune costiere, paludi costiere e canali: indicati, sovente con un tratteggio verticale a segnalare, similmente a quanto visto per le isole fluviali, un dislivello sul mare.

Elementi della vegetazione:

Natura dei terreni¹¹⁶: sono chiaramente distinte le aree destinate alla piantagione o alla vegetazione arborea, da quelle interessate dalle valli e paludi, con indicata la flora valliva; in molti casi il disegno degli alberi si accompagna al toponimo della località o alla lettera esplicativa in legenda. Si nota l'uso, sempre più diffuso soprattutto dopo la seconda metà del secolo, di caratterizzare i vari terreni sia tramite ideogramma, sia con il colore, verde o ocra secondo il tipo di coltivazione.

Costruzioni ed elementi antropici:

Termine, cippo, colonna di confine, pietra o colonna indicatrice: presenti e contrassegnati da un parallelepipedo dotato di profondità.

Torri, chiese importanti, parrocchie, chiese negli abitati, cappelle, oratori: presenti e segnalate tramite ideogramma, toponimo o lettera maiuscola con rimando alla legenda; permane l'abitudine a disegnare in forma simbolica la chiesa che dà il nome all'insediamento, con il campanile affiancato all'edificio con tetto a due falde, entrambi sormontati da una croce.

Insedimenti, elementi territoriali di importanza più o meno rilevante: i principali insediamenti sono ancora rappresentati tramite l'ideogramma della cinta muraria al cui interno si intravedono gli edifici. Convivono nondimeno altri tipi di immagine della città: l'agglomerato di fabbricati privi del recinto fortificato, mostrati uno sopra all'altro con un tipo di composizione ascensionale a significarne l'elevato numero; il disegno di parte delle mura, con indicata una porta urbana; il contorno della cinta muraria, nel caso di Ravenna

comprensiva della rocca veneziana. I restanti centri sono ancora rappresentati per mezzo del simbolo della chiesa con campanile o della torre fortificata, se relativi alla residenza di campagna di qualche signorotto locale. Persiste la figurazione della stazione di posta, o locanda o osteria, tramite il disegno in assonometria cavaliera intuitiva del fabbricato a due piani, dalla cui finestra al primo piano esce il trattino terminante in quella che si è definita "capocchia di spillo".

Toponimi: presenti e diffusi, accompagnati all'ideogramma dell'abitato; nella seconda metà del secolo, tendono gradualmente a scomparire, in favore dell'uso di una lettera maiuscola con rimando in legenda.

Vie di comunicazione:

Rete stradale (vie di comunicazione principali; vie di comunicazione secondarie): presente e segnalata per mezzo di una linea tratteggiata o continua o tramite linea doppia continua, associata al toponimo.

Ponti: indicati, in special modo per mezzo del disegno del loro profilo laterale, con tre fornicati.

Guadi o traghetti: indicati; segnalati tramite toponimo o con il disegno dell'imbarcazione adibita a traghetto.

Presenza di porti o sbocchi utilizzati come approdo e indicati da toponimo: presenti, in special modo per il porto Candiano, segnalati tramite una doppia fila di piccoli cerchietti a suggerire le dighe di protezione dell'entrata, oppure con trattini paralleli tra loro, disposti in modo da segnalare la presenza di un imbocco.

Altri elementi descrittivi:

Restituzione topografica: abbastanza fedele al dato reale, anche se si segnalano imprecisioni.

Distanze: non sempre esplicitamente segnalate direttamente nel disegno, sovente accennate nel cartiglio o nella legenda e indicate in pertiche, passi o miglia.

Annotazioni di carattere patrimoniale o menso: presenti, in particolare in legenda.

Orientamento: presente, ma non ancora standardizzato con il nord rivolto verso l'alto.

Rosa dei venti: frequentemente presente, di solito costituita dalla direzione dei venti ai quattro punti cardinali o dalla stella a 8, 16 punte con i venti intermedi.

Altri elementi di completamento della carta:

Tecnica artistica di esecuzione della rappresentazione grafica: a china, a china policroma, acquerelli policromi, con tracce di ematite o carbone (raramente).

¹¹⁶ Boschi radi; boschi fitti; macchie, cespugli; sottoboschi; boschi cedui; praterie, prato, prati fra i campi; campi, orti; piantagioni in allineamento; vigneti; pascoli; colmate.

Metodo di rappresentazione grafica degli insediamenti: proiezione assonometrica intuitiva, simile alla proiezione assonometrica obliqua cavalliera

Legenda: presente, in special modo a partire dagli anni trenta del secolo; si notano l'uso misto di lettere dell'alfabeto maiuscole e minuscole e simboli grafici.

Cartiglio: presente, anche se non di frequente; contiene spesso informazioni sulle ragioni a monte della redazione della mappa, il nome del cartografo e del committente, la data di esecuzione del disegno.

Cornice: raramente presente.

Indicazione topografo: spesso presente.

Indicazione committente: spesso presente.

Data: indicata solitamente in legenda, a margine del foglio o sul retro dello stesso, si accompagna ad annotazioni relative al topografo e al committente.

Unità di misura e scale grafiche mensorie: indicate di frequente; unità di misura in passi geometrici, miglia, pertiche agrimensorie; scale grafiche mensorie inserite nella rosa dei venti.

Decorazioni: rare.

Campione significativo di riferimento per la cartografia del periodo:

In ASR, *CRS Classe*, vol. 334, n. 10, n. 13, n. 17, n. 17; *Ibid.*, vol. 339, n. 3, n. 6, n. 9, n. 10; *CRS S. Vitale*, vol. 675, n. 30, n. 42, n. 50; in *Ibid.*, vol. 727, s. n.; *CRS S. Maria in Porto*, vol. 1229, n. 39a, n. 39b, n. 77; *Ibid.*, vol. 1230, n. 62; *Ibid.*, vol. 1239, n. 2, n. 3; *Ibid.*, vol. 1286, n. 3.

In ASCRA, *Cancelleria*, vol. 594, fasc. I, c. 27, c. 48; *CT*, n. 170, n. 272, n. 273, n. 274 (n. 2 copie), n. 285, n. 454.

Bibliografia

ASVE – ARCHIVIO DI STATO, VENEZIA

CT – *Carte Topografiche*, in ASCRA

SEA – Fondo Savi ed Esecutori delle Acque, in ASVE

ARUTA-MARESCALCHI 1990 - L. ARUTA, P. MARESCALCHI, *Cartografia. L'uso e la lettura delle carte*, Palermo 1990.

BERNICOLI, 'Inventario' - S. BERNICOLI, *Inventario delle carte topografiche con indice*; ms. autografo, a. 1922, in ASCRA.

BIANCHETTI 2008 - S. BIANCHETTI, *Geografia storica del mondo antico*, Bologna 2008.

BUETI 1990 - S. BUETI, *L'utilizzazione delle fonti cartografiche nella ricerca storica*, in P. FORTINI (a cura di), *Il documento catastale e l'analisi del territo-*

rio. Fonti legislative, I, Monte Romano 1990, pp. 15-27.

Compendio dei ragguagli delle diverse misure 1850 - Compendio dei ragguagli delle diverse misure agrarie locali dello Stato Pontificio colla misura adottata nel nuovo censimento pubblicato dal Dicastero del Censo ..., [s.l., s.n.] [Roma: tip. Della Rev. Cam. Apostolica] 1850.

CORONELLI 1693 - V. CORONELLI, *Epitome cosmografica o compendiosa introduzione All'Astronomia, Geografia, & Idrografia ...*, Colonia, Ad istanza di Andrea Poletti Venezia, 1693.

CRISTIANI 1760 - G. F. CRISTIANI, *Delle misure d'ogni genere d'ogni genere antiche, e moderne con note letterario, e fisico-matematiche, a giovamento di qualunque architetto*, In Brescia, Dalle Stampe di Giambatista Bossini, 1760.

Diario di Ravenna 1861 - Diario di Ravenna per l'anno 1861, Ravenna, Tipografia di Gaetano Angeletti, 1860.

Diario ravennate 1868 - Diario ravennate per l'anno bisestile 1868, Ravenna 1867.

Diario sacro 1854 - Diario sacro della città ed archidiosi di Ravenna per l'anno 1855, Ravenna, nella Tip. Del Ven. Seminario Arciv. 1854.

DOCCI-MAESTRI 1993 - M. DOCCI, D. MAESTRI, *Storia del rilevamento architettonico e urbano*, Roma-Bari 1993.

DOCCI-MAESTRI 1994 - M. DOCCI, D. MAESTRI, *Manuale di rilevamento architettonico e urbano*, Roma-Bari 1994.

DOGLIOTTI-ROSIELLO 1998 - M. DOGLIOTTI, L. ROSIELLO (a cura di), *Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli*, Bologna 1998¹².

DORFLES-MUNARI 2012 - G. DORFLES, B. MUNARI *et al.*, *Il linguaggio visuale. Strumenti e tecniche*, Bergamo 2012.

DORFLES-PINOTTI 2011 - G. DORFLES, A. PINOTTI, *Nuovo disegno e rappresentazioni grafiche*, Bergamo 2011.

FABBI 2000A - F. FABBI, *Territorio e cartografia. Appendice 1: Sant'Alberto e il territorio nella cartografia storica. Secoli XIV-XIX*, in P. NOVARA (a cura di), *Alle origini di Sant'Alberto. Materiali per una ricerca*, Ravenna 2000, pp. 11-49.

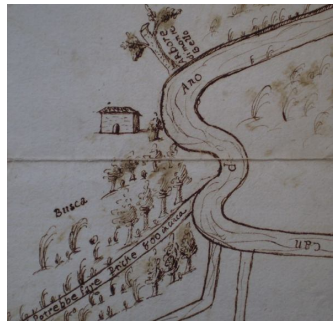
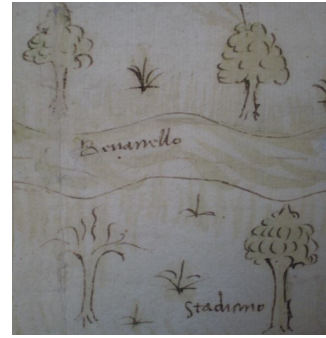
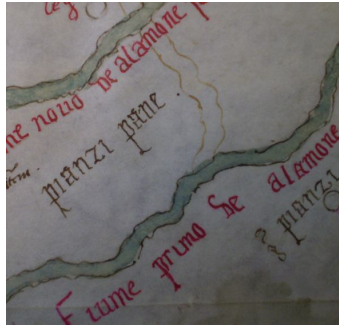
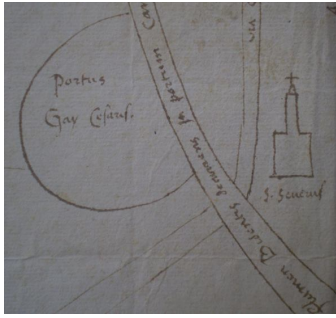
FABBI 2000B - F. FABBI, *La torre di S. Maria in Porto Fuori*, in M. MAURO (a cura di), *Mura Porte e Torri di Ravenna*, Macerata 2000, pp. 196-209.

FABBI 2005 - F. FABBI, *I porti di Ravenna: per una lettura cartografica della loro evoluzione tra XIV e XVII secolo*, in *La Chiesa Metropolitana Ravennate e i suoi rapporti con la costa orientale*, in *Atti del XXVII Convegno del Centro Studi e Ricerche Antica Provincia Ecclesiastica Ravennate Ravennatensia*, Imola 2005, pp. 135-196.

- FARINELLI 2003 - F. FARINELLI, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino 2003.
- GALLACINI 1993 - T. GALLACINI, *Sopra i porti di mare*, in G. SIMONCINI (a cura di) *Il trattato di Teofilo Gallacini e la concezione architettonica dei porti dal Rinascimento alla restaurazione*, Firenze 1993, pp. 7-32.
- LANDI 1979 - F. LANDI, *Un'accumulazione senza sviluppo. La vita economica nelle grandi abbazie ravennati in epoca moderna*, Lugo 1979.
- LODOVISI-TORRESANI 2005 - A. LODOVISI, S. TORRESANI, *Cartografia e informazione geografica. Storia e tecniche*, Bologna 2005.
- LOIK 2000 - M. S. LOIK, *Il territorio a sud di Ravenna attraverso la cartografia storica*, in P. NOVARA (a cura di), *Peregrinatio ad loca sancta. Testimonianze del passaggio dei pellegrini lungo i percorsi viari a sud-est di Ravenna*, Ravenna 2000, pp. 37-44.
- MAGGI-CASTRIOTTO 1584 - G. MAGGI, G. CASTRIOTTO, *Della fortificazione delle città*, In Venetia, Appresso Camillo Borgominiero, 1584.
- MARINATI 1587 - A. MARINATI, *La prima parte della somma di tutte le scienze nella quale si tratta delle sette arti liberali ...*, In Roma, Appresso Bartholomeo Bonfadino, 1587.
- MAZZOTTI 1962 - M. MAZZOTTI, [s.t.] in *Convegno per lo studio della zona archeologica di Classe-Convegno per lo studio della zona archeologica di Classe a mezzo dell'aerofotogrammetria*, Atti del Convegno tenutosi a Ravenna, 1961, Faenza 1962, pp. 151-152.
- NANNONI 2004 - D. NANNONI, *Geometria Prospettiva Progetto. Il disegno per la scuola media superiore*, Bologna 2004.
- NOVARA 1999 - P. NOVARA, *La tabella delle misure del palazzo Comunale di Ravenna*, «RSR», VI/1 1999, pp. 289-297.
- PANOFSKY 1999 - E. PANOFSKY, *La prospettiva "come forma simbolica". E altri scritti*, Milano 1999.
- PERINI 1757 - L. PERINI, *Geometria pratica. In cui, oltre i Principj di essa, vi sono molti insegnamenti intorno alle varie Misure di Terre ...*, In Venetia, Nella Stamperia Remondini, 1757.
- PESARO 2004 - A. PESARO, *Il segno e la memoria. Due secoli di mappe e cartografie manoscritte a S. Daniele del Friuli*, Udine 2004
- RICCI 1994 - G. RICCI, *La lenta evoluzione del quadro urbano*, in L. GAMBI (a cura di), *Storia di Ravenna. Dalla dominazione veneziana alla conquista francese*, IV, Venezia 1994, pp. 133-178.
- SCHIAVI 1991 - A. SCHIAVI, *Vademecum cartografico: informazioni per l'analisi e la lettura delle carte geografiche e topografiche*, Milano 1991.
- SCOLARI 2005 - M. SCOLARI, *Il disegno obliquo, una storia dell'antiprospectiva*, Venezia 2005.
- SELVINI 1996 - A. SELVINI, *Elementi di cartografia*, Torino 1996.
- SPADA 2007 - A. SPADA, *Che cos'è una carta geografica*, Roma 2007.
- Tavole di ragguglio 1877 - Tavole di ragguglio dei pesi e delle misure già in uso nelle varie provincie del regno col sistema metrico decimale*, Roma 1877.
- Tavole proutuarie 1864 - Tavole proutuarie dei raggugli fra le diverse misure e pesi di Ravenna con quelle del sistema metrico decimale e viceversa*, Ravenna 1864.
- TOLOMEO-MAGINI 1598 - C. TOLOMEO, G. A. MAGINI, *Geografia cioè Descrizione Universale della Terra ...*, In Venetia, Appresso Gio. Battista & Giorgio Galignani Fratelli, 1598.
- TOLOMEO-RUSCELLI 1561 - C. TOLOMEO, G. RUSCELLI, *La Geografia di Claudio Tolomeo Alessandrino. Nuovamente tradotta di Greco in Italiano, da Girolamo Ruscelli, con esposizioni del medesimo ...*, In Venetia, Appresso Vincenzo Valgrisi, 1561.
- TUBARO-TUBARO 1992 - A. TUBARO, I. TUBARO, *Lettering. Studi e ricerche sulla forma della scrittura e del carattere da stampa*, Milano 1992.
- TURRI 2000 - E. TURRI, *Gli isolari ovvero l'idealizzazione cartografica*, in C. TONINI, P. LUCCHI (a cura di), *Navigare per descrivere. Isolari e portolani del Museo Correr di Venezia. XV-XVIII secolo*, Venezia 2000, pp. 19-35.

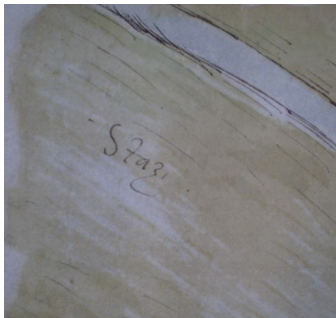
Si ringrazia l'Archivio di Stato di Ravenna per avere autorizzato la pubblicazione delle immagini che costituiscono l'apparato iconografico di questo contributo - Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Archivio di Stato di Ravenna, aut. n. 2/2012.

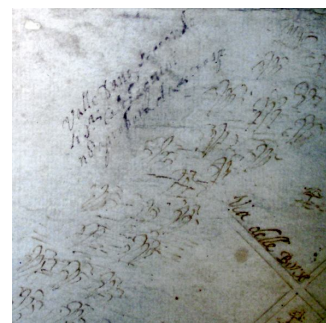
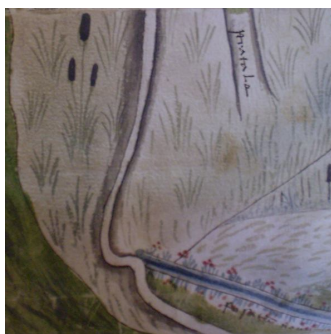
CORSI D'ACQUA



- 1 – Fiume Bidente e porto di Gaio Cesare, XIV sec., in ASR, *CRS, S. Maria in Porto*, vol. 1239, n. 1.4 (part).
- 2 – Fiume Lamone, XV sec., in ASR, *Pergamenee Estranee, Capsa XXVI*, fasc. 1, n. 6 (part).
- 3 – Fiume Bevanello, XV sec., in ASR, *CRS, Classe*, vol. 334, n. 1 (part).
- 4 – Fiume Badareno, XVI sec., in ASR, *CRS, S. Maria in Porto*, vol. 1229, n. 82 (part).
- 5 – Fiume Primaro verso Sant'Alberto, 1586, Gentile Miserocchi, in ASR, *CRS, S. Maria in Porto*, vol. 1236, n. 4 (part).
- 6 – Fiume Candiano, XVII secolo, in ASR, *CRS, S. Maria in Porto*, vol. 1239, n. 3.4 (part).

NATURA DEI TERRENI





7 - Staggi presso l'abbazia di Santa Maria in Porto fuori, XVI secolo, in ASR, CRS, *S. Maria in Porto*, vol. 1229, n. 82 (part).

8 - Staggi presso l'abbazia di Santa Maria in Porto fuori, XVII secolo, in ASR, CRS, *S. Maria in Porto*, vol. 1239, n. 3.4 (part).

9- Terreno alberato presso la chiesa di Santa Maria in Bazzano, villa di Castiglione, XV secolo, in ASR, CRS, *Classe*, vol. 105, n. 6 [c. 42] (part).

10 - Terreni alberati presso il territorio di Sant'Alberto, 1586, Gentile Miserocchi, in ASR, CRS, *S. Maria in Porto*, vol. 1236, n. 4 (part).

11 - Terreni vallivi e alberati presso il porto Candiano, XVII secolo, in ASR, CRS, *S. Maria in Porto*, vol. 1239, n. 3.4 (part).

12 - Valle e Pineta di San Vitale, XVII sec., in ASR, CRS, *Classe*, vol. 334, n. 10 (part).

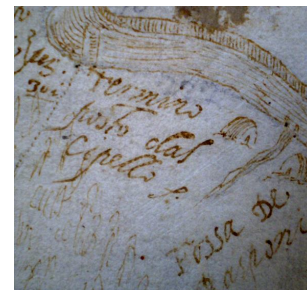
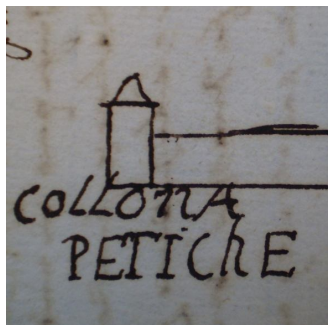
13 - Terreni vallivi presso la villa di Castiglione, XV secolo, in ASR, CRS, *Classe*, vol. 105, n. 6 [c. 42] (part).

14 - Valle Candiana, XV sec., in ASR, CRS, *Classe*, vol. 334, n. 1 (part).

15 - Valle Dana, 1586, Gentile Miserocchi, in ASR, CRS, *S. Maria in Porto*, vol. 1236, n. 4 (part).

16 - Terreni vallivi presso San Pietro in Armentario, 1684, in ASR, CRS, *Classe*, vol. 334, n. 13 (part).

COSTRUZIONI ED ELEMENTI ANTROPICI: *Colonne, termini di confine*



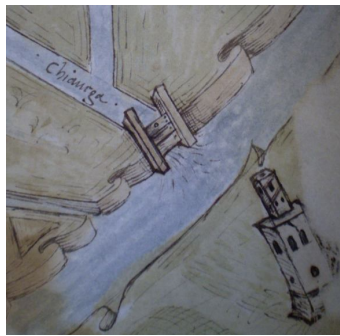
17 - Colonne presso la pineta della villa di Castiglione, XV sec., in ASR, CRS, *Classe*, vol. 105, n. 6 [c. 42] (part).

18 - Collona presso la Fossa del Frate sul fiume Po, XVI sec., in ASR, CRS, *S. Maria in Porto*, vol. 1236, n. 1 (part).

19 - Termino presso la Fossa Rasponi sul fiume Po di Primaro, 1586, Gentile Miserocchi, in ASR, CRS, *S. Maria in Porto*, vol. 1236, n. 4 (part).

20 - Termine di confine presso il passo di Sant'Alberto, in ASR, CRS, *Classe*, vol. 334, n. 10 (part).

COSTRUZIONI ED ELEMENTI ANTROPICI: Torri, chiese importanti, parrocchie, chiese negli abitati, cappelle, oratori



21 - Chiesa di Santa Maria in Bazzano, XV sec., in ASR, CRS, Classe, vol. 105, n. 6 [c. 42] (part).

22 - Chiesa di Santa Maria in Porto fuori, XVI sec., in ASR, CRS, S. Maria in Porto, vol. 1229, n. 82 (part).

23 - Santa Maria del Pino presso Cervia, XVI sec., in ASR, CRS, S. Giovanni Evangelista, vol. 1504, n. 2 (part).

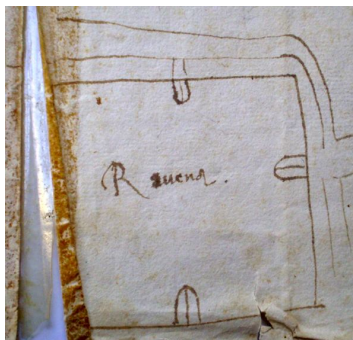
24 - Casa dei frati presso il Molino dei Rasponi, nelle adiacenze del Cavo d'Orzo, 1586, Gentile Miserocchi, in ASR, CRS, S. Maria in Porto, vol. 1236, n. 4 (part).

25 - Chiesa di San Martino presso Classe, XVII sec., in ASR, CRS, Classe, vol. 334, n. 24 (part).

26 - Chiesa di Santa Maria in Porto fuori, XVII secolo, in ASR, CRS, S. Maria in Porto, vol. 1229, n. 77 (part).

27 - Chiesa di Santa Maria della Rotonda presso Ravenna, XVII secolo, in ASR, CRS, Classe, vol. 334, n. 10 (part).

COSTRUZIONI ED ELEMENTI ANTROPICI: Insediamenti, elementi territoriali di importanza più o meno rilevante: Città





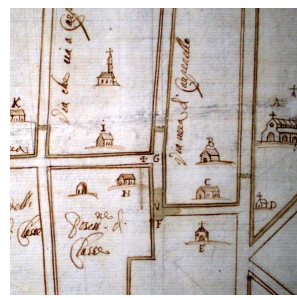
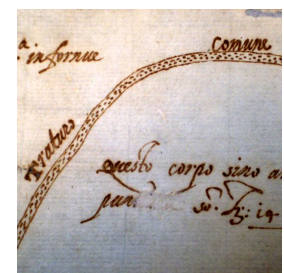
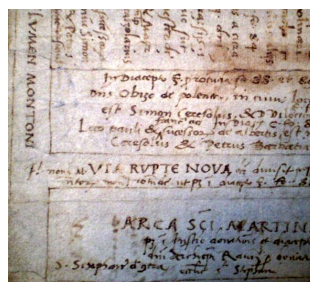
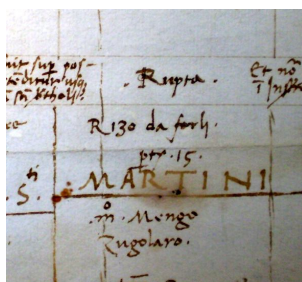
- 28 - Ravenna, XIV sec., in ASR, *CRS, S. Maria in Porto*, vol. 1239, n. 1.4 (part).
- 29 - Russi, XV sec., in ASR, *Pergamenee Estranee, Capsa XXVI*, fasc. 1, n. 6 (part).
- 30 - Cervia, XVI sec., in ASR, *CRS, S. Giovanni Evangelista*, vol. 1504, n. 2 (part).
- 31 - Ravenna, 1615-1621, in ASR, *CRS, Classe*, vol. 339, n. 9 (part).
- 32 - Ravenna, XVII sec., in ASR, *CRS, S. Maria in Porto*, vol. 1239, n. 3.4 (part).
- 33 - Ravenna, XVII sec., in ASR, *CRS, Classe*, vol. 334, n. 10 (part).

COSTRUZIONI ED ELEMENTI ANTROPICI: *Insedimenti, elementi territoriali di importanza più o meno rilevante: Osterie, locande, stazioni di posta*



- 34 - Osteria della Posta del Savio, XVI sec., in ASR, *CRS, S. Giovanni Evangelista*, vol. 1504, n. 2 (part).
- 35 - Osteria di fronte alla chiesa di Santa Maria in Porto fuori, XVII sec., in ASR, *CRS, Classe*, vol. 334, n. 10 (part).
- 36 - Osteria di fronte alla chiesa di Santa Maria in Porto fuori, XVII sec., in ASR, *CRS, S. Maria in Porto*, vol. 1229, n. 77 (part).

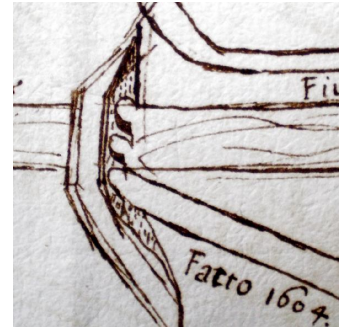
VIE DI COMUNICAZIONE: *Strade*



- 37 - Via Rupta presso l'Arca di San Martino, XIV sec., in ASR, *CRS, Classe*, vol. 334, n. 6 (part).
- 38 - Via Rupta Nona presso l'Arca di San Martino, XV sec., in ASR, *CRS, Classe*, vol. 334, n. 7 (part).
- 39 - Tratturo comune in Villa di Schiova presso Forlì, 1596, Gentile Miserocchi, in ASR, *CRS, Classe*, vol. 334, n. 11 (part).

- 40 - Via Stropada e altre vie limitrofe, 1582, Gentile Miserocchi e Gianantonio Ferni, in ASR, *CRS, S. Maria in Porto*, vol. 1236, n. 6 (part).
- 41 - Reticolo di vie presso la chiesa di San Martino presso Classe, XVII sec., in ASR, *CRS, Classe*, vol. 334, n. 24 (part).

VIE DI COMUNICAZIONE: Ponti

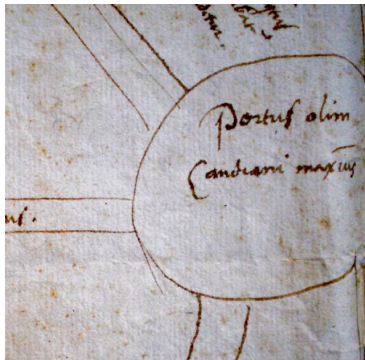


42 - Ponti sul fiume Savio presso Cervia, XVI sec., in ASR, CRS, *S. Giovanni Evangelista*, vol. 1504, n. 2 (part).

43 - Ponte della Pietra sul Candiano, 1615-1621, in ASR, CRS, *Classe*, vol. 339, n. 9 (part).

44 - Ponte sul canale Candiano per la strada che va a Savio, XVII sec., in ASR, CRS, *S. Maria in Porto*, vol. 1239, n. 3.4 (part).

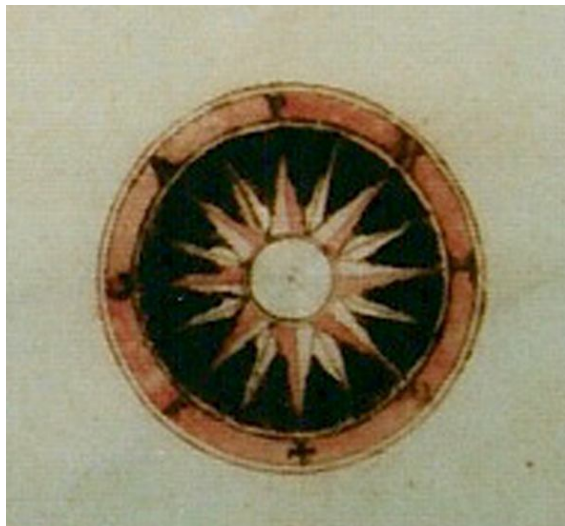
VIE DI COMUNICAZIONE: Porti



45 - Porto Candiano, XIV sec., in ASR, CRS, *S. Maria in Porto*, vol. 1239, n. 1.4 (part).

46 - Porto Candiano, 1615-1621, in ASR, CRS, *Classe*, vol. 339, n. 9 (part).

ELEMENTI SUSSIDIARI DELLA MAPPA: Rosa dei venti



47 - Rosa dei venti a sedici punte, quattro punti cardinali e quattro direzioni intermedie, XVII sec., in ASR, CRS, *Classe*, vol. 339, n. 10 (part).

48 - Rosa dei venti a otto punte, quattro punti cardinali e quattro direzioni intermedie, XVII sec., in ASR, CRS, *Classe*, vol. 334, n. 17 (part).

Adi 28 de ottobre 1582

Io. Zanar^o di Fiori Aggrime^o fero. la fero.
 Aforno. quato. in que/ra piana si di
 ene — #

Io Gentile miserocchi ag. di B.
 afermo quanto in detta piana
 si contiene. no' l'averia
 tanto valore dal S. Galotto
 raspari & altro che de assistere
 ma io so' intervenuto a'
 misurare et ho mis. insieme
 co' il sopra della mis. comparato

Avertimenti nella Pianta

A. Chiesa dell'Assunta
 B. Terreni di Ravenna con l'orto
 C. Terreni di Fusigno
 D. Luochi dove era la casa
 vecchia di Correlli etc.

Intra delli valli Cornalari
 Guadimila, Paisorata, Amine,
 Cora, et Capo D'Orzo, so' par
 Nel sito della Pianta vecchia
 Senza Perjudicio per un'ora
 Potato sul fuoco hanno lume
 Della verità ad usanza Trava
 etc. Et ora si Patisi i
 P. giudicati alla Parte S.

1674

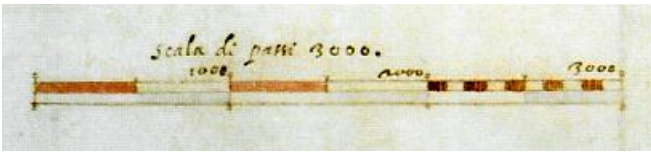
	Tomateure
A. S. Pietro in Armentario.	
A. Terra arata e falciata con al cune frache e cascada usante	24
B. Terra arata e falciata su sia il fucore	53: 7.
C. Terra arata e falciata	35: 4
D. Terra arata e falciata con casa da fauoratori	49: 3
E. Terra arata e falciata	12: 8
FF. Terra arata e falciata	24: 7.
G. Terra arata e falciata con qualche fracha dentro la falciatura	50: 1.
H. Terra grande	104:
I. Terra piccola	24:
L. Terra piccola	15:
MMM. Valle	32:
NN. Valle con canne e giunchi	341:
	479: 9
	346
	250

O. Carlo Nasponi	25.00
P. Francesco Fouacelli	39.00
Q. Battistina e fratelli de Nasponi	23.00
R. Salacotto Nasponi	
S. Juan. Fouacelli	

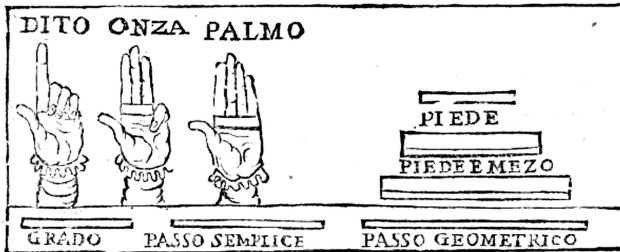
49 - Cartiglio, 1582, Gentile Miserocchi e Gianantonio Ferni, in ASR, CRS, *S. Maria in Porto*, vol. 1236, n. 6 (part.).

50 - *Avertimenti nella Pianta*, 1586, Gentile Miserocchi, in ASR, CRS, *S. Maria in Porto*, vol. 1236, n. 4 (part.).

51 - *Legenda dei contenuti della mappa*, 1684, in ASR, CRS, *Classe*, vol. 334, n. 13 (part.).



52 - Scala di passi geometrici 3000, XVII sec., in ASR, *CRS, Classe*, vol. 339, n. 10 (part).



53 - "Queste sono le figure che servono per essemplij con le mani", in MARINATI 1587, p. 117.

Giovanni Gardini

Tra i lavori che Corrado Ricci ha promosso a Ravenna, un posto di rilievo va certamente dato alle indagini archeologiche e alle conseguenti sistemazioni relative alla basilica di Sant'Agata Maggiore¹.

Il carteggio di Ricci, "*I monumenti di Ravenna*", - conservato presso la Biblioteca Classense - è particolarmente ricco e consente di ricostruire le numerose vicende che hanno interessato la basilica tra la fine dell'800 e i primi decenni del '900². Esse vanno collocate in un orizzonte più ampio rispetto alla chiesa stessa. Come ebbe a scrivere Giuseppe Gerola in una sorta di relazione di scavi edita in Felix Ravenna "la demolizione di quei fabbricati [davanti alla basilica], l'esplorazione di tutta l'area, il restauro della facciata della chiesa ed il riassetto della zona rientravano da tempo nei progetti di sistemazione dei più insigni

monumenti della sua Ravenna, quali Corrado Ricci andava attuando"³.

L'indice del carteggio individua undici soggetti di maggior rilievo: il blocco in marmo greco ritenuto già soglia della porta; le colonne di greco (due); la cancellata del piazzale; la demolizione delle case che coprivano la facciata della chiesa; il frammento d'affresco del sec[olo] XIV; il protiro già in San Nicolò poi nel Museo; il pluteo a Lugo; la parrocchia da scindere da quella di S[ant'] Apollonia; i restauri in genere; gli scavi e la sistemazione del piazzale; il tetto⁴.

Tra gli argomenti emersi quello relativo al quadriportico della basilica è certamente il più evidente e significativo, argomento che ha guidato gran parte della riflessione in merito ai lavori svolti. Le lettere relative agli anni dal 1913 al 1916 ci restituiscono la cronaca puntuale della campagna di scavi e dell'opera di restauro condotte sotto la guida rigorosa di Giuseppe Gerola, Soprintendente ai Monumenti di Ravenna e della Romagna, sotto la supervisione di Corrado Ricci allora Direttore generale delle Antichità e delle Belle arti⁵. Il carteggio tuttavia occupa un periodo molto più ampio rispetto ai lavori di scavo condotti negli anni '10. Il primo documento relativo alla basilica di Sant'Agata è infatti del 1898, mentre l'ultimo è del 1927. Queste due lettere, oltre a darci l'arco cronologico entro il

¹ La chiesa di Sant'Agata, costruita fuori della cerchia romana ed in prossimità della riva sinistra del fiume Padenna, ebbe l'appellativo di "maggiore" per distinguersi da altre due chiese "minori" dedicate alla Santa catanese, ovvero Sant'Agata del Mercato, vicino a San Michele in Africisco, e Sant'Agata Pittula, presso la *basilica Apostolorum*, attualmente conosciuta come basilica di San Francesco. Stando al Mazzotti, la prima fase dei lavori non va riconosciuta oltre la fine del V secolo. Per approfondimenti sulla basilica cf. M. MAZZOTTI, *Nuove considerazioni di S. Agata Maggiore in Ravenna*, in *Akten des VII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Trier 5-11 September 1965*, pp. 623-628; IDEM, *La Basilica Ravennate di Sant'Agata Maggiore*, «CARB» (1967), pp. 233-251; F. TORRE, *La Basilica di Sant'Agata Maggiore in Ravenna*, Ravenna 1986.

² Come indicato dal titolo, la ricerca è stata condotta quasi esclusivamente presso il Fondo Ricci, "*I monumenti di Ravenna*", conservato presso la Biblioteca Classense di Ravenna. Al proposito si ringraziano il dott. Donatino Domini, la dott.ssa Claudia Giuliani ed il personale della Biblioteca Classense. Altro materiale proviene, seppur in minima parte, dall'Archivio Parrocchiale di Sant'Agata Maggiore, reso fruibile grazie alla disponibilità del Ca.co Giuliano Trevisan, parroco della basilica.

³ G. GEROLA, *Il quadriportico di Sant'Agata*, «FR», n.s. a.4, n.2 (=44) (1934), pp. 85-123.

⁴ I titoli degli argomenti sono riportati secondo quanto indicato dal Ricci stesso; si segnala che non è stato possibile consultare tutti i documenti in quanto i *Supplementi al volume 1898-1899* non sono reperibili ed a tutt'oggi risultano dispersi. Mancano quindi i documenti n. 29 e n. 39 relativi al "Blocco di marmo greco ritenuto già soglia della porta"; il documento n. 39 relativo alle "Colonne di greco (due)" e il documento n. 40 relativo alla "Demolizione delle case che coprivano la facciata della chiesa".

⁵ Sulla figura di Giuseppe Gerola si veda la raccolta di saggi recentemente uscita: I. BALDINI (a cura di), *L'Avventura archeologica di Giuseppe Gerola dall'Egeo a Ravenna*, Ravenna 2011.

quale muoverci, rendono bene la complessità dei temi e degli interventi effettuati.

Del 22 novembre 1898 è una lettera che l'ingegner Bocci indirizza al Ricci, documento che ha per tema il ritrovamento di un blocco di marmo greco ritenuto soglia della porta: "Questa mattina, con Galli, ho trovato nell'orto del parroco di Sant'Agata un magnifico blocco di marmo greco, che misura met[ri] 2.00×0.45×0.60 a porzione. Dagli scavi fatti nella Chiesa era di maggior lunghezza, ma fu segato per ricavarvi le lastre che adornano l'altar maggiore. Nel campanile vi sono moltissime lastre di pietra, che non ho esaminato, e che servivano di chiusura alle botole delle sepolture"⁶.

L'ultimo documento riportato nel carteggio riguarda un frammento d'affresco del XVI secolo e porta la data del 28 gennaio 1927. A scrivere è Luigi Corsini: "Illustre Senatore, (...) Di Pietro mi ha scritto di urgenza avvertendomi che un affresco dell'abside della Chiesa di S[ant'] Agata (Ravenna) rovina e che perciò urgeranno provvedimenti. Non avendo conoscenza precisa dell'oggetto ho mandato sul posto il Felisati il quale mi riferisce che l'affresco trovasi nel lato destro (cornu epistolae) internato in una delle nicchie e rappresenta una Madonna, figura intera al vero. La pittura è fatta su strato sottilissimo d'intonaco in gran parte staccato dall'arricciato per cui sarebbe consigliabile il trasporto su piano rigido e forte. Lei certamente ricorderà detta pittura e ne avrà anche giudicata l'importanza. Nella Sua guida Ella fa menzione di un avanzo di "affresco romagnolo trecentesco" in una finestra murata... suppongo si riferisca a questa. In conclusione vale la pena di fare la spesa del trasporto? Le sarò grato se vorrà confortarmi del suo parere. Grazie anticipate e auguri moltissimi dal suo Obbligatissimo Luigi Corsini"⁷.

⁶ BCR, Fondo Corrado Ricci, *I monumenti di Ravenna*, a.1898, n. 52 d'ora in poi citato come FCR, *Monumenti*.

⁷ BCR, Fondo Corrado Ricci, *Monumenti*, a. 1927, n. 26. Nell'indice la tematica della lettera viene riassunta come "Affresco giottesco nella chiesa di S[ant'] Agata". Nella Guida di Ravenna scritta dal Ricci leggiamo: "Abside. Un avanzo d'affresco di scuola romagnola trecentesca vedesi in una fine-

Il maggior numero di lettere corrisponde agli anni che vanno dal 1914 al 1919, con un apice nel 1915, anno in cui il carteggio Ricci riporta molti documenti relativi allo scavo ed alla sistemazione del piazzale davanti alla basilica.

"Gli scavi e la sistemazione del piazzale" sono infatti l'oggetto centrale di tutta la campagna di lavori avviati fin dal 1913 che proseguiranno anche durante il periodo bellico⁸.

A questo primo argomento vanno connesse quelle lettere che trattano della "Parrocchia da scindere da quella di santa Apollonia" e quelle riguardanti la "Demolizione delle case che coprivano la facciata della chiesa". Il Savini, nel 1907, ricorda come alla chiesa si accedesse "attraversando un lungo androne"⁹ (fig. 1).

"Fino ad alcuni anni fa - scrive Gerola - l'area antistante alla facciata della basilica di San'Agata era occupata da un corpo di fabbrica, di modeste proporzioni, allineato sulla via Mazzini ed allo stesso piano con essa, dentro al quale era rinserrato il vecchio campanile del 1560"¹⁰.

La demolizione della casa addossata alla facciata della basilica, stando al carteggio, era discussa fin dal 1899¹¹. Una lettera inviata dall'ingegner Bocci il 3 febbraio di quell'anno ci informa: "Il Prof[essor] Don Masetti è stato nominato parroco di S[ant'] Apollonia e non di S[ant'] Apollinare, come erroneamente ha pubblicato il giornale. Don Masetti, così mi è stato detto, attende la di lei venuta per-

stra murata, ne' cui stipiti, come in quelli dell'opposta, restano ancora piccoli tratti del musaico che ornò la tribuna e che cadde nel 1688", C. RICCI, *Guida di Ravenna*, 1923, p. 141. Stando a quanto scritto dal Mazzotti, gli ultimi frammenti di affreschi trecenteschi dell'abside rovinarono durante gli eventi della seconda guerra mondiale; cf. MAZZOTTI, *La Basilica ravennate di Sant'Agata Maggiore*, p. 242.

⁸ La maggior parte delle lettere conservate all'interno del "capitolo scavi", com'è ovvio, riguarda lo scambio epistolare tra Ricci e Gerola, ma ve ne sono anche di Santino Muratori che spesso smorza i toni, talvolta aspri tra Gerola e Ricci, di Vittorio Guaccimanni e di Gaetano Ballardini.

⁹ G. SAVINI, *Ravenna, Piante panoramiche*, IV, p. 14.

¹⁰ GEROLA, *Il quadriportico di Sant'Agata*, p. 85.

¹¹ BCR, FCR, *Monumenti*, a. 1899, n. 20.

ché egli dice, il Ricci mi farà senza dubbio rendere salubre la mia casa. Un gruppo di cornacchie mi ha fermato per dirmi che si dovrebbe demolire la casa parrocchiale di Sant'Apollonia al fine di scoprire la facciata di Sant'Agata, chiamando a concorrere nella spesa il n[ostro] Economato. Se il parroco di Sant'Apollonia si accomodava nella stessa abitazione del parroco di Sant'Agata, la cosa potrebbe essere presa in considerazione, ma io ritengo che i preti non la intendano in questa guisa”¹².

E' del 1901 una lettera di Ricci all'Arcivescovo di Ravenna, il Cardinale Agostino Riboldi, nella quale lo invita a prendere in considerazione il restauro della basilica di Sant'Agata: “Eminenza, (...) . Permetta inoltre unicamente a guisa di promemoria, torni brevemente su quanto Le rammentai ieri a voce. (...) Ricordo all'Eminenza vostra la Chiesa di S[ant'] Agata che già fu nell'interno restaurata nel 1893. Un'orrenda casaccia, malsana, bollata dalla differenza dell'ufficio di igiene, inabitabile, ne cela la facciata e il campanile. Eppure è la Chiesa che Esuperanzio elevò nel secolo V e dove l'arcivescovo Gio-

¹² Di seguito si riporta la cronotassi dei parroci di Sant'Apollonia e di Sant'Agata degli anni compresi tra il 1898, anno in cui inizia il Carteggio Ricci relativo alla basilica di Sant'Agata e il 1927, anno in cui si registra l'ultimo documento.

Parroci di Sant'Apollonia: Vittore Magnani (1890-1898), Cesare Masetti (1899-1911). Parroci di Sant'Agata: Giuseppe Bosi (1888-1908), Paolo Zauli (1908-1911), Cesare Masetti (1911-1919), Augusto Savorani Ec. (1919-1920), Angelo Strani (1920-1957).

Don Cesare Masetti fu parroco prima di Sant'Apollonia e poi di Sant'Agata; complessivamente fu parroco della basilica per 20 anni dal 1899 al 1919. Stando ad alcuni documenti tratti sia dal carteggio Ricci sia dall'Archivio parrocchiale di Sant'Agata si evince che don Masetti non fu sempre accomodante verso il Gerola e il Ricci e mal sopportò i lavori che negli anni in cui era parroco si stavano eseguendo. A commento di una lettera dove Gerola riportava: “Da qualche settimana a questa parte mi si è accanito contro don Masetti, parroco di S[ant'] Agata. Non conosco la ragione del subitaneo rancore: forse venne soffiato”, il Ricci scrisse nell'indice al carteggio: “Eccoci da capo coi preti! Don Masetti ostacola i lavori di S[ant'] Agata”, BCR, Fondo Corrado Ricci, *Monumenti*, a. 1916, n. 173.

vanni “vide l'angelo”. Ai voti della cittadinanza e del parroco aggiungo cordialmente il mio. (...) . L'ispettore [Corrado] Ricci”¹³.

Tuttavia ancora al 23 marzo del 1910, ben nove anni dopo, non si era fatto nulla al proposito. Una lettera indirizzata al Ricci dal Cipriani ci rende noto lo stato della questione: “Illustrissimo Signor Direttore Generale, Le mando il Diario Ravennate (...) . La Chiesa di S[ant'] Agata è stata per qualche tempo chiusa al pubblico causa lo stato dei tetti. Ora si riaprirà sostituendo due mensole nella travatura della navata di mezzo; poscia si farà una perizia generale per il restauro dei tetti e sarà mandato al Ministero. La spesa sarà sostenuta dai benefici vacanti. Anche la famosa casa che sta davanti alla facciata versa in cattivo stato, vedremo di farla dichiarare inabitabile. Ossequi, Subordinato, Cipriani”¹⁴.

Dichiarare inagibile la casa per poi poterla demolire sembrava la scelta più ovvia, ma evidentemente non era cosa che si potesse attuare immediatamente. La casa che si intendeva abbattere altro non era che la canonica della parrocchia di Sant'Apollonia.

La chiesa di Sant'Agata al suo interno manteneva infatti due parrocchie; nella navata destra stava quella dedicata alla Santa catanese, mentre a sinistra quella dedicata alla Santa alessandrina¹⁵. Abbattere la canonica di

¹³ BCR, FCR, *Monumenti*, a. 1901, n. 306. Il Cardinale Agostino Riboldi fu arcivescovo per poco tempo, esattamente dal 15 aprile 1901 al 25 aprile 1902.

¹⁴ BCR, FCR, *Monumenti*, a. 1910, n. 50.

¹⁵ La disposizione degli altari laterali dedicati alle rispettive sante, e le pale d'altare, ricordano ancora oggi le due parrocchie. Sant'Agata, santa siciliana, visse nella prima metà del III secolo e subì il martirio probabilmente durante la persecuzione di Decio. Gli Atti della sua *Passio* risalgono alla seconda metà del V secolo e di essi abbiamo una redazione latina e due greche: esse sono sostanzialmente simili tra di loro e forse dipendono da un originale comune. È menzionata più volte nel Martirologio Geronimiano ed è ricordata nei menologi e nei martirologi orientali. Essa inoltre è ricordata nel canone della Messa romana, ambrosiana e ravennate fin dal V secolo; cf. G. D. GORDINI, *Sant'Agata*, in «*Bibliotheca Sanctorum*», I, pp. 320ss.

Di Sant'Apollonia, martire Alessandrina, ne parla Eusebio nella *Historia Ecclesiastica* (VI, 41) riportando un brano della lettera del vescovo San

quest'ultima richiedeva la soppressione anche della corrispondente parrocchia¹⁶.

Una mappa dell'Archivio Arcivescovile di Ravenna dell'epoca dell'Arcivescovo Chiarissimo Falconieri (1826-1859), mostra la convivenza delle due parrocchie all'interno dell'unico sito. Essa, inoltre, è documento di notevole interesse in quanto presenta in pianta quegli edifici che fino al tempo del Gerola si addossavano alla facciata della chiesa, inglobando anche il campanile (*fig. 2 a-b*)¹⁷.

In una lettera inviata al Ricci dal Ministero di Grazia e Giustizia e dei Culti, datata 30 agosto 1910, leggiamo: "In ordine al progetto dell'Arcivescovo di Ravenna per la soppressione della parrocchia di S[ant'] Agata, posta all'interno di quella città, ed il trasferimento di essa nell'altra di S[ant'] Apollonia in Classe Fuori, con l'aggregazione, al titolare di questa, della chiesa e della canonica della parrocchia sopprimenda (ciò che renderebbe possibile la demolizione della canonica della parrocchia di S[ant'] Apollonia e quindi anche lo scoprimento della facciata della chiesa di S[ant'] Agata) è risultato, da un recente rapporto del procuratore Generale presso la corte d'Appello di Bologna, che l'anzidetto Prelato, malgrado le premure rivoltegli dall'Economato Generale dei Benefici Vacanti in Bologna, non si è ancora determinato a dare un concreto indirizzo al progetto medesimo, presentando i documenti giustificativi di esso, e, specialmente, il Rescritto da sottoporsi al Regio assenso, ciò che può anche far credere che egli abbia abbandonato il suo

Dionigi di Alessandria a Fabio di Antiochia, dove sono narrati i fatti della persecuzione dove la Santa patì il martirio. Stando al racconto agiografico Apollonia era una vergine, di età venerabile, che si gettò nel fuoco per non rinnegare la fede cristiana. Il suo "martirio" viene ricondotto alla metà del III secolo. Il suo culto si diffuse precocemente in Oriente, poi, in seguito, in Occidente; cf. G. D. GORDINI, *Sant'Apollonia*, in «*Bibliotheca Sanctorum*», II, pp. 298ss.

¹⁶ Il primo parroco di Sant'Apollonia fu Dionisio Rasponi dal 1571 al 1584. La parrocchia di Sant'Apollonia verrà soppressa solo nel 1911. Don Cesare Masetti, fino a quell'anno parroco di Sant'Apollonia, diventerà parroco di Sant'Agata.

¹⁷ Le immagini 2 a-b sono tratte dall'Archivio Storico Diocesano di Ravenna, *Mappe* n. 194, f, g (dettaglio).

disegno. E manca ancora, malgrado le più vive premure del sub-economato del luogo e della stessa autorità ecclesiastica, l'adesione al progetto in parola del titolare della parrocchia di S[ant'] Apollonia, a cui spetterebbe di chiedere l'occorrente autorizzazione governativa. Non è pertanto possibile a questo Ministero prendere alcun provvedimento sull'oggetto di cui trattasi, finché non venga concretato il relativo progetto da parte della Curia Arcivescovile di Ravenna"¹⁸.

Finalmente nel 1914, e non senza difficoltà – uno degli impedimenti maggiori riguardava la soppressione della parrocchia di Santa Apollonia – si procedette alla demolizione della canonica e, conseguentemente, si iniziarono gli scavi archeologici nel piazzale che si era venuto così a creare (*fig. 3*)¹⁹.

Da quanto si apprende nel carteggio, gli scavi portarono ad esiti inaspettati: i materiali che si andavano trovando furono una sorpresa, sicuramente dal punto di vista della quantità oltre che della qualità. Annota Gerola in una lettera datata al 25 giugno 1915: "Cogli scavi di S[ant'] Agata, siamo già arrivati – per il primo tratto – sotto al livello del pavimento più antico, trovando qualche altra lapide e qualche vaso. Stavamo già per abbandonare quella zona, quando proprio ieri abbiamo scoperto, sotto a quel piano, il colmo del coperto di due sarcofagi ad orecchioni, profondamente sepolti sotterra: né è escluso che ne siano degli altri. Stiamo anche adattando un modello del protiro di S[an] Nicolò davanti alla facciata. La commissione è sempre poco propensa a quel lavoro, il quale esigerebbe l'alzamento della bifora cinquecentesca. E desidera esaminare il problema esaurientemente..."²⁰.

Il 29 giugno Gerola informa Ricci: "Chiarissimo Direttore. I sarcofagi finora venuti alla luce nella piccola area scavata a Sant'Agata

¹⁸ BCR, FCR, *Monumenti*, a. 1910, n. 142.

¹⁹ L'immagine è stata tratta da TORRE, *La Basilica di Sant'Agata Maggiore*, p. 51, fig. 15. Il fondo Franco Torre conservato presso la Biblioteca Oriani di Ravenna e nel quale si presume sia la foto suddetta, è in fase di ordinamento e pertanto non consultabile.

²⁰ BCR, FCR, *Monumenti*, a. 1915, n. 107. Per le questioni relative al protiro si veda più avanti nel testo.

sono sei. Uno di marmo, ha il coperchio a baule, due sono di bambini. Verso la fine della settimana cominceremo ad aprirli e cavarli. Devoti ossequi, Gerola”²¹.

Il 1 luglio del 1915 si registra una lettera di Santino Muratori: “Gentilissimo Signor Corrado (...), Le ha scritto Gerola dei notevolissimi risultati dello scavo fatto nell’ardica di S[ant’] Agata? Ne siamo proprio contenti. Epigrafi e sarcofagi a tutto spiano. E, fra le epigrafi, notevolissima quella metrica di LEO PRAEFECTUS. Le arche bisognerà distribuirle lungo il piazzale. E verrà un bell’effetto. E verrà, anche, un argomento in più per vincere la meticolosità di quei nostri colleghi della Commissione che dubitavano dell’opportunità di collocare ivi il protiro di San Niccolò”²².

All’8 di luglio è nuovamente il Muratori ad informare il Ricci: “Gerola ha fatto in Sant’Agata un magnifico scavo. Anche ieri la lastra sepolcrale di uno dei sarcofagi ha reso una importante epigrafe, databile con 12 maggio 510”²³.

Il 5 agosto scrive il Gerola: “Chiarissimo Direttore (...). A Sant’Agata continuiamo a trovare sarcofagi ed iscrizioni!”²⁴; e l’11 agosto: “Uno dei sarcofagi proprio oggi si è verificato che trovavasi in posto prima della erezione della Chiesa, la cui facciata si appoggia sul suo coperchio!”²⁵.

²¹ BCR, FCR, *Monumenti*, a. 1915, n. 108.

²² *Ibid.*, a. 1915, n. 111.

²³ *Ibid.*, a. 1915, n. 114. Alcune iscrizioni vennero pubblicate, tra cui questa di cui si accenna nella lettera, da Mons. Testi Rasponi in nota al *Liber Pontificalis* di Agnello; cf. AGNELLI, *Liber Pontificalis ecclesiae ravenensis*, in «Rerum italicarum scriptores», fasc. 196-197, Bologna 1924, pp. 136-137.

²⁴ BCR, FCR, *Monumenti*, a. 1915, n. 132.

²⁵ *Ibid.*, a. 1915, n. 147. Esso va identificato, stando alla numerazione data da Gerola nel suo articolo, con il sarcofago III. 12: “Abbiamo notato come il sarcofago del piano inferiore III, 12 risulti inserito nella muraglia di fondazione della chiesa. Data la tumultuosità della struttura di quella muraglia, non è stato possibile verificare se esso fosse così collocato già prima della costruzione della chiesa. Logicamente verrebbe fatto pensare che no, poiché altrimenti sarebbe stato ben facile scostarlo, piuttosto che piantare in falso sopra il suo coperchio quelle fondamenta; mentre più naturale può sembrare che solo posteriormente –

Lo scavo mise in luce una vera e propria zona cimiteriale, suddivisa sostanzialmente su tre livelli, sepolture del piano superiore, intermedio, inferiore che nella sua fase iniziale va riconosciuta anteriore alla costruzione del quadriportico”²⁶ (fig. 4).

Gli scavi procedettero non senza difficoltà, e tra queste, l’acqua di falda ebbe certamente un posto di rilievo: “Al pavimento più antico (sec[olo] V) non siamo ancora arrivati, in causa dell’acqua”, annota Gerola in una lettera nel giugno 1915²⁷.

Il 9 settembre di quell’anno lo scavo davanti alla facciata sembra essere concluso. Scrive Gerola: “Chiarissimo Direttore, Le ho fatto spedire alcune delle altre fotografie di S[ant’] Agata. Ora lo scavo davanti alla facciata è finito. Abbiamo attaccata invece la seconda zona, retrostante”²⁸.

In una lettera del 9 ottobre 1915, comunicazione alla quale il Gerola allega anche un disegno ricostruttivo del quadriportico (fig. 5), apprendiamo che “finalmente si è potuta assodare anche la pianta del quadriportico di S[ant’] Agata: ma lo scavo completo esige ancora del tempo, sebbene i sarcofagi vadano cessando verso la strada”²⁹.

Stando alle conclusioni di Gerola il quadriportico apparteneva ad una seconda fase di lavori, e risultava successivo alla costruzione della basilica, “dacché i muri dell’atrio non solo non si immorsano con quelli della chiesa stessa, ma mostrano di avere richiesto, per essere costruiti, la mutilazione della parte inferiore delle lesene di quella facciata”³⁰.

all’epoca cioè della sepoltura – sia stato inserito dentro a quel muro, per meglio garantire così la futura inviolabilità”, cf. GEROLA, *Il quadriportico di Sant’Agata*, p. 120; si veda anche p. 112.

²⁶ Per considerazioni più propriamente archeologiche sul quadriportico e sulla zona cimiteriale si vedano il già citato studio di Gerola e quello di Picard, J.-C. PICARD, *Le quadriportique de Sant’Agata de Ravenne*, «FR» s. IV, CXVI, 1978, pp. 31-43.

²⁷ BCR, FCR, *Monumenti*, a. 1915, n. 103.

²⁸ *Ibid.*, a. 1915, n. 155.

²⁹ *Ibid.*, a. 1915, n. 177.

³⁰ GEROLA, *Il quadriportico di Sant’Agata*, p. 121. Anche Mazzotti ritiene che il quadriportico appartenga alla seconda fase di costruzione della basilica che ritiene avvenuta entro il VI secolo; cf.

Terminati i lavori d'indagine archeologica si scelse di lasciare visibile il catino di scavo per rendere evidenti le tracce del quadriportico e per collocarvi alcuni dei sarcofagi rinvenuti nell'area cimiteriale. Questa scelta – che permane tutt'oggi - non fu né immediata, né priva di polemiche.

L'8 giugno del 1915 il Gerola riporta a Corrado Ricci i malumori dell'Avvocato Carlo Rasi che abitava accanto alla basilica. La sua casa era d'angolo tra Via Giuseppe Mazzini e Via Vincenzo Carrari³¹. “Chiarissimo Direttore, Avrò letto forse nel “Corriere di Romagna” l'articolo scritto ed ispirato dall'avv[ocato] Rasi, riguardante S[ant'] Agata. Davanti a quella facciata stiamo eseguendo lo scavo sistematico. E abbiamo già messo allo scoperto, oltre agli avanzi di murature, notevoli frammenti di varia epoca e materia: tra gli altri la lapide sepolcrale completa, in distici, del prefetto Leone (pare della fine del secolo VI). Approfitteremo dell'occasione per gettare le fondamenta del protiro. Ma i lavori da eseguirsi poi sono numerosi: restauro del campanile; trasporto del protiro; costruzione del muretto divisorio colla canonica ed ordinamento del piccolo museo; costruzione del muro e della barriera sulle due strade; regolarizzazione e piantazione del terreno. Ora pretendere che tutti questi lavori, coi tempi che corrono, abbiano ad essere eseguiti presto, mi pare semplicemente assurdo. E il buon avv[ocato] Rasi bisognerà che se ne convinca. Devoti ossequi. Gerola”³².

Un'altra lettera del Gerola datata al 12 luglio 1915 e sintetizzata dal Ricci nell'indice del carteggio come “Schioccheria dell'avv[ocato] Rasi circa i sarcofagi di Sant'Agata”, ci informa meglio sui malumori che questi lavori avevano suscitato. Non poche infatti furono le polemiche che accompagnarono questi lavori.

“Chiarissimo Direttore, ne vuol sentire una di graziosissima? Ho incontrato testé il proprietario della casa presso cui facciamo gli scavi. Avendomi chiesto se era vero che io avevo l'intenzione di collocare i sarcofagi testé scoperti, nell'area davanti alla chiesa, ed

avendoglielo io confermato, mi ha investito rabbiosamente – avvertendomi che egli non intendeva di avere davanti alle finestre di casa sua un cimitero, e che - danché la Sovrintendenza mancava così ai propri patti - egli si sarebbe rivolto direttamente al Municipio per ritirare la propria adesione alla soppressione del vicolo! Quanti guai! In compenso abbiamo trovata anche oggi una nuova lapide datata. Devoti ossequi, Gerola”³³.

Di una ironia tagliente è la risposta che inviò il Ricci nel giro di due giorni: “L'avv[ocato] Rasi è ameno, e spero ch'ella [Gerola] non prenderà sul serio la sua protesta. Avvisi subito il Sindaco della cosa, ma è certo che la concessione data per l'eliminazione del vicolo, non può essere ritirata. Altrimenti sarebbe bello elevargli d'innanzi un muro sino a togliergli quella luce che (sembra) illumina così poco le sue idee! Cordiali saluti, Suo”³⁴.

Va tuttavia aggiunto che il carteggio registra anche diverse tensioni interne, in particolare tra Ricci e Gerola. Uno dei motivi di discussione fu la sistemazione del “giardinetto”, ovvero del catino di scavo. Una serie di lettere del dicembre del 1916 sono riassunte dal Ricci nell'indice del carteggio come “Carteggio polemico relativo alla sistemazione della piazzetta di S[ant'] Agata dal Gerola ridotta una trincea con finte colonnette, aiuole, cancelletti, siepette di fil di ferro, tutte cose trite e meschine, da non confondere con largo e semplice catino di scavo, sul quale egli aveva fatta confusione!”³⁵.

Una lettera del Guaccimanni - siamo al 1 dicembre 1916 - critica esplicitamente l'intervento: “Caro Ricci, (...). Inter nos – Il lavoro di S[ant'] Agata non mi garba – Pazienza le soluzioni del campanile, ma quei tronchi di colonna hanno già cominciato a passeggiare – i falsi ruderi non sono stati tolti, come tu avevi giustamente suggerito, e ora hanno anche fatto una specie di giardinetto con sempreverdi, edera, rose, etc, racchiuso da una rete metallica, che non mi pare pro-

MAZZOTTI, *La Basilica ravennate di Sant'Agata Maggiore*, p. 250.

³¹ SAVINI, *Ravenna, piante panoramiche*, IV, p. 15.

³² BCR, FCR, *Monumenti*, a. 1915, n. 102.

³³ *Ibid.*, a. 1915, n. 118. Il Vicolo tuttavia non venne soppresso e mantiene ancor oggi il suo nome.

³⁴ *Ibid.*, a. 1915, n. 120.

³⁵ *Ibid.*, Indice del Carteggio Ricci.

prio di buon gusto. (...) . Ciao, tuo V[ittorio] Guaccimanni”³⁶.

La risposta del Ricci non si fa attendere. Leggiamo in una lettera del 12 dicembre: “Caro Gerola, Gli alberi e i fiori sono belli nei grandi spazi dove possono far macchia mossa e spaziata, non nelle piazzette anguste e chiuse come quella di S[ant’] Agata! Se ne persuade”³⁷.

A questa fa seguito, il giorno dopo, la risposta del Gerola: “Chiarissimo Direttore, l’idea di piantare dei cespugli e delle aiuole davanti a S[ant’] Agata non è mia. Io la ho trovata; ed ho sempre creduto che fosse di Lei. Da parte mia la ho condivisa; e di fatti l’impianto ha suscitato approvazioni generali. Ma, quello che più importa, la promessa di quel giardinetto fu la reazione adottata per ottenere dal Municipio e da Rasi l’abolizione del vicolo Carrari: e non mi sembrerebbe oggi dignitoso di mutare la parola data ... e scritta (...). Tutto ciò mi sorprende. Ma più mi addolora che Ella possa sospettare in me minore buona volontà di accontentarla. Ella non ha che da ordinare: ed io eseguirò a puntino le istruzioni: sia perché a tanto sono tenuto, sia perché mi è grato fare cosa che a lei torni di piacere, sia anche perché in fin dei conti, qualunque possa essere la mia opinione in questo ed in altri casi, la responsabilità non è più mia di fronte ad un ordine tassativamente ricevuto. Coi migliori ossequi. Gerola”³⁸.

Sarà Santino Muratori a risolvere diplomaticamente la questione: “Ma ora l’equivoco è eliminato, e io, dopo tutto son contento di avere con un po’ di diplomazia alla buona tolto di mezzo dei malintesi”³⁹.

Un’altra questione sulla quale si discusse, come già in parte accennato, fu la collocazione del protiro proveniente dalla chiesa di San Nicolò conservato presso il Regio Museo Nazionale nella parete Est della chiesa di San Romualdo⁴⁰.

Due immagini, una tratta dalle *Piante Panoramiche* del Savini, l’altra dalle *Raccolte artisti-*

che di Ricci, mostrano il Protiro nelle sue diverse collocazioni prima in San Nicolò e poi al Museo, fino ad approdare alla chiesa di Sant’Agata come ben mostrato da una cartolina dell’epoca (figg. 6, 7, 8)⁴¹.

Il primo documento che il carteggio registra – una lettera che Ricci inviò a Gerola - mostra bene il tipo delle polemiche suscitate al proposito. Già il titolo con cui Ricci sintetizza la lettera è interessante: “All’opposizione (e quando non ci sono opposizioni a Ravenna?) di collocare il protiro di S[an] Niccolò nella facciata di S[ant’] Agata, fatta con lettera già registrata del 25 giugno, sono costretto a dare una risposta un po’... Seccata (28 giugno)”.

“Caro Gerola, veggio dalla sua, che l’apparizione del protiro di S[an] Niccolò a S[ant’] Agata diverrà una questione, e che dovremo presto discutere dove si dovrà o potrà mettere, e si se potrà lasciare dov’è fra le cose derivate dal palazzo di Teodorico concedendo magari ai ciceroni di dirlo il balzacchino del Re!

Che cento portali siano passati da una chiesa all’altra in ogni tempo è cosa troppo nota per ripeterla ancora. La Sovrintendenza che lei dirige, ora fa lo stesso a Forlì col portale di Marino Cedrini! Che poi il portale di S[an] Niccolò convenga per utile alla facciata di S[ant’] Agata e al campanile è fuor di dubbio; che meglio là, al sole, possa riacquistare quegli effetti magnifici ch’io vidi e che ingolfato nel museo ha perduto; e che la Chiesa che prospetta una strada frequentatissima venga a guadagnarsi e ad ornarsi è anche fuor di dubbio. Dunque? Dunque siamo di fronte a una delle solite difficoltà di cui il mio paese ha sempre gratificato le mie idee; perché Ella, caro Gerola, non sa che anche i lavori che oggi si lodano (come l’isolamento del cosiddetto palazzo di Teodorico) sono stati discussi. E che cosa infatti non ha, per esempio, discusso il Savini e compagnia?”

³⁶ *Ibid.*, a. 1916, n. 291; le parole sottolineate corrispondono all’originale.

³⁷ *Ibid.*, a. 1916, n. 302.

³⁸ *Ibid.*, a. 1916, n. 303.

³⁹ *Ibid.*, a. 1916, n. 306.

⁴⁰ Cf. C. RICCI, *Raccolte artistiche di Ravenna*, Bergamo 1905, p. 36.

⁴¹ Cf. G. SAVINI, *Piante Panoramiche*, III, 73; cf. RICCI, *Raccolte artistiche*, p. 37, fig. 12. La cartolina, datata al 1927, mostra bene i lavori effettuati da Gerola. Va notata l’assenza della cancellata. Essa è ricordata nel Carteggio Ricci in diversi documenti; particolare attenzione va data agli anni 1925-1926.

Che infine il vantaggio di quel trasporto del protiro si discuta di fronte ad un piccolo, pressoché inavvertibile, alzamento della tarda bifora, è cosa che può far pensare che i cavilli non siano esclusivo patrimonio degli avvocati!⁴²

Al 30 di giugno registriamo la risposta di Gerola: “Chiarissimo Direttore, Il protiro di S[ant’] Agata si è potuto collocare alquanto in basso. Il modello mi pare soddisfacente; e credo che finiremo col vincere ogni opposizione. (Qualche membro della commissione aveva proposto di collocarlo a San Domenico)”⁴³.

Il 10 luglio di quello stesso anno il Gerola informa il Ricci di come la Commissione Conservatrice abbia espresso il parere favorevole per la collocazione del protiro in San Nicòlò: “Chiarissimo Direttore, la commissione si è espresa favorevolmente per il protiro di S[ant’] Agata, purchè il livello esterno venga abbassato di un metro dalla soglia attuale”⁴⁴.

Della sistemazione del protiro il Ricci ne torna a parlare nel 1916: “Rialzare il piano della piazzetta è assolutamente opportuno; ma se lei [Gerola] avesse un po’ di volontà di fare un passo cortese verso un mio desiderio, non si rinunzierebbe all’idea di collocare in quel posto il protiro di S[an] Nicòlò. Basterebbe rinunziare al singolare scrupolo di non voler rialzare un poco la bifora! Via, dopo quel che si è fatto alla facciata di S[ant’] Agata stessa e al campanile di S[ant’] Apollinare (bene inteso di comune accordo), arrestarsi davanti a un tenuissimo spostamento, è fare cosa assolutamente nulla nei riflessi dell’arte e della storia, e dispiacevole soltanto per...”⁴⁵.

Nel 1919 si torna a discutere del protiro e il carteggio registra una corrispondenza tra il Ricci e Guaccimanni: “Carissimo Ricci, Ieri l’altro ci fu Commissione dei Monumenti (...). Per S[an] Francesco fu approvato il progetto della Sovrintendenza. Per parte mia, non mi convince troppo quella facciata

misera e zoppa. Ci avrei visto così bene il protiro di S[an] Nicòlò! È vero che ai tempi di Dante non c’era, ma è altrettanto vero che la facciata non poteva essere come la faremmo? E allora? (...) . Cordialmente tuo, Guaccimanni”⁴⁶.

La risposta del Ricci risulta essere molto interessante perché rende ragione della scelta di posizionare il protiro proprio nella chiesa di Sant’Agata: “Caro Guaccimanni, (...) Come vedi in questo argomento sono con te. Non così circa l’applicare il protiro di S[an] Nicòlò alla facciata di S[an] Francesco. In essa e nell’attiguo campanile nulla è e nulla fu mai di cinquecentesco. Non così a S[ant’] Agata la cui facciata e il cui campanile subirono precisamente una trasformazione nel Rinascimento. A S[ant’] Agata il protiro s’accorderà architettonicamente con la sovrapposta bifora e col campanile; e fu per ciò ch’io pensai di collocarlo in quel posto, ed insisto”⁴⁷.

La Basilica, per come si presenta oggi, con la facciata scoperta e abbellita dal protiro trasferito dalla chiesa di San Nicòlò, il catino di scavo lasciato aperto e adibito museo, è il risultato della campagna di scavi condotta all’inizio del secolo scorso, lavori che hanno restituito nuova visibilità alla chiesa di Sant’Agata. La maggior parte dei materiali rinvenuti trovarono spazio sia nel giardino, basti ricordare i sarcofagi e i frammenti di colonna, sia all’interno della chiesa stessa, in quella sorta di atrio che si era venuto a creare con la costruzione, ancora ai primi dell’800, dell’arco di sostegno, dando così origine ad una zona museale che potesse dare ragione della complessa storia della basilica (figg. 9-10)⁴⁸.

⁴² BCR, FCR, *Monumenti*, a. 1915, n. 109. Circa l’intervento di ricostruzione del portico di Marino Cedrini presso la chiesa del Carmine di Forlì, cf. G. GEROLA, *Nella Soprintendenza ai monumenti della Romagna*, «FR», n. 19 (1915), pp. 814-819.

⁴³ BCR, FCR, *Monumenti*, a. 1915, n. 110.

⁴⁴ *Ibid.*, a. 1915, n. 117.

⁴⁵ *Ibid.*, a. 1916, n. 302; la lettera rimane sospesa.

⁴⁶ *Ibid.*, a. 1919, n. 30, “Guaccimanni torna sull’argomento dello zoccolo di S[ant’] Apollinare Nuovo e sulla sua idea di mettere il protiro di S[an] Nicòlò nella facciata di S[an] Francesco (5 marzo)”.

⁴⁷ BCR, FCR, *Monumenti*, a. 1919, n. 32.

⁴⁸ All’interno della basilica trovarono spazio oltre ai materiali già presenti e a quelli trovati durante la campagna di scavi, anche reperti che, provenienti da Sant’Agata, erano stati collocati presso il Regio Museo Nazionale; cf. GEROLA, *Il quadriportico di Sant’Agata*, p. 118, nota 1.



Fig. 1: L'immagine mostra la canonica addossata alla facciata della Basilica di Sant'Agata. La lettera C indica il passaggio che portava in basilica (dal Savini)

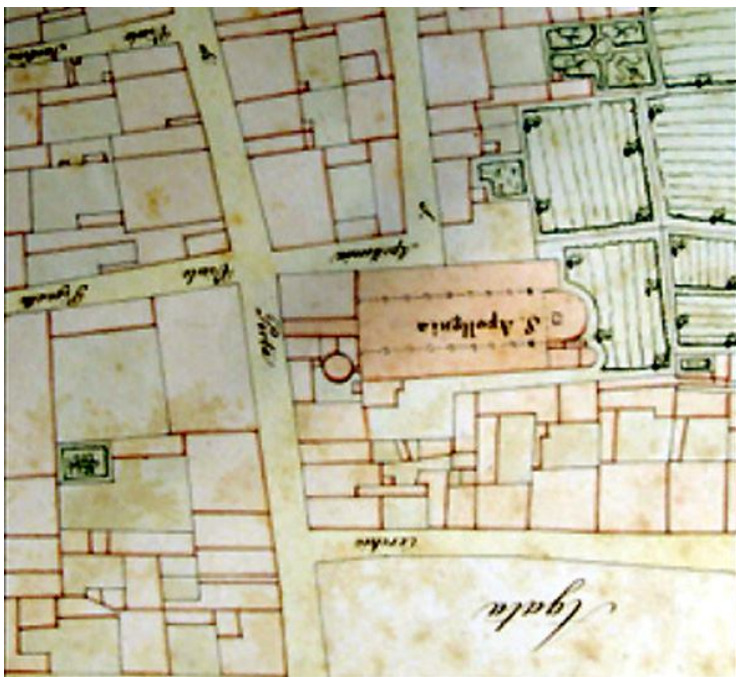


Fig. 2 a-b: Pianta redatte al tempo del Cardinale Chiarissimo Falconieri

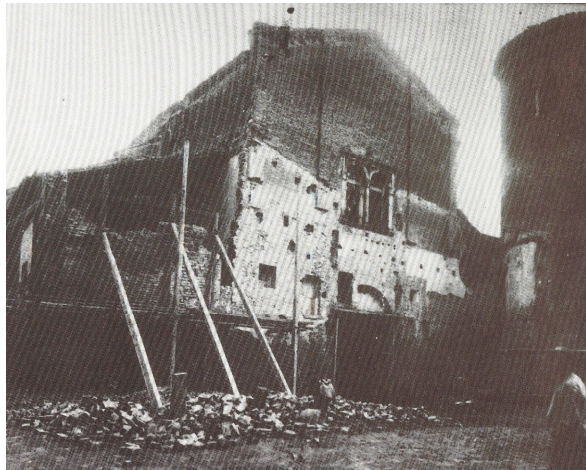


Fig. 3: I lavori di demolizione della canonica di Sant'Apollonia (da TORRE)



Fig. 4: Scavi del quadriportico: rinvenimento di alcuni sarcofagi (BCR, *Fonfo Fotografico Ricci*, inv. 1895)

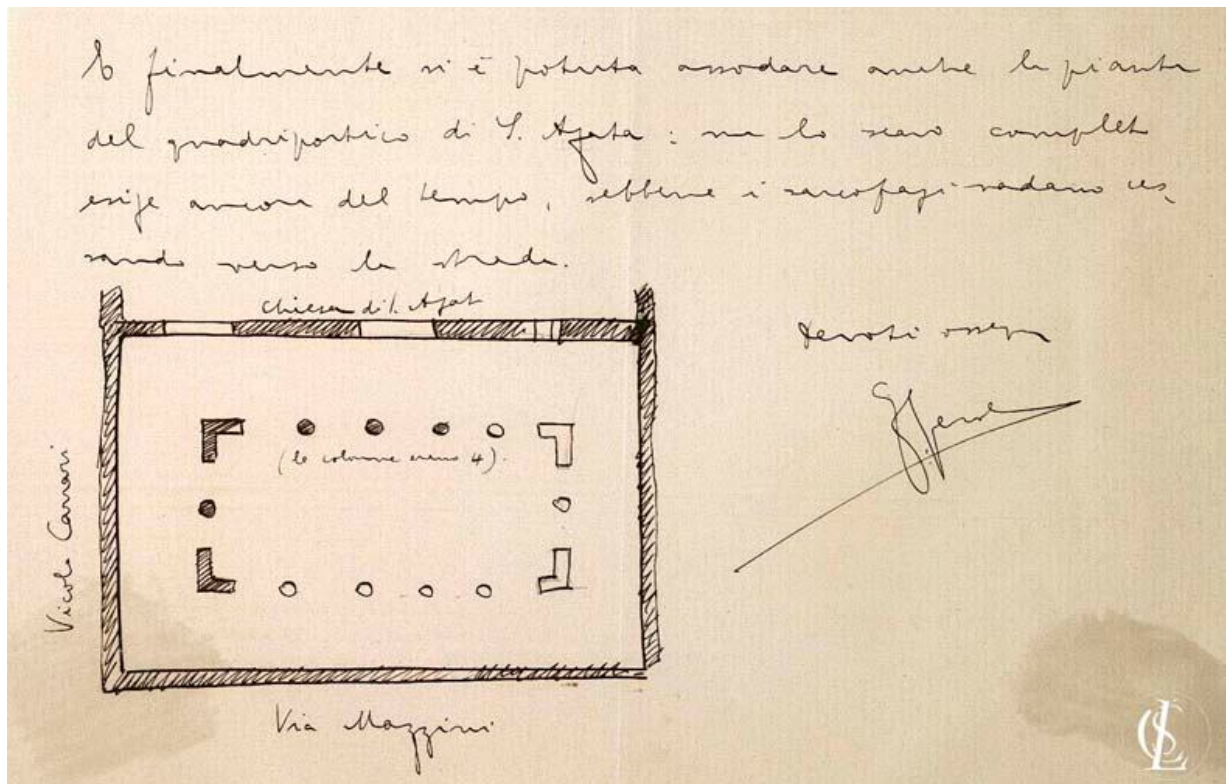


Fig. 5: Pianta del quadriportico (disegno del Gerola)

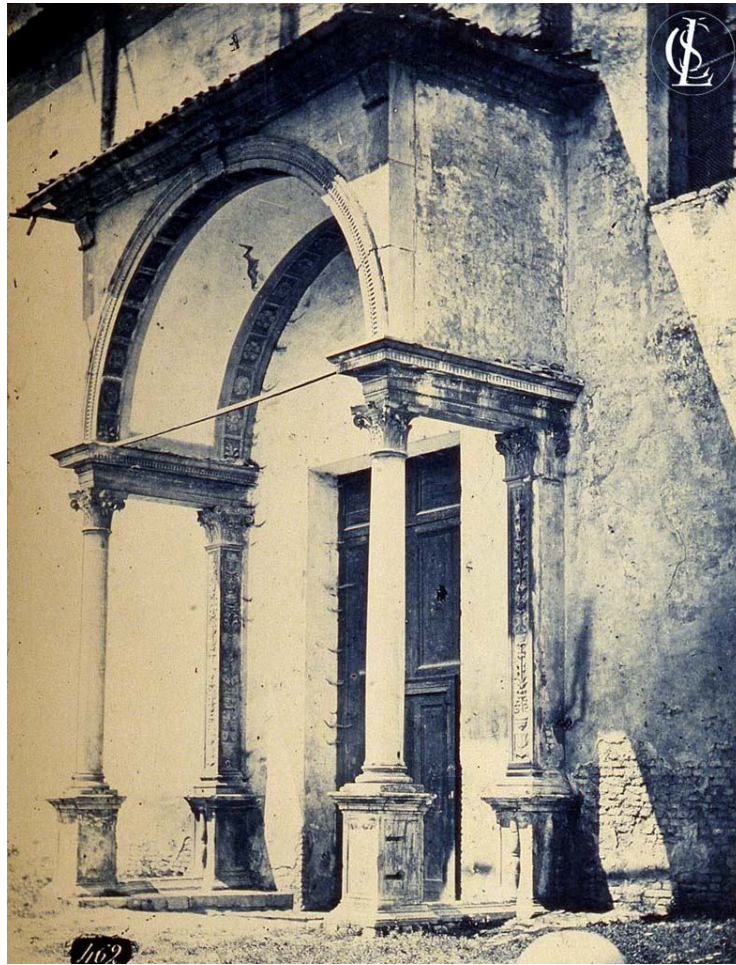


Fig. 6: Il protiro ancora lungo il fianco della chiesa di San Nicolò (dal Savini)



Fig. 7: Il protiro all'interno del Regio Museo Nazionale che allora aveva sede all'interno del complesso classense (dal Ricci)



Fig. 8: Il protiro nella chiesa di Sant'Agata dopo i lavori del Gerola



Fig. 9: Sistemazione dei sarcofagi e delle colonne nel catino di scavo davanti alla Basilica (foto dell'autore)



Fig. 10. Sistemazione dei reperti all'interno della Basilica (foto dell'autore)

Angela Ghirardi

Vorrei subito esprimere la mia gratitudine verso gli organizzatori di questa giornata di studi dedicata alla memoria di Luigi Maria Malkowski. Ha per me un grande significato essere presente a ricordare Gigi (come lo si chiamava in amicizia e in famiglia), umanista speciale che con garbo si serviva dei libri e del suo sapere, profondo e attraversato con pensosa leggerezza, non solo per comprendere la vita nei suoi molteplici aspetti ma soprattutto per avvicinare gli altri. Dote rarissima.

Scelgo di parlare di ritratti del Cinquecento - un tema che mi accompagna da molti anni e di cui, tante volte, mi è capitato di conversare con Gigi, sempre disponibile ad ascoltare e generoso di buoni consigli, puntando sugli scambi tra Ravenna e Bologna e su due ritrattisti famosi, il ravennate Luca Longhi (1507-1580) e il bolognese Bartolomeo Passerotti (1529-1592), di circa vent'anni più giovane.

Luca Longhi fu ritrattista di talento. Ne scriveva Giorgio Vasari, nel 1568, quando il pittore ravennate era ancora vivo: "Maestro Luca de' Longhi ravignano, uomo di natura buono, quieto e studioso, ha fatto nella sua patria Ravenna e per di fuori molte tavole a olio e ritratti di naturale bellissimi"¹, dove l'espressione "di naturale" si intende di solito indicare dei ritratti presi dal vero, dal modello in vita. Poi Vasari, in ossequio probabilmente alle mode culturali dell'epoca che esaltavano l'emergere delle donne artiste, prosegue a parlare della figlia del pittore, di nome Barbara, "ancor piccola fanciulletta" che "disegna molto bene, et ha cominciato a colorire alcuna cosa con assai buona grazia e maniera"; non riserva invece neppure un cenno a Francesco, il figlio maggiore, destinato ad ereditare la bottega familiare². Quasi vent'anni dopo, tocca al faentino Giovan Battista Armenini, nel suo trattato *De' veri precetti della pittura* del 1587³. Luca Longhi è inserito nel capitolo XI sui "ritratti del naturale" che, secondo Armenini, possono riuscire anche a un pittore di "mediocre ingegno (...) tuttavolta ch'egli

sia pratico ne' colori e che per lungo uso egli tenga in mente le tinte vere", per questo motivo -continua a ragionare- "i valenti pittori (...) non vi mettono l'animo volentieri"⁴. Ma è costretto ad ammettere che ci sono stati grandi artisti che hanno fatto bei ritratti: cita Raffaello, Sebastiano del Piombo, Parmigianino. E aggiunge: "Similmente Luca Longhi da Ravenna, tutto che non fosse quasi mai uscito della sua patria, e ne l'altre parti della pittura caminasse tra primi dell'età sua, e nel colorire non avesse forse chi l'avanzasse, come dimostrano l'opere sue, sì quasi in tutte le chiese di Ravenna, come in Ferrara et in alcun'altre principal città d'Italia, in questa parte nondimeno de' ritratti è stato sì eccellente, che molti signori e prencipi hanno voluto esser ritratti da lui, cominciando fin dalla sua gioventù". Ricorda poi dei ritratti fatti da Luca Longhi con tanta bravura "onde non fu meraviglia se Michel Angelo Buonaroti, in Roma, lo laudasse e lo predicasse per meraviglioso"⁵. Verso la chiusa del suo lungo passo su Longhi, Armenini nomina i ritratti di tre illustri bolognesi: "quello di monsignor illustrissimo Cristoforo Buoncompagno Arcivescovo di Ravenna; per tacer di quelli d'alcuni signori oltramontani e d'altri che si veggono, come del Quaranta Aldrovandi e del signor Ulisse Aldrovandi in Bologna, et altrove che, per non esser troppo noioso tralascio". Infine Armenini chiude il capitolo con l'elogio a Tiziano, "il vero maestro, in questo fare" che "ha superato ognuno".

I tre bolognesi effigiati da Luca Longhi sono personaggi noti: è citato per primo Cristoforo Boncompagni (1537-1603), arcivescovo di

¹ VASARI 1968, ed. 1967, VII, p. 298.

² Sui tre Longhi cf. VIROLI 2000.

³ Si rinvia a: ARMENINI 1587, ed. 1988, pp. 217-218.

⁴ Secondo PREVITALI 1962, vol. 4, p. 239, le osservazioni dell'Armenini sul ritratto esprimono il suo orientamento teorico di rifiuto dell' "imitatione" come pura e semplice copia della realtà naturale.

⁵ Bisognerebbe studiare più a fondo le ragioni di questa chiamata in causa del divino Michelangelo che, notoriamente, disdegnava il ritratto. Il largo spazio dato a Luca Longhi accanto ai grandi è già stato spiegato "per spirito di campanile" da GRASSI 1948, p. 52; di "ragioni di filopatria" parla M. Gorreni in ARMENINI 1587, ed. 1988, p. 218, nota 8.

Ravenna dal 1578, nipote del papa Gregorio XIII⁶. Secondo la memoria di Alessandro Cappi⁷, il ritratto fu eseguito nell'anno stesso dell'elezione, il 1578, nell'ultimo tempo di Luca Longhi. Gli altri due ritratti rappresentano degli Aldrovandi: ci sono il "signor Ulisse", il famoso scienziato, e il Quaranta che, va subito precisato, non è un nome proprio, come talvolta si è detto, ma allude al ruolo di senatore. Erano infatti in numero di quaranta i senatori di Bologna: lo stesso vale per il cosiddetto *Quaranta Malvasia* (Modena, Galleria Estense), che di nome faceva probabilmente Cornelio, dipinto da Lorenzo Sabatini⁸. Nel "Quaranta Aldrovandi" si è già giustamente identificato il senatore Giovanni, parente di Ulisse, che ne scrive spesso nell'autobiografia, e suo protettore⁹.

Vale la pena dare un po' di spazio all'autobiografia, intitolata *La vita di Ulisse Aldrovandi cominciando dalla sua natività sin'a l'età di 64 anni vivendo ancora*. Lo scienziato, nato nel 1522, la scrisse dunque verso il 1586, raccontando in terza persona. L'originale, conservato nel Fondo Aldrovandi della Biblioteca Universitaria di Bologna, fu stilato da un amanuense con note autografe dell'autore¹⁰. La *vita* narra in breve, non cita ritratti ma riferisce di tre visite a Ravenna ed è un documento di rilievo per approfondire la trama dei rapporti tra le due città nel secondo Cinquecento. Lascia trapelare il sapore di quell'età lontana.

"Andò in questo tempo al mese di Maggio (...), con molti scolari, vedendo prima tutte le valli da Padusa insino a Ravenna, nelle quali osservò la maggior parte delle piante degli antichi e molte non da loro descritte. Si partì poi da Ravenna": il viaggio ha lo scopo di erborizzare e conduce Aldrovandi fino all' "Alpi de la Sibylla" (cioè i monti Sibillini)¹¹.

⁶ Su di lui si veda la voce di COLDAGELLI 1969, pp. 686-687.

⁷ Cfr. CAPPI 1853, p. 169.

⁸ Cfr. FERRIANI 1998, pp. 238-239.

⁹ Per l'identificazione si vedano: TOSI 1995, pp. 534-535; SIMONI 2010, p. 21.

¹⁰ Cf. l'attenta scheda di BAFFETTI 1993, pp. 93-98, che, con definizione efficace, la dice "autoritratto orgoglioso di un paziente e appassionato studioso della natura", proprio per la larga parte che vi hanno le ricerche e gli interessi scientifici del protagonista.

¹¹ Si utilizza la *vita* pubblicata in *Il teatro della natura* 2001, pp. 131-143. La citazione è da p. 134.

Questo primo passaggio per Ravenna risale al 1557¹².

Aldrovandi ritorna nella città romagnola dopo otto anni: "Seguì la morte di sua moglie, per sfuggire le tribulationi, si ritirò a Ravenna col fratello per alcuni giorni, non però ozioso, raccolse insieme molti marmi orientali per esser la città antichissima e stata ornata di edificii di marmi orientali di molta bellezza"¹³. Era la primavera del 1565: la prima moglie Paola Macchiavelli muore a 19 anni, dopo 19 mesi di matrimonio, il 5 aprile 1565. Nell'autunno dello stesso anno, "infestato dal Sig. Camillo Paleotti, sig. Giovanni Aldrovandi Senatori et Padre Abbate di Ravenna suo fratello"¹⁴, il 10 ottobre sposa Francesca Fontana.

Poi il suo ultimo soggiorno registrato, nel 1569: "Viste le cose di Ferrara si trasferì a Ravenna, dove stette quattro giorni colla compagnia del Rev. Abbate D. Theseo Aldrovandi abate di S. Giovanni il quale haveva governato que' luoghi con grande prudenzia. In quella città essendo abate fu fabbricato un monastero vastissimo da fondamenti, si come anche restaurò la chiesa. Nel qual monastero alloggiò di poi già due volte l'Ill. mo Card. Paleotti allora Vescovo di Bologna, ora Arcivescovo. Ivi vide molti marmi rari, ed avendo vagato egli per quei luoghi marittimi raccolse molte cose rare per il suo Museo"¹⁵. Emerge dalla *vita* il legame che univa lo scienziato Ulisse al fratello minore don Teseo, al secolo Achille, che appartenne ai Canonici Regolari di San Salvatore (detti Padri Scopettini), fu abate di San Giovanni Evangelista a Ravenna, almeno dal giugno 1564 all'aprile 1571, ed ebbe interesse per l'arte: è merito di Serena Simoni averlo riconosciuto committente delle due lunette con storie di Galla Placidia, affrescate nel 1568 da Francesco Longhi in San Giovanni Evangelista, ora custodite nel Museo Nazionale di Ravenna¹⁶. Non sorprende

¹² Aiuta a precisare la cronologia TUGNOLI PATTARRO 2007, p. 614.

¹³ Cfr. la *vita* in *Il teatro della natura* 2001, p. 136.

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ *Ibidem*, p. 141.

¹⁶ Per la cronologia degli anni ravennati dell'abate Teseo, derivata da ricerche d'archivio, e per la sua committenza cfr. SIMONI 2010, p. 21; di questo suo scritto l'autrice mi informa che darà presto alle stampe una versione dotata di note. La voce su Teseo Al-

che Luca Longhi avesse fatto il ritratto anche a don Teseo, come informa Ulisse Aldrovandi in un passo di un suo manoscritto in latino, da tempo segnalato da Alessandro Tosi¹⁷. Prima di riprenderlo in esame, bisogna dire due parole sul manoscritto, dove lo scienziato bolognese fa un'operazione simile a quella di Tommaso Garzoni nella *Piazza Universale*¹⁸ descrivendo il *Catalogus studiosorum virorum*, cioè distinguendo gli studiosi in diversi settori di attività, per dirne qualcuna: *de Metaphisica, de oratoria facultate, Hieroglyphica, de componendis libris* (i tipografi), *de musaica arte*. Il passo che interessa sta alla fine del *de pictoria arte* (che occupa le cc. 587-604) dove Ulisse Aldrovandi parla dei buoni pittori della sua epoca *qui contendere possunt cum antiquis*. Nella chiusa scrive: *non tacebo etiam Ravenatam illum ex. mum qui fratrem meum commendatorem S. i Spiritus Romae et Joannem Aldrovandum senatorem et me quadragenarium depinxit*. Stranamente di Luca Longhi non è detto il nome in modo esplicito ma che sia proprio lui “quel ravennate eccellentissimo” è fuor di dubbio, non fosse altro per l'analoga testimonianza dell'Armenini. Con l'aggiunta di don Teseo, che risulta allora a Roma, passato all'alto ufficio di Commendatore di S. Spirito in Sassia¹⁹, ammontano a quattro i ritratti di illustri bolognesi dipinti da Luca Longhi. Tutti sono perduti. Si è tentato di riconoscere nell'*Ulisse Aldrovandi* (Bergamo, Accademia Carrara) (fig. 1) una copia del perduto ritratto di Longhi. L'eleganza dell'abbigliamento, i guanti, l'apparente età dell'effigiato sono gli argomenti adottati a sostegno dell'idea che si tratti di un ritratto inventato da Longhi nel 1565, al

drovandi manca purtroppo nel *Dizionario Biografico degli Italiani*. Per le lunette: VIROLI 2000, pp. 165-166, figg. a colori a p. 130.

¹⁷ Il passo è nel ms. Aldrovandi 21, II, c. 604; cfr. TOSI 1995, p. 534; IDEM 1999, p. 66.

¹⁸ *La Piazza Universale di tutte le professioni del mondo* (1589), è stata pubblicata, nello stesso anno, in due edizioni critiche: quella a cura di P. CHERCHI e B. COLLINA, 2 voll., Torino, Einaudi, 1996 e quella a cura di G. B. BRONZINI, con la collaborazione di P. DE MEO e L. CARCERERI, 2 voll., Firenze, L. S. Olschki, 1996.

¹⁹ Esiste ancora, a Roma, in Borgo S. Spirito, nelle vicinanze della chiesa, il cinquecentesco Palazzo del Commendatore, cosiddetto perchè sede del Presidente dell'Ospedale di S. Spirito.

tempo del soggiorno ravennate dello scienziato allora *quadragenarius*, cioè sui quarant'anni, e prossimo alle sue seconde nozze. L'esecuzione risulta essere più tarda e, per i caratteri stilistici di “notevole forza espressiva” e di “spigliato naturalismo”, porta al 1580 circa. Si tratterebbe di una copia, di circa quindici anni più tarda rispetto all'originale, e se ne sospetta l'autore nel bolognese Bartolomeo Passerotti, all'epoca ritrattista affermato e amico del naturalista²⁰. La proposta, che si è provato a riassumere, già non ha convinto²¹ e, per il ritratto di Bergamo, è stata ripresa l'attribuzione ad Agostino Carracci²².

A testimoniare il rapporto tra Luca Longhi e gli Aldrovandi rimane la *Venere* di Faenza (coll. privata) (fig. 2), voluta dal senatore Giovanni²³. Il quadro, a lungo creduto perso, è stato esposto alla recente mostra celebrativa del 2007, studiato da Alberta Fabbri e giustamente collegato alle *Veneri* di Cranach²⁴. Preme qui dire che già Alessandro Cippi, sulla metà dell'Ottocento, lo intendeva come un ritratto. Così ne scrive, infatti: “A farne giudizio dal carattere della faccia e dal resto delle membra conviene averla per ritratto intero di donna, il quale senza dubbio avrà voluto dal Longhi l'allogatore del dipinto”²⁵. Probabilmente un ritratto travestito, come si dice²⁶. Di certo portato a Bologna dove, a memoria del già citato Armenini e com'è ovvio immaginare, erano anche traslocati i ritratti di Ulisse e di Giovanni Aldrovandi, il *Ritratto di donna come Venere* può avere ispirato Passerotti nel suo *Doppio ritratto travestito come Circe e Ulisse* (Bologna, Collezioni della Fondazione della Cassa di Risparmio in Bologna) (fig. 3), che molti indizi suggeriscono commissionato dallo scienziato Ulisse Aldrovandi che amava Omero e che sull'omonimia

²⁰ Cf. TOSI 1999, p. 66. Va anche detto che, nel suo citato manoscritto, Ulisse Aldrovandi non dice espressamente di essersi fatto ritrarre nel 1565, come invece sembra di capire dalla scheda di Tosi.

²¹ Cfr. GHIRARDI 2004, p. 156, nota 24.

²² Si veda FERRIANI 2004, pp. 493-494 con bibl. completa.

²³ VIROLI 2000, pp. 72-73 e tav. a p. 119; MAZZA 2001, pp. 97-98.

²⁴ FABBRI 2007, p. 29.

²⁵ CIPPI 1853, p. 98

²⁶ Ritratti travestiti o allegorici o compositi, definizione, quest'ultima, usata da WIND 2000, pp. 181-187, che vi dedica un'importante analisi.

con l'eroe dell'*Odissea* aveva costruito la sua immagine ideale²⁷.

Passerotti era un pittore colto e di sicuro conosceva bene l'elogio di Luca Longhi fatto da Vasari, nè gli doveva essere estranea la *Letzione* tenuta a Bologna dal letterato cesenate Muzio Manfredi, nel 1575, dove è esaltata Barbara Longhi proprio per la sua abilità di ritrattista. Recitata nel Carnevale dell'anno santo del Giubileo, il 4 febbraio 1575, poi data alle stampe, la *Letzione* "discorre dell'honore reciproco fra gli huomini e le donne", elogia le donne non inferiori all'uomo e ne elenca alcune abili "per musica e per lettere" cioè nel suonare strumenti musicali e nel tradurre dal greco o dal latino. Quando passa a parlare della pittura fa il panegirico di Barbara Longhi, pittrice "maravigliosa (...) massime nella parte de ritratti, ch'ella a pena darà una occhiata a una persona, che meglio la finge di chiunque altro più che mediocrementemente essercitato, havendola tuttavia dinanzi, non farebbe"²⁸. Muoveva allora i primi passi nella pittura la bolognese Lavinia Fontana -nata nel 1552, giusto coetanea di Barbara e anche lei figlia di un celebre artista- destinata a diventare, ben più della ravennate, una ritrattista di grande rinomanza. E' strano che Manfredi, ospite a Bologna e accolto nell'Accademia dei Confusi con lo pseudonimo di Vinto, non ne parli. Forse non la conosceva ancora: premette infatti il suo criterio di selezione che è quello di escludere le donne che gli sono note solo per sentito dire²⁹. La *Letzione* dovette avere una certa circolazione in città, ne possedeva una copia

²⁷ Cfr. GHIRARDI 2004, pp. 151-156; EADEM 2007, pp. 182-183; EADEM 2010, pp. 455-456. Contro la lettura proposta da chi scrive, prende posizione PAOLI 2009, pp. 17-22 che preferisce sospettare, nel quadro della Fondazione della Cassa di Risparmio di Bologna, un autoritratto dello stesso Passerotti e immaginare, nel *Botanico* della Galleria Spada di Roma, un ritratto di Ulisse Aldrovandi.

²⁸ MANFREDI 1575, pp. 22-23. Su Muzio Manfredi si veda la voce di PIGNATTI 2007, pp. 720-725.

²⁹ Più avanti nel tempo, nel 1591, sono invece note le relazioni tra il letterato e Lavinia, esortata a inviargli un autoritratto, cfr. GHIRARDI 1994, p. 39.

anche Ulisse Aldrovandi³⁰. Insomma la fama dei Longhi pittori, di ritratti soprattutto, era nota a Bologna e Passerotti, può aver guardato a loro con interesse e curiosità. Soprattutto nell'occasione di dover lavorare a un impegnativo ritratto allegorico per Ulisse Aldrovandi, di una famiglia che si era affidata più volte al pennello di Luca Longhi.

Non è poi da escludere che Passerotti avesse lavorato per Ravenna. L'ipotesi nasce dal *Ritratto dei quattro fratelli Monaldini* (Hopetoun House, Lord Linlithgow Collection and the Hopetoun House Preservation Trust) (fig. 4), che Passerotti dipinge sul 1575-80. Bisogna aspettare un secolo per trovarne la prima citazione che risale al 1678, alla memoria affidata alle pagine della sua *Felsina pittrice* da Carlo Cesare Malvasia, che ne era proprietario: "Possiedo io nel mio Studio i quattro ritratti famosi in un sol quadro de' quattro fratelli Monaldini che al suono di un'antica lira da uno di essi toccata accordano un gustoso canto...". All'inizio del Settecento il ritratto fu comprato a Bologna e emigrò in Scozia³¹. Monaldini è un nome storico a Ravenna, ci sono una casa in città e una villa di campagna³²; nel Cinquecento i conti Monaldini erano una potenza tra i nobili di Ravenna, appartenevano alle dodici famiglie più ragguardevoli il cui peso politico nasceva dalle grandi proprietà fondiarie³³. Ma le ricerche, parziali, che ho finora svolto, per le quali ho potuto contare, in sequenza, sull'aiuto di Gigi Malkowski, di Serena Simoni e, di recente, proprio per quest'occasione, di Filippo Trerè, non hanno dato frutto. Eppure continuo a credere all'idea e non dispero che, prima o poi, dalle antiche cronache cittadine o da qualche documento d'archivio, possa emergere traccia dei Monaldini, fratelli e musicisti. Nel ritratto Passerotti ne rappresenta tre in atto di cantare, a bocca dischiusa, riuniti insieme, mentre uno di loro suona la lira da braccio, strumento a corda molto amato nel Rinascimento italiano, con cui il solista ac-

³⁰ Dei due esemplari della *Letzione* che si conservano nella Biblioteca Universitaria di Bologna, uno, quello con la collocazione A. 5. Tab. 1. G. 1. 446/4, proviene dalla biblioteca di Ulisse Aldrovandi.

³¹ Sul ritratto: GHIRARDI 1990, pp. 219-220.

³² FOSCHI 2001, pp. 193-194, fig. 62.

³³ MELANDRI 1973, pp. 50-51.

compagnava il canto all'antica, immaginato come ripresa della pratica musicale dei greci e dei romani. La posizione della lira è insolita, appoggiata sul braccio invece che sulla spalla, secondo il modo consueto che appare in un altro quadro di Passerotti, nel *Re David* (Roma, Galleria Spada) (fig. 5), illustrato nel famoso libro di Emmanuel Winternitz sul simbolismo degli strumenti musicali³⁴. Posizione insolita ma possibile, come mi ha spiegato gentilmente Gianni Lazzari, segnalandomi un quadro, attribuito ad Andrea Schiavone, con un *Orfeo* (Split/Spalato, Galerija Umjetnina) che tiene la lira alla stessa maniera del Monaldini³⁵. Il quarto fratello se ne sta muto, additando ai tre e stringendo il liuto a doghe chiare e scure. Dietro, sul tavolo, stanno tre libri di musica di cui uno, aperto, mostra tre esagrammi per intavolatura di liuto, ancora da scrivere.

Il prestigio del ritratto dev'essere avvertito nella Hopetoun House, vicino a Edimburgo, dove lo si conserva appeso ad una parete della *Red Drawing Room* (fig. 6), un'importante sala di rappresentanza, inserita nel percorso di visita.

Altri indizi per la trama Passerotti e Ravenna non mi vengono in mente. Vorrei però aggiungere qualcosa sul *Doppio ritratto* (Roma, Pinacoteca Capitolina) (fig. 7), per stile vicino ai Monaldini e dipinto da Passerotti negli stessi anni³⁶. Diverso tempo fa, per la precisione alla data del 7 maggio 2002, l'identità dei due effigiati mi fu suggerita per telefono da Oscar Mischiati³⁷, autorevole musicologo, che -così mi disse- aveva da poco avuto tra mano il catalogo della mostra *Il gesto e la memoria*, aperta presso la Pinacoteca di Bologna nella primavera del 2000, dove il ritratto³⁸, che fu allora esposto, era riprodotto a colori ed era tornato a incuriosirsene. Per il suonatore di cornetto il nome, che mi dava con

certezza, è quello di Ascanio Trombetti, per l'altro più anziano suggeriva, con cautela, l'identità di Annibale Meloni, decano dei musicisti della Signoria. Ascanio Trombetti (1544-1590), anche detto Ascanio del Cornetto o Ascanio Bolognese, appartiene alla famiglia dei musicisti Cavallari, questo propriamente il loro cognome. Abile suonatore, dal 1563 fece parte del concerto palatino della Signoria, dal 1574 fu membro della cappella musicale di S. Petronio, un'istituzione prestigiosa che vide, nel tardo Cinquecento, la vistosa affermazione dei fiati e, tra il 1583 e il 1589, fu maestro di cappella in S. Giovanni in Monte³⁹. Aveva un fratello molto più giovane, Girolamo (1557-1624)⁴⁰, che ricoprì, come lui, il ruolo di "musicista della Illustrissima Signoria di Bologna" e una sorella, Maria Isabetta (o Isabella) Trombetta, suora musicista nel convento dei SS. Gervasio e Protasio⁴¹. Annibale Meloni, suonatore di trombone, fu a lungo (dal 1553 alla morte, nel 1598), come Ascanio Trombetti, strumentista nell'orchestra della Signoria di Bologna. Ebbe tanta amicizia con Ercole Bottrigari (1531-1612), soprattutto a partire dal 1586 circa, che quest'ultimo tollerò, per aiutarlo nella carriera, che un suo trattato *Il Desiderio*, fosse pubblicato sotto lo pseudonimo di Alemanno Benelli, anagramma di Annibale Meloni⁴².

Certo, non bastano queste poche informazioni a provare l'identità degli effigiati di Passerotti nè mi riuscì allora di capire su quali basi Mischiati fondasse il suo convincimento. Pare sempre di poter riprendere il discorso, invece Mischiati morì, d'improvviso, nell'aprile del 2004. Ignoro se, tra gli specialisti della musica, la cosa sia risaputa; sicuramente i nomi dei due ritratti della Capitolina non sono noti agli storici dell'arte e, pur con

³⁴ WINTERNITZ 1982, p. 269, fig. 130, nell'Appendice B dedicata a "La lira da braccio".

³⁵ BLAŽEKOVIĆ 2001, fig. 1. Ringrazio Gianni Lazzari per avermi segnalato e procurato una copia di questo saggio.

³⁶ Cfr. GHIRARDI 1990, pp. 212-213.

³⁷ Ricordo che, qualche giorno dopo la telefonata, avvertendone l'importanza, scrissi l'appunto sul libro, accanto alla figura, riportandone anche la data.

³⁸ Sul catalogo scrivono del ritratto: GHIRARDI 2000, p. 12; GORETTI 2000, p. 21 e ORSI 2000, p. 60

³⁹ Su Ascanio: GASPARI (1858-80) 1969, pp. 233-240; GAMBASSI 1987, pp. 15-16, 83-91; LUISI 1988, pp. 99-100; GAMBASSI 1989, p. 708.

⁴⁰ Su Girolamo: GASPARI (1858-80) 1969, pp. 241-244; LUISI 1988A, p. 100.

⁴¹ Su suor Maria Isabetta: MONSON 1993, p. 152; IDEM 2005, pp. 18, 26.

⁴² Questa e altre notizie su Annibale Meloni si trovano nei profili dedicati al Bottrigari da MISCHIATI 1971, pp. 491-494; IDEM 1985, pp. 636-637. Sul Bottrigari si vedano anche gli ultimi studi di CALORE 2008; CALORE-BETTI 2009.

tutte le verifiche ancora da trovare, sembra giusto non passare la traccia sotto silenzio. Da ultimo piace ricordare un episodio singolare della fortuna del quadro, disegnato dal grande Paul Cézanne. Il foglio, ora conservato a Basilea, nel Kupferstichkabinett del Kunstmuseum (fig. 8), fu riconosciuto da Roberto Longhi fin dal 1961 e dovette essere copiato non direttamente dall'originale, ma probabilmente da una cartolina postale. Datato verso il 1875-77, il disegno "è un appunto abbastanza preciso" dal quadro, attribuito allora al Moroni⁴³. Cézanne, che aveva da poco scavalcato i trentacinque anni, osserva con interesse la composizione, bilanciata sull'incastro dei due corpi nello spazio, e forse non gli sfugge la suggestione dell'amicizia, il legame che tiene insieme gli effigiati, il vecchio e il giovane, e si allarga a coinvolgere il riguardante⁴⁴. Quali che fossero i pensieri del maestro di Aix-en-Provence, si può almeno dire che il suo sguardo attento interroga il ritratto di Passerotti e, a distanza di tre secoli, lo fa vibrare di nuova vita.

Bibliografia

- ARMENINI 1587, ed. 1988 - G. B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1587, edizione critica curata da M. Gorreri, prefazione di E. Castelnuovo, Torino 1988.
- BAFFETTI 1993 - G. BAFFETTI, *La "Vita" di Ulisse Aldrovandi*, «Schede Umanistiche», 1993, n. 2, pp. 93-98
- BEUZELIN 2009 - C. BEUZELIN, *Le Double portrait de Jacopo Pontormo: vers une histoire du double portrait d'amitié à la Renaissance*, «Studiolo», 7, 2009, pp. 79-99.
- BLAŽEKVIĆ 2001 - Z. BLAŽEKVIĆ, *What Marysas may have meant to the Cinquecento Venetians, or Andrea Schiavone's Symbolism of musical instruments*, «Music in Art», XXVI/1-2, 2001, pp. 30-46.
- CALORE 2008 - M. CALORE, *Piaceri e affanni del vivere in villa. I nobili Bottrigari a Sant'Alberto di Piano*, «Strenna Storica Bolognese», LVIII, 2008, pp. 67-90.
- CALORE, BETTI 2009 - M. CALORE, G. L. BETTI, *"Il molto illustre cavaliere Hercole Bottrigari". Contributi per la biografia di un eclettico intellettuale bolognese del Cinquecento*, «Il Carrobbio», XXXV, 2009, pp. 93-120.
- CAPPI 1853 - A. CAPPI, *Luca Longhi illustrato*, Ravenna 1853.
- COLDAGELLI 1969 - U. COLDAGELLI, s. v. *Boncompagni, Cristoforo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1969, vol. 11, pp. 686-687.
- FABBRI 2007 - A. FABBRI, *Luca Longhi, Francesco e Barbara. Appunti per un percorso*, in N. CERONI, A. FABBRI, C. SPADONI (a cura di), *Una bottega del Cinquecento a Ravenna. Luca Longhi nel V centenario della nascita 1507-2007 (Catalogo della mostra di Ravenna)*, Ravenna 2007.
- FERRIANI 1998 - D. FERRIANI, scheda 48, in J. BENTINI (a cura di), *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della ducale Galleria Estense (Catalogo della mostra di Modena)*, Milano 1998.
- FERRIANI 2004 - D. FERRIANI, scheda, in P. DAL POGGETTO (a cura di), *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano (Catalogo della mostra, Urbino-Senigallia-Urbania)*, Milano 2004.
- FOSCHI 2001 - U. FOSCHI, *Casa e famiglie della vecchia Ravenna*, introduzione di D. Domini, nuova edizione a cura di F. Gabici, Ravenna 2001.
- GAMBASSI 1987 - O. GAMBASSI, *La Cappella musicale di S. Petronio: maestri, organisti, cantori e strumentisti dal 1436 al 1920*, Firenze 1987.
- GAMBASSI 1989 - O. GAMBASSI, *Il Concerto palatino della signoria di Bologna*, Firenze 1989.
- GASPARI (1858-80) 1969 - G. GASPARI, *Musica e musicisti a Bologna*, Bologna 1969 (ristampa anastatica di scritti pubblicati tra il 1858 e il 1880).
- GHIRARDI 1990 - A. GHIRARDI, *Bartolomeo Passerotti (1529-1592), pittore*, Rimini 1990.
- GHIRARDI 1994 - A. GHIRARDI, *Lavinia Fontana allo specchio. Pittrici e autoritratto nel secondo Cinquecento*, in V. FORTUNATI (a cura di), *Lavinia Fontana 1552-1614*, catalogo della mostra di Bologna, Milano 1994, pp. 37-51.
- GHIRARDI 2000 - A. GHIRARDI, *Vite in posa. Raccontando di ritratti bolognesi tra l'autunno della maniera e l'incamminarsi del naturalismo*, in *Il gesto e la memoria. Ritratti a Bologna nella seconda metà del Cinquecento*, catalogo della mostra di Bologna, Bologna 2000, pp. 8-16.
- GHIRARDI 2004 - A. GHIRARDI, *Passerotti, Aldrovandi e un ritratto*, in D. LENZI (a cura di), *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, Bologna 2004, pp. 151-156.

⁴³ LONGHI 1961, p. 72, riedito IDEM 1984, pp. 231-232.

⁴⁴ Della scoperta di Longhi si dava già segnalazione in GHIRARDI 1990, p. 212, dove si parlava anche del cosiddetto "quadro di amicizia", citando il saggio di HERMANN FIORE 1983, che esaminava, tra altri, il *Doppio ritratto* della Pinacoteca Capitolina. Sul "ritratto di amicizia" si aggiunga ora BEUZELIN 2009, che però si occupa soprattutto di primo Cinquecento e di Passerotti non tratta.

- GHIRARDI 2007 - A. GHIRARDI, scheda, in W. TEGA (a cura di), *Il viaggio. Mito e scienza*, catalogo della mostra di Bologna, Bologna 2007.
- GHIRARDI 2010 - A. GHIRARDI, *Bartolomeo Passerotti, pittore di genere, e i modelli fiamminghi tra ossequio e divergenza*, in S. FROMMEL (a cura di), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI) (Atti del convegno internazionale di studi, Bologna, 11-13 maggio 2009)*, Bologna 2010, pp. 445-456.
- GORETTI 2000 - P. GORETTI, *Il problema della "roba" e l'amoroso racconto: la memoria delle vesti nel guardaroba bolognese del tardo Cinquecento*, in *Il gesto e la memoria. Ritratti a Bologna nella seconda metà del Cinquecento*, catalogo della mostra di Bologna, Bologna 2000, pp. 17-24.
- GRASSI 1948 - L. GRASSI, *Giambattista Armenino e alcuni motivi della storiografia artistica del Cinquecento*, «L'Arte», 50, 1948, pp. 40-54.
- HERMANN FIORE 1983 - K. HERMANN FIORE, *Due artisti allo specchio. Un doppio ritratto del Museo di Würzburg attribuito a Giovanni Battista Paggi*, «Storia dell'arte», 47, 1983, pp. 29-40.
- Il teatro della natura* 2001 - R. SIMILI (a cura di), *Il teatro della natura di Ulisse Aldrovandi*, catalogo della mostra di Bologna, Bologna 2001.
- LONGHI 1961-R. LONGHI, *Cézanne 'd'après' Passerotti e Antonio del Castillo*, «Paragone», XII, 135, marzo 1961, p. 72 (ripubblicato in LONGHI 1984, pp. 231-232).
- LONGHI 1984 - R. LONGHI, *Scritti sull'Otto e Novecento 1925-1966*, Firenze 1984 (Edizioni delle opere complete, vol. XIV).
- LUISSI 1988 - F. LUISSI, s. v. *Trombetti, Ascanio*, in *Dizionario della musica e dei musicisti. Le biografie*, vol. VIII, Torino 1988, pp. 99-100.
- LUISSI 1988A - F. LUISSI, s. v. *Trombetti, Girolamo*, in *Dizionario della musica e dei musicisti. Le biografie*, vol. VIII, Torino 1988, p. 100.
- MANFREDI 1575 - M. MANFREDI, *Letzione da lui pubblicamente recitata nella illustre Academia de Confusi in Bologna*, Bologna, appresso Alessandro Benacci, 1575.
- MAZZA 2001 - A. MAZZA, *La galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena*, introduzione di A. Emiliani, Cesena 2001.
- MELANDRI 1973 - R. MELANDRI, *Ravenna nel '500. Note di vita sociale e amministrativa*, Ravenna 1973.
- MISCHIATI 1971 - O. MISCHIATI, s. v. *Bottrigari, Ercole*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 13, Roma 1971, pp. 491-494.
- MISCHIATI 1985 - O. MISCHIATI, s. v. *Bottrigari, Ercole*, in *Dizionario della musica e dei musicisti. Le biografie*, I, Torino 1985, pp. 636-637.
- MONSON 1993 - C. MONSON, *La pratica della musica nei monasteri femminili bolognesi*, in O. MISCHIATI, P. RUSSO (a cura di), *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma (Atti del convegno internazionale di studi, Cento, 13-15 ottobre 1989)*, Firenze 1993, pp. 143-160.
- MONSON 2005 - C. A. MONSON, *Ancora uno sguardo sulle suore musiciste di Bologna*, in G. POMATA, G. ZARRI (a cura di), *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*, Roma 2005, pp. 3-26.
- ORSI 2000 - O. ORSI, scheda, in *Il gesto e la memoria. Ritratti a Bologna nella seconda metà del Cinquecento (Catalogo della mostra di Bologna)*, Bologna 2000.
- PAOLI 2009 - M. PAOLI, *Il più bel (ignoto) ritratto di Ulisse Aldrovandi e un ritratto erroneamente attribuitogli, entrambi del Passerotti*, «Rara Volumina. Rivista di studi sull'editoria di pregio e il libro illustrato», 1-2 (2009), pp. 17-22.
- PIGNATTI 2007 - F. PIGNATTI, s. v. *Manfredi, Muzio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 68, Roma 2007, pp. 720-725.
- PREVITALI I 1962 - G. PREVITALI, s. v. *Armenini, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 4, Roma 1962, pp. 238-239.
- SIMONI 2010 - S. SIMONI, *Le committenze artistiche degli Aldrovandi in città*, «Ravenna&Dintorni», 9 settembre 2010, p. 21.
- TOSI 1995 - A. TOSI, «Ulyssis Imago»: *iconografia aldrovandiana tra XVI e XIX secolo*, «Nuncius», X/2 (1995), pp. 531-550.
- TOSI 1999 - A. TOSI, scheda, in M. BONA CASTELLOTTI, E. GAMBA, F. MAZZOCCA (a cura di), *La ragione e il metodo. Immagini della scienza nell'arte italiana dal XVI al XIX secolo (Catalogo della mostra di Crema)*, Milano 1999.
- TUGNOLI PATTARO 2007 - S. TUGNOLI PATTARO, *Nota biografica*, in A. ALESSANDRINI, A. CEREGATO (a cura di), *Natura Picta. Ulisse Aldrovandi*, Bologna 2007, pp. 612-619.
- VASARI 1968, ed. 1967 - G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1568, ed. cons. a cura di P. Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, Novara 1967.
- VIROLI 2000 - G. VIROLI, *I Longhi. Luca, Francesco, Barbara pittori ravennati (sec. XVI-XVII)*, Ravenna 2000.
- WIND 2000 - E. WIND, *In difesa dei ritratti compositi (1937)*, in IDEM, *Humanitas e ritratto eroico*, Milano 2000, pp. 181-187.
- WINTERNITZ 1982 - E. WINTERNITZ, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino 1982.



Fig. 1. Agostino Carracci, *Ritratto di Ulisse Aldrovandi*. Bergamo, Accademia Carrara



Fig. 2. Luca Longhi, *Venere*. Faenza, Collezione privata



Fig. 3. Bartolomeo Passerotti, *Doppio ritratto travestito come Circe e Ulisse*. Bologna, Collezioni della Fondazione della Cassa di Risparmio in Bologna



Fig. 4. Bartolomeo Passerotti, *Ritratto dei quattro fratelli Monaldini*.
Hopetoun House (Scozia),
Lord Linlithgow Collection and the Hopetoun House Preservation Trust



Fig. 5. Bartolomeo Passerotti, *Re David*. Roma, Galleria Spada



Fig. 6. *Red Drawing Room*, sala di rappresentanza nella Hopetoun House presso Edimburgo



Fig. 7. Bartolomeo Passerotti, *Doppio ritratto* (forse i musicisti Ascanio Trombetti e Annibale Meloni). Roma, Pinacoteca Capitolina



Fig. 8. Paul Cézanne, disegno dal *Doppio ritratto* di Bartolomeo Passerotti. Basilea, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

Anna Missiroli

Quando Paola Novara mi invitò a partecipare alla giornata in ricordo di Luigi Malkowski ammetto di aver avuto, nell'immediato, un moto di rifiuto. Non avevo nessuna ricerca "pronta".

Tuttavia il pensiero rivolto a Luigi Malkowski mi fece tornare alla mente un lavoro che dieci anni fa avevo lasciato interrotto ma che mi aveva intensamente impegnato per un paio d'anni, quand'egli era bibliotecario alla Classense. Un sorriso indimenticabile, una grande capacità di ascolto, Malkowski aveva anche un'altra qualità rara, la grazia. La sua presenza creava sempre un'atmosfera piacevole nella Saletta dei fondi antichi, sapeva farsi immediatamente partecipe, anzi complice, delle nostre indagini e ricerche.

Con mestizia, ma volentieri, ho quindi accettato l'invito, riprendendo i fili di quel lavoro, e presento oggi una breve sintesi dei dati fin qui raccolti, ancora molto parziali, con la speranza che questa sia l'occasione per proseguire questa ricerca.

Il cabreo è un oggetto d'altri tempi, intrinsecamente legato alla società e alla cultura che chiamiamo d'*antico regime*. Una definizione d'effetto, questa, ma un tantino grossolana poiché una seria analisi storiografica non dovrebbe ammettere rigidi steccati temporali. Il cabreo tuttavia può ben inserirsi anche in un quadro stereotipato della cultura d'*ancien régime* poiché vi ebbe il ruolo di status symbol, legato all'esigenza privata di rappresentare nel dettaglio i propri possedimenti terrieri e di ostentare quel possesso come espressione di un consolidato prestigio sociale, di differenziazione tra classi, di privilegio.

Il termine stesso - *cabreo* - è ormai desueto, può suonare familiare giusto a un archivist, a un antiquario, a un collezionista di mappe d'epoca. Una sua precisa definizione non esiste, anche perché in passato - quando i cabrei si producevano - la percezione dell'oggetto che designava è mutata nel

tempo e lo si è impiegato per indicare documenti di natura diversa, che oggi indicheremmo più propriamente con vocaboli come catasto, inventario, estimo, atlante. Derivato dal latino *caput breve*, adattato nel medioevo in *capibrevium*, il termine *cabreo* è attestato negli ambienti della cancelleria della corte castigliana a metà del XIV secolo per indicare la raccolta dei privilegi e delle prerogative della monarchia fatta compilare da re Alfonso XI in forma di elenco dettagliato: voce per voce, appunto, per brevi paragrafi. Anche l'Ordine dei Cavalieri di Malta adottò il termine *cabreo* per designare l'inventario, voce per voce, dei propri beni stabili (immobili), ovvero di ciò che - come per la monarchia di Alfonso - rappresentava il presupposto economico di prerogative e privilegi, in questo caso riferiti all'ordine cavalleresco.

Con questo significato - elenco dei beni immobili di grandi amministrazioni ecclesiastiche, nobiliari o cavalleresche - il termine e l'esigenza, persino la moda, del cabreo si diffusero in Italia, dove divenne documento particolarmente richiesto soprattutto tra XVII e XVIII secolo. Commissionato dal proprietario, e per questa principale caratteristica distinto dagli antichi *catasti* (termine per lo più impiegato a designare un'operazione condotta per volere di un'autorità pubblica, anche se i due vocaboli furono/sono talvolta tra loro confusi), il cabreo veniva realizzato con l'obiettivo di fornire una dettagliata misurazione e descrizione, scritta e figurata, del proprio patrimonio fondiario, distinto nei singoli beni che lo componevano: voce per voce, appunto, unità per unità. Le ragioni contingenti per le quali era richiesto un cabreo erano in genere legate a modifiche del patrimonio stesso, come volontà testamentarie, spartizioni tra eredi, compravendite, lasciti, matrimoni, passaggi di proprietà, avvicendamenti di gestione, controversie.

Il cabreo era un oggetto piuttosto costoso, anche quando l'aspetto del documento pote-

va apparire dimesso. Il prodotto finale si presentava in genere in forma di registro, rilegato in brossura e di grande formato, con pagine ricavate piegando a metà o in quarti grandi fogli di carta spessa, capace di ben assorbire il segno corrosivo dell'inchiostro di china e l'abbondante umidità del colore ad acquerello. Bordate con cornici e per lo più ornate con elaborate composizioni, festoni e cartigli di gusto barocco o rococò, le pagine del cabreo seducevano gli occhi per il loro forte impatto visivo.

Ricco o dimesso che fosse, il cabreo era sempre l'esito di un'operazione piuttosto complessa - perciò dispendiosa - che veniva affidata alla competenza di un perito agrimensore, il quale, a seconda delle esigenze della committenza, poteva collaborare con un notaio, in particolare quando l'inventario dei beni descritti rivestiva un preciso valore giuridico-legale. Il perito procedeva alle rilevazioni e misurazioni sul campo e per questa operazione poteva impiegare svariati giorni, settimane nel caso di vasti possedimenti, specie se composti da fondi non contigui o collocati in luoghi distanti. Una volta terminate le operazioni sul terreno raccogliendo appunti e schizzi nel brogliardo di campagna, in genere coadiuvato da *assistenti sperticatori*, il perito componeva nel suo studio il cabreo. Trascriveva dati, misure e osservazioni, e soprattutto rielaborava e tracciava i disegni, mappe a grande scala adattate alle dimensioni dei fogli del registro, in modo che scorrendo le pagine apparisse di volta in volta una diversa unità fondiaria, corredata di tutte le sue distinte caratteristiche e informazioni, visive e scritte. Va sottolineata questa scansione, peculiare del cabreo rispetto ad altre forme di descrizione di tipo catastale, di rappresentare distintamente le singole unità fondiarie, di mantenere cioè quella originaria definizione di *caput breve* nella separazione, frammentazione, scorporazione dei singoli fondi.

A seconda delle esigenze e delle possibilità economiche del committente, unite alle capacità grafiche e pittoriche del perito, le mappe del cabreo potevano proporre uno straordinario, inconsueto sguardo sulla campagna, come se la si ammirasse in volo. Sfogliando una dopo l'altra le pagine del cabreo, il possidente rivolgeva con orgoglio ai suoi ospiti

l'invito a compiere un viaggio a bordo di un'immaginaria mongolfiera, mostrava dall'alto tutte le sue possessioni, una per una, mentre scorrevano, in fitta panoramica linda e colorata, ordinati filari d'alberi, ricchi festoni di viti, strisce dorate di grano maturo, case e stalle, aie e orti, ville e giardini, strade e ponti, siepi, fossi, prati, boschi, azzurre acque di fiumi...

Il cabreo sopperiva in qualche modo alla mancanza di un moderno catasto geometrico particellare, cioè sempre corredato di planimetrie. Prima dell'introduzione delle moderne pratiche catastali - epoca che per i territori dello Stato pontificio coincide con l'instaurazione del governo napoleonico - l'esigenza di produrre cabrei esprimeva il valore intrinseco e peculiare della mappatura, della cartografia: quello cioè di rappresentare visivamente la collocazione e le caratteristiche fisiche di una porzione di terreno (forma, dimensioni, estensione, elementi presenti sopra o accanto ad essa) in modo più accurato, più preciso e nitido, più *geometrico*, rispetto a una descrizione meramente scritta qual era quella dei catasti d'*ancien régime* (detti anche catastri, campioni o estimi). È il confronto con il moderno catasto che meglio rivela limiti e pregi della produzione cabrestica, inducendo a etichettare la cultura del cabreo come antica, sorpassata.

Va ricordato che il governo pontificio realizzò tra XVI e XVIII secolo tre catasti generali dello Stato, impostati tuttavia solo come documenti descrittivi non figurati: raccolte di testi, brevi schede con indicazioni ritenute utili (possidente, località di ubicazione, confini, natura e uso del suolo, misure di superficie, valore d'estimo) ma da non corredare di mappe. In quell'arco di tempo, anzi per Ravenna almeno dall'età della signoria polentina (XIV secolo), anche le varie Comunità periodicamente realizzarono operazioni d'estimo dei rispettivi territori comunitativi, spesso tuttavia incomplete - secondo la moderna accezione catastale del termine - perché non generali, né sistematiche, né omogenee, basate più sulle assegni dei proprietari che non sulle misurazioni dei tecnici, e per lo più non figurate. Se ci è pervenuta qualche mappa di tipo catastale, che ponga cioè in

particolare enfasi collocazione, delimitazione, misurazione e appartenenza di beni immobili, si tratta sempre di rappresentazioni frammentarie, di vedute molto parziali, disomogenee nella concezione, nella riduzione di scala, nell'epoca di produzione.

Il primo catasto figurato dell'intero territorio ravennate fu quello ordinato dal cardinal legato Marabottini nel 1710. Venne portato a compimento, superando numerose difficoltà e ostilità, solo nel 1770. La direzione delle operazioni fu inizialmente affidata al perito comunitativo Giacomo Tassinari, alla sua morte sostituito da Giuseppe Guarini. Oltre alle complesse, meticolose misurazioni e alla classificazione del terreno al fine di determinare l'imposta fondiaria, il catasto Marabottini ebbe come esito cartografico quello di produrre un'unica mappa dell'intero territorio comunitativo (è conservata presso la Biblioteca Classense, cassetto I, 33).

Questa grande carta di Guarini ha il pregio di fornire un buon colpo d'occhio sul contado ravennate, impiegando l'espedito grafico piuttosto moderno di un codice convenzionale di colori per evidenziare l'estensione delle possidenze delle quattro principali abbazie cittadine. Tuttavia contiene entro un disegno di cm 70x90 circa una superficie di 66mila ettari: una riduzione di scala (1 a 100mila) troppo piccola per essere considerata utile a fini catastali, almeno secondo i moderni parametri. La carta di Guarini indica infatti le estensioni di proprietà solo come dato complessivo – adatto appunto a una scala piccola – riferito alle distinte categorie fiscali allora individuate (cittadini, laici e contado; le quattro abbazie monastiche; monaci regolari; monache; arcivescovado, capitolo, canonici, mansionari, benefici; parroci; ospedale, monte di pietà, seminario, conservatori; confraternite; ecclesiastici forestieri e commende; forestieri secolari; veneziani), fornendo dati più dettagliati solo per le misure relative ai possedimenti terrieri dei quattro maggiori monasteri ravennati, in relazione a un'aspra controversia che essi ebbero a quel tempo con le magistrature cittadine (nota alle cronache come *lis magna*). Si tratta in definitiva di dati troppo grossolani e disomogenei per avere un'efficacia catastale, che infatti non ebbero. Riflettono invece dinamiche sociali, si-

tuazioni di privilegio, impacciati e travagliati tentativi di riforma riconducibili a una cultura d'antico regime.

Solo nel 1807 il governo francese avrebbe intrapreso nei territori già pontifici la compilazione di un catasto moderno, vale a dire generale, geometrico e particellare, affidato tramite specifici e già collaudati criteri di attuazione alla competenza di personale addestrato qual era il corpo topografi dell'esercito francese. L'efficacia di questa impostazione e delle connesse operazioni, oltre che l'utilità economica e politica dello strumento che da quelle scaturiva, furono immediatamente percepite dal restaurato governo pontificio, così che il catasto napoleonico, non ancora completato, venne continuato con i medesimi criteri, coinvolgendo localmente le figure professionali - civili in questo caso - in grado di attuarlo, cioè quei *periti agrimensori* che nel Ravennate erano chiamati anche *idrostatici* poiché spesso richiesti per dirimere problemi d'acque. Il primo moderno catasto dell'intero territorio statale pontificio poté in questo modo essere ultimato ed entrò in vigore sotto il pontificato di Gregorio XVI, l'anno 1835. A seconda dei punti di vista, viene perciò chiamato *gregoriano*, oppure *napoleonico*.

Nell'ambito catastale, e più in generale cartografico, l'esperienza francese nei territori pontifici costituì una cesura fondamentale tra prima e dopo, tra "passato" e "moderno". Per la produzione cartografica locale, specialmente per quella a grande o grandissima scala, la parentesi napoleonica si può a ragione considerare come la fine dell'*ancien régime*. Le novità risultano evidenti anche solo nel lessico specialistico: un perito d'ora in avanti avrebbe preferito firmarsi, alla francese, *ingegnere* o *geometra*; la pratica agrimensoria diventò *topografia*, adottando la denominazione della moderna disciplina applicativa scaturita dagli avanzati studi di astronomia, geodesia e cartografia elaborati a partire dalla seconda metà del XVII secolo in seno all'Accademia delle Scienze di Parigi.

Mutò soprattutto il valore conferito alla mappatura, che assunse un rinnovato ruolo di imprescindibile strumento conoscitivo e di pianificazione territoriale, per effetto di una nuova caratteristica di veridicità, geometrica e

matematica, chiamata ora *esattezza*, a cui tutta la produzione cartografica dovette via via conformarsi. Si conformò di conseguenza al modello francese anche la preparazione del perito/topografo, adeguando e aggiornando sia le operazioni di rilevazione sul terreno, sia gli accorgimenti e gli espedienti grafici necessari per la realizzazione delle carte.

L'ultima produzione cabreistica, quella del XIX secolo, dovette misurarsi con la presenza e i criteri del nuovo catasto. La panoramica a volo d'uccello, che consentiva al perito di sfoggiare anche la sua bravura pittorica nelle ombreggiature e nelle vedute prospettiche e tridimensionali, lascia via via il posto a una più *esatta* visione *zenitale* (il corsivo intende enfatizzare termini che furono allora introdotti nel nuovo vocabolario cartografico), a un rigoroso geometrismo, all'adozione di *simboli e codici* di colori *convenzionali*, che spersonalizzano l'oggetto, lo uniformano rendendolo seriale. Le vecchie unità di misura, distinte da luogo a luogo, risultato della storia percettiva di ciascun luogo, vengono prima affiancate poi sostituite dal nuovo sistema *metrico decimale*, più esatto nella sua regolare scansione in multipli del 10 e soprattutto utile strumento per superare localismi e imporre il ruolo centrale dello Stato. Le indicazioni di orientamento - rose di venti, bussolini, frecce varie, presenze spesso scherzose e colorate, creazioni della fantasia del perito, ispirate alla tradizione della cartografia nautica e medievale - vengono ora schematizzate, ridotte a una retta, a un ago, tracciate con finissima *esatta* - china nera, persino raddoppiate a indicare l'ago di declinazione, poiché il vecchio nord magnetico non coincide più con il nuovo nord geografico. Le medievali denominazioni dei venti (Tramontana, Levante, Ostro, Ponente i quattro i fondamentali) vengono abbandonate e sostituite dai moderni cardinali Nord, Est, Sud e Ovest, convenzionalmente generali, slegati dai localismi della tradizione mediterranea e ispirati alle culture proiettate verso l'esplorazione degli oceani e del globo. L'orientamento stesso delle mappe, in passato determinato dal punto di vista dell'osservatore - e spesso dai rapporti di forza tra osservatore e osservato, specchio di gerarchie e distanze sociali - oppure più semplicemente dalla forma del disegno adattato alla

dimensione del foglio, viene ora stabilito, per convenzione, con il nord in alto, fino ad essere sottinteso, eliminando la necessità di espliciti punti di riferimento, conformandosi alle direzioni ortogonali di quel convenzionale reticolato di meridiani e paralleli che nelle terre pontificie assume come direttrice di riferimento l'arco di meridiano che unisce Roma a Rimini, misurato nel 1755 da Christopher Maire e Ruggero Boscovich.

I cabrei presenti a Ravenna furono prodotti tra 1672 e 1867. Un esame comparato di questi documenti nel loro insieme consente di apprezzare nel dettaglio questo cruciale passaggio dal "vecchio" al "nuovo" in tutte le sue sfumature, non solo tecniche cartografiche, ma anche nei presupposti politici, sociali ed economici che esprime.

Da una parte il cabreo è autoreferenziale, sottolinea particolarismi e distanza tra le classi, descrive per volontà signorile un paesaggio che è espressione di quel medesimo potere signorile, nelle volontà degli ornamenti barocchi dei disegni esibisce e celebra una classe sociale che si autorappresenta mediante la terra posseduta. Dall'altra il catasto moderno è frutto di un'operazione imposta e condotta dal potere centrale, misura l'intera superficie dello Stato, produce una rappresentazione generale e uniforme, elimina i localismi, abolisce fantasie e abbellimenti, poiché nei suoi presupposti ideali mira a imporre una perequazione fiscale, ad abolire il privilegio, a superare le differenze tra classi sociali.

Con l'imposizione del moderno catasto e degli ideali riformistici che esso sottende si esaurì dunque la spinta alla produzione dei cabrei, che gradualmente divennero prima costosi vezzi di gusto conservatore e sempre più antiquato, poi pezzi d'antiquariato.

I fondi archivistici che ho potuto consultare a Ravenna (Archivio di Stato, Archivio storico comunale, Archivio storico arcivescovile, fondo manoscritti della Biblioteca Classense, archivio della Casa Matha) conservano, per quanto ho potuto appurare, un totale di ventotto cabrei, integri o frammentari. L'Archivio arcivescovile ne contiene il maggior numero, quindici, forse perché i relativi terreni furono oggetto di donazioni alla dio-

cesi (ma questo è ancora tutto da chiarire). Otto si trovano presso l'Archivio di Stato, perché afferenti o a corporazioni religiose soppresse per editto napoleonico nel 1797, oppure a enti pubblici soppressi e/o accorpatisi. Casa Matha e Archivio comunale ne conservano rispettivamente due, mentre uno è depositato presso la Biblioteca Classense.

Diversi furono i committenti di questi cabrei. Sono presenti famiglie dello storico patriziato urbano: Dal Corno, Ginanni Corradini, Lovatelli Dal Corno, Pasolini, Rasponi, Spreti. Esponenti della ricca borghesia locale, come i Donati e Sante Spadoni, o di fuorivia, come i coniugi Giovanni Valli e Paola Vallicelli di Savignano. Vari gli enti ecclesiastici, urbani o del contado: Chiesa arcipretale di Santo Stefano in Tegurio/Godo, Convento di San Francesco, Mensa Arcivescovile, Monastero di Classe, Monastero di Santa Maria in Porto, Pieve di San Cassiano in Decimo/Campiano. Diverse le istituzioni e le confraternite religiose della città: Commenda di San Giorgio dei Portici, Confraternita di Santa Giustina, Confraternita di Santa Maria dei Suffragi, Istituto Orfani, Orfanotrofio Fanciulle, Ospedale di Santa Maria delle Croci. È infine presente anche un ente laico, sempre di Ravenna, l'antica corporazione piscatoria della Casa Matha.

L'elenco degli autori - agrimensori, periti, geometri, ingegneri, topografi - che produssero questi documenti è piuttosto corposo e comprende gran parte dei professionisti attivi nel settore tra XVII e XIX secolo, a Ravenna e in altre località della Romagna. In ordine alfabetico compaiono: Gaetano Bruni, Domenico Maria Cestini, Dalla Scala (nome mancante), Lorenzo Fabbri, Simone Antonio Fabbri, Antonio Farini, Gaetano Gessi, Giuseppe Guarini, Vincenzo Guarini, Luigi Monghini, Camillo Morigia, Luigi Nabruzzi, Carlo Negri, Giacomo Padovani, Carlo Piccinini, Antonio Saporetto, Francesco Saporetto, Giacomo Tassinari, Honofrio Tassinari, Ignazio Tornani, Luigi Tosini, Benedetto Uberti, Felice Urbini, Filippo Alfieri Urbini, Francesco Urbini.

Centinaia sono le porzioni di terreno descritte in questi cabrei, ubicate prevalentemente nel vasto territorio comunale di Ravenna, ma sparse anche in altri Comuni della Romagna, sia nella zona di pianura sia nella fascia collinare. Questo l'elenco delle località in cui sono collocate, ordinate grossolanamente da nord a sud: Sant'Alberto, Longastrino, Filo, Lavezzola, Savarna, Alfonsine, Glorie, Mezzano, Camerlona, Villanova di Bagnacavallo, Santerno, Piangipane, Traversara, Ravenna, Porto Fuori, Classe, San Michele, Godo, Villanova di Ravenna, San Marco, Russi, Boncellino, Pieve Cesato, San Pancrazio, Longana, San Bartolo, Roncalceci, Gambellara, Filletto, San Pietro in Trento, Santo Stefano, Campiano, San Pietro in Campiano, San Pietro in Vincoli, Ducenta, Durazzano, Savio, Castiglione di Ravenna, San Zaccaria, Pieve Quinta, Case Murate, Mensa, Bertinoro, Cesena, Roversano, Gatteo, Bellaria, Savignano, Longiano, Santarcangelo.

L'analisi comparata di tutti questi documenti (impresa di non piccola mole) consente di ricavare una nutrita serie di informazioni utili all'indagine storiografica sotto vari profili: agronomico, geografico, ambientale, economico, architettonico, sociale. A titolo esemplificativo elenco di seguito alcuni spunti di ricerca che sto approfondendo.

Entità/frammentazione dei patrimoni terrieri descritti. I cabrei consentono di cogliere con immediatezza la misura complessiva di un patrimonio fondiario privato, in genere indicato in grandi tabelle riassuntive. Alcuni patrimoni - ad esempio quelli di confraternite o enti assistenziali - si presentano composti da unità terriere molto frammentate e disperse, verosimilmente frutto di lasciti e donazioni di varia provenienza. In altri casi i patrimoni appaiono come grandi corpi compatti, estesi latifondi localmente chiamati *tenute*, possessioni di più antica e/o unitaria costituzione. Uno dei più eleganti cabrei ravennati descrive, per esempio, la tenuta che nel primo Settecento i marchesi Rasponi possedevano a Fossolo, in territorio faentino, estesa su circa 235 ettari di fertile e ben drenato terreno alluvionale in fregio al corso del fiume Lamone. La tenuta di Fossolo era suddivisa in uni-

tà poderali chiamate *possessioni*, ciascuna con casa di abitazione del colono (disegnata anche a scala maggiore, in alzato e in pianta), stalla, servizi, comodo di pozzo e campi lavorati a piantata.

Come già sopra accennato, una peculiarità della cartografia cabrestica é quella di rappresentare le unità di base che compongono la possidenza una per una, con i loro precisi confini e il massimo dettaglio consentito dalla misura del foglio del registro. L'impostazione del lavoro con scale molto grandi, in grado di offrire questa descrizione estremamente minuziosa, non consente una visione d'insieme, impedita a volte anche dalla non contiguità dei terreni. In ragione di queste caratteristiche il cabreo rientra infatti nel filone della cartografia rurale, a grande o grandissima scala, e raramente - tra i cabrei ravennati nessuno - contiene corografie, cioè vedute d'insieme di tutti i terreni descritti. Questa frammentazione della rappresentazione viene generalmente sottolineata come un limite delle mappe dei cabrei, specie nel confronto con le planimetrie del moderno catasto le quali coprono l'intera superficie del territorio esaminato. Tuttavia quella medesima frammentarietà offre il vantaggio di rivelare con immediatezza la misura e le caratteristiche delle singole unità poderali, operazione non consentita dalle descrizioni catastali, le quali sono invece riferite a porzioni di terreno diverse, le particelle, introdotte come moderno criterio di valutazione dal catasto stesso. Grazie a questa peculiarità l'analisi di un cabreo consente di considerare i criteri di suddivisione interna al patrimonio descritto, la natura e l'impiego dei singoli terreni, le eventuali integrazioni e complementarietà produttive tra terreni diversi, individuando per ciascuna unità fondiaria sistemi di lavorazione e di produzione agricola.

Sistemi agrari. Nei cabrei ravennati trova riflesso il sistema di conduzione della terra che prevaleva in passato in Romagna basato sul patto di *mezzadria*, il quale prevedeva la suddivisione del possesso fondiario in unità gestionali di base chiamate poderi. La dimensione di ciascuna unità poderale veniva determinata sulla base della produttività del terreno, affinché potesse da una parte mantene-

re gli uomini e gli animali che la lavoravano, dall'altra fornire un utile per il possessore. Venivano valutati elementi quali la tessitura del suolo e le sue potenzialità produttive, la giacitura del terreno e la sua esposizione, la disponibilità di acque e il loro drenaggio, oltre al loro grado di pericolosità specialmente nella bassa pianura. «Di scolo mediocrementemente felice» scrive significativamente Francesco Urbini riguardo al podere Sajano 2° nel *Cabreo delli Terreni della Nobile Casa Donati* compilato nel 1829.

Proprio per le loro specificità descrittive, le mappe dei cabrei rivelano anche visivamente come nell'ambito delle grandi tenute venissero individuati fondi a vocazione particolare (vivaio, prato, valle, vigna, oliveto...) che si integravano con le lavorazioni e la produzione degli altri, in una gestione economica organica basata su compensazione e mutualità tra i fondi. A seconda delle loro caratteristiche produttive e fisiche, le unità poderali venivano denominate con termini diversi: *possessioni, predi, fondi, terreni, corpi* (variabili anche a seconda delle epoche). Sulla base di questi elementi variava anche il patto agrario che si stringeva per ciascun fondo tra possessore e lavoratore/colono (nei cabrei non é mai chiamato mezzadro). Il nome di quest'ultimo si trova non di rado indicato nelle informazioni allegate alle mappe, come nel caso del cabreo fatto compilare nel primo Settecento dai canonici lateranensi di Santa Maria in Porto. Il vasto tenimento di Porto Fuori, circa 1028 tornature (attorno a 310 ettari), era suddiviso in possessioni e terreni minori, ciascuno rappresentato con mappa e cartiglio, dal quale si ricava il nome del lavoratore presente.

Molte altre informazioni relative al patrimonio fondiario e alla sua gestione sono ricavabili da un'analisi comparata dei cabrei ravennati: epoca di composizione del patrimonio; estimi/valori (percezione del valore) del terreno e dei fabbricati; produttività; differenze gestionali e colturali tra bassa pianura, alta pianura e collina; variazioni nel tempo di questi dati, poiché numerose sono le integrazioni, le aggiunte, le modifiche segnate su questi registri.

Non mi soffermo su questi argomenti per ragioni di spazio perché una caratteristica risul-

ta su tutti più appariscente: la straordinaria descrizione del paesaggio agrario. Le vedute che i cabrei restituiscono, per lo più a volo d'uccello, mostrano la grande protagonista del paesaggio delle nostre campagne, la *pian-tata*, quella caratteristica compresenza sul campo di filari di viti (sempre sostenute da tutori vivi: olmi, gelsi, opi) intercalati a strisce di frumento, l'alternarsi regolare di lunghe fasce di colori, il verde e il giallo, riflesso di quel binomio pane-vino cardine del sistema di produzione mezzadrile e dell'alimentazione di un tempo, specialmente in campagna. «Terra arativa, alberata e vitata» la descrivono i vecchi cabrei, «seminativo vitato» verrà indicata dal razionale lessico del catasto gregoriano, la piantata connotava il paesaggio coltivato nell'ampia fascia dell'alta pianura, drenata e fertile, distesa tra il piede collinare e la paludosa zona costiera. È ormai del tutto scomparsa, restano qua e là solo vaghe tracce di antichi filari abbandonati, che non fanno che aumentare il valore documentario delle mappe cabreistiche, disegnate con quel carattere pittorico che il moderno catasto non seppe – non potè – adottare.

Colture e paesaggi. Il ruolo centrale della pianta nelle mappe di questi cabrei non nasconde, anzi forse enfatizza la ricca varietà di colture e paesaggi della Romagna, specchio e misura del lavoro e della fatica che la terra richiedeva e al tempo stesso dei frutti che poteva offrire. Per farsi un'idea di tale varietà basta considerare la ricchezza di sfumature verbali che si rileva nelle tipologie dell'uso del suolo indicate dal lessico cabreistico prima che fossero introdotte quelle standardizzate, e necessariamente limitate, del moderno catasto. Per ragioni di spazio riporto qui solo un campione di queste tipologie, quello compreso tra la lettera F e la S, dall'elenco in ordine alfabetico compilato esaminando l'insieme dei cabrei ravennati: fava, fosso, fruttai, giardino, grani, incolto, larghe, manzatiche, marzatelli, mezzo campo, oliveta/olivato, orto/horto/ortivo, orticello, orto colonico, orzo, orzola, pascolo/pascolivo, pioppe giovani d'intorno, pochi alberi, prato/prativo, prato colonico, prato già risaia, prato in parte pascolivo, prato naturale, saldivo, seminativo, seminativo alberato/seminativo arborato,

seminativo filonato, seminativo filonato canetato e frascato, seminativo filonato e olivato, seminativo filonato moretato canetato, seminativo frascato, seminativo frascato e olivato, seminativo nudo, seminativo vitato, soda sabbiata, sodi, sodivo boschivo e greppato, spagnara, spagnara e grano, stoppie, stoppie cioè manzatiche.

Toponomastica. Il valore di un'analisi comparata tra questi cabrei emerge anche nella possibilità di raccogliervi una notevole quantità di dati riguardanti altri aspetti del paesaggio rurale correlati all'elemento colturale ma in genere di più lunga persistenza: l'uso e la regolazione delle acque, la fitta rete viaria e uno straordinario repertorio toponomastico. Anche in questo caso riporto qui solo un limitato campione estratto dal nutrito e variegato elenco compilato raccogliendo le denominazioni di fondi, poderi, luoghi, terre, colonie, predi, possessioni, pezze, partite, corpi di terra, ma anche acque e strade, presenti nei cabrei ravennati e accorpate per tipologie:

- alberi/boschi/colture arborate: dell'Albero, Arboracei, Boschetti, Bosco, la Busca, Carpena, Fiasca, Gualdello, Lugazzo, Meleta, Mileto, Olmatello, Pino, Prato de Tamarigi, Roversano, Selbella, Selva, Strada del Bosco, Vigna
- prati/erbe/colture erbacee/dissodamento: Brogliazzo, Campiano, Caneti, Canna, Erbosa/Herbosa, Macero, Orto, Pradazzi/Pradazzo, Prati, Pratilonghi, Prato, Prato dei Buovi, Risaja, Ronco, Ronco il Cece/Ronco il Cese/Roncalceci
- animali/allevamento: Beveratura, Bisciara, Bissona, Boveria, Cavalla, Cavalleria, Colombara, Grillotta, Poledrare, Prato dei Buovi, Stabiadoni, Stabiali
- acque: Acquara, all'Argine, Badareno, Bagna Cavallo/Bagnacavallo, della Barca, Barcone, Bevano, Bevanaccio, Beveratura, Bonificatione, Bordone/Bordoni, Caminelli vecchi, Canala, Canalaccio, Canalazzo, Canaletta, Canali, Canal Naviglio, Candiano, Canna, Casso, Chiavichetto, Chiaviconi, Chiaviga, Fiumaccio/Fiumazzo, Fiume, Fiume Novo, Fiumicello, Fontanelle, la Fossa, Fossadone, Fossato Grande, Fossato Oriolo, Fossato Zaniolo, Fosso Dritto,

- Fossolo, Fosso Novo, Gattolo, Golena, Guarda il Fiume, Lama, Lametta, Lamone, Montone, Pantano, Passo, Ponte della Vecchia, Ponte delle Asse, Ponticella, Porto, Porto fuori, Pozza, Rio Salto, Risaja, Ronco, Santerna, Santerno, Savarna, Savio, Scolo, Scolo Finale, Scolo Maggio, Valetta/Valletta, Valle, Valona/Vallona, Viacupa, Via degli Argini, Via de Pozzi
- natura del luogo/aspetto/dimensione/rilievo/giacitura: Bassa, Bisciara, Bonificazione, Bordone, Brunetto, Campolongo/Campolungo, Centoventi, Cortina, Cul del Sacco, Filetto, Filo, Fondazze, Fosso Ghiara/Giara, Grande, Larghe, Longana, Longastrino, Montagnola, Montalbano, Pantano, Pietrosa, Pratilonghi, Punta, le Quattro, Rossi, Russi, Sabbioni, Salda, Saletto, Scaglione, Scarpelino, le Sei, di Sopra, di Sotto, Spezzato, Staggi, Tamborine, Tomba, Ventotto
- fabbricati/manufatti: Cantina, Capanetti, Capanno, Casa Bianca, Casa Brusciata/Abruciata, Casale, Casaline, Casa Nova/Casanuova, Casa Rossa, Casino, Cassina, Cella, Chiesa, Colombara, Fornace, Mulino, Muraglione, Palazzo, Pieve, Pilastrino, Pilastro, Torre

Questa ricchezza di toponimi esprime l'articolato e complesso vissuto dell'uomo nel suo rapporto con la natura e l'ambiente, rimanda a esperienze e percezioni, attuali o passate, a elementi presenti o scomparsi, fissati nella memoria e tramandati con la sintesi di un suono.

Edilizia rurale. Nelle descrizioni cabreistiche spiccano anche i fabbricati, con l'intera gamma di tipologie dell'edilizia rurale nelle sue più diverse funzioni produttive: casa colonica, stalla, porcile, pollaio, stalla delle pecore, capanno, fienile, granaio, forno, letamaio, colombaia, pozzo. La tradizione cabreistica di maggior pregio li vuole rappresentati a volo d'uccello nell'ambito del fondo di pertinenza e spesso anche a parte, in un disegno a scala maggiore, in alzato e in pianta. La tipologia di casa colonica più diffusa è quella a due piani, con portico esterno e stanza con camino, stalla dei buoi e cantina a piano terra, ma fino al XIX secolo mai seria-

le: all'interno della stessa tenuta - del medesimo cabreo - ogni casa presentava una propria individualità architettonica, collegata alle caratteristiche produttive e alle esigenze gestionali, specifiche e individuali, del fondo di pertinenza. L'esigenza di questa veduta di dettaglio, dovuta al valore aggiunto che i fabbricati rivestivano rispetto al complesso del fondo, consente di ricostruire con maggiore empatia lo svolgersi quotidiano della vita su quelle aie, immaginando di percorrere gli spazi interni delle grandi stanze col focolare, dei magazzini e dei fienili, delle stalle colonate a 4-6 poste, di attraversare il cortile per raggiungere il pozzo col bilanciere...

Nel caso delle grandi tenute a corpo compatto, accanto all'edilizia più prettamente produttiva si distinguono nelle campagne dei cabrei le emergenze delle residenze padronali, i *casimi*, con le loro strutture monumentali, contornate di diritti e scenografici viali d'accesso, giardini e parchi alberati, giochi d'acqua, limonaie, scuderie e capienti magazzini. Nel caso di enti monastici la residenza padronale poteva essere un austero convento-castello protetto da alti muri in pietra, collocato in posizione dominante o cruciale rispetto ai beni circostanti, ma come per i possidenti laici rappresentava sempre il centro direzionale della tenuta, il luogo di raccolta della parte di prodotto spettante alla proprietà, oltre che lo specchio dell'opulenza materiale e del potere sociale della parte padronale.

Alcuni cabrei mostrano anche la residenza padronale di città, talvolta insieme ad altri fabbricati urbani. È il caso dei cabrei compilati con l'obiettivo di elencare e descrivere l'intero complesso dei beni immobiliari posseduti, senza distinguere tra urbani e rurali, criterio questo introdotto solo dal moderno catasto. Questa commistione tra città e campagna è un altro elemento che fa del cabreo un prodotto dell'*ancien régime*, non solo per l'assenza delle moderne distinzioni fiscali tra bene urbano e bene rurale, ma anche perché esprime la cultura di un mondo in cui il possesso della terra rappresenta la principale e spesso unica fonte di rendita economica, nonché fondamentale criterio di riconoscimento e prestigio sociale. Quel prestigio viene ostentato in città nella mole e nell'apparato decorativo del palazzo di resi-

denza o nella chiesa/monastero, creazione sostenuta e nutrita dalla rendita fondiaria di campagna. Una sorta di vitale cordone ombelicale unisce città e campagna, espresso nei cabrei anche dalla presenza di ornamentazioni di gusto barocco e rococò, dove cornici, fregi, festoni, trionfi, sontuose architetture, cartigli, blasoni, insegne, stemmi, nastri e svolazzi avvolgono le descrizioni della campagna assecondando il gusto di un'élite sociale che è invece urbana.

Periti agrimensori. Questi cabrei rivelano soprattutto la grande maestria dei periti agrimensori che li realizzarono, professionisti del rilievo sul terreno e della mappatura in grande scala. Ogni cabreo è un piccolo prezioso concentrato di stile e personalità, che si rivela pagina dopo pagina in ogni aspetto del disegno, nell'impostazione delle vedute e delle descrizioni scritte, nella grafia e nel colore, nella firma in calce, nei numerosi segni e appunti lasciati in margine a matita.

Molto scarsa è la letteratura su questi personaggi, scarse le notizie biografiche, ma attraverso le perizie e la cartografia che produssero, conservate negli archivi di Romagna, di alcuni conosciamo le doti anche nell'ambito professionale che oggi definiamo architettura, oppure ingegneria idraulica o di valutazione d'impatto ambientale. Ne conosciamo il fervore progettuale e la capacità di affrontare problemi legati soprattutto alla gestione delle acque nella parte più critica della Romagna, la bassa pianura, caratterizzata da difficoltà di percolazione, impaludamenti, effetti della subsidenza, macroscopici e spesso drammatici processi di sedimentazione alluvionale. Le grandi scale delle mappe dei cabrei consentono di aggiungere ulteriori dettagli sulla loro formazione di geometri/ingegneri/architetti, sui metodi di rilevazione sul terreno basati sulla triangolazione e sull'uso della tavoletta pretoriana, sulle difficoltà incontrate, ad esempio nel raffigurare il rilievo (non disponendo dell'espedito dell'isoipsa, ma solo del tratteggio), sulle specificità individuali oppure sulle omogeneità di metodo e stile.

L'arco di tempo che le mappe dei cabrei ravennati coprono, grosso modo da metà Seicento a metà Ottocento, consente infine di seguire l'evoluzione di questa figura profes-

sionale da perito agrimensore, che pone la sua firma in calce al disegno come il pittore al suo quadro, a moderno topografo/ingegnere, rigoroso e standardizzato, la cui firma in calce al disegno - esatto, razionale, senza concessioni a fantasie - perde ogni alone artistico per mantenere il solo valore giuridico-legale.

Paola Novara

Negli anni successivi alla Battaglia di Ravenna (1512) si diede avvio alla realizzazione di una nuova sede per i Camaldolesi nel complesso urbano della Misericordia, da poco più di cinquanta anni di proprietà dei monaci di Classe¹. Nel corso di circa un secolo, l'isolato contenuto fra le attuali vie Mazzini-Rondinelli-Chartres-De Gasperi cambiò completamente fisionomia, occupato dalle imponenti costruzioni del complesso di Classe in Città. Attraverso la documentazione apprendiamo che l'area in questione fino ai primi anni del XVI secolo era caratterizzata da percorsi viari, infrastrutture ed edifici di abitazione e di culto.

In questa sede si propone una raccolta di dati utili a ricostruire la storia e l'evoluzione di quel settore urbano dalla tarda Antichità fino al basso Medioevo.

In altre pubblicazioni² ho riscontrato come sino ad oggi, nella restituzione della topografia urbana di Ravenna, i dati siano stati spesso "compressi" e non siano stati opportunamente disposti lungo la linea cronologica dell'intero arco temporale. Tali modalità sono rivolte soprattutto al periodo che va dalla tarda Antichità fino al pieno Medioevo ed hanno avuto come effetto il frequente spostamento delle informazioni da riferire al tardo Medioevo a periodi precedenti di molti secoli e l'accumulo dei dati entro un lasso di tempo brevissimo, con sovrapposizioni o sdoppiamento di informazioni riferite ad edifici che nel corso del tempo, hanno avuto due o più intitolazioni. Il caso più emblematico di tale atteggiamento è costituito dalla planimetria ricostruttiva della topografia urbana di Ravenna nell'alto Medioevo realizzata nei primi anni del Novecento, dallo storico e decoratore Gaetano Savini³, che può essere ritenuta errata dal punto di vista metodologico, in quanto indica come coesistenti edifici che in realtà non lo furono; malgrado ciò, ancora oggi viene pubblicata come immagine di riferimento

dagli studiosi senza specifiche indicazioni interpretative. (fig. 1)

La guayta di Gazzo

Nel Medioevo l'area urbana di Ravenna fu organizzata secondo una suddivisione in zone che modificò ampiamente nel corso dei secoli, sia per quanto riguarda i confini della ripartizione, sia nella denominazione di ogni settore⁴. Nei secoli X-XI, Ravenna risulta suddivisa in ventidue *regiones* maggiori e in una trentina di *regiones* minori che prendevano nome dalle chiese presenti nell'area o da altre evidenze topografiche (*Milliaro Aureo*, ponti e porte delle mura)⁵.

Nell'XI secolo la documentazione attesta l'applicazione dell'azonamento in *horae*, che però non ebbe lunga vita, tanto che ben presto prese piede, sempre secondo quanto attestato dalle fonti, la ripartizione in *guayte*; secondo Mascanzoni ciò avvenne nel corso del XII secolo. *Guayta* è un termine di origine germanica, appartenente al linguaggio militare. Ogni *guayta*, controllata da un *maior*, faceva capo alla chiesa più importante compresa nella ripartizione, che includeva, in genere, più parrocchie. Dall'«Estimo generale del Comune di Ravenna»⁶, che giunge a noi in una copia del 1372, la città risulta azzonata in dodici *guayte*⁷: San Michele in Africisco, Sant'Agata, San Salvatore, San Pietro Maggiore, San Teodoro, San Giovanni Battista, San Vittore, Pusterla, Santa Maria Maggiore, Santi Giovanni e Paolo, Sant'Agnese, Gazzo⁸. La ripartizione in *guayte* si

⁴ Sulla questione si veda quanto scritto ad oggi da MASCANZONI 1993, p. 406.

⁵ Al riguardo si veda quanto scritto in MORELLI-NOVARA 2007.

⁶ ASCRA, *Contabilità*, vol. di stralcio n. 2.

⁷ Al riguardo vd. quanto scritto in ZACCARINI 1998, p. XV.

⁸ La *guayta di Gazzo* prendeva nome dalla *porta Gaggi*, denominazione che probabilmente aveva una origine alto medievale. Vd. NOVARA c.s.

¹ NOVARA 2010.

² NOVARA 2008A; EADEM 2008B; EADEM 2008C.

³ SAVINI 1914, fig. 42.

protrasse a Ravenna molto a lungo, probabilmente a causa della anomala vicenda comunale⁹ che non portò alla creazione dei quartieri. La ripartizione in *quayte* è documentata ancora nella seconda metà del XV secolo, quando la città era sotto il controllo veneziano, e ancora nei secoli successivi fino al XVII, anche se privata dell'originario significato e ridottasi ad una semplice definizione formale.

L'alto Medioevo

INFRASTRUTTURE. SECC. X-XI: il *pons Cipitellum*¹⁰

Ne parla già Zirardini negli *Edifici profani*, ma senza precisarne l'ubicazione¹¹. Secondo Silvio Bernicoli, che basava le sue ipotesi sulla lettura dei documenti¹², si trovava sul fiume

⁹ NOVARA 2009A.

¹⁰ Non sono stata in grado di trovare i riferimenti documentari da cui Andraghetti ricava la denominazione *pons Bicipitellus* che a suo avviso il ponte avrebbe assunto nel Medioevo, vd. ANDRAGHETTI 2010, p. 17.

¹¹ ZIRARDINI 1762, pp. 245-246.

¹² 952 sett./953 dic., AAR, *Pergamene*, 9490 (R, Q, n. 10), BENERICETTI X/I, n. 74, pp. 171-174: enfiteusi di una domucella posta nella *Regio sancti Petri apostoli qui vocatur maiores super tribio non longe a ponte qui vocatur Cipitello* in prossimità della chiesa di S. Agata in Pittula; 978 maggio 4, AAR, *Pergamene*, F 2329, FANTUZZI I, n. 56, pp. 198-199; BENERICETTI X/III, n. 205, pp. 36-39: enfiteusi di un terreno, *unum spacium terrae in integro ubi edificias pedeplanas esse videtur, cum curte et puteo vel cum ingresso et egresso suo usque in platea publica et usque in fluvio Padennae et cum accesso ipsius ripae fluminis Padennae, scitas hic civitate Ravenne, in regione basilicae Sancti Petri maioris, prope pontem Cipitellum...*; *interafines de his omnibus: ab uno latere possidente heredes quondam Teoderatus consuleet possidente non ipsi petitores, ab alio latere iuris monasterii Sancte Agate martiris quae vocatur in Pitula, et a reliquis lateribus platea publica*; 1022 marzo 12, AAR, *Pergamene*, I 4359, ed. BENERICETTI XI/I, n. 73, pp. 188-190: enfiteusi di una stanza in una casa sita nella Regio di S. Pier Maggiore presso il fiume Padenna *qui decurrit da Cipitelle ad ponte Apollenaris qui vocatur Cooperto*; *petitio* scritta sul verso di un documento del 1065 luglio 2, AAR, *Pergamene*, F 2006, ed. BENERICETTI XI/III, n. 298, pp. 211-216; n. 6: richiesta di una casupola posta nella regio di S. Pier Maggiore *in capite pontis vocatur at Cipatello*.

Padenna perpendicolare alle vie Mazzini e Baccharini e fra via Guaccimanni e via Tombesi¹³. Non sono note tracce archeologiche.

EDIFICI. SECC. IX-X: chiesa di S. Giovanni *ad Catapateriam*

Edificio di cui non conosciamo la precisa ubicazione. Non ne è documentata l'esistenza successivamente l'XI secolo¹⁴. La menzione nella conferma di papa Alessandro III ai Canonici della Cattedrale di Ravenna del 1169 non costituisce un elemento certo di esistenza in vita dell'edificio.

EDIFICI. SECC. X-: chiesa di S. Maria *in Cipatellum, a Capatello, Zepatella*

L'edificio è citato nella documentazione a partire dal X secolo¹⁵, e con continuità se ne può ricostruire la storia documentaria¹⁶ fino

¹³ BERNICOLI 1931, p. 4.

¹⁴ 891 luglio 26, AAR, *Pergamene*, D 1889: sul dorso della pergamena sono elencate alcune registrazioni del X secolo riguardanti la Chiesa di Ravenna, in cui si menzionano la chiesa di S. Giovanni in Catapaterie e i beni situati nel territorio di Senigallia; edd. *Codice Bavaro*, n. 6, pp. 184-188; BENERICETTI VIII-IX, n. 40, pp. 107-108; si veda anche la reg. 110, pp. 60-61, collocabile fra l'850 e il 914; 973 settembre 9, AAR, *Pergamene*, 9392 e 9395, ed. BENERICETTI, X/II, n. 178, pp. 244-248; 992, AAR, *Pergamene*, 10363 (X, FF, n.3), ed. BENERICETTI, X/III, n. 254, pp. 159-161; 1037 maggio 14, AAR, *Pergamene*, G 2870, ed. FANTUZZI I, p. 392; RONCHINI, XI/II, n. 174, pp. 183-186: tra i confini di una proprietà è citata anche la chiesa di S. Giovanni *ad Catapateriam*.

¹⁵ 931, AAR, *Pergamene*, B 477, BENERICETTI X/I, n. 40, pp. 91-92 (va notato che la locuzione "a Capatello" è aggiunta in un secondo tempo, su abrasura; l'edificio è definito basilica); 987/988, AAR, *Pergamene*, 12803, BENERICETTI XI/I, app. n. 243bis, pp. 243-246: *Paulus* suddiacono della Chiesa di Ravenna, figlio di Paolo Traversari, duca e *abbas* del *monasterium* di S. Maria *qui vocatur in Cipatellum* (o *Tjpatellum*).

¹⁶ 1037 maggio 14, AAR, *Pergamene*, G 2870, FANTUZZI I, p. 392; RONCHINI, XI/II, n. 174, pp. 183-186: la chiesa è richiesta in enfiteusi a Gebeardo dall'abate del monastero di S. Ruffillo di Forlimpopoli, con la *domus*, l'orto e la piccola corte; *ecclesia in regione Herculana* in prossimità della chiesa di S. Giovanni *ad Catapateriam*; 1290, nel libro delle Decime

alla soppressione, avvenuta poco dopo il trasferimento dei monaci di Classe in città¹⁷, e

delle chiese di Ravenna, ed. FANTUZZI VI, p. 106; 1292 marzo 5, rist. FANTUZZI II, n. CLI/7, p. 396 (*Pergamene dell'archivio del convento dei parroci*); 1304 luglio 11, rist. FANTUZZI II, n. 78, p. 339 (*Pergamene delle monache di S. Andrea*); 1315 febbraio 15, ASR, AN, Protocollo 2, cc. 28v-29v: concessione di una *domus pedeplana* in muratura posta nella Regio *Herculana non longe a ponte Alberelli*; da un lato la strada e la fossa Lamisa (...) e lungo il quarto lato l'androne di S. Maria in Zepatella; 1316 maggio 11, ASCRA, *Pergamene*, n. 116rosso: *domus pedeplana* posta nella *guayta* di Gazo presso il ponte Albarelli; 1321 maggio 25, rist. FANTUZZI II, n. 117, pp. 328-329 (*Pergamene delle monache di S. Andrea*); 1350 ca., elenco di chiese ravennate esistenti in quell'anno conservato presso il conte Ippolito Lovatelli, ed. FANTUZZI VI, p. 131; 1360 novembre 10, ASR, AN, *Memoriale VIII*, c. 148; 1363 luglio 13, ASR, AN, *Memoriale 13/II*, c. 57r: Petrosino, arcivescovo di Ravenna, concede in enfiteusi a Bonaventura de Zenariis, notaio ravennate e procuratore di Guido figlio del fu Bernardino da Polenta, la metà spettante a detto arcivescovo dei mulini della città di Ravenna da... ecc.; 1364 novembre 12 e 15; *Codice polentino*, cc. 77r, 88r, ed. FANTUZZI, III, p. 274; novembre 12, Guido da Polenta dà mandato a Giovanni de' Porcellini di liberare case e selve che furono di Giacomo de' Artusini da Agapito Colonna una *domus pedeplana* posta nella *guaita* di Gazo nella *parrocchia* di S. Maria in Cepadella presso il *pons Alberelli* e il *fiamicello Padenna* e le proprietà di Guido; novembre 15, *instrumentum* di acquisto di Guido da Agapito Colonna della *domus* per un prezzo di 600 ducati; 1365 marzo 11, ASR, AN, *Memoriale XIV/3*, c. 40v: testamento di Benvenuto del Melonibus cui dicitur *Clericus de Albarello; eius domus in guaita Gazzi iuxta viam publicam, ecclesiam S. Marie in Zopadella, reliquit egatum Alete de Polenta nate domini Guidonis*; 1441 febbraio 8, ASR, CRS, Porto, *pergamene*, n. 168 F. Ind.; 1459 ottobre 9, ASR, AN, Protocollo 21, c. 277v; 1476 aprile 17, ASR, CRS, *Francescani, pergamene*, n. 25, rist. FANTUZZI II, n. 24, pp. 415-416.

¹⁷ 1536 aprile 28, ASR, CRS, *Classe*, XVII.VI.19: il consilio di Ravenna si riunisce il 19 marzo e, data l'istanza di Paolo da Lodi, si concede che nella nuova fabbrica del monastero di Classe in Città "sia inclusa la strada dello Stronzo Armato" e che i monaci di Classe possono costruire seguendo il filo della facciata del loro complesso fino alla chiesa di S. Maria in Cipadella; 1571 dicembre 19, ASR, CRS, *Classe*, vol. 46, c. 76r: poiché qualche mese prima il cardinale d'Urbino arcivescovo di Ravenna aveva profanato la chiesa di S. Maria in Cepatella per una giusta causa, e trasferito la cura delle anime in S. Giustina,

allo spostamento del beneficio ad un altro edificio di culto¹⁸. Secondo Silvio Bernicoli prendeva nome dal vicino *pons Cipatellum*¹⁹.

e poiché l'abate di Classe desidera acquisire la chiesa curata di S. Maria in Cepatella *hodie dirupta et profanata* con le proprietà contigue "allo scopo di ingrandire il monastero", il vicario dell'arcivescovo vende a Giovanni Battista da Faenza amministratore di Classe, la chiesa con le sue pertinenze *posita in civitate Ravenne, in guaita Gazzi iuxta viam S. Mame* [cioè via Baccarini] *a capite, a posteriori et ab uno latere iura dicte abbatis*; vd. anche *infra*. Si veda inoltre: 1631, FANTUZZI V, pp. 461-463 (notizia tratta da un fascicolo di Giovanni Artusini di Ravenna conservato dall'abate Gaetano Bonanzi poi analizzato di padre P.P. Ginanni). S. Maria in Cepadella, dietro a Classe, fu estinta da Giordano Boncompagni e dopo la morte del rettore furono uniti i beni a S. Giustina.

¹⁸ Dai documenti citati nella nota precedente, si ricava che il beneficio di S. Maria in Cepatella fu trasferito in S. Giustina. Però alcuni documenti, e *in primis* una carta del 1640 conservata nell'archivio del monastero di Classe, fanno sorgere alcuni dubbi riguardo questa attribuzione, vd. 1640, ASR, CRS, *Classe*, vol. 553quater, fasc. 6, documento 4 (c. 31); "Investitura di S. Maria in Moretto unita alla mansioneria di S. Giovanni in Marmorato. La chiesa di S. Maria in Moretto fu venduta dai signori R.R. Mansionari per presso di scudi cinquanta ad uso di magazzino, rogito Aurelio Maioli, ed investiti i denari in un capitale di censo contro il signor Felice Rasponi l'anno 1640 per rogito del detto sig. Aurelio Maioli pubblico notaio, come appare da istromento pubblico nel nostro archivio al quale di segnano colla lettera C. Detta vendita fu fatta dal sig. Canonico Giovanni Montoni ravennate. Chiamavasi anche S. Maria in Cipadello". L'informazione non trova conferma nella documentazione, infatti analizzando la documentazione si capisce che S. Maria in Cepatello e S. Maria in Moretta erano due chiese ben distinte, in due luoghi diversi della città, e al momento della soppressione, unite a due chiese diverse; per S. Maria Moretta vd. ASCRA, *Pergamene*, 196rosso; 1432-1550: nelle prime quattro carte è contenuto il diacetto della chiesa di S. Maria Moretta o *in moretto* o *de muretto* di Ravenna e nelle ultime quattro carte, il diacetto di S. Giovanni in Marmorato unito a S. Maria in Moretta. Fra il 1517 e il 1640, ASR, CRS, *Classe*, vol. 553quater, fasc. 6, documento 3 (c. 29) (stralci dal "Diacetto novo dell'Archivio Arcivescovile di Ravenna") al foglio 85 si legge: *Paolo Veggius* canonico deve dare una libbra di cera nuova nella festa del Corpo di Cristo per la chiesa o oratorio di S. Maria de Muretto che è della Mensa di detta chiesa ravennate *que erat dirupta in civitate Ravenne iuxta domus Gentilis Miserochi, iuxta hortos s.f.c. iuxta...*; al foglio 95 si

INFRASTRUTTURE. SECC. XIV-XV: il *pons Alberelli* o *Albarelli*

Non sappiamo in quale rapporto stesse con il *pons Cipatellum*. La documentazione non si sovrappone, pertanto si può anche ritenere che fosse lo stesso ponte, cui nel basso Medioevo fosse data una diversa denominazione²⁰. Se-

legge, inoltre: *ecclesia sive oratorium de Muretto de Ravenna, que est de mensa ecclesie Cathedralis Ravenne sita in Civitate Ravenne cum domibus, edificiis, ... iuxta domum Gentilis Miserocchi, iuxta ortos d.f.c. et Iuxta Miserocchi...*; nella Visita pastorale del cardinale Aldobrandini (tomo 5) del 1613 (ed. FANTUZZI VI, p. 233), si dice che S. Maria Moretta era situata vicino a porta Adriana nella *guaita* di S. Maria Maggiore.

¹⁹ BERNICOLI 1931, p. 4.

²⁰ 1315 febbraio 15, ASR, AN, *Protocollo* 2, cc. 28v-29v: concessione di una *domus pedeplana* in muratura posta nella Regio Herculana *non longe a ponte Alberelli*, da un lato la strada e la fossa Lamisa... lungo il quarto lato l'androne di S. Maria in Zepatella, notaio Giovanni Morandi; 1334 marzo 1, ASCRA, *Pergamene*, n. 134rosso (già n. 8 dell'Archivio Segreto Comunale), rist. FANTUZZI III, n. CXXXIV, 69, p. 324: la *datatio topica* indicata come nella *guaita* di Gazo *in trivio pontis Alberelli*; 1338 (...), rist. FANTUZZI VI, p. 194 (*Estratti dal Diacetto vecchio dell'Archivio Arcivescovile di Ravenna*, c. 68): *domus* situata nella *guaita* di Gazo, lungo un lato la strada che proviene dal *pons Alberelli*, in prossimità del *flumisellum*; 1354 (...), rist. FANTUZZI III, n. 78, p. 268 (*Codice Polentano. Libro di ser Bonaventura de Zenariis*, c. 65): *domus solarata* con il cortile posta nella *guaita* di Gazo presso il *pons Alberelli*, in prossimità del *flumisellum*; 1363 (...), rist. FANTUZZI VI, p. 195 (*Estratti dal Diacetto vecchio dell'Archivio Arcivescovile di Ravenna*, c. 73): Guido di Bernardino da Polenta concede per patto metà delle sue pertinenze *pro indiviso cum eccl. Ravennae* dei mulini posti dalla porta di Gazo fino al *pons Alberelli* e da quest'ultimo fino a porta San Mama nel fiume Laqueducci, notaio Tommaso Porcellini; 1363 luglio 13, ASR, AN, *Memoriale* 13/II, c. 57r: Petrosino arcivescovo di Ravenna concede in enfiteusi a ser Bonaventura de Zenariis notaio di Ravenna, procuratore di Guido del fu Bernardino da Polenta, metà delle spettanze e dell'uso dei mulini spettanti all'arcivescovo che si trovavano dentro e fuori la città da Porta Gaza fino al *pons Alberelli* e da detto ponte fino a porta S. Mama nel fiume Acquedotto, e dal *pons Alberelli* fino a porta Anastasia decorrente nel fiume del

condo Silvio Bernicoli era sul corso d'acqua denominato nel Medioevo *Lamisa*, nello spazio della odierna via Baccharini e parallelo a quella strada, in prossimità della via Tombesi dall'Ova²¹.

Dopo la metà del XV secolo non se ne trova più alcuna menzione nelle fonti. Si può ritenere che subisse lo stesso trattamento riservato a tutti gli altri ponti lungo il Padenna durante la dominazione veneziana, quando i canali urbani furono tombinati.

PERCORSI VIARI. SECC. XV-XVI: *contrata Strunci armati*

La denominazione, come nota Giuseppe Morini, deriva verosimilmente dal termine "strunzare", che si riferiva al "tosare" le monete²². Altre ipotesi come la derivazione del termine dal rinforzo del canale *Lamisa* o dal passaggio delle milizie di guardia alle mura, non hanno supporti documentari²³. Sulla base dei documenti, che citano il percorso a partire dai primi anni del XV secolo²⁴, e soprattutto

Comune, Tommaso Porcellini notaio; 1364 novembre 12 e 15, *Codice polentano*, cc. 77r, 88r, ed. FANTUZZI, III, p. 274; novembre 12, Guido da Polenta dà mandato a Giovanni de' Porcellini di liberare case e selve che furono di Giacomo de' Artusini da Agapito Colonna una *domus pedeplana* posta nella *guaita* di Gazo nella parrocchia di S. Maria in Cepadella presso il *pons Alberelli* e il fiumicello Padenna e le proprietà di Guido; novembre 15, *instrumentum* di acquisto di Guido da Agapito Colonna della *domus* per un prezzo di 600 ducati; 1369 aprile 20, ASR, AN, *Memoriale* XVIII, c. 90v: *domus posita super ponte Alberelli*; 1377 marzo 10, *Ibid.*, *Memoriale* XXVII, c. 57v: via del *pons Alberelli*; 1434 marzo 1, AAR, *Pergamene*, Q 8831, rist. FANTUZZI V, n. III, 232, p. 187: Francesco Pietro *de Silvariis* abate di S. Vitale e vicario dell'arcivescovo, conferma per livello a Ostasio da Polenta i mulini da fuori porta Gaza fino al *pons Alberelli* e da quello fino a porta San Mama sul fiume acquedotto, notaio Bartolomeo *de Bichis*.

²¹ BERNICOLI 1931, p. 4.

²² MORINI 1986, p. 210 nota 105.

²³ ANDRAGHETTI 2010, p. 18.

²⁴ 1459 ottobre 9, ASR, AN, *Protocollo* 21, c. 277v: Agnese, figlia di Zanino *de Zardinis* di S. Pietro in Vincoli, vende una casetta ad un solo piano in rovina posta nella *guaita* di Gazo, nella *contrata vocata Stronzo Armato iuxta ecclesiam S. Marie in Zepatella*, no-

to di quelli riguardanti la disputa fra i monaci di Classe e gli Eremitani di San Nicolò riguardo l'utilizzo dello spazio della odierna via Rondinelli, apprendiamo che era parallela alla odierna via Baccarini e da quella distante m 70²⁵. Nel 1536 la Comunità concesse ai monaci di Classe di occupare la strada con una parte degli edifici del complesso di Classe in Città²⁶.

taio Francesco Fabbri; 1470 maggio 5, ASR, *CRS, Classe*, vol. 37, c. 66r: *una domus pedeplana posita in civitate Ravenne in guaita Gagii in contrata Stronzo Armato iuxta hospitale Misericordie*; 1503 settembre 15, ASR, *CRS, Estranee*, XXVI.III.1: Petronio figlio del fu ser Ugolino da Salamonibus di Ravenna, vende a sorella Bona figlia del fu maestro Michele de Benoli di Ravenna una domus posta nella guaita di Gazo in contrata vulgariter vocata Stronzarmato, notaio Antonio del fu maestro Alberico de Bonfilius.

²⁵ 1517 ottobre 31, ASCRA, *Cancelleria*, vol. 28, cc. 156r-v: riunito il consiglio nell'aula magna del palazzo comunale, Paolo Abate di S. Apollinare in Classe fa una supplica "in voler concedere piedi nove de terreno de la via che è tra el templo di S. Nicolò et de dicta abbatia et se extende in laltra via la qual è nominata Stronzo Armato, cusì è il suo cognome benchè sia in honesto nome"; 1517 novembre 7, ASCRA, *Cancelleria*, vol. 28, cc. 156v-157r: visto che la canonica di S. Niccolò ha negato di concedere un pezzetto di strada per ampliare il monastero, Paolo abate introduce una nuova supplica "che dignare se voliano item concedere piedi IX da marangone²⁵ de la strada che è tra Santo Nicolò et dicta abbatia eundo recto tramite per longo pedi 117 vel circa de la strata publica da porta Santo Mame verso la stradella de Stronzo Armato"; 1517 novembre 17, ASR, *CRS, Classe*, vol. 553quater, fasc. 6, primo documento (c. 26): Bartolomeo da Ravenna dell'ordine degli Agostiniani e priore del monastero di S. Niccolò di Ravenna davanti al notaio Giulio Ferretti denuncia una fuoriuscita dai confini a svantaggio dell'area cimiteriale del suo monastero da parte dei monaci di Classe (si veda anche ASR, *AN, Notaio Giulio Ferretti*, vol. 154, cc. 6-9).

²⁶ 1536 marzo 19, ASR, *CRS, Classe*, vol. 340, fasc. 9: supplica dell'abate di Classe alla Comunità al fine di potere ampliare la costruzione del monastero in Città annettendo una strada pubblica denominata Stronzo Armato; 1536 aprile 28, ASR, *CRS, Classe*, XVII.VI.19: il consiglio di Ravenna si riunisce il 19 marzo e, data l'istanza di Paolo da Lodi, si concede che nella nuova fabbrica del monastero di Classe in Città "sia inclusa la strada dello Stronzo Armato", Francesco Racchi notaio.

PERCORSI VIARI. SECC. XV-XVI: contrata di *Calcavinazza*

Era il nome che prendeva il percorso corrispondente alle odierne via Tombesi dall'Ova e al tratto, oltre le vie Mazzini e Baccarini, già detta strada dello "Stronzo armato"²⁷.

EDIFICI. SECC. XIII-XV: chiesa di S. Bartolomeo in regione Herculana poi in Turricla (vd. anche *Appendice*, n. 1)

Le fonti del XIII secolo individuano nella regione Herculana una chiesa denominata S. Bartolomeo²⁸.

Nel 1293 la chiesa fu concessa dai Canonici della Cattedrale, che ne avevano il possesso²⁹, ai fondatori dell'ospedale di S. Maria della Misericordia³⁰, e contestualmente confermata da Bonifacio Fieschi, arcivescovo di Ravenna, all'atto della solenne fondazione dell'ospedale (vd. *infra*).

È noto che nei primi anni del XV secolo, nell'altare della chiesa esisteva un antico "epitaffio"; in quel periodo il testo della iscrizione fu riprodotto su di una pergamena che è giunta a noi³¹. (fig. 2)

Secondo l'epitaffio trascritto nella pergamena, il 24 febbraio 1290, festa di S. Mattia, la chiesa di S. Bartolomeo sarebbe stata consacrata da frate

²⁷ MORINI 1986, p. 292. Andraghetti (2010, p. 239) non ne specifica il percorso. Vd. 1524 ottobre 11, ASR, *AN*, Protocollo 167, c. 114v; 1534 aprile 19, *Ibid.*, Protocollo 168, c. 164r; 1611 dicembre 30, Diacetto del Capitolo dei Canonici, c. 275r: *in contrata vulgariter nuncupata olim Calcavinazza et bodie dell'Ova*.

²⁸ 1213 marzo 20, ASR, *CRS, Porto, Pergamene*, 376B e 377B. La chiesa è citata in due contratti come riferimento di confine di orti concessi dal priore di Porto a privati cittadini.

²⁹ Una chiesa di S. Bartolomeo (di cui non si specifica la ubicazione) è presente nell'elenco dei possedimenti confermati ai Canonici della Cattedrale di Ravenna nel privilegio di papa Alessandro III del 1169 (FANTUZZI II, pp. 138-141).

³⁰ [1293 (...)], ASR, *CRS, Ospedale della Misericordia*, XIX, I, 1bis. Mancano le righe iniziali del documento, pertanto è impossibile proporre una datazione precisa. Notaio Morandus quondam Guidonis Morandi. Comunque dovrebbe essere di poco anteriore al 25 giugno, vd. *infra*.

³¹ 1290 febbraio 24, ASR, *CRS, Classe*, XVI.II.1.

Bonifacio Bosoniense³², vescovo dell'ordine degli Eremitani³³, su mandato e autorità di Bonifacio Fieschi. Poiché l'edificio era già in essere prima di quella data, possiamo pensare ad una riconsacrazione. Poiché l'ospedale della Misericordia cui la chiesa fu unita, fu costruito "in loco qui dicitur turricella", la chiesa fu denominata nel XIV secolo S. Bartolomeo *in turricella* o *in turricla*.

Non sappiamo quando la chiesa fosse fondata. Le fonti altomedievali citano numerose chiese dedicate a S. Bartolomeo e gli storici hanno cercato in vario modo di trovare legami fra le varie indicazioni documentarie. Ad oggi, non è stato possibile istituire alcun legame. Va detto che in Ravenna sono numerosissimi i casi di edifici di culto con una vita molto lunga, soprattutto oratori minori, che videro l'intitolazione modificata nel basso Medioevo. Ciò accadde per diversi motivi. Innanzitutto perché denominazioni molto antiche e non più comprese (come quelle che attingevano alla cultura bizantina) venivano adattate secondo quel fenomeno di semplificazione e riduzione a forme di senso compiuto più facilmente comprensibili, seppure senza alcun nesso col contesto, assai noto nella toponomastica³⁴. È il caso dell'oratorio altomedievale di S. Maria *in Xenodochio*, la cui intitolazione nel basso Medioevo fu trasformata in S. Maria *in Sara-cena* o *Serafina*, oppure quello della cappella di S. Maria *Ipopanti* poi *de Fantis* o *de infantibus*³⁵. In secondo luogo la modifica della intitolazione poteva essere motivata da una variazione del contesto topografico e dalla presenza di nuovi elementi di riferimento. È il caso, ad esempio, dell'oratorio di S. Stefano che nell'alto Medioevo è individuato come *non longe a Ponte Cooperto* e che nella documentazione successiva alla metà del XIII secolo, è citato come S. Stefano *de mercato* o *de mercato piscium*, in virtù della sua collocazione in prossimità dell'area in cui nel basso Medioevo si svolgeva il mercato giornal-

ro³⁶. Ugualmente, l'omonima chiesa di S. Stefano, che nell'alto Medioevo era chiamata "al bagno dei Goti", perché in prossimità dell'episcopio ariano, nella documentazione a partire dal basso Medioevo è menzionata come S. Stefano degli Ulivi, forse per la vicinanza a terreni alberati posti in prossimità del circuito murario urbano.

Ciò non esclude che la chiesa di S. Bartolomeo *in regione Herculana* dei documenti del XIII secolo e poi *in turricla*, sia da riconoscere in uno degli edifici dedicati a S. Bartolomeo citati nei documenti anteriori all'XI secolo, che sono il *monasterium S. Bartholomei* menzionato da Andrea Agnello³⁷, di cui non conosciamo l'ubicazione e la storia dopo il IX secolo, e l'oratorio di S. Bartolo *de la Palada*, che però sappiamo essere situato fuori *porta Anastasia*, in località *Mangano* nel fondo *Taurese*, in prossimità dell'area in cui oggi si sviluppa la via Rotta³⁸. Quest'ultimo oratorio fu soppresso all'epoca dell'arcivescovo Falconieri e il titolo di S. Bartolo *de la Palada* fu trasferito nel 1832 ad una nuova chiesetta costruita su progetto dell'architetto ravennate Pie-

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Liber pontificalis, Vita Ursicini*, XXIV, 64; *Vita Mauri*, XXXIV, 110; *Vita Felicis*, XXXVIII, 136; XXXVIII, 149; *Vita Sergi*, XL, 158.

³⁸ 1211 dicembre 11, AAR, *Pergamene*, D 913 (FANTUZZI V, pp. 166-167, n. 56); 1262 (FANTUZZI II, p. 220); 1359 febbraio 22, ASR, AN, *Memoriale* 7/I, c. 45r; 1375 dicembre 18, *Ibid.*, *Memoriale* 24, c. 116v (nel borgo di porta Anastasia e nel fondo di S. Stefano in Germinella); 1397 gennaio 3, *Ibid.*, *Memoriale* 32, c. 66r (nel borgo di porta Anastasia e nel fondo di S. Biagio o di S. Bartolo); 1400 gennaio 1, *Ibid.*, *Memoriale* 33, c. 9v (Paolo Scordilla canonico cantore della Cattedrale di Ravenna e rettore della chiesa di S. Clemenete di Primaro e di S. Bartolo *de la Palada*); 1408 dicembre 3, *Ibid.*, c. 197v (*viola que venit ad viam qua itur ad ecclesiam S. Bartoli de la Palada, in burgo porte Anastaxii in loco dicto la rotta*); a. 1425, FANTUZZI II, p. 399; a. 1432, *Ibid.*, p. 404; 1536 aprile 22, ASR, CRS, S. Vitale, vol. 556, c. 103r (*in loco dicto la Rotta*); 1556 febbraio 4, *Ibid.*, *Classe*, vol. 41, c. 284r (*extra portam Anastasiam in loco detto de San Bartolo*); 1571, FANTUZZI VI, p. 233 (*Estratti di visite pastorali*, notaio Pietro Tizzoni: chiesa sine cura sita nel luogo detto Mangano, rettore Calbo de' Calbi). Secondo Benedetto Bacchini, primo editore di Agnello, S. Bartolo *de la Palada* è da riconoscere nell'oratorio citato da Agnello. Successivamente anche Antonio Tarlazzi si è espresso in questo senso (TARLAZZI 1852, pp. 157-161).

³² Di *Bosonium* (?), l'odierna Bratislava.

³³ La presenza di un alto rappresentante degli Eremitani durante la cerimonia di consacrazione è forse da legare al fatto che gli Eremitani avevano la loro sede nella adiacente S. Niccolò.

³⁴ L'esempio che la manualistica propone, in genere, è quello che condusse alla trasformazione del toponimo *Albintimilium* in Ventimiglia.

³⁵ NOVARA 2008A.

tro Matteucci nel Foro boario³⁹, la cui ubicazione ci è nota attraverso gli scritti di Gaetano Savini⁴⁰.

Tornando alla chiesa di S. Bartolomeo *in regione Herculana* o *in turricula*, l'edificio aveva come confini la *strata qua itur ad portam S. Mame* e la *strata qua itur a dicta strata ad locum fratrum S. Nicolai de Fossola*, pertanto, *grosso modo*, si trovava nel luogo dell'odierna chiesa di S. Romualdo, potendosi riconoscere le due strade nelle odierne via Baccarini e via Rondinelli (anche se il tracciato di quest'ultima all'epoca poteva essere più arretrato, visto il passaggio di un canale).

Dal documento col quale i monaci di Classe furono investiti dell'ospedale della Misericordia e della chiesa di S. Bartolomeo, nel 1433⁴¹, apprendiamo che nell'edificio di culto era collocato un altare dedicato a S. Lazzaro. Negli anni successivi al trasferimento dei monaci dall'abbazia extraurbana al complesso urbano, la denominazione di S. Bartolomeo viene sostituita con quella di S. Lazzaro.

Secondo Gaetano Savini⁴², un avanzo della vecchia chiesa di S. Bartolomeo sarebbe costituito dal muro perimetrale sud della chiesa di S. Romualdo: per costruire la nuova chiesa sarebbe stata reimpiegata, nel XVII secolo, parte della più antica struttura.

Ad una analisi macroscopica delle murature, non è possibile fornire ulteriori informazioni al riguardo, ma se prendiamo in considerazione la fattura presentata da Luca Danesi ai monaci di

Classe al termine dei lavori (15 febbraio 1632)⁴³ sembra che il solo muro realizzato in occasione della costruzione della chiesa di S. Romualdo fosse quello "del corridore verso la sagrestia", vale a dire la parete settentrionale dell'edificio, per realizzare il quale furono anche murati "li dodici archi del claustretto".

Silvio Bernicoli, inoltre, ha messo in relazione la denominazione del luogo *qui dicitur in Turricella*, con la torretta a pianta circolare che fino ai primi anni del Novecento era annessa al muro perimetrale ovest della residenza dei monaci di Classe (oggi sede della Biblioteca Classense)⁴⁴. Impossibile, sulla base delle poche foto esistenti, chiarire la funzione e la cronologia della struttura. Si è ipotizzato che fosse un piccolo campanile, ma non sembra lo si debba considerare realizzato in funzione di S. Bartolomeo, per il fatto che l'utilizzo della torretta come riferimento topografico farebbe presumere una preesistenza alla costruzione della chiesa. La forma circolare lo riconduce ai più antichi campanili ravennati, ma l'apparente assenza di finestre⁴⁵ e le dimensioni decisamente ridotte in confronto a quelle delle torri campanarie circolari, anche di quelle più modeste, ci porterebbe a ritenerlo nato con altre finalità. Inoltre le dimensioni, che possiamo ipotizzare sulla base del raffronto con la muratura del complesso di Classe in città, sono assai modeste rispetto a quelle degli altri campanili ravennati. D'altra parte va aggiunto che in Ravenna non sono note torri civili circolari, e tale morfologia è conosciuta solo per le torri campanarie. Al momento, dunque, non è possibile alcuna ulteriore precisazione.

³⁹ Fu portata a termine nel 1832. La chiesa aveva un solo altare ed era caratterizzata dalla facciata con frontone neoclassico e porticherro sostenuto da 4 grandi colonne in laterizio. Conteneva un dipinto raffigurante la vecchia chiesa. Fu costruita come nuova sede della Congregazione del Preziosissimo Sangue di Gesù (1832-1845), che in precedenza era stata istituita dal Falconieri nella vecchia chiesa del *Mangano*. Successivamente fu detta *Chiesa dei condannati a morte* poiché nel Foro boario si praticarono per un breve periodo le esecuzioni capitali (1845-1868). Fu sconsacrata nel 1861 e divenne una conceria di pelli e, alla fine degli anni '30 del Novecento, fu annessa alle nuove costruzioni della fabbrica Callegari e Ghigi. La fronte della chiesa fu demolita nel 1962 per fare spazio agli uffici amministrativi della fabbrica. Vd. al riguardo GAMBÌ 2004.

⁴⁰ SAVINI, 'Piante Panoramiche', III (1906-7), p. 69.

⁴¹ Si veda *infra*.

⁴² SAVINI, 'Piante panoramiche', III, pp. 68-69.

⁴³ Allegato in ASR, *CRS, Classe*, vol. 136bis: "1629. In questo libro di carta peccorina di carte 148 detto fabbrica si notaranno da me D. Gabriel da Venezia tutti li dinari che giornalmente io spenderò per servitio della fabbrica della nova chiesa dedicata al padre San Romualdo della Badia di Classi di Ravenna".

⁴⁴ La foto più significativa è stata pubblicata in BERNICOLI 1923. La precisa collocazione della torretta in relazione alla fabbrica Classense è visibile in una foto pubblicata in SAVINI, 'Piante panoramiche', III, p. 57, fig. 105. Vd. inoltre, NOVARA 2009B.

⁴⁵ L'analisi effettuata solo attraverso le foto d'epoca limita in modo drastico la possibilità di individuare eventuali aperture tamponate.

EDIFICI. SECC. XIII-XV: *Ospedale della Misericordia* e primo stanziamento dei monaci di Classe nei possedimenti di città

L'ospedale di S. Maria della Misericordia, rappresenta il caso più significativo di istituzione assistenziale ravennate bassomedievale⁴⁶. Rientrava nelle iniziative promosse dall'arcivescovo Bonifacio Fieschi (1275-1294) che, seguendo quella che era stata la politica del predecessore Filippo da Pistoia, favorì la presenza in Ravenna degli ordini conventuali e delle iniziative caritatevoli.

L'ospedale fu fondato, come attesta il documento solenne emesso il 25 giugno 1293⁴⁷, su richiesta di Michele arcidiacono a nome della confraternita appositamente costituita, e su esecuzione del mandato testamentario del vescovo Prenestino Berardo de' Berardi da Cagli⁴⁸. Con il documento, l'arcivescovo Bonifacio Fieschi confermava ed acconsentiva che venisse costruito l'ospedale *quod nominis communi vocabulo domus Misericordiae appellantur*, nel luogo *qui dicitur in Turricella*; confermava la concessione fatta a Michele dai Canonici della Cattedrale della chiesa di S. Bartolomeo *sita infra territorium dicti hospitalis, in regione Herculana*, che poco prima era stata consacrata per volontà dello stesso arcivescovo (vd. *supra*); infine dava licenza di utilizzare il cimitero della chiesa *corpora defunctorum eorumque ibi elegerint sepeliri*.

La denominazione S. Maria della Misericordia richiama quella di numerose organizza-

zioni caritatevoli nate nei secoli XIII e XIV nell'Italia centro-settentrionale⁴⁹.

Per il sostentamento, l'ospedale ravennate poté contare su numerosi beni situati in città e nelle campagne circostanti Ravenna⁵⁰.

Delle strutture non conosciamo nulla.

Dalla documentazione apprendiamo che nel XVI secolo il complesso era dotato di un chiostro di nuova costruzione⁵¹.

Fra i patroni dell'ospedale, nel XIV secolo si affermarono i membri della famiglia da Polenta⁵². Nel 1433, "poiché il signor cavaliere Ostasio da Polenta era patrono *de iure et de consuetudine*" e poiché il padre di lui, il magnifico Obizzo, aveva concesso l'ospedale di S. Maria della Misericordia a Giovanni vicario del monastero di Classe, e successivamente a Ugolino de Cavalerio e poi a mastro Giacomo Cavallo ospitaliere, il complesso che comprendeva anche la chiesa costruita in onore dell'apostolo S. Bartolomeo nella quale

⁴⁹ Come ad esempio, quelle di Prato (nata nel 1218), Perugia (nata nel 1305), Rimini (nata nel 1368) e Albenga.

⁵⁰ Il solo diacetto dell'ospedale a noi noto è conservato nell'archivio di Classe (ASR, CRS, Classe, vol. 24: *Hospitalis Misericordiae*); copre un arco cronologico che va dal 1354 al 1371. I beni erano situati presso Bagnolo, Coccolia, Russi, *schola de Lanzamacho*, *schola de Gadara*. Successivamente i beni passarono al monastero di Classe, vd. ASR, CRS, Classe, vol. 37: *Liber Antiquus Classis vel liber secundus*, cc. 351-385; si tratta di un volume con le investiture e le rinnovazioni; le rinnovazioni dell'ospedale della Misericordia si riferiscono agli anni 1470-1490.

⁵¹ 1352 ottobre 13, ASR, CRS, *Ospedale della Misericordia*, XIX.II.4: *in claustro novo hospitalis Paulus de Mixiis Patrono*; 1352 settembre 28, *Ibid.*, XIX.II.3: *in caminata nova, Paulo de Mixiis de Ravenna patrono hospitalis*; 1353 gennaio 23, ASR, AN, *Memoriale* II, c. 29: *in claustro novo hospitalis S. Marie de la Misericordia*; 1353 marzo 9, *Ibid.*, c. 76v: *in claustro novo hospitalis S. Marie de la Misericordia*; 1353 marzo 15, *Ibid.*, c. 87v: *in claustro novo hospitalis S. Marie de la Misericordia; androna qua itur ad ecclesiam S. Marie sive S. Mamolini de curtibus*; 1359 ottobre 7, ASR, AN, *Memoriale* VI/1, c. 90r: il documento cita l'ospedale *de la Misericordia de Rav.*, in cui è un *rector* di nome Tommaso, vi si parla, inoltre, del patronato dell'ospedale; interessante la datazione: *in ecclesia S. Bartholomei prope dictum hospitale ante altare*; 1361 ottobre 17, ASR, AN, *Memoriale* X, c. 111r: *sub porticus*.

⁵² PASI 1994, pp. 6-8; IDEM 2006, pp. 81-83.

⁴⁶ PASI 1994; IDEM 2006, pp. 78-101. Sull'istituto di recente vd. anche ANCARANI 2000-2001; NOVARA 2008C.

⁴⁷ 1293 giugno 25, ASR, CRS, *Ospedale della Misericordia*, XIX, I, 1: rist. FANTUZZI II, p. 353, n. 27 (ristr. tratto dalla edizione integrale degli *Annali Camaldolesi*, V, app. coll. 293-295). Notaio: Albertino de Tribus Casalibus.

⁴⁸ Berardo de' Berardi, canonico della cattedrale di Cagli, nel 1288 fu elevato alla porpora cardinalizia da papa Niccolò IV (al secolo il marchigiano Girolamo Masci, primo papa francescano); accanto agli altri cardinali creati assieme a lui, fu uno dei più fidati collaboratori del pontefice, fedele alla casa di Svevia; fu nominato vescovo di Palestrina e legato apostolico delle Sicilie. Morì nel 1291.

era l'altare di S. Lazzaro, fu donato irrevocabilmente ad Ambrogio Traversari, generale dell'ordine Camaldolese, che lo prese per il monastero di Classe e per l'abate Alvise, affinché fosse retto in modo più comodo⁵³.

Dalla documentazione successiva al passaggio del complesso ai Camaldolesi di Classe, apprendiamo che i monaci risiedettero per un breve periodo nelle strutture esistenti, prima di dare avvio alla costruzione delle nuove strutture⁵⁴.

Nel 1513 l'ospedale fu chiuso a causa delle difficoltà seguite al sacco di Ravenna. Poco tempo dopo i monaci di Classe diedero il via alla costruzione della loro residenza urbana e le vecchie strutture dell'ospedale furono atterrate per fare spazio alla nuova sede monastica ancora esistente⁵⁵.

LA VERA DA POZZO ORA NEL CHIOSTRO PICCOLO DELLA CLASSENSE (figg. 3-4-5-6)

Al centro del primo chiostro della Classense si trova una antica vera da pozzo di sasso d'Istria, che può essere ritenuto il più antico esemplare di tali elementi funzionali esistente in città. Si tratta di una vera tipologicamente ascrivibile alla cosiddetta tradizione veneziana,

⁵³ 1433 dicembre 11, ASR, CRS, *Ospedale della Misericordia*, XIX.V.1 (e n. 2 copia semplice): rist. FANTUZZI II, p. 354, n. 29 (rist. tratto dalla edizione integrale degli *Annali Camaldolesi*, VII, col. 20). Si veda inoltre, l'ordine di papa Eugenio IV all'abate di S. Vitale di unire l'ospedale della Misericordia all'abbazia di Classe in data 17 marzo 1436 (MITTARELLI-COSTADONI, VII, app. col. 37).

⁵⁴ Vd. 1461 febbraio 5, ASR, CRS, *Classe*, vol. 173, [c. 101]; 1488 febbraio 6, ASCRA, *Pergamene*, n. 229rosso: *in domibus hospitalis S. Marie de la Misericordia* viene stipulato un contratto con l'abate di Classe; 1506 aprile 2, ASR, CRS, *Classe*, XVII.V.13: *actum Ravenne in quaita Gagii in domibus hospitalis Misericordiae in camera quondam inferiori et posteriori domus novae eiusdem respiciente super viridarium et viam S. Nicolai, residentie dicti abbatiss Classensis*; 1506 aprile 2, ASR, CRS, *Classe*, vol. 90, pergamene L, come sopra.

⁵⁵ I primi interventi sono attestati nel 1515. È probabile che l'intervento costruttivo del 1515 si sia risolto nella realizzazione del piccolo chiostro, ora scomparso, il cui "ingombro", anche se parziale, è ancora percepibile nel cortiletto a settentrione della chiesa di S. Romualdo. Forse in quel frangente fu realizzata anche la foresteria, documentata per la prima volta nel 1518 (ASR, CRS, *Classe*, XVII.VI.4).

na, un modulo assai diffuso, con minime differenze morfologiche e decorative, dal XIV all'inizio del XVI secolo⁵⁶, a Venezia, nelle isole della Laguna e nei territori culturalmente legati alla Serenissima⁵⁷ (figg. 10-11). È dotata di un fusto cilindrico, e da un corpo quadrato sovrapposto, caratterizzato da unghie angolari e archetti pensili a tutto sesto e cuspidati centrali. Su tre lati sono visibili (in due casi molto evidenti e in uno assai meno) i resti di scudi con il lato superiore lunato, il cui campo è completamente abraso; su una faccia lo scudo è sostituito da un cerchio definito da un listello aggettante e con l'interno abraso. Per morfologia e decorazione, la vera ravennate trova confronto in numerosi analoghi manufatti di Venezia e delle Isole, come quelli di Corte dei do Pozzi (Calla larga XXII marzo)⁵⁸, Corte Contarina⁵⁹, Corte Rota⁶⁰, Corte degli Orbi a S. Maria Formosa⁶¹ e Corte Spechiera a S. Marino⁶², tutti ascrivibili al XV secolo. Il tema dello scudo gentilizio è in genere il motivo decorativo che caratterizza tali oggetti, anche se lo scudo con il lato superiore lunato è assai raro, e in genere a Venezia è completato da una stilizzazione di una presa superiore, che nell'esemplare ravennate non compare. Inoltre il repertorio veneziano non registra mai il motivo decorativo del cerchio, che forse, nel caso ravennate, è frutto di una rilavorazione.

La vera del primo chiostro Classense ha gli angoli del corpo quadrato superiore in gran parte restaurati a mezzo dell'inserzione di blocchi di pietra di recupero. Sul lato ovest del corpo quadrato sono visibili le tracce di una iscrizione in caratteri tardogotici; Silvio Bernicoli, cui si devono i primi studi riguardanti questa vera, rimasti inediti⁶³, riuscì a leggere l'iscrizione (figg. 7-9):

⁵⁶ RIZZI 1992, p. 22.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 73, n. 21 e p. 90, n. 56.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 79, n. 44 e p. 101, n. 87.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 116, n. 83 e p. 140, n. 135.

⁶¹ *Ibid.*, p. 117, n. 89 e p. 144, n. 142.

⁶² *Ibid.*, p. 119, n. 97 e p. 150, n. 155.

⁶³ Soprattutto si veda la documentazione da lui raccolta al riguardo in BCR, *Buste Bernicoli*, Busta XXII, n. 118.

... C.XLIII. DEL MEXE DOTUBRE FATO Q(UE)STO LABOR(ERIJUM) IN TEMPO DE MIS(ER)...

(... anno 1444 del mese d'ottobre fu fatto questo lavoro al tempo di messer...). Doveva seguire il nome del podestà di Ravenna all'epoca.

Anche nell'area veneta sono noti pozzali con iscrizioni. In particolare, va segnalata per la grande somiglianza con quella ravennate, la vera che si trova in Campo S. Stefano sull'isola di Murano, che reca, su una faccia del corpo quadrato, una iscrizione in tardo gotico disposta su tre righe che ne attribuisce la realizzazione al podestà dell'isola Girolamo Donà e all'anno 1428⁶⁴.

Si può ritenere, anche alla luce della presenza dell'iscrizione, che la vera oggi alla Classense non appartenesse al monastero *ab origine*, e che si trovasse inizialmente in uno spazio pubblico, che secondo alcuni può essere individuato nell'area della piazza del Popolo⁶⁵; sulla base dei confronti stilistici e tipologici, il manufatto può essere attribuito al periodo della dominazione veneziana su Ravenna (1441-1509), periodo durante il quale si procedette ad un significativo risanamento dell'area urbana. I Veneziani, che avevano acquisito nel corso del Medioevo grandi capacità tecniche nella gestione delle acque, fecero tombinare i canali a cielo aperto che solcavano Ravenna, riducendoli a canali sotterranei, e, di conseguenza, dislocarono numerosi pozzi pubblici nei luoghi più importanti della città⁶⁶.

Non sappiamo quando la vera fosse trasferita nel chiostro della Classense⁶⁷. Nel 1867 doveva già essere in quella collocazione. Infatti in quell'anno un cittadino privato ravennate chiese di potere fare un baratto in favore della biblioteca: la vera in cambio di una copia litografica del Corano⁶⁸. Sollecitato dalla singolare proposta, il Sindaco chiese informazioni riguardanti il pozzale all'ingegnere capo del Municipio⁶⁹. L'Ufficio tecnico rispose

con una lettera in cui fu tracciata una breve descrizione della vera⁷⁰: "è di pietra d'Istria avente la forma di un capitello semi-composito con volute del diametro di metri 0.68 all'interno, alto 0.50 e di lato metri 0,95 alla sporgenza maggiore dell'abaco relativo. Dal lato artistico il lavoro ha poco pregio, essendo opera di cattivo scalpello, sebbene allo sfoggio del modinare sembri risalire all'epoca del '400 od in quel torno (...) questo pozzale ha appartenuto un tempo al pozzo del secondo cortile di Classe ma fu tolto di là nel 1864 per sostituirvi quello proveniente dal pozzo demolito dalla piazza maggiore". Sulla prima lettera di mano di Silvio Bernicoli vi è scritto: "Ho trovato il nome del podestà veneto che vi era iscritto". Ma lo studioso non ha tramandato quel nome a noi! Per quanto riguarda la possibile presenza di una cisterna nella piazza del Popolo, una informazione può essere ricavata dalle *Piante panoramiche* del Savini⁷¹. Savini ricorda, infatti, che dietro la statua di papa Clemente XII, che fino a circa la metà dell'Ottocento era collocata fra le due colonne⁷², era situato un pozzo che fu tolto e modificato fino a farlo diventare la fontanella che ancora oggi vediamo addossata ad uno dei pilastri del palazzo comunale. L'episodio può essere collocato nel 1864, come attestava una iscrizione successivamente eliminata⁷³, pertanto non è possibile che si trattasse della vera trasferita nel chiostro di Classe, in quanto, come documentano le lettere più sopra citate, già presente nel chiostro almeno da un decennio.

Siamo in possesso di notizie riguardanti la presenza di altre cisterne nell'area della piazza maggiore.

Sappiamo ad esempio, che una cisterna era situata nell'area della "corte delle antiche carceri". È documentata a partire dal 1356⁷⁴ e

⁷⁰ *Ibid.*, lett. del 23 agosto 1867, n. 1141.

⁷¹ SAVINI, "Piante panoramiche", I, p. 6 e tav. 2, pp. 2-3.

⁷² NOVARA 2009C.

⁷³ Vd. MORDANI 1880, pp. 163-164, lettera a Saturnino Malagola del 20 novembre 1864, con una prima proposta di iscrizione, differente da quella poi realizzata; IDEM 1874, III, p. 364, n. 120, l'epigrafe recitava: *Da un pozzo ch'era in questa piazza furono qui condotte le acque per cura del patrio magistrato l'anno MDCCCLXIV*.

⁷⁴ 1356 febbraio 14, ASR, AN, *Memoriale* 4, c. 99r: *in domibus pallacii Communis Ravennae in curtile ubi solebat*

⁶⁴ RIZZI 1992, p. 277, n. 234 e p. 279, n. 326.

⁶⁵ Vd. recentemente MAZZOTTI 2010, p. 15.

⁶⁶ NOVARA 2009C.

⁶⁷ Non offre informazioni al riguardo nemmeno Gaetano Savini, SAVINI, "Piante panoramiche", III, pp. 60-61.

⁶⁸ ASCRA, *Atti amministrativi*, tit. IX, rub. 3, a. 1867, lettera del 18 agosto 1867.

⁶⁹ *Ibid.*, lett. 19 agosto 1867, prot. n. 6357.

poi per tutto il secolo successivo. È probabile che forse ubicata in prossimità dell'attuale piazza Garibaldi⁷⁵, nel tratto della corte su cui prospiceva la Camera del sacro Numero⁷⁶. Nel Cinquecento è detta "cisterna magna"⁷⁷. Attraverso la documentazione è nota anche la presenza di un pozzo nella guaita di S. Michele in Africisco, più vicino al palazzo comunale, documentato per la prima volta nel 1467⁷⁸, e forse da riconoscere in quello descritto dal Savini.

APPENDICE: *Due inediti di Silvio Bernicoli*

1.S. BERNICOLI, *Chiesa di S. Bartolomeo* [BCR, *Buste Bernicoli*, VI, b. 67]

Si può credere che questa chiesa sia stata fondata non più tardi del VII secolo, come appare chiaramente da questo che Mauro prima che divenisse vescovo ravennate (nel 642, ebbene il Bacchini ed altri dicano nel 648) ne ebbe il titolo d'abbate; come dall'Agnello nella vita di lui al cap. I apprendiamo: *Diaconus*, scrive, *huius ecclesie fuit et yconomus et abba monasterii S. Bartholomaei extitit*. In parecchi altri luoghi l'Agnello ricorda questa chiesa o (come egli preferisce dire) questo monastero e nomina altri che ne furono poscia abbati: come Felice (questo che poi fu vescovo di questa città), un Sergio ed un Viliare ed infine se stesso: i due primi nella vita di Felice cap. I e cap. VII, e accenna a se stesso e a Viliare nella vita di Sergio vescovo cap. IV con queste parole: *Audiens haec Viliareis archidiaconus istius sedis Ravenne de monasterio S. Bartholomei, qui illo tempore ibidem sistebat abbas, ubi Deo favente post ipsum quartus ego sum*; è ben vero poi che quello che spetta allo stesso Agnello non consta da questo passo soltanto ma da parecchi altri che (cioè) egli sia stato abate di questa chiesa, come dalla vita di Felice cap. VII in cui menziona un altare di marmo Proconnesio che mi do

esse cisterna; 1356 maggio 16, *Ibid.*, c. 127r: *Ravenne in curtile ubi erat cisterne pallacii Communis Ravenne*.

⁷⁵ Infatti nel 1435 agosto 5, ASR, AN, *Memoriale* 41, c. 32v: "cortile e cisterna" sono segnalati come nella guaita di S. Teodoro; in altri luoghi si dice che era presso le carceri, a conferma della ubicazione ipotizzata.

⁷⁶ Camera detta del sacro Numero donata da Giulio II al Comune di Ravenna per erigervi il Magistero dei 90 pacifici (1555 gennaio 30).

⁷⁷ 1523 gennaio 30, ASR, AN, *Protocollo* 167, c. 24v; così è citata almeno fino al 1540.

⁷⁸ 1467 marzo 1, ASR, AN, *Protocollo* 40, c. 2r-v: *in platea comunis, iuxta puteum situm in eodem platea*.

a credere fosse in questa chiesa di S. Bartolomeo, sebbene qui lo stile dell'Agnello sia così infelice e la latinità così impura che ciò che si intende lo devi piuttosto individuare anziché comprendere: finalmente avendo premesso d'aver deposto in una cassa di cipresso in un altare Felice vescovo che già dicemmo prima esser stato abate di questa chiesa, così passa a parlare di Sergio diacono, il quale anch'esso, come avvertimmo già, tenne molto dopo questa chiesa coll'autorità di abate: *praedictum altarium removit ex Proconiso lapide cum diversis marmoribus ornatis munifice inter quos et ego opera decoravimus*; ove invece di *removit* pare forse che si debba sostituire *renovavit*.

Non esiste più questa chiesa, né si può stabilire facilmente in qual luogo una volta sorgesse. Imperocché non convengo col Bacchini⁷⁹ il quale avendo osservato che presso il Fabri sono ricordate due chiese dedicate a S. Bartolomeo, delle quali una posta fuori della porta della città che volgarmente dicesi Serrata, si mostra in ciò più proclive a credere che fosse anche questa stessa della quale si fa ricordo dall'Agnello in tanti luoghi, come abbiamo veduto. Non posso provar ciò parendomi d'aver notato che l'Agnello quando ricorda chiese o altri edificii posti fuori della cerchia delle mura della città, suole sempre chiaramente aggiungere che esse chiese trovansi o nel luogo Classense o nel Cesariense, o fuori di questa o di questa porta, dalla quale consuetudine le molte volte che ha ricordato questa chiesa non posso credere così facilmente che abbia derogato. Adunque questa chiesa di S. Bartolomeo della quale trattiamo, non dubito che fosse posta entro le mura delle città. E in vero delle chiese situate in città nessun'altra chiesa di S. Bartolomeo trovasi menzionata dal Fabri, all'infuori di quella di S. Bartolomeo in *Turricula* che consta fosse dove ora sorge l'egregia chiesa dei Monaci Classensi. Questa tuttavia, se è vero, che fosse edificata dai Polentani, come scrive il Fabri, certamente non potè essere quella stessa, di cui qui parliamo, la quale cioè vedemmo esser stata costrutta prima della metà del settimo secolo. Il Fabri tuttavia non afferma assolutamente che questa chiesa di S. Bartolomeo in *Turricola* sia stata del tutto edificata dai Polentani, ma scrive che fu costrutta o certamente restaurata da essi, e queste sono le sue parole: *e la edificarono o pur la restaurarono, come può credersi, i Polentani signori allora di Ravenna*. Io poi apprendo che molto innanzi al tempo in cui dominassero in questa città i Polentani, esistesse entro le mura di questa stessa città una chiesa di S. Bartolomeo dal diploma di Gualtiero arcivescovo scritto il 1125, che si conserva nell'Archivio del

⁷⁹ Osservazioni all'Agnello, t. II, p. 282.

Capitolo ravennate come spesso ho detto. In esso diploma Gualtiero dice di confermare con parrocchie altre chiese al diritto de' canonici della Chiesa Orsiana anche la chiesa di S. Bartolomeo con tutte le chiese che sono sopra il Padenna, e con S. Giovanni in *Catapateria* e S. Pietro in *Scottis* e S. Platone con le altre cappelle della regione Ercolana. Come dalle stesse parole risulta e come più certamente dal fine dello stesso diploma si comprende che qui si parla della chiesa che era entro le mura della città. Infatti alle altre chiese che vengono confermate al diritto dei Canonici suddetti sono premesse queste parole: *Extra in urbem autem*. Che questa chiesa poi di S. Bartolomeo sia stata quella che dicevasi in *Turricula* (supponendola non costrutta ma rifatta dai Polentani) non così facilmente saprei risolvere. Ma o la stessa o diversa che sia stata si può tuttavia ora stabilire verisimilmente, che sia stata quella stessa di cui l'Agnello fa menzione in vari luoghi, e che qui facciamo ora oggetto del nostro studio.

Dicemmo che l'Agnello era stato abate del monastero o della chiesa, di cui parliamo. Egli stesso attesta ciò tanto nei luoghi sopra citati quanto nel cap. II della vita di s. Ursicino con queste parole: *Ut postquam aditum monasterii mei domus B. Bartholomei instrastis*, etc. In questo passo l'Anonimo autore delle brevi annotazioni edite dal Bacchini, dice: *Auctor fuit abbas cellae S. Bartholomei*. Chiama cella, cioè piccola chiesuola, questa di cui parliamo. Ma qual cosa vieta di credere che al tempo di chi aggiunse queste annotazioncelle all'Agnello, questa chiesa di S. Bartolomeo alla quale presiedette l'Agnello, non sia più esistita, e che l'inesperto autore di quelle brevi annotazioni abbia inteso parlare di qualche altra chiesa di S. Bartolomeo, anch'essa piccola. Che fosse in quel suo tempo in Ravenna invece di quella tenuta dall'Agnello? Certamente il passo dello stesso Agnello nella Vita di Sergio (cap. IV), sopra riferito, indica abbastanza in quanto onore fosse tenuto questo monastero essendone abbati talvolta gli arcidiaconi. L'*Indice* del Ginanni, dove enumera le chiese, ne ricorda una di S. Bartolomeo di Ravenna, priore della quale fu Martino da una pergamena dell'anno 1280⁸⁰. E prima ne aveva ricordata un'altra fuori di città detta *de Palata*, da una pergamena dell'anno 1211⁸¹.

2.S. BERNICOLI, *Museo Lapidario Classense* [BCR, *Buste Bernicoli*, III, b. 40]

Poche notizie ci restano sulla costituzione del Museo lapidario classense, formatosi evidente-

mente poco a poco o per doni ricevuti o per il prodotto di scavi sporadici ed occasionali in zone, come quelle dei possedimenti di Classe, feracissime di monumenti archeologici assai interessanti e vari.

Nel 1756 dovevano già essere stati raccolti in buon numero marmi lavorati e lapidi, se 26 di queste specialmente meritavano di essere studiate e pubblicate in quell'opuscoletto che s'inititola *Vetera monumeta ad Classem Ravennatem nuper eruta*⁸² da scavi molto arditamente intrapresi dal p. Leandro Lovatelli⁸³.

Molti altri si accumularono nel 1760 siccome è documentato da quella importante nota di spese: "A Museo scudi ventidue e baj 52.6 spesi nel porto di molte iscrizioni antiche cristiane e gentili ed urne con bassi rilievi, il tutto venuto da Roma a servizio e decoro di questo nostro museo per il quale sono state acquistate dette iscrizioni per mezzo del p. D. Gabriello M. Guastuzzi senza che per le medesime il monastero del proprio abbia dovuto sborsare alcuna somma di denaro, sc. 22.52.6"⁸⁴. Tale acquisto fu certamente molto provvido e giudizioso, ma avrebbe dovuto essere completato da un elenco descrittivo per individuare i pezzi e annotarne le provenienze, allo scopo di non trarre in errore gli studiosi, siccome potrebbe accadere per le belle figuline del Museo di Classe, delle quali desiderò copie il celebre Gaetano Marini scrivendone all'amico suo abate Francesco Maria Miserochi il 2 gennaio 1781 ed il 16 febbraio 1782⁸⁵: queste figuline erano state mandate al monastero di Classe da Roma dal Cardinal Giovanetti.

Abbiamo quindi due altre note di spese appartenenti all'anno 1764, anch'esse troppo indeterminate: "a Museo⁸⁶ scudi cinque e baj. venti pagati a

⁸² Stampato dall'Archi in Faenza sotto la data del 12 novembre 1756. Fu composto dai pp. Andrea Giovannetti, Ferdinando Mingarelli e Mauro Fattorini.

⁸³ Cfr. la pregevole relazione di scavi eseguiti dal 1457 a. 1875 nel nostro territorio del prof. Santi Muratori, *Antiche notizie archeologiche*, estratto dal «Bollettino del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», a. I, fasc. II-III, Roma 1922. Vi aggiungeremo, cogliendo l'opportunità, la notizia sul ritrovamento dell'arca di S. Ecclesio nella cappella del *Sancta Sanctorum* della chiesa di S. Vitale, dataci dall'atto relativo portante la data del 14 novembre 1581, raccolta da Bernicoli.

⁸⁴ ASR, *CRS*, *Classe*, vol. 522, p. 203, an. 1760 aprile-maggio 15.

⁸⁵ BCR, Arm. M.5, busta D, n. 1.3.

⁸⁶ ASR, *CRS*, *Classe*, vol. 533, p. 288, marzo-15 aprile 1764.

⁸⁰ AAR, M, n. 9214.

⁸¹ *Ivi*, D, n. 913.

maestro Antonio Segantino da marmi per aver segato tre iscrizioni grandi levate da tre urne, una dalla vasca dell'acqua della cucina di Ravenna, e due altre ritrovate in uno scavo fatto a Classe fuori come alla ricevuta in filza n. 199⁸⁷ e sc. 5.20"; "a maestranze⁸⁸ scudi quattro levò mastro Antonio Bartoletti segantino da marmi per aver segato due lapidi di lunghezza piedi 12 e di larghezza piedi sei levate da due urne di Classe fuori ritrovate nell'ultimo scavo fatto nelle vicinanze della Cassina delle Cavalle a Classe fuori, sc. 4".

Poi senza ulteriori accenni ad acquisto di monumenti lapidari, desumeremo notizie circa la primitiva sede si tali raccolte. Nel mastro⁸⁹ su indicato abbiamo questa nota di spesa: "a maestranze scusi sette e baj. venticinque levò Gio. Tuschini marmorino per due ringhiere di marmo fatte a due finestre della nuova aggiunta⁹⁰ fatta alla libreria, e per diverse giornate impiegate con li suoi uomini per collocare sul muro tutte le lapidi che di presente si ritrovano in monastero nella camera aggiunta verso il giardino, e per altre fatture come distintamente alla sua lista al n. 238, sc. 7.25.77". Questa nota n. 238⁹¹, in data 16 settembre 1764, di Giovanni Tuschini comprende anche la segatura di una parte di un'urna a Classe fuori, e la segatura di cippi con teste e bassorilievi.

Che il luogo in cui erano stati infissi questi marmi fosse la terza camera del piano superiore della biblioteca è provato anche dal preventivo di spesa presentato da Pietro Cappi alla Comunità e fatto da Lorenzo Palafochini il 7 febbraio 1804⁹² "per cavare le lapidi infisse nella 3. camera e adattarvi le scanzie vecchie di S. Vitale"; quindi, essendo già i locali stati ridotti ad uso di libreria, il museo cambiò disposizione e posto stando alle parole di Francesco Nanni, che in una relazione presentata alla Magistratura il 4 ottobre 1810⁹³ così scrive: "Un Museo pure lapidario consistente in circa 800 lapidi antiche romane e greche la maggior parte disotterrate nei contorni di Ravenna; ma queste trovansi ora ammonticchiate e confuse in una stanza per mancanza di mezzi onde riordinarle".

⁸⁷ *Ivi*, vol. 306, n. 199, ricevuta 24 gennaio 1764 di Giovanni Toschini per una lapide segata di piedi 2 di lunghezza e piedi 2 di larghezza, e per segatura di altre due iscrizioni a Classe fuori il 24 marzo 1764.

⁸⁸ *Ivi*, vol. 533, p. 300, agosto-settembre 1764.

⁸⁹ *Ivi*, nel 1764.

⁹⁰ Camera terza del secondo piano.

⁹¹ ASR, CRS, Classe, vol. 306.

⁹² ASCRA, *Atti amministrativi*, an. 1804, tit. XIII.V.

⁹³ BCR, Mob. 3.5.A², n. 11.

800 lapidi, dice il Nanni?! Ma se nella consegna fatta al R. Museo il 26 luglio 1887 i marmi con iscrizioni sono appena 196, e quando pure ci si volesser comprendere gli altri pezzi, in marmo, muti e in terra cotta con marche, si arriverebbe a 250 al più, e da 250 ad 800 vi è una bella differenza! Che siano le mancanti andate perdute o smarrite, siccome quella con l'iscrizione HEVS VIATOR che giaceva presso il casino Costa lungo l'argine del Ronco, ed era stata con lettera 14 luglio 1813⁹⁴ raccomandata dalla locale Viceprefettura per la sua conservazione?

Il riordinamento di questo museo lapidario e la sua collocazione nell'estremità nord del grande corridoio superiore di Classe dovettero essere eseguiti nel 1816, poiché il 17 gennaio di questo anno⁹⁵ il Podestà approvò la proposta relativa presentata dal Bibliotecario Saporetti, ed è certamente anteriore al 1821 perché in questo anno il Nanni pubblicò la sua *Guida*⁹⁶, che a p. 64 descrive sommariamente il Museo stesso come esistente nel corridoio.

Alcuni marmi vennero aggiunti in seguito e prima della cessione in uso al Comune di Ravenna fatta al R. Museo Nazionale nel 1887, ma furono pochi.

Bibliografia

ANCARANI 2000-2001 - M.E. ANCARANI, *L'esercizio della carità nel cristianesimo urbano del tardo medioevo: l'Ospedale di Santa Maria della Misericordia a Ravenna*, tesi di laurea aa. 2000-2001.

ANDRAGHETTI 2010 - G. F. ANDRAGHETTI, *Odonomijar festa. Stradario storico-odonomastico della città di Ravenna*, Ravenna 2010.

BENERICETTI VIII-IX=R. BENERICETTI (a cura di), *Le carte ravennati dei secoli ottavo e nono*, Faenza 2006 (Studi della Biblioteca card. Gaetano Cicognani, 9).

BENERICETTI X/I=R. BENERICETTI (a cura di), *Le carte del decimo secolo nell'archivio arcivescovile di Ravenna. 900-957, I*, Ravenna 1999 (Biblioteca di «Ravenna Studi e Ricerche», 2).

BENERICETTI X/II=R. BENERICETTI (a cura di), *Le carte ravennati del decimo secolo. Archivio arcivescovile. II. (aa. 957-976)*, Bologna 2002 (Studi della Biblioteca card. Gaetano Cicognani, 3).

BENERICETTI X/III=R. BENERICETTI (a cura di), *Le carte del decimo secolo nell'archivio arcivescovile di Ravenna. III (aa. 976-999)*, Imola 2002 (Studi della Biblioteca card. Gaetano Cicognani, 4).

BENERICETTI XI/I=R. BENERICETTI (a cura di), *Le carte ravennati del secolo undicesimo. Archivio Arcivesco-*

⁹⁴ ASCRA, *Atti amministrativi*, an. 1813, tit. XIII.

⁹⁵ *Ivi*, tit. XIII.5, Posizione 17 gennaio 1816, n. 34.

⁹⁶ NANNI 1821.

- vile. I (aa. 1001-1024), Faenza 2003 (Studi della Biblioteca Card. Gaetano Cicognani, 5).
- BENERICETTI XI/III=R. BENERICETTI (a cura di), *Le carte ravennati del secolo undicesimo. Archivio Arcivescovile. III (aa. 1045-1068)*, Faenza 2005 (Studi della Biblioteca Card. Gaetano Cicognani, 8).
- BERNICOLI 1923 - S. BERNICOLI, *Le torri della città e del territorio di Ravenna*, Ravenna 1923.
- BERNICOLI 1931 - S. BERNICOLI, *La Lamisa*, «Il Comune di Ravenna», I (1931), pp. 21-24 (=in S. BERNICOLI, *Spigolando ancora nei nostri libracci vecchi. Scelta di scritti*, introduzione e cura editoriale di Paola Novara, Ravenna 2004, pp. 3-6).
- Codice Bavaro=Breviarium ecclesiae Ravennatis (Codice bavaro) secoli VII-X, ed. a cura di C. Curreli, G. Rabotti, A. Vasina, Roma 1985 (Fonti per la Storia d'Italia pubblicate dall'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, n. 110).
- FANTUZZI I-IV=M. FANTUZZI, *Monumenti ravennati de' secoli di mezzo*, 6 voll., Venezia 1801-1804.
- GAMBI 2004 - S. GAMBI, *Storia di un edificio scomparso della società Callegari e Gbigi*, «RSR», XI/1 (2004), pp. 259-263.
- MASCANZONI 1993 - L. MASCANZONI, *Edilizia e urbanistica dopo il Mille: alcune linee di sviluppo*, in A. VASINA (a cura di), *Storia di Ravenna. III. Dal Mille alla fine della signoria Polentana*, Venezia 1993, pp. 395-445.
- MAZZOTTI 2010 - M. MAZZOTTI, *Ravenna e le acque*, Ravenna 2010.
- MITTARELLI-COSTADONI I-IX=J. B. MITTARELLI, A. COSTADONI, *Annales camaldulenses ordinis S. Benedicti d. I. Mittarelli et d. A. Costadoni auctoribus*, 9 voll., Venetiis, aere Monasterii Sancti Michaelis de Muriano prostant apud Jo. Baptistam Pasquali, 1755-1773.
- MORDANI 1874 - F. MORDANI, *Operette*, Firenze 1874.
- MORDANI 1880 - F. MORDANI, *Lettere famigliari raccolte da G. Bertozzi*, Pesaro 1880.
- MORELLI-NOVARA 2007 - A. L. MORELLI, P. NOVARA, *Sedi di zecca e monetazione in Ravenna dall'antichità al tardo Medioevo*, «DSP», n.s., LVIII (2007), pp. 151-200.
- MORINI 1986 - G. MORINI, *Stradario storico di Ravenna*, Ravenna 1986.
- NANNI 1821 - F. NANNI, *Il forestiere in Ravenna*, Ravenna 1821.
- NOVARA 2008A - P. NOVARA, *L'edilizia di culto ravennate dei secoli V-XI: alcune considerazioni sull'impiego dei dati*, «Pagani e Cristiani», VII (2008), pp. 159-218.
- NOVARA 2008B - P. NOVARA, *L'edilizia di culto ravennate dei secoli V-XI. Fonti e ricerche*, Ravenna 2008 (Collana Dell'Antico-Minima Ravennatensia, 10).
- NOVARA 2008C - P. NOVARA, *Luoghi di culto, di vita comune consacrata e di assistenza nella Ravenna dei secoli XII-XIV. Note di storia e archeologia*, in R. BENERICETTI (a cura di), *Storia e tradizione. Ricerche sulla Romagna medievale*, Faenza 2008, pp. 47-97.
- NOVARA 2009A - P. NOVARA, *Appunti sulle origini della fotografia di architettura a Ravenna*, «Romagna Arte e Storia», XXIX/86 (2009), pp. 73-100.
- NOVARA 2009B - P. NOVARA, *Campanili ravennati. Appunti di storia e archeologia*, «Pagani e Cristiani», VIII (2009), pp. 201-241.
- NOVARA 2009C - P. NOVARA, *Ravenna: ricostruzione storico-cartografica della topografia della città*, «L'Universo», LXXXIX/2 (2009), pp. 206-228.
- NOVARA 2010 - P. NOVARA, *Classe in Città*, in C. CORNAZZANI, M. DALLA CASA (a cura di), *Romagna 2010. Ricerca e aspetti inediti di storia postale, di numismatica, di medaglistica, di cartofilia di Ravenna e della sua provincia. Contributo per i 150 anni dell'Unità d'Italia*, Ravenna 2010, pp. 308-314.
- NOVARA C.S.=P. NOVARA, *Il potenziamento delle mura di Ravenna durante il Medioevo: una sintesi delle fonti*, «Atlante Tematico di Topografia Antica», c.s.
- PASI 1994 - R. PASI, *Appunti sull'ospedale di S. Maria della Misericordia a Ravenna*, «Romagna Arte e Storia», a. 14, n. 41 (1994), pp. 5-10.
- PASI 2006 - R. PASI, *La millenaria storia ospitaliera di Ravenna*, Ravenna 2006.
- RIZZI 1992 - A. RIZZI, *Vere da pozzo di Venezia*, Venezia 1992.
- RONCHINI, XI/II - *Le carte ravennati del secolo undicesimo. Archivio Arcivescovile. II (aa. 1025-1044)*, Faenza 2010 (Studi della Biblioteca Card. Gaetano Cicognani, 6).
- SAVINI 1914 - G. SAVINI, *Per i monumenti e per la storia di Ravenna*, Ravenna 1914.
- SAVINI, 'Piante panoramiche'=G. SAVINI, 'Piante panoramiche coll'elevazione di tutti i fabbricati della città', I-VIII, 1905-1909, ms. autografo in BCR (edizione anastatica per cura della Libreria Antiquaria Tonini, Ravenna 1996 e 1997).
- TARLAZZI 1852 - A. TARLAZZI, *Memorie sacre di Ravenna*, Ravenna 1852.
- ZACCARINI 1998 - U. ZACCARINI (a cura di), *Statuto ravennate di Ostasio da Polenta (1327-1346)*, Bologna 1998.
- ZIRARDINI 1762 - A. ZIRARDINI, *Degli antichi edifici profani di Ravenna*, In Faenza, Presso l'Archi Impressor Camerale, e del S. Ufizio, 1762.

Si ringrazia l'Archivio di Stato di Ravenna per avere autorizzato la pubblicazione dell'immagine della fig. 2 - Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Archivio di Stato di Ravenna, aut. n. 12/2012.



Fig. 1. Planimetria di Gaetano Savini del 1914 in cui sono individuate e localizzate le chiese sia esistenti sia scomparse di Ravenna costruite fra il V e il X secolo (da Savini)

*St. Bartolomeo in
 Roma in
 S. Bartolomeo
 in Ravenna*

Inuentum est in quodam rariophoro in altari ecclesie sancti bartholomea de tunica civitatis ravennae que ecclesia subiecta est seu
 hospitali predicti loci in hunc modum. sub Anno dñi mil
 lesimo. c. c. nonag. mo. scilicet. facta consecrata fuit ecclesia sancti bar
 tholomei per venerabilem patrem dñm fratrem Bonifacium de gratia
 soniensem episcopum qui erat de ordine fratrum heremiticorum mandato et
 auctoritate venerabilis patris dñi Bonifacii divina gratia sancti Rainerii
 ecclesie archiepiscopi cum indulgentia trium annorum et trium quarettimanarum
 que in indulgentia competit omnibus penitentibus et confessis qui uenie
 rit ad ecclesiam ipsam die consecrationis qui fuit die festi sancti anthony
 apostoli et mensis february die quinto eiusdem mensis. Preterea alia
 indulgentia est concessa ipsi hospitali a dño archiepiscopo predicto que
 est. xl. dierum omnibus qui ad ecclesiam hospitalem cum manu accesserint ad in
 tinentiam et uocatur indulgentia loci. Aliam in super indulgentiam que
 est. xl. dierum concessam a dño archiepiscopo predicto habet ecclesia hospita
 le per alias litteras sub alia forma concessas que uocantur hinc questua
 les quia indulgentiam habet quilibet qui fecerit elemosinas
 ipsi loco. Indulgentia predicta consecrationis durat per totam etatem.

Hec omnia sunt discretus dñs archiepiscopus sancti Rainerii ecclesie archiepiscopus
 noster dñs archiepiscopus ad ipsam memoriam fecit conscribere et suo sigillo
 muniri.

Fig. 2. Documento di consacrazione della chiesa di S. Bartolomeo (ASR, CRS, Classe, XVI.II.1)



Figg. 3-6. Ravenna. Biblioteca Classense, primo chiostro. Vera da pozzo
(a partire dal lato nord, fino al lato ovest)

CLIII·DEL MEXE·DOTUBRE

QOS OILLOI TENPO

Fig. 7. Ravenna. Biblioteca Classense, primo chiostro.
Vera da pozzo. Trascrizione degli avanzi di epigrafe

CLIII·DEL MEXE·DOTUBRE

CLIII DEL MEXE DOTUBRE

QOS OILLOI TENPO

Q3STO LABOR. IN TENPO

Fig. 8. Ravenna. Biblioteca Classense, primo chiostro.
Vera da pozzo. Trascrizione degli avanzi di epigrafe secondo Silvio Bernicoli

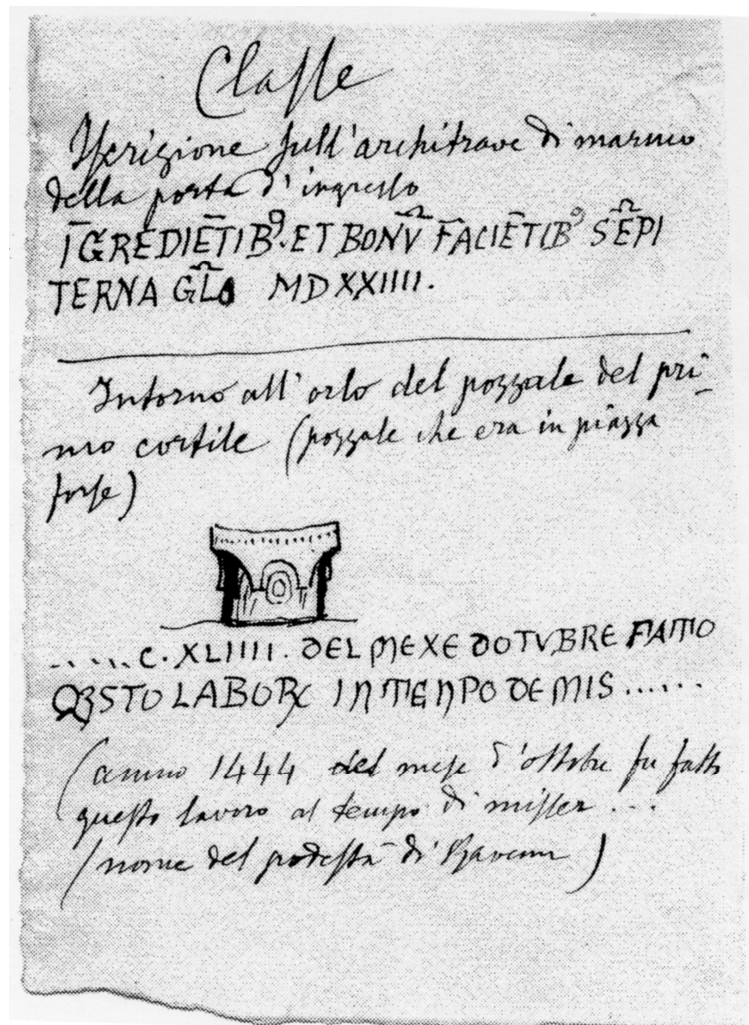


Fig. 9. Appunto di Silvio Bernicoli con descrizione della vera da pozzo conservata nel primo chiostro della Classense e trascrizione dell'epigrafe (BCR, *Buste Bernicoli*, XXII-118)



Fig. 10. Ferrara complesso di San Bartolo.
 Vera da pozzo



Fig. 11. Castello della Mesola (Fe).
 Vera da pozzo

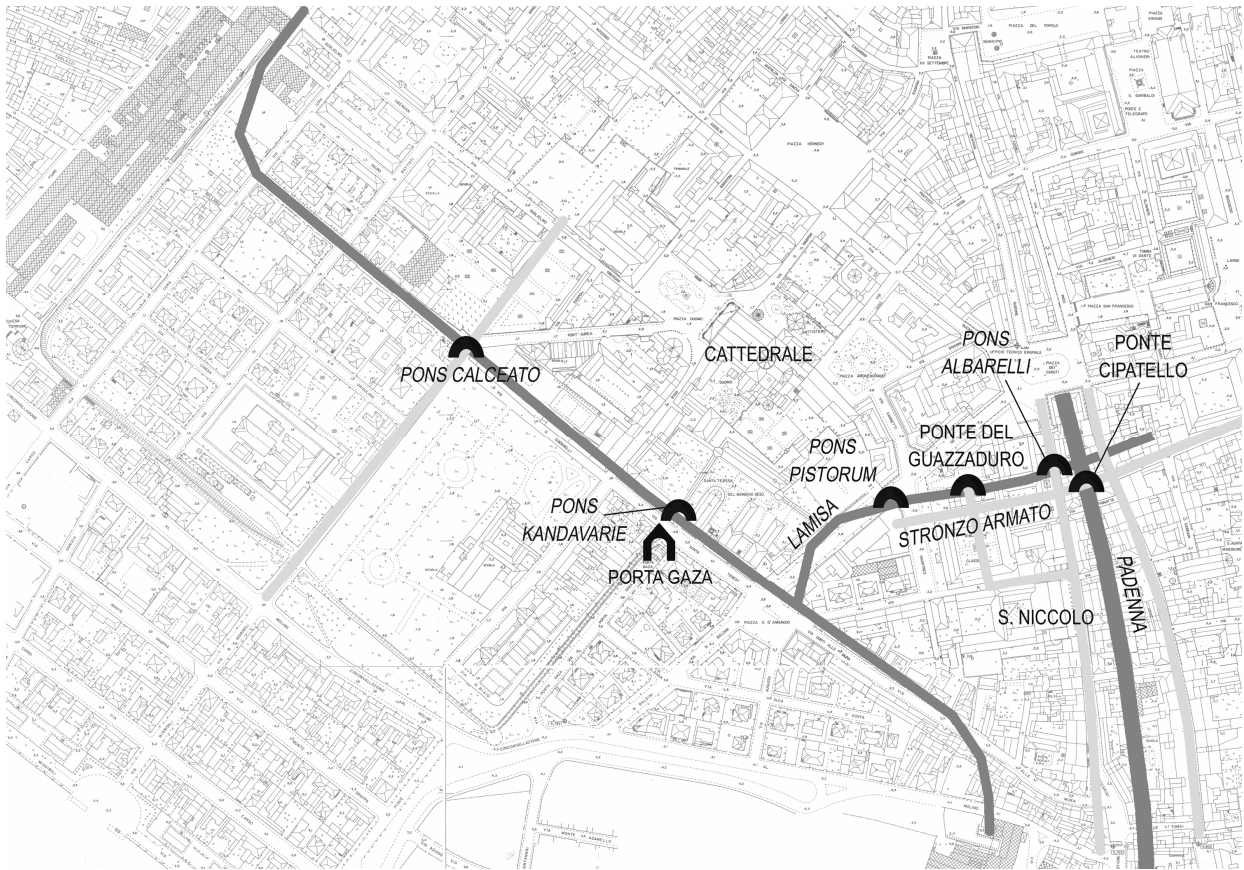


Fig. 12. Restituzione grafica della topografia del settore urbano in cui fu costruito Classe in Città secondo le ipotesi formulate da Silvio Bernicoli

Serena Simoni

Apro questo intervento con un breve saluto alla memoria di Luigi Malkowski, che ho potuto conoscere se pure non in modo approfondito, ma che ricordo per la preparazione, la gentilezza d'animo e la disponibilità che ha sempre dimostrato alle persone che frequentavano per motivi di studio la Classense, fra cui io.

Ed è proprio dalla Classense - il luogo dove Malkowski ha lavorato con tanta devozione - che inizio il mio intervento, che ha come *focus* la ritrattistica del Cinquecento a Ravenna e, in particolare, i presunti ritratti e autoritratti della pittrice Barbara Longhi.

Nel refettorio dell'allora monastero dei camaldolesi è presente il dipinto ad olio delle *Nozze di Cana* (fig. 1), eseguite da Luca Longhi e dal figlio Francesco fra il 1579 e il 1580. Il contratto fra l'abate Pietro Bagnoli di Bagnacavallo e i pittori¹ ci attesta un'esecuzione durata otto mesi: il lavoro si concluse praticamente a ridosso della morte dell'anziano caposcuola - che al tempo contava 78 anni - avvenuta il 12 agosto 1580. Senza entrare nel merito di quanta parte dell'opera spettò a Luca o a suo figlio, vorrei analizzare alcuni dei ritratti presenti nella scena raffigurata che descrive il miracolo di Cristo riportato unicamente nel Vangelo di Giovanni (2. 1-11).

Il racconto evangelico indica come attori dell'episodio la Vergine, Cristo e i suoi discepoli, ma la scena dipinta sulla parete di Classe è molto più affollata. Qui compaiono infatti vari gruppi di persone, sedute a mensa e in piedi, fra le quali è facile supporre siano stati ritratti alcuni illustri ravennati del tempo. I tentativi, attraverso i secoli, di individuarne le fisionomie hanno dato adito a molta confusione, tanto da rendere necessaria una verifica della trasmissione delle informazioni.

La fonte più autorevole e praticamente coeva al dipinto è l'*Orazione*² dello storico ravennate Vincenzo Carrari, data alle stampe nel 1581, in cui viene tessuto un lungo elogio *post mor-*

tem dell'amico pittore, del quale vengono date preziose indicazioni sulla vita e professione. A differenza della sua ristampa ottocentesca, nell'edizione originale edita dal Carrari viene inserita una serie di componimenti poetici - composti da vari autori in onore a Luca Longhi e ai suoi familiari - che si rilevano utili per individuare alcune delle persone ritratte nelle *Nozze*.

Fra i testi è presente un sonetto del poeta ed erudito ravennate Pomponio Spreti, che indica precisamente la propria presenza³ fra Luca Longhi - raffigurato di profilo, col cappello in testa - e suo figlio Francesco, individuabile nell'uomo seduto all'estremità destra della tavola, girato per ricevere una portata (fig. 2). Spreti, amico intimo della famiglia Longhi, riguarda intensamente in direzione del pubblico, seduto - come dice - fra il «suo Francesco» e Luca, che lo dipinge vicino a sé «per più [...] onorarme».

L'autorevole presenza dello storico nel dipinto è confermata, ma in modo più generico, anche da un'altra fonte coeva - i *Precetti* di Giovan Battista Armenini pubblicati a Ravenna nel 1586 -, in cui l'autore conferma che nelle *Nozze* «fra molti altri si veggono i ritratti del cavalier Pomponio Spreti e del signor Girolamo Rossi».⁴

In un altro sonetto presente nell'*Orazione* citata⁵ - sempre a firma di Spreti - il letterato indica fra gli ospiti lo stesso committente del

³ *Ibid.*, p. 68: «Il Medesimo (NDR: Pomponio Spreti). Sopra la Cena, e Nozze di Cana dipinta da lui nel Refettorio della Nobile Abbatia di Classi, per opra del Molto Rever. P.D. Pietro Bagnolo Abb. meritiss. dove M. Luca ritrasse l'Autore in mezzo à lui, e a M. Francesco suo figliuolo, Pittor di singolar maniera. (...) Fra il tuo Francesco, e mio, / A canto a te, per più Luca onorarme, / degnaste di ritrarre». La stessa poesia è riportata nella raccolta ms. *Poesie del Cava. Pomponio Spreti di Ravenna, Accademico Innominato di Parma* in BCR, Mob. 3. 5. F. n. 4, c. 9.

⁴ ARMENINI 1586, p. 218.

⁵ CARRARI 1581, p. 77: «Pomponio Spreti. Sopra un ritratto del Molto Reverendo P.D. Pietro Bagnolo da Bagnacavalllo Abbate di Classe, fatto nel Cenacolo del suo famosissimo Refettorio, da M. Luca Longhi, Pittor celebre».

¹ ASR, *Archivio notarile di Ravenna*, vol. 320, c. 760: atto del notaio Girolamo da Porto, in data 15 dicembre 1579.

² CARRARI 1581.

dipinto, l'abate camaldolese Pietro Bagnoli da Bagnacavallo, senza precisare la sua collocazione. L'indicazione permane altrettanto generica nella documentazione storica successiva, finché Alessandro Cappi - nella sua monografia del 1853 dedicata a Luca Longhi - per la prima volta indica l'abate nel primo personaggio a sinistra del gruppo dei sei uomini in piedi, posti dietro alla Vergine. Nonostante l'autore non espliciti su quali basi fondi la sua affermazione, questa verrà poi assecondata da tutta la critica successiva fino ad oggi.⁶

L'indicazione appare però fragile e l'idea che avanziamo è che l'abate sia piuttosto l'uomo anziano dalla lunga barba, seduto a mensa vicino a Francesco Longhi, in una collocazione ragionevolmente più visibile e in grado di confermare l'importanza del committente e ospite di casa (fig. 3). Se, inoltre, si confronta questo ritratto con almeno altre tre opere di Luca eseguite precedentemente, nelle quali viene presentato un abate camaldolese dalla fisionomia molto simile, l'idea che si tratti della stessa persona sembra prendere sostanza.

Sappiamo dai libri mastri dei camaldolesi che Bagnoli fu abate di Classe per almeno quattro volte: oltre al periodo 1579-1581 in cui cade la committenza delle *Nozze*, egli aveva già condotto l'abbazia nel 1559 e poi ancora fra il gennaio 1564 e il 1565, forse prolungando il mandato fino al 1567. Di nuovo, nel 1572 Bagnoli è confermato abate, nomina che mantiene fino al 1574.⁷

L'immagine di Pietro Bagnoli - in sembianze più giovani - appare in alcune varianti di uno stesso soggetto che raffigura il Cristo morto sorretto da angeli, alla presenza di due devoti: il *Cristo sorretto dagli angeli fra l'abate di Classe e San Bartolomeo* della Pinacoteca ravennate (fig. 4), il *Cristo sorretto fra l'abate di Classe e una mo-*

⁶ CAPPI 1853, p. 41: «Riveriamo con riconoscenza, signori, nella testa di colui, primo alla nostra sinistra del gruppo de' sei, che sono nell'indietro, don Pietro Bagnoli bagnacavallese abate di Classe». Il suggerimento di Cappi viene seguito da BERARDI 1974, p. 764, BENTINI 1982, p. 75, FABBRI 2007, p. 35.

⁷ Le informazioni derivano dal confronto fra alcuni documenti mss.: ASR, *CRS, Classe*, vol. 139, cc. nn.; *Catalogo degli Abbati di Classe, estratto da libri Mastri* in ASR, *CRS, Classe*, vol. 366, cc. nn.; P. CANNETTI, *Series abbatum Classensi(um) ab anno 1519*, in BCR, *Miscellanea XIV*, n. 9.

naca oggi nella collezione della Cassa di Risparmio di Ravenna (fig. 5) e infine una tavola dispersa - ma testimoniata da due immagini rispettivamente all'Archivio fotografico Ricci in Classense (fig. 6) e presso l'Archivio Zeri di Bologna⁸ - dove compare lo stesso abate insieme ad un monaco camaldolese.

L'abate presente nella prima opera citata - eseguita in *pendant* con l'*Adorazione dei pastori* - è da sempre stato identificato con Antonio da Pisa sulla base di un passo delle *Vite* di Vasari, che lo individua in due "tavole" dipinte da Longhi, presenti nel monastero.⁹ Al di là di questa indicazione generica, vale la pena sottolineare che Antonio da Pisa viene documentato come abate di Classe una sola volta e per pochi mesi, nel 1563, e che Vasari dovette utilizzare un'informazione probabilmente indiretta, a distanza di molti anni dal suo soggiorno ravennate. In poche parole, nulla vieta pensare che le opere indicate dall'aretino possano essere altre. D'altra parte, si può anche ipotizzare che le varianti del soggetto prese qui in esame - comunque eseguite negli anni Sessanta del '500 come indica lo stile, vicino alla *Resurrezione di Cristo* (1566) oggi a Bologna¹⁰ - potrebbero essere state commissionate da Bagnoli durante il suo mandato, fra il 1564 e il 1567. E a riprova dell'esistenza di un rapporto consolidato fra l'abate di Bagnacavallo e Luca Longhi vanno considerati i pagamenti versati al pittore per due - o forse tre - pale da collocare nel monastero e registrati nei libri contabili dell'abbazia fra giugno 1564 e il maggio dell'anno successivo, proprio durante il mandato abbaziale di Bagnoli.¹¹

Tornando ai personaggi rappresentati nelle *Nozze*, abbiamo visto come Giovan Battista

⁸ *La Deposizione di Gesù Cristo di Luca Longhi* (Brunner, C. Paris, esec. 1920 c.) in BCR, *Archivio fotografico Ricci, Accademia di Belle Arti*, inv. n. 969; *Cristo morto sorretto da due angeli tra due monaci camaldolesi*, presso la fototeca della Fondazione Zeri di Bologna, busta n. 0353 (*Pittura italiana sec. XVI. Emilia*), fasc. 8, inv. n. 77154, scheda n. 31142 (nella scheda vengono indicati il supporto in tavola e l'ubicazione ignota).

⁹ Si vedano le schede in VIROLI 2000, s. 37, pp. 73-74; IDEM 2001, s. 115, pp. 90-91.

¹⁰ IDEM 2000, s. 40, pp. 76-78.

¹¹ ASR, *CRS, Classe*, vol. 388, in data 12 giugno, 30 ottobre, 9 novembre, 22 dicembre 1564; vol. 55, in data 18 e 19 maggio 1565.

Armenini indichi fra gli astanti - in modo sempre generico - la presenza di Girolamo Rossi. La collocazione dello storico ravennate viene indicata per la prima volta da Cappi, che lo riconosce nel primo uomo vestito di nero del gruppo in piedi, sulla destra¹² (fig. 7). Ancora una volta lo studioso non esplicita le fonti della sua affermazione, che presumibilmente si basa sul confronto giustificato fra la fisionomia qui presentata e quella del ritratto di Rossi, eseguito nel 1567 da Luca Longhi e oggi conservato nella Pinacoteca ravennate¹³ (fig. 8).

Fin qui le fonti del tempo, che non parlano di altre presenze. Eppure, fra queste dobbiamo supporre almeno quella del canonico Vincenzo Carrari, storico, poeta ed estensore dell'elogio di Luca Longhi, di cui conserviamo in Classense un ritratto eseguito ad inchiostro di mano dell'artista ravennate (fig. 9), databile intorno al 1578¹⁴. Confrontandolo con gli ospiti delle *Nozze*, si rileva una vaga rassomiglianza - sicuramente allettante ma non probatoria - con l'uomo in piedi, nel gruppo di sinistra, avvolto da un mantello di colore giallo (fig. 10).

Si tratta solo di una supposizione visto il silenzio delle fonti, che non citano Carrari così come non fanno menzione della figlia di Luca, la pittrice Barbara Longhi. Il primo a nominarla in riferimento alle *Nozze* è Girolamo Fabri, che nel 1678 racconta come la pittrice fosse stata chiamata dal cardinale Carlo Borromeo, ex legato della Romagna, a ricoprire con un velo una delle donne raffigurate a mensa, perchè troppo scoperta sulle spalle e sul petto.¹⁵

¹² CAPPI 1853, p. 42, che vede il ritratto di Rossi «nella faccia del primo de' quattro, che son raggruppati al di là della mensa».

¹³ VIROLI 2000, s. 41, p. 78, 80; IDEM 2001, s. 118, pp. 92-93.

¹⁴ Il ritratto si trova su un foglio inserito all'interno di un volume ms.: V. CARRARI, *Historia de' Rossi parmigiani*, in BCR, Mob 3 2 A, c. 13^v. L'immagine in ovale - che misura cm. 14,4x11,1 - è circondata dalla scritta «VINCENIIVS. CARRARIVS. I. C. R.NAS. ANN. XXXIX». La data di esecuzione è desunta da quella di nascita di Carrari (1539).

¹⁵ FABRI 1678, p. 153-54. La notizia è ripresa pedissequamente dieci anni dopo da PASOLINI 1682, p. 17 e ricompare in un ms. settecentesco in BCR, Mob 3 1 S8, alla voce Luca Longhi: «Quadro bellissimo nel

In merito al racconto, sono stati sollevati alcuni dubbi sulla sua veridicità: qualcuno ha giustamente rilevato che nel 1564 - data della visita di Borromeo - l'opera non esisteva, mentre altri hanno spostato l'avvenimento al 1583, anno della seconda visita del santo in città; qualcun'altro ha giustamente sollevato l'obiezione che sarebbe stato disdicevole per una donna recarsi in monastero per lavorare, soprattutto quando ci si poteva ancora rivolgere a uno degli autori dell'opera, il fratello Francesco.

Le fonti non risultano d'accordo neppure sulla donna giudicata impudica, che Fabri indicava genericamente a mensa: Camillo Spreti, agli inizi dell'Ottocento, pensa sia la donna a capotavola, sulla sinistra, da lui identificata come la moglie di Luca Longhi, posta a mensa assieme al pittore, a Francesco e a Barbara;¹⁶ per altri invece, a cominciare da Cappi, il velo viene dipinto sulla figura femminile in primo piano, a destra. Lasciando sospesa la questione se il velo sia stato posto o no, e attorno a quale donna, ci interessa invece riprendere l'affermazione di Camillo Spreti, che per primo individua nel dipinto la presenza di Barbara nella figura femminile in primo piano, rivolta verso gli spettatori (fig. 11). L'idea avrà un discreto successo, tanto da essere ripresa a metà Ottocento da Cappi e in seguito da tutta la critica successiva.

Nonostante la supposizione sia avanzata da Spreti senza dichiarare alcuna base documentaria, lo stesso, non sembra troppo avventata: Barbara poteva ben sedere vicino al padre, a poca distanza dal fratello, con cui condivideva l'arte e un'eccellenza ampiamente riconosciuta da tutti i concittadini, come confermano fin da subito i componimenti poetici a lei dedicati nella già citata *Orazione* del Carrari.¹⁷

Refettorio di Classe ove medemo è suo figlio, e ove una (...) dom. che stà a mensa, la quale era stata esposta dal pittore con le spalle e col petto ignudo fù ricoperta da Barbara Lunghi sua figlia».

¹⁶ C. SPRETI, *Quadri di Luca Longhi, Francesco e Barbara suoi figli, dipinti in Ravenna e suoi posseduti da vari*, ms. 1828-1831, in BSF, Fondo Piancastelli, *Carte Romagna*, 450 CR 9, 12, 14.

¹⁷ CARRARI 1581, p. 43, 45, 63, 66, 67: scrivono versi dedicati alla pittrice Antonio Beffa Negrini, Barbara Torelli Benedetti, Muzio Manfredi, Pomponio Spreti.

Quanta meraviglia avesse destato non solo fra i ravennati ma anche fra i contemporanei è confermato da numerose fonti a cominciare da Vasari, che nell'edizione delle *Vite* del 1568 ricorda la pittrice per la capacità nel disegnare e nel colorire «con assai buona grazia e maniera».¹⁸ Barbara viene ricordata successivamente da Muzio Manfredi, cesenate di origine ma discendente da un ramo della famiglia dei signori di Faenza, che aveva speso la sua prima giovinezza a Ravenna, città dove era poi ritornato varie volte per rivedere i congiunti e dove manteneva saldi rapporti di amicizia con nobili e intellettuali locali, fra cui Francesco Longhi.¹⁹ Nel 1575, nella *Lezione* che ufficializza il suo ingresso all'Accademia dei Confusi di Bologna, Manfredi argomenta il tema affidatogli dell'onore reciproco fra uomini e donne, disquisendo sull'ingegno delle contemporanee - scelse una per ogni città - che si sono distinte nella musica, nel canto, nella conoscenza del greco e del latino, nella poesia. Per Ravenna, il poeta eleva Barbara, allora poco più che ventenne, talmente abile nell'eseguire un ritratto - dopo appena un'occhiata alla persona - da meravigliare perfino il padre.²⁰

Il poeta tornerà ad esaltare di nuovo la pittrice in una poesia a lei dedicata e inserita nei *Madrigali sopra molti soggetti stravaganti* pubblicati nel 1606²¹, dove si dice che la sua rara ma-

no e l'arte che le è propria sono in grado di vincere il confronto con la natura. Barbara viene definita «perpetua vergine», secondo il *topos* tradizionale - qui un po' tardivo per età, ma reale per la sua condizione di nubile - che collega castità e giovinezza allo *status* di donna artista. Il connubio di significanti - già studiato a proposito di Lavinia Fontana e Sofonisba Anguissola²² - verrà poi attribuito da Manfredi nella stessa raccolta poetica anche alla pittrice Fede Galizia²³.

La dimensione fuori dalla norma della Longhi - donna capace nelle arti, un territorio di privilegio maschile - verrà poi ripresa da alcuni storici e intellettuali ravennati, che inseriscono la pittrice fra le glorie nazionali, in un momento in cui la città vedeva calare progressivamente il proprio prestigio. Lo storico ravennate Tommaso Tomai pubblica prima a Pesaro (1574) e poi a Ravenna (1580) una *Historia di Ravenna* in cui vengono elencate le persone illustri della città: Barbara non viene inserita nel capitolo dedicato alle donne ravennati distintesi per bellezza, castità o per attività di beneficenza, ma - unica donna - viene ricordata col padre e il fratello nel capitolo dedicato ai pittori e agli scultori. Nel collegare i Longhi alla gloria della città, Tomai sottolinea la meraviglia che suscitano le loro opere, fra le quali quelle di Barbara.²⁴

Nonostante il silenzio sulla Longhi da parte di Girolamo Rossi e Tommaso Garzoni, ancora nel 1601, Gregorio Caldei - lettore e *magister* agostiniano nel Ginnasio di Rimini - in occasione della congregazione provinciale del suo ordine a Ravenna, cita l'illustre pittrice nella propria orazione inaugurale. Sebbene Ravenna abbia perso ormai da quasi venti anni la sua autorità metropolitana su molti territori - sottratti da Bologna per intervento dell'arcivescovo Paleotti - Caldei celebra la fama ormai superata della città, passando in rivista la sua storia dai tempi più antichi fino all'epoca contemporanea: fra i santi, religiosi e uomini importanti di ogni epoca, l'agostiniano

¹⁸ VASARI 1568, t. 8, p. 420.

¹⁹ Nato attorno al 1535, Manfredi intrattiene rapporti di amicizia con vari ravennati come Giulio Morigi, Timoteo e Pomponio Spreti, Tommaso e Camillo Tomai, Girolamo Rossi, Vincenzo Carrari, Francesco e Cesare Donati, Francesco e Andrea Longhi. Si veda: MANFREDI 1606A; PIGNATTI 2007, pp. 720-724; CALORE 1985, pp. 34-36; DENAROSI 2003, pp. 142, 410-412.

²⁰ MANFREDI 1575, p. 22: «Sappiate che in RAVENNA è hoggi una fanciulla di età di diciotto anni figliuola di Messere Luca lunghi Eccellentissimo Pittore, la quale in questa arte è sì meravigliosa, che'l Padre stesso comincia a meravigliarsi di lei, e massime nella parte de ritratti, ch'ella à pena darà una occhiata à una persona, che meglio la finga di chiunque altro più che mediocremente essercitato, havendola tuttavia dinanzi, non farebbe. Il suo nome è Barbara».

²¹ MANFREDI 1606B, p. 202: «Per la Signora Barbara Lunghi eccellentissima pittrice, e perpetua vergine».

²² GHIRARDI 1994, p. 39-42.

²³ MANFREDI 1606B, pp. 228.

²⁴ TOMAI 1580, p. 213: «et al nostro tempo vive ancora Luca Longhi, che quanto vaglia insieme co'l figliuolo Francesco, et la figliuola Barbara nell'arte della pittura, l'opere loro lo dimostrano, conciosia che chiunque le mira, di meraviglia stupisce».

inserisce un'unica donna - Barbara Longhi - che si distingue nell'arte del dipingere, un'abilità che - rassicura l'autore - viene considerata degna da parte di tutti²⁵.

L'esaltante percezione collettiva viene condivisa dalla stessa artista che, spesso, sui documenti e nelle opere si firma come «cittadina» o «pittrice» di Ravenna, facendo supporre un certo grado di consapevolezza della propria posizione, che rende onore a lei stessa e alla città²⁶.

Riguardo alla ritrattistica, specialità professionale attribuita alla pittrice, questa doveva essere cresciuta sull'esempio del padre, ricordato dalle fonti coeve come abile ritrattista «al naturale». Di questa attività di Barbara, generalmente sottolineata dalla critica più antica, purtroppo rimangono semplici testimonianze documentarie ad eccezione di un piccolo rame della Pinacoteca ravennate, datato al 1570 o al 1573, che presenta il ritratto di un monaco camaldolese in uno studiolo ingombro di libri (fig. 12).²⁷ Il dipinto, reso noto alla critica nel 1959, è giunto nella collezione da luogo sconosciuto e in epoca imprecisata, ma potrebbe trattarsi di un'opera di proprietà comunale almeno dal 1844.²⁸ Tradizionalmente attribuito alla pittrice per via di una predominanza verde-gialla che sarebbe propria dell'opera della pittrice,²⁹ il ritratto si presenta in condizioni abbastanza difficili di lettura, a causa delle parziali abrasioni che rendono incerta l'attribuzione su base stilistica.

A ciò si aggiunge l'impossibilità di operare raffronti, visto che abbiamo notizie solo in via documentaria di altri ritratti di Barbara Longhi: quello indicato genericamente agli inizi del '900 in collezione Castellani a Torino

²⁵ CALDEI 1601, c. 440: «Barbara de Longis in pingendi arte Appelles alter merito esistimanda (quod in femina admirationis profecto dignum reputatur ab omnibus) filia Lucae Longi in eadem arte tempestate sua celeberrimi, sororque Francisci Longi haud a patre, et sorore degeneris». La citazione è riportata anche da TURCHINI 2003, p. 34, n. 30.

²⁶ SIMONI 1999, p. 60; EADEM 2004, p. 110.

²⁷ VIROLI 2000, s. 108, p. 191; IDEM 2001, p. 98.

²⁸ *Inventario Accademia* 1844, c. 73: «N. 283. Ritratto di un frate con cornice intagliata e dorata. In buono stato. Alto c. 21 e largo c. 14.5».

²⁹ MARTINI 1959, p. 88; d'accordo è VIROLI 2000, s. 108, s. 127, p. 191.

e datato 1589³⁰; il ritratto dell'abadessa Tommasa Re citato nel suo testamento;³¹ una mezza figura di monaca, con libro e giglio in mano, e un crocefisso sopra a un tavolino, che nel 1844 risultava depositato in Pinacoteca per volontà del proprietario - l'arcivescovo Falconieri - e che nel 1871 venne ritirato dagli eredi;³² un ritratto di Giovanni Fabrizio Lunardi, defunto a cinque anni nel 1632 - forse identificabile con il ritratto di putto «grande al vero» che sappiamo esser stato venduto dall'Accademia ravennate nel 1844 - che Cappi indica a metà '800 come di sua proprietà³³.

Gli inventari camaldolesi della collezione monastica, datati al 1795, attestano inoltre l'esistenza di un autoritratto della pittrice e di un dipinto - attribuito alla scuola di Longhi - raffigurante una «*Santa Catharina della Rota*»³⁴. Questi due dipinti citati dagli inventari convergono successivamente in un'attribuzione unica avviata ai primi dell'Ottocento da Ca-

³⁰ VIROLI 2000, p. 246.

³¹ SIMONI 1999, pp. 66-67.

³² *Inventario Accademia* 1844, c. 54: «Decimo dei depositati. Mezza figura di una Monaca con libro e giglio in mano, che ha sopra un tavolino il Crocefisso. Dipinto in tela di Barbara Longhi, con cornice nera a filetti dorati a velatura. Proprietà dell'E.mo, e R.mo Signor Cardinale Arcivescovo Chiarissimo Falconieri. Alto c. 66 e largo c. 58.5»; BCR, *Carte Bernicoli*, Busta IX, n. 69/1 e 69/2, *ad vocem*: «Barbara - Monaca orante avanti il Crocefisso - promesso in deposito alla Pinacoteca dall'Arcivescovo Falconieri proprietario - Acc. B.A. Archivio Busta Doni n. 5 an. 1827 - consegnato in deposito con istromento 24/4/1829 Ivi n. 16. Restituito agli eredi 10 luglio 1871 Ivi n. 17».

³³ *Atti Accademia* 1844, p. 273; CAPPI 1853, p. 152: «l'elegante fanciullo [...] che si vede in mia casa, e ci è messo innanzi di figura intera vivo e parlante con sottoposta antica iscrizione, la qual dice esser costui un Giovanni Fabrizio Lunardi, morto di cinque anni il 24 ottobre 1632».

³⁴ *Inventario dell'Appartamento del R.mo P. A.e fatto li 6 Aprile 1795*, ms. in ASR, CRS, Classe, vol. 366 (1795) cc. nn.: «Prima Camera. Nel Primo Ordine [...] un altro quadro rappre il ritratto di Barbera fatto da lei [...]. Quarta Camera [...]. Altri due uno la B. V.e col Bambino, e l'altro S. Cattarina della Rota della Scuola di Luca Longhi».

millo Spreti,³⁵ che attribuisce a Barbara un autoritratto in veste di Santa Caterina, proveniente dal Monastero di Classe.

Difficile stabilire se Spreti abbia congiunto le due attribuzioni suggerite dagli inventari o se si sia avvalso di fonti a noi sconosciute. Piace pensare che il dipinto oggi conservato in Pinacoteca e raffigurante Santa Caterina (fig. 13) possa considerarsi un autoritratto di Barbara, un'ipotesi percorribile solo sulla base del confronto con la fisionomia della giovane donna delle *Nozze* di Cana.

Nonostante ciò, non ci sono dubbi almeno riguardo al fatto che l'immagine della santa in Pinacoteca sia di mano di Barbara Longhi.³⁶ Anzi, si può aggiungere che la tela è riconducibile alla sua produzione giovanile, verso la metà degli anni Settanta del '500, e che probabilmente la pittrice si avvale di un prototipo del padre, secondo quella consuetudine, largamente attestata nella produzione della bottega, di replicare con frequenza le opere di successo. Sono le numerose derivazioni dal soggetto attestate dalle fonti - solo Cappi ne cita altre cinque oltre a questo dipinto, allora nella collezione dell'Accademia³⁷ -, conservate ancora oggi nei musei europei o reperibili sul mercato antiquario,³⁸ che supporta-

³⁵ C. SPRETI, *Quadri di Luca Longhi, Francesco e Barbara suoi figli, dipinti in Ravenna e suoi posseduti da vari*, ms. 1828-1831, BSF, Fondo Piancastelli, *Carte Romagna*, 450 CR 16 e 450 CR 12: «Allorchè esistevano in Ravenna li monaci camaldolesi, si ammirava come di presente si ammira il ritratto fatto da se medesima sotto l'aspetto di S. Catterina». La tesi viene ribadita da Spreti in altri documenti mss. autografi in BCR, *Memorie dei pittori scultori ed incisori ravennati raccolte dal cavaliere Camillo Spreti*, ms. sec. XIX, mob. 3 1 S2 10.

³⁶ VIROLI 2000, s. 115, p. 196.

³⁷ CAPPI 1853, tavola riassuntiva: «S. Caterina della ruota (mezza figura) 43×33 a Rimini nella quadreria del marchese Diotallevi; Anche a Forlì è in casa Romagnoli una tavoletta con questa mezza figura; Replica 37×31,5 a Ferrara, presso il sig. march. Massimiliano Strozzi Sagrati; Replica 69×53 a Fano, presso il signor Don Giovanni Rayn; Il sopradetto conte Lauri maceratese ha pure un quadro con questa mezza figura».

³⁸ Le repliche che presentano leggere varianti si trovano nella Pinacoteca di Bologna e nel Museo di Bucarest; una *Santa Caterina* si trovava all'Ermitage di San Pietroburgo fino al 1931, quando fu venduta all'asta. Altre due repliche so-

no l'esistenza di un prototipo autorevole ancora da individuare.

A questo proposito, sembra difficilmente accettabile l'idea che la *Santa Caterina* giunta nel 1994 nella Pinacoteca ravennate per donazione Levi (fig. 14), possa essere il modello da cui derivano le repliche esistenti e soprattutto che l'opera sia di mano di Luca Longhi³⁹.

Il confronto fra quest'ultima opera e la *Santa Caterina* camaldolese presenta alcune differenze: nella replica Levi i particolari sono resi in modo più attento - fino ad un arricchimento del pannello del velo -, lo sguardo della figura è più intenso, le sfumature sono più morbide e la gamma cromatica è leggermente più complessa. Ma i recenti restauri hanno consentito di verificare come la struttura e il materiale del supporto delle due opere siano in sostanza i medesimi⁴⁰, circostanza questa che sembra indicare una realizzazione assai ravvicinata temporalmente. Se poi si considera l'abilità tutta veneta di colorire in modo arioso e morbido - dimostrata da Luca Longhi fin dalle opere della prima maturità e cresciuta nel corso degli anni - è difficile pensare che il caposcuola possa aver messo mano ad una di queste due opere.

Per questi motivi, l'esecuzione della replica Levi - apparentemente di Barbara - va leggermente spostata più avanti rispetto alla *Caterina* camaldolese della metà degli anni Settanta del Cinquecento, ed è quindi più prossima all'esecuzione di una variante sullo stesso soggetto, reperita presso la collezione del Museo del Capitolo del Duomo di Verona (fig. 15)⁴¹. Qui, lo stesso modello femminile riveste ancora una volta i panni di Santa Caterina, dando conferma che ci troviamo di fronte ad un ennesimo presumibile autoritratto, molto vicino alla fisionomia della gio-

no passate presso la Galleria Altomani di Pesaro in anni recenti.

³⁹ CERONI 1994 e di nuovo EADEM 2007, p. 170. L'attribuzione è stata condivisa da: SIMONI 2000, p. 212; VIROLI 2000, s. 56, p. 92, che pur manifesta qualche perplessità; FABBRI 2007, p. 42.

⁴⁰ CERONI 2007, p. 170.

⁴¹ Per la segnalazione ringrazio il dott. E. M. Guzzo, che per primo ha suggerito l'attribuzione a Barbara Longhi. L'opera su tela (cm 37.5×30.5) fu donata al Capitolo della Cattedrale nel 1673 dal canonico Trentossi, priva di attribuzione: GUZZO 1990; IDEM 2005, p. 301; SIMONI 2010.

vane delle *Nozze* e alle precedenti varianti esaminate - in particolare alla *Caterina Levi* -, sia per l'abbigliamento che per la gamma cromatica utilizzata. Manica e polsino della veste risultano uguali a quelli delle due opere ravennati, così come simile è la coroncina posta sui capelli. Piccole differenze si notano nella capigliatura mentre la posa è decisamente diversa: superata la staticità degli esempi precedenti, Barbara-Caterina si presenta in leggero scorcio, secondo una posa dinamica che si accorda alla progressiva tensione manierista che investe la pittura di Francesco già all'avvio del nono decennio⁴², sviluppata anche grazie agli scambi che contemporaneamente intercorrevano fra Ravenna e Parma. Nella città emiliana, l'elezione di Muzio Manfredi a principe della locale *Accademia degli Innominati*, avvenuta nel 1580⁴³, favorisce l'ingresso di numerosi ravennati nell'istituzione parmense e aiuta a comprendere il tessuto di relazioni entro cui nasce la committenza svolta da Francesco Longhi in questa città⁴⁴ e l'assorbimento del manierismo e dei modelli emiliani all'interno della sua produzione. Barbara, spesso incline a seguire artisticamente il fratello, risente della stessa influenza che conduce l'esecuzione della *Santa Caterina* di Verona agli anni di poco successivi al lavoro nel refettorio camaldolese.

Infine, merita una riflessione la scelta da parte di Barbara Longhi di assumere le sembianze di Caterina, una santa aristocratica, colta e sapiente, in grado di suscitare meraviglia quanto la stessa pittrice. È già stato osservato come la scelta del modello agiografico confermi quell'indirizzo di un'educazione virtuosa, rivolta alle donne colte ed eleganti, che era

⁴² TAMBINI 2008.

⁴³ Dal 1574, l'Accademia degli Innominati contava fra i suoi soci Girolamo Rossi; nel 1580, Manfredi favorisce l'entrata di numerosi ravennati fra cui Giulio Morigi, Cesare Bezzi, Tommaso Tomai, Pomponio Spreti, Federico Lunardi e Francesco Corelli: DENAROSI 2003, pp. 409-10.

⁴⁴ Francesco Longhi firma nel 1584 uno *Sposalizio di Santa Caterina, con San Giovannino e Santa Caterina da Siena* per la chiesa domenicana di S. Pietro martire a Parma. Committente del dipinto, di cui sopravvive solo un frammento con una testa di Madonna presso la Pinacoteca Stuard di Parma, fu Gian Battista Pico di Spoleto, segretario del duca: CADOPPI 2007; TAMBINI 2008, pp. 29-30.

stata elaborata dal *Cortigiano* di Castiglione; d'altra parte, ricorrendo al travestimento sacro, la pittrice poteva presentare la propria immagine al pubblico in veste devota, allontanando da sé il sospetto di peccare di vanità⁴⁵.

Nel caso di Barbara, la scelta di mimetizzarsi in una figura santa può considerarsi, in accordo con il profondo spirito di devozione manifestato sempre da tutti i membri della famiglia, come attestano le fonti⁴⁶ e le numerose relazioni intercorse fra i Longhi e gli ordini ravennati, in particolare domenicani, camaldolesi, benedettini. Se gli autoritratti di Barbara sono stati realmente eseguiti nelle date proposte, essi risulterebbero anche in accordo con i suggerimenti dati a pittori e committenti dal *Discorso* del cardinal Paleotti, pubblicato nel 1582, dove si raccomandava di non utilizzare il ritratto di persone reali sotto le spoglie di figure sante.

Un'ultima ragione sulla scelta di Barbara di presentarsi nelle vesti di Caterina va collegata alla storia e all'assetto politico-sociale di Ravenna e della Romagna. Nella vicina Bologna, Lavinia Fontana poteva permettersi di realizzare alcuni autoritratti senza sfruttare alcun travestimento devoto, ma di elaborare una nuova iconografia di donna raffinata, elegante, che si presentava al pubblico con gli strumenti del lavoro in mano o seduta mentre suona la spinetta. La scelta di apparire in queste vesti garantiva all'artista bolognese di integrare il proprio *status* di donna eccezionale nello schema delle convenzioni sociali del tempo, indirizzando le proprie immagini assai richieste ad una società fedele alla chiesa e garante dell'ordine.

La situazione romagnola, in particolare quella ravennate, a queste date non può considerarsi altrettanto: le guerre fra guelfi e ghibellini che avevano insanguinato questi territori fin dall'inizio del '500 e che si erano arrestate solo nel 1562, grazie all'alleanza locale emersa a seguito dello scontro delle chiuse⁴⁷, in realtà,

⁴⁵ GRAZIANI 1994, p. 144; GHIRARDI 1994, p. 49.

⁴⁶ CARRARI 1581, p. 16.

⁴⁷ ROSSI 1589, pp. 738-743; BONOLI 1661, p. 321; CASANOVA 1991, pp. 45-46, EADEM 1999, p. 44.

avevano visto episodi di violenza almeno fino alla chiusura del secolo⁴⁸.

Gli storici hanno notato come questi avvenimenti abbiano fortemente ritardato nel territorio romagnolo quel fenomeno di composizione di una classe sociale fedele a Roma, garante dell'ordine e aggregata mediante le ritualità cerimoniali, su cui si imperniava la politica di controllo politico dello stato pontificio⁴⁹. In questo particolare assetto, a Barbara Longhi mancava la possibilità di immaginare per sé un'identità pubblica simile a quella della collega bolognese, essendo assenti in quegli anni a Ravenna una dimensione sociale condivisa entro cui presentarsi e un pubblico che si riconoscesse in un comune sistema di riti e cerimoniali.

Passando gli anni, anche nei territori romagnoli venne a formarsi pian piano questo assetto ma Barbara rinunciò, per quel che sappiamo, a raffigurarsi ancora in autoritratti santificati, preferendo idealizzare la figura della santa nella quale, in passato, aveva amato identificarsi.

La dimensione non autobiografica è esplicita nella *Santa Caterina* della collezione Altomani di Pesaro, firmata dalla pittrice, la cui esecuzione va situata entro i primi anni del Seicento⁵⁰. L'opera manifesta numerose assonanze - per gamma cromatica, preziosità, taglio della figura, posizione delle mani - con la *Giuditta* della Pinacoteca ravennate, che a sua volta condivide con la pala di *Santa Agnese* una certa stilizzazione delle forme e una decisa atmosfera arcaizzante, già sottolineate dalla critica⁵¹. Per quest'ultima opera, oggi nel Seminario arcivescovile di Ravenna ma realizzata per la chiesa scomparsa di Sant'Agnese, possediamo oggi alcuni documenti che indicano un'esecuzione probabile fra giugno 1601 e aprile 1605, e comunque non oltre il 1612⁵².

⁴⁸ G.P. GHISLIERI, *Descrizione esattissima della Romagna fatta a papa Sisto quinto, 1579*, in TURCHINI 2003, p. 262; *Istruzione per il governo di Romagna, 1590 circa*, in TURCHINI 2003, p. 279, 281; CASANOVA 1991, p. 64; SIMONI 2007.

⁴⁹ CASANOVA 1999, pp. 8-9, 17-19.

⁵⁰ Per la *Santa Caterina* di collezione Altomani si veda ZAMA 2002 (che data l'opera attorno al 1575) e SIMONI 2004, p. 112.

⁵¹ FABBRI 2007, p. 50.

⁵² AAR, *Sacre Visite 1579-1602*, t. 2, f. 19 (21 giugno 1601: «De decretis in alia Visitatione nihil fuit adim-

Con l'inizio del nuovo secolo, Barbara Longhi sospende l'utilizzo della propria immagine a favore di raffigurazioni di figure sacre più ideali, che oscilleranno d'ora in poi tra racconto intimo e distacco reverenziale dalla sfera del sacro.

Bibliografia

ARMENINI 1586 - G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, a cura di M. GORRERI, Einaudi, Torino 1988.

Atti Accademia 1844 - Atti di un quinquennio della Provinciale Accademia delle Belle Arti in Ravenna dal 1843 al 1847, Ravenna, tipi del v. Seminario arcivescovale, 1849.

BENIINI 1982 - J. BENIINI, *Luca Longhi e la pittura su tavola in Romagna nel '500*, Alfa, Bologna 1982.

BERARDI 1974 - D. BERARDI, *Le "nozze di Cana" di Luca Longhi (in margine a un restauro)*, «BECCR», n. 9, Ravenna 1974, pp. 761-768.

BONOLI 1661 - *Istorie della città di Forlì*, In Forlì, per li Gimatti e Saporetto, 1661.

CADOPPI 2007 - A. CADOPPI, *La Cappella della famiglia Pico e un quadro del ravennate Francesco Longhi nell'ex chiesa di San Pietro martire*, «Aurea Parma», anno XCI, fasc. III, Parma, sett.-dic. 2007, pp. 275-304.

CALDEI 1601 - F. GREGORIO CALDEI, *De Laudibus Ravennae. Oratio*, Ravenna 1601, copia settecentesca ms. in BCR, *Miscellanea mss.* XX, n. 20, cc. 434-440.

CALORE 1985 - M. CALORE, *Muzio Manfredi tra polemiche teatrali e crisi del mecenatismo*, «Studi romagnoli», n. 36, Faenza 1985, pp. 27-54.

CAPPI 1853 - A. CAPPI, *Luca Longhi illustrato*, Ravenna 1853.

CARRARI 1581 - V. CARRARI, *Oratione, rime, et versi latini, de diversi eccellentiss. autori, in morte di M. Luca Longhi Pittore Ravennate*, In Ravenna, Appresso Francesco Tebaldini, 1581.

pita, et [...] non fuit depicta Imago beati Agnetis in medio Altaris); *Sacre Visite 1605*, t. 3, f. 118 (19 aprile 1605: «Visitavit altare in capite ecclesiae [...] alterius à sinistris imagines in pariete sunt depictae Beatae Agnetis in tela in media S.tae Catherinae à dextris, S.ti Marci à sinistris imagines in pariete depictae»; *Sacre Visite. De beni mobili di tutte le Chiese Parochiali, [...] di Ravenna fatti l'anno 1613 [...]*, t. 7, c. 70, 71: (30 settembre 1612: «Inventario delle robbe, et beni mobili della Chiesa Parocchiale di S.ta Agnese [...] il dì ultimo di Settembre 1612. Una ancona fatta di novo con l'immagine di S.ta Agnese posta nel mezzo dell'altare maggiore».

- CASANOVA 1991 - C. CASANOVA, *Potere delle grandi famiglie e forme di governo*, in L. GAMBI (a cura di), *Storia di Ravenna. Dalla dominazione veneziana alla conquista francese*, IV, Venezia 1999, pp. 39-129.
- CASANOVA 1999 - C. CASANOVA, *Gentilhuomini ecclesiastici. Ceti e mobilità sociale nelle Legazioni pontificie (secc. XVI-XVIII)*, Bologna 1999.
- CERONI 1994 - N. CERONI, *La donazione Levi*, Ravenna [1994].
- CERONI 2007 - N. CERONI, *Barbara Longhi. Saint Catherine of Alexandria*, in V. FORTUNATI, J. POMEROY, C. STRINATI (a cura di), *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque, catalogo della mostra del National Museum of Women in the Arts di Washington (16 marzo - 15 luglio 2007)*, Milano 2007, p. 170.
- DENAROSI 2003 - L. DENAROSI, *L'Accademia degli Innominati di Parma. Teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze 2003.
- FABBRI 2007 - A. FABBRI, *Una bottega del Cinquecento a Ravenna. Luca Longhi*, Ravenna 2007.
- FABRI 1664 - G. FABRI, *Le sagre memorie di Ravenna antica*, in Venetia, per Francesco Valvasense, 1664.
- FABRI 1678 - G. FABRI, *Ravenna ricercata ovvero compendio istorico delle cose più notabili dell'Antica Città di Ravenna*, in Bologna, per Gio. Recaldini, 1678.
- GHIRARDI 1994 - A. GHIRARDI, *Lavinia Fontana allo specchio. Pittrici e autoritratto nel secondo Cinquecento*, in V. FORTUNATI (a cura di), *Lavinia Fontana 1552-1614*, Milano 1994, pp. 37-51.
- GRAZIANI 1994 - I. GRAZIANI, *La leggenda della donna artista*, in V. FORTUNATI (a cura di), *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, I, Bologna 1994, pp. 129-147.
- GUZZO 1990 - E. M. GUZZO, *Il museo canonico*, in *Veronensis Capitularis Thesaurus*, Verona 1990, p. 203, n. 31.
- GUZZO 2005 - E. M. GUZZO, *La fortuna della pittura italiana, non veneta, nelle collezioni veronesi*, in M. SIEDEL, B. AIKEMA, R. LAUBER (a cura di), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Venezia 2005.
- Inventario Accademia 1844 - Inventario descrittivo degli Effetti tutti esistenti nella provinciale Accademia delle Belle Arti di Ravenna*, 1844, ms. in ASR n.n.
- MANFREDI 1575 - M. MANFREDI, *Lezione del signor Mutio Manfredi, il vinto Academico Confuso*, In Bologna, Appresso Alessandro Benacci, 1575.
- MANFREDI 1606A - M. MANFREDI, *Lettere brevissime, scritte tutte in un anno*, In Venezia, appresso Roberto Meglietti, 1606.
- MANFREDI 1606B - M. MANFREDI, *Madrigali di Mutio Manfredi il Fermo sopra molti soggetti stravaganti*, In Venezia, appresso Roberto Meglietti, 1606.
- MARTINI 1959 - A. MARTINI, *La Galleria dell'Accademia di Ravenna*, Venezia 1959.
- PASOLINI 1682 - S. PASOLINI, *Lustri ravennati dall'anno mille, e cinquecento ventuno, fino all'anno mille, e cinquecento ottantaotto*, In Bologna, per Giacomo Monti, 1682.
- PIGNATTI 2007 - F. PIGNATTI, *Manfredi Muzio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 68, Roma 2007, pp. 720-725.
- ROSSI 1589 - G. ROSSI, *Storie ravennate*, a cura di M. Pierpaoli, Ravenna 1997.
- SIMONI 1999 - S. SIMONI, *Appunti intorno a Barbara Longhi*, «Romagna Arte e Storia», n. 55, 1999, pp. 59-72.
- SIMONI 2000 - S. SIMONI, *Barbara Longhi*, in C. BASSI ANGELINI (a cura di), *Donne nella storia nel territorio di Ravenna, Faenza e Lugo dal Medioevo al XX secolo*, Ravenna 2000, pp. 209-214.
- SIMONI 2004 - S. SIMONI, *Una nuova Madonna del latte di Barbara Longhi*, «Romagna Arte e Storia», n. 71 (2004), pp. 105-112.
- SIMONI 2007 - S. SIMONI, *La Ravenna dei Longhi. Una grande bottega di pittori per capire la città del '500*, «Ravenna& dintorni», 6 dicembre 2007, p. 16.
- SIMONI 2010 - S. SIMONI, *Ritratti e autoritratti di Barbara Longhi*, «Ravenna& dintorni», 23 dicembre 2010, p. 26.
- TAMBINI 2008 - A. TAMBINI, *Modelli, repliche e inediti nella pittura di Luca, Francesco, Barbara Longhi*, «Romagna Arte e Storia», n. 82, 2008, pp. 15-40.
- TOMAI 1580 - T. TOMAI, *Historia di Ravenna*, Ravenna, appresso Francesco Tebaldini di Osimo, 1580 (ed. an. Forni, Bologna 1980).
- TURCHINI 2003 - A. TURCHINI, *La Romagna nel Cinquecento. II. Romagna illustrata*, Il Ponte vecchio, Cesena 2003.
- VASARI 1568 - G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori italiani*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1906.
- VIROLI 2000 - G. VIROLI, *I Longhi. Luca, Francesco, Barbara pittori ravennati*, Ravenna 2000.
- VIROLI 2001 - G. VIROLI, schede in N. CERONI (a cura di), *Pinacoteca comunale di Ravenna*, Ravenna 2001.
- ZAMA 2002 - R. ZAMA, *Un'inedita Santa Caterina siglata Barbara Longhi*, «Romagna Arte e Storia», n. 65, 2002, pp. 79-84.



Fig. 1. Luca e Francesco Longhi, *Le nozze di Cana*, 1579-80, Ravenna, ex refettorio del Monastero di Classe. BCR, *Fondo fotografico ravennate*

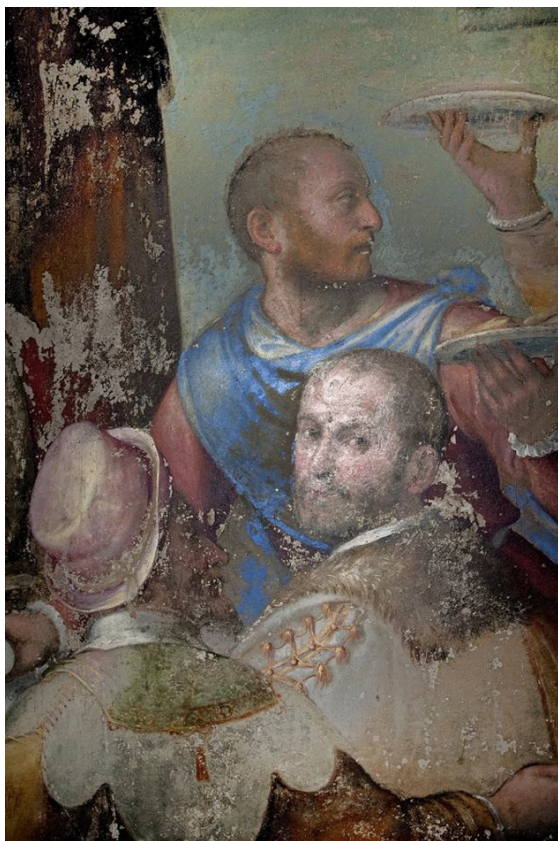


Fig. 2. Luca e Francesco Longhi, *Le nozze di Cana*, particolare raffigurante Pomponio Spreti fra Luca e Francesco Longhi, Ravenna, ex refettorio del Monastero di Classe. BCR, *Fondo fotografico ravennate*



Fig. 3. Luca Longhi, *Le nozze di Cana*, particolare raffigurante l'abate Luca Bagnoli da Bagnacavallo. BCR, *Fondo fotografico ravennate*



Fig. 4. Luca Longhi, *Cristo morto sorretto dagli angeli fra San Bartolomeo e l'abate di Classe*, Ravenna, Museo d'Arte della Città



Fig. 5. Luca Longhi, *Cristo morto sorretto dagli angeli fra l'abate di Classe e una monaca*, Ravenna, Cassa di Risparmio (in deposito presso il Museo d'Arte della Città di Ravenna)



Fig. 6. Luca Longhi, *Cristo morto sorretto dagli angeli fra l'abate di Classe e un monaco* (Brunner, C. Paris, 1920 c.). BCR, Archivio fotografico Ricci, Accademia di Belle Arti, n. 969



Fig. 7. Luca Longhi, *Le nozze di Cana*, particolare raffigurante Girolamo Rossi (il primo a sinistra) e altri astanti. BCR, Fondo fotografico ravennate



Fig. 8. Luca Longhi, *Ritratto di Girolamo Rossi*, Ravenna, Museo d'Arte della Città



Fig. 9. Luca Longhi, *Ritratto di Vincenzo Carrari*, disegno tratto dal ms. V. CARRARI, *Historia de' Rossi parmigiani*, sec. XVI. BCR, Mob 3 2 A, c. 13v



Fig. 10. Luca Longhi, *Le nozze di Cana*, particolare raffigurante Vincenzo Carrari (secondo da destra).
BCR, Fondo fotografico ravennate



Fig. 11. Luca Longhi, *Le nozze di Cana*, particolare raffigurante Barbara Longhi. BCR, Fondo fotografico ravennate



Fig. 12. Barbara Longhi (?), *Ritratto di monaco camaldolese*, Ravenna, Museo d'Arte della Città

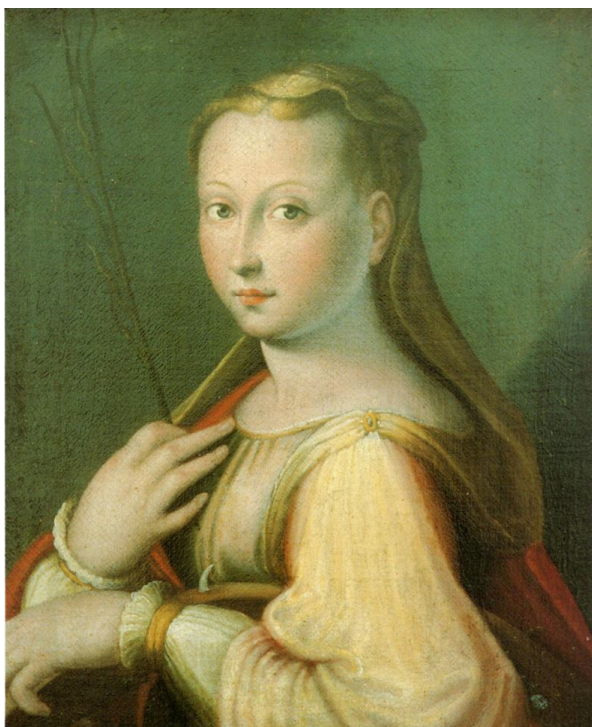


Fig. 13. Barbara Longhi, *Santa Caterina*, Ravenna, Museo d'Arte della Città

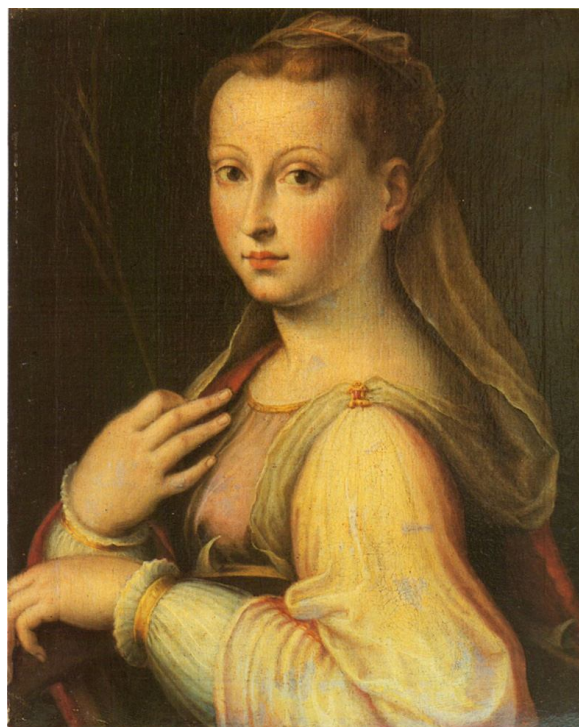


Fig. 14. Luca Longhi (?), *Santa Caterina*, Ravenna, Museo d'Arte della Città (già collezione Levi). Nel presente contributo si attribuisce l'opera a Barbara Longhi



Fig. 15. Barbara Longhi, *Santa Caterina*, Verona, Museo del Capitolo del Duomo

Filippo Trerè

1. «IN MARMOREA TABULA OBLONGA»

Il cronista francescano Lukas Wadding a proposito della lastra terragna di Ostasio IV da Polenta (morto nel 1396) (fig. 1), che si trova ancora oggi nella basilica di San Francesco a Ravenna, scrive: «In marmorea tabula oblonga & quadrata, ubi ejus insculpta imago».¹ La *damnatio memoriae*, che ha seguito inevitabilmente la caduta della signoria polentina nel 1441, ha preservato in città solo due di questa insolita tipologia di monumento funerario: quella menzionata di Ostasio IV e quella vicina del beato Enrico Alfieri (defunto nel 1405) (fig. 2) collocata all'interno del medesimo edificio religioso². Durante lavori di ristrutturazione della basilica, eseguiti verosimilmente nei primissimi anni del XVI secolo, fu effettuato il rialzamento del piano pavimentale e del colonnato di circa m. 1.80³. È molto probabile che a queste date le due lastre furono levate dall'originaria collocazione e sistemate ai lati dell'ingresso principale⁴.

* Questo intervento, seppure con minime varianti, è quello proposto alla giornata di studi del 4 dicembre 2010. Esso è un approfondimento ulteriore di: TRERÉ 2006/2007, pp. 32-37, 62-75. Per gli aiuti a vario titolo prestati desidero ringraziare: Elisa E-maldi, Franco Gàbici, Corinna Giudici, Claudia Giuliani, Claudia Frassinetti, Padre Ivo Laurentini, Daniele Leoni, Don Guido Marchetti, Massimo Medica, Paola Novara, Anna Stanzani, Giannantonio Tassinari.

¹ WADDING 1734, p. 131.

² Su tale distruzione e compravendita di sepolture di proprietà polentina, in seguito alla caduta di quella signoria (Ravenna viene conquistata dalla Serenissima): TRERÉ 2006/2007, pp. 13-15. Per una ricostruzione degli ultimi decenni di dominazione sulla città di questa potente famiglia ravennate: VASINA 1993, pp. 591-597; PIERPAOLI 2001, pp. 78-82. Su questo argomento è di grande utilità la recente pubblicazione del secondo volume di: CARRARI 2009, pp. 139-159.

³ In tal senso sono fondamentali gli scavi archeologici e le ricerche condotte da: CICOGNANI-NOVARA 1995, p. 244; NOVARA 2010, pp. 21, 24.

⁴ AARA, G. A. Montanari OFMConv., «Memorie antiche e moderne dei Frati Minori di S. Francesco»,

Attualmente sono poste in fondo alla navata sinistra della basilica.⁵ Quindi è lecito supporre che le due tombe fossero collocate in un luogo privilegiato, forse proprio vicino alla Cappella funeraria polentina che presenta ancora esternamente i due arcosoli dove erano collocate le arche sepolcrali⁶. Non è conosciuta la ragione per cui questi due rilievi si sono salvati. Paola Novara documenta che nel 1936, durante i restauri che interessarono il “Chiostro della Cassa”, furono ritrovati cinque frammenti di lastre terragne con epigrafe riutilizzati come banchina dello stilobate. Uno di questi pezzi si trova ancora *in situ*, mentre gli altri quattro sono attualmente custoditi nei magazzini del Museo Nazionale.⁷ Non è da escludersi che queste tracce di spoglio, utili per la costruzione del chiostro, possano provenire sia dal vicino cimitero (nell'area della tomba di Dante) o addirittura dal precedente pavimento della basilica⁸. È usanza ben nota nel

1754, cc. 36-36 bis. (sulla tomba dell'astigiano, ma non precisa e descrive la sua collocazione); BELTRAMI 1783, p. 93; MESINI 1914, p. 6 (che menziona pure che le due lapidi funerarie furono levate dal pavimento). La lastra di Ostasio era murata a destra, entrando dalla porta principale, in simmetria con l'analoga pietra tombale del beato francescano posta a sinistra.

⁵ In assenza di altre notizie in tal senso si può ipotizzare che tale attuale sistemazione sia il frutto dei restauri in San Francesco compiuti nel 1921 dall'allora soprintendente Ambrogio Annoni per le celebrazioni del VI Centenario della morte di Dante: ANNONI 1921, pp. 10-15. Già poco tempo dopo tali monumenti erano situati proprio dove si trovano oggi come documenta la letteratura critica di allora: RICCI 1923, p. 164 (cf. anche note 45-46).

⁶ Probabilmente le due tombe terragne, considerata la loro importanza, si potevano originariamente trovare nell'area del coro oppure in quella circostante agli altari (cf. GARMS 1999, pp. 343-347).

⁷ CICOGNANI-NOVARA 1995, pp. 255-257; NOVARA 2010, pp. 24, 27, tav. 2 (i frammenti custoditi nel museo, sulla base della grafia, sono da datarsi alla metà del secolo XIV). Già Gaetano Savini si era accorto di questo materiale lapideo. Egli ne ha lasciato una puntuale descrizione: SAVINI 1996, p. 80.

⁸ La seconda ipotesi è proposta da: CICOGNANI-NOVARA 1995, pp. 256-257. Tombe terragne erano

medioevo scegliere come sepoltura lo spazio sacro della chiesa, appoggiando le arche ai muri della facciata e dei fianchi o interrando i corpi all'interno, sotto il pavimento, segnalando la tomba con una lastra. Ed anche la tomba terragna poteva trovare diffusione nelle immediate vicinanze di ambienti claustrali.⁹ I personaggi menzionati nelle epigrafi delle lastre sopra ricordate potrebbero essere frati o padri guardiani del convento francescano¹⁰. È certamente possibile che nella basilica di San Francesco, eletta dai polentani come loro *Pantheon* (Ricci)¹¹, e in altri edifici religiosi della città ci siano stati altri esponenti della nobiltà, del clero e degli ordini religiosi che abbiano scelto la lastra - con differenti varianti iconografiche - come modo di eternare la propria memoria. Per quanto apparentemente più semplice di un monumento funebre, la tomba terragna è pure un'opera complessa, caricandosi di molteplici valori concettuali e simbolici a cui concorrono la raffigurazione del defunto, l'iscrizione che corre lungo i quattro lati, la presenza di stemmi ed emblemi. Nonostante a Ravenna siano rimaste solo due tracce quasi perfettamente integre di questi inconsueti rilievi funebri è possibile costruire un discorso su quali modelli iconografici prevalentemente i committenti ravennati si riferivano quando si rivolgevano ad uno scultore per scolpire la propria immagine nella lastra. In questo senso le considera-

sitate anche in ciò che rimane dell'originario chiostro del convento che fonda le sue origini su strutture altomedievali (oggi la parete di delimitazione orientale dell'attiguo "Chiostro di Dante", anch'esso costruito agli inizi del Cinquecento): NOVARA 2010, pp. 21-22. Difatti i francescani si stabiliscono in città nel 1263 grazie alla concessione della neoniana basilica *Apostolorum* o San Pietro Maggiore da parte dell'arcivescovo Filippo Fontana con il documento del 4 gennaio 1261 (cfr. FOSCHI 1990, pp. 35, 47; MONTANARI 1993, pp. 306-307; ZANOTTI 1999, p. 14).

⁹ In questo senso Renzo Grandi, che sintetizza una quasi quarantennale esperienza di studio sui monumenti funerari dei dottori bolognesi, ricorda a proposito dell'arca del notaio Rolandino Passeggeri (morto nel 1300) situata davanti alla chiesa di San Domenico: «I monumenti più antichi sono quelli all'aperto, presso i cimiteri degli ordini mendicanti» (GRANDI 2007, p. 131).

¹⁰ CICOGNANI, NOVARA 1995, p. 256.

¹¹ «Si può veramente chiamare il "Tempio polentano" perché dei Polentani conteneva i sepolcri» (RICCI 1921, p. 82).

zioni espresse da Bruno Breveglieri sulle codificate tombe terragne dell'ambito bolognese possono valere anche per la realtà ravennate.¹²

2. TRA STORIA ED ICONOGRAFIA: IL «MAGNIFICUS DOMINUS HOSTASIUS» ED IL SERENO E PROBO FRANCESCO

Se si parte ad analizzare la lastra terragna di Ostasio si può osservare come il defunto è raffigurato in posizione giacente, testa eretta, occhi chiusi e mani incrociate (*fig. 1*).¹³ Egli indossa l'abito del Terziario Francescano col cordone per simboleggiare la penitenza e cioè la volontà di espiare i peccati commessi durante il suo dissoluto governo.¹⁴ Le mani, il volto, e i piedi, purtroppo scomparsi, sono di marmo bianco e spiccano nel rosso veronese della lastra. Ai piedi del defunto, come ricorda il Fabri¹⁵, c'era lo scettro che simboleggiava la «rinunzia al dominio mondano» come afferma anche Corrado Ricci¹⁶. Ostasio giace su un cuscino a losanghe con rosoncini, che termina con fiocchetti agli angoli. A sua volta il nobile ravennate è inserito in un elegante baldacchino con arco trilobato sostenuto da due esili colonnine tortili. Nel timpano, fra eleganti fogliami e racemi, è rimasto lo spazio per i due stemmi di famiglia a monocromo. Essi furono abrasi dai Cisalpini nel 1798¹⁷.

¹² BREVEGLIERI 1993, pp. 42-43, 56, 58-62.

¹³ Le misure della lastra - in marmo rosso di Verona e in marmo bianco- sono: cm 206×103×13. Luisa Faenzi nella scheda per la Soprintendenza ai Monumenti di Ravenna del 1933 (SBSAE, *Archivio Catalogo*, n. 32) evidenzia l'ottimo stato di conservazione della lastra di Ostasio; mentre Antonio Storelli, nella minuta per la Soprintendenza alle Gallerie di Bologna del 1972 (SBSAE, *Archivio Catalogo*, n. 08/00074638) sottolinea una condizione mediocre. Infatti la lastra è stata oggetto di un impegnativo lavoro di pulitura negli anni 1993-'94 a cura dei Frati Minori e ad opera del «Laboratorio del Restauro» di Ravenna. Queste informazioni sono state desunte dai documenti consultati presso la locale soprintendenza, cf.: SBAP, *Archivio Storico*, 34-RA (San Francesco). Pertanto l'opera è attualmente pienamente leggibile nei suoi aspetti materiali e figurativi.

¹⁴ Tale significato è stato ribadito da: ZANOTTI 1999, p. 110.

¹⁵ FABRI 1664, p. 181.

¹⁶ RICCI 1891, p. 514.

¹⁷ FOSCHI 1990, p. 65.

L'arme di famiglia dei Polentani non è mai stato lo stesso. Quello presente nella lastra, l'ultimo che era rimasto, è stato dettagliatamente ricostruito e descritto da Giuseppe Gerola¹⁸. Si trattava di quello troncato di azzurro e d'oro all'aquila troncata di argento e di rosso. Infine nella cornice del rilievo corre l'iscrizione gotica dipinta, in buona parte ancora leggibile¹⁹.

Ostasio IV era figlio di Guido «ultimo» da Polenta e di Elisa d'Este. Cavaliere di ventura, governò in modo autoritario e con sfarzo eccessivo a Ravenna assieme ai fratelli Obizzo, Pietro e Aldobrandino, non dando alla città quel respiro culturale che tanto aveva caratterizzato la Ravenna di Guido Novello. Nel 1390 con i tre fratelli si macchiò del delitto di far morire di fame in carcere il padre Guido che avevano spodestato. Si ha il sospetto che anche la fine di Ostasio IV - spirato il 14 marzo 1396 - sia stata di natura violenta, come del resto quella di Pietro e di Aldobrandino²⁰.

¹⁸ GEROLA 1914, pp. 3-8 (in particolare, p. 6). Lo studioso individua alcuni piccoli frammenti dello stemma, oggi scomparsi. L'emblema polentano nelle sue differenti varianti avrebbe influito, secondo gli esperti di araldica, nella formazione dello stemma del Comune e della Provincia di Ravenna (cf. anche TABANELLI 1974, pp. 215-219). Nuove osservazioni sono state scritte da: SAVORELLI 2003, pp. 11-31; LOLLINI 2003, pp. 55-64.

¹⁹ L'epigrafe recita: *Hic jacet magnificus Dominus Hostasius/ de Polenta qui ante diem felix obiit/ occubuit mcccxcvi die xiv mensis/ martii cuius anima requiescat in pace.*

²⁰ Cfr. *Annales forolivienses*, t. XXII, pt. II, 1903, p. 75; *Giovanni di Maestro Pedrino dipintore 1934*, II, rubr. 2123, p. 499; TABANELLI 1974, pp. 136, 139-146, 209-210; FOSCHI 1990, p. 65; VASINA 1993, pp. 573, 591-593; PIERPAOLI 2001, pp. 79-80; CARRARI 2009, pp. 143-144, 147-148, 158-159. Il padre Guido morì in seguito di peste il 28 gennaio del 1390. I figli erano stati anche insigniti dal papa Bonifacio IX con il titolo di vicari apostolici nel maggio dell'anno successivo. Ostasio IV seguì la tradizione familiare e fu un eccellente, ma sfortunato cavaliere di ventura (RICOTTI 1847, pp. 184-186 e nota 1). Egli andò in soccorso di Verona e quindi del cognato Antonio della Scala (che sposò la sorella Samaritana), assediata dai carraresi di Padova: è la battaglia di Castelbaldo-Castagnaro (Verona), avvenuta l'11 marzo 1387. La sconfitta degli scaligeri aprì temporaneamente al polentano le porte del carcere.

La lastra di Ostasio richiama quei modelli di pietra tombale molto ornata, in voga a Bologna nell'ultimo quarto del Trecento e anche nel secolo successivo²¹. Sono sufficienti due esempi in ambito felsineo riferibili direttamente al monumento funerario di Ostasio. Il primo è la lastra terragna di Andrea Manfredi da Faenza (generale dell'ordine di Santa Maria dei Servi defunto nel 1396) conservata nell'omonima chiesa di Bologna, proprio vicino all'area presbiteriale (figg. 3-4)²².

La somiglianza iconografica non è soltanto ravvisabile nell'identica posa del giacente con occhi chiusi, mani incrociate ed adagiato su un cuscino riccamente decorato, ma anche nella scelta di utilizzare il marmo bianco per il volto e le mani che, in questo caso, fa da contrasto con la pietra nera della veste, soluzione tipicamente veneta di grande effetto naturalistico. Basti confrontare le due lastre citate con la tomba raffigurante Caterina dei Franceschi (morta nel 1405), conservata nella Basilica del Santo a Padova, per osservare l'origine geografica di questa scelta materiale da parte dei lapicidi veneti (fig. 5). La scultura presenta - come nel rilievo ravennate - la veste in marmo rosso veronese con la testa, il copricapo, le mani e in origine pure i piedi in marmo bianco. Rimanendo in ambito veneto non si può dimenticare anche la lastra del sacerdote ravennate don Pietro de' Muti (morto nel 1398), conservata nell'atrio della Biblioteca Civica di Verona. In questo caso il rilievo è sempre in marmo rosso scaligero e il defunto è ritratto in modo analogo²³. È ve-

²¹ Scrive il Breveglieri: «La lastra bolognese in generale rimane relativamente austera almeno fino all'ultimo quarto del Trecento, quando le figure di Bolognino di Borghesano in Santo Stefano e di Bandino Garzoni in San Martino Maggiore, rappresentati entrambi a mani incrociate, vengono fatte avvolgere dall'arcata e dalle colonne tortili» (cfr. BREVEGLIERI 1993, pp. 42-43).

²² *Ibid.*, pp. 204-206, cat. 29.

²³ Questa lastra terragna di «*Petrus de' Mutis de Ravenna prelatus Sancti Sebastiani*» (come si legge nell'iscrizione incisa), proviene dalla chiesa di San Sebastiano, distrutta nel corso della seconda guerra mondiale. Essa presenta l'effigie del defunto in vesti sacerdotali. Il monumento fu segnalato per la prima volta in un interessantissimo articolo di: FAINELLI 1932, pp. 39-43. Il rilievo è fuggacemente citato in: FRANCO 2004, p. 183, nota 2. Tale sacerdote ravennate, sconosciuto

ramente un'efficace dimostrazione indiretta della diffusione di questa tipologia di monumento funerario anche a Ravenna. Il secondo esempio bolognese è la lastra terragna del dottore Andrea de' Buoi (morto nel 1399) conservata nel Chiostro di San Francesco (fig. 6)²⁴. Qui la vicinanza è espressa dall'inserimento del *gisant* nel consueto baldacchino ornato in modo molto simile a quello che iscrive Ostasio. La somiglianza arriva fino allo spazio lasciato ai lati del partito architettonico per lo stemma di famiglia. Un analogo schema iconografico trova riscontro anche in terra di Romagna, e precisamente in quel che resta della lapide sepolcrale del dottor Bartolo Feraldi (deceduto nel 1398) che si trova nella chiesa dei Santi Nicolò e Domenico a Imola²⁵. Anche in questa lastra acefala e frammentaria il defunto è raffigurato con le mani incrociate, inoltre si può ancora osservare un accenno di inquadramento architettonico.

Rispetto agli esempi bolognesi e romagnoli il ritratto di Ostasio è sempre il simbolo e la glorificazione di un medioevo signorile e non solo per la presenza originaria delle insegne araldiche, anche se tutto è sotto il segno del pentimento cristiano. Difatti Ostasio IV indossa il saio francescano e diventa immagine del signore cittadino amante del lusso e delle ricchezze terrene che si è macchiato di violenze e misfatti e che ora invoca la penitenza per meritarsi la vita eterna. Lo scettro depo-

ancora oggi, fu molto probabilmente uno di quei cortigiani che seguirono la loro viziata concittadina Samaritana da Polenta, andata in sposa ad Antonio della Scala nel 1378. Questa famigerata nobildonna, arrogante e superba quanto il fratello Ostasio, fu causa non ultima della rovina del marito e della signoria veronese, facendo sperperare al consorte gran parte dei beni della casata scaligera. Su queste vicende storiche: TABANELLI 1974, pp. 206-208. In ultimo anche: CARRARI 2009, pp. 139, 142, 144, 146.

²⁴ BREVEGLIERI 1993, pp. 210-212, cat. 32. Dove il docente presenta dietro alla testa anche i libri che hanno costituito il suo studio ed insegnamento.

²⁵ CHIESI 2008, pp. 196-199 (con relativa bibliografia). La scultura è in marmo. Anche l'epigrafe del "*Doctor magister Bartolus de Feraldis de Imola*" è incisa lungo la lastra come nei sepolcri sopraccitati. L'unica differenza è nella presenza dei libri ai piedi del *gisant* e negli stemmi ai fianchi.

sto ai suoi piedi era infine la prova demagogica della sua intenzione di lavarsi la coscienza di fronte ai suoi sudditi così a lungo vessati. Questa sagace struttura "visiva", in cui viene tradotto il pentimento "interessato" del polentano, è il motivo per il quale l'unico ritratto di un membro di questa famiglia si è salvato dalla *damnatio*²⁶. Ma, Gioachino Lanza Tomasi così maliziosamente si esprime: «anche signori turbolenti si raccomandarono ai posteri vestiti nel saio fratesco. A San Francesco di Ravenna riposa secondo questa moda Ostasio da Polenta, ma il realismo da calco nelle mani e nel volto, che spiccano in bianco contro il marmo rosso della lastra, pare contraddire le buone disposizioni dell'abito»²⁷. Come afferma Erwin Panofsky, ci si trova di fronte alla particolarità tutta italiana della resa della figura del *gisant* con i tratti che lo caratterizzavano in vita²⁸.

La lastra di Enrico Alfieri, in pietra d'Istria, manifesta iconograficamente la stessa adesione agli schemi veneto-bolognesi²⁹. Il padre

²⁶ «L'ira s'era fermata sopra il suo sepolcro perché la sua imagine v'appariva ravvolta nella veste di S. Francesco e perché sotto ai piedi premeva lo scettro». Così insiste: RICCI 1901, p. 451.

²⁷ LANZA TOMASI 1967, p. 67. Fondamentale è il commento di Vincenzo Carrari sull'epigrafe incisa nella lapide sepolcrale del polentano: «con scrittura ch'egli sia morto felice perché morisse innanzi tempo, e quivi anco è dimandato, con titolo reale, magnifico, per lo che leggiamo ne' Decretali "il magnifico Carlo", e nella sepoltura del re Ruggiero "il magnifico Ruggero", titolo che oggi si dà a tutti comunemente e, secondo alcuni nostri legisti, sia uno istesso col titolo d'illustre» (CARRARI 2009, p. 158). Segno che lo storico ravennate aveva già compreso l'intimo rapporto di significati tra la parola scritta e l'immagine così tipico in queste lastre.

²⁸ PANOFSKY 1992, pp. 65-66.

²⁹ Le misure della lastra sono: cm 206×102×18. Il monumento subì ingenti danni durante il pesante bombardamento (25 agosto 1944) che causò la parziale caduta della copertura moderna della navata sinistra della basilica francescana. Gli immediati restauri furono eseguiti dal Genio Civile, sotto il controllo dell'allora Soprintendenza ai Monumenti (CAPEZZUOLI 1950, p. 71). Antonio Storelli, nella relativa minuta per la soprintendenza bolognese del 1972 (SBSAE, *Archivio Catalogo*, n. 08/00074637), mette in risalto anche in questo caso un mediocre stato di conservazione. In base alla documentazione consultata sempre nella soprintendenza ravennate

Alfieri è raffigurato con le mani incrociate sul petto, gli occhi chiusi e il capo dolcemente reclinato entro il cappuccio (fig. 2). Il generale francescano indossa una lunga tonaca monacale, stretta ai lombi dal cordone che, con tre nodi, gli giunge fin sotto i ginocchi. Dalla veste spuntano i piedi nudi. I tratti del volto sono profondamente incavati. La testa posa su un cuscino trapunto e ricamato anche qui a losanghe con all'interno rosoncini. Dal guanciaie pendono due fiocchi l'uno a destra e l'altro a sinistra. Ai lati si innalzano due colonnette a scanalature ritorte sostenute da una piccola base e con capitelli fogliati. Essi reggono un elegante e semplice partito architettonico: due archetti cui si sovrappone un terzo, il quale termina a sesto acuto in un piccolo ornamento assai logoro e corroso. Fra gli archi e la cornice si vedono sempre vari fogliami e racemi, eguali da ambo le parti. In questo caso l'iscrizione, molto rovinata, è composta da due fittissime righe incise in carattere gotico che declamano la vita proba del beato francescano³⁰.

(vd. nota 13), in conseguenza ai danni subiti, il monumento è stato oggetto nuovamente di un accurato intervento negli anni 1993- 1994 eseguito sempre dal «Laboratorio del Restauro» di Ravenna. Ancora oggi si può osservare nel rilievo una perdita di notevoli frammenti di scultura in alto a destra, al centro nella perdita di una mano del defunto effigiato, ed in basso a sinistra. Essi risultano ancora visibili in una fotografia prima dell'ultimo conflitto (BCR, Fondo Fotografico Mazzotti, n. 4618). Le lacune sono state integrate con una malta a base di polvere di marmo, calce e Primal AC 33. Tali stuccature, che sono state poi patinate a tono, hanno considerevolmente migliorato la leggibilità dell'opera. Nonostante il restauro sono rimasti i segni di consunzione nelle labbra e nel naso del giacente a causa del calpestio di chi vi passava sopra.

³⁰ Iscrizione lungo i margini del rilievo trascritta ed integrata dal can. prof. Carlo Vassallo perché lacunosa: *qui sequeris sancti pedibus vestigia nudis/Francisci, si pulcra juvant exempla tuorum/Hunc quoque, qui jacet hic supplex venerare Parentem,/Quem tulit astensi proles insignis in urbe/Alfiera, vir sancta gravitate colendus, et omni/Eximia virtute nitens, censorque severus/Propter honestatis et religionis amorem,/Sic tamen ut pietas in cordis pectore semper/Firma forte, fideique pugil, contemptor honorum,/ambitiosa quibus mortalia corda tumescunt./Jam his novenos generalis rexerat annos,/Vixerat et novies denos Henricus in orbe,/Clarus*

L'Alfieri³¹ fu ministro generale di tutto l'ordine dei Frati Minori. Egli era di nobili origini e, ricorda il Mazzotti, «antenato del poeta di Asti»³². Nacque in quella città verso il 1315 e vestì l'abito serafico nella Provincia Minoritica di Genova che si estendeva anche in Piemonte. Non è dato sapere l'anno preciso della sua vestizione: egli è ricordato soltanto quale ministro provinciale di Genova nell'anno 1387 quando fu nominato da papa Urbano VI a governare l'ordine Francescano come vicario generale. Così Enrico convocò proprio in quell'anno il capitolo generale in Firenze nella chiesa di Santa Croce, dov'egli venne appunto eletto alla più alta carica francescana. Il periodo storico nel quale il padre Alfieri si trovò ad operare era tra i più difficili: era il momento del grande Scisma d'Occidente (1378-1417). Ma il religioso resse l'ordine per diciotto anni con grande prudenza e saggezza. Il frate astigiano convocò per ben sei volte il capitolo generale per provvedere in modo adeguato al governo dell'ordine. Durante la sua guida cominciò a delinearsi meglio la riforma cenobitica già iniziata e sviluppata fin dal 1368 dal Frate Terziario Paoluccio da Trinci. L'Alfieri nominò Paoluccio Commissario dei primi conventi rinnovati dalla «Regolare Osservanza» della provincia umbra e marchigiana. Così il generale astigiano favorì la diffusione del Francescanesimo riformato in Italia, Francia, Spagna e in altre nazioni d'Europa. Tra le decisioni in campo amministrativo Enrico Alfieri favorì l'uso del rendimento dei conti nel capitolo conventuale, per evitare ogni abuso in fatto di povertà. Il padre astigiano era assai devoto a san Giuseppe e a san Francesco. Promosse il culto in onore del primo, con festa e ufficio di nove lezioni, e approvò una grande opera a glorificazione del secondo: il *De conformitate vitae Beati Francisci ad vitam Domini Iesu* scritta da Fra' Bartolomeo da Pisa. Questo scritto, che dall'Alfieri fu probabilmente voluto e ispirato, venne presentato nel capitolo generale di Assisi del

in astriferi cum sede receptus Olympi/ liquit humi longa confectum aetate cadaver (VASSALLO 1890).

³¹ Sulla sua biografia, oltre quella completa ed esauriente del Vassallo, cf. WADDING 1733, pp. 75, 78, 107, 131, 158, 256, 267; BASSO 1915, pp. 44-46; ODOARDI 1960, pp. 268-269; ZANOTTI 1999, pp. 107, 109-110.

³² MAZZOTTI 1955 (=in IDEM 2003, p. 113).

1399. Provato dalle fatiche e già nell'età di 90 anni, l'Alfieri, mentre si trovava a Ravenna nell'aprile del 1405 per motivi del suo governo, fu colpito da una malattia che lo portò alla morte. I Padri Minori Conventuali del convento di San Francesco non permisero che la salma del loro superiore fosse sepolta nel cimitero comune. Scrive il Wadding: «in templo Sancti Francisci pulchro marmoreo sepulcro in Ecclesiae pavimento conditus est».³³ Poi gli stessi confratelli fecero scolpire l'epigrafe sopra riportata che risente del dolore per la perdita di un personaggio di così grande levatura e che ne riassume lo spessore morale e spirituale. Come si è detto, quando nei primi anni del Cinquecento il pavimento della basilica fu rifatto, la lapide funeraria fu collocata alla sinistra della porta d'ingresso dell'edificio religioso³⁴. Attualmente si trova in fondo alla navata sinistra, a fianco della lastra di Ostasio³⁵. L'ordine dei Frati Minori annovera padre Enrico Alfieri tra i suoi beati. E' ricordato nel *Martyrologium Franciscanum* il giorno I° aprile³⁶. Umberto Foschi ricorda che un discendente dell' Alfieri, il marchese Carlo Alfieri di Sostegno, volle che di tale lastra fosse realizzata dal celebre scultore Alessandro Massarenti una precisa riproduzione che fece collocare nella chiesa di San Martino ad Asti, e sotto fece scolpire due epigrafi in cui si legge che Enrico Alfieri sedette appunto fra i padri del concilio di Pisa e iniziò la riforma dei Minori Osservanti³⁷.

Qui, nel monumento funerario del generale francescano, il partito architettonico è in apparenza più semplificato ma non esente, pure in questo caso, da un gradevole gusto nello scolpire i fogliami e racemi del timpano. L'immagine del defunto, con occhi chiusi e testa reclinata, simboleggia l'atteggiamento dormiente. Essa si ritrova puntualmente nella lastra terragna del generale carmelitano Michele Aiguani (morto nel 1400) conservata nel Chiostro di San Martino a Bologna (fig. 7)³⁸, anche se in

questa tomba il religioso piega la testa solo leggermente. La lastra presenta una insolita e complessa struttura decorativa. Anche la lastra di Enrico Alfieri era originariamente impreziosita da un baldacchino più articolato ed accurato: esso terminava in alto con un' originale esedra conchigliata com' è testimoniato da una fotografia del *Fondo Mazzotti* scattata prima della seconda guerra mondiale (fig. 8)³⁹. La tomba di Michele Aiguani mostra soluzioni materiali e iconografiche identiche a quelle adottate nella tomba di Ostasio (fig. 1) e a quella di Pietro de' Muti sia nell'utilizzo del marmo rosso di Verona, sia nello schema delle mani incrociate. Tornando alla pietra sepolcrale di Enrico Alfieri si può osservare che la posa delle mani incrociate al petto, che simboleggia specificatamente il quieto riposo, è rara a Bologna. Un esempio più tardo è rintracciabile nella rovinata lastra sepolcrale di un abate della prima metà del secolo XV - di anonimo scultore locale - collocata in una parete del Chiostro di Pilato, nella basilica di Santo Stefano⁴⁰. Nella più vicina Faenza si può rintracciare una simile scelta iconografica nella più antica lastra terragna di un anonimo guerriero, ma con le mani giunte in preghiera (oggi nell' ingresso della Biblioteca Comunale). Anna Tambini attribuisce giustamente tale rilievo all'ambito di Arriguzzo Trevisano (metà del sec. XIV)⁴¹. È perciò chiaro che la tomba terragna di Enrico Alfieri fa riferimen-

grafico della testa reclinata e le mani incrociate al petto).

³⁹ BCR, *Fondo Fotografico Mazzotti*, n. 4617.

⁴⁰ ROVERSI 1982, pp. 128-129; Clara Santini nella scheda del 1997 in SBSAE, *Archivio Catalogo*, OA/n. 08/00054384. La scultura è in marmo bianco.

⁴¹ TAMBINI 2007, pp. 20-23, 38-39, note 11-12. Il rilievo è in marmo bianco di Verona. La studiosa vi vede una forte somiglianza con la *Tomba di Filippo Desideri* (Bologna, Museo Civico Medievale), che è datata 1315 e firmata dallo scultore Arriguzzo Trevisano ad una data verso il 1320 (cf. anche MEDICA 1985, p. 41, cat. 15). La motivazione ad una datazione più tarda per la lastra faentina (1330-1340) è motivata, oltre per cause storiche (la chiesa faentina dei Servi dalla quale proviene è stata costruita fra il 1313 e il 1343), da una resa più realistica del rilievo. La lapide faentina è un precocissimo e raro esempio della penetrazione dell'usanza di farsi seppellire in tombe terragne, con motivi iconografici di origine veneto-bolognese, in Romagna.

³³ WADDING 1733, p. 267.

³⁴ Vd. nota 4. Sullo spostamento, cf. anche: BASSO 1915, p. 46.

³⁵ FOSCHI 1990, p. 65.

³⁶ DUMOSTIER 1939, al 1. aprile.

³⁷ FOSCHI 1990, p. 66.

³⁸ BREVEGLIERI 1993, pp. 56, 58, 61-62, 222-225, cat. 41 (dove si analizza anche lo schema icono-

to, come la vicina tomba di *Ostasio*, ai modelli codificati molto ornati di lastra sepolcrale bolognese - allora molto in voga - come attesta l'esempio della sepoltura di Michele Aiguani. E come molti esemplari felsinei non rinuncia, rispetto all'originale modello proposto nel rilievo carmelitano, a conservare una certa sobrietà⁴². Tutto questo è ben dimostrato nella lastra di Enrico Alfieri dove il generale francescano è l'emblema di un probo religioso che serenamente riposa dopo una vita interamente spesa nell'operosa carità cristiana.

3. UN NUOVO MOMENTO DI PAOLO DI BONAIUTO?

Quanto è stato analizzato in merito alle scelte dei modelli iconografici adottati nelle due lastre è in stretto rapporto ad un interessante problema attributivo che coinvolge la lastra di Ostasio. Questo dibattito critico è stato confinato solo nelle pagine di saggi ed articoli scientifici di respiro internazionale. Si vada per ordine.

La vicenda critica di questi due illustri monumenti funerari non è molto ricca ed esauriente⁴³. La si può ricostruire nella letteratura guidistica locale, improntata esclusivamente ad una univoca lettura storica ed epigrafica di questi fondamentali fatti figurativi⁴⁴. Scrive

⁴² Afferma ancora il Breveglieri: "A Bologna la tendenza prevalente è per l'essenzialità, ed è notevole che ciò concordi con il carattere della scrittura lapidaria gotica bolognese, per lungo tempo severa o moderatamente indulgente alla ornamentazione accessoria del segno grafico" (BREVEGLIERI 1993, p. 43).

⁴³ Per la lastra di Ostasio si segnala in particolare: FABRI 1664, p. 181; BELTRAMI 1783, p. 93; NANNI 1821, pp. 67-68; RIBUFFI 1835, p. 116; TARLAZZI 1852, p. 207; RICCI 1878, pp. 110-111; IDEM 1891, p. 514; BENDAZZI-RICCI 1987, p. 91; MAZZEO 1987, p. 29 e fig. 11; FOSCHI 1990, pp. 60, 65; ZANOTTI 1999, pp. 107, 109-110; VIROLI 2005, p. 762.

⁴⁴ In merito alla bibliografia del monumento del francescano, non si è riusciti neanche a rintracciare qualche voce critica che possa aver almeno marginalmente trattato il prezioso monumento per la sua importanza storico-artistica: FABRI 1664, pp. 181-182; BELTRAMI 1783, pp. 93-94; NANNI 1821, pp. 67-68; RIBUFFI 1835, p. 116; TARLAZZI 1852, p. 207; BENDAZZI-RICCI 1987, p. 91; FOSCHI 1990, pp. 49, 65-66; ZANOTTI 1999, pp. 107, 109-110.

Santi Muratori in riferimento al polentano che «il bianco di quella faccia e di quelle mani uscenti di sotto al rozzo saio bruno è impressionante»⁴⁵. Ma egli non azzarda ipotesi sul suo eventuale artefice. Eva Tea si rammarica con queste parole alquanto lusinghiere: «cerchiamo invano la firma del grande artista, che scolpì la lapide terragna di Ostasio da Polenta»⁴⁶. Ma sono voci isolate⁴⁷. Bisogna aspettare Antije Kosegarten dove, in un breve passo di un suo saggio, prova ad individuare i termini cronologici e di stile entro i quali si può inquadrare la lastra del sanguinario tiranno polentano⁴⁸. L'autorevole storica dell'arte evidenzia in modo pertinente la parentela della scultura ravennate proprio con la coeva lastra tombale raffigurante Andrea Manfredi da Faenza, conservata nella chiesa di S. Maria dei Servi a Bologna (figg. 3-4). Si è già visto come tale confronto sia stato utile per l'identificazione del modello iconografico di riferimento, dove la stessa tensione formale ed espressiva arriva, sempre secondo la Kosegarten, fino a quella sapiente scelta cromatica dell'utilizzo di diverse varietà di marmo, come quello bianco per il volto e per le mani. Soluzione che fissa nella lastra una forte caratterizzazione fisionomica del defunto. Quello che ora interessa è che questa connessione, sempre secondo la studiosa, potrebbe costituire una indicazione aggiuntiva sulla origine veneziana dei tre quadrilobi raffiguranti i *Santi Floriano, Domenico e Francesco* scolpiti a mezzo busto negli anni 1393-1394 dallo scultore lagunare Paolo di Bonaiuto per il basamento della facciata della basilica di San Petronio a Bologna⁴⁹. Le considerazioni enun-

⁴⁵ MURATORI 1921, p. 306 (=in IDEM 1991, pp. 137-138).

⁴⁶ TEA 1922, p. 16. Il testo di questa guida, come appare in calce, è stato scritto proprio nel settembre del 1921. E di grande utilità perché non privilegia solo il periodo paleocristiano e bizantino.

⁴⁷ Una parziale eccezione è quella offerta anche da: BOVINI 1957, p. 67. L'autorevole archeologo toscano afferma che tale pietra sepolcrale «merita particolare menzione» fra le varie testimonianze funebri presenti in San Francesco.

⁴⁸ KOSEGARTEN 1967-'68, p. 244, nota 51.

⁴⁹ Sull'indefinita figura di Paolo di Bonaiuto: PAOLETTI 1893, p. 50, nota 1 (che individua il «Bennasutus» che sottoscrive il suo testamento nel 1408 con-

ciate dalla Kosegarten in relazione alla lastra di Ostasio, riferendola all'ambito veneziano, sono state accolte anche da Wolfgang Wolters nell'analizzare la menzionata tomba di Caterina dei Franceschi conservata nella Basilica del Santo a Padova (fig. 5)⁵⁰. Anche secondo questo autore la soluzione da parte di questi lapicidi dell'alternanza di due differenti varietà di marmo dà un notevole effetto di penetrante realismo all'insieme. Più tardi Renzo Grandi riprende in modo più preciso le opinioni espresse da chi l'aveva preceduto con conclusioni importanti, ma non proprio tutte condivisibili⁵¹. Grandi attribuisce la lastra bolognese di Andrea Manfredi allo stesso Paolo di Bonaiuto. Lo studioso riconosce nello scultore veneziano un'educazione artistica che, parallelamente al successo che la bottega di Pier Paolo e Jacobello Dalle Masegne stava riscuotendo a Bologna con la monumentale pala marmorea per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco (1388), sintetizza gli stilemi e la cadenza raffinata del primo con la tenace ed accurata ricerca di approfondimento espressivo del secondo⁵². E

servato nell'archivio di Stato di Venezia); THIEME-BECKER 1910, p. 269; WOLTERS 1976, pp. 66, 219-220, cat. 141; GRANDI 1981, pp. 177-193 (in particolare, pp. 185-186); IDEM 1983, pp. 125-135, 160-161; IDEM 1987, pp. 134-136, 156-159, cat. 22; CAVAZZINI 2004, pp. 21, 31-32, nota 45. Paolo di Bonaiuto è documentato nell'archivio della Fabbriceria di San Petronio negli anni 1393-'94, per aver stipulato un contratto per sei quadrilobi raffiguranti santi per il basamento petroniano. Egli realizzò, rimanendo a Venezia, solo tre dei sei rilievi seguendo come traccia il disegno inviatogli dal celebre pittore bolognese Jacopo di Paolo. Renzo Grandi ha sempre pensato che le opere citate risentano del neo-giottismo di Jacopo e soprattutto della impostazione generale che l'architetto di San Petronio, Antonio di Vincenzo, volle dare alla facciata. Di diverso avviso è Laura Cavazzini che pensa che a quel tempo i disegni dei pittori avessero solo un'indicazione iconografica: «lo dimostra il fatto che le sculture eseguite da un medesimo maestro sulla base di indicazioni grafiche di pittori diversi non variano nello stile, mentre serie di figure progettate dallo stesso pittore ma materialmente eseguite da differenti scalpelli non sono omogenee stilisticamente».

⁵⁰ WOLTERS 1976, pp. 77, 230-231, cat. 157.

⁵¹ GRANDI 1981, pp. 184-186, figg. 7-8.

⁵² Su Pier Paolo e Jacobello Dalle Masegne e la loro attività bolognese riassumendo: SUPINO 1914-'15,

riferisce all'artista lagunare pure la tomba ravennate per le evidenti concordanze formali. Inoltre lo studioso cita acutamente un passo di Cherubino Ghirardacci per ribadire indirettamente la sua ipotesi di un'influenza veneziana attraverso Bologna che si leggerebbe puntualmente nella lastra di Ostasio. Dal 1390 i legami dei Bolognesi con la Ravenna del despota polentano e dei suoi fratelli si erano fatti più stretti, fino a costituire una vera e propria alleanza di fatto. Di essa Bologna ebbe come beneficio lo sbocco sul mare e, con quello, la certezza dei collegamenti navali con Venezia, accomunata nella lotta contro Gian Gaetano Visconti⁵³. Quello che colpisce nelle due lastre di Bologna e Ravenna, come il Grandi ragionevolmente sostiene (facendo proprio il Panofsky appena ricordato), è la resa della figura del *gisant* attraverso quella italica singolarità, specificata con i segni distintivi che qualificavano il defunto nella sua vita terrena. Ci si trova proprio all'interno della koinè figurativa masegnesca allora molto in voga in area padana, dove il cosiddetto Paolo di Bonaiuto avrebbe dato la sua prova più profonda, inquietante e determinata nelle due lastre di Andrea da Faenza e di Ostasio:

Non saprei quale altro scultore settentrionale, se non il grandissimo Jacobello Dalle Masegne, si esprima in questi anni con altrettanta stringatezza morale, per dei 'memento mori' così ama-

pp. 111-115; GNUDI 1937, pp. 26-38 (al quale risale la fondamentale distinzione tra le personalità dei due fratelli); ROLI 1964; IDEM 1966; WOLTERS 1976, pp. 62 sgg., 212 sgg.; GRANDI 1987, pp. 127-149, 151-155, cat. 21; IDEM 1990, pp. 363-365 e figg. 6-11; WOLTERS 1996, pp. 236-240; IDEM 1997, pp. 156-175 (in particolare, pp. 164-166); CAVAZZINI 2004, pp. 2 e nota 7; pp. 4, 17-22, 36, 39.

⁵³ "Obizo insieme con Ostasio, e Pietro suoi fratelli, tutti e trè dominavano la città di Ravenna, fecero Lega cò Bolognesi, con la quale occasione Bolognesi, che allhora per altra via non potevano passare, hebbero questa sicura strada del Porto di passare à Vinegia, la quale commodità, scrivono alcuni, che al Commune di Bologna costasse buona somma di danari, e dicono, che il detto Porto in tempo breve guadagnasse meglio di Vintimila Ducati d'oro". Su questo passo, cfr.: GHIRARDACCI, II/II, 1677, (1973), p. 440. Su tale alleanza accennano anche: *Corpus chronicorum* t. XVIII, pt. III, 1933, p. 404; TABANELLI 1974, p. 139; VASINA 1993, p. 603, nota 282.

ramente intenzionati. (...) Si noterà come la concentrazione sul volto, superbamente rilevata dal mezzo tecnico o materiale, assuma ora una declinazione metafisica, astratta, nell'«Ostasio» quasi siderale, quanto più l'esibizione delle peculiarità fisiche e dei tratti mortuari risulti insistita, intenzionale: e la grande uniformità sentimentale vale a sottolineare il carattere solenne e ammonitorio, il significato insomma generalizzante ed esemplare, del monumento⁵⁴

Come il Grandi afferma, nel monumento del generale Servita si riscontra una caratterizzazione psicologica così stringente che presenta una complessità intellettuale tale che solo nella tomba di Ostasio si manifesta altrettanto chiaramente⁵⁵.

4. TORNANDO ALLA PALA FRANCESCANA: UN SEGUACE DI JACOBELLO.

E' indubbio che la lastra tombale di Ostasio e quella di Andrea da Faenza, non solo fanno parte di una medesima condizione di cultura, ma esplicitano un' impressionante somiglianza anche nella morbidezza dell'intaglio, che dà una vibrazione luministica alla materia. Inoltre, come è stato più volte individuato, nella tomba terragna di Ostasio l'effetto realistico e simbolico viene sottolineato anche dalla combinazione di marmi diversi come nella tomba del generale Servita (*fig. 4*). Si è osservata questa tradizione scultorea, tipicamente veneta⁵⁶, nella già menzionata tomba di Caterina dei Franceschi, anche se, secondo Grandi, di qualità inferiore (*figg. 1, 5*)⁵⁷. È invece da respingere l'attribuzione avanzata

⁵⁴ GRANDI 1981, p. 186.

⁵⁵ Tali affermazioni sono ribadite all'interno di quel fondamentale volume, anche per le vicende artistiche di Romagna, sui monumenti dei dottori bolognesi: IDEM 1982, p. 165.

⁵⁶ La lastra veronese di Pietro de' Muti presenta una incisiva, tagliente e secca resa grafica che priva il rilievo di modulati passaggi chiaroscurali. Solo nella maschera funebre si può osservare la forza vitale del defunto sacerdote ravennate. Tale scheletrica sintassi figurativa porta perciò a non accogliere l'ipotesi, a suo tempo avanzata da Renato Bartocchini, che si tratti della stesso scalpello della lastra ravennate (portato a crederlo per la stessa scelta materiale ed iconografica), come riporta: FAINELLI 1932, p. 43 e nota 1. Ciò non toglie che si tratti di uno scultore dello stesso ambito culturale.

⁵⁷ GRANDI 1981, p. 184.

dallo studioso della lastra di Ostasio e di Andrea Manfredi ad una personalità artistica ancora così poco conosciuta come quella di Paolo di Bonaiuto, documentata solo dalle opere petroniane⁵⁸. È comunque innegabile che ci si trovi di fronte allo scalpello di un medesimo maestro aggiornato sui testi figurativi della bottega di Jacobello e Pier Paolo Dalle Masegne, lasciati a Bologna come la pala francescana. Ed è su quest'opera che bisogna tornare a riflettere. Ovviamente l'anonimo scultore della tomba ravennate si riferisce a quegli esempi bolognesi che rivelano accenti veneti. A Bologna, nel Chiostro della chiesa di San Francesco, la quasi coeva lastra tombale in pietra scolpita del dottore Andrea de' Buoi - purtroppo assai guasta - porta ad essere tentati a pensare ad una similitudine con la pietra sepolcrale del polentano anche dal punto di vista di una stessa resa esecutiva (*figg. 1, 6*). Non a caso il rilievo è stato da Adolfo Venturi ascritto ipoteticamente a Paolo di Bonaiuto⁵⁹. Mentre Renzo Grandi prudentemente sostiene che la lastra felsinea presenta solo un un'eco di moduli veneti negli elementi naturalistici di un'opera di non raffinatissima esecuzione⁶⁰. Ecco perché è più

⁵⁸ Il Grandi attribuisce discutibilmente allo scultore lagunare anche il monumento sepolcrale del dottore Lorenzo del Pino (morto nel 1398) esposto nel Museo Civico Medievale di Bologna. Come Massimo Medica mi riferisce verbalmente, quest'ultima scultura è di altissima qualità e perciò si distingue nettamente dalle pur considerevoli testimonianze che il Grandi ascrive a Paolo (IDEM 1987, p. 156). In altra occasione, nonostante allora ne accettasse ancora la paternità allo scultore veneziano, Medica osservò puntualmente in questo rilievo un richiamo preciso ai Dalle Masegne, soprattutto a Pier Paolo, nell'ornata e fiorita eleganza. Mentre l'accentuato naturalismo è addirittura quasi paragonabile agli esiti della coeva scultura borgognona (MEDICA 1985, p. 55, cat. 25). Così invece scrive Massimo Ferretti attribuendo il monumento ad un anonimo artefice del 1400: «È uno scultore che intaglia perfino lo spessore dei libri e scolpisce un' intera fila di bottoni; che tutto osserva e descrive, cercando sempre la massima chiarezza stereometrica; e senza fare gerarchie fra cose animate e inanimate, dando anzi a tutte la stessa sensazione di tangibilità che avrebbero in un allievo di Altichiero» (FERRETTI 1999, p. 42).

⁵⁹ VENTURI 1905, p. 42; IDEM 1906, pp. 826-827. Proposta accolta da: SUPINO 1932, p. 229.

⁶⁰ GRANDI 1987, pp. 144-145.

opportuno parlare in questo caso di medesime sigle stilistiche che apparentano i due rilievi. Ed è quindi meglio dal chiostro entrare nuovamente nella chiesa francescana, anche se la pala esprime quasi interamente l'estro sofisticato e francesizzante di Pier Paolo (che la eseguì dal 1388 al 1392), il lapicida veneziano «si faceva certo largamente assistere dagli aiuti»⁶¹. Questa intuizione è confermata nella *Vergine* e nel *San Giovanni* a lato del *Crocifisso* rifatto, dove lo studioso bolognese individua una diversa mano capace di interpretare fedelmente lo stile di Jacobello, riconosciuto unico autore della monumentale *Iconostasi* che orna il presbitero della basilica di San Marco a Venezia (conclusa nel 1394 e firmata da entrambi i fratelli): «Le due intense statuette nella loro elastica forza nervosa, nelle mani strette con vigore, nella stilizzata espressione, nella viva concisione della massa plastica, sono, nell'ancona bolognese, l'unica eco dell'arte che Jacobello doveva esplicitare poco dopo nella basilica veneziana»⁶². Una medesima tendenza all'icastico, ad un realismo trasfigurato in una dimensione ultraterrena, come il Grandi aveva individuato nel fiero ritratto del polentano. La complessa pala bolognese dovette contribuire non poco al sorgere di un gusto locale connesso con l'ultima fioritura delle tendenze gotiche anche fuori delle mura felsinee. Più circostanziate considerazioni portano a pensare, nonostante l'assenza di documenti, che questo seguace di Jacobello abbia operato anche in Romagna. Purtroppo a Ravenna non sono sopravvissute altre lastre terragne o esempi di scultura circoscrivibili ad una cultura figurativa sensibile all'ambiente masegnesco bolognese finora considerato. Ma se ci si sposta nella vicina Bagnacavallo si ritrova un testo molto importante, nonostante sia di soggetto equestre: la quasi contemporanea lastra tombale di Tiberio VI Brandolini (celebre uomo d'arme morto nel 1397) (fig. 9). Essa, conservata nella locale chiesa di San Francesco, presenta confortanti riscontri con la tomba di Ostasio⁶³. A Bagnacavallo, secondo Anna Tambini, il ca-

valiere assume - guarda caso - una forte carica simbolica, quasi una «declinazione metafisica» che rammenta il medioevo guerresco, cortese ed araldico attraverso uno stile fortemente naturalistico ed introspettivo dove il dettaglio risulta anche qui insistito ed intenzionato. Ritornano ancora una volta le stesse parole che Grandi ha utilizzato per descrivere la lastra di Ostasio e di Andrea da Faenza. Allo stesso modo il ritratto del polentano è il simbolo e la glorificazione di un medioevo signorile per la presenza originaria delle insegne araldiche. Ma, come si è visto, tutto è sotto il segno del pentimento cristiano. In merito alla lastra bagnacavallese scrive ancora Anna Tambini: «Tenuto conto che Pier Paolo e Jacobello Dalle Masegne lavorano a Bologna nel 1388 per il grande altare maggiore della chiesa di San Francesco, si può pensare ad un autore del loro ambito o comunque influenzato dalla scultura veneziana»⁶⁴. Queste ultime considerazioni fanno comprendere che nell'evidente parentela stilistica tra la tomba di Ostasio e quella di Andrea da Faenza, si può aggiungere anche la tomba di Tiberio Brandolini e pure quella di Enrico Alfieri, dove la condizione esistenziale del defunto trova pace nel tranquillo sonno eterno⁶⁵. Si è di fronte ad un medesimo scultore formatosi a Bologna nella monumentale pala masegnasca che rivela una significativa forza ed una tensione espressiva che in quell'opera si era già magnificamente espressa nella patetica smorfia di dolore della *Vergine* e del *San Giovanni*. Questo linguaggio sicuro che si manifesta nelle due sculture in intenso lirismo nella sua plastica

⁶⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁵ Il *ductus* della tomba di Michele Aiguani sembra pure potersi agevolmente confrontare con la simile ed apparente tensione espressiva che informa la lastra del francescano astigiano. Ma, come Grandi ha con esattezza evidenziato, il rilievo bolognese ricorda solo blandamente l'eredità masegnasca. Lo scultore del monumento carmelitano, malgrado le sue ardite soluzioni compositive, non trasmette con convinzione nella raffigurazione del defunto la lucida indagine psicologica, l'energia che invece serpeggia nelle tombe ravennati e in quella di Andrea da Faenza. A quest'ultima la lastra si richiama puntualmente ma, come afferma Grandi, «con modi assai più fiacchi e somman». Difatti lo studioso attribuisce tale rilievo ad un anonimo artefice bolognese (GRANDI 1981, p. 185 e fig. 11; IDEM 1987, p. 145).

⁶¹ GNUDI 1937, p. 28.

⁶² *Ibid.*, p. 33; tav. 20, figg. 10, 12. Questa ipotesi viene accettata e ribadita anche da: ROLI 1966, pp. 5-6.

⁶³ Sul monumento, cfr.: TAMBINI 2007, pp. 23-27, 50-52, tavv. 10-12.

evidenza, accompagnato da quella energica carica simbolica, metafisica attraverso profilature taglienti del blocco marmoreo (grazie al passato bizantino di cui era intrisa la Venezia di allora), porta a pensare che pure le lastre ravennati siano da attribuire a questo brillante seguace del Jacobello dell' *Iconostasi veneziana*⁶⁶. Tale grandiosità astratta e monumentale serpeggia ancora in questo anonimo seguace, nonostante le parvenze naturalistiche del chiaroscuro delle vesti e la vibrante massa anatomica con la quale sono precisamente rappresentati il signore polentino e il beato francescano. Prima del passaggio a Ravenna (o subito dopo) questo scultore diede un'altra sua efficace prova nella menzionata lastra imolese di Bartolo Feraldi, tanto è vero che Benedetta Chiesi osserva, in quello che rimane della tomba, una attenta e pungente indagine descrittiva: «si nota la resa minuta dei particolari dell'abito, delle unghie delle dita, come la caduta verticale delle pieghe che nascondono i volumi corporei»⁶⁷.

Evidentemente la presenza di questo anonimo seguace di Jacobello a Ravenna, non fu lettera morta per l'arte lapidea locale. Si può concludere questo percorso all'interno del Museo Nazionale. Dalla facciata del palazzo del Comune (1890) proviene una dimenticata immagine mariana, in origine "pare" colorata e dorata, fino al 1864 orgoglioso simbolo di devozione civica: la cosiddetta *Madonna dell'Orologio*. Tale rubusto bassorilievo in pietra d'Istria raffigura la Vergine in tro-

⁶⁶ Sulle colte allusioni di matrice "bizantina" dell'essenza gotica di Jacobello che lo distingue dalla corrente più transalpina e ormai "internazionale" di Pier Paolo, cf. ancora: GNUDI 1937, p. 30; ROLI 1966, p. 6 (che rievoca giustamente suggestioni «secondo convenzioni di riporto ancora bizantino e romanico»). Un'ulteriore prova dell'ascendente che lo stile di Jacobello ha su questo suo seguace presente a Ravenna, viene esplicitato nella tomba terragna di Enrico Alfieri anche nella originaria e più complessa struttura architettonica che inquadrava il *gisant*; ove compariva quell'esedra conchigliata (cf. nota 39) che ricorda tantissimo i rilievi di numerosi sarcofagi presenti a Ravenna come quello famoso nell'altare maggiore di San Liberio III (fine IV - inizi V sec.) o l'altro della famiglia Ginanni (fine del IV sec.) presenti sempre in San Francesco. Sommariamente cf.: FOSCHI 1990, pp. 67-68, 70-71 (con bibliografia di riferimento); ZANOTTI 1999, pp. 106, figg. 32-33 e pp. 107, 110.

⁶⁷ CHIESI 2008, p. 198.

no che presenta il Bambino. Egli benedice con la mano destra e regge il Globo con la sinistra. È curioso notare che l'unico vezzo dello scultore è proprio il trono, lievemente abbozzato nella sua esuberante struttura. Di così ieratica e rigida impostazione e trattenuta resa plastica, l'icona marmorea è datata dal Ricci alla prima metà del sec. XV (fig. 10). Essa rappresenta puntualmente l'originale interpretazione in chiave locale di questo fortunato linguaggio tardogotico d'importazione⁶⁸.

Bibliografia

- Annales forolivienses* 1903 = *Annales forolivienses ab origine urbis usque ad annum 1473*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, t. XXII, pt. II, Città di Castello 1903.
- ANNONI 1921 - A. ANNONI, *Ravenna monumentale per il Centenario di Dante* (Omaggio del Comitato locale ordinatore di Ravenna ai membri del Congresso della navigazione interna e dei porti, Ravenna 22-27 ottobre 1921), Bergamo 1921.
- BASSO 1915 - S. BASSO OFMConv., *Il Beato Enrico Alfieri d'Asti Ministro Generale dei Frati Minori sepolto nella Chiesa di S. Francesco in Ravenna*, «Il VI. Centenario Dantesco» 2 (1915), pp. 44-46.
- BELTRAMI 1783 - F. BELTRAMI, *Il Forestiere instruito delle cose notabili della città di Ravenna*, In Ravenna, Appresso Antonio Roveri, 1783.
- BENDAZZI-RICCI 1987 - W. BENDAZZI, R. RICCI, *Ravenna. Guida alla conoscenza della città*, Ravenna 1987.
- BOVINI 1957 - G. BOVINI, *Chiese di Ravenna*, Novara 1957.
- BREVEGLIERI 1993 - B. BREVEGLIERI, *Scrittura e immagine. Le lastre terragne del Medioevo bolognese*, Spoleto 1993.
- CAPEZZUOLI 1950 - C. CAPEZZUOLI, *Notiziario. Danni di guerra ai monumenti di Ravenna e restauri compiuti*, «FR», s. III, I/1 (1950), pp. 68-75.
- CARRARI 2009 - V. CARRARI, *Istoria di Romagna. II. Dalle signorie capitaneali alla liquidazione degli stati cittadini (1326-1522)*, a cura di U. Zaccarini, Ravenna 2009.

⁶⁸ Tale scultura era nella facciata delle unite chiese dei Santi Marco e Sebastiano in Piazza Maggiore (l'attuale Piazza del Popolo) sotto l'orologio pubblico, poi passò nella fronte del palazzo Comunale (1785) e successivamente nel Museo Nazionale. Sulla sua bibliografia: FIANDRINI, «Annali Ravennati», 57-58; UCCELLINI 1855, p. 266; RICCI 1905, pp. 29, 34; IDEM 1921, p. 369, nota 59; MURATORI 1923, pp. XII-XIV (che ne riassume l'importanza religiosa e politica); MAZZOTTI 1936 (=in IDEM 2003), pp. 236-237; GÀBICI 1990; MARTINI-IANNUCCI 1993, p. 18.

- CAVAZZINI 2004 - L. CAVAZZINI, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze 2004.
- CHIESI 2008 - B. CHIESI, *Anonimo scultore locale. XIV secolo. Lapide sepolcrale di Bartolo Feraldi*, in C. PEDRINI (a cura di), *Arte gotica a Imola. Affreschi ritronati in San Francesco e in San Domenico*, Imola 2008, pp. 196-199.
- CICOGNANI-NOVARA 1995 - E. CICOGNANI, P. NOVARA, *I Chiostrì Francescani di Ravenna: fasi costruttive e materiali*, «SR» XLVI (1995), pp. 229-259.
- Corpus cronicorum 1933 - *Corpus cronicorum bononiensium*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, t. XVIII, pt. III, Bologna 1933.
- DU MOSTIER 1939 - A. DU MOSTIER, *Martyrologium Franciscanum*, Vicenza 1939.
- FABRI 1664 - G. FABRI, *Le Sagre Memorie di Ravenna antica*, I, in Venetia, per Francesco Valvasense, 1664.
- FAINELLI 1932 - V. FAINELLI, *Il bassorilievo sepolcrale di un prelado ravennate a Verona*, «FR», n. s., a. III, XL (1932), pp. 39-43.
- FERRETTI 1999 - M. FERRETTI, *Un nuovo momento bolognese di Jacopo della Quercia*, «Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica», 5 (1999), pp. 9-57.
- FIANDRINI, «Annali Ravennati»=B. FIANDRINI, «Annali Ravennati dalla fondazione della città alla fine del sec. XVIII», ms. autografo in 3 tt., 1794, più 1 di aggiunte (copia del XX secolo), BCR, Mob. 3. 4. C.
- FOSCHI 1990 - U. FOSCHI, in I. BALATRONI, U. FOSCHI, P. POZZATI, *Restauro strutturale dei chiostrì francescani*, Faenza 1990, pp. 13-73.
- FRANCO 2004 - T. FRANCO, «Cum Diem suum clauxerit supremum». *Sulle tombe a Verona di vescovi, canonici, priori e abati fra il tardo Duecento e la prima metà del Quattrocento*, «Hortus artium medievalium», X (2004), pp. 175-185.
- GÀBICI 1990 - F. GÀBICI, *Il bassorilievo "epurato"*, «Il Resto del Carlino. Cronaca di Ravenna», 20 gennaio 1990.
- GARMS 1999 - J. GARMS, *Sepolcro*, s. v., in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, X, Roma 1999, pp. 343-347.
- GEROLA 1914 - G. GEROLA, *A proposito della "agniglia da Polenta"*, «Giornale Dantesco», XXII (1914), pp. 3-8.
- GHIRARDACCI 1677 - C. GHIRARDACCI, *Historia di Bologna*, II/II, Bologna 1677 (rist. anast., Bologna 1973).
- Giovanni di Maestro Pedrino dipintore 1934* - GIOVANNI DI MAESTRO PEDRINO DEPIINTORE, *Cronica del suo tempo*, II, Città del Vaticano 1934.
- GNUDI 1937 - C. GNUDI, *Jacobello e Pier Paolo da Venezia*, «La Critica d'Arte» 2 (1937), pp. 26-38.
- GRANDI 1981 - R. GRANDI, *Progetto e maestranze del basamento petroniano*, in R. ROSSI MANARESI (a cura di), *Jacopo della Quercia e la facciata di San Petronio a Bologna*, Bologna 1981, pp. 177-193.
- GRANDI 1982 - R. GRANDI, *I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna (1267-1348)*, Casalecchio di Reno 1982.
- GRANDI 1983 - R. GRANDI, *Cantiere e maestranze agli inizi della scultura petroniana*, in *La Basilica di San Petronio in Bologna*, I, Milano 1983, pp. 125-162.
- GRANDI 1987 - R. GRANDI, *La scultura tardogotica. Dai Dalle Masegne a Jacopo della Quercia* in R. D'AMICO, R. GRANDI (a cura di), *Il tramonto del Medioevo a Bologna. Il cantiere di San Petronio (Catalogo della mostra)*, Bologna 1987, pp. 127-149, pp. 151-159, catt. 21-22.
- GRANDI 1990 - R. GRANDI, *Dottori, scultori, pittori: ancora sui monumenti bolognesi*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien (Atti del Convegno di Roma, 4-6 luglio 1985)*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1990, pp. 353-365.
- GRANDI 2007 - R. GRANDI, *Il mausoleo di Rolandino Passeggeri: i notai prima dei doctores*, «Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica», 6 (2007), pp. 129-132.
- KOSEGARTEN 1967-'68 - A. KOSEGARTEN, *Das Grabrelief des San Aniello Abate im Dom von Lucca*, «MKIF», I-IV (1967-'68), pp. 223-272.
- LANZA TOMASI 1967 - G. LANZA TOMASI, *Ritratto del condottiero*, Torino 1967.
- LOLLINI 2003 - F. LOLLINI, *I simboli della città nella storia dell'arte*, in IBC EMILIA-ROMAGNA (a cura di), *Gli stemmi dei Comuni e delle Provincie dell'Emilia-Romagna*, Bologna 2003, pp. 55-64.
- MARTINI-IANNUCCI 1993 - L. MARTINI, A. M. IANNUCCI, *Museo Nazionale di Ravenna*, Roma 1993.
- MAZZEO 1987 - F. MAZZEO, *Dante e Ravenna*, Bologna 1987.
- MAZZOTTI 1936 - M. MAZZOTTI, *San Sebastiano e San Marco*, «Il Romagnolo», 25 dicembre 1936, (ried. in IDEM, *Itinerari della Sacra Visita. Chiese di Ravenna scomparse*, a cura di G. Rabotti, Ravenna 2003, pp. 236-237).
- MAZZOTTI 1955 - M. MAZZOTTI, *S. Pier Maggiore*, «L'Argine», a. IX, n. 14, 2 aprile 1955, (=in IDEM, *Itinerari della Sacra Visita. Chiese di Ravenna scomparse*, a cura di G. Rabotti, Ravenna 2003, pp. 111-114).
- MEDICA 1985 - M. MEDICA, in *Introduzione al Museo Civico Medievale*, Ferrara 1985, p. 41, cat. 15; p. 55, cat. 25.
- MESINI 1914 - G. MESINI, *La Chiesa di S. Francesco*, «Il VI. Centenario Dantesco», 1 (1914), pp. 4-8.
- MONTANARI 1993 - G. MONTANARI, *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa nella Diocesi di Ravenna*, in A. VASINA (a cura di), *Storia di Ravenna*, III, Venezia 1993, pp. 259-340.
- MURATORI 1921 - S. MURATORI, *La chiesa dei funerali di Dante. San Francesco in Ravenna*, «Rassegna d'Arte Antica e Moderna», 9 (1921), pp. 298-314 (=in IDEM, *Scritti danteschi*, a cura di G. Bosi Maramotti, Ravenna 1991, pp. 133-142).

- MURATORI 1923 - S. MURATORI, *Usi scomparsi ed episodi curiosi della vecchia Ravenna*, «Diario Ravennate» CIII (1923), pp. VII-XIV.
- NANNI 1821-F. NANNI, *Il Forestiere in Ravenna*, Ravenna 1821.
- NOVARA 2010 - P. NOVARA, *I Chiostri di San Francesco: storia e archeologia*, in *Antichi Chiostri Francescani della Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna. Il restauro dell'area monumentale*, Ravenna 2010, pp. 19-29.
- ODOARDI 1960 - G. ODOARDI, *Alfieri Enrico*, s. v., in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, Roma 1960, pp. 268-269.
- PANOFSKY 1992 - E. PANOFSKY, *Tomb sculpture: four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, New Edition, London 1992.
- PAOLETTI 1893 - P. PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento a Venezia*, I, Venezia 1893.
- PIERPAOLI 2001 - M. PIERPAOLI, *Storia di Ravenna. Compendio da Ottone III a Napoleone I (1001-1805)*, Ravenna 2001.
- RIBUFFI 1835 - G. RIBUFFI, *Guida di Ravenna*, Ravenna 1835.
- RICCI 1878 - C. RICCI, *Ravenna e i suoi dintorni*, Ravenna 1878.
- RICCI 1891 - C. RICCI, *L'ultimo rifugio di Dante*, Milano 1891.
- RICCI 1901 - C. RICCI, *Francesca da Rimini e i Polentani nei monumenti e nell'arte*, «Emporium», XII (1901), pp. 445-467.
- RICCI 1905 - C. RICCI, *Monumenti Veneziani nella Piazza di Ravenna*, «Rivista d'Arte» III (1905), pp. 25-34.
- RICCI 1921 - C. RICCI, *L'ultimo rifugio di Dante*, Milano 1921² (aggiornamento a cura di E. Chiarini, Milano 1965).
- RICCI 1923 - C. RICCI, *Guida di Ravenna*, VI ed., Bologna 1923, (rist. anast., Ravenna 2005).
- RICOTTI 1847 - E. RICOTTI, *Storia delle compagnie di ventura in Italia*, I, Torino 1847.
- ROLI 1964 - R. ROLI, *La pala marmorea di S. Francesco in Bologna*, Bologna 1964.
- ROLI 1966 - R. ROLI, *I Maestri della Scultura. XII. I Dalle Masegne*, Milano 1966.
- ROVERSI 1982 - G. ROVERSI, *Iscrizioni medievali bolognesi*, Bologna 1982.
- SAVINI 1996 - G. SAVINI, *Ravenna. Piante panoramiche. Volumi I-V (1905-1907)*, Ravenna 1996.
- SAVORELLI 2003 - A. SAVORELLI, *Da segno a blason e ritorno. L'araldica comunale in Emilia e Romagna dal Duecento a oggi*, in *IBC EMILIA-ROMAGNA* (a cura di), *Gli stemmi dei Comuni e delle Province dell'Emilia-Romagna*, Bologna 2003, pp. 11-31.
- SUPINO 1914-'15 - I. B. SUPINO, *La pala d'altare di Jacobello e Pier Paolo delle Masegne nella chiesa di San Francesco in Bologna*, «Memorie della Regia Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna», s. I, IX (1914-'15), pp. 111-155.
- SUPINO 1932 - I. B. SUPINO, *L'Arte nelle chiese di Bologna. Secolo VIII-XIV*, I, Bologna 1932.
- TABANELLI 1974 - M. TABANELLI, *L'aquila da Polenta. Storia della famiglia da Polenta*, Faenza 1974.
- TAMBINI 2007 - A. TAMBINI, *Storia delle Arti Figurative a Faenza. Il Gotico*, Faenza 2007.
- TARLAZZI 1852 - A. TARLAZZI, *Memorie Sacre di Ravenna*, Ravenna 1852.
- TEA 1922 - E. TEA, *I monumenti di Ravenna*, Firenze 1922.
- THIEME-BECKER 1910 - U. THIEME, F. BECKER, *Bonajuto Paolo (di)*, s. v., in U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, IV, Leipzig 1910, p. 269.
- TRERÉ 2006/2007 - F. TRERÉ, «La scultura funeraria a Ravenna in età polentana», univ. di Bologna, a. a. 2006/2007, rel. M. Medica.
- UCCELLINI 1855 - P. UCCELLINI, *Dizionario storico di Ravenna e di altri luoghi di Romagna*, Ravenna 1855.
- VASINA 1993 - A. VASINA, *Dai Traversari ai Da Polenta: Ravenna nel periodo di affermazione della signoria cittadina (1275-1441)*, in A. VASINA (a cura di), *Storia di Ravenna*, III, Venezia 1993, pp. 555-603.
- VASSALLO 1890 - Can. Prof. C. VASSALLO, *Enrico Alfieri*, Memorie, Asti 1890.
- VENTURI 1905 - A. VENTURI, *La scultura veneta a Bologna (Fine del XIV-Principio del XV secolo)*, «L'Arte» VIII (1905), pp. 33-42.
- VENTURI 1906 - A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, IV, Milano 1906.
- VIROLI 2005 - G. VIROLI, in *TOURING CLUB ITALIANO* (a cura di), *Emilia Romagna*, Milano 2005⁶, p. 762.
- WADDING 1733 - L. WADDING, *Annales Minorum*, t. VII, Roma 1733.
- WADDING 1734 - L. WADDING, *Annales Minorum*, t. IX, Roma 1734.
- WOLTERS 1976 - W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, 2 voll., Venezia 1976.
- WOLTERS 1996 - W. WOLTERS, *Dalle Masegne Pierpaolo e Jacobello*, s. v., in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VII, Roma 1996, pp. 236-240.
- WOLTERS 1997 - W. WOLTERS, *La scultura figurativa veneziana, 1300-1450*, in *Venezia. L'arte nei secoli*, Udine 1997, pp. 156-175.
- ZANOTTI 1999 - G. ZANOTTI, *I francescani a Ravenna. Dai tempi di Dante a oggi*, Ravenna 1999.

Si ringrazia l'Archivio fotografico della SBSAE di Bologna per avere autorizzato la pubblicazione delle immagini delle figg. 7 e 9 - Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Archivio fotografico della Soprintendenza SBSAE, Bologna.



Fig. 1. Seguace di Jacobello Dalle Masegne, Lastra terragna di Ostasio IV da Polenta (1396). Ravenna, basilica di San Francesco (Foto D. Leoni)



Fig. 2. Seguace di Jacobello Dalle Masegne, Lastra terragna di Enrico Alfieri (1405). Ravenna, basilica di San Francesco (Foto D. Leoni)



Fig. 3. Lastra terragna di Ostasio IV da Polenta, (part.) (Foto D. Leoni)



Fig. 4. Seguace di Jacobello Dalle Masegne, Lastra terragna di Andrea Manfredi da Faenza (1396). Bologna, chiesa di Santa Maria dei Servi (part.) (Foto F. Treré)



Fig. 5. Maestro masegnesco, *Tomba di Caterina dei Franceschi* (1405).
Padova, Basilica del Santo (da WOLTERS, 1976, II, tav. 559)



Fig. 6. Maestro bolognese, Lastra terragna di Andrea de' Buoi (1399).
Bologna, San Francesco, Chiostro (Foto D. Leoni)



Fig. 7. Maestro bolognese, Lastra terragna di Michele Aiguani, (1400). Bologna, San Martino, Chiostro (SBSAE, *Archivio Fotografico*, n. 198573 - Su concessione del MIBAC, Archivio fotografico Soprintendenza SBSAE, Bologna)



Fig. 8. Seguace di Jacobello Dalle Masegne, Lastra terragna di Enrico Alfieri. Ravenna, San Francesco (BCR, *Fondo Fotografico Mazzotti*, n. 4617)



Fig. 9. Seguace di Jacobello Dalle Masegne, Lastra terragna di Tiberto VI Brandolini (1397).
Bagnacavallo (Ravenna), chiesa di San Francesco (SBSAE, *Archivio Fotografico*, n. 64334
– Su concessione del MIBAC, *Archivio fotografico Soprintendenza SBAAE*, Bologna)



Fig. 10. Maestro ravennate, *Madonna dell'Orologio*, prima metà del secolo XV. Ravenna, Museo Nazionale (Foto F. Treré). Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2012
da Digital Print (MI)