SPIGOLANDO AD ARTE

Ricerche di storia dell'arte nel territorio ravennate

a cura di *Serena Simoni*



ISBN: 978-88-95865-98-0

I copyright dei testi sono dei rispettivi autori

FERNANDEL

Via Col di Lana, 23 – Ravenna Tel. 0544 401290 Fax 0544 1930153 www.fernandel.it/scientifica fernandel@fernandel.it

In copertina:

Francesco Longhi, *Visione di Galla Placidia durante la tempesta in mare* (particolare), Ravenna, Museo nazionale (già S. Giovanni Evangelista)

Finito di stampare nel luglio 2013 da Digital Print (Fano)

INDICE

- 5 Antonella Ranaldi, Presentazione
- 9 SERENA SIMONI, Introduzione
- 11 Ringraziamenti
- 12 Referenze fotografiche
- 12 Elenco delle abbreviazioni

ANTICHITÀ E MEDIOEVO

- 13 GIOVANNI GARDINI, La croce sulla sommità della Basilica di San Vitale
- 16 FILIPPO TRERÈ, La cosiddetta Madonna della Tomba di Dante
- 19 FILIPPO TRERÈ, San Giorgio, il drago ed una coraggiosa principessa negli affreschi di San Nicolò
- 23 Fabio Massaccesi, Scontro fra papato e impero: le gesta dell'Anticristo nella chiesa di Santa Maria in Porto Fuori
- 27 Fabio Massaccesi, L'affresco ritrovato della cappella polentana di San Francesco
- 31 Fabio Massaccesi, Gli affreschi di Santa Chiara di Pietro da Rimini, il cromatismo tra Ravenna bizantina e medievale
- 34 FILIPPO TRERÈ, Due acquerelli documentano una sensazionale scoperta a San Vitale
- 38 FILIPPO TRERÈ, Gli affreschi della "Trinità", ex voto di area veneta nella Basilica di San Vitale

DAL RINASCIMENTO AL SETTECENTO

- 42 FILIPPO TRERÈ, Marino Cedrini e lo stemma veneziano della Rocca Brancaleone
- 45 FILIPPO TRERÈ, Fregi, sculture, vicende delle colonne veneziane di Piazza del Popolo
- 49 FILIPPO TRERÈ, Pietro Lombardo, scultore del Sommo Poeta
- 53 Elisa Garavini, La Cappella di Santa Maria degli Angeli a Cotignola

4 INDICE

- 55 DANIELE LEONI, La Madonna del Divino Amore e i Longhi di Ravenna
- 58 SERENA SIMONI, Le committenze artistiche degli Aldrovandi in città
- 63 SERENA SIMONI, La pala del Collegio dei Notai di Francesco Longhi
- 67 Serena Simoni, Il Collegio dei Notai di Ravenna e la pala di Loredano
- 71 SERENA SIMONI, Ritratti e autoritratti di Barbara Longhi
- 75 SERENA SIMONI, La Pelagonitissa di Barbara Longhi
- 81 SERENA SIMONI, La pala restaurata di San Biagio a Ravenna
- 85 Serena Simoni, Il culto di San Giuseppe nella Pala di Barbiani
- 88 FILIPPO TRERÈ, Guido Reni a Ravenna e i dipinti della Cappella del Santissimo Sacramento
- 93 Elisa Garavini, Un'inedita pala d'altare nella chiesa di San Vittore
- 95 ELISA GARAVINI, Il "Martirio di S. Andrea Apostolo" a Massa Castello
- 97 Elisa Garavini, La vicenda della pala di "San Mauro"
- 100 Elisa Garavini, Uno scorcio della Ravenna del Settecento nell'opera del paesista faentino Giulio Bucci

OTTOCENTO E NOVECENTO

- 102 Daniele Carnoli, Monumenti e scultori ravennati fra Sette e Ottocento
- 105 SERENA SIMONI, La collezione Pio di Ravenna: un dipinto ritrovato
- 109 SERENA SIMONI, Il salvataggio del campanile di San Michele in Africisco
- 113 Fulvia Fabbi, Sulle tracce dell'Hotel Europa, Spada d'Oro e San Marco
- 115 PAOLA NOVARA, Corrado Ricci e la "corazza di Teodorico"
- 118 PAOLA NOVARA, La zona dantesca, luogo simbolo della città
- 121 PAOLA NOVARA, La tomba della famiglia Rava nel cimitero monumentale
- 124 PAOLA NOVARA, Dalla guida di Ricci alla collezione "elzeviriana" della casa editrice David
- 127 PAOLA NOVARA, Gli "anni ravennati" di Corrado Ricci: la scoperta della cripta di San Francesco
- 130 PAOLA NOVARA, Quando Ricci chiese di salutargli i sugali
- 133 PAOLA NOVARA, Odoardo Gardella e l'orologio veneziano della chiesa dei SS. Marco e Sebastiano
- 136 SIMONETTA NICOLINI, L'arte dei bambini in Romagna
- 140 Filippo Trerè, Alberto Martini e Ravenna
- 145 Bibliografia generale
- 149 Indice onomastico
- 156 Indice dei luoghi, edifici e monumenti

Presentazione

La raccolta di saggi brevi *Spigolando ad arte*, a cura di Serena Simoni, è rivolta al grande pubblico. I singoli contributi occupano una pagina ciascuno; sono stati pubblicati dapprima nella rubrica del periodico "Ravenna&Dintorni", e poi raccolti in questo libro seguendo l'ordine cronologico delle opere, aggiungendo gli apparati delle note e a fine testo l'indice dei luoghi, degli edifici e dei monumenti.

La lettura scorre pagina dopo pagina conducendo la curiosità del lettore a scoprire importanti episodi della storia dell'arte di Ravenna e del suo territorio, attraverso i suoi luoghi simbolici.

Le notizie, le rarità iconografiche vengono proposte all'attenzione, non solo degli studiosi, ma del grande pubblico, attraverso nuove acquisizioni e rintracciando opere dimenticate, disperse o del tutto scomparse. Si ripercorre una micro-storia ravennate che si spiega nella lunga durata.

Si intrecciano le storie di opere erratiche o dei loro simulacri, molte di esse migrate dai luoghi di provenienza nella silloge di oggetti e testimonianze, conservati nel Museo nazionale di Ravenna. Apprendiamo così che la croce in bronzo sulla sommità di San Vitale è la copia realizzata nel 1911 dell'originale di età bizantina, tolto da lì per essere conservato ed esposto nel Museo nazionale (Gardini). La croce è sormontata da un gallo, in rame dorato, che gira secondo come spira il vento, posto sopra la croce dai monaci benedettini del monastero di San Vitale.

Andato perduto nei rovinosi bombardamenti del 1944, il ciclo di affreschi di Pietro da Rimini in Santa Maria in Porto viene riportato all'attenzione attraverso le fotografie anteriori alla distruzione e indagato nei suoi significati politici. Nel *Giudizio Universale* che ornava l'arco trionfale, le scene della *Decapitazione dell'Anticristo* vengono rilette come rara espressione delle contrapposizioni tra papato ed impero nel periodo dell'esilio avignonese (Massaccesi). Allo stesso periodo risalgono gli affreschi di Giovanni Baronzio nella cappella dei Da Polenta in San Francesco. Anche qui si coglie la rara iconografia della scena dei tre angeli nelle storie di Abramo, nel prezioso riferimento allo

6 PRESENTAZIONE

stesso soggetto rappresentato nei mosaici del presbiterio di San Vitale della metà del VI secolo (Massaccesi). Con i frammenti di affreschi ritrovati nei restauri del 1983 in San Nicolò, si ricompongono flebili ma significative tracce della pittura del Trecento sulla scia della scuola di Vitale da Bologna (Trerè). Dall'altra, più consistente è la testimonianza dell'opera dei pittori riminesi, d'influenza giottesca, attivi a Ravenna, soprattutto Pietro da Rimini, in Santa Maria del Porto, nella Cappella polentana in San Francesco e naturalmente negli spettacolari affreschi di Santa Chiara, trasferiti nel Museo nazionale (Massaccesi).

Non si coglie tanto il superamento della tradizione bizantina, quanto piuttosto negli episodi ravennati si ricuciono esperienze lontane, il cromatismo e un'attenzione a soggetti ripresi dalle chiese bizantine della stessa città. Viene ricordato l'ingente lascito classense delle icone bizantine del Museo nazionale, che testimonia il perdurare dei contatti sulle sponde dell'Adriatico, con i Balcani e con l'Oriente. A queste icone possono aver guardato i pittori riminesi del Trecento, e ancora più in là, i pittori della controriforma attivi in Romagna.

La Ravenna veneziana viene esplorata nei luoghi simbolici che hanno determinato nel tempo l'immagine stessa della città (Trerè). Il *Leone* di San Marco, scolpito a bassorilievo nel 1458-1460, che si trova affisso nella Rocca Brancaleone, venne qui riportato da Giuseppe Gerola nel 1914. Esso appartiene alle collezioni del Museo nazionale, donato dal conte Ferdinando Rasponi. Le colonne di Piazza del Popolo (che si chiamava piazza Maggiore) mimano quelle di piazza San Marco a Venezia. Il Leone, originariamente posto su una delle due colonne, fu rimosso nel 1509, con la conquista di Ravenna da parte pontificia. Alla stessa committenza di Bernardo Bembo e all'opera di Pietro Lombardo, oltre alle colonne di piazza del Popolo, si deve la ricostruzione nel 1483 del sepolcro di Dante. L'attuale tempietto è invece il risultato della ricostruzione neoclassica operata da Camillo Morigia. Ma all'interno il celebre bassorilievo che ritrae Dante di profilo immerso tra i libri viene invece riferito all'opera dello stesso Pietro Lombardo.

Nella sezione dedicata alla pittura, dal Cinquecento al Settecento, si rintracciano oltre agli autori, i committenti e i luoghi a cui erano destinati i dipinti, con importanti notizie di nuova acquisizione (Simoni). L'attenzione va agli affreschi staccati, provenienti da San Giovanni Evangelista ed esposti nel Museo nazionale, che rappresentano il nau-

PRESENTAZIONE 7

fragio di Galla Placidia al suo ritorno a Ravenna da Costantinopoli. Autore è Francesco Longhi e il committente è il canonico di San Salvatore a Bologna, Teseo Aldrovandi (poi abate di S. Giovanni Evangelista a Bologna), fratello del più noto Ulisse Aldrovandi, collezionista e naturalista.

Apprendiamo poi che San Giuseppe era stato eletto nel 1516 patrono della città. Nel periodo della Controriforma ed in particolare qui a Ravenna, la figura del santo falegname acquista una sua autonomia figurativa emancipandosi rispetto al ruolo subalterno che aveva avuto in passato. Ne sono testimonianza due opere poco note di Giovanni Barbiani, di cui si ipotizza la loro originaria collocazione presso la piccola chiesa scomparsa di San Giuseppe, in piazza dell'Aquila (Simoni).

Si esplora l'opera degli artisti ravennati della famiglia Longhi, Luca, Francesco e la sorella Barbara, di Ruggero Loredani e di Giovanni Barbiani. Negli anni in cui fu arcivescovo di Ravenna il nipote di papa Clemente VIII, Pietro Aldobrandini, il panorama artistico di Ravenna si arricchisce di due figure importanti di pittori bolognesi, Guido Reni, presente a Ravenna tra il 1614 e il 1616, nella Cappella del SS. Sacramento nel duomo, e Francesco Gessi nella perduta pala d'altare della cappella del SS. Sacramento in San Vitale, commissionata dei monaci benedettini. Seguono nuove identificazioni intorno alle opere del pittore forlivese Filippo Pasquali (1651-1697), allievo del più noto Carlo Cignani e autore dei dipinti della galleria della Palazzo dei conti Rasponi a Russi, vicino a Ravenna (Garavini).

Forse tralasciando un po' troppo il Settecento e le opere di pubblica utilità e di idraulica intorno al canale del papa Corsini Clemente XII, Spigolando ad arte giunge alla rilettura e alla riscoperta della città e della sua storia che si compie tra Ottocento e Novecento per impulso soprattutto di Corrado Ricci (Novara). Sulla sua scia, di studioso e di divulgatore, si collocano i saggi qui raccolti, frutto di ricerche aggiornate e anche inedite, che hanno il pregio di condividere l'amore per la ricerca con l'amore per la città.

Antonella Ranaldi
(Soprintendente per i beni architettonici e paesaggistici per le province di Ravenna, Ferrara,
Forlì-Cesena e Rimini)

Introduzione di Serena Simoni

Il progetto di questo libro è nato alcuni anni fa, sulla base di alcune semplici considerazioni: gli storici dell'arte che frequentano gli archivi e pubblicano ricerche, spesso incontrano durante il lavoro di indagine una messe di notizie interessanti, inedite, curiose, che vengono tralasciate perché estranee o marginali rispetto allo studio che stanno conducendo. Informazioni preziose che riguardano un'opera d'arte, un edificio, un personaggio o un avvenimento significativo per la storia dell'arte possono rimanere nel cassetto, pronte talvolta ad essere impiegate per un nuovo lavoro, ma spesso destinate a rimanere impubblicate.

Un'altra constatazione è che molte indagini vengono divulgate e apprezzate all'interno del circuito delle riviste specializzate e degli addetti ai lavori, con l'esclusione del grande pubblico, nonostante questo abbia manifestato in varie occasioni – almeno nel nostro territorio – un forte interesse verso il patrimonio artistico e la storia locali. Si tratta invece di un valore aggiunto, crediamo, che occorre conservare, stimolare, rendere comune e condiviso.

Da qui è nata l'idea di dare vita a una rubrica quindicinale, curata da chi scrive, su un periodico locale come «Ravenna&Dintorni». Il titolo "Spigolando ad arte" è stato scelto proprio per indicare la varietà degli argomenti, sviluppati in brevi interventi proprio a partire da piccole, ma preziose informazioni residuali di ricerche più ampie. Gli unici vincoli per gli articoli, che sono usciti con cadenza bisettimanale da maggio 2009 a dicembre 2010, sono stati il riferimento a temi legati a Ravenna e allo stretto territorio circostante, e l'impiego di un linguaggio non accademico, fruibile anche da un pubblico non specializzato.

Oltre alla sottoscritta, hanno partecipato al progetto diverse voci – Daniele Carnoli, Fulvia Fabbi, Elisa Garavini, Giovanni Gardini, Daniele Leoni, Fabio Massaccesi, Paola Novara, Simonetta Nicolini, Filippo Trerè –, storici e storiche dell'arte legati per vita, studi o interessi al territorio romagnolo, con specializzazioni molto diverse fra loro. Per

10 INTRODUZIONE

questi motivi, gli articoli hanno quindi coperto un arco cronologico ampio e affrontato temi molto differenti, ma con coerenza rispetto allo spirito del progetto.

La pubblicazione di ciò che resta "dopo aver raccolto" ha permesso di divulgare studi meno noti, ha fruttato notizie interessanti, alcune del tutto inedite, altre che si sono rivelate dei veri e propri *scoop*. Per non disperdere queste indagini e rendere merito a tutto il lavoro, si è pensato quindi di raccogliere in un libro tutti i 38 articoli pubblicati, senza modifiche nel testo e nell'immagine uscita a corredo. Nel libro, per ogni singola pubblicazione, sono state aggiunte altre fotografie che possono far comprendere meglio raffronti e collegamenti, così come un apparato di note aggiornato, in grado di giustificare affermazioni e aggiungere ciò che non poteva essere compreso nella stringatezza necessaria dello spazio sul giornale.

L'ordine di impaginazione non rispecchia quello delle uscite degli articoli, ma sostanzialmente un andamento cronologico degli argomenti: questo per rendere un po' più omogeneo il testo e più facile la lettura. Qualche eccezione è stata fatta per argomenti trasversali o per articoli che rimandavano ad altri, usciti precedentemente nella stessa rubrica.

Infine, è stata aggiunta in calce una bibliografia generale, che raccoglie i testi più frequentemente citati dagli autori, in modo da snellire in parte l'apparato delle note dei singoli articoli, e due indici, rispettivamente per i nomi e per i luoghi, per rendere più facile un'eventuale consultazione.

Ringraziamenti

Floriana Amicucci Monia Bigucci Marc Bormand Gian Piero Cammarota Bruno Carnoli Carlo Cavalli Luisa Ciammitti Corinna Giudici Nina Maria Liverani Mons. Guido Marchetti Mons. Giovanni Montanari Andrea Nante Giorgio Costantino Pagnani Roberto Pagnani Paola Palmiotto Sergio Pasquesi Maria Paola Pilandri

Referenze fotografiche

Archivio Pagnani, Ravenna

Collezione Piolanti-Novara, Ravenna

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Istituzione Biblioteca Classense, Ravenna

Museo Diocesano di Milano

Musei comunali, Forlì

Pinacoteca Comunale, Faenza

Ravenna, Museo d'Arte della Città, Pinacoteca, collezione antica

Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Ravenna, Archivio Fotografico

Soprintendenza ai Beni Artistici di Bologna, Archivio Fotografico

Soprintendenza ai Beni Artistici di Milano, Archivio Fotografico

Elenco delle abbreviazioni

AABAR — ARCHIVIO DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI RAVENNA (MUSEO D'ARTE DELLA CITTÀ DI RAVENNA)

AAR - ARCHIVIO ARCIVESCOVILE DI RAVENNA

ADSR - ARCHIVIO DISEGNI DELLA SOVRINTENDENZA DI RAVENNA

AFSB - ARCHIVIO FOTOGRAFICO DELLA SOVRINTENDENZA DI BOLOGNA

AFSR – ARCHIVIO FOTOGRAFICO DELLA SOVRINTENDENZA DI RAVENNA

ASCR – ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI RAVENNA

ASNR – ARCHIVIO STORICO NOTARILE DI RAVENNA

ASR – ARCHIVIO DI STATO DI RAVENNA

BCAB – BIBLIOTECA COMUNALE ARCHIGINNASIO BOLOGNA

BCR – BIBLIOTECA COMUNALE CLASSENSE DI RAVENNA

BCF - BIBLIOTECA COMUNALE SAFFI DI FORLÌ

BUB - BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI BOLOGNA

La croce sulla sommità della Basilica di San Vitale* Giovanni Gardini

Chi in questi ultimi mesi ha avuto modo di passare nelle vicinanze della Basilica di San Vitale ha certamente notato le impalcature che avvolgevano parte dell'antico edificio, osservando così gli importanti lavori di rifacimento alla copertura del tetto. Forse meno attenzione è stata posta all'assenza della croce che da secoli svetta in cima a San Vitale e che in questi mesi era stata tolta.

Ora, la croce di cui stiamo parlando (fig. 1) – rimontata sul tetto della Basilica mercoledì 9 giugno 2010 – altro non è che una copia dei primi del '900. Ricorda infatti il Savini nel 1911, nelle *Memorie Illustrate di Ravenna*, che «La Sovrintendenza dei monumenti, auspice Corrado Ricci che ne è l'anima, allo scopo s'intende di radunare nel nuovo museo di S. Vitale oggetti antichi di grande importanza, nei giorni 7 ed 8 dicembre del 1910 fece levare dalla cupola della Chiesa di San Vitale la croce bizantina di bronzo, la quale è sormontata da un gallo di rame dorato»¹. Sempre del Savini inoltre è la notizia che la copia della croce, anch'essa in bronzo, venne fusa nella fonderia dei fratelli Rosetti di Ravenna².

Riportando queste scarne notizie il Savini non tralascia qualche nota polemica, toni che contraddistinguono anche un articolo uscito sul *Corriere di Romagna* il 6 Marzo del 1912: «Convien dire che ora è proprio venuto il tempo del movimento delle croci antiche nella nostra Città: ma il curioso si è che esse si tolgono di là dove sono sempre state da secoli e al contrario se ne innalzano altre dove non sono mai per l'avanti esistite»³.

L'originale esposto dal 1911 all'interno delle collezioni del Museo Nazionale merita una qualche attenzione. La grande croce traforata ri-

^{*} da «Ravenna&dintorni», 21 ottobre 2010, p. 20.

¹ G. SAVINI, «Memorie illustrate», II (1911), p. 35.

² *Ibidem*, p. 35.

³ G. SAVINI, *Croci e Ruderi*, in «Corriere di Romagna», 6 marzo 1912.

14 GIOVANNI GARDINI

chiama alla mente le croci gloriose delle nostre basiliche, in particolare quella di Sant'Apollinare in Classe con la quale va fatto senz'altro un confronto. Ricordando inoltre le antiche croci gemmate viene spontaneo il rimando alla croce vaticana custodita nel Tesoro della Basilica di San Pietro a Roma, donata nel VI secolo dall'imperatore Giustino II alla chiesa di Roma.

Nel catino absidale di San Vitale il Vescovo Ecclesio – secondo la tradizione fondatore della basilica – regge nelle mani la chiesa ed è raffigurato nell'atto di offrirla a Cristo. Va notato come qui il mosaicista abbia raffigurato una grande croce d'oro alla sommità dell'edificio stesso, immagine che testimonia fin dall'epoca antica la presenza della croce sulla sommità delle chiese e al tempo stesso di San Vitale.

La croce che svetta in cima alla Basilica è sormontata da un gallo (fig. 2), aggiunto – ricorda il Savini – dai monaci. Questo gallo, di rame dorato, è l'originale tolto dalla croce antica quando questa venne musealizzata. Esso, composto da due metà unite e vuoto all'interno, ruota secondo lo spirare del vento e poggia su un globo.

Il gallo è simbolo di vigilanza, di chi scruta e cerca nella notte i primi raggi dell'alba ed è per questo motivo che, associato alla croce, diventa il simbolo della Resurrezione, della vittoria della luce/vita sulle tenebre/morte.

Da ultimo va ricordata una curiosità. Questo gallo porta i segni di fori di pallottole. È sempre il Savini a darci qualche informazione in più ricordando che il foro (in realtà più di uno) fu «causato da una palla di fucile che gli venne tirata, circa 40 anni fa, da una casa vicina»⁴.

⁴ G. SAVINI, «Memorie illustrate», II (1911), p. 35.



Fig. 1 – Croce, copia dei primi del '900 da un originale del VI sec., Ravenna, Basilica di San Vitale (fotografia di Giovanni Gardini)



Fig. 2 – Particolare del gallo posto sulla sommità della croce, Ravenna, Basilica di San Vitale (fotografia di Giovanni Gardini)

La cosiddetta Madonna della Tomba di Dante* Filippo Trerè

Al Louvre di Parigi è conservato un altorilievo in marmo della fine del XIII secolo raffigurante una Madonna in Trono con Bambino (fig. 3), che secondo l'ipotesi di Corrado Ricci – contenuta nel suo volume L'ultimo rifugio di Dante Alighieri (1921) – fu reimpiegata nella primitiva sepoltura di Dante, a fianco della basilica ravennate di San Francesco¹. Nella spoglia cappella detta della Madonna, un'immagine mariana - spesso descritta sommariamente da eruditi e studiosi locali – era scolpita sopra un modesto sarcofago che custodiva le spoglie del sommo Poeta². Ancora oggi, nel Museo Dantesco di Ravenna si trova un calco in gesso dell'opera, donato alla nostra città nel 1921 dal governo francese per volontà del Ricci stesso, in occasione delle solenni celebrazioni del VI Centenario della morte dell'esule fiorentino³. L'altorilievo rappresenta la Vergine assisa in trono, elegantemente drappeggiata all'antica, mentre il Bambino, benedicente con la mano destra e raffigurato come autorevole Maestro, tiene il Rotolo delle Sacre Scritture con la sinistra.

^{*} da «Ravenna&dintorni», 6 maggio 2010, p. 13.

¹ C. RICCI, *L'ultimo rifugio di Dante Alighieri*, II ed., Milano 1921 (aggiornamento a cura di E. Chiarini, Ravenna 1965), pp. 309-310, 369, note 58-59.

² Sulla ricostruzione dell'antico sepolcro di Dante e la discussione della letteratura storico-critica della *Madonna*: F. Trerè, *Corrado Ricci e la Madonna del Louvre «derivata da Ravenna»*, in «Ravenna. Studi e Ricerche» XVI/1-2, 2009, Ravenna 2011, pp. 47-84. Sull'altorilievo si rinvia alla scheda di: G. Bresc-Bautier, *La Vierge et l'Enfant trônant*, in G. Bresc-Bautier (a cura), *Les Sculptures européennes du musée du Louvre*, Paris 2006, p. 225 (che data l'opera agli inizi del Trecento).

³ In riferimento alla donazione del calco: BCR, *Carteggio Ricci, Monumenti*, 1921, n. 72, lettera dell'ex direttore del Louvre – André Michel – dell'11 maggio 1921; *Carteggio Ricci, Centenario Dantesco*, A-G, F1, lettera dell'Ambasciata francese a Roma del 25 luglio 1921; F3, lettera del direttore del Louvre, Maurice Mignon, datata 15 ottobre 1921.

L'oratorio funebre di Dante, dopo diverse trasformazioni subite nei secoli, fra gli anni 1780-81 fu ricostruito dall'architetto ravennate Camillo Morigia, che rimosse dal luogo la Madonna originale, facendola collocare nel nuovo edificio delle Scuole Pubbliche che stava costruendo (oggi ex Conservatorio "Giuseppe Verdi" in Via Pasolini). In seguito si persero le tracce di questa scultura che, verso il 1860, fu acquistata a Ravenna da un collezionista e scrittore d'arte francese, il barone Jean-Charles Daviller. Nel 1884 questi donò il notevole pezzo con buona parte della propria collezione di opere d'arte al museo parigino. Prima della vendita, di una Madonna con Bambino proveniente dalla tomba di Dante ne parlò anche Francesco Beltrami ne Il Forestiere instruito delle cose notabili della città di Ravenna (1783), quando descrive le scuole costruite dal Morigia: «Nell'Oratorio interno sta impostata al muro dicontra all'Altare quella B.V. col Bambino di mezzo rilievo in marmo bianco, che ritrovavasi nella Cappella del Sepolcro di Dante»⁴. Sulla base di questa affermazione e di una fonte discutibile – forse orale – che affermava che l'opera fosse stata «vendesta a un Francese»⁵, Corrado Ricci riconobbe nella Madonna del Louvre la scultura originale tolta al sepolcro dantesco.

Nonostante i dubbi, l'opera al Louvre potrebbe comunque essere un raro documento di scultura duecentesca ravennate: in essa si avverte infatti una frontalità ancora di impronta bizantina con accenni di volume estranei alla cultura figurativa orientale e più vicini a quella di Benedetto Antelami e gotica. Tutti questi elementi fanno pensare ad un maestro di educazione veneziana. Così infatti osservava Pietro Toesca: «a Venezia ebbe fortuna, tra il secolo XIII e il XIV, codesta maniera a rilievo colmo, improntata a caratteri bizantini, che si possono rintracciare nella scultura veneziana fin entro il Trecento»⁶. E proprio dal marzo

⁴ Beltrami 1783, p. 184.

⁵ Così viene riportata l'opinione di Ricci in A. MICHEL, *La Madone du tombeau de Dante*, in «Journal des Débats», 25 giugno 1921.

⁶ P. Toesca, *Storia dell'Arte Italiana. Il Medioevo*, vol. II, t. II, Torino 1927, pp. 803-804. Un esempio accostabile al rilievo del Louvre è documentato dalla splendida *Madonna annunciata* della chiesa veneziana di San Giacomo dell'Orio (metà del XIII secolo). Questa elegante e quasi ieratica Vergine è perfettamente confrontabile alla presunta icona dantesca in ogni minuto dettaglio compositivo, formale ed anche nelle tracce di policromia. La scultura è in pietra (G. TIGLER, *Cronologia e tendenze stilisti*-

18 FILIPPO TRERÈ

1251 la città lagunare, nuovo ponte fra Oriente e Occidente, controllava economicamente Cervia e quindi Ravenna, con l'imposizione del nuovo patto sul sale⁷.



Fig. 3 – Maestro veneziano-ravennate, *Madonna in Trono con Bambino*, fine XIII secolo, Parigi, Museo del Louvre

che della prima scultura veneziana, in G. CAPUTO, G. GENTILI (a cura), Torcello. Alle origini di Venezia tra Oriente e Occidente, catalogo della mostra, Venezia 2009, p. 147).

⁷ M. PIERPAOLI, Storia di Ravenna. Compendio da Ottone III a Napoleone I (1001-1805), Ravenna 2001, p. 51. Ulteriori considerazioni sulla Madonna del Louvre si ritrovano in F. TRERÈ, "Si disse vendesta a un francese". La Madonna della tomba di Dante, in «Annuario della Scuola di Specializzazione in Beni Storici Artistici dell'Università di Bologna», 8, Bologna 2011, pp. 11-21.

San Giorgio, il drago e una coraggiosa principessa negli affreschi di San Nicolò* Filippo Trerè

A Ravenna l'ex chiesa di San Nicolò, costruita nel 1364, è stata protagonista di un'inconsueta scoperta nel 1983: erano iniziati impegnativi lavori di restauro, quando all'interno dell'edificio affiorarono alcuni affreschi del XIV secolo sotto uno strato di intonacatura¹. In particolare nella parete sinistra del presbiterio apparvero le lacunose *Storie di San Giorgio* che testimoniano il culto che Ravenna, nel Medioevo, aveva tributato a questo santo orientale. Due erano le chiese dedicate a San Giorgio in città: la prima fu edificata dagli Ostrogoti nel VI secolo a nord del perimetro urbano, fuori le mura, vicino al Mausoleo di Teoderico; la seconda, chiamata San Giorgio dei Portici, è documentata fin dal X secolo (ma c'è chi ritiene che fu fondata nella seconda metà del VI) dove oggi è il palazzo che ospita la sede della Cassa di Risparmio di Ravenna in Piazza Garibaldi².

Nella scena meglio leggibile di questo ciclo di affreschi ritrovati, raffigurante San Giorgio che salva la principessa (fig. 4), la compianta

^{*} da «Ravenna&dintorni», 26 novembre 2009, p. 16.

¹ Riguardo agli affreschi ritrovati, restaurati dalla Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Ravenna (il cantiere di ristrutturazione dell'imponente edificio si è concluso nel 2003), si rimanda a: F. Trerè, *La cultura vitalesca tra Forlì e Ravenna: parallelismi e differenze* in D. Leoni (a cura), *Frammenti nella storia. Riflessioni sulla pittura ad affresco del XIV secolo conservata a Forlì*, Santa Rufina di Cittaducale 2007, pp. 210-211 e note 5-6 (con tutta la bibliografia precedente).

² M. MAZZOTTI, *I due San Giorgio*, in «Il Romagnolo», 16 gennaio 1937, p. 3, ripubblicato in: MAZZOTTI 2003, pp. 242-243. Si veda anche: D. BALBONI, M. C. CELLETTI, Voce *Giorgio*, *santo*, *martire*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. VI, Grottaferrata di Roma 1965, parr. 518-519: qui si afferma che dalla capitale bizantina il culto di San Giorgio si estese ben presto a Ferrara (c. 657) e che il santo venne scelto quale patrono della città primitiva ed in seguito della nuova. Sull'antica chiesa di San Giorgio dei Portici, concessa nel 1335 all'Ordine dei Cavalieri di Malta, si consulti anche: P. NOVARA, *Un tempio nomato dai portici. Le scoperte archeologiche effettuate nell'ambito della costruzione della sede centrale della Cassa di Risparmio di Ravenna*, Ravenna 2000, p. 9 e n. 5. La storia di questa chiesa è ancora ben documentata nell'epigrafe posta nella facciata del suddetto Palazzo della Cassa di Risparmio.

20 FILIPPO TRERÈ

Luciana Martini aveva osservato come il cosiddetto "Maestro di San Nicolò" rappresenti un sicuro contatto con l'arte bolognese di Vitale degli Equi – quello più cortese, aristocratico e neofeudale – che a Pomposa aveva decorato nel 1351 la cappella absidale della chiesa abbaziale⁴. L'anonimo pittore di Ravenna fornisce una versione elegantemente fiabesca della leggenda di San Giorgio, lontana dalle rappresentazioni più drammatiche che si colgono in opere precedenti e analoghe per soggetto, come la tavola di Vitale (fig. 5) conservata nella Pinacoteca Nazionale di Bologna⁵.

Un affresco trecentesco di scuola riminese, che raffigurava il San Giorgio che uccide il terribile mostro, era stato dipinto anche nella chiesa di Santa Maria in Porto Fuori, distrutta nel 1944 dai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale. Di questa scena perduta rimangono le parole di uno studente universitario bolognese – il futuro e stimato critico d'arte Francesco Arcangeli – che nell'inverno del 1936, durante un suo soggiorno a Ravenna, scriveva: «il cavallo di San Giorgio si impennava sulle spire del drago, sotto gli occhi della principessa»⁶.

³ La denominazione di "Maestro di San Nicolò" è stata coniata dalla studiosa recentemente: L. Martini, *Le decorazioni pittoriche*, in V. Manzelli, P. Racagni (a cura), *Domus del Triclinio*, catalogo della mostra, Fusignano 2003, p. 23.

⁴ Sugli affreschi pomposiani di Vitale: A. Volpe, *Pittura a Pomposa*, in A. Samaritani, C. di Francesco (a cura), *Pomposa, storia arte architettura*, Ferrara 1999, pp. 98-110 (in particolare pp. 106-108). Qui l'autore afferma che la data 1351, nonostante sia stata più volte ridipinta e ripassata, è valida in base ad argomentazioni stilistiche.

⁵ Sul *San Giorgio e il drago* nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, databile intorno agli anni 1330-35: PINACOTECA DI BOLOGNA 2004, pp. 89-90.

⁶ Su tale passo si rimanda a F. ARCANGELI, *Ravenna*, in «L'Orto», IX, n. 6-10, dicembre 1939, pp. 325-327, ripubblicato in IDEM, *Incanto della città*, Bologna 1984, p. 97. Chi scrive non ha trovato alcuna segnalazione di questo affresco che decorava la cappella a destra dell'abside. Solo Corrado Ricci, nella sua preziosissima guida, ad un certo punto descrive: «In un'altra lunetta restano due draghi», in RICCI 1923, p. 185. Bisogna però ricordare che Francesco Arcangeli vide gli affreschi di Porto Fuori in una condizione di leggibilità migliore rispetto ai tempi del Ricci, e cioè dopo i restauri dell'estate del 1936 curati da Cesare Brandi allora Ispettore della Regia Soprintendenza dell'Emilia e Romagna. Difatti lo scritto di Arcangeli è di quell'anno come indica A. RIZZI, *Scritti di Francesco Arcangeli*, in G. SALVATORI (a cura), *Giornata di studi in ricordo di Francesco Arcangeli*, Bologna 2005, p. 65. Si consulti per il restauro degli affreschi di Porto Fuori: L. BECHERUCCI, *Restauri agli affreschi*, in «Le Arti», a. I, n. 5, Firenze 1939, pp. 543-546 (in particolare p. 545, fig. 34 dove si può intravedere, proprio all'interno di una lunetta, la parte inferiore del nervoso cavallo bianco di San Giorgio che calpesta il drago morente). Si rimanda anche a L. Montanari, *Gli affreschi*

Tornando a San Nicolò la principessa, invece di fuggire terrorizzata o di unire le mani in un gesto di preghiera o di supplica, dimostra tutto il suo coraggio imprigionando con una cordicella il drago ferito, un simpatico lucertolone di un dolce verde smeraldo. Il santo, eccezionalmente raffigurato disceso di sella, afferra le fauci del drago, mentre il cavallo bianco attende pazientemente il suo padrone. La violenza è fugata anche dallo splendore cromatico della narrazione, dove si muovono personaggi sfarzosamente abbigliati da un artista in grado di interpretare efficacemente lo spirito da poema cavalleresco dell'ultimo Vitale. Si noti ad esempio, nella graziosa principessa, la bellezza del viso, di un rosa tenue e la fantasiosa ambientazione spaziale costituita dalla città e da un brullo paesaggio roccioso⁷.

di S. Maria in Porto Fuori. Riproduzioni fotografiche raccolte e presentate da Luigi Montanari, "La Nazionale", Parma 1966, pp. 11, 21, per quanto riguarda la data del bombardamento, avvenuto il 5 novembre 1944, e la citazione del passo della menzionata guida del Ricci.

⁷ La leggenda medievale di San Giorgio fa parte della *Legenda Aurea* compilata fra il 1252 e il 1265 circa dal frate domenicano Iacopo da Varazze. Sulla scena del ferimento del drago, descritta dall'autore in tutta la sua ferocia e solennità, dove la principessa è definita «intrementita» (cioè impaurita): I. DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, a cura di A. LEVASTI, Firenze 2000, t. I, p. 254. In altra sede si erano già messe in relazione culturale le *Storie di San Giorgio* di San Nicolò con i frammenti ad affresco raffiguranti rispettivamente la *Madonna delle Grazie* della Cappella Spreti, nella chiesa di San Giovanni Battista e la *Madonna con Bambino* della Cappella Pasolini a Sant'Apollinare Nuovo, sempre a Ravenna. Anche questi lacerti, databili in un arco cronologico un po' successivo (1370-80), presentano forme memori dell'ultimo Vitale da Bologna (F. TRERÈ, *La cultura*, cit., pp. 211-219).

22 FILIPPO TRERÈ



Fig. 4 – Ambito di Vitale da Bologna, *San Giorgio salva la Principessa*, dopo il 1364, Ravenna, ex chiesa di San Nicolò (fotografia Filippo Trerè)



Fig. 5 – Vitale da Bologna, $San\ Giorgio\ e\ il\ drago,$ 1330-35, Bologna, Pinacoteca Nazionale (AFSB)

Scontro fra papato e impero: le gesta dell'Anticristo nella chiesa di Santa Maria in Porto Fuori* Fabio Massaccesi

Prima del bombardamento del 1944, il rettilineo del Dismano era dominato in lontananza dal campanile di Santa Maria in Porto Fuori, a sud-est di Ravenna¹. Col campanile è andata perduta la chiesa, contenente al suo interno un imponente ciclo trecentesco di affreschi attribuiti a Pietro da Rimini, pittore della cosiddetta "Scuola riminese". Fortunatamente il ciclo è tramandato da un cospicuo numero di fotografie scattate nel corso dei restauri effettuati agli inizi del Novecento.

Gli affreschi erano importanti non solo per la loro bellezza, ma anche per la loro rarità iconografica: nell'arco trionfale (fig. 6) erano infatti raffigurate le gesta dell'Anticristo, un soggetto poco usuale in Italia ma presente tra Germania, Francia ed Inghilterra². Il figlio di Satana era posto nel lato sinistro e con sembianze regali si mostrava intento a far decapitare i profeti Elia ed Henoc; al centro campeggiava il Cristo nel momento del giudizio finale, mentre nell'estrema destra l'arcangelo Michele decapitava l'Anticristo³. Qual è il significato di una rappresentazione così brutale posta nella zona più nobile della chiesa? La spiegazione è stata data cercando nelle pieghe della storia.

^{*} da «Ravenna&dintorni», 30 luglio 2009, p. 14.

¹ Il bombardamento – avvenuto la mattina del 5 novembre del 1944 – ridusse ad un cumulo di macerie l'intero complesso portuense: M. MAZZOTTI, *Questioni portuensi*, in E. Russo (a cura) *La chiesa di Santa Maria in Porto Fuori. Scritti editi ed inediti*, Ravenna 1991, p. 104.

² Sul raro soggetto iconografico dell'Anticristo si veda: F. BISOGNI, *Problemi iconografici riminesi. Le storie dell'Anticristo in Santa Maria in Porto Fuori*, in «Paragone», 305, Firenze 1975, pp. 13-23; F. MASSACCESI, *Alcune considerazioni sulla figura dell'Anticristo in pittura e miniatura*, in «Romagna Arte e Storia», 68, Rimini 2003, pp. 5-30. Sulla diffusione dell'iconografia dell'Anticristo e i suoi rapporti con Ravenna si veda: IDEM, *Politiche pontificie e immagini: la committenza di Aimerico di Châtelus a Ravenna*, in M. MEDICA 2006, pp. 97-99.

³ La fotografia dell'intero arco trionfale fu pubblicata per la prima volta da C. Vol-PE, *La pittura riminese del '300*, Milano 1965, fig. 214.

24 FABIO MASSACCESI

Eletto imperatore (1313) solo da una parte degli elettori, Ludovico il Bavaro non venne confermato dal pontefice avignonese – il francese Giovanni XXII (1316-1334)⁴ – che avocò a sé il potere temporale e lo scomunicò quale "Anticristo"⁵. Una simile presa di posizione determinò uno scontro violentissimo fra il partito dell'imperatore (ghibellini) e quello del papa (guelfi)⁶. In Italia la parte pontificia venne assunta dal legato Bertrando del Poggetto⁷, nipote del papa, che mosse contro i signori e tiranni di Romagna, che appoggiavano l'imperatore per svincolarsi dalla stretta della Chiesa. Fra questi ultimi spiccava a Ravenna Ostasio da Polenta⁸.

La cronologia degli affreschi viene a coincidere con gli anni che vedono la contrapposizione di Ostasio alle gerarchie ecclesiastiche, che nella persona del Legato aveva inferto un duro colpo ai sostenitori del Bavaro: nel 1329 il legato fece infatti decapitare quanti avevano tentato di consegnare la città di Bologna al tedesco⁹. In questo contesto la

- ⁴ G. Mollat, Jean XXII, 1316-1334. Lettres communes, analysées d'après les registres dits d'Avignon et du Vatican, Paris 1904-1947; E. Duprè Theseider, I papi d'Avignone e la questione romana, Firenze 1939; R. Manselli, Un papa in un'età di contraddizione: Giovanni XXII, in «Studi Romani», 22, [s.l.] 1974, pp. 444-456.
- ⁵ F. MASSACCESI, *La chiesa di Santa Maria in Porto Fuori: alcune riflessioni*, in «Ravenna Studi e Ricerche», XII, Ravenna 2005, pp. 205-225; IDEM, *Politiche pontificie*, cit., pp. 95-105. Anche Ludovico il Bavaro, dopo essere sceso in Italia nel 1328 per farsi incoronare imperatore a Roma, depose il pontefice quale «mistico Anticristo» e elesse un antipapa, il frate minore Pietro Rinalducci di Corvaro, che salì il soglio pontificio con il nome di Nicolò V: *Annales caesenates*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, 1723-1751, XIV, 1729, col. 1147-1148.
- ⁶ P. D. PASOLINI, *I Tiranni di Romagna e I Papi nel Medioevo*, Imola 1888; J. LARNER, *The Lords of Romagna*, London 1965; A. VASINA, *I Romagnoli fra autonomie cittadine e accentramento papale nell'età di Dante*, Firenze 1965.
- 7 G. Benevolo, Bertrando del Poggetto e la sede papale a Bologna: un progetto fallito, in M. Medica 2006, pp. 21-35.
- ⁸ A. Vasina, Dai Traversari ai Da Polenta: Ravenna nel periodo di affermazione della signoria cittadina, in Vasina 1993, pp. 584-588.
- ⁹ Chi scrive ha per primo collegato questo evento alla genesi dell'affresco ravennate: F. MASSACCESI, *Politiche pontificie e immagini*, cit.. «In Bologna se deschoperse uno trattato del mese d'ottobre, per la quale cosa fuoron presi li infrascripti, zoé: Guido de Muxoto di Saladini, l'arziprevede di Galuzi, Nany Dotti, Cola Furlano, Alberghettino di Manfredi da Faenza, messer Philippo degli Axeneli, e più altri. Volevano dare Bologna a l'imperatore, ch'era a Cremona. Alberghettino con dui altri, glie fuo tagliata la testa; e l'arciprevede stete in presone e gli altri andano a confine»: A. Corbelli (a cura), *Corpus Chornicorum bononiensium*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, II, Città di Castello [s.d.], pp. 418-419.

raffigurazione in Santa Maria in Porto Fuori delle scene del Giudizio universale e della Decapitazione dell'Anticristo – icona del potere temporale – doveva suonare come un monito esplicito ad Ostasio a non abusare delle clemenza apostolica. Il dipinto rendeva quindi evidente quale fine attendesse colui che aveva tramato contro la Chiesa – l'imperatore Ludovico il Bavaro – e quanti lo avevano seguito (i vari tiranni ghibellini, fra cui Ostasio).

Chi suggerì nella basilica portuense immagini così rare e di chiaro messaggio politico fu forse il francese Aimerico di Châtelus, Rettore di Romagna e cappellano papale nonché arcivescovo di Ravenna¹⁰, che nel 1343 sarebbe tornato in Italia come legato pontificio, divenendo temporaneamente commendatario – il rettore che percepiva le rendite – della basilica di Porto Fuori¹¹. In lui si può dunque riconoscere il personaggio effigiato (fig. 7) alla base dell'arco trionfale della chiesa, oggi ricostruita.

¹⁰ Aimerico era stato nominato sin dal 5 giugno 1320 Rector et comes Romandiolae per un salario di otto fiorini al giorno ed era già in Italia dal 1317 assieme ad altri due inviati francesi, Bertrando de la Tour e Bernardo Gui. Arrivato nella regione convocò un parlamento della provincia nella sicura Bertinoro, ma poi stabilì a Cesena, dove fece ristrutturare la fortezza e assunse la carica di «potestas civitatis Cesenae»: Annales caesenates, cit., coll. 1154-1155. Venne nominato arcivescovo di Ravenna nel 1322 dopo che Rinaldo del fu Ostasio da Polenta, cantore e arcidiacono della chiesa ravennate, era stato eletto alla successione vescovile di Rinaldo da Concoreggio. Quando Rinaldo da Polenta cadde vittima di una faida intestina e fu ucciso dai suoi stessi famigliari, non era stato ancora confermato dalla curia avignonese. L'accaduto giustificò il pontefice, che non si fidava a lasciare nelle mani di un esponente del casato polentano una sede metropolitica così importante, a eleggere direttamente l'arcivescovo nella persona del fidato e intimo Aimerico di Châtelus: F. MASSACCESI, Politiche pontificie e immagini, cit., pp. 95-105. Ulteriori approfondimenti sono stati resi noti nell'intervento dal titolo Da Avignone a Cesena a Ravenna: immagini e politica in Images and words in Exile. Avignon and Italy in the first half of the 14th Century, organizzato da E. Brilli, L. Fenelli, G. Wolf (Kunsthistorisches Institut in Florenz), in collaborazione con il Musée du Petit Palais d'Avignon, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Firenze-Avignone, 7-11 aprile 2011, in corso di stampa).

¹¹ La notizia dell'affidamento in commenda della canonica a Aimerico, in data 23 marzo 1343, si evince da BERNICOLI 1924, c. 27, «Aimerico, cardinale di S. Martino in Monti o in Alpibus, priore (1343-1350)».

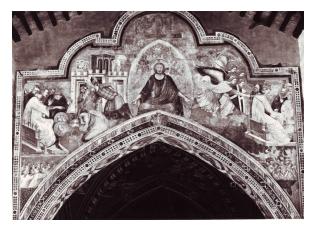


Fig. 6 – Pietro da Rimini, *Giudizio Finale e storie dell'Anticristo*, 1329-1332, Ravenna, già Santa Maria in Porto Fuori (AFSR)



Fig. 7 – Pietro da Rimini, *Aimerico di Châtelus*, 1329-1332, Ravenna, già Santa Maria in Porto Fuori (AFSR)

L'affresco ritrovato della cappella polentana di San Francesco* Fabio Massaccesi

Dei tanti visitatori che quotidianamente affollano la chiesa di San Francesco a Ravenna solo alcuni avranno prestato la giusta attenzione all'affresco della cappella dei Da Polenta – situata nella navata sinistra –, che purtroppo risulta completamente deturpato da un restauro moderno. Le fotografie scattate dopo la rimozione del muro di tamponamento che occultava l'affresco ci tramandano pitture assai meglio leggibili e di grande qualità, non immaginabili nel loro stato attuale¹.

L'affresco presenta nelle lunetta l'*Ospitalità di Abramo* mentre nella parte sottostante era inscenata una gremita *Crocifissione* (figg. 8-9). Era questa, con ogni probabilità, la decorazione dell'altare della Trinità, ricordato ancora nel 1357 da un lascito testamentario².

^{*} da «Ravenna&dintorni», 4 giugno 2009, p. 12.

¹ I lavori di restauro iniziarono nel 1919 per iniziativa e spese del Comitato Cattolico Dantesco (*Cronaca delle Belle Arti. Direzione generale delle antichità e belle arti. Restauri di monumenti e sistemazione di opere d'arte per il centenario dantesco*, in «Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione», I, Roma 1922, pp. 336-346), mentre i primi affreschi vennero alla luce il 2 gennaio 1920 quando da sotto gli intonaci emerse la figura del supposto Dante. L'eco del ritrovamento fu enorme e la scoperta degli altri affreschi l'anno successivo passò in secondo piano. Muratori ci tramanda il clima di aspettativa succeduto ai primi rinvenimenti. Dopo l'abbattimento del diaframma, che tamponava la cappella polentana (S. Bernicoli, in «Corriere di Romagna», 4 dicembre 1900) e la messa in luce degli affreschi, le aspettative andarono deluse: S. Muratori, *La chiesa dei Funerali di Dante, San Francesco in Ravenna*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», XXI, Ravenna 1921, pp. 310-313. Sui restauri si veda: M. G. Benini, *Luoghi danteschi. La basilica di San Francesco e la zona dantesca a Ravenna*, Ravenna 2003, pp. 32-43. Per la complessa vicenda dal quale si evince il patronato polentano rimando a Massaccesi 2008, p. 22, nota 24.

² Nel documento datato 9 agosto 1357 una certa «Cixa filia quondam Guglielmi de Scotis de Cesenae et uxor quondam ser Petris de Fantis», chiede di essere seppellita col cilicio al modo delle suore francescane e lascia i paramenti «altari trinitatis» (ASR, CRS, S. Francesco, memoriale XXXV, c. 85v., inedito), l'altare nel 1605 sarà intitolato a San Bernardino.

28 FABIO MASSACCESI

L'iconografia dell'Ospitalità di Abramo che accoglie i tre angeli (Gen. 18, 17: Tres vidit, tres adoravit) è infatti assai rara in ambito medievale ed era utilizzata per visualizzare il mistero trinitario³. Ma l'affresco, voluto quale decoro della cappella polentana, doveva fungere anche come un messaggio politico preciso dello stesso Ostasio da Polenta che dovette commissionarlo⁴. Ludovico il Bavaro aveva iniziato un duro braccio di ferro con il pontefice Giovanni XXII che non lo aveva riconosciuto quale nuovo imperatore e in questo frangente anche l'Italia divenne terreno di scontro. I signori locali di Romagna – e fra questi i Polentani – appoggiarono in modo altalenante il potere ecclesiale e quello imperiale, spesso sostenuto per ottenere l'autonomia. Nel 1329 il legato papale Bertrando del Poggetto inflisse ad alcuni facinorosi della fazione ghibellina, opposta alla Chiesa, una punizione esemplare: li fece decapitare perché rei di aver tentato di cedere Bologna al Bavaro⁵. Visto l'esito della politica legatizia, Ostasio da Polenta – *obtorto* collo – decise di firmare una tregua con il legato pontifico che di fatto ne limitava il potere personale e di faida⁶.

³ Il mistero della Trinità adombrato dai tre angeli inviati ad Abramo per promettergli una discendenza, si combina al tema del sacrificio del Figlio di Dio per la redenzione dell'intera umanità peccatrice a memoria dell'antica alleanza con il popolo d'Israele: MASSACCESI 2008, pp. 9-23.

⁴ A. Vasina, *Dai Traversari ai Da Polenta: Ravenna nel periodo di affermazione della signoria cittadina*, in Vasina 1993, pp. 584-588.

⁵ F. Massaccesi, *La chiesa di Santa Maria in Porto Fuori: alcune riflessioni*, in «Ravenna Studi e Ricerche», XII, Ravenna 2005, pp. 205-225; IDEM, *Politiche pontificie e immagini: la committenza di Aimerico di Chatelus a Ravenna*, in Medica 2006, pp. 97-99.

⁶ Allorquando Ostasio da Polenta nel 1329 sancì la pace con il legato pontificio, Bertrando del Poggetto, inviò a Ravenna un governatore francese nella persona Raymond Bernard de Sainte-Arthémie (G. BENEVOLO, *Bertrando del Poggetto e la sede papale a Bologna*, cit., p. 30), che di fatto limitava e circoscriveva di molto il potere d'azione del tiranno: F. MASSACCESI, *Committenza nella Romagna pontificia di primo Trecento*, in D. FERRARA (a cura), *Giovanni Baronzio e la pittura a Rimini nel Trecento*, catalogo della mostra, Roma 14 marzo – 15 giugno 2008, Milano 2008, pp. 37-57, in particolare pp. 47-50. A proposito della pace tra il tiranno e il legato pontificio, il *Corpus Chornicorum bononiensium* – in A. CORBELLI (a cura), *Rerum Italicarum Scriptores*, II, Città di Castello [s.d.], col. 579 – riferisce: «1329-1330. Mensi Martii. Dominus Ostasius de Polenta restituit Civitatem Ravennate ecclesiae Ravennae esistente Domino Bertrando Episcopo Ostiense in Civitate Bononiae».

Proprio a questi fatti storici può legarsi la decorazione della cappella polentana: così come Abramo – che mai interruppe l'alleanza con Dio – accolse i tre angeli inviatigli⁷, altrettanto si propone di fare Ostasio, che vuole identificarsi con il patriarca eletto del Signore, nel ritrovato allineamento con la politica filopontificia, accogliendo le gerarchie ecclesiatiche inviate dal papa in Romagna e nella stessa Ravenna⁸.

A dare corpo a questi intendimenti fu chiamato il pittore riminese Giovanni Baronzio⁹, di cui questa decorazione risulta essere l'unica sua testimonianza ad affresco supersite e nella quale mostra di aver ripensato il mosaico di uguale soggetto nella basilica di San Vitale¹⁰.

⁷ Il tema degli angeli come il rilancio del mistero trinitario appare strettamente connesso alla politica di Giovanni XXII nel campo delle immagini: G. BENEVOLO, *La committenza del politico bolognese di Giotto tra carenze documentarie e iconografia papale*, in M. MEDICA (a cura), *Giotto e Bologna*, atti del convegno di Bologna, 2 maggio 2006, Milano 2010, p. 23.

⁸ MASSACCESI 2008, p. 47; IDEM, Committenza nella Romagna pontificia, cit., p. 47.
⁹ Dopo una generica indicazione alla cerchia di Pietro da Rimini da parte di Mario Salmi (La scuola riminese, III, in «Rivista del Reale istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», V, 1935, p. 119 nota 38), e dopo che Carlo Volpe (La pittura riminese del '300, Milano 1965, pp. 54, p. 61 nota 87) li ha ritenuti appena «degni di riferirsi ai precedenti dell'arte locale», chi scrive ha attribuito per la prima volta gli affreschi a Giovanni Baronzio (Nuovi argomenti per Ravenna "riminese", cit., pp. 15-17), attribuzione ribadita nel catalogo della mostra del pittore (Committenza nella Romagna pontificia, cit., pp. 47-50). Per la figura di Baronzio si veda inoltre D. BENATI, Giovanni Baronzio, in BENATI 1995, p. 288.

¹⁰ Questo è forse il caso più macroscopico di attenzione da parte dei pittori riminesi nei confronti delle antichità ravennati, passato fino ad ora *ex silentio*. Un'ulteriore derivazione è il tema della *Deesis* che tanto in Sant'Agostino a Rimini quanto in San Pietro in Sylvis a Bagnacavallo pare desunto da precedenti ravennati (Sant'Agata, Sant'Apollinare Nuovo, San Michele in Africisco); la derivazione riguarda inoltre anche la foggia del trono senza schienale (MASSACCESI 2008, p. 22, nota 26).

30 FABIO MASSACCESI



Fig. 8 – Giovanni Baronzio, *Ospitalità di Abramo*, 1330 c., Cappella polentana, Ravenna, chiesa di San Francesco (AFSR)



Fig. 9 – Giovanni Baronzio, *Crocifissione*, 1330 c., Cappella polentana, Ravenna, chiesa di San Francesco (AFSR)

Gli affreschi di Santa Chiara di Pietro da Rimini, il cromatismo tra Ravenna bizantina e medievale* Fabio Massaccesi

Ravenna è conosciuta dai più per i suoi mosaici, gloriose testimonianze del passato di capitale prima dell'Impero d'Occidente e poi dell'esarcato bizantino, ma la città presenta una serie di opere importantissime anche d'età medievale, a testimonianza di una vitalità artistica mai interrotta.

Una serie di affreschi testimoniano il passaggio in città di pittori dalla vicina Rimini¹. Qui erano presenti dall'inizio del XIV secolo artisti che per la loro omogeneità vengono indicati dalla critica come "Scuola riminese"². Formatisi sull'insegnamento di Giotto, a Rimini tra la fine del Duecento e gli inizi del secolo successivo per decorare la chiesa di San Francesco (oggi nota come tempio Malatestiano)³, ne fanno parte i fratelli Giovanni e Giuliano di Martino, nonché Pietro e Giovanni Baronzio, tutti presenti a Ravenna⁴.

^{*} da «Ravenna&dintorni», 29 ottobre 2009, p. 14.

¹ A. Martini, *Appunti sulla Ravenna riminese*, in «Arte antica e moderna», 7, Bologna 1959, pp. 310-322; M. Medica, *Pietro da Rimini e la Ravenna dei Da Polenta*, in Benati 1995, pp. 94-111.

² C. Brandi, *La pittura riminese del Trecento*, catalogo della mostra, Rimini 1935; C. Volpe, *La pittura riminese del '300*, Milano 1965; M. Boskovits, *Per la storia della pittura tra la Romagna e le Marche ai primi del '300*, I, in «Arte Cristiana», 755, Milano 1993, pp. 95-114; 163-182; Benati 1995.

³ Di Giotto rimane la monumentale *Croce* eseguita verosimilmente, viste le dimensioni, per il tramezzo della chiesa. Per l'attività di Giotto a Rimini si veda D. BENATI, *Rimini e Giotto*, in BENATI 1995, pp. 37-41 (con bibliografia precedente).

⁴ Per questi pittori si veda: C. Volpe, *La pittura riminese*, cit.; Benati 1995. Rispetto la monografia del 1965, nel catalogo sono state espresse posizioni critiche divergenti riguardo ai raggruppamenti delle opere e la loro attribuzione che fanno capo in principale modo agli studi di Miklos Boskovits (M. Boskovits, *Per la storia della pittura*, cit.). Recentemente chi scrive ha attribuito a Giuliano di Martino e alla sua bottega i poco conosciuti affreschi – raffiguranti *Busti di santi* – della cappella intitolata alla Vergine nella chiesa di San Domenico a Ravenna: F. Massaccesi, *Nuovi argomenti per*

32 FABIO MASSACCESI

Pietro da Rimini lavorò in città a più riprese, lasciando imponenti cicli d'affresco che lo mostrano pittore gradito alle punte più avanzate della committenza ecclesiastica e agli stessi Polentani, che in quel momento detenevano il controllo politico della città⁵.

Se il vasto ciclo d'affresco eseguito da Pietro in Santa Maria in Porto Fuori è andato perduto nella seconda guerra mondiale, che ha pure ha in parte cancellato quelli della chiesa di San Francesco, si sono invece salvate altre importanti testimonianze, tra le quali spiccano gli spettacolari affreschi della chiesa delle clarisse di Santa Chiara fondata da Chiara da Polenta, oggi staccati e esposti nel Museo Nazionale, dopo che l'edifico fu convertito a teatro⁶.

Sulle pareti gli affreschi raccontano i passi salienti della vita di Cristo: l'Annunciazione, l'Adorazione dei Magi, l'Annuncio ai pastori, mentre nella volta erano raffigurati i Dottori della Chiesa accompagnati dai simboli degli Evangelisti⁷. Qui Pietro da Rimini dà il meglio di sé. Lo stile ha la monumentalità di Giotto, ma la pennellata rorida tradisce un'attenzione naturalistica incrinata da un'irrequietezza espressa attraverso ritmi scaleni ed espressionistici, particolarmente evidenti nella concitata Crocifissione (fig. 10), in cui il Cristo issato sulla croce sembra gonfiarsi come una vela percossa dal vento.

Pietro dovette decorare l'ambiente di clausura verso gli anni Trenta del Trecento, probabilmente mentre, sempre per i da Polenta, poneva

Ravenna "riminese": affreschi di Giuliano e Giovanni Baronzio, in «Arte Cristiana», 844, Milano 2008, pp. 9-14.

⁵ Per la figura di Pietro da Rimini: M. MEDICA, *Pietro da Rimini*, cit., pp. 291-293; A. PICCARDONI, *Pietro da Rimini a Urbania*, Pesaro Urbino 2006. A Ravenna oltre agli affreschi di Santa Chiara il maestro dovette dipingere gli affreschi di Santa Maria in Porto Fuori. I numerosi affreschi di San Francesco, oggi non più visibili e che dovevano raffigurare le *Storie di San Francesco* – di cui ci rimaneva il lacerto del *Sogno di Innocenzo III* (fig. 11) – il supposto "Dante" – poi andato distrutto durante la seconda guerra mondiale –, tra cui spiccano la *Crocifissione* e la *Presentazione al tempio*, sono da riferire ad una fase precedente, precisamente agli anni Venti e prima del soggiorno padovano del pittore documentato nel 1324: F. MASSACCESI, *Nuovi argomenti per Ravenna "riminese"*, cit., p. 12.

⁶ A. EMILIANI, P.G. PASINI, G. MONTANARI, Gli affreschi trecenteschi da Santa Chiara in Ravenna. Il grande ciclo di Pietro da Rimini restaurato, Ravenna 1995.

⁷ G. Montanari, *Santa Chiara: storia ed iconografia*, in A. Emiliani, P.G. Pasini, G. Montanari, *Gli affreschi trecenteschi*, cit., pp. 23-42.



Fig. 10 – Pietro da Rimini, *Crocifissione* (particolare), 1322-1323 circa, frammento, Ravenna, Museo Nazionale, già chiesa di Santa Chiara (AFSB)



Fig. 11 – Pietro da Rimini, *Sogno di Innocenzo III (?)*,1322-1323 c., frammento, Ravenna, già chiesa di San Francesco (AFSR)

mano alla decorazione di Santa Maria in Porto Fuori, il cui priore era al tempo Guglielmo, fratello di Ostasio da Polenta⁸.

Proprio a Ravenna Pietro poté confrontarsi con quanto rimaneva della città esarcale e raggiungere una sofisticata tavolozza cromatica, i cui confronti più pertinenti sono proprio con gli splendidi mosaici, a esprimere un'affinità d'intenti e soprattutto un desiderio di continuità tra la Ravenna bizantina e medioevale⁹.

⁸ F. MASSACCESI, *La chiesa di Santa Maria in Porto Fuori: alcune riflessioni*, in «Ravenna Studi e Ricerche», XII, Ravenna 2005, p. 218: è assai probabile che il pittore si dividesse fra i due cantieri aperti negli stessi anni. Da questa necessità potrebbe dipendere il ricorso massiccio ad aiuti per la molto più grande chiesa di Santa Maria in Porto Fuori.

⁹ L'importanza propulsiva di Ravenna era del resto ben avvertito nel saggio, per altri versi superato, di D. Gioseffi, *Lo svolgimento del linguaggio giottesco da Assisi a Padova: il soggiorno riminese e la componente ravennate*, in «Arte Veneta», XV, Venezia 1991, pp. 11-24.

Due acquerelli documentano una sensazionale scoperta a San Vitale* Filippo Trerè

L'Archivio Disegni della Soprintendenza di Ravenna conserva due interessanti acquerelli (figg. 12-13), raffiguranti la *Trinità* e la *Madonna in Trono con Bambino*, eseguiti nel 1856 dal pittore ravennate Camillo Maioli (1807-1889)¹. L'artista riportò fedelmente in essi i due frammenti ad affresco rinvenuti un anno prima all'interno della basilica di San Vitale, in occasione dei restauri ai piloni marmorei e precisamente in quello a destra del presbiterio². Infatti alcuni piloni, rimasti scoperti nel Medioevo per la rovina delle lastre di copertura, vennero decorati con questi affreschi, attribuiti da Corrado Ricci al

^{*} da «Ravenna&dintorni», 11 febbraio 2010, p. 10.

¹ ADSR, n. 13528. I due acquerelli (cm. 20,5 x 31,5 e 20,5 x 31,5) sono montati su telaio in legno e presentano in basso un cartellino con una didascalia parzialmente illeggibile dov'è scritto erroneamente: «[...] antico dipinto [...] sotto i marmi di S. Nicolò nel restauro de' suoi piloni fatto dal prof. Camillo Maioli nel 1856». Mentre sul retro compare la seguente iscrizione: «Copia di un avanzo di antico dipinto scoperto in sul muro sotto i marmi di S. Vitale nel restauro dei suoi piloni fatto dal professore Camillo Maioli nell'anno 1856». Infine un appunto in matita blu indica: «Proprietà Accademia belle arti Ravenna». Purtroppo i due acquerelli e il supporto sul quale sono inseriti, dimostrano un avanzato stato di deperimento rispetto a quando sono stati pubblicati da RICCI 1935, pp. 31-33. Nel corso del 2009 Aurora Ancarani, restauratrice della Soprintendenza di Ravenna, ha trattato gli acquerelli con un procedimento atto a fermare i tarli (comunicazione orale della Responsabile dell'Archivio Disegni dott.ssa Paola Palmiotto, che ringrazio). Una fugace annotazione sui due acquerelli anche in L. PASQUINI, in Angiolini Martinelli 1997, pp. 178-179, figg. 168-169. Sulla Trinità aveva dato comunicazione anche chi scrive, credendo che l'opera fosse l'affresco originale sulla base di una riproduzione in bianco e nero in BCR, Fondo fotografico Ricci, positivo, n. 1688: F. Trerè. Pittura romanica a Ravenna: i "Tre Santi" del Museo Nazionale. in «Ravenna. Studi e Ricerche» XIII/1-2, 2006, p. 235, fig. 9, p. 237, nota 56. Anche una riproduzione della Madonna in Trono con Bambino è presente nello stesso archivio (n. 1692) e di tutti e due gli acquerelli in quello della Soprintendenza ravennate (AFSR, neg. n. 6-N-3; neg. n. 4-Q-35).

² I restauri ai piloni avvennero tra il 1845 e il 1862: G. GEROLA, *Il rivestimento marmoreo dei piloni di S. Vitale*, in «Felix Ravenna», 21, 1916, p. 879; RICCI 1935, p. 31, nota 4.

XIV secolo³. Purtroppo, all'epoca dei restauri ottocenteschi, i dipinti furono sacrificati in favore di un ripristino del rivestimento marmoreo ma il Comune di Ravenna, che curò questi restauri, decise di effettuare una singolare operazione di documentazione storica e di rara sensibilità per l'epoca, commissionando ad un pittore il ricordo di questa sensazionale scoperta. Nell'Archivio Storico Comunale si trova infatti la pratica amministrativa che conferma come la scelta cadde su Camillo Maioli⁴, fratello del valente scultore Luigi. Artista stimato, docente di pittura e consigliere dell'Accademia di Belle Arti di Ravenna dal 1863 fino al 1889, Camillo Maioli eccelse nella sua ricca e varia produzione per la pittura di genere e specialmente per le nature morte che riscuotevano una generale ammirazione nelle esposizioni della Accademia cittadina⁵. Nell'attuale chiesa di SS. Simone e Giuda, è ancora conservata in controfacciata la pala d'altare raffigurante i santi titolari, che Maioli eseguì intorno al 1848 per l'altare maggiore dell'edificio primitivo nella zona del Candiano, poi abbattuto per far posto alla stazione ferroviaria. Si tratta di un'opera interessante, anche se di qualità modesta, che ricalca

³ Ricci 1923, p. 73.

⁴ ASCR, *Atti comunali*, Titolo IV, rubr. 9, a. 1856: «Mons. Delegato. Incarico al Pittore Sig. Majoli di copiare in tela alcune pitture scoperte in uno dei piloni laterali al presbiterio di S. Vitale nel ristauro del med.o». Si consulti anche Bernicoli 1921, p. 169 e nota 1.

⁵ Purtroppo questa specialità del Maioli è ancora oggi la meno conosciuta. Sul pittore: Miserocchi 1927, p. 148; A. M. Comanducci, Voce Majoli Camillo, in Comanducci 1962, p. 1061, che purtroppo ricorda che molte opere dell'artista risultano disperse in collezioni private; C. GIOVANNINI, La scuola; Il periodo postunitario, in GIOVANNI-NI-RICCI 1981, pp. 62, 90 e nota 6; Ottocento ritrovato. Pittura in Romagna, catalogo della mostra, con un testo introduttivo di A. FABBRI, C. SPADONI, Ravenna 1989. In questa mostra furono esposti proprio tre tele di Camillo, di buona fattura: un Autoritratto e due scene di genere con *Uccelli morti* (firmata e datata 1855) e *Conchiglie*. Nei depositi della Pinacoteca ravennate sono presenti due opere di Maioli rispettivamente intitolate il Conte Lovatelli Francesco e Veduta degli Orti Farnesiani. Viroli invece ha rintracciato un olio su tela raffigurante La Giustizia (1838), copia dell'affresco di Raffaello (o dai suoi allievi) nella Sala di Costantino nei Palazzi Vaticani. La Pinacoteca conserva anche il medaglione in marmo con il ritratto del pittore eseguito nel 1891 dal fratello Luigi. Sempre Viroli ha riconosciuto come opera di Camillo anche la copia ad olio su tela da Jacopo Tintoretto (1835) del *Ritratto di Onofrio Panvinio* della Galleria Colonna di Roma, conservata nella Quadreria Classense. Su tutte queste informazioni: G. VIRO-LI, L'arte figurativa e la dignità del "silenzio", in LOTTI 1996, pp. 56-57; N. CERONI, Luigi Maioli, s. 41, in Viroli 1997, pp. 110-111, 237-238. La famiglia di Camillo era proprietaria del Palazzetto veneziano di Via Paolo Costa.

36 FILIPPO TRERÈ

schemi devozionali tardobarocchi, allora entrati a far parte dell'immaginario locale⁶.

I due acquerelli in questione, realizzati con una precisione quasi fotografica e incorniciati dall'allora celebre ebanista ravennate Pietro Dradi⁷, furono così apprezzati da essere presentati all'Esposizione dell'Accademia di Belle Arti del 1856. Il segretario dell'istituzione, Alessandro Cappi, fece porre in basso questa iscrizione commemorativa, purtroppo non più esistente: «Copia di un avanzo di antica pittura scoperto in sul muro sotto i marmi di S. Vitale nel ristauro de' suoi piloni. La fece fare il Comune nel 1856 a Camillo Maioli. Mostrando pure con tal fatto come stimi debito curare tutto che riguardi così insigne tempio»⁸. Le ultime parole sono molto significative perché dimostrano la volontà di salvare da sicuro oblio anche testimonianze artistiche meno note della lunga storia della basilica di San Vitale.

Il 10 luglio del 1856 il Comune donò in deposito perpetuo all'Accademia i due acquerelli, che furono esposti nella Pinacoteca⁹; in seguito – finiti nei magazzini – per volontà di Corrado Ricci, che li riteneva utili

⁶ Viroli 1991, p. 266, n. 14.

⁷ ASCR, Nota autografa di spesa datata 17 maggio 1856 inviata alla Magistratura Comunale. Pietro Dradi (Ravenna, 1793-1857) ebanista, intagliatore ed intarsiatore era a capo di una bottega molto fiorente e attiva a Ravenna in questo periodo soprattutto per le sontuose dimore appartenute alla ricca nobiltà cittadina. Scrive Lorenzo Miserocchi: «tra i primi lavori di conto che eseguì, il più sontuoso fu la suppellettile per l'appartamento nobile governativo [l'attuale Palazzo della Prefettura], che gli ordinò il Cardinale Legato Vincenzo Macchi, che lo nominò Ebanista di Palazzo»: L. MISEROCCHI 1927, p. 117; F. TRERÈ, Voce *Dradi Pietro*, in E. COLLE, *Il mobile dell'Ottocento in Italia*, Milano 2007, pp. 439-440.

⁸ Solenne distribuzione de' premi ed esposizione del 1856, in Atti 1862, p. 43. Si consulti anche: ASCR, lettera dell'Anziano Delegato Francesco Donati dell'8 maggio 1856 alla Magistratura Comunale. Fu proprio questo importante uomo politico della Ravenna pontificia ad avere l'idea di tradurre gli affreschi scoperti a San Vitale in acquerello. Donati presiedeva la «IVa Deputazione Comunale di Ornato, strade interne, e pubblici passeggi» (Diario sacro della città ed arcidiocesi di Ravenna per l'anno 1855 con articoli storici e varietà istruttive, Ravenna 1854, p. 51; UCCELLINI 1855, p. 141). Egli seguì tutto l'iter amministrativo e scrisse nella lettera sopracitata: «si rendeva necessario di conservare la memoria di quel dipinto che porta se non altro il pregio dell'antichità, e che fors'anche servir potrebbe di qualche lume all'archeologo intorno alle epoche, ed alla diversa foggia della quale si fosse altra volta, o tutto o in parte, decorato l'interno di quell'insigne tempio, modello ed ammirazione dell'architettura bizantina».

⁹ ASCR, lettera n. 1355 del Gonfaloniere Giulio Facchinetti Pulazzini al Consiglio dell'Accademia Provinciale di Belle Arti di Ravenna, del 10 luglio 1856.



Fig. 12 – Camillo Maioli, *Madonna in Trono con Bambino* (acquerello raffigurante un affresco scoperto nel 1855 in uno dei piloni di San Vitale), 1856, Ravenna (AFSR)



Fig. 13 – Camillo Maioli, *Trinità* (acquerello raffigurante un affresco scoperto nel 1855 in uno dei piloni di San Vitale), 1856, Ravenna (ADSR)

alle sue ricerche, vennero depositati nel 1915 in Soprintendenza, dove si trovano tuttora¹⁰.

¹⁰ Lettera di Vittorio Guaccimanni a Corrado Ricci del 2 luglio 1902, in BCR, Carteggio Ricci, Monumenti, II, 1902, n. 253: «Caro Ricci. Ieri si è riunito il Consiglio Accademico cui esposi il tuo desiderio di avere questo acquerello riproducente alcune pitture che esistevano in un pilone di S. Vitale. Nessuno, naturalmente, si oppose alla mia proposta, essendo unanimi il desiderio di favorirti, ma purtroppo abbiamo constatato che il lavoro non è nostra proprietà, bensì del Comune che lo fece fare a Camillo Maioli, e lo depose nei locali dell'Accademia. Noi dunque non possiamo fare le cose a metà, e cioè darlo alla locale soprintendenza dei monumenti in deposito, come lo abbiamo ricevuto noi. Se ti contenti di questo, non hai che incaricare un tuo impiegato di venirlo a ritirare». Lettera di Santi Muratori a Corrado Ricci del 22 marzo 1933 in BCR, Carteggio Ricci, Monumenti, II, 1933, n. 571: «Le spedisco la fotografia dell'acquerello di Maioli». Lettera di Santi Muratori a Corrado Ricci del 29 marzo 1933, in infra, n. 572: «Carissimo Signor Corrado, sotto la riproduzione del Maioli si legge: «Copia di un avanzo di antico dipinto scoperto in sul muro sotto i marmi di S. Vitale nel restauro dei suoi piloni fatta dal professore Camillo Maioli nell'anno 1856». Sulla data del 1915, relativa al trasferimento degli acquerelli in Soprintendenza: Bernicoli 1921, p. 169 e nota 1.

Gli affreschi della "Trinità", ex voto di area veneta nella Basilica di San Vitale* Filippo Trerè

I due acquerelli eseguiti da Camillo Maioli nel 1856 (figg. 12-13) e conservati presso la Soprintendenza di Ravenna¹ documentano la scoperta di antichi affreschi in San Vitale, avvenuta un anno prima, durante il restauro dei suoi piloni. In quello a destra del presbiterio furono rinvenuti, in alto, una *Trinità* ed in basso una *Madonna in Trono con Bambino*, entrambi purtroppo sacrificati al ripristino del rivestimento marmoreo. Gli acquerelli, realizzati con estrema precisione, permettono di fare alcune considerazioni su questi affreschi definiti «di stile giottesco» da Corrado Ricci².

Il primo affresco raffigurava il *Padre Eterno* assiso in trono, che sosteneva *Cristo Crocifisso* rappresentato in dimensioni minori ma ormai scomparso. Sulla croce si notava la piccola colomba dello *Spirito Santo*, mentre una minuscola *Annunciazione* affiancava in alto lo stesso Dio Padre. Il secondo affresco descriveva la Vergine con il Bambino in braccio seduta in un ornato trono cuspidato. In basso, sulla destra, si trovava una piccola figura orante.

Per la devozione ravennate questa inconsueta *Trinità* riveste grande interesse. L'affresco riprendeva un tema iconografico largamente diffuso nella produzione artistica d'oltralpe del Trecento (si pensi alla scultura delle cattedrali gotiche francesi come nelle vetrate), la cui divulgazione figurativa e teologica è testimoniata dal tema della *Trinità* come *sedes sapientiae* (sede della sapienza). Iconica e frontale, la raffigurazione di San Vitale richiama schemi particolarmente presenti in

^{*} da «Ravenna&dintorni», 25 febbraio 2010, p. 14.

¹ ADSR, n. 13528; L. PASQUINI, in ANGIOLINI MARTINELLI 1997, pp. 178-179, figg. 168-169; F. Trerè, *Pittura romanica a Ravenna: i "Tre Santi" del Museo Nazionale*, in «Ravenna. Studi e Ricerche» XIII/ 1-2, 2006, p. 235, fig. 9, p. 237, nota 56. Si rimanda inoltre all'articolo qui pubblicato dal presente autore, alle pp. 34-37.

² Ricci 1923 (2005), p. 73; Ricci 1935, pp. 31-33.

ambito veneto: la *Trinità*, tavola dipinta dal veneziano Nicoletto Semitecolo (seconda metà del sec. XIV), conservata nel Museo Diocesano d'Arte Sacra di Padova o quella – sempre su tavola (fig. 14) – realizzata da un anonimo maestro tardogotico ferrarese (1410-20) ed esposta nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara³.

Una *Trinità* votiva (fig. 15) che mostra una certa affinità stilistica con quella ravennate, ma con il *Padre Eterno* in età giovanile e incorniciato da una mandorla, è quella firmata da Pietro di Giovanni dalle Tovaglie (1410 ca.) – pittore ancora educato alla cultura figurativa giottesca del secolo XIV – nel Chiostro dei Morti in San Domenico a Bologna⁴. La *Trinità* di San Vitale è ancora di matrice trecentesca che si spiega nella spazialità sicura in cui è collocato il monumentale *Padre Eterno* nel suo

³ Un'interpretazione molto vicina del soggetto ravennate era stata data già da Vitale da Bologna in Santa Maria dei Servi, nella sua tarda attività (1359), ma con il Padre Eterno in età giovanile e incorniciato da una mandorla: C. GNUDI, Vitale da Bologna, Milano 1962, pp. 58, 68, tav. CXX; R. D'AMICO, in R. D'AMICO, M. MEDICA (a cura), Per la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Vitale da Bologna, Bologna 1986, pp. 71-73. Interessanti, ai fini del discorso le considerazioni di C. Gnudi, Vitale, cit., p. 58: «dove il volto del Padre Eterno è così precorritore del più maturo "Gotico internazionale" nord-europeo». Per la Trinità padovana: V. SGARBI, Un veneziano nella Padova "postgiottesca": Nicoletto Semitecolo, in V. SGARBI (a cura), Giotto e il suo tempo, catalogo della mostra, Milano 2000, pp. 188, 338-343 (in particolare la scheda relativa e la tav. V); A. NANTE, in D. BANZATO, F. FLORES D'ARCAIS, et alii (a cura), Guariento, catalogo della mostra, Venezia 2011, pp. 198-205 (in particolare pp. 200, 204). Sulla Trinità della Pinacoteca Nazionale di Ferrara: D. BENATI, in J. BENTINI (a cura), La Pinacoteca Nazionale di Ferrara, Bologna 1990, p. 94. Tale opera fu eseguita dal cosiddetto Maestro "G.Z." così chiamato dalla critica per la sigla che nella tavola, in basso, compare due volte. Essa è da riferire alla confraternita che richiese l'esecuzione del dipinto.

⁴ R. Grandi, *La pittura tardogotica in Emilia*, in F. Zeri (a cura), *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, t. II, Milano 1987, p. 222 (come ricorda lo studioso la firma «Petrus Johannis» ritornava anche nell'affresco con l'*Incoronazione della Vergine*, frammento conservato nelle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna e proveniente dalla chiesa di San Mamolo); M. Medica, *Pietro di Giovanni delle Tovaglie*, in *La pittura in Italia*, cit., p. 740; R. D'Amico, *Pietro di Giovanni dalle Tovaglie in S. Domenico a Bologna*, in «Itinerari», V, 1988, pp. 45-61 (anche per quanto riguarda i raffronti iconografici sopracitati). La data 1410 è desunta dalla morte del donatore domenicano raffigurato in ginocchio: il canonico e dottore in legge francese Roberto de Quisnejo da Rouen (G. Zucchini, *Opere d'arte inedite*, in «Il Comune di Bologna», 12, 1934, p. 55). Si rileva in Pietro di Giovanni la piena adesione alla corrente del neogiottismo bolognese di Jacopo di Paolo.

40 FILIPPO TRERÈ

trono. Alla stessa mano, forse di un pittore locale, si può riferire anche la sorridente *Madonna in Trono*, di rustica semplicità⁵.

Gli affreschi riprodotti in acquerello, come indicava l'elegante devoto in preghiera davanti all'immagine mariana – probabilmente un esponente della ricca nobiltà cittadina – sono anch'essi un *ex voto*. Per la riscontrata diffusione dell'iconografia della *Trinità* in area veneta, è lecito supporre che gli affreschi di San Vitale siano da attribuire all'influenza culturale monastica benedettina, quando divenne abate nel 1412 il veneziano Pietro Nardi dei Silbari⁶.

⁵ Nel primo decennio del Quattrocento questo artista ignora, come Pietro di Giovanni dalle Tovaglie, i nuovi sviluppi della pittura padana che dal ritorno del linguaggio di Giotto muove verso i preziosismi decorativi del tardogotico. Inoltre gli esempi di scuola riminese presenti a Ravenna negli affreschi di Pietro da Rimini per San Francesco, Santa Chiara e Santa Maria in Porto Fuori, erano ancora testi figurativi sui quali meditare per creare una variante in chiave locale dei modi della pittura felsinea, o di altri centri artistici egemoni (come Padova, Venezia o anche Ferrara). Non è escluso che l'ambiente artistico cittadino abbia in seguito contribuito all'elaborazione del linguaggio tardogotico nelle Romagne (FAIETTI 1993, p. 675; FAIETTI 1994, pp. 243-244; G. VIROLI, *Pittura, architettura e scultura dal Trecento al Settecento a Ravenna*, in L. BORRELLI VLAD, V. EMILIANI, et alii (a cura), *Luoghi e tradizioni d'Italia. Emilia Romagna meridionale*, Roma 1999, p. 97). In tal senso G. ZUCCHINI (*Opere*, cit., p. 56) afferma curiosamente, e non a torto, sulla *Trinità* bolognese «a me sembra che Pietro di Giovanni qui ricordi i giotteschi romagnoli».

⁶ Come testimoniato anche dal ritrovamento nel 1899 dell'affresco rappresentante il Martirio di Sant'Erasmo con la data «1426». In tal caso si veda: RICCI 1923 (2005), p. 75; FAIETTI 1994, p. 257, nota 16; F. Trerè, *Pittura romanica*, cit., p. 237, n. 56. Oggi è molto rovinato e forse da ascrivere all'ambito di Bitino da Faenza. La pittura è stata successivamente staccata e restaurata ed è esposta attualmente sempre nella basilica di San Vitale (L. PASQUINI, in *La basilica di San Vitale*, cit., pp. 179-180). È interessante notare che la figlia di Bitino probabilmente era residente in questo periodo a Ravenna (Bernicoli 1912, p. 198, ried. in S. Bernicoli 2011, p. 51). Ciò potrebbe comportare che tale pittore faentino sia stato attivo in città o la sua arte dovesse comunque essere conosciuta (come parrebbe testimoniare l'affresco sopravvissuto appena menzionato). Bitino esprime, nella pala firmata nel 1409 nella chiesa di San Giuliano a Rimini con le Storie del santo titolare, una personale sintesi tra la cultura trecentesca riminese, bolognese e le cadenze tardogotiche di matrice veneziana. E dal primo decennio del Quattrocento l'influsso veneziano a Ravenna, riflesso della futura dominazione della Serenissima (1441), doveva essere assai forte. Su tutte queste questioni: FAIETTI 1994, p. 243. Pietro Nardi dei Silbari diventa abate il 28 febbraio 1412 ed è sostituito il 29 agosto 1440, quando nei documenti ravennati è attestato «morto fuori del grembo della chiesa». Egli infatti fu eletto abate dall'antipapa Giovanni XXIII in un periodo di forte difficoltà economica e sociale per il monastero (G. Montanari, S. Vitale di Ravenna, in G. SPINELLI (a cura), Monasteri benedettini in Emilia Romagna, Milano 1980, p. 202).





1410-20, Ferrara, Pinacoteca Nazionale (AFSB)

Fig. 14 - Maestro G.Z., Trinità, Fig. 15 - Pietro di Giovanni dalle Tovaglie, Trinità, 1410 circa, Bologna, San Domenico, Chiostro dei Morti (AFSB)

A tal riguardo si veda anche: BERNICOLI 1924, pp. 150, 168-169, n. 861. Per quanto riguarda il devoto inginocchiato davanti alla Vergine in Trono, non può trattarsi, visto l'abbigliamento e il taglio dei capelli, di un monaco (condividono l'ipotesi Mons. Giovanni Montanari e Serena Simoni che sentitamente ringrazio per aver discusso con chi scrive il problema). Questo devoto laico indica forse la presenza di una cappella gentilizia nelle vicinanze com'era consuetudine allora in tutti i più importanti monasteri cittadini (G. Montanari, Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa nella diocesi di Ravenna, in VASINA 1993, pp. 316-317; S. FOSCHI, Appunti per una cronologia delle trasformazioni architettoniche di San Vitale, in Angiolini Martinelli 1997, p. 59).

Marino Cedrini e lo stemma veneziano della Rocca Brancaleone* Filippo Trerè

La Rocca Brancaleone, sede del potere veneziano a Ravenna, fu costruita fra il 1457 e il 1470¹. Sulla torre d'ingresso che introduce alla cosiddetta piazza d'armi sono oggi visibili una frammentaria *Madonna col Bambino* di un ignoto autore cinquecentesco e un *Leone di San Marco*² (fig. 16). Non sappiamo con certezza se l'immagine mariana sia sempre rimasta in questa collocazione ma è invece certo che nel 1509, con l'inizio della dominazione pontificia, il *Leone* fu staccato a causa del suo significato, divenuto politicamente ingombrante.

La fiera alata è raffigurata con la criniera a ciocche stilizzate che incorniciano il mascherone del volto quasi umano, la bocca è spalancata e l'espressione ardita e vigorosa. L'animale campeggia ancora oggi sulla parete di quell'edificio per il quale ebbe, all'inizio della sua storia, una funzione araldica e ammonitrice³. La nobile belva, con i piedi posteriori che emergono dalle onde del mare, il destro anteriore sul libro e il sinistro a terra, agita la lunga coda ed erge le ali, mentre le fauci sono spalancate in atto di ruggire. L'impressione di terribilità che sprigiona

^{*} da «Ravenna&dintorni», 18 giugno 2009, p. 22.

¹ Sulla Rocca Brancaleone e la sua costruzione: G. Generini, *Origini della dominazione veneziana a Ravenna*, in M. Mauro (a cura), *La Rocca di Ravenna (Rocca Brancaleone)*, Ravenna 1999, pp. 29-32.

² Sulla *Madonna* e il *Leone*, la prima segnalazione si deve a: C. RICCI, *Per la storia della Rocca di Ravenna. Il Leone di Marino Cedrini*, in «Felix Ravenna», I, 1911, pp. 1-7. È importante osservare come l'ipotesi più attendibile sul nome della rocca, si riferirebbe proprio nella sua forma composta all'autorità della Serenissima sulla città di Ravenna. Quindi il leone marciano, onnipresente nei possedimenti di Venezia, con la zampa artiglia (branca) domina sulle terre conquistate (G. GENERINI *Origini*, cit., p. 30). Sul significato politicamente simbolico di questa immagine accenna anche: M. FERRETTI, *Il "San Marco" del Duomo di Ravenna: Tullio Lombardo caccia due intrusi dal "Thieme–Becker"*, in «Prospettiva», nn. 95-96, 1999, p. 15.

³ Per una lettura specificatamente araldica della scultura: G. TASSINARI, *L'araldica* veneziana a Ravenna e la Rocca Brancaleone, in M. MAURO (a cura), *La Rocca*, cit., pp. 47-48.

da questa creatura simbolica si coniuga con la finezza di un'esecuzione legata ancora alla tradizione gotica veneziana.

Lo scultore di questo valoroso *Leone* incise il proprio nome sulla fascia inferiore della cornice: "+ MARINVS MARCI CEDRINI VENETVS FECIT" (*Marino di Marco Cedrini veneto fece*). Il lapicida veneziano è ormai un «nome pressoché dimenticato nella storia dell'arte» – come ebbe a dire Corrado Ricci⁴ – e tuttavia alcuni documenti ci attestano la sua presenza come scultore e architetto in varie località della Romagna e delle Marche. Anzi, il *Leone* di Ravenna resta il suo più antico lavoro conosciuto, essendo stato eseguito fra il 1458 e il 1460. È anzi curioso notare che poco dopo a quello ravennate, Cedrini eseguì un altro *Leone* veneziano (fig. 17) – con caratteristiche molto vicine alla nostra opera – per la facciata di casa Ridarelli Nardini a Sant'Angelo in Vado (Pesaro)⁵.

Con la fine del governo della Serenissima e l'inizio di quello papale, il bassorilievo della Rocca fu staccato dal muro e capovolto nel 1550; in seguito, si richiese a Filippo Mariani da Milano di scolpire lo stemma di Papa Giulio III nella parte posteriore, di cui purtroppo non

⁴ C. RICCI, Per la storia della Rocca, cit., p. 3.

⁵ Le notizie documentarie sono state rese note in particolare da: P. GIANUIZZI, Marino di Marco Cedrino da Venezia. Ingegnere, architetto e scultore, in «Bollettino d'Arte», a. VII, n. 9, Roma 1913, pp. 333-341; L. OLIVATO, Cedrini Marino, in DBI, vol. 23, Roma 1979, pp. 312-314. Sulla successiva tappa a Sant'Angelo in Vado (1460 circa), dove l'artista veneziano scolpì oltre il *Leone*, il portale maggiore ed un'elegante bifora della casa suddetta, l'attribuzione spetta a C. RICCI, Marino Cedrini a S. Angelo in Vado, in «Bollettino d'Arte», a. VIII, n. 8, Roma 1914, pp. 245-250. L'impresa più significativa ed importante del Cedrini è sicuramente a Forlì dove firma negli anni 1464-65 la bella porta del Duomo (ora nella facciata della chiesa del Carmine): G. VIROLI, Scultura dal Duecento al Novecento a Forlì, Milano 2003, pp. 88-89. Successivamente il Cedrini fu operoso ad Amandola, cittadina ad ovest di Ascoli Piceno, dove nel 1468 siglò il portale della chiesa di Sant'Agostino. Infine da questa città passò a Loreto dove per diversi anni fu attivo come architetto del celebre santuario. Sul Leone di Ravenna è interessante l'osservazione che intravede nel Cedrini una particolare abilità nell'intaglio, tesa a creare effetti di profondità che anticipano la cultura rinascimentale della bottega dei Lombardo a Ravenna: Benini 1954, p. 11 («Gli effetti sono ottenuti con forti sottoquadri che fanno presentire la scuola dei Lombardi»). Sull'immagine marciana della Rocca si veda: G. Viroli, Il Leone di San Marco di Marino Cedrini nella Rocca Brancaleone a Ravenna, in Colombi Ferretti-Prati 1989, pp. 101-103; G. Viroli, Pittura, architettura e scultura dal Trecento al Settecento a Ravenna, in L. BORRELLI VLAD, V. EMILIANI, et alii (a cura), Luoghi e tradizioni d'Italia. Emilia Romagna meridionale, Roma 1999, p. 98; Augusti 2011, pp. 21, 49 nota 6.

44 FILIPPO TRERÈ

conosciamo se si sia conservata. È invece storicamente accertato che nel 1887 il marmo bifronte fu donato dal Conte Ferdinando Rasponi, che lo conservava nella propria villa di San Pietro in Vincoli, all'allora Regio Museo Nazionale di Ravenna. Nel 1910 venne presa la decisione di ricollocare la lastra nel suo luogo d'origine, sulla torre del ponte levatoio della Rocca, con lo stemma marciano nuovamente esposto verso la città.



Fig. 16 – Marino Cedrini, *Leone di San Marco*, 1458-1460, Ravenna, Rocca Brancaleone (fotografia Filippo Trerè)



Fig. 17 – Marino Cedrini, *Leone di San Marco*, 1460 c., Sant'Angelo in Vado (Pesaro), casa Ridarelli Nardini

Fregi, sculture, vicende delle colonne veneziane di Piazza del Popolo* Filippo Trerè

Le due antiche colonne di granito bigio di Piazza del Popolo – in origine chiamata Piazza Maggiore – furono erette dalla Repubblica di Venezia nel 1483 a somiglianza di quelle di Piazzetta San Marco a Venezia. Sulla colonna nord fu collocata la bella statua di *Sant'Apollinare*, patrono di Ravenna, mentre su quella sud dominava il fiero *Leone* della Serenissima. Le statue e i bassorilievi dei basamenti furono scolpiti dall'architetto e scultore rinascimentale Pietro Solari, detto il Lombardo (Carona 1435 – Venezia 1515), che firmò e datò la colonna nord: OPUS PETRI LOMBARDI 1483 (opera di Pietro Lombardo 1483)¹.

* da «Ravenna&dintorni», 3 settembre 2009, p. 14.

¹ Ancora fondamentale rimane il contributo di C. RICCI, Monumenti veneziani nella Piazza di Ravenna. Documenti e notizie inedite, in «Rivista d'Arte», a. III, nn. 2-3, 1905, pp. 25-26. Si consulti anche G. VIROLI, Le due colonne di piazza del Popolo a Ravenna, in Colombi Ferretti-Prati 1989, pp. 115-117; Augusti 2011, pp. 22-27, 49, nota 14 (la quale insiste molto sull'intervento della bottega). Precise implicazioni ideologiche e simboliche sulle colonne e sull'immagine della piazza sono state approfondite da: M. FERRETTI, Il "San Marco" del Duomo di Ravenna: Tullio Lombardo caccia due intrusi dal "Thieme-Becker", in «Prospettiva», nn. 95–96, 1999, pp. 16-17, 23, nn. 91, 92. Lapicidi lombardeschi, cioè artisti che come Pietro erano originari del Lago di Lugano nel Canton Ticino e operosi nella Serenissima, furono gli stessi che in seguito, tra il 1503 e il 1518, realizzarono proprio la Loggetta omonima nella facciata dell'antico Monastero di Santa Maria in Porto, attualmente sede della pinacoteca civica: D. RIGHINI, La Loggetta Lombardesca a Ravenna, in F. LOLLINI, M. PIGOZZI (a cura), Emilia Romagna Rinascimentale, Milano 2007, pp. 291-292, dove si afferma che restano dubbi circa l'autore del progetto, il cui rigoroso prospetto, scandito dalle lesene corinzie sovrapposte e dall'elegante fregio, assieme alla ricerca di auliche proporzioni, rivelano giustamente una raffinata cultura architettonica sensibile ad influssi urbinati. Sono da tenere in considerazione anche gli appunti che Cesare Brandi, primo direttore dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma, lasciò durante una sua breve sosta a Ravenna al fine di dare un parere al Comune per gli urgenti restauri all'edificio danneggiato dai bombardamenti del secondo conflitto mondiale: «Il ritmo di questi loggiati fa pensare a Leon Battista Alberti, ma mediato, forse, dal nobile architetto di Ferrara, Biagio Rossetti; è un'architettura squisitamente padana ed emiliana, ma con quell'accento segreto di una razza adamantina, trasmesso, sia pure per linea naturale, dall'Alberti», in 46 FILIPPO TRERÈ

Tuttavia il *Leone di San Marco* venne rimosso nel 1509, non appena la città entrò a far parte dello Stato Pontificio: notizie curiose sul destino sfortunato di questo *Leone* ci portano a Bologna, dove fu trascinato con un biroccio tirato da quattro buoi e incatenato nel muro, ai piedi del monumentale scalone del Palazzo Comunale felsineo, in segno di pubblico disprezzo. Nel 1812 questo glorioso vessillo – rovinatissimo ed ormai irriconoscibile – fu venduto ad un terrazziere e distrutto per fare pavimenti, ironia della sorte, «alla Veneziana»². La colonna sud restò quindi vuota fino al 1644, quando il bolognese Clemente Molli eseguì la più rozza statua di *San Vitale*, che fu collocata sulla colonna nord, mentre la statua di *Sant'Apollinare* (fig. 18) fu spostata sulla colonna gemella. Quest'ultima scultura ha un sapore decisamente arcaico: col solenne gesto della mano che benedice la città, il santo evidenzia tutta la sua autorevolezza episcopale di *defensor civitatis* (difensore della città).

I capitelli compositi delle due colonne, di straordinaria eleganza, in funzione di piedistalli reggono frammenti di trabeazione³. Per dare maggior splendore si pensò di intervenire sulle colonne tramite dorature e colori ma la mancanza di risorse finanziarie sufficienti impedì il com-

C. Brandi, *Vittima delle beghe locali la cadente loggia lombardesca*, in «Corriere della Sera», 12 ottobre 1960, ripubblicato col titolo *Beghe locali a Ravenna*, in C. Brandi, *Il patrimonio insidiato*, a cura di M. Capati, Roma 2001, p. 171. Adriana Augusti pensa invece che l'elegante loggetta – per l'assoluta purezza delle forme memore di esempi codussiani (forse dovuta anche alle intenzioni della committenza portuense) – possa essere riferita all'architetto e scultore bergamasco Guglielmo dei Grigi, attivo a Venezia dal 1517 (Augusti 2011, pp. 38-40).

² A. Rubbiani, *Un "Leone di S. Marco" a Bologna*, in «L'Archiginnasio», a. V, nn. 2-3, 1910, pp. 46-50 (in particolare pp. 47-48). Il noto restauratore e storico bolognese ricorda che il povero *Leone* era accompagnato da due grandi iscrizioni diffamatorie, forse dipinte. Il 28 settembre 1510, per intenzione del pontefice Giulio II, la scultura fu trasferita nel quattrocentesco Palazzo Sanuti, già dimora della Signoria dei Bentivoglio. E nel 1670 è ancora umiliato nell'elegante giardino di quell'illustre palazzo «posto ivi, fra i mirti».

³ M. CERIANA, *La cappella Corner nella chiesa dei Santi Apostoli a Venezia*, in M. BULGARELLI, M. CERIANA (a cura), *All'ombra delle volte. Architettura del Quattrocento a Firenze e Venezia*, Milano 1996, pp. 156, 189, nota 261, dove si nota che le colonne sono quelle che nella bottega lombardesca sono state erette con maggior rigore – difatti i capitelli sono a due ordini di foglie d'acanto e sono i più eleganti in molti particolari come nelle volute e nelle proporzioni dell'abaco – e che: «Un elemento colto è pure il pulvino trabeato, che si ricollega strettamente alla tradizione brunelleschiana».

pimento dell'impresa⁴. I basamenti, finemente decorati, sono costituiti da tre gradoni circolari che il passante curioso può osservare: il più basso è diviso in riquadri abbelliti da rosoni di fogge diverse mentre il secondo è impreziosito da una decorazione ancora più raffinata, in cui si alternano mazzi di spighe e ciuffi di pino. Nel terzo gradone della colonna a nord sono rappresentati i Segni dello Zodiaco, in cui gli animali furono modellati dal vero: un esemplare fra queste decorazioni è certamente l'Acquario (fig. 19), dove Pietro Lombardo ha forse tratto ispirazione dall'antica statua romana dell'Ercole Orario – collocata proprio nella piazza – che reggeva un emisfero con una meridiana. Nel terzo ripiano della colonna sud sono scolpiti ritratti all'antica e deliziose figure allegoriche che esprimono non solo la vivace fantasia dell'artista, ma anche la complessa cultura erudita ed antiquaria del committente, il podestà veneziano Bernardo Bembo, padre del ben più noto Pietro umanista. La qualità di questi lavori lombardeschi a Ravenna è veramente molto alta, così come d'altronde Bembo doveva esser stato un committente molto esigente⁵.

⁴ C. RICCI, *Monumenti*, cit., p. 25; BENINI 1954, p. 12. Alfonso Rubbiani, nella sua documentata ricerca, descrive il *Leone* marciano appena arrivato a Bologna come già dorato (A. RUBBIANI, *Un "Leone di S. Marco"*, cit., p. 47).

⁵ M. CERIANA, *La cappella Corner*, cit., p. 189, nota 261. Per ulteriori approfondimenti iconografici ed iconologici in merito ai rilievi dei basamenti: M. ARNALDI, *Il Bestiario celeste e la colonna di Pietro Lombardo a Ravenna*, in «Ravenna. Studi e Ricerche», V/2, 1998, pp. 43-59 che approfondisce anche il discorso sulla meridiana incisa sulla colonna nord e terminata nel 1793; G. MONTANARI, *Le colonne ravennati: il contributo di Bernardo Bembo alla nostra città*, in «Risveglio Duemila», 24 maggio 2003, p. 11.

48 FILIPPO TRERÈ



Fig. 18 – Pietro Lombardo, *Sant'Apollinare* (particolare della colonna sud), Ravenna, Piazza del Popolo (fotografia Filippo Trerè)



Fig. 19 — Pietro Lombardo, *Segni dello Zodiaco* (particolare della colonna nord), Ravenna, Piazza del Popolo (fotografia Filippo Trerè)

Pietro Lombardo, scultore del Sommo Poeta* Filippo Trerè

Nel 1483 il podestà di Ravenna Bernardo Bembo (Venezia 1433-1519), grande estimatore di Dante, volle compiere a sue spese la ricostruzione del primitivo sepolcro del poeta ed affidò la commissione a Pietro Lombardo, architetto e scultore già attivo in città, che nello stesso anno firmava i rilievi e le statue delle due colonne erette in Piazza del Popolo. Il sarcofago che accoglieva le spoglie del Sommo Poeta era in grave stato di abbandono, posto in un'antica cappella addossata al muro del convento di San Francesco. Venne così ridotto di dimensioni, il coperchio dell'urna fu decorato a squame, e sopra la tomba fu scolpito in marmo d'Istria il bassorilievo raffigurante Dante (fig. 20), inquadrato da una doppia cornice di marmo africano antico e greco. In alto, a destra, è posta la firma dell'artista: "OPUS PETRI LOMBARDI" (opera di Pietro Lombardo). Dentro l'arco, una corona di palma e di alloro incornicia il motto in onore dell'esule fiorentino: "VIRTUTI ET HONORI" (alla virtù e alla gloria)¹.

^{*} da «Ravenna&dintorni», 1 ottobre 2009, p. 19.

¹ Bernardo Bembo si avvicinò all'opera di Dante durante la sua ambasceria a Firenze fra il 1475 ed il 1480. Si consulti per il valore civile ed umanistico del sepolcro lombardesco impresso dal Bembo: C. RICCI, L'ultimo rifugio di Dante, 2a ed., Milano 1921 (aggiornamento a cura di E. CHIARINI, Ravenna 1965), pp. 313-319 (secondo il Ricci l'arca è stata appunto sopralavorata dal Lombardo); G. RESTA, Bembo Bernardo, in Enciclopedia Dantesca, vol. I, Roma 1970, pp. 566-567; N. GIANNETTO, Bernardo Bembo umanista e politico veneziano, Firenze 1985, pp. 156-159; M. FERRETTI, Il "San Marco" del Duomo di Ravenna: Tullio Lombardo caccia due intrusi dal "Thieme-Becker", in «Prospettiva», nn. 95-96, 1999, p. 16; F. MAZZEO, Dante e Ravenna. Nuova edizione ampliata e aggiornata, Ravenna 2011, pp. 195-196. Per una approfondita lettura delle epigrafi presenti nell'oratorio funerario: D. PINCUS, La tomba di Dante a Ravenna: le epigrafi e la loro storia, in A. Guerra, M. M. Morresi, et alii (a cura), I Lombardo. Architettura e scultura a Venezia tra '400 e '500, Venezia 2006, pp. 121-122, 125, 128, 132. Corrado Ricci attribuisce a Pietro Lombardo anche la facciata delle chiese congiunte di San Marco e di San Sebastiano o «fabbrica dell'Orologio» nell'attuale Piazza del Popolo, poi rifatta nel 1785 dall'architetto ravennate Camillo Morigia (C. RICCI,

50 FILIPPO TRERÈ

Il poeta è ritratto di profilo, intento alla lettura, mentre vari volumi sono collocati sugli scaffali della sua biblioteca; indossa in testa la caratteristica cuffia, cinta di alloro, ed è vestito con una tunica ricca di pieghe e una mantellina di *vaio*, una pelliccia di scoiattolo. È il tipico ritratto dell'umanista nello studiolo all'interno di una struttura prospettica, da *incipit* di libro miniato, così consueto nell'arte veneta del tempo². La stessa tipologia di tomba appartiene alla categoria dei sepolcri per i letterati e i professori universitari.

Pietro Lombardo aveva già scolpito nel 1467 un'opera simile nel grandioso monumento funebre del giureconsulto aretino *Antonio Roselli*, conservato nella Basilica del Santo a Padova: qui il defunto, anche se disteso su un catafalco, è inserito in un elegante arco con lunetta, con alcuni libri, in basso, che spuntano da uno scaffale come a Ravenna³. Ma Dante viene raffigurato nel pieno del vigore fisico ed intellettuale in un semplice e sobrio sepolcro di dimensioni più piccole. Come ha notato lo studioso Don Giovanni Montanari, Dante riflette sul volume dispiegato sul leggio – la Bibbia – insostituibile fonte della *Commedia*

L'ultimo rifugio, 2a ed., cit., p. 316). Su tale attribuzione più prudente, ma possibilista è Massimo Ferretti, che riproduce anche il rilievo dell'antica facciata disegnato dal Morigia stesso e conservato nella Biblioteca Classense di Ravenna: M. FERRETTI, *Il "San Marco"*, cit., p. 2, fig. 1, pp. 4-5, 18, n. 13. Allora Camillo Morigia era molto impegnato a Ravenna in importanti commissioni come quella del Tempietto di Dante nel 1780-81 (N. PIRAZZOLI, *Ravenna nel Settecento*, in GAMBI 1994, p. 234).

² Così pensa Ferretti, il quale ipotizza che tale profilo dantesco, del tipo severo, più prossimo al rilievo di Pietro Lombardo, sembra quello intarsiato nel 1480 forse da Francesco di Giovanni detto il Francione nella porta della Sala dei Gigli a Palazzo Vecchio a Firenze, che Bernardo Bembo, da ambasciatore, poteva aver conosciuto in corso d'opera, o nel cartone dipinto attribuito dalla critica a Sandro Botticelli o a Filippino Lippi: M. FERRETTI, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. XI, *Forme e modelli*, Torino 1982, p. 521, n. 21; figg. 489-490; IDEM, *Il "San Marco"*, cit., pp. 15-16, 23, n. 89. Per un esempio nell'arte veneta basta un confronto con la tavola dipinta raffigurante il *San Gregorio Magno* di scuola padovana (1460 circa) conservata nella Pinacoteca Comunale di Ravenna, in analogo atteggiamento meditativo: A. TAMBINI, in PINACOTECA COMUNALE DI RAVENNA 2001, pp. 41, 127, tav. 25.

³ Su tale categoria di sepolcri, chiamata "tomba umanistica", con ulteriori considerazioni: D. PINCUS, *La tomba di Dante*, cit., p. 123. Su tale monumento padovano del Lombardo, che si ispira ai monumenti umanistici fiorentini, ancora utile: J. POPE-HENNESSY, *La Scultura Italiana. Il Quattrocento*, Milano 1964, pp. 110-111, 351; fig. 156.

che tiene con la mano destra, appena uscita dal suo scrittoio, su cui poggia un calamaio⁴.

C'è chi ha messo in dubbio che il Lombardo sia l'autore del sepolcro dantesco ma un semplice confronto con l'austera statua di *Sant'Apollinare* in Piazza del Popolo toglie ogni dubbio in proposito⁵. E il Conte Leopoldo Cicognara, nella sua *Storia della scultura* (1823), scrive che nell'urna dell'esule fiorentino «vi si scorge prima il pensiero dell'architetto, che quello dello scultore»⁶.

Quando Camillo Morigia ricostruì la cappella funeraria, secondo il gusto neoclassico del periodo (1780-81), capì l'intelligente e raffinata operazione culturale del Bembo, conservando nel nuovo tempietto l'arte di uno dei più significativi artisti del Rinascimento italiano, Pietro Lombardo.

- ⁴ G. Montanari, *Bernardo Bembo e Dante: fece restaurare la tomba del Poeta nel 1483*, in «Risveglio Duemila», 10 maggio 2003, p. 12. Per la novità della rappresentazione dell'umanista nel pieno della sua attività intellettuale in un monumento funerario, tale osservazione si deve ancora a D. Pincus, *La tomba di Dante*, cit., p. 125. Interessanti sono anche le considerazioni di M. Ferretti, *Il "San Marco"*, cit., p. 16: «l'inconsueta tipologia funeraria del monumento dantesco comporta una latente assimilazione della vera e propria cassa sepolcrale ad una mensa d'altare. E se l'immagine che sovrasta può ricordare una "pala", ne deriva una sua più intensiva presenza».
- ⁵ A. Annoni, Quale è l'opera del Lombardi nel sepolcro di Dante?, in «Felix Ravenna», I, 1919, pp. 75-80, tavv. I-X, in cui l'autore, esaminando la parte lombardesca del sepolcro, osservò in basso, nel rilievo raffigurante il Poeta, un terzo ordine di libri nascosti dietro il coperchio dell'urna, ritagliato, appunto per non nasconderlo a chi volesse avvicinarsi alla tomba. Si tratta di un sagace trucco prospettico dell'artista, ma da ciò Annoni formula l'ipotesi per una discutibile confutazione dell'antica attribuzione a Pietro Lombardo, collocandone l'esecuzione in un periodo più antico: l'architetto e scultore ticinese dovette quindi adattare alla parte architettonica da lui ideata un'immagine di Dante eseguita da un altro scultore in un periodo antecedente. Già C. RICCI (L'ultimo rifugio, cit., p. 371, n. 78) aveva contestato questa ricostruzione parlando di «un semplice "pentimento" dell'artista». La critica successiva ha sempre confermato la paternità lombardesca attraverso convincenti raffronti stilistici con altre opere dello stesso Lombardo: J. Pope-Hennessy, La Scultura, cit., pp. 351-352; tavv. 133-134 (che limita l'intervento autografo di Pietro e sostiene che, come altri monumenti sepolcrali da lui progettati in questo periodo, anche quello di Dante deve essere stato eseguito dai suoi figli Tullio e Antonio); BENINI 1954, p. 15; G. VIROLI, Il bassorilievo con l'effigie di Dante Alighieri, posto al di sopra della sua urna funeraria, in Colombi Ferretti-Prati 1989, pp. 125-126; Augusti 2011, pp. 27-36.
 - ⁶ L. CICOGNARA, *Storia della Scultura*, 2a ed., vol. IV, Prato 1823, p. 330.

52 FILIPPO TRERÈ

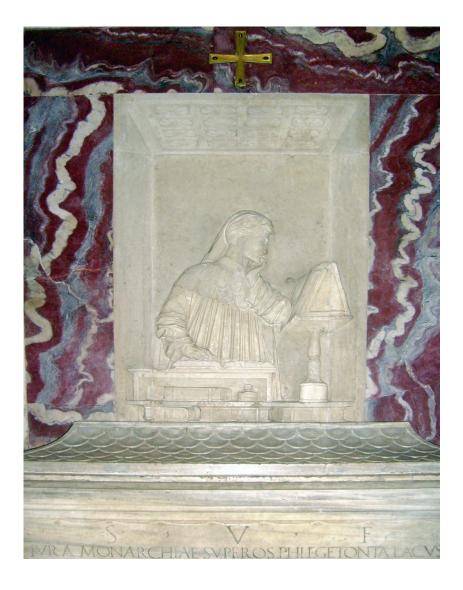


Fig. 20. Pietro Lombardo, *Sepolcro di Dante*, 1483, Ravenna, Tempietto di Dante (fotografia Filippo Trerè)

La Cappella di Santa Maria degli Angeli a Cotignola* Elisa Garavini

Preesistente alla Chiesa di S. Francesco – edificata fra il 1484 ed il 1494 –, a cui è unita tramite il loggiato della facciata, la Cappella di Santa Maria degli Angeli di Cotignola, è collegata da tempo al nome degli Sforza: già nel 1897 lo storico locale Gaetano Solieri riteneva infatti che qui fosse stata sepolta Elisa Petrocini – la madre di Muzio Attendolo (1369-1424), il prode capitano di ventura originario di Cotignola e capostipite dell'illustre famiglia milanese – e che da allora l'edificio fosse stato consacrato a sepolcro sforzesco.

A destra dell'ingresso, un'antica epigrafe commemora la famiglia Petrocini come antenata di quella degli Sforza, ma in realtà la lastra marmorea – come afferma lo stesso Solieri – un tempo si trovava all'esterno della cappella, sotto il portico¹. Secondo studi recenti, la trasformazione della cappella in sepolcreto delle famiglie Sforza e Petrocini sarebbe avvenuta solo nel corso dell'Ottocento, probabilmente quando era superiore del Convento, annesso alla chiesa degli Osservanti, Padre Luigi Antonio Petrocini².

Un'altra iscrizione, poi distrutta, ricordava il conferimento a Cotignola del titolo di città nell'anno 1495 da parte di Ludovico il Moro, Duca di Milano³. Alla benevolenza del duca è sempre stata connessa la realizzazione delle decorazioni pittoriche all'interno del sacello, di cui oggi sono visibili solo quelle della volta e del catino absidale, ma Rezio Buscaroli, già nel 1939, affermava un collegamento fra le pitture di Cotignola e quelle di Melozzo e del suo allievo Palmezzano eseguite nella

^{*} da «Ravenna&dintorni», 8 aprile 2010, p. 13.

¹ G. Solieri, Le origini e la denominazione degli Sforza a Cotignola. Appunti storici, Bologna 1897, p. 28.

² R. ZAMA, Gli Zaganelli (Francesco e Bernardino) pittori, Rimini 1994, p. 112 e note; R. ZAMA, Pittura e scultura in San Francesco in C. GUARNIERI, G. MONTEVECCHI (a cura), Cotignola tra archeologia e storia. Le vicende di un territorio, Lugo 2006, p. 138.

³ G. Solieri, Le origini e la denominazione degli Sforza, cit., pp. 136-137.

54 ELISA GARAVINI



Fig. 21 – Bernardino e Francesco Zaganelli, *Dio Padre fra cherubini, quattro angeli e gli Evagelisti*, affreschi della volta, 1495-99, Cotignola, Cappella di S. Maria degli Angeli

distrutta Cappella Feo in San Biagio a Forlì (1492-1495), anche per quanto concerne la commissione, da lui riferita a Caterina Sforza, all'epoca signora di Forlì ed Imola⁴.

La decorazione della vol-

ta di Cotignola (fig. 21), databile fra il 1495 e il 1499, si presenta infatti come una lettura popolaresca – realizzata in chiave più aperta e luminosa – della cupola forlivese del Melozzo. Al centro, posta all'interno di una doppia ghirlanda di cherubini, campeggia la figura di Dio Padre che con una mano benedice mentre nell'altra reca la sfera del mondo; attorno, sullo sfondo di un cielo nebuloso, orbitano quattro aggraziati angeli musicanti posti in angolo che si alternano agli Evangelisti, seduti in posizione mediana sul cornicione di raccordo fra le pareti e la volta.

Buscaroli fu il primo a riconoscere in Bernardino e Francesco Zaganelli gli autori degli affreschi della volta ma è significativo sottolineare l'importante tramite dell'opera di Marco Palmezzano, anch'egli presente a queste date nell'attigua chiesa di S. Francesco, con la pala d'altare raffigurante l'*Incoronazione della Vergine e santi*, oggi a Brera⁵.

Uno spunto conclusivo: il motivo ornamentale della ghirlanda di cherubini al centro della volta è stato riscoperto di recente, al di sotto dello scialbo, anche nella cosiddetta cappella dei "ferri" in S. Mercuriale a Forlì, ove si trova la pala del Palmezzano raffigurante l'*Immacolata Concezione*, un ambiente progettato interamente, secondo le teorie più accreditate, proprio dall'artista forlivese.

⁴ R. Zama, *Pittura e scultura in San Francesco*, cit. p. 138.

⁵ *Ibidem*, p. 138.

La Madonna del Divino Amore e i Longhi di Ravenna* Daniele Leoni

La Sacra Famiglia con i Santi Elisabetta e Giovannino – dipinta attorno al 1515 da Raffaello e dalla sua cerchia per la nobile famiglia dei Pio da Carpi e oggi conservata nel Museo di Capodimonte di Napoli – è stata talvolta considerata dalla critica di secondaria importanza entro la produzione del maestro. A torto però, perché la sua portata storico-artistica è stata notevole: infatti, nel corso del XVI secolo ed oltre, affiorano influenze sia esplicite che implicite dell'opera, comunemente denominata Madonna del Divino Amore¹. Numerosi artisti di diversa origine e formazione hanno copiato e citato il dipinto, che racchiude un linguaggio spirituale efficace, rilevante per la storia dell'iconografia cristiana. Il successo della Madonna del Divino Amore in Emilia Romagna potrebbe essere legittimato dalla sua probabile presenza in regione nella prima metà del Cinquecento, anche se non disponiamo di documenti

^{*} da «Ravenna&dintorni», 27 maggio 2010, p. 13.

¹ La Sacra Famiglia di Capodimonte, in base alle informazioni che disponiamo, è denominata Madonna del Divino Amore a partire dal XIX secolo: D. LEONI, Raffaello e la Madonna del Divino Amore. La nobile origine e l'evoluzione di un'immagine sacra in Emilia-Romagna nel Cinquecento, Cesena 2009, con bibliografia precedente, in particolare p. 15, n. 22. Una riproduzione dell'opera è presente in F. Buranelli (a cura), Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia, Firenze 2010, p. 196. Di recente è uscito inoltre l'articolo di L. Mochi Onori, A. Cerasuolo, M. SANTUCCI, La 'Madonna del Divino Amore' e la 'Madonna della Gatta' del Museo di Capodimonte: indagini scientifiche e nuovi studi, in «Bollettino d'arte», s. VII, n. 9, gennaio-marzo 2011, pp. 125-144. Si tratta di un contributo decisivo perché, attraverso una campagna di analisi scientifiche condotte sulla tavola, si è rilevata la presenza di un disegno preparatorio di altissima qualità, che rafforza l'ipotesi di un intervento diretto di Raffaello nell'esecuzione dell'opera. Tuttavia, persistono nell'articolo errori di date e di informazioni desunti dalla bibliografia precedente, che erano già stati discussi e confutati nel mio studio del 2009, qui citato in nota. Rimando la questione al mio ultimo articolo: D. Leoni, Raffaello e la Madonna del Divino Amore. Riflessioni sui nuovi studi condotti sull'opera di Capodimonte e su una copia inedita, in «Arte Cristiana», CI, n. 875, marzo-aprile 2013, pp. 123-130.

56 DANIELE LEONI

per certificare l'ipotesi². Fra i numerosi pittori romagnoli che hanno preso spunto da questo dipinto, va annoverato il ravennate Luca Longhi (1507-1580), capostipite di una feconda bottega d'arte perpetuata dai figli Francesco e Barbara, che hanno serbato memoria della *Madonna del Divino Amore* sino al termine del Cinquecento³. L'ammirazione dei Longhi per il Sanzio non si ravvisa solo nel loro stile pittorico – che concilia la vena poetica e narrativa della pittura romagnola con gli esempi dei grandi maestri – ma si esplicita attraverso la produzione di un vasto numero di copie tratte dall'urbinate.

Nel caso specifico della *Madonna del Divino amore*, ho individuato una sua replica (fig. 22) – già nell'oratorio di S. Emidio – presso la chiesa di San Gregorio dei Mendicanti di Bologna, che pare essere il frutto della collaborazione fra Luca e la giovane Barbara (1570 c.) e in cui la sensibilità pittorica della pittrice sembra ancora vincolata all'esempio del padre⁴. Tenerissimo ed inedito è il gesto del Bambino che alza e avvicina l'indice sinistro alla mano destra di Elisabetta.

Una seconda copia di ubicazione ignota è forse da attribuire ancora a Barbara Longhi, poiché sembra riecheggiare la tela precedente nella postura un po' goffa di S. Giovannino e nel tenero gesto del Bambino che avvicina l'indice alla mano di Elisabetta⁵.

Infine una successiva replica della *Sacra Famiglia* di Capodimonte, posta attualmente nel convento bolognese di S. Antonio da Padova (fig. 23), è forse attribuibile a Francesco Longhi. Proveniente dal convento di S. Maria della Libertà, si tratta di una riformulazione tarda dello stesso modello che, su base stilistica, dovrebbe risalire agli ultimissimi anni del XVI secolo, quando Francesco decide di reimpiegare il Bambino e San Giovannino della tavola di Capodimonte per realizzare

² Il caso forse più eclatante dell'influenza esercitata dalla *Madonna del Divino Amore* sui pittori del Cinquecento in Emilia-Romagna è quello di Innocenzo Francucci, detto Innocenzo da Imola (1490 c. – 1545 c.), nelle cui opere è costante il rimando alla tavola di Capodimonte. Si veda: D. LEONI, *Domestiche immagini sacre. Alcune riflessioni su Innocenzo da Imola e Faenza*, in «Romagna arte e storia», n. 83, Rimini 2008, pp. 49-66.

³ Riguardo alla famiglia di pittori dei Longhi di Ravenna, oltre ai contributi di Serena Simoni, si segnala TAMBINI 2008, pp. 15-40.

⁴ D. LEONI, *Raffaello e la Madonna del Divino Amore*, cit., pp. 30-33, 69-71, con bibliografia precedente.

⁵ Immagine presente nella Fototeca della Fondazione Zeri di Bologna, inv. 73268. Per essa si veda: D. LEONI, *Raffaello e la Madonna del Divino Amore*, cit., p. 33.



Fig. 22 – Luca e Barbara Longhi (attr.), *Sacra Famiglia con S. Elisabetta e S. Giovannino*, olio su tela, 1570 c., Bologna, S. Gregorio dei Mendicanti (fotografia Daniele Leoni)



Fig. 23 – Francesco Longhi (?), Sacra Famiglia con S. Elisabetta e S. Giovannino, olio su tela, 1595-1600 c., Bologna, Convento di S. Antonio da Padova (fotografia di Daniele Leoni)

due putti nella pala coeva dell'*Immacolata Concezione*, nella chiesa del Carmine di Forlimpopoli⁶.

L'ipotesi che la tela di S. Gregorio dei Mendicanti possa essere attribuita a Luca Longhi e alla sua bottega ci confermerebbe la costante ispirazione dell'artista all'esempio di Raffaello e dei suoi seguaci locali, fra cui Innocenzo da Imola. Del resto, è significativo che in una delle prime pale di Luca, la tavola di Santarcangelo di Romagna, la caratteristica "posa sforbiciata" del Bambino riecheggi precocemente il "tema divulgatissimo" della *Madonna del Divino Amore*⁷.

⁶ Sul dipinto del convento di Sant'Antonio da Padova di Bologna e sul suo rapporto con la pala dell'*Immacolata Concezione* attribuita a Francesco Longhi, conservata presso la chiesa del Carmine di Forlimpopoli, si veda: *Ibid.*, pp. 30, 32-33, 69-71, con bibliografia precedente.

⁷ Ci conforta l'opinione del compianto S. Tumidei, *Documenti e testimonianze figurative in Romagna per gli anni di Francesco Menzocchi*, in A. Colombi ferretti, L. Prati (a cura), *Francesco Menzocchi. Forlì 1502-1574*, Ferrara 2003, p. 156.

Le committenze artistiche degli Aldrovandi in città* Serena Simoni

Al Museo nazionale di Ravenna sono conservati due affreschi provenienti da San Giovanni evangelista¹, datati 1568 e firmati da Francesco Longhi², che raffigurano alcuni episodi della vita di Galla Placidia: l'imperatrice fra i flutti (fig. 24), mentre prega e fa voto per salvarsi dal naufragio nel viaggio verso Ravenna, e l'apparizione miracolosa del santo nella chiesa a lui dedicata. Si tratta di due fra le prime opere giovanili del pittore, in cui è evidente una tendenza anticlassica, orientata a rendere più espressiva la gestualità delle figure e a superare l'equilibrio tipico della pittura del padre Luca³.

Fino ad oggi sconosciuto, possiamo identificare il committente di queste opere nell'abate bolognese Teseo Aldrovandi, che nel 1568 – lo stesso anno in cui fu convocato il concilio provinciale – ristrutturò e abbellì la chiesa di San Giovanni evangelista⁴.

- * da «Ravenna&dintorni», 9 settembre 2010, p. 21.
- ¹ Gli affreschi, che si trovavano in due lunette opposte negli ultimi archi della navata mediana, vennero staccati nel 1921 per i festeggiamenti del centenario dantesco e posti sulle pareti delle navate laterali, di fronte agli archi dove si trovavano in origine: cfr. RICCI 1923, p. 109-110 e VIROLI 2000, p. 165.
 - ² VIROLI 2000, schede n. 70-71, pp. 165-66, (ill. a colori p. 130).
- ³ TAMBINI 2008, p. 28. Di Luca Longhi rimane comunque visibile l'influsso: dalla sua *Circoncisione* (1561) di Ferrara proviene infatti la citazione della figura inginocchiata dell'imperatrice negli affreschi in esame.
- ⁴A darne notizia sono: Tomai 1580, p. 28, che osserva come nel 1580 San Giovanni evangelista «si trova hora restaurato magnificamente per opera del Reverendiss. Sig. Don Teseo Aldrovandi nobile di Bologna, hora dignissimo Commendatore di Santo Spirito, & in quel tempo Abbate di detto monastero ... »; Rossi 1589, pp. 731, 758, che, riferendosi agli avvenimenti del 1568, afferma che Teseo Aldrovandi restaurò San Giovanni evangelista «avendo impiegato per questo le rendite di quel cenobio, di cui era abate, da lui moltissimo accresciute con accuratissima amministrazione, con il denaro che sopravanzava alle spese per il mantenimento dei confratelli. [...] Si vede inoltre la storia della tempesta di Placidia e della consacrazione della chiesa, dipinta dal ravennate Francesco Longhi, figlio di Luca, ottimo pittore del nostro tempo, e giovane eccellente. Quelle immagini potrebbero facilmente reggere il confronto con quelle eseguite

Agostiniano dell'ordine dei Canonici regolari di S. Salvatore, l'abate fu presente da giugno 1564 all'aprile 1571 a Ravenna⁵, dove entrò in stretto contatto con illustri cittadini e ospitò a sua volta bolognesi di chiara fama come il cardinale Gabriele Paleotti⁶ e il naturalista Ulisse Aldrovandi, suo fratello maggiore⁷. Proprio grazie a questi soggiorni e ad una fitta rete di corrispondenza, Ulisse raccolse materiali per il proprio museo, lasciò la descrizione di alcuni monumenti della città e scambiò informazioni di studio con alcuni ravennati: lo storico Girolamo Rossi, il dottore in legge Venerio Gatti, i medici Francesco Martinelli, Giovanni Arrigoni e suo figlio Pietro Giacomo.

nella cappella del Crocifisso della medesima chiesa dal fiorentino Zotti, che tuttora rimangono».

⁵ Teseo Aldrovandi (? – 1582), al battesimo Achille, cambia il proprio nome in onore del padre defunto. Nel 1543 entra nell'ordine del Canonici regolari di San Salvatore che al tempo manifesta chiare tendenze ereticali, da cui non rimangono esenti né Teseo, né suo fratello Ulisse. Evitata l'accusa di eresia che coinvolge Ulisse, nel 1553 Teseo diventa priore a S. Maria di Lucca, poi abate di S. Giovanni Evangelista a Ravenna, dal 1562 (Frati), ma più verosimilmente solo da giugno 1564 fino all'aprile 1571 o poco oltre, come attestano i documenti d'archivio ravennati. Nel 1577 Teseo è già a Roma, investito della ricchissima Commenda di S. Spirito. Alcune notizie sono desunte dall'autobiografia di Ulisse scritta attorno al 1586 e conservata in BUB, ms. Aldrovandi 97, cc. 647-670, pubblicata da L. Frati nel 1907 e poi di nuovo, con correzioni e integrazioni, in R. SIMILI (a cura), *Il teatro della natura di Ulisse Aldrovandi*, Bologna 2001, pp. 131-143. Per Teseo Aldrovandi si veda: G. FANTUZZI, Memorie della vita di Ulisse Aldrovandi, Bologna 1774; A.C. RIDOLFI, Il notariato di Ulisse Aldrovandi, in Intorno alla vita e alle opere di Ulisse Aldrovandi. Studi di A. Baldacci [...], Bologna 1907, pp. 29-59. G. DALL'OLIO, Eretici e inquisitori nella Bologna del Cinquecento, Istituto per la storia di Bologna 1999, pp. 154-155 e nota 119; R. SIMILI (a cura), Il teatro della natura, cit., pp. 131, 134, 136, 141, 142. Per la successione degli abati di S. Giovanni Evangelista a Ravenna: ASR, CRS, San Giovanni, voll. 1465 (cc. 34-64, infra), 1478.

⁶ Fra i ravennati vicini a Teseo si segnalano Giovanni Arrigoni e Pomponio Spreti, che cita l'abate come «mio Compare, et padrone di molti anni» in una lettera inviata al figliolo Camillo (BCR, ms. Mob. 3 5 F 1). Gabriele Paleotti, al tempo vescovo di Bologna, fu ospite di Teseo a Ravenna per due volte, fra il 1566 – anno d'inizio del suo mandato – e il 1570 circa: fra questi occorre contare il soggiorno nel maggio 1568, quando il vescovo partecipò al concilio provinciale di Ravenna: P. PRODI, *Il cardinale Gabriele Paleotti*, 2 voll., Roma 1959 e 1967, vol. II, p. 334; R. SIMILI (a cura), *Il teatro della natura*, cit., p. 141.

⁷ Ulisse fu a Ravenna una prima volta nel 1556, alla ricerca di piante. Dopo la morte della prima moglie, nell'aprile del 1565, fu ospite di Teseo per alcuni giorni, tornandovi ancora nel 1569: A. C. RIDOLFI, *Il notariato*, cit., p. 51; G. MONTALENTI, *Aldrovandi Ulisse*, in DBI, vol. 2, Roma 1960, p. 119; C. FELICI, *Lettere a Ulisse Aldrovandi*, a cura di G. NONNI, Urbino 1982, pp. 74-75; *Il teatro della natura*, cit., p. 134, 136, 141.

60 SERENA SIMONI

Anche Luca Longhi venne presentato al naturalista, che durante il suo soggiorno a Ravenna del 1565 si prestò ad essere ritratto dal pittore in un dipinto perduto, che va ad aggiungersi a quelli – sempre eseguiti dal ravennate⁸ – dell'abate Teseo e del senatore Giovanni Aldrovandi, un parente assai legato ad entrambi i fratelli fin dalla loro giovinezza⁹. Ed è proprio a quest'ultimo che va attribuita la committenza di un'altra opera di Luca, la *Venere e Amore* (fig. 25) oggi in collezione privata a Faenza. Da sempre indicato genericamente come «Quaranta Aldrovandi», il committente va identificato in uno dei senatori di Bologna che godevano del diritto di questo appellativo¹⁰: nessun Aldrovandi ha

⁸ Nel 1586, G.B. Armenini attribuisce a Luca Longhi i ritratti «del Quaranta Aldrovandi e del signor Ulisse Aldrovandi in Bologna», in G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, a cura di M. Gorreri, Torino 1988, p. 218. Lo stesso Ulisse (in BUB, ms. *Aldrovandi* 21, t. II, c. 604) conferma il suo ritratto e quelli di Teseo e di Giovanni commissionati a Luca Longhi, di cui dice: «non tacebo etiam Ravenatem illum ex.um qui fratrem meum commendatorem S.ti Spiritus Romae, et Joannem Aldrovandum Senatorem, et me quadragenarium depinxit»; si veda A. Tosi, "*Ulyssis imago*": *iconografia aldrovandiana tra XVI e XIX secolo*, in «Nuncius», 10, 1995, pp. 535; IDEM, *Il ritratto della scienza*, in M. Bona Castellotti, E. Gamba, F. Mazzocca (a cura), *La ragione e il metodo. Immagini della scienza nell'arte italiana dal XVI al XIX secolo*, Milano 1999, p. 66.

⁹ Giovanni Aldrovandi (? – 1583) è parente di Teseo e Ulisse, assai presente nella vita dei due fratelli come si deduce dall'epistolario e dagli scritti di Ulisse. Fu uomo d'affari e precettore di Alessandro, figlio di Ottavio Farnese; nominato nel 1541 senatore a Bologna da Leone X, ricoprì questa carica per vari anni così come quella di gonfaloniere della città e di ambasciatore a Roma, in cui svolse delicati compiti su mandato del Senato. Amico di Gabriele Paleotti di cui sostenne il percorso fin dal 1555, ricoprì verso la fine della sua vita l'incarico di amministratore del Collegio Ancarano di Bologna. Riguardo a Ulisse, Giovanni lo spinse a seguire gli studi universitari, facendo poi pressioni per fargli ottenere la cattedra allo studio di Bologna nel 1553; lo aiutò inoltre nel momento delle accuse mossegli per eresia, lo consigliò per entrambi i matrimoni e in seguito gli fece da intermediario e garante in alcuni uffici pubblici a Bologna, a Roma e presso il duca di Firenze. G. FANTUZZI, Memorie, cit., p. 1 nota 1, p. 2 (albero genealogico); G. Guidicini, I riformatori dello stato di libertà della città di Bologna dal 1394 al 1797, Bologna 1876, vol. I, p. 130; L. Frati, cit., p. 13; A. C. Ridolfi, cit., p. 49; Il teatro della natura, cit., p. 136, 137, 140; P. Prodi, Il cardinale, cit., vol. I p. 46 n. 14, p. 94 nn. 56, 57, 58, p. 237; A. BIONDI, Ulisse Aldrovandi e l'eresia a Bologna, in «Annali dell'istituto storico italo-germanico in Trento», XVII, Bologna 1991, pp. 79, 88; G. DALL'OLIO, *Eretici*, cit., pp. 220, 224, 242-44, 249. Per le lettere fra Ulisse e Giovanni o i documenti in cui Giovanni viene nominato si veda: BUB, ms. Aldrovandi 6, vol. III, cc. 1-23; 25, cc. 217-222; 35, vol. XXII; 38/2, vol. IV, c. 120; 91, cc. 432bis-433 e cc. 609-619; 136, vol. VI, cc. 130-137*r* e vol. IX, cc. 314*v*-315.

¹⁰ Per l'opera si veda: Viroli 2000, s. 35 pp. 72-73 (ill. colori p. 119); MAZZA 2001, p. 97-98; G. PALLONI, L'effetto Vasari: il Luca Longhi ritrovato della Quadreria Cavalli,

rivestito questa carica nel periodo di esecuzione del dipinto – concordemente situato attorno al 1562 ma probabilmente databile al 1565 o poco oltre¹¹ – ad eccezione di Giovanni¹², nominato senatore per la prima volta nel 1541 e riconfermato per numerosi anni, fino alla sua morte. È quindi proprio al protettore dei due fratelli Aldrovandi, che fu Gonfaloniere di Bologna e svolse incarichi delicati come ambasciatore presso la corte pontificia, a cui si deve la committenza del dipinto faentino¹³.

Un ulteriore legame con gli Aldrovandi è costituito dalla *Cleopatra* di Luca Longhi (fig. 26), oggi nella collezione della Cassa di Risparmio di Ravenna¹⁴. Per molti aspetti vicina alla *Venere*, l'opera è da ricondurre alla famiglia bolognese Boncompagni, il cui drago araldico appare sulla tela. Nel 1572 Ugo Boncompagni, stretto parente della madre di Ulisse e Teseo Aldrovandi, era diventato papa (Gregorio XIII). L'esecuzione potrebbe situarsi fra il 1574 e il 1578, quando a Ravenna furono presenti in alcune occasioni Giacomo, figlio naturale del papa, e i cugini Girolamo e Filippo Boncompagni. Ancora più probabile può essere la committenza di Cristoforo Boncompagni, nipote del papa, nominato arcivescovo di Ravenna nel 1578¹⁵.

in «Nuovi Studi», 12, 2006, p. 124; Fabbri 2007, pp. 27-29; Tambini 2008, p. 27; A. Ghirardi, *Ritrattisti e ritratti tra Ravenna e Bologna nel secondo Cinquecento*, in *Atti della I giornata di studi dedicati alla memoria di Luigi Malkowski*, a cura di P. Novara, F. Fabbri, F. Trerè, Ravenna 2012, pp. 83-84.

- ¹¹ Viroli propone la data di esecuzione attorno al 1562, un'ipotesi non posta in discussione dagli studi successivi. Personalmente sposterei la realizzazione verso il 1565, una data che si giustifica con la presenza di Teseo a Ravenna dal 1564 e dal contesto delle committenze degli Aldrovandi, situate fra il 1565 e il 1568.
- ¹² Ulisse Aldrovandi risulta magistrato degli Anziani a Bologna per un solo bimestre, nel 1569.
 - ¹³ A. Tosi, "Ulyssis imago", cit., p. 535 n. 12; A. Ghilardi, Ritrattisti, cit., p. 85.
- ¹⁴ Viroli 2000, s. 42, pp. 79-80: la datazione suggerita da Cifani e Moretti, condivisa da Viroli, è fra il 1560 e il 1570.
- ¹⁵ Escludendo le date successive al 1580, quando morì Luca Longhi, sappiamo che Giacomo Boncompagni, figlio naturale di Gregorio XIII, fu presente a Ravenna nel giugno 1574, per ispezionare le strutture difensive, e nel novembre 1577. Girolamo, Filippo e Cristoforo, figli di Boncompagno, fratello del papa, furono in città in diverse occasioni: il primo nel 1574, in accompagnamento al cugino Giacomo, e poi nel 1580, per accogliere il legato Alessandro Sforza; il cardinale Filippo fu di passaggio nel 1574 mentre si recava a Venezia; Cristoforo si trasferì definitivamente a Ravenna nel marzo 1579, dopo la sua nomina ad arcivescovo, nell'ottobre 1578. Le notizie sono riportate in Rossi 1589, pp. 768, 769, 772, 778-80, 782.

62 SERENA SIMONI



Fig. 24 – Francesco Longhi, Ravenna, *Visione di Galla Placidia durante la tempesta in mare*, 1568, Museo Nazionale, già chiesa di S. Giovanni Evangelista



Fig. 25 – Luca Longhi, *Venere e Amore*, 1565-68, Faenza, collezione privata



Fig. 26 – Luca Longhi, *Cleopatra nell'atto di farsi mordere dall'aspide*, 1574-78, Ravenna, Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

La pala del Collegio dei Notai di Francesco Longhi* Serena Simoni

Alcuni studi ci permettono di ipotizzare soggetto e committenza di una pala datata (1586) e firmata da Francesco Longhi, oggi in Classense¹, finora identificata come *Madonna con Bambino e santi* (fig. 27). Le due figure ai lati della Vergine potrebbero essere identificati con *Teodoro* e *Apollinare*, rispettivamente protettore dei notai ravennati e patrono della città di Ravenna. Il Collegio notarile cittadino aveva eletto a proprio patrono San Teodoro², soldato martire di Amasea e protettore dell'esercito bizantino, di cui solennizzava la festa il 9 novembre di ogni anno nella chiesa di Santo Spirito, fino al 1407 intitolata proprio a Teodoro³. Anche Fabri ricorda che fra le feste più importanti celebrate in questa chiesa, era «quella di S. Teodoro [...] che viene solennizzata dal Collegio de Notari»⁴. L'iconografia del santo lo descrive come gio-

^{*} da «Ravenna&dintorni», 11 marzo 2010, p. 20.

¹ La pala attualmente si trova nella Sala Muratori. Per la bibliografia aggiornata dell'opera recante la firma e la data di esecuzione «F:CO DI LVCA LON: / GHI. P.R. R.NNA / M.D.LXXXVI» si veda VIROLI 2000, s. 82 pp. 173-74, ill. p. 134.

² Numerosi riferimenti al patrono sono presenti nelle *Constituzioni* dei notai del 1612, pubblicate a Ravenna nel 1620 e compilate sulla base di altre, antecedenti al '500: esse si definiscono i rituali per la festa di «S. Theodori Martyris gloriosissimi Collegij nostri Protectoris» in *Constitutionum Notariorum Collegii Ravennae. Libri quatuor*, Ravennae, Typis Petri de Paulis, & Io. Baptistae Ioaninelli Impress., MDCXX, pp. 13, 20-21. Si vedano anche i documenti riportati da P. De LORENZI, *Storia del notariato ravennate*, Ravenna 1961, vol. I, pp. 39-45, 93, pp. 223-243.

³ L'antica basilica ariana fu riconsacrata a San Teodoro con la denominazione di *S. Teodoro a Vultu* e poi, nel 1407, venne dedicata allo Spirito Santo per commemorarne l'apparizione ai vescovi colombini mantenendo la doppia titolazione per tutto il '600: cfr. UCCELLINI 1855, p. 456; M. MAZZOTTI, *La "Anastasis Gothorum" di Ravenna e il suo Battistero*, in «Felix Ravenna», 3 s., dicembre 1957, p. 25 e sgg.; U. FOSCHI, *La basilica dello Spirito Santo*, Faenza 1988; P. NOVARA, *La chiesa dello Spirito Santo e la leggenda dei vescovi colombini*, in «Bollettino economico della Camera di Commercio di Ravenna», anno XLIII, n. 3, maggio-giugno 1988, p. 34.

⁴ FABRI 1664, vol. I, pag. 350. Dal 1607, la festa era celebrata dall'ordine dei Teatini, che erano stati introdotti in città proprio in questa data e avevano la giurisdizione della chiesa dello Spirito Santo.

64 SERENA SIMONI



Fig. 27 – Francesco Longhi, *Madonna* con Bambino con i santi Teodoro e Apollinare, 1586, Ravenna, Biblioteca Classense, Sala Muratori (Istituzione Biblioteca Classense)

vane in armi, con gli attributi di scudo e lancia⁵, una descrizione che si addice al soldato vestito di corazza, con elmo ai piedi e stendardo crociato, ritratto sulla sinistra della pala di Longhi. Sulla destra compare Sant'Apollinare, col pastorale e a capo scoperto, come il pittore lo aveva già raffigurato nel 1571, in una Crocifissione ora in Pinacoteca⁶. Alluderebbe inoltre alla professione notarile anche la scritta sul libro che alcuni angioletti innalzano nel dipinto, che indica come sia «Beato l'uomo che si prepara nella Legge del Signore; la sua volontà si mantiene giorno e notte, e tutto ciò che fa, prospererà in ogni tempo»⁷.

Come attestano le antiche Costituzioni dell'ordine, nel giorno della festa di San Teodoro tutti gli esponenti del Collegio, vestiti di nero, dovevano recarsi insieme allo Spirito Santo per la funzione in suo

onore⁸. La tradizionale processione prevedeva l'accensione di candele vicino all'immagine del santo e davanti all'altare maggiore, per onorarne la reliquia⁹: si tratta di informazioni preziose, suffragate da altri

⁵ Bibliotheca sanctorum, Roma 1969, vol. XII, p. 239, 241.

⁶ Viroli 2000, s. 74, pp. 167-68.

⁷ «Beatus vir qui in lege Domini meditatur, voluntas eius permanet die ac nocte, et omnia faciet semper prosperabuntur».

⁸ La stessa processione avveniva anche in occasione dei funerali di un membro del Collegio e della commemorazione dei notai defunti, come indicano le Costituzioni notarili. Per i documenti dell'archivio dei Teatini, dove si descrive la festa e la partecipazione dei notai, si veda ASR, *CRS*, *Teatini*, n. 1914, (*ad annum*: 9 novembre 1631-1638) e n. 1895, c. 65v (9 novembre 1699), c. n.n. (9 novembre 1722): qui la descrizione cade annualmente anche nelle cc. sgg. fino al 1742.

⁹ Nelle *Costituzioni* dei Notai (1612), descrivendo i rituali in Spirito Santo – sospesi

documenti del 1620¹⁰, che ci attestano se non la presenza di un altare nella chiesa dedicato a Teodoro¹¹ almeno quella di una sua immagine.

Altrettanto numerose sono le fonti che citano la presenza di immagini raffiguranti lo stesso soggetto della pala di Longhi nell'antica sede del Collegio dei Notai, situata – dal 1547 al 1761 – vicino al luogo «delle bollette», in Piazza, sotto al portico del Palazzo comunale¹². Sappia-

poi dal 1797 – si parla di un «caerus trium librarum caere albae, accensus super ceresorario in capite columnae juxta Imaginem Sancti figatur»: cfr. *Constitutionum* (1620), cit., p. 21; vedi anche P. De Lorenzi *Storia del notariato ravennate*, cit., vol. I, pp. 93, 230-31. Nel 1783 viene descritta la modalità della processione alla chiesa, citando poi l'obbligo consueto di inviare «sei candele longhe [...] da porsi sulli gradini dell'Altar Maggiore per accendersi in onore della S. Reliquia di esso Santo, che dovrà esporsi da PP. Teatini a tale effetto fatta levare a spese del Collegio dal Reliquiario di essi PP»: si veda il *Libro delle Parti* del 1783, in ASNR (archivio storico nella sede del Consiglio notarile di Ravenna), *Liber Extractiorum et Partium Collegij D.D. Notariorum Ravennae 1673 ad 1784 n. III*, mss., cc. 178-179. U. FOSCHI, *La basilica*, cit., p. 56, informa che l'esposizione della reliquia probabilmente avveniva «su un altare generalmente provvisorio».

¹⁰ Che esistesse un'immagine di San Teodoro nella chiesa dello Spirito Santo ci viene confermato anche da una risoluzione del Collegio notarile del 22 giugno 1620, in cui viene presa la decisione di officiare l'accensione delle candele in chiesa non solo «ante imaginem d(icti) Protectoris», ma anche davanti alle immagini degli arcivescovi colombini: si veda in ASNR, *Liber Partium Collegij Dominorum Notariorum Ravennae* 1595 ad 1675 (mss.), c. 98 (22 giugno 1620); il 20 giugno risulta essere il giorno prescelto per festeggiare gli arcivescovi colombini come risulta anche in ASR, *CRS*, *Teatini*, n. 1894, cc. nn., in data 20 giugno 1620.

¹¹ Non è stato possibile identificare un altare dedicato a S. Teodoro nella chiesa. Le fonti dei Teatini ricordano un altare dedicato al S.mo Sacramento (25 marzo 1611), a S. Gaetano, corrispondente anche ad una cappella (ASR, *CRS*, *Teatini* n. 1895, c. 65v, novembre 1711 e *Teatini* n. 1894, agosto 1641), agli arcivescovi colombini (ASR, *CRS*, *Teatini* n. 1895, 2 dicembre 1721), a S. Andrea Avellino, anch'esso corrispondente ad una cappella (ASR, *CRS*, *Teatini* n. 1902, 5 novembre 1759; *Teatini* n. 1894, 10 novembre 1626; *Teatini* n. 1898, 6 ottobre 1625, c. 9v), e al Crocefisso, a cui è dedicata una cappella (ASR, *CRS*, *Teatini* n. 1894, giugno 1612). Secondo Mazzotti, agli inizi del '600 risultano essere presenti anche tre altari dedicati a S. Maria in Trivio, a S. Caterina e a S. Maria di Nazareth: M. MAZZOTTI, *La "Anastasis Gothorum"*, cit., pp. 37-38, 60, nn. 60 e 68, riporta in sostanza i risultati di una Sacra Visita condotta nel 1605, in cui però si tralascia l'altare dedicato a S. Maria (congiunto a quello di Caterina): vedi AAR, *Sacre Visite*, tomo III, 1605, *S. Maria in trivio*, 18 aprile 1605. U. Foschi, *La basilica*, cit., p. 56, ricorda anche una cappella dedicata a S. Giovanni Battista e un altare intitolato a S. Eugenia.

¹² I locali delle «bollette», concessi nel 1547, si trovavano sotto il portico del Palazzetto Veneziano. Rilevata però l'inadeguatezza della sede, i notai chiesero e ottennero l'anno successivo di poter affittare, appena libera, la bottega di un sarto situata dietro alle bollette, in confino col cortile delle carceri. La nuova sede, che era di almeno due

66 SERENA SIMONI

mo dalle *Costituzioni* e da altri documenti notarili che fin dal '400 i giovani aspiranti notai, prima dell'esame, dovevano inginocchiarsi davanti all'immagine del protettore in Collegio, e che ogni sabato e nei giorni delle festività maggiori della Vergine, di San Teodoro e Sant'Apollinare, doveva essere accesa una lampada davanti all'icona che li raffigurava, esistente nella *camera segreta*¹³. La cessione della sede notarile e di tutte le sue pertinenze al Comune nel 1761 e il suo trasferimento, due anni dopo, in una piccola sala a metà dello scalone del Palazzo municipale¹⁴, così come la sua definitiva chiusura nel 1801 per ordine del governo cisalpino¹⁵, potrebbero aver causato lo spostamento e la riduzione degli arredi anticamente presenti. Molti dubbi sono ancora da chiarire ma sembra possibile che una di queste due sedi – il Collegio notarile o la Chiesa dello Spirito Santo – possa essere il luogo di collocazione originaria della pala di Francesco Longhi.

ambienti, venne restaurata e decorata di marmi, sculture e dipinti. Sulle sedi del Collegio si veda P. DE LORENZI *Storia del notariato*, cit., vol. I, pp. 97-100.

¹³ P. DE LORENZI Storia del notariato, cit., vol. I, pp. 93, 226-27. A p. 230 il testo ripete la cerimonia a cui è addetto il Bidello del Collegio «ante Iconem eorum Imaginum, in Collegio positam». Sappiamo inoltre dalle Costituzioni che il Priore, una volta eletto, doveva inginocchiarsi davanti all'immagine della Vergine e dei due santi, esistente nella sala segreta del Collegio.

¹⁴ La sede del Collegio rimarrà sotto al porticato del Palazzetto Veneziano fino al febbraio 1761, quando a causa di un debito ingente nei confronti del Comune, accumulato negli anni, i notai furono costretti a restituire la sede e a cedere tutte le loro proprietà presenti. Solo due anni dopo, nel 1763, a seguito di una mediazione fra Collegio e Municipalità, si concederà una stanza ai notai – ma solo in uso – posta a metà dello scalone del Palazzo pubblico, là dove fu vista da BELTRAMI 1783, p. 114. Per il debito e i successivi avvenimenti si veda P. De Lorenzi Storia del notariato, cit., vol. I, pp. 104, 151-68. Questa ultima sede – oggi corrispondente alla sede dell'Archivio Generale – rimase invariata fino all'aprile 1806, quando fu tolta ai notai per ordine della Prefettura. Si veda anche l'atto di cessione della sede «con tutte e singole sue pertinenze» in ASR, Atti notarili, vol. 1816 (Benedetto Bagnari Vistoli), c. 81r, in data 15 febbraio 1761.

15 La sede risulta chiusa già dal marzo 1801, quando all'ex priore del Collegio vengono richieste le chiavi della sede: nella lettera, indirizzata al Comune e firmata dal delegato Francesco Maria Miserocchi, la sede e tutti gli arredi vengono ritenuti di proprietà municipale: ASCR, Atti comunali, 1801, 23 marzo. Rimandiamo inoltre all'articolo dedicato a Ruggero Loredano, qui contenuto alle pp. 67-70, in cui si narra del trafugamento di un'immagine simile a questa da parte dell'ultimo Priore del Collegio notarile, per evitare la requisizione da parte del governo giacobino, che potrebbe riferirsi anche a questa pala di Francesco Longhi.

Il Collegio dei Notai di Ravenna e la pala di Loredano* Serena Simoni

Come abbiamo scritto di recente in questa rubrica, l'antico Collegio dei Notai ravennati aveva eletto a proprio patrono san Teodoro, soldato e martire di Amasea, a cui era anticamente dedicata la Chiesa dello Spirito Santo. La descrizione della processione rituale dei notai alla chiesa durante la festa del santo e di altre cerimonie nelle sale del Collegio in onore della Vergine e dei santi Teodoro e Apollinare, hanno confermato la presenza di loro immagini in queste sedi¹. La pala di Francesco Longhi oggi in Classense (fig. 27) non fu l'unica opera commissionata dal Collegio che arredò la propria sede con un dipinto raffigurante un soggetto affine – *La Madonna con i santi Apollinare e Teodoro* (fig. 28) – riconosciuta al pittore ravennate Ruggero Loredano (1536 c.-1609/10)². Già si conosceva il soggetto e la collocazione originaria dell'opera, corrispondente a quella descritta nel 1783 da Beltrami nella sede del Collegio dei Notai, posta a metà dello scalone del palazzo municipale³.

Il silenzio successivo delle fonti su questa opera così come su quella di Longhi, entrambe conservate in Classense, è motivata dalle vicende successive, testimoniate da un documento inedito che spiega come

^{*} da «Ravenna&dintorni», 25 marzo 2010, p. 11.

¹ Si veda l'articolo dedicato alla pala di Francesco Longhi, conservata nella Sala Dantesca della Classense: S. Simoni, *La pala del Collegio dei notai di Francesco Longhi*, in «Ravenna&Dintorni», 11 marzo 2010, p. 20, qui contenuto alle pp. 63-66.

² Per la bibliografia sulla pala, oggi conservata nei depositi della Classense, si veda Viroli 1991, pp. 384-85; A. MAZZA, *Corollario veneto*, in «Verona illustrata», 5, 1992, pp. 67-71; Viroli 1993, pp. 77-78 (ill. a colori p. 22); M. REPETTO CONTALDO, *Ruggero Loredano*, in S. MARTINELLI, A. MAZZA (a cura), *La pittura emiliana nel Veneto*, Modena 1999, pp. 105-114.

³ BELTRAMI 1783, p. 114, in cui l'autore, riferendosi al Collegio dei Notai, posto a metà della scala di accesso al Palazzo del Magistrato dei Savi, vi descrive: «un quadro di Luca Longhi esprimente la B. V. col Bambino, S. Apollinare, e S. Teodoro». A collegare il dipinto a Loredano è stato A. MAZZA, *Corollario*, cit., mentre l'identificazione del soggetto e della provenienza dell'opera spetta a G. Viroli.

68 SERENA SIMONI

– nel momento del passaggio delle truppe napoleoniche – un dipinto fosse stato trasportato di nascosto dal Collegio nella casa privata della famiglia Vignuzzi. Nel 1827, in una lettera indirizzata al Gonfaloniere Carlo Arrigoni, i figli di Bartolomeo Vignuzzi, ultimo Priore del Collegio, offrono l'opera al municipio di Ravenna, spiegando come – dopo la soppressione dell'ordine nel 1806 – il loro padre «ebbe in cura di mettere in salvo il quadro, che vuolsi della Scuola del Longhi, di cui era decorata la residenza di detto Collegio, rappresentante la B.V. col Bambino Gesù, Sant'Apollinare vestito in abiti Pontificali alla destra della medesima, e lo speciale Protettore de' Notari S. Teodoro in figura di Guerriero alla parte sinistra»⁴.

Il quadro venne accettato e posto in luogo inaccessibile, tanto da non essere più citato fino a Silvio Bernicoli, che in alcuni studi e appunti manoscritti identificò l'opera di Loredano – da lui attribuita a Barbara Longhi – con quella salvata da Vignuzzi. Nel 1914 Bernicoli la fece trasportare dai magazzini del Comune, collocati in Classense, sopra l'ingresso dell'Archivio Storico⁵. Non sappiamo se l'intuizione di Bernicoli fosse giusta: la descrizione del lavoro data dai Vignuzzi – che può essere letta sia dal punto di vista dell'osservatore, che da quello della

⁴ Si veda ASCR, *Atti comunali*, Tit. XIII (*Istruzione pubblica*), prot. n. 1129 (31 agosto 1827, 7 settembre 1827). Il gonfaloniere Arrigoni nella risposta affermava che il dipinto sarebbe stato «custodito in questa residenza, o in altro pubblico luogo a disposizione di chi potesse avervi diritto».

⁵ Bernicoli, proprio sulla lettera dei Vignuzzi già citata, a penna firma l'appunto: «1 febbr. 1926 questo quadro è ora nell'Archivio Storico Comunale». Si vedano di S. Bernicoli i seguenti ms. in BCR: Brogliaccio, vol. II, c. 105; Carte Bernicoli, Busta XII, n. 86 (Il Collegio dei Notai), c. 7: «[...] non vogliamo tralasciare di ricordare, che si conserva ora in questo Archivio Storico una tela della scuola del Longhi, rappresentante la Madonna col Bambino, S. Apollinare e S. Teodoro, la quale era appesa nella sala del Collegio dei Notai, poiché S. Teodoro era il protettore dell'ordine» e in nota: «Chiuso il Collegio, il quadro fu tenuto da Bartolomeo Vignuzzi che fu l'ultimo priore del Collegio stesso nel 1801 [...] poi la famiglia di questo lo restituì al Comune nel 1827». Si veda anche in BCR, Carte Bernicoli, Busta IX n. 69/1 e 69/2, alla voce Barbara Longhi: «Quadri di proprietà comunale esistenti nel palazzo comunale, in biblioteca, in archivio storico etc. e d'altro esistenti nelle chiese secondo la guida del Ricci [...] Longhi Barbara - B.V. col Bambino, S. Apollinare e S. Teodoro - era nel Collegio dei notai, poi fu tenuto dalla famiglia Vignuzzi, ora da questa è restituito al Comune – Arch. com. 1827 tit XIII, lettera 31 ag. 1827 protocollata il 6 sett. 1827 n. 1129 – posto nei Magazzini comunali, donde lo feci trasportare nell'Archivio Storico sulla porta d'ingresso della parte interna (1914) – in Arch. Stor. – è nel mio scritto sul collegio dei notari».

posizione della Vergine – lascia aperta la questione sul fatto che l'opera posta in salvo sia quella di Loredano o la pala di Francesco Longhi⁶, raffigurante lo stesso soggetto ma con i due santi in controparte.

Il dipinto di Loredano tradisce un'attenzione allo stile di Luca Longhi, al tempo il maggiore riferimento artistico in città, ed è da collocare su base stilistica a una data precedente al 1565, quando avvenne il probabile trasferimento dell'artista a Verona. La Vergine deriva infatti la sua posizione da quella della *Madonna con Bambino e i santi Giustina, Giovannino, Giacomo maggiore e Nicola da Tolentino* di Luca Longhi (1562) oggi a Berlino⁷, così come la grazia di Teodoro e la delicatezza del modellato, in particolare delle mani, riprendono in modo puntuale la figura della monaca presente nel *Cristo sorretto* (fig. 29) della collezione della Cassa di Risparmio di Ravenna⁸, anch'esso databile fra il 1564/65.

⁶ Si veda quanto detto alla nota 1.

⁷ VIROLI 2000, p. 67, che però erra nell'identificazione dei santi, come notato da TAMBINI 2008, p. 27. Secondo chi scrive però, il penultimo santo rappresentato nella tela non è Rocco ma Giacomo maggiore.

⁸ Per il *Cristo morto sorretto da due angeli fra l'abate di Classe e una monaca inginocchiata*, oggi presso la Cassa di Risparmio di Ravenna, si veda VIROLI 2000, pp. 74-75; FABBRI 2007, p. 25. Secondo che scrive l'opera è databile fra il 1564 e l'anno successivo (la data sul dipinto 1554 è stata già messa in dubbio da Viroli) sulla base di confronti stilistici e iconografici.

70 SERENA SIMONI



Fig. 28 – Ruggero Loredano, *Madonna con Bambino con i santi Teodoro e Apollinare*, 1565 c., Ravenna, Biblioteca Classense (Istituzione Biblioteca Classense)



Fig. 29 – Luca Longhi, *Cristo morto sorretto da due angeli fra l'abate di Classe e una monaca inginocchiata*, 1564-65, Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Ritratti e autoritratti di Barbara Longhi* Serena Simoni

Rara presenza femminile fra gli artisti del '500, la ravennate Barbara Longhi viene ricordata dalle fonti antiche come un'abile ritrattista, attività in cui già si era distinto il padre Luca¹. Purtroppo quasi nulla è rimasto di questa sua produzione a parte un piccolo rame della Pinacoteca di Ravenna raffigurante il ritratto di un monaco², le cui precarie condizioni rendono però incerto il riconoscimento di mano. Dispersi sono invece altri ritratti della pittrice indicati dai documenti, come quello dell'abadessa Tommasa Re citato nel suo testamento; il ritratto di Giovanni Fabrizio Lunardi – defunto a cinque anni nel 1632 – che si trovava a Ravenna ancora a metà '800; infine un «ritratto» datato 1589, così indicato del secolo scorso in collezione Castellani a Torino³.

Gli inventari di Classe del 1795⁴ attestano nella collezione del monastero l'esistenza di un autoritratto della pittrice e di un dipinto – at-

^{*} da «Ravenna&dintorni», 23 dicembre 2010, p. 26.

¹ Il presente testo, ampliato e inserito all'interno di uno studio complessivo sulla figura della Longhi – donna artista – e sui ritrattisti presenti nelle *Nozze di Cana*, dipinte da Luca e Francesco Longhi nel refettorio del Monastero di Classe fra il 1579-80, è presente in S. SIMONI, *Ritratti e autoritratti di signora: Barbara Longhi*, in *Atti della I giornata di studi dedicati alla memoria di Luigi Maria Malkowski*, Ravenna 4 dicembre 2010, a cura di P. Novara, F. Fabbi, F. Trerè, Ravenna 2012, pp. 121-134; S. SIMONI, *Ritratti e autoritratti del Cinquecento ravennate. Barbara Longhi e la donna artista*, in «Romagna arte e storia», n. 92/93, maggio-dicembre 2011, pp. 5-22.

² Per l'opera, datata 157[1] o 157[3], si veda: Viroli 2000, s. 108, p. 191; Pinacoteca Comunale di Ravenna 2001, p. 98.

³ Si vedano rispettivamente: S. ŜIMONI, *Appunti intorno a Barbara Longhi*, in «Romagna Arte e Storia», n. 55, Rimini 1999, pp. 66-67; 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»; VIROLI 2000, p. 246.

⁴ 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 rappr.e 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 Scola di Luca Longhi».

72 SERENA SIMONI

tribuito alla scuola di Longhi – raffigurante una «Santa Catharina della Rota». Le due opere convergono successivamente in un'attribuzione che prende avvio dai primi dell'Ottocento, quando Camillo Spreti⁵ attribuisce a Barbara un autoritratto in veste di Santa Caterina proveniente dal Monastero di Classe. Nel dubbio che Spreti si sia sbagliato o si basi su documenti a noi sconosciuti, si può pensare che il dipinto di Santa Caterina (fig. 30) oggi in Pinacoteca possa essere un autoritratto della pittrice solo sulla base di un suo confronto con la fisionomia della giovane donna – probabilmente Barbara stessa (fig. 31) – ritratta vicino a Luca e a Francesco Longhi nelle Nozze di Cana, dipinte nel refettorio del Monastero di Classe.

La Santa Caterina della Pinacoteca ravennate resta sicuramente un'opera giovanile di Barbara⁶, eseguita probabilmente verso la metà degli anni '70 sulla base di un prototipo di Luca, che difficilmente può essere identificato con la replica dello stesso soggetto, giunta a Ravenna nel 1994 per donazione Levi⁷. Se si pensa all'abilità tutta veneta di colorire in modo arioso e morbido che Luca dimostra fin dalle opere della prima maturità, è difficile pensare che possa avere messo mano a questo dipinto. A confronto con la versione camaldolese, certamente esistono alcune differenze rilevabili: nella replica Levi i particolari sono resi in modo più attento – fino ad un arricchimento del panneggio del velo –, lo sguardo della figura è più intenso, le sfumature sono più morbide e la gamma cromatica è leggermente più complessa. Per questi motivi l'e-

⁵ C. Sprett, Quadri di Luca Longhi, Francesco e Barbara suoi figli, dipinti in Ravenna e suoi posseduti da vari ms. 1828-1831, ms. in BCF, Fondo Piancastelli, Carte Romagna, 450 CR 16: «Allorché 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: si vedano i mss. in BCR, mob 3 1 S/2 10; in BCF, Fondo Piancastelli, Carte Romagna, 450 CR 9, 12, 14.

⁶ Martini 1959, p. 88.

⁷ N. CERONI, *La donazione Levi*, Ravenna (1994) e di nuovo N. CERONI, *Barbara Longhi. Saint Catherine of Alexandria*, in V. FORTUNATI, J. POMEROY, C. STRINATI (a cura), *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*, catalogo della mostra al National Museum of Women in the Arts di Washington (16 marzo – 15 luglio 2007), Milano 2007, p. 170. L'attribuzione è stata da me condivisa in passato: S. SIMONI, *Barbara Longhi*, in C. BASSI ANGELINI (a cura), *Donne nella storia nel territorio di Ravenna, Faenza e Lugo dal Medioevo al XX secolo*, Ravenna 2000, p. 212. VIROLI 2000, s. 56, p. 92, manifesta qualche perplessità, mentre FABBRI 2007, p. 42 conferma l'attribuzione tradizionale, p. 42.

secuzione – apparentemente di Barbara – va leggermente spostata più avanti rispetto alla Caterina camaldolese ed è quindi più prossima all'esecuzione di una variante inedita sullo stesso soggetto (fig. 32), reperita recentemente nella Pinacoteca del Capitolo del Duomo di Verona⁸. Qui, lo stesso modello femminile riveste i panni della stessa santa, dando conferma che ci troviamo di fronte ad un ennesimo presumibile autoritratto, molto vicino ai precedenti esaminati e 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 repliche ravennati, così come simile è la coroncina posta sui capelli. Piccole differenze si notano nella capigliatura mentre la posa è decisamente variata: 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 prende la pittura del fratello Francesco all'avvio del nono decennio del '500. L'immagine – assai vicina come le precedenti alla fisionomia della giovane delle Nozze potrebbe essere stata eseguita negli anni subito successivi all'opera del refettorio camaldolese, ovvero nei primi anni '80.

⁸ 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 di Verona nel 1673 dal canonico Trentossi, priva di attribuzione: cfr. E. M. Guzzo, *Il museo canonicale*, in *Veronensis Capitularis Thesaurus*, Verona 1990, p. 203, n. 31; E. M. Guzzo, *La fortuna della pittura italiana, non veneta, nelle collezioni veronesi*, in M. Siedel, B. Aikema, R. Lauber (a cura), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Venezia 2005, p. 301.



Fig. 30 – Barbara Longhi, *Santa Caterina d'Alessandria*, Ravenna, Museo d'Arte della Città, Pinacoteca, collezione antica



Fig. 31 – Luca e Francesco Longhi, *Nozze di Cana* (particolare), Ravenna, Biblioteca Classense (Istituzione Biblioteca Classense)



Fig. 32 – Barbara Longhi, *Santa Caterina d'Alessandria*, Verona, Pinacoteca del Capitolo del Duomo

La Pelagonitissa di Barbara Longhi* Serena Simoni

I contatti fra l'Italia adriatica e i Balcani, che costituivano il ponte verso Bisanzio, furono frequenti fin dal Duecento, favoriti in particolare da Venezia e dalla Puglia ma anche dalla presenza di principesse europee alle corti di Serbia e dai loro contatti con l'ordine francescano¹. Questi rapporti portarono alla diffusione di immagini orientali in Italia, come testimoniano anche a Ravenna la presenza della *Madonna orante* di S. Maria in Porto (XI sec.) e le icone bizantine del Museo nazionale, in gran parte provenienti dalla collezione dei camaldolesi².

Sculture, miniature e dipinti – eseguiti in Oriente o da artisti immigrati in Italia – si costituirono come serbatoio a cui poter attingere per repliche e nuove varianti: fra questi modelli è il prototipo della Madonna *Pelagonitissa*³ – attestata in Serbia fin dal XIII secolo – a cui forse,

^{*} da «Ravenna&dintorni», 8 luglio 2010, p. 17.

¹ Si veda F. Flores d'Arcais, G. Gentili (a cura), *Trecento Adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, Milano 2002: in particolare il testo di Flores d'Arcais (pp. 19-31), e quello di R. d'Amico – *Appunti sui rapporti tra la Serbia di Nemanja, i Balcani e le culture della penisola italiana nel XIII secolo*, pp. 57-63 –, che illustra lo sviluppo del regno di Nemanja in Serbia nel '200, le figure di Anna Dandolo ed Elena d'Angiò, il rapporto fra quest'ultima e i francescani.

² Gli esemplari più antichi a Ravenna risalgono alla fine del XV secolo: S. BETTINI, *Pitture cretesi-veneziane slave e italiane nel Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna 1940; *Icone dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna*, a cura di G. PAVAN, Ravenna 1979.

Per il bassorilievo della *Madonna orante* del tipo *Deomene* conservata a Ravenna: S. Pasi, *Il bassorilievo marmoreo raffigurante la c.d. "Madonna greca"*, in *Omaggio a nostra donna in sul Lito adriano*, pp. 20-23; G. Tigler, *La scultura romanica e gotica a Venezia e in Dalmazia nel quadro delle relazioni artistiche fra Bisanzio e le regioni adriatiche*, in F. Flores d'Arcais, G. Gentill (a cura), *Trecento Adriatico*, cit., p. 81.

³ Per la Vergine *Pelagonitissa*, indicata anche in russo con l'appellativo *Vzygranye* (col Bambino che gioca) si veda V. LAZAREFF, *Studies in the iconography of the Virgin*, in «The Art Bullettin», XX, march 1938, in particolare le pp. 42-46, ill. 14-22, in cui l'autore individua l'esemplare più antico in una miniatura di un evangelario proveniente da Prizren del XIII secolo, andato distrutto durante la II guerra mondiale. L'autore

agli inizi del '300, si rifecero Giovanni da Rimini e il Maestro di Forlì⁴ per dipingere le vivaci immagini della *Madonna col Bambino "che gio-ca"* (fig. 33), così come impropriamente viene definita⁵. Non sappiamo se gli artisti romagnoli ripresero esattamente questa immagine o si rifecero a un perduto modello paleobizantino⁶: nonostante le similitudini, infatti, esistono differenze fra l'iconografia diffusa nei Balcani e quella apparsa in Romagna, dove il Bambino è sulla destra, frontale, mentre appoggia la schiena alla madre e le stringe un pollice⁷.

collega questo prototipo ad almeno cinque opere italiane fra cui quelle di Giovanni da Rimini della Pinacoteca di Faenza e del Maestro di Forlì all'Ermitage, entrambe da lui attribuite a scuola riminese.

Sulla iconografia della *Pelagonitissa*, in cui il Bambino è rappresentato sulla sinistra della composizione, di schiena e in posizione inarcata, si veda inoltre: L. HABERMANN-MISGUICH, *Pelagonitissa et Kardiotissa: variantes extrèmes du type Vierge de tendresse*, in «Byzantion», 1983, t. III, f. 1, 1983, pp. 9-16 e ill. 1-7; S. PASI, *Icone tardo e post-bizantine in Romagna*, in «Felix Ravenna», 1986, partic. pp. 138 e n. 121; G. BABIC, *Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone*, in «Arte cristiana», 1988, pp. 61-78, in partic. 71-75; H. BALTING, *Il culto delle immagini*, Urbino 2001, pp. 300-301, 357; L. KOUMENI, *A Byzantine Iconographic Type of Virgin and Child in Italy? The "Pelagonitissa" Virgin re-examined*, in «Arte cristiana», vol. 95, 2007, pp. 1-8.

⁴ Per la *Madonna col Bambino e cinque santi* di Giovanni da Rimini (Faenza, Pinacoteca comunale), eseguita nei primi anni del '300, si veda: A. TAMBINI, *Pittura dall'alto Medioevo al tardogotico nei territori di Faenza e Forl*ì, Faenza 1982, pp. 65-66; S. PASI, *Icone tardo e post-bizantine*, cit., pp. 99-162; A. VOLPE, *Giovanni da Rimini*, in BENATI 1995, p. 170; A. VOLPE, *Giotto e i riminesi*, Milano 2002, p. 110; A. TAMBINI, *Il gotico. Storia delle arti figurative a Faenza*, vol. II, Faenza 2007, p. 67-70.

Per la Madonna con Bambino fra S. Lucia e un'altra santa del Maestro di Forlì (San Pietroburgo, Ermitage), databile per la critica più recente entro il primo decennio del '300, si veda: E.B. Garrison, Il Maestro di Forlì, in «Rivista d'arte», XXVI, 1950, s. III, pp. 61-81; T. Kustiodeva, Master of Forlì (?), in The Hermitage. Catalogue of Western European Painting. Italian Painting. Thirteenth to sixteenth centuries, Firenze 1994, pp. 270-71.

⁵ La gestualità del Bambino ed altri particolari iconografici ricondurrebbero ai temi della Passione e della Resurrezione, come supposto da M. Chatzidakis, ripreso poi da L. HABERMANN-MISGUICH, *Pelagonitissa*, cit., pp. 11-12 e note: la studiosa propone infatti l'appellativo del «Bambino dimostrativo» al posto del Bambino «che gioca». D'accordo sono H. BELTING, *Il culto delle immagini*, cit., pp. 355-57 e L. KOUMENI, *A Byzantine Iconographic*, cit., p. 2.

⁶ Per l'origine della *Pelagonitissa*, gli studi più recenti si orientano verso un modello originario bizantino, forse elaborato nel periodo dei Comneni; per altri deriverebbe da un tipo della Vergine *Glykophilousa* (vedi nota seguente).

⁷ Per L. Koumeni potrebbe trattarsi di un prototipo perduto, forse vicino all'icona macedone della *Vergine con Bambino* (XII secolo) oggi al Museo bizantino di Atene: L. KOUMENI, *A Byzantine Iconographic*, cit., p. 4. Considerando quanto le repliche non

Un'iconografia simile venne di nuovo ripresa in territorio romagnolo all'inizio del '500 dal Maestro dei Baldraccani⁸, che in un affresco (fig. 34) della Pinacoteca di Forlì presenta un'ulteriore variante del soggetto⁹: come nei prototipi balcanici il Bambino è di nuovo sulla sinistra ma, rispetto a questi e ai precedenti medievali, le sue gambe non sono incrociate e soprattutto non viene mostrata la simbolica pianta del piedino, trattenuto dalla madre¹⁰.

Ma la novità è che non fu questa la ripresa più tarda del soggetto in Romagna: la *Madonna con Bambino sotto il baldacchino*¹¹ di Barbara Longhi (fig. 35), conservata nella Pinacoteca di Ravenna, è infatti del tutto mutuata dall'invenzione del Maestro dei Baldraccani, con la sostituzione del fondale architettonico e l'aggiunta di due angioletti ai lati¹².

consentissero margini di varianti per la conservazione dell'aura miracolosa dell'originale, e notando le differenze fra la *Pelagonitissa* e la versione degli artisti romagnoli, A. Volpe avvalora l'ipotesi di un archetipo non pervenuto, in A. Volpe, *Giotto e i riminesi*, cit., p. 110.

- § Il primo a riferire questa ed altre opere all'artista forlivese è stato F. Zeri, a cui si deve il nome convenzionale di "Maestro dei Baldraccani": Schede romagnole. Il Maestro dei Baldraccani, in «Paragone», XXXVII, 1986, 441, pp. 22-30 (ora in Giorno per giorno nella pittura, Torino 1988, pp. 317-323). Ulteriori indagini sull'autore sono state condotte da S. Tumidei, il cui contributo più recente sull'argomento si trova in Marco Palmezzano (1459-1539). Pittura e prospettiva nelle Romagne, in Marco Palmezzano. Il Rinascimento nelle Romagne, a cura di A. PAOLUCCI, L. PRATI, S. Tumidei, Milano 2005, pp. 40-41; nello stesso catalogo si veda inoltre F. Nanni, Maestro dei Baldraccani, ss. 10-12, pp. 202-07, con bibliografia.
- ⁹ L'opera, di provenienza sconosciuta, è stata schedata per la prima volta da G. VIROLI, *La Pinacoteca civica di Forl*ì, Forlì 1980, p. 39. Nella versione del Maestro dei Baldraccani, ormai slegata dal prototipo come dai modelli romagnoli precedenti, la Vergine sostiene il piede libero del Bambino, tralasciando anche il gesto affettuoso del pollice stretto dal piccolo. Non è d'accordo L. Koumeni, che collega l'iconografia utilizzata al modello della *Pelagonitissa* e alla *Madonna con Bambino* della Galleria Nazionale di Perugia (II-III decennio del XIV sec.): L. KOUMENI, *A Byzantine Iconographic*, cit., p. 4.
- ¹⁰ Si sofferma su questo particolare L. Koumeni, *A Byzantine Iconographic*, cit., p. 2 e n. 20.
- ¹¹ VIROLI 2000, s. n. 114, pp. 195-96, ill. p. 151; G. VIROLI, Madonna con il Bambino sotto il baldacchino retto da due angeli, in PINACOTECA COMUNALE DI RAVENNA 2001, s. 130, p. 99, ill. p.177: in entrambe le schede si afferma che l'immagine è derivata dallo schema bizantino della Glycophilousa. Si veda anche R. ZAMA, Un'inedita Santa Caterina siglata Barbara Longhi, in «Romagna Arte e Storia», n. 65, 2002, pp. 79-84.
- ¹² La conoscenza diretta dell'opera originale forlivese non è da escludersi così come il tramite di disegni, che potevano essere giunti a Ravenna grazie a Baldassarre Carrari,

La pittrice ravennate pare riprendere consapevolmente un'iconografia dalle origini orientali, assecondando con ciò la considerazione che alle icone e alle immagini paleocristiane era riservata dalla letteratura controriformista sulle immagini ¹³.

La *Madonna* esaminata potrebbe datarsi fra la seconda metà degli anni '90 del '500 e l'inizio del secolo successivo, come suggerito da alcuni confronti. L'inserimento del baldacchino, tratto da un'idea raffaellesca, era tornato in auge nella pittura della tarda maniera bolognese, a cui Barbara sembra guardare col giustificato ritardo della periferia, citando anche un angioletto da una pala del Lasagna, databile al 1575¹⁴. Ma è il confronto con altre sue opere e col lavoro di Francesco Longhi, che sposta di poco più avanti l'esecuzione: il movimento accentuato dell'opera riprende lo stile di maniera del fratello durante gli anni '80 mentre alcuni dettagli iconografici spingono il confronto fino alla metà del decennio successivo¹⁵. Va infine tenuto in conto il collegamento sti-

un artista forlivese – trasferito nel 1502 a Ravenna – di cui è già nota la prossimità al Maestro dei Baldraccani. Si segnala inoltre che un motivo simile, pur con le dovute differenze, viene ripreso nella *Zingarella* di Correggio, oggi a Capodimonte.

13 Riguardo alla santità delle immagini del *Discorso* di Gabriele Paleotti (1582), si considera il caso di icone miracolose del Salvatore, dette *Αχειροποίητος*, «cioè non fatta per mano dell'uomo ma, come invisibilmente, per opera di Dio, o di altre simili»: G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Città del Vaticano 2002, pp. 58, 89.

¹⁴ Per la Madonna con Bambino in trono, le sante Caterina d'Alessandria, Lucia e angeli di Felice Pinariccio detto Il Lasagna (Bologna, Santuario di S. Maria della pioggia), e per le osservazioni sulla ripresa del padiglione dalla Madonna del baldacchino di Raffaello: A. ZACCHI, Felice Pinariccio detto il Lasagna, in M. FAIETTI, Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto, Milano 2002, pp. 328-329. Zacchi chiarisce come la struttura a padiglione rotondo, diffusa nella Firenze del primo '500, non abbia molti precedenti a Bologna prima degli anni '70 e '80, quando venne ripresa nell'ambito dei pittori tardo manieristi, per rispondere meglio alle richieste di leggibilità avanzate dalla Controriforma. Aggiungiamo che oltre all'eccezione di Innocenzo da Imola (1536), già segnalato da Zacchi, anche il faentino Michele Bertucci aveva utilizzato questa struttura nella Madonna col Bambino fra S. Girolamo e la Maddalena (1520-21) della Pinacoteca di Forlì.

¹⁵ Chiari echi manieristi di origine parmense si ritrovano nelle opere di Francesco Longhi fin dall'inizio del nono decennio. Riguardo all'opera in esame, si confronti il dinamismo delle figure nella perduta pala di Rimini di Francesco (Sacra Famiglia con due santi e ai lati S. Caterina d'Alessandria e S. Barbara, 1581) e le linee scattanti, rialzate da lumeggiature di bianco, già nella sua testa di Madonna (1584) della Pinacoteca Stuart a Parma. Tra i confronti si tenga conto anche dell'utilizzo di tendaggi a frange presente in due dipinti oggi in Classense, ovvero nella Madonna con Bambino e i santi



Fig. 33 – Giovanni da Rimini, *Madonna con Bambino e cinque santi*, inizi XIV sec., Faenza, Pinacoteca comunale

listico stringente fra l'opera presentata e la *Madonna con Bambino e S. Giovannino* della stessa autrice¹⁶, databile agli ultimi anni del '500, che presenta in primo piano oggetti domestici, descritti con lo stesso interesse che una sua collega – Lavinia Fontana – aveva manifestato proprio all'inizio degli anni '90¹⁷.

Teodoro e Apollinare (1586), e nel Salvatore con la Vergine, S. Giovanni evangelista, S. Tommaso, con le beate Margherita Molli, Gentile Giusti e don Girolamo Maluselli del 1595, particolari che non ricompaiono dopo questa data.

¹⁶ VIROLI 2000, s. 110, pp. 192-94; G. VIROLI, Madonna con il Bambino e S. Giovannino, in PINACOTECA COMUNALE DI RAVENNA 2001, s. 128, p. 98. La data è avallata dalla vicinanza di questa opera alla Madonna che legge con Bambino, opera della Pinacoteca ravennate, probabilmente desunta da un prototipo oggi – più grande e con l'aggiunta di San Giovannino – firmato da Barbara e datato al 1602: per quest'ultima opera, oggi al Museo Diocesano di Faenza e resa nota da TAMBINI 2008, pp. 15-20.

¹⁷ Per quanto la verità ottica di Lavinia sia insuperabile per la collega ravennate, un collegamento è plausibile sul fronte di un'attenzione alle "cose", messe in primo piano come il cestino di vimini nella *Sacra Conversazione* del 1591, in collezione privata: V. FORTUNATI, *Lavinia Fontana* 1552-1614, Milano 1994, p. 29.



Fig. 34 – Maestro dei Baldraccani, *Madonna con Bambino*, 1490-1500, affresco, Forlì, Pinacoteca civica



Fig. 35 – Barbara Longhi, *Madonna con Bambino sotto il baldacchino retto da angeli*, 1595-1605, Ravenna, Museo d'Arte della Città, Pinacoteca, collezione antica

La pala restaurata di San Biagio a Ravenna* Serena Simoni

Grazie alla Banca Popolare di Ravenna è stata di recente restaurata una tela proveniente dalla chiesa di San Biagio, opera che ritornerà entro breve nella sua collocazione originaria dopo l'esposizione al pubblico. Alcuni anni fa, Giordano Viroli aveva attribuito l'opera – raffigurante la *Madonna con Bambino e i santi Biagio e S. Pietro in Armentario* (fig. 36) – al ravennate Francesco Longhi, in una data compresa entro il primo decennio del '600¹: il restauro ha confermato le intuizioni dello studioso, restituendo la data e la firma – *F. LVNGHI P. 1603* – inscritte nello scardasso, un pettine a punte di ferro per cardare la lana, ai piedi di Biagio di cui fu lo strumento del martirio.

Al santo, inginocchiato sulla sinistra in abiti vescovili, con pastorale e ramo di palma in mano, era stata dedicata la chiesa di San Biagio, edificata prima dell'aprile del 1605² in sostituzione dell'antica parrocchiale omonima. A volerne la riedificazione era stato l'arcivescovo Cristoforo Boncompagni³ che aveva iniziato la sua opera di capillare

^{*} da «Ravenna&dintorni», 15 ottobre 2009, p. 14.

¹ L'opera è descritta in VIROLI 2000, s. 93, pp. 182-83; si veda anche il pieghevole e la scheda relativa all'opera, pubblicata dalla Banca Popolare di Ravenna in occasione del restauro e della presentazione al pubblico (27 settembre 2009).

² Per la storia della chiesa si veda MAZZOTTI 2003, pp. 73-76; la data del 1605 viene presa da Mazzotti come termine *ante quem*, perché nella Sacra Visita stilata in aprile, la chiesa viene descritta in modo dettagliato. Per un errore nella lettura di FANTUZZI 1801-04, vol. V, p. 463, numerose fonti – Tarlazzi, Uccellini, Bernicoli ma anche autori di studi recenti – riportano la data del 1631 come termine della costruzione di San Biagio ad opera di Boncompagni: a quella data l'arcivescovo era già morto e Fantuzzi la indica in indice, ma in riferimento ad un gruppo di documenti inerenti ad altri avvenimenti (anche con varie datazioni), inserendo fra essi il riscontro dell'edificazione della chiesa, privo però di indicazioni temporali. G. Fabri infatti conferma la costruzione al tempo di Boncompagni e il termine di essa all'epoca dell'arcivescovo che gli successe, il cardinale Pietro Aldobrandini: FABRI 1664, t. I, p. 133.

³ Cristoforo Boncompagni (1537-1603), nipote di Gregorio XIII, fu nominato arcivescovo di Ravenna il 15 ottobre 1578. Giunse nel febbraio dell'anno successivo in

attuazione dei principi tridentini nella diocesi: poiché la vecchia chiesa – situata poco distante dall'attuale – era caduta in disuso in epoca veneziana⁴, l'arcivescovo aveva deciso di procedere alla costruzione, impiegando i materiali recuperati dalla chiesa antica e dall'eremo diroccato di San Pietro in Armentario, situato al tempo lungo la strada che porta a Sant'Alberto⁵. Entrambe le chiese nel 1571 risultavano appartenenti agli Ostiari⁶ – i chierici al servizio della cattedrale –, il che giustifica i lavori congiunti e la presenza di San Pietro in Armentario sulla destra della tela longhiana⁷: egli compare in ginocchio, con un rosario avvolto al polso mentre regge il *Sacro sassòlo*, un marmo da cui pende una catena che la tradizione vuole fosse stato utilizzato per percuotere la bocca di Sant'Apollinare, anticamente conservato proprio in San Pietro in Armentario⁸.

città, dove risiedette fino alla morte. Amico di Carlo Borromeo, si preoccupò di verificare puntualmente lo stato della chiesa locale, attuando visite pastorali ed edificando nuove parrocchiali come San Rocco e San Biagio a Ravenna, San Giovanni Battista a Casemurate: FABRI 1664, t. II, pp. 549-51; P.P. GINANNI, *Memorie storico-critiche degli scrittori ravennati*, Faenza 1769, t. I, pp. 94-97; dbi, vol. 11, Roma 1969, pp. 686-87 (dove è da correggere l'informazione che egli edificò la chiesa di San Giovanni Battista a Ravenna).

⁴ I restauri di Borgo Adriano, effettuati nel 1443 dai veneziani, causarono il lento declino dell'antica parrocchiale di San Biagio, leggermente decentrata rispetto allo sviluppo dell'abitato: nel 1571 infatti essa risulta «sine cura» e i numerosi parrocchiani erano costretti a recarsi per i sacramenti nella chiesa cittadina di S. Eufemia. Vedi FABRI 1664, t. I, pp. 133 e FANTUZZI 1801-04, vol. VI, p. 233.

⁵ L'utilizzo dei materiali della vecchia parrocchiale è attestato da Tarlazzi 1852, p. 162, che si basa su documenti citati da Fantuzzi. L'eremo di San Pietro in Armentario (o Eremitario) era molto antico, lungo la strada di S. Alberto, più o meno all'altezza della frazione di S. Romualdo; nel 787 fu oggetto di una donazione – poi risultata falsa – da parte di Carlo Magno agli Ostiari. Informazioni sull'eremo sono in Rossi 1589, pp. 57, 244 e Fabri 1664, t. I, p. 11. Vincenzo Carrari spiega la degenerazione del termine *Eremitario* in *Armentario-Armamentario* col fatto che le macchine da guerra costruite venivano conservate dai ravennati in un arsenale presso questa località, una notizia però non riportata da altre fonti: V. Carrari, *Dall'età preromana all'età di Dante*, a cura di U. Zaccarini, Ravenna 2007, vol. I, pp. 216-217 e n. 1, p. 546. Esso risulta comunque di proprietà degli Ostiari almeno dal 1268 come riporta Uccellini 1855, p. 363, che ricava la notizia da Fantuzzi.

⁶ L'unione delle due chiese nel 1571 viene ricavata da alcuni documenti citati da FANTUZZI 1801-04, vol. VI, p. 233.

⁷ L'identificazione del santo con San Pietro in Armentario – giustificata dall'unione delle proprietà e dall'uso del materiale per la costruzione della nuova parrocchiale di San Biagio – è attestata fin dall'inizio del '600: MAZZOTTI 2003, p. 75.

⁸ La reliquia è ancora oggi conservata in Cattedrale a Ravenna nella Cappella del

Possiamo supporre che la committenza del dipinto venne da parte di Boncompagni, che forse riuscì a vedere terminata l'opera prima della sua morte, nell'ottobre 1603. Francesco Longhi, in sintonia col clima controriformista voluto dall'arcivescovo, prende spunto da esempi bolognesi come già aveva fatto fin dal 1600 per la pala destinata alla chiesa di S. Chiara di Montefalco⁹: qui la quadrettatura del pavimento è la stessa utilizzata da Ludovico Carracci e da Bartolomeo Cesi, campione della Controriforma a Bologna, mentre l'impaginazione scorciata del fondale rammenta Prospero Fontana¹⁰.

Gli stessi riferimenti rimangono validi sia per la pala di San Biagio che per quella successiva di *San Girolamo e Clemente* in San Giovanni Battista a Ravenna (1604), in cui Longhi riprende la medesima fisionomia dei santi, la gamma cromatica e lo stile, la geometrizzazione delle pieghe delle vesti e la concentrazione sulla scena sacra¹¹. Unica differenza è nella raffigurazione della Vergine col Bambino, trattati nell'opera di San Biagio con uno stile più morbido e con caratterizzazioni diverse, probabilmente attribuibili alla mano della sorella e pittrice Barbara¹².

Santissimo Sacramento, nella stessa sede indicata da FABRI 1664, t. I p. 11, p. 89: egli la descrive come un pezzo di serpentino verde, scannellato, da cui pende una catena di ferro, e che sembra recare tracce del sangue del martire; l'autore riporta inoltre che S. Apollinare venne fatto percuotere sulla bocca da questo sasso su ordine del vicario Messalino, e che la reliquia – venerata nell'eremo di S. Pietro in Armentario – venne utilizzata da un eremita (ma non San Pietro!), come strumento di penitenza.

⁹ La stranezza di una commissione così fuori porta da parte di Francesco Longhi è motivata dal fatto che il committente – Fabio Tempestivi – probabilmente risiedeva in Romagna: risulta infatti presente a Ravenna nel 1582 al sinodo provinciale dei vescovi, indetto dal Boncompagni, in veste di procuratore del vescovo di Imola, il bolognese Alessandro Musotti. Vedi Rossi 1589, p. 786. Si veda anche la nota 10 del presente testo.

¹⁰ Ludovico Carracci, Annunciazione (1584 c.), Bologna, Pinacoteca; Bartolomeo Cesi, Incarnazione della Vergine in S. Anna (1593-95), Bologna, Pinacoteca; Prospero Fontana, Elemosina di Sant'Alessio (1572-73), Bologna, chiesa di San Giacomo maggiore.

¹¹ Per la *Madonna con Bambino e i santi Girolamo e Clemente* si veda VIROLI 2000, s. 91, p. 180.

¹² Barbara Longhi opera spesso in collaborazione col fratello come è evidente ad esempio nelle storiette a cornice della pala di Montefalco, raffiguranti episodi della vita di S. Chiara.



Fig. 36 – Francesco Longhi, *Madonna con Bambino e i santi Biagio e Pietro in Armentario*, 1603, Ravenna, San Biagio

Il culto di San Giuseppe nella Pala di Barbiani* Serena Simoni

Nella navata destra della chiesa di Sant'Agata è collocata una bella tela firmata nel 1603 dall'artista ravennate Giovanni Barbiani¹ che raffigura San Giuseppe nella sua bottega aiutato da Gesù Bambino, alla presenza della Vergine (fig. 37): si tratta di un'iconografia diffusa dopo la Controriforma, che dalla seconda metà del '500 diventa un soggetto autonomo. Barbiani descrive l'interno reale di una bottega del tempo, col pavimento coperto in parte da trucioli, assi di legno e una rastrelliera per fili a piombo alle pareti, arnesi di lavoro – fra cui sega, pialla e martello – sparsi tutt'intorno. Giuseppe, con gli occhiali in punta di naso, prende le misure di un'asse mentre il Bambino tiene un capo del filo a piombo usato dal padre; di lato, assorta nel cucito, sta seduta la Vergine. Nella scena si esalta la Sacra Famiglia e allo stesso tempo si fa riferimento alla futura Passione di Cristo: la lettura dell'immagine va fatta su un doppio registro e se da una parte è trascrizione di un brano di realtà, dall'altra è simbolo della Passione, a cui alludono l'asse e il filo rosso del piombo in cui si materializzano la croce e il sangue sacrificale del Figlio.

Si crede che l'opera provenga dalla chiesa di San Domenico, dove in effetti si trovava fino a una ventina di anni fa, ma è probabile invece che in origine fosse la pala dell'altare maggiore di San Pietro in Cattedra, detta anche San Giuseppe, una piccola chiesa oggi scomparsa e posta un tempo nei pressi di quella domenicana, più esattamente in Piazza dell'Aquila². L'intitolazione a Giuseppe è dovuta al fatto che dal 1600

^{*} da «Ravenna&dintorni», 21 maggio 2009, p. 14.

¹ L'opera era in San Domenico fino al 1992; in seguito, è stata restaurata e trasferita in Sant'Agata. Per Giovanni Barbiani (1566-1641) e le schede critiche dell'opera cfr. VIROLI 1991, p. 308; F. RICCI, in CERONI-VIROLI 1992, p. 133; G. VIROLI, *La bottega di San Giuseppe*, in CERONI-VIROLI 1994, pp. 139-40.

² Le origini della Chiesa di San Pietro in Cattedra sono oscure: Fabri afferma che non è attestata nelle fonti antiche; Tarlazzi sospetta che sia da identificarsi con la Chiesa

al 1798 la chiesa fu la sede della Confraternita dei Falegnami, una compagnia di laici devoti al santo che si era formata a Ravenna sull'esempio di numerose altre nate in tutta Europa, almeno fin dall'inizio del '500. L'onda del culto crescente del santo viene attestato precocemente anche a Ravenna, come testimonia l'elezione di San Giuseppe a patrono della città, nel marzo del 1516³.

Assieme a questa pala, nel coro di San Pietro in Cattedra era presente anche un *Transito di San Giuseppe* – il momento della sua morte descritto dai Vangeli apocrifi – mentre è assistito dalla Vergine e da Cristo, un'opera che può identificarsi con la tela oggi a Marina di Ravenna (fig. 38), nella parrocchiale intitolata al santo⁴. L'attribuzione della *Bot*-

di San Pietro in Androna, attestata nella regione di S. Agnese, una tesi però non accettata da Uccellini. Dai regesti di Bernicoli invece sembrerebbe trattarsi della stessa chiesa, con documenti però che indicano guaite diverse. Per la storia della chiesa si veda FABRI 1664, parte I, pp. 312-313; TARLAZZI 1852, parte 2, p. 387-388; UCCELLINI 1855, p. 363; BERNICOLI 1999, p. 140; MAZZOTTI 2003, p. 262.

³ Per San Giuseppe patrono di Ravenna vedi Tarlazzi 1852, parte I, p. 189 e Uccellini 1855, p. 218, dove si dice che l'atto venne poi riconfermato dal consiglio comunale nel 1746; per le Congregazioni dei Falegnami cfr. Simoni 2009, pp. 22-23, 25. La Congregazione dei Falegnami di Ravenna, che aveva sede in S. Pietro in Cattedra, dipendeva dalla Confraternita dello stesso titolo a Roma: nel 1600 venne introdotta in San Pietro in Cattedra e, soppressa la chiesa e la congregazione nel 1798, riprese l'attività nel 1808, trasferendosi in San Domenico: cfr. Fabri 1664, parte I, pp. 312-313; Tarlazzi 1852, parte I p. 189 e parte 2, pp. 387-388; Uccellini 1855, p. 114, 363; si veda la cronaca di Vistoli tradotta e pubblicata da P. Pierpaoli (a cura), *Un secolo di cronaca ravennate 1588-1683*, Ravenna 1995, all'anno 1600.

⁴ Per l'opera si veda VIROLI 1991 p. 392, che l'attribuisce per primo a Giovanni Barbiani nel primo decennio del '600, attribuzione confermata da A. FABBRI in CERO-NI-VIROLI 1994, pp. 160-161. L'autore ipotizza che l'opera provenga dalla vecchia parrocchiale di Marina di Ravenna, una tesi disconfermata da SIMONI 2009, p. 25, in cui si propone per la prima volta la provenienza dalla Chiesa ravennate di San Pietro in Cattedra sulla base di alcuni documenti d'archivio. Va considerato anche il fatto che la prima parrocchiale di Marina, intitolata a S. Giuseppe, risale al 1855 o al 1857; in precedenza, in zona sono attestate agli inizi del '700 una chiesetta dedicata a S. Maria Addolorata e nel 1747 la chiesa di S. Maria Maddalena detta «della Fossina»: cfr. MAZZOTTI 2003, p. 196. Si veda invece l'inventario di San Pietro in Cattedra del 1780 (AAR, San Domenico-Confraternita San Giuseppe, cc. 113, 119-120) dove si descrivono i due soggetti che corrispondono perfettamente alle due opere del Barbiani: «Inventario de' Beni Stabili, e Mobili [...] della Venerabile Confraternita di S. Giuseppe eretta nella Chiesa [...] di S. Pietro in Catedra [...] il di 21 Aprile 1780. [...] In Chiesa sonovi tre Altari. 1. L'Altar maggiore [...] Il quadro esprime il glorioso Patriarca S. Gius.e in atteggiamento di faticare nell'arte di legnajuolo, cui presta aiuto il fanciulletto Gesù, e la B.ma Vergine loro siede vicina aplicata a lavoro di donna [...] Coro. [...] Li serve d'ancona un qua-



Fig. 37 – Giovanni Barbiani, *La bottega di San Giuseppe*, 1603, Ravenna, Sant'Agata (già Ravenna, San Pietro in Cattedra)



Fig. 38 – Giovanni Barbiani, *Transito di San Giuseppe*, 1603 c., Marina di Ravenna, San Giuseppe (già Ravenna, San Pietro in Cattedra)

tega e del *Transito* al medesimo Barbiani porta ad un'ipotesi plausibile: che sia stata proprio la Congregazione dei Falegnami a ordinare nello spazio di pochi anni le due opere per la chiesetta ravennate scomparsa.

dro esprimente il S. Patriarca Giuseppe che agonizza, e viene assistito da Gesù, e da Maria [...]». Nello stesso inventario è attestato nell'altare di sinistra, intitolato a San Pietro in Cattedra, un quadro raffigurante San Pietro seduto sulla «Catedra Antiochena». Escludo in questa sede l'identificazione del *Transito* con lo stesso soggetto oggi in San Francesco a Ravenna, attribuito a Giovanni Battista Barbiani, perché in questa sede viene attestato già da FABRI 1678 p. 156, in date assai prossime all'esecuzione.

Guido Reni a Ravenna e i dipinti della Cappella del Santissimo Sacramento* Filippo Trerè

Nel 1612 venne eretta nel Duomo di Ravenna la Cappella del Santissimo Sacramento per volontà dell'Arcivescovo Pietro Aldobrandini. Originario di Firenze e nipote di Papa Clemente VIII, l'illustre prelato decise di edificarla sul lato nord dell'antica Basilica Ursiana. Egli affidò il disegno a Carlo Maderno, noto per aver progettato a Roma la facciata della Basilica di San Pietro¹. Compiuta la costruzione, l'Arcivescovo chiamò a decorarla il bolognese Guido Reni. A causa delle insistenze del Cardinale che l'aveva protetto agli inizi della sua attività nell'Urbe, il pittore fu costretto ad accettare l'incarico, aiutato dai suoi collaboratori Francesco Gessi, Giovanni Giacomo Sementi e Bartolomeo Marescotti. Il celebre artista non sopportava l'idea di lavorare in una città periferica e decadente dello Stato Pontificio, di cui a stento si riconoscevano le glorie monumentali dell'antica capitale degli Esarchi. Il Malvasia racconta che, durante una visita nella chiesa dello Spirito Santo, Guido Reni avrebbe percosso un presuntuoso pittore, colpevole di restaurare in modo maldestro il dipinto raffigurante i Vescovi Colombini di Livio Agresti².

² Carlo Cesare Malvasia è la fonte più ricca di informazioni sull'impresa ravennate di Guido Reni: C.C. MALVASIA, Felsina pittrice. Vite dei pittori bolognesi, Bologna

^{*} da «Ravenna&dintorni», 7 ottobre 2010, p. 22.

¹ II lombardo Carlo Maderno era l'architetto degli Aldobrandini a Roma. Su tale committenza: AAR, *Sacra Visita 1612*, t. VI, cc. 14v.-15r.; FABRI 1664, p. 11; A. TORRE, *La Cappella del Sacramento nel Duomo di Ravenna*, in *La Cappella del SS. Sacramento nel Duomo di Ravenna* (Ravenna, 14 maggio 1930), Ravenna 1930, p. 7; G. P. BOLZANI, *Trasformazioni urbanistiche a Ravenna nel secolo XVIII: la Chiesa Metropolitana*, in «Studi Romagnoli» XXXI, 1980, p. 148; M. PIERPAOLI, *Due "fronzoli" in Cattedrale*, in «Libro Aperto», gennaio-marzo 2003, p. 29. II Cardinale Pietro Aldobrandini fu Arcivescovo di Ravenna dal 1604 al 1621, che si distinse subito per lo zelo pastorale e tenne presso di sé molti uomini di cultura come Giovanni Battista Marino, principe della poesia italiana del tempo: S. Muratori, *Il Fondatore*, in *La Cappella*, cit., pp. 45-50.

GUIDO RENI A RAVENNA 89

L'impronta di Reni, la sua ricerca di equilibrio rispettosa dei canoni classici raffaellesci, risulta evidente in tutto il ciclo figurativo della Cappella del Sacramento, dove innanzitutto si esprime la chiarezza del pensiero teologico dell'Aldobrandini. Guido e i suoi discepoli realizzarono la pala d'altare con Mosè e la raccolta della manna (fig. 39) e tutte le pitture murali: il Redentore e gli Arcangeli in Gloria nella cupola; Elia, cui l'angelo porta, nel deserto, pane e vino e Melchisedec che benedice Abramo e le sue genti vittoriose nelle due lunette; i Profeti nei quattro pennacchi e le Virtù e coppie di angioletti con i simboli eucaristici nei dodici scomparti dei sottarchi; infine otto Santi raffigurati nei pilastri. Gli episodi di Abramo, Mosè ed Elia vanno letti come prefigurazioni del Sacramento dell'Eucarestia, istituito dal Cristo trionfante sulla morte rappresentato nella cupola.

Guido Reni – documentato a Ravenna fra il 1614 e il 1616³ – elaborò i cartoni preparatori ed anche lo studio in dettaglio di alcuni angeli. Si

1971, pp. 364, 401. L'autore scrive che Reni vi andò «sì per le cortesie ricevute sempre in Roma da sua Eminenza, sì per le istanze gliene facea, non solo con gentilissime lettere [...] ma con la viva voce del Cardinal Legato, che più volte a tale effetto fu a trovarlo». Sul soggiorno di Guido Reni a Ravenna fondamentale risulta ancora C. RICCI, *Guido Reni a Ravenna*, in *La Cappella*, cit., pp. 21-32 (in particolare pp. 22-23, 26). Per una recente lettura iconografica delle pitture della Cappella del Sacramento: G. GARDINI, 400 anni fa la posa della prima pietra, in «Risveglio Duemila», 24 novembre 2012, p. 5.

³ H. Hibbard, Notes on Reni's Chronology, in «Burlington Magazine», 107, 1965, pp. 502-510. Da lungo tempo il ciclo decorativo della cupola era stato datato dagli studiosi al 1620 circa, finché Hibbard consultò alcune annotazioni contabili contenute nell'Archivio Aldobrandini a Roma che attestano che Guido Reni fu impegnato nella committenza ravennate fra il 9 agosto 1614 e il maggio 1616. Egli fu pagato in totale con 2100 scudi. Tuttavia i lavori nella cappella non dovettero essere conclusi proprio nel 1616, ma si protrassero probabilmente fino al 1621. Difatti in una lettera del 23 agosto 1620, indirizzata a Cosimo Mengoli, membro della casata del Cardinale Aldobrandini, Reni assicurava che il proprio collaboratore Giovanni Giacomo Sementi «farà ogni cosa et si portarà bene, ma desidero poi che V. S. lo faccia trattar meglio, che non fu l'altra volta che rifece li profeti» (C. RICCI, Guido Reni, cit., p. 30). Una conferma indiretta di questo prolungamento dell'impresa può essere indicata da questa notizia: «Guido Reni la famosa Capella e Tavola del SS. Sacramento nel Duomo li fu pagata 4 Milla Scudi» in Quadri d'Insigni Pennelli esistenti in varj luoghi di Ravenna, ms. del sec. XVIII (?) in BCR, Mob. 3 1 S 8 (ringrazio Serena Simoni della segnalazione). Quando le pitture furono terminate, esse vennero descritte nella relazione fatta dall'Arcivescovo Luigi Capponi dopo la sua prima visita pastorale, avvenuta il 10 agosto 1621 (AAR, Sacra Visita 1621, in Cerimoniale di Ravenna del Fusconi & altri, t. XXXXIII, cc. 3r.-4r.; A. Torre, La Cappella del Sacramento, cit., pp. 9-10).

90 FILIPPO TRERÈ

può ritenere opera autografa del maestro la pala raffigurante *Mosè e la raccolta della manna*, dalla retorica dei gesti così teatrale⁴. Gli ultimi restauri indicano che la mano del pittore bolognese è rintracciabile anche nella lunetta con Elia e l'angelo (oggi in fondo alla navata sinistra della chiesa)⁵.

⁴ D. S. Pepper, *Guido Reni*, Oxford 1984, p. 236, che la data agli anni 1614-1615 e ritiene probabile che sia stata finita da Gessi. In effetti non è certo fino a che punto Reni abbia attivamente collaborato all'esecuzione dell'impresa pittorica rispetto ai suoi aiuti. Accetta la citata ipotesi di Pepper, G. VIROLI, *La Ravenna Artistica*, in GAMBI 1994, pp. 285-287. C. Ricci, Guido Reni, cit., p. 27, sostiene giustamente che la tela fu dipinta da Reni a Bologna e in seguito portata con sé a Ravenna. Fra le numerose altre voci critiche autorevoli che si sono espresse su tali pitture si segnala soprattutto: G. C. CA-VALLI, in C. GNUDI, Guido Reni, Firenze 1955, pp. 44, 73, tavv. 97-98; E. BACCHESCHI, Guido Reni, Milano 1971, p. 99, n. 96; G. J. SALVY, Reni, Milano 2001, pp. 74-75. È piuttosto strano che i nomi di Guido Reni e dei collaboratori non compaiano nei documenti dell'Archivio Arcivescovile e dei Canonici, come già lamentava A. TORRE, La Cappella del Sacramento, cit., p. 9, n. 3; rimane solo la testimonianza che esisteva una lista del 1620 «dell'oro et mercede del doratore» della cappella, con relativa ricevuta: AAR, Diversorum, t. LVII, c. 375r. Ed è altrettanto insolito osservare che la relativa consacrazione della cappella avvenne solo il 13 dicembre 1657, officiata dall'Arcivescovo Luca Torrigiani (AAR, Diversorum, t. XLIV, c. 363r.; A. TORRE, La Cappella del Sacramento, cit., p. 13).

⁵ A. Benini, Guido Reni e le pitture della cappella del Sacramento in Duomo, in La Cappella, cit., p. 35, trae un pertinente confronto fra la Gloria del Redentore della cupola, che giudica fra le migliori opere del Reni, con altre famose e coeve imprese dell'artista, come ad esempio la Gloria di San Domenico nell'omonima cappella di Bologna e il capolavoro dell'Aurora nel Casino Rospigliosi-Pallavicini a Roma. Quando, verso la metà del XVIII secolo, sul posto dell'antica Basilica Ursiana andava sorgendo la nuova Cattedrale, si ritenne necessario ampliare l'ingresso della Cappella del Sacramento e così si aprì interamente l'arco a sud di sostegno alla cupoletta. Si ebbe quindi l'idea di conservare e trasportare altrove, con parte del muro segato, la lunetta dell'Elia che fu esposta nel Coretto d'Inverno, in luogo basso e senza luce. Allora l'Arcivescovo Chiarissimo Falconieri, la fece levare nell'ottobre 1852 e trasferire, collocandola sopra l'arco prospettante la navata sinistra della chiesa, dove ancora oggi si vede: M. FAIETTI, Conoscenza critica e restauro: 'Elia e l'angelo' di Guido Reni a Ravenna, in «Accademia Clementina. Atti e Memorie», 22, 1988, pp. 67-81. La cappella ha subito nel tempo significativi e ripetuti restauri a causa del fumo dei ceri, degli incensi e per l'infiltrazione di umidità nella volta. Da ricordare è l'opera di restauro eseguita nel 1835 dal pittore perugino Giuseppe Carattoli, del cui intervento è testimonianza in AAR, Relazione dell'ing. Giuseppe Gardelli, in Restauri della Metropolitana fatti dall'Arcivescovo Falconieri, c. 6r.. Un altro importante restauro è quello effettuato nel 1930 a cura della Sezione staccata di Ravenna della Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna di Bologna ed eseguito da Giuseppe Rivani e Agostino Mazzanti per le pitture: G. RIVA-NI, Arte bolognese nella capitale dell'Esarcato. Guido Reni a Ravenna, in «Il Comune di Bologna», 18, 1931, pp. 31-35. La pala d'altare fu restaurata anche in seguito nel La lezione di Guido Reni in città non fu lettera morta per la colta committenza locale, fra cui quella benedettina⁶. Come scrive Corrado Ricci e prima della demolizione da lui voluta fra il 1899 e il 1900, in un'altra Cappella di San Vitale, dedicata al SS. Sacramento, era presente sull'altare maggiore «una tela di Francesco Gessi con S. Benedetto che riceve le oblazioni»⁷. Purtroppo, allo stato attuale delle ricerche il dipinto di uno dei più dotati allievi di Guido è da considerarsi perduto.

laboratorio bolognese di Decio e Benito Podio, con ritocchi del pittore romano Franco Toscano, per volere di Mons. Mario Mazzotti allora Ispettore Onorario alle Gallerie: U. Foschi, Recenti restauri di pitture ravennati, in «Bollettino Economico della Camera di Commercio di Ravenna», a. XXX, n. 4, 1975, pp. 361, 363. Un ultimo impegnativo intervento, che ha interessato anche la lunetta con l'Elia e l'angelo, fu quello diretto da Marzia Faietti per la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Bologna, eseguito da Silvia Baroni e Camillo Tarozzi: M. FAIETTI, in A. STANZANI (a cura), Il restauro. Intelligenza e progetto. Dalla ricostruzione ad oggi il decennio 1978-1988, Bologna 1990, pp. 407-409; M. FAIETTI, Appunti per una riflessione critica sull'attività di tutela a Ravenna, in CERONI-VIROLI 1992, p. 291. Curiosa la notizia riportata dal Fantuzzi: «Ricevette [Lazzarini] molte finezze da Mons. Cantoni Arcivescovo, ed avendogli fatto riflettere, che per iscarsezza di lume non potevasi bene vedere il celebre Quadro di Guido Reni nella Cappella del Sacramento, gli propose una laterale fenestra, della quale gli fece il disegno, e che l'Arcivescovo fece subito eseguire»: M. FANTUZZI, Opere del Canonico Giovanni Andrea Lazzarini, t. I, Pesaro 1806, p. XIX (ringrazio Monia Bigucci di questa preziosa informazione). Tale finestra è ancora oggi testimoniata in quella murata nel muro esterno della cappella prospiciente il Battistero.

⁶ Com'è stato da molti autori notato (A. PAOLUCCI, *Ravenna. Una Guida d'Arte*, Ravenna 1971, p. 6; A. MAZZA, *Le arti figurative in età moderna*, in GIOVANNINI – BOLOGNESI 1989, vol. II, pp. 120-121; G. VIROLI, *La Ravenna*, cit., p. 286), l'insegnamento di Guido Reni non pare fece molta presa sull'attardato ambiente artistico locale.

⁷ Questo dipinto, esposto sull'altare maggiore della cappella dedicato al santo eponimo, è citato ancora in: RICCI 1897, p. 49. La più antica menzione del dipinto risale a FABRI 1664, p. 362: «la terza [cappella] intitolata al Glorioso Patriarca S. Benedetto, è di struttura moderna, al cui Altare stà una Tavola di Francesco Gessi Dipintor bolognese». Il quadro è elencato anche nel ms. *Quadri d'Insigni Pennelli*, cit.. Sulla demolizione della Cappella del Sacramento in San Vitale: P. NOVARA, *I primi interventi di restauro in S. Vitale: cronaca dei lavori effettuati nel 1898*, in P. NOVARA (a cura), *Corrado Ricci e il San Vitale di Ravenna. Antologia di scritti*, Ravenna 2008, p. 54. Sulla figura di Francesco Gessi ancora valido: R. ROLI, *Francesco Gessi reniano in libertà (1588-1649)*, in «Arte Antica e Moderna», I, 1958, pp. 40-52 (in particolare pp. 43-44 dove si ravvisa l'intervento di Gessi nella Cappella del Sacramento in Duomo e precisamente nella cupola). Inoltre si veda: A. PELLICCIARI, in CERONI-VIROLI 1992, pp. 148-151. Su Guido Reni e la sua scuola si rimanda alle recenti schede in: PINACOTECA DI BOLOGNA 2008, pp. 41-101, 256-288.

92 FILIPPO TRERÈ



Fig. 39 – Guido Reni e collaboratori (Francesco Gessi?), *Mosè e la raccolta della manna*, 1614-1615, Ravenna, Cattedrale (fotografia di Filippo Trerè)

Un'inedita pala d'altare nella chiesa di San Vittore* Elisa Garavini

Nella sua *Guida per il forestiere instruito* (1783), Francesco Beltrami annotava che nella chiesa di S. Vittore di Ravenna esisteva una «tavola esprimente San Giuseppe col Bambin Gesù sopra le nuvole e di sotto San Vittore titolare della chiesa e Sant'Eustachio Martire, titolare di altra chiesa, colorita assai bene dal Pasquali»¹.

Dimenticato dagli studi ma sopravvissuto alle vicende che hanno interessato l'antico edificio sacro – sorto in epoca remota sulle rive del Padenna, bombardato il 4 settembre 1944, ricostruito nel dopoguerra e riaperto al culto nel 1961 –, il dipinto, che è giunto fino a noi trovando collocazione sopra ad un altare nell'ala sinistra dell'odierna fabbrica, va riferito agli anni della prima maturità artistica del pittore forlivese Filippo Pasquali (1651-1697), capostipite della dinastia di discepoli che si formarono al seguito del grande maestro bolognese Carlo Cignani². Quest'ultimo fu artista di gran fama e nell'ultima parte della sua longeva vita fu a Forlì per portare a compimento l'impresa decorativa della cupola della cappella della Madonna del Fuoco nella cattedrale cittadina.

Oggi, grazie a meritevoli studi, si è potuto constatare che i legami del Pasquali con Ravenna, documentati da un certo numero di opere, erano effettivamente molto stretti, come d'altronde quelli del suo stesso precettore che, in territorio ravennate, gli procurò una delle sue prime e prestigiose commissioni: la decorazione della Galleria di Palazzo San Giacomo a Russi³.

Le tipologie figurative della pala di S. Vittore (fig. 40) si legano

^{*} da «Ravenna&dintorni», 24 giugno 2010, p. 25.

¹ Beltrami 1783, p. 148.

² M. ORETTI, Notizie dei Professori del disegno, cioè Pittori Scultori e Architetti Bolognesi e de Forestieri di sua scuola raccolte da m. Oretti Bolognese, vol. VII (ms. B 129 in BCAB), c. 456: « [...] nominato nella vita del Cignani per essere stato discepolo di sì grande maestro».

³ M. Benini, Grande decorazione a San Giacomo. La galleria di Guido Carlo:

94 ELISA GARAVINI



Fig. 40 – Filippo Pasquali, San Giuseppe col Bambin Gesù sopra le nuvole, San Vittore e Sant'Eustachio Martire, II metà sec. XVII, Ravenna, S. Vittore (fotografia di Elisa Garavini)

strettamente ai modelli stilistici delle opere note di Filippo; alla grande tela raffigurante la Madonna col Bambino fra i Santi Andrea, Lorenzo e Barbara del Santuario della Suasia di Civitella (Forlì), recentemente assegnatagli da chi scrive e prima ritenuta opera di anonimo di ambito bolognese del secolo XVII⁴, si lega in particolar modo la figura di Sant'Eustachio, stilisticamente vicina a quella del Sant'Andrea⁵; il San Vittore, a sua volta, è soggetto di chiara derivazione guercinesca. Il maestro centese fu infatti - insieme ad Albani e Domenichino, campioni del classicismo bolognese – modello prediletto del repertorio iconografico del forlivese.

Considerata la dedicazione della chiesa certamente si può affermare che la pala in oggetto era in antico collocata sull'altar maggiore, ove si volevano glorificare i due santi martiri, accomu-

nati dal fatto di essere guerrieri. Eustachio era un soldato dell'imperatore Traiano (vissuto fra I e II secolo) – convertitosi al cristianesimo dopo l'incontro con Cristo, apparsogli nelle sembianze di un cervo – che venne martirizzato con tutta la famiglia; Vittore, il santo titolare, morto nel 305, subì il martirio proprio a Ravenna al tempo delle persecuzioni di Diocleziano e probabilmente venne sepolto nel sacello che, secondo le teorie storiche più accreditate, sorgeva in questo stesso luogo, ritenuto uno degli edifici sacri più antichi della città.

Cesare Pronti, Carlo Cignani e Filippo Pasquali, in S. TUMIDEI (a cura), La nobile villeggiatura. I Rasponi a Palazzo San Giacomo di Russi, Ravenna 2004, pp. 195-202.

⁴ E. Garavini, *Filippo Pasquali (Forlì, 1651-1697)*, in A. Bondi, E. Garavini, A. Giunchi (a cura), *La bottega dei Cignani e la pittura sacra in Romagna*, Castrocaro 2008, pp. 22-23.

⁵ E. Garavini, *Filippo Pasquali (Forlì, 1651-1697)*, in A. Bondi, E. Garavini, A. Giunchi (a cura), *Splendori della pittura sacra in Romagna fra Controriforma e Baroc-co*, Castrocaro 2010, p. 35.

Il "Martirio di S. Andrea Apostolo" a Massa Castello* Elisa Garavini



Fig. 41 – Filippo Pasquali, *Il martirio di S. Andrea apostolo*, 1780 c., Massa Castello, Chiesa di S. Andrea (AFSB)

La tela (fig. 41), collocata sull'altar maggiore della chiesa di Massa Castello, un abitato rurale al confine fra la provincia di Forlì e quella di Ravenna, viene attribuita dalle fonti settecentesche¹ – trovando conferma nel raffronto stilistico – al pittore forlivese Filippo Pasquali (1651-1697), uno dei più validi allievi del famoso Carlo Cignani.

Le carte dell'archivio della chiesa di Pievequinta a cui un tempo il borgo faceva capo, fra le quali si può reperire un inventario dei beni parrocchiali redatto nel 1772, attestano il riferimento al pittore, riportando la notizia che «[...] sopra l'altar maggiore vi è appeso al muro un bellissimo quadro rappresentante il Martirio di S. Andrea Apostolo uscito dal pennello

del famoso Pasquali, con cornice dorata e con un bellissimo contorno di stucco»². Il dipinto è certamente collocabile negli anni in cui era arciprete Giovan Battista Daina, detentore di questo ufficio per un periodo

^{*} da «Ravenna&dintorni», 23 settembre 2010, p. 16.

¹ M. Oretti, Notizie dei Professori del disegno, cioè Pittori Scultori e Architetti Bolognesi e de Forestieri di sua scuola raccolte da m. Oretti Bolognese, vol. VII (ms. B 129 in BCAB), c. 458.

² Inventario dei Beni della Parrocchia di S. Andrea, Massa Castello, eseguito da Antonio Casanova, arciprete di Pievequinta [...] il 3 aprile 1772: il ms. privo di collocazione è presente nell'archivio della chiesa di Pievequinta.

96 ELISA GARAVINI

piuttosto lungo (1678-1702)³, e con tutta probabilità sul principio degli anni Ottanta, quando Pasquali lavorava in Palazzo S. Giacomo a Russi⁴. Dai rimandi documentari, inoltre, emerge che il fastoso fregio in stucco che incornicia la pala non è affatto contemporaneo, poiché l'edificio fu riedificato quasi totalmente all'inizio del 1770 e approntato nelle forme ancora attuali per volontà del parroco Zangari e dei suoi successori⁵.

Sull'altare è dunque rappresentata la scena del martirio dell'Apostolo Andrea, santo titolare della chiesa, che palesemente deriva da un analogo soggetto concepito dal pittore Francesco Albani per la cappella Gozzadini nella chiesa dei Servi di Bologna; fra le due, tuttavia, si possono cogliere alcune divergenze a favore di una semplificazione esecutiva nell'opera del forlivese: qui sia i gruppi di figure che il paesaggio sono resi in maniera più disinvolta rispetto al modello.

In primo piano, sulla destra, uno sgherro visto di schiena appronta la croce per il supplizio cui è destinato il santo, posizionato su un piano arretrato insieme ad un altro carceriere che lo cinge alle spalle; Sant'Andrea, che appare come un vecchio incanutito, anche se mostra ancora un corpo forte e vigoroso, è colto in un atteggiamento di preghiera, quasi di supplica, con lo sguardo rivolto alla croce. Dietro al protagonista e al suo aguzzino si scorge il profilo di un armigero che impugna l'asta di un vessillo, mentre al centro un angioletto in volo porge una corona al martire. Un ponte diroccato, oltre il quale si intravede una montagna che si erge in lontananza, fa da quinta all'episodio, narrato sullo sfondo di un cielo fosco.

Più che ad una mera copia ci troviamo di fronte all'interpretazione di un archetipo di cui vengono mantenute le linee formali principali, ma è indubbio che vi si possono ravvisare una certa padronanza dei mezzi compositivi e una resa sapiente delle figure, che fanno di questa una delle opere mature dell'artista⁶.

³ G. Laghi, *Pievequinta nella storia*, Forlì 1986, p. 94.

⁴ M. Benini, Grande decorazione a San Giacomo. La galleria di Guido Carlo: Cesare Pronti, Carlo Cignani e Filippo Pasquali, in S. Tumidei (a cura), La nobile villeggiatura. I Rasponi a Palazzo San Giacomo di Russi, Ravenna 2004, pp. 195-202.

⁵ Inventario dei Beni della Parrocchia di S. Andrea, Massa Castello, fatto dal parroco don Clemente Mazzolini il 2 giugno 1907: il ms. privo di collocazione è presente nell'archivio della chiesa di Pievequinta.

⁶ E. Garavini, *Filippo Pasquali (Forlì, 1651-1697)* in A. Bondi, E. Garavini, A. Giunchi (a cura), *La bottega dei Cignani e la pittura sacra in Romagna*, Castrocaro 2008, pp. 23-28.

La vicenda della pala di "San Mauro"* Elisa Garavini

Nella navata a sinistra di S. Maria Maggiore a Ravenna è presente un dipinto (fig. 42) raffigurante un miracolo di San Mauro – il principale discepolo di San Benedetto – vissuto nel VI secolo. Francesco Beltrami, nella sua guida per "il forestiere istruito" (1783), descrive due quadri di tale soggetto: uno di questi – nella cappella del Ss.mo Sacramento in S. Vitale – secondo l'erudito era la copia di una tela del pittore forlivese Felice Andrea Bondi (1670-1733), invece conservata nel monastero benedettino annesso alla chiesa¹. Negli Annali Ravennati, lo storico Fiandrini afferma che nel 1794 l'originale e la copia si trovano ancora in loco e aggiunge che la seconda era stata eseguita non molti anni addietro da Andrea Barbiani (1708-1779)², pittore ravennate di una generazione più giovane ma ancora fedele ad un stile pittorico in linea con una devozione ormai convenzionale. Corrado Ricci notifica che nel 1923 il dipinto di S. Vitale (la copia) – l'unico ad esser giunto fino a noi – venne trasferito nella vicina S. Croce, e dunque solo in seguito spostato in S. Maria Maggiore³.

L'opera originale, come testimonia un documento dell'Archivio di Stato di Ravenna rintracciato da Stefano Tumidei⁴, fu commessa nel 1701 dall'abate forlivese Mauro Aspini ai conterranei Andrea Felice e Francesco Antonio Bondi, scolari del Cignani, per adornare l'altare del

^{*} da «Ravenna&dintorni», 5 agosto 2010, p. 12.

¹ Beltrami 1783, pp. 172-173: «il San Mauro che risana un infermo con altri santi [...] è copia di una tela del Bondi conservata entro al monastero»; *ibidem*, p. 177: «interiormente [al refettorio] sopra la porta vedesi una tavola con S. Mauro che risana un infermo e molti santi sull'alto, colorita dal Bondi, uno dei più bravi scolari del Cignani».

² FIANDRINI 1794, t. I, c. 312.

³ Ricci 1923, p. 91.

⁴ S. Tumidei, *Giovanni Toschini*, in *La Basilica di San Vitale*, Modena 1997, pp. 265-266.

98 ELISA GARAVINI

suo eponimo⁵. La committenza si situa in un momento di fervore decorativo promosso dallo stesso Aspini, responsabile del monastero ravennate dal 1702 al 1704, che ambiva al rinnovamento artistico dell'antico edificio.

La scena del *S. Mauro guarisce un infermo* è gremita di personaggi: lo sguardo pietoso del santo, in atto benedicente, si posa sul giovane semidisteso sopra un giaciglio; due putti sopraggiungono recando il pastorale, segno distintivo dell'abate benedettino. In alto fra le nubi appare un gruppo di sei santi fra cui un vescovo, un cardinale e un pontefice. Per individuarli con certezza dobbiamo ricorrere ancora al Fiandrini: egli riferisce infatti che nella seconda metà del Cinquecento i monaci di S. Vitale comprarono il Monastero di S. Zaccaria, sito vicino alla parrocchiale di S. Croce, facendo trasferire le monache che vi risiedevano nel convento presso l'ospedale di S. Giovanni; i nuovi acquirenti però si obbligarono a conservare le immagini dei santi che si veneravano nei tre altari della chiesa – il profeta Zaccaria, S. Gregorio Magno e S. Caterina – e proprio tali santi furono raffigurati nel nuovo quadro di S. Mauro⁶.

Fra questi, dunque, è papa Gregorio Magno, che tiene in mano una penna d'oca e che nei suoi *Dialoghi* riporta alcuni miracoli realizzati da Mauro fin dall'età giovanile; nonostante questo, la narrazione del miracolo rappresentato a S. Vitale – avvenuto durante il suo apostolato

⁵ ASR, *CRS*, *S. Vitale*, vol. 600, cc. 112v-113r: «A dì 21 febraio 1701. In San Vitale di Ravenna colla parte sua che aveva forza di pubblico e giurato Instrumento s'obbligano [...] i Sig.ri Andrea Felice e Francesco Antonio fratelli Bondi Pittori di Forlì di fare la pala di S. Mauro con tutte le figure espresse nel disegno da loro esibito, et a piena soddisfazione del R.mo P.re Abbate, la mercede concordata di scudi settantacinque m.ta, quali s'obbliga [l'Inscritto] P. Cell.rio di pagarli liberamente a detti Sig.ri Bondi. Di più s'obbliga il med. P.re Cell.o di somministrare alli suddetti Sig.ri Pittori la tela e l'oltramare che bisognerà per detta Pittura. Di più quando l'opera sarà perfetta e riuscendo di soddisfazione, come si spera, si rimette all'arbitrio del S.re Dottor Gio: Aspini d'aggiungere il prezzo delli scudi 75 dentro il [verno] però prescritogli dal Rmo P. Abate. Inoltre detti Sig.ri Bondi s'obbligano di dare la suddetta opera finita di tutta perfezione, dentro l'anno cor.e 1701, o almeno in tempo che possa servirvi la festa di S. Mauro del 1702 [...]; A dì 21 febraio 1701. Noi sottoscritti [Andrea Felice Bondi e Francesco Antonio Bondi] abbiamo ricevuto scudi quindici dai Padri [per l'uno] m.ta a conto del concordato [scritto] per la suddetta opera...».

⁶ FIANDRINI 1794, t. I, c. 312.

in Francia – è tratta invece dagli scritti dell'abate Odone di Glanfeuil (IX sec.).

Le altre tre figure presenti nel dipinto, non identificate, sono invenzione del copista Andrea Barbiani, che può aver rappresentato – pur non connotandoli con attributi significativi – S. Benedetto, fondatore dell'ordine di S. Vitale nonché padre spirituale, a cui Mauro – figlio di un nobile romano – fu affidato bambino e guidato nella scelta della monacazione, e infine S. Apollinare, il patrono di Ravenna.



Fig. 42 – Andrea Felice e Francesco Antonio Bondi, *S. Mauro guarisce un infermo*, 1701, Ravenna, San Maria Maggiore (AFSB)

Uno scorcio della Ravenna del Settecento nell'opera del paesista faentino Giulio Bucci* Elisa Garavini

Faentino d'origine, Giulio Bucci (1711-1776) fu pittore paesista prolifico, assai richiesto dai collezionisti del genere di area emilia-no-romagnola, soprattutto esponenti delle famiglie più importanti della stessa Faenza. Formatosi a Bologna presso la scuola di Giuseppe Maria Crespi da cui attinse l'amore per la scena di genere, in Romagna aveva frequentato e condiviso gli orientamenti di gusto del pittore di nature morte Arcangelo Resani¹.

L'opera di questo artista, di cui la Pinacoteca comunale di Faenza oggi possiede diversi dipinti, fu valutata adeguatamente e fra i primi da Federico Argnani, autore nel 1881 di una guida delle collezioni d'arte della cittadina romagnola: Bucci vi è descritto come "instancabile e fecondissimo, sempre commendevole per freschezza e gusto di tinte, per le linee grandiose di paese frammezzate spesso da promontori e ricche di armenti ne' primi piani"². Negli anni più maturi esegue bozzetti dal vero con animali e figure di pastori in cui la sua tavolozza si ravviva e acquista forza d'impasto; in seguito, i suoi scenari paesistici si popolano di rovine favolose, stagliate dietro le figure in primo piano, a cui fanno da cornice speroni di roccia, acque ed alberi frondosi.

^{*} da «Ravenna&dintorni», 14 gennaio 2010, p. 16.

¹ A. MESSERI, A. CALZI, Faenza nella storia e nell'arte, Faenza 1909, pp. 428, 540; R. BUSCAROLI, Elaborazione di influssi classici e romantici nei vari centri italiani nel Sei e Settecento, in La pittura di paesaggio in Italia, Bologna 1935, p. 379; Catalogo della mostra di opere del pittore faentino Giulio Bucci (1711-1776), presentazione di E. GOLFIERI, Faenza 1947; G. ZUCCHINI, Paesaggi e rovine nella pittura bolognese del Settecento, Bologna 1947, pp. 6, 39; A. ARCHI, La pittura a Faenza in La pinacoteca di Faenza, Faenza 1957, pp. 13-14 e p. 36; E. GOLFIERI, Pinacoteca di Faenza, Faenza 1964, scheda n. 28; E. GOLFIERI, Guida alla città di Faenza, Faenza 1979, p. 113; P. G. PASINI, La pittura in Romagna, in L'arte del Settecento emiliano. La pittura. L'Accademia Clementina, Bologna 1979, pp. 189-190; M. VITALI, Bucci Giulio pittore, in «Manfrediana. Bollettino della Biblioteca comunale di Faenza», n. 31/32, Faenza 2000, pp. 32-34.

² F. Argnani, *La pinacoteca comunale di Faenza*, Faenza 1881, pp. 45-46.



Fig. 43 – Giulio Bucci, Scena pastorale e, sullo sfondo, il Mausoleo di Teoderico, fine sec. XVIII, Faenza, Pinacoteca comunale

Al gruppo di opere delle raccolte civiche faentine appartengono due tele di piccole dimensioni, fra loro in *pendant* per stesse misure e soggetto simile, pervenute alla Pinacoteca nel 1904, grazie al lascito degli eredi di Giuseppe Ghinassi³. Una delle due (fig. 43), a ben guardare, ci rivela un particolare assai interessante: dietro le figure di pastori in riposo accanto al loro bestiame scorgiamo un poggio erboso, verso il quale sembra inclinarsi persino il maestoso albero frondoso che con la sua mole occupa l'intera parte superiore sinistra del dipinto; a ridosso della collinetta, alla destra di chi guarda, si intravede un edificio che a prima vista può sembrare una torre ma che in realtà si rivela essere, per caratteristiche architettoniche proprie, nientemeno che il Mausoleo di Teodorico così come doveva apparire – visto dalla cam-

pagna circostante di Ravenna – sul finire del secolo XVIII. Adiacenti si scorgono appena i resti di un'antica struttura in mattoni corrispondenti alla chiesa di epoca medievale – Santa Maria alla Rotonda o *ad Farum* – a cui il mausoleo fungeva da abside. Già nota agli studiosi la riproduzione delle stesse rovine incisa da Giovan Battista Piranesi verso il 1740, nell'opera del Bucci però, lo stato di degrado – datandosi l'opera ad almeno vent'anni dopo – si presenta molto più avanzato. Questa inedita panoramica di un angolo della Ravenna del Settecento è comunque da porre fra gli esiti più felici e di maggior freschezza della produzione del pittore.

³ S. Sedioli (a cura), *Pinacoteca di Faenza*, Bologna 1991, pp. 22-23, 120-124.

Monumenti e scultori ravennati fra Sette e Ottocento* Daniele Carnoli

Sfogliando alcuni documenti del 1934 presso l'archivio dell'Accademia di Belle Arti di Ravenna, mi sono imbattutto in un elenco di brevi biografie redatte presumibilmente da Vittorio Guaccimanni su alcuni scultori locali¹. Lo stile è stringato e le voci sembrano per lo più compilate per un dizionario o per una guida. Poche notizie quindi, ma che sorprendono per il criterio di scelta e perché, di fatto, aggiungono tessere a un mosaico incompleto qual è la storia della scultura ravennate dal tardo Neoclassicismo ai primi decenni del secolo scorso. Gli artisti nominati sono: Alessandro Massarenti, Gaetano Monti, Attilio Maltoni, Luigi Maioli, Enrico Pazzi, Gaetano Cellini, Giulio Franchi, Luigi Casadio e Domenico Ponzi². A parte Gaetano Monti³ e Alessandro Massarenti che non frequentarono l'Accademia di Ravenna⁴, ma di cui, in qualche modo ne fecero parte (il primo fu nominato accademico di merito nel 1832 e il secondo ne fu professore per quarant'anni), gli altri erano stati tutti allievi usciti dall'istituzione ravennate fra Ottocento e Novecento. Guaccimanni, oltre a dare riferimenti temporali precisi per quasi tutti i nominativi, restituisce per ogni artista più opere con i rispettivi titoli e collocazioni, aggiungendo notizie curriculari sulla

^{*} da «Ravenna&dintorni», 2 dicembre 2010, p. 18.

¹ Il documento è l'allegato a una copia di lettera a firma Vittorio Guaccimanni, in AABAR, *Protocollo* 1934, n. 242, fascicolo: prot. 1934, il documento è senza data e senza numero di protocollo.

² Notizie e brevi biografie relative agli artisti citati in VIROLI 1997.

³ N. CERONI, Arte e genius loci, Ravenna 2004.

⁴ Notizie sull'Accademia di Belle Arti di Ravenna in: Giovannini-Ricci 1981; Pinacoteca Comunale di Ravenna 2001, pp. 1-15; D. Carnoli, *L'Accademia di Belle Arti di Ravenna. Il primo decennio di attività (1829-1840)*, Tesi di laurea in Storia dell'arte (Metodologia della ricerca storico-artistica), presso l'Università degli studi di Bologna – Facoltà di conservazione dei Beni culturali, sede di Ravenna, II sessione anno accademico 2002/2003, relatore Prof. S. Tumidei; S. Ghinassi, *Accademia Belle Arti Ravenna. Centottant'anni*, a cura di M. R. Bentini, Ravenna 2010.

carriera accademica o lavorativa per un inquadramento storico artistico appena delineato.

A proposito di Gaetano Monti, Guaccimanni rammenta diverse opere conservate a Novara, Pavia e a Brera, ma trascura il monumento dell'arcivescovo Codronchi nel Duomo di Ravenna, rilevando invece il dono che l'artista fece all'Accademia in occasione della succitata nomina onorifica.

Enrico Pazzi e Luigi Maioli, entrambi prima allievi di Ignazio Sarti e poi dello scultore romantico fiorentino Duprè, ebbero destini diversi: Pazzi fece una folgorante carriera nel capoluogo toscano dove divenne professore presso la locale Accademia; l'altro a Roma, con minor successo, lavorò come scultore e creò fra le altre cose il busto di Valadier collocato al Pincio.

Molti artisti della lista furono allievi di Massarenti: Attilio Maltoni, che partecipò a diverse Biennali a Venezia; Gaetano Cellini (emigrato a Torino dove eseguì il monumento a Don Bosco); Giulio Franchi autore della statua di Garibaldi dell'omonima piazza ravennate; Luigi Casadio che espatriò a Quito in Ecuador dove lavorò e insegnò, e infine Domenico Ponzi, scultore qui segnalato per due gruppi allegorici situati nei palazzi delle Poste rispettivamente di Varese e Gorizia.

Altro denominatore comune è la presenza di questi artisti quali autori di monumenti, cenotafi, busti e statue nel cimitero monumentale di Ravenna⁵. È giusto qui ricordare la bella memoria sepolcrale di Giovanni Gaspare Ribuffi (fig. 44) scolpita da Enrico Pazzi, e la *Speranza* di Luigi Maioli della famiglia Rasponi-Bonanzi. Ma dal documento d'archivio emergono alcune attribuzioni interessanti: il bellissimo angelo accasciato della tomba Giuliani a opera di Luigi Casadio; a Gaetano Cellini è allogato l'*Angelo della Fede* della cappella Serena Monghini, mentre sono di Giulio Franchi i grandi bassorilievi di proprietà dei Corradini.

⁵ Per notizie sulla storia del Cimitero monumentale di Ravenna, nell'ambito di una ricerca dal carattere divulgativo, si rimanda a D. CARNOLI, *Ebbene che si fa? Si muor di noia*, in *Ex tenebris ad lucem, S'l'è nöt u s'farà dè*, catalogo di Ravenna Festival 2010, Fusignano 2010, pp. 35-39.

104 DANIELE CARNOLI



Fig. 44 – Enrico Pazzi, *Urna sepolcrale di Giovanni Gaspare Ribuffi* (particolare), 1889 c., Ravenna, Cimitero Monumentale (fotografia di Cesare Fabbri)

La collezione Pio di Ravenna: un dipinto ritrovato* Serena Simoni

La calata dell'esercito napoleonico nella nostra penisola – nella primavera del 1796 – non significò solo l'inizio dell'Italia moderna ma anche pressione fiscale, servaggio politico e saccheggi¹: come in altre città, dalle chiese e dai monasteri cittadini soppressi di Ravenna vennero requisite numerose opere, che risultano ancor oggi disperse o sono conservate a Milano nel museo di Brera, fortemente voluto dal vicerè Eugenio Beauharnais su modello del Louvre.

Negli stessi anni, a causa dei repentini mutamenti socio-economici e politici, vennero alienate intere collezioni private: se a Bologna, nel 1811, il nobile Francesco Sampieri decise di destinare a Brera sette dipinti della sua collezione tra lo scandalo cittadino², a Ravenna invece fu il borghese Giovanni Battista Pio a disfarsi del suo patrimonio d'arte. Apparteneva ad una famiglia non ravennate ma ben inserita nel tessuto culturale della città, in cui il nonno Domenico era stato un celebre tenore mentre il fratello Antonio vi aveva fatto ritorno per morirvi, nel 1795, dopo aver raccolto una vera fortuna come maestro di musica a Venezia e a San Pietroburgo. Giovanni Battista, di mestiere sensale, aveva invece indirizzato i propri interessi all'attività politica, in appoggio alla causa giacobina, una scelta pagata cara nel 1799 quando – tornati per breve

^{*} da «Ravenna&dintorni», 16 luglio 2009, p. 20.

¹ Una ricostruzione degli avvenimenti e delle requisizioni che coinvolsero la Romagna è in R. BALZANI (a cura), *L'arte contesa nell'età di Napoleone, Pio VII e Canova*, catalogo della mostra di Cesena, Milano 2009.

² Le opere vendute da Sampieri e trasferite a Brera erano di Reni, Albani, Guercino, Agostino e Ludovico Carracci; successivamente venne aggiunto un dipinto del Bellini, consegnato personalmente da Sampieri al Viceré: cfr. A. EMILIANI (a cura), *L'opera dell'Accademia Clementina per il patrimonio artistico e la formazione della Pinacoteca nazionale di Bologna*, Bologna 1971, p. XXII.

tempo gli Austriaci in Romagna – era stato punito con la fustigazione e il confino vicino a Venezia³.

Tornato a Ravenna dopo la riconquista francese, nel 1807 Giovanni Battista aveva chiesto al Ministero delle Finanze di poter vendere la galleria di quadri di famiglia al governo napoleonico o a privati, tramite una tombola. La collezione era stata quindi esaminata a Milano dal pittore Giuseppe Errante e nel luglio 1808 nove dipinti vennero acquistati, ma ad un prezzo inferiore di quello richiesto ⁴.

Si trattava di opere di valore, attribuite alla scuola del Correggio, a Giulio Romano, Luca di Leyda, Lavinia Fontana, Guido Reni, Palma il giovane, Guercino⁵. Tre di queste sono state individuate: a Brera sono infatti l'*Adorazione dei Magi* di Luca di Leyda (oggi attribuita al Maestro *della Virgo inter Virgines*)⁶ e un *Ritratto di famiglia* di Lavinia Fon-

³ Giovanni Battista Pio e i suoi figli, tutti fervidi giacobini, furono fustigati assieme a Ignazio Costa; Pio, Giovanni Gradara e Gaspare Baldini furono poi trasportati e reclusi nell'isola di San Servolo presso Venezia: cfr. *Diario ravennate per l'anno 1917*, Ravenna 1916, pp. 11-12; L. RAVA, *Le prime persecuzioni austriache in Italia*, Bologna 1916, pp. 95-97. Altre notizie biografiche su Giovanni Battista e sul fratello Antonio Pio sono reperibili in UCCELLINI 1855, p. 372.

⁴ La vendita e la consistenza della raccolta è trattata da L. CENTANNI, *Le rapine di opere d'arte fatte alle Romagne sotto il primo Regno italico*, in «Melozzo da Forlì», gennaio, n. 6, Forlì 1939, pp. 317-320. Errante, pittore vicino al vicerè, era stato già a Ravenna nel giugno 1807, preceduto due anni prima da Andrea Appiani, commissario delle Belle Arti del Regno: il motivo ufficiale della sua presenza in città era la visita alla collezione di casa Cappi, ma l'occasione probabilmente fu buona anche al fine di appurare l'esistenza di dipinti che meritassero di entrare nelle collezioni della Galleria di Milano, già segnalate da Appiani. Un mese dopo alla vendita, il 12 agosto 1808, i nove dipinti furono trasferiti al Palazzo Reale delle Scienze e delle Arti: si veda la nota 10.

⁵ Per l'elenco delle opere vendute si veda L. CENTANNI, *Le rapine di opere d'arte*, cit., in cui l'autore riporta, senza però dichiararne le fonti, i seguenti soggetti: «1. Maria Vergine col Bambino, dichiarato di scuola correggesca (in tavola); 2. I tre Magi ed altre Figure, detto di Luca d'Olanda; 3. La Deposizione dalla Croce dalle Marie, supposto di Giulio Romano; 4. Cristo deposto dalla Croce dalle Marie, di Palma il giovane; 5. Una testa di Vecchio con libro in mano; 6. Mezza figura di un Santo, originale del Guercino; 7. Un ritratto, detto nell'inventario di Guido Reni; 8. Un ritratto di Lavinia Fontana; 9. Una testa, detta di Lavinia Fontana». La presenza dei nove dipinti della collezione Pio nel cosiddetto *Elenco A* di Brera, coevo all'inventario napoleonico e ad esso integrante fu individuata da F. Zeri, scheda per l'*Adorazione dei Magi* in *Pinacoteca di Brera. Scuole straniere*, Milano 1995, n. 52, pp. 105-106.

⁶ Per questa opera si veda la scheda di F. Zeri, segnalata nella nota precedente.

tana⁷ (fig. 45), mentre presso l'Arcivescovado di Milano è stato reperito un *Ritratto di nobildonna* (fig. 46) della stessa autrice⁸.

Quello che non si sa è che presso l'Arcivescovado milanese è conservato anche un *Compianto di Cristo* (fig. 47) attribuito a Palma il giovane⁹ che – come il precedente ritratto di Lavinia – pervenne all'Arcivescovado il 25 maggio 1812, in un gruppo di opere scambiate fra Brera e la collezione Monti¹⁰. La concidenza del lotto di provenienza e delle indicazioni di soggetto e autore suggeriscono che si tratti proprio del «*Cristo deposto dalla Croce dalle Marie, di Palma il giovane*» indicato nell'antico elenco della collezione ravennate.

⁷ Si tratta del famoso *Ritratto di famiglia* di Lavinia Fontana, citato spesso dalle fonti come «Sette ritratti» e pervenuto a Brera dal Ministero delle Finanze l'11 agosto 1808 con l'attribuzione originaria all'autrice: cfr. V. FORTUNATI, scheda n. 89, in *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, Milano 1991, pp. 190-192; S. SABBATINI, *Ritratto di famiglia*, s. 54, in V. FORTUNATI (a cura), *Lavinia Fontana 1552-1614*, Milano 1994, pp. 193-194.

⁸ La provenienza da Ravenna delle due opere di Lavinia Fontana è stata accertata da E. Noè, *Pinacoteca di Brera. Due dipinti bolognesi restaurati*, Milano 1993, pp. 23-27. Il primo è il ritratto collettivo di Brera, indicato alla nota precedente; il secondo dipinto – un *Ritratto di nobildonna*, oggi in deposito permanente presso l'Arcivescovado di Milano – era originariamente indicato nei documenti della collezione Pio come «una testa, detta di Lavinia Fontana»; si trovava presso il Ministero delle Finanze e da lì, il 25 maggio 1812, a seguito delle trattative per lo scambio fra opere provenienti da Brera e dalla collezione Monti, fu trasferito nella sede dell'Arcivescovado, dove tuttora si trova (V. FORTUNATI, s. n. 90, in *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, cit., pp. 192-193 e C. CAVALCA, s. 390, in *Quadreria dell'Arcivescovado*, Milano 1999, pp. 347-349).

⁹ Per il *Compianto* attribuito a Palma il giovane in deposito presso l'Arcivescovado di Milano si veda S. MASON, in *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, Milano 1990, n. 106, pp. 192-193 e G. FOSSALUZZA, s. 382, in *Quadreria dell'Arcivescovado*, Milano 1999, pp. 342-343, in cui si dice che il dipinto si trova in deposito in Arcivescovado dal 1812.

¹⁰ Il 12 agosto 1808, il custode della Galleria Regia informò Andrea Appiani, commissario delle Belle Arti del Regno, del trasferimento dei nove dipinti dal Ministero delle Finanze al Palazzo Reale delle Scienze e delle Arti che – dobbiamo presumere – non fu definitivo. I documenti relativi al passaggio delle opere dal Ministero delle Finanze alla Galleria di Brera sono stati rintracciati da E. Noè, *Pinacoteca di Brera*, cit., pp. 23-27. In questo saggio l'autore rimanda al carteggio intercorso fra il custode della Regia Galleria e Andrea Appiani (lettere del 10 e 12 agosto 1808) e all'allegato *Specifica dei Quadri prescielti dal Sig.r Errante nella Galleria Pio di Ravenna per essere acquistati per conto della Nazione* (11 agosto 1808), documenti conservati nell'Archivio Antico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Milano.



Fig. 45 – Lavinia Fontana, Ritratto di famiglia, Milano, Pinacoteca nazionale di Brera



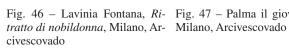




Fig. 46 - Lavinia Fontana, Ri- Fig. 47 - Palma il giovane, Compianto di Cristo,

Il salvataggio del campanile di San Michele in Africisco* Serena Simoni

Fino agli inizi dell'Ottocento, in via IV Novembre, si affacciava l'antica chiesa di San Michele in Africisco, edificata nello stesso periodo in cui vennero innalzate le basiliche di San Vitale e Sant'Apollinare in Classe¹. Dopo aver perso i mosaici che decoravano l'abside², della chiesa dedicata all'arcangelo rimangono oggi visibili solo pochi resti: l'abside spoglio e alcuni lacerti murari – inglobati nel negozio di Max Mara e recuperati da un recente restauro³ – e la torre campanaria, aggiunta alla chiesa nel corso del '400⁴. La chiesa, a seguito delle sop-

- * da «Ravenna&dintorni», 10 dicembre 2009, p. 12.
- ¹ La storia della chiesa, commissionata da Giuliano Argentario e da Bacauda, è trattata in vari interventi in SPADONI-KNIFFITZ 2005.
- ² I mosaici vennero acquistati dal re di Prussia Federico Guglielmo IV nel dicembre 1842 dal proprietario dell'immobile Giuseppe Buffa, fra lo sconcerto dei ravennati e in contrasto con le disposizioni dell'editto Pacca: C. RICCI, San Michele in Africisco, in Tavole storiche dei mosaici di Ravenna, fasc. LXXII-2, Roma 1937, p. 12. D'altra parte, a favorire la vendita e l'esportazione fu lo stesso papa Gregorio XVI, come risulta in un dispaccio legatizio del 19 giugno 1843 conservato in ASR, Legazione apostolica, Arti e professioni, tit. 4, rub. 2, busta 573, anno 1844, n. 2850. Per gli avvenimenti del trasporto e del restauro a Venezia e poi a Berlino, che si concludono praticamente con la perdita degli originali e il rifacimento complessivo di tutta la decorazione musiva, attualmente conservata al Bode Museum di Berlino, si veda I. ANDREESCU-TREADGOLD, I mosaici antichi e quelli ottocenteschi di San Michele in Africisco: lo studio filologico, in SPADONI-KNIFFITZ 2005, pp. 113-149; C. GRAMENTIERI, Il mosaico absidale di San Michele in Africisco attraverso le antiche riproduzioni iconografiche, in SPADONI-KNIFFITZ 2005, pp. 337-347.
- ³ Per i restauri antichi e moderni dell'edificio si veda E.R. AGOSTINELLI, *Interventi e restauri nella ex chiesa di San Michele*, in SPADONI-KNIFFITZ 2005, pp. 283-295.
- ⁴ La costruzione della torre campanaria viene datata al XVI secolo dalle fonti antiche ravennati ma gli studiosi moderni retrodatano al XV secolo: si veda G. Bovini, *Un'antica chiesa ravennate: S. Michele in Africisco*, in «Felix Ravenna», s. III, fasc. 11 (LXII), 1953, p. 15; IDEM, *Edifici di culto d'età teodoriciana e giustinianea a Ravenna*, Bologna 1970, p. 201; E. R. AGOSTINELLI, *Interventi*, cit., p. 283; P. NOVARA, *La chiesa di San Michele in Africisco attraverso i documenti e i fondi storici*, in SPADONI-KNIFFITZ 2005, p. 373.

110 SERENA SIMONI

pressioni napoleoniche, venne venduta nel 1812 ad Andrea Cicognani, che provvide a utilizzare una navata e il piazzale antistante per farne delle pescherie, assecondando così l'attività principale della strada, detta Beccaria⁵.

Già nel luglio 1820, come ci attesta un documento finora inedito, la *Commissione ausiliatrice* locale – organismo governativo preposto alla conservazione dei beni artistici dello stato della Chiesa⁶ – spedisce una missiva al Camerlengo di Roma, avvisandolo del fatto che al più presto occorre spostare da San Michele la lastra funebre di Girolamo Fabri, l'insigne storico ravennate del '600, poiché il luogo appartiene ad un privato, Giuseppe Buffa⁷. Quindi, a questa data il nuovo proprietario aveva già acquistato la chiesa, trasformandone l'abside in un deposito di legnami e mantenendo in una navata l'uso della pescheria, già apprestata in passato⁸. Ed è proprio per fornire un terzo ingresso a questa attività, che nell'ottobre del 1824 Buffa richiede a Carlo Arrigo-

⁵ Per la vendita a Cicognani, i passaggi di proprietà successivi e la destinazione d'uso dei locali si veda F. Fabbi, *Lo sviluppo urbanistico dell'insula di San Michele in Africisco tra Ottocento e Novecento*, in Spadoni-Kniffitz 2005, pp. 349-367. Per l'attività di mercato del pesce praticato dal '300 fino al secolo scorso a ridosso della facciata di San Michele, lungo tutta la strada «delle beccarie» e in particolare nella Casa Matha detta «Pescheria», si veda P. Novara, *La chiesa di San Michele in Africisco*, cit., p. 372 e F. Fabbi, *Lo sviluppo urbanistico dell'insula*, cit., pp. 359-360, n. 9.

⁶ Fanno parte della Commissione ausiliatrice, istituita nel 1820 a seguito dell'editto Pacca, Carlo Arrigoni, Giovanni Lovatelli e il segretario generale della Legazione Giuseppe Alberghetti.

⁷ Ricci datava al 1840 il passaggio di proprietà della chiesa dal Comune a Giuseppe Buffa, ma è stato dimostrato che egli era proprietario dell'immobile almeno dal 1824: F. FABBI, *Lo sviluppo urbanistico dell'insula*, cit., pp. 349, 351, 352. Ricci indica inoltre Buffa come «amministratore civico ed antiquario»: dallo spoglio delle annate del *Diario sacro* di Ravenna, risulta in effetti rivestire le cariche di esattore dei residui dei beni ecclesiastici (1827, 1828), cassiere comunale (1829, 1830) e cassiere per i circondari delle acque (1829, 1830). Il documento inedito del 5 luglio 1820, che anticipa la proprietà di Buffa a questa data, è una relazione del Cardinale Legato indirizzata al Camerlengo a Roma: in essa si avanza la richiesta di traslazione del monumento funebre di Girolamo Fabri, citando espressamente la proprietà di Buffa, ASR, *Prefettura Ravenna*, s. I, cat. 14, fasc. 7, busta 546, n. 4858. La lastra funebre di Girolamo Fabri fu in effetti trasferita in San Domenico come ci attesta UCCELLINI 1855, p. 153-54, e qui ancora si trova, incastonata nel muro fra la prima e la seconda cappella, sul lato sinistro della chiesa.

⁸ Buffa utilizza parte della chiesa come magazzino di legna e mantiene l'uso a pescheria di una navata, che va identificata con quella destra poiché richiede di sostituire il campanile, posto su questo lato della chiesa, con un altro ingresso alla pescheria.

ni – gonfaloniere di Ravenna – di poter abbattere il campanile (fig. 48) «già per se stesso inservibile» Arrigoni inoltra la richiesta alla *Commissione Ornato*, un organismo comunale dalla funzione consultiva che ha incarichi di supporto alla *Commissione ausiliatrice* istituita dal governo 10. All'epoca, fra gli altri ne fanno parte Giuseppe Cuppini 11 e Clemente Loreta 12: il primo, pittore decoratore e architetto, era professore di ornato e di architettura al Liceo Convitto cittadino, mentre Loreta esercitava come architetto ingegnere e professore di matematica. I due commissari stendono una relazione puntuale, sconsigliando l'abbattimento del campanile, che dovrebbe invece essere acquistato dal Comune. Oltre a ribattere puntualmente a tutte le osservazioni di Buffa a sostegno della sua richiesta, i commissari ribadiscono che la loro funzione è quella di vegliare e conservare i monumenti che arricchiscono la città, che il campanile appartiene ad una chiesa antica e con essa costituisce un punto importante della topografia cittadina. Soprattutto, i

⁹ ASCR, *Atti comunali*, 1825, Tit. XXVII (strade e fabbricati), rub. 3, prot. gen. 1609, documento in data 13 ottobre 1824; una parte del documento è trascritta da F. FABBI, *Lo sviluppo urbanistico dell'insula*, cit., pp. 352-53.

¹⁰ Nel 1824 fanno parte della Commissione d'ornato Giuseppe Rasponi, Giuseppe Cuppini, Clemente Loreta e il segretario Luigi Uccellini: si veda *Diario sacro del Comune e città di Ravenna per l'anno 1824*, Ravenna 1824, p. 12.

¹¹ Giuseppe Cuppini (Ravenna 2/2/1750 – 29/12/1843) studiò pittura e architettura civile a Bologna e in seguito soggiornò per un breve periodo a Roma. Tornato a Ravenna, nel 1797 ebbe importanti incarichi fra cui i lavori al Palazzo governativo. Sotto il Governo napoleonico accettò l'incarico di capitano delle truppe civili, ma per le sue simpatie filo-pontificie venne processato. Dopo un periodo di esilio a Firenze fece ritorno a Ravenna dove fu nominato professore di ornato e architettura al Liceo Convitto ravennate, attività che accompagnò con quella di architetto e pittore decoratore. Realizzò numerosi progetti per vari monumenti funebri, fra cui il catafalco di Camillo Morigia e un monumento in S. Giovanni evangelista, e si dedicò ad interventi architettonici in Casa Ghezzo. Sue sono inoltre le decorazioni pittoriche a Ravenna in S. Maria Maddalena (1784) e in S. Maria del Torrione (1790), quest'ultime in collaborazione col bolognese Giuseppe Santi. Fu socio dell'Accademia Clementina di Bologna, di quella di Perugia e dell'Accademia ravennate (1832); studiò i monumenti ravennati, pubblicando a Ravenna un *Discorso apologetico sulla tomba di Teodorico* (1816). Documenti e disegni di Cuppini sono conservati presso la Classense di Ravenna.

¹² Clemente Loreta (Ravenna 2/3/1792 – *post* 1860) fu ingegnere e professore di matematica. Di chiara fede liberale fu fra i principali promotori dei moti del 1831 e nel febbraio di questo anno, in sostituzione del vice-Legato, entrò a far parte brevemente di una commissione governativa assieme a Pier Desiderio Pasolini, Giulio e Francesco Rasponi, Ettore Rota. Esiliato, dopo l'unità d'Italia venne eletto Deputato nel collegio ravennate (10 maggio 1860).

112 SERENA SIMONI

commissari mettono in guardia rispetto ai «giusti rimproveri [che] non darà un giorno la storia a coloro che non curarono e tolsero a questa Città monumenti per antichità venerandi». Il consiglio fu fortunatamente osservato: a noi non rimane che ringraziare i due ravennati per la loro responsabilità e lungimiranza.



Fig. 48 – Il campanile della Basilica di S. Michele in Africisco, Ravenna

Sulle tracce dell'Hotel Europa, Spada d'Oro e San Marco* Fulvia Fabbi

Tra i molti luoghi, oggi scomparsi, che i ravennati non rammentano più si annovera anche l'Hotel Europa, Spada d'Oro e S. Marco. Era questo un edificio ubicato sulla Strada del Monte (oggi via Diaz) che occupava, nella sua porzione posteriore, un notevole spazio a ridosso dell'Oratorio della Croce e del cosiddetto muro di Drogdone. Guide della città¹ citano tra i più importanti proprio questo albergo e lo stesso Savini annota nella sua opera *Piante panoramiche*² che il 9 e il 10 marzo 1877 vi prese alloggio l'imperatore del Brasile. L'hotel, che godeva di una buona posizione e doveva avere interni raffinati ed eleganti, era frutto di ammodernamenti e rifacimenti eseguiti tra il 1865 e il 1871 dal proprietario, Gaetano Patuelli. È noto che la struttura ricettiva sorse su un precedente e storico edificio, Casa Santucci³, edificata a sua volta presumibilmente sul monastero ravennate dei Teatini⁴. La vicenda di questa trasformazione ottocentesca è contenuta in una pratica⁵ – custodita presso l'Archivio Storico Comunale di Ravenna – che raccoglie alcuni elaborati grafici e una descrizione puntuale delle modifiche apportate all'impianto originale. Dalle carte si apprende che i lavori vengono proposti e in parte attuati in seguito all'elargizione di un "premio" bandito nel 1863 e assegnato dal Comune di Ravenna a chi in breve tempo provveda la città di un "albergo conforme per comodità ed eleganza alle

^{*} da «Ravenna&dintorni», 4 novembre 2010, p. 20.

¹ Cfr. S. Busmanti, Guida breve per Ravenna antica e moderna, Ravenna 1883, pp. 128-129; Ricci 1901, p. 6; G.U. Majoli, Palazzi, case e casate di Ravenna del passato, Ravenna 1956, p. 29; G. Stella, Vedute inedite della città di Ravenna provenienti dalla Biblioteca Piancastelli di Forlì, Supplemento a Quaderni ravennati, [s.l.] 1988, p. 36.

² SAVINI 1909 (1998), p. I. 73, I. 76. Cfr. S. Busmanti, *Guida breve*, cit., p. 129.

³ S. Busmanti, *ibidem*, p. 128. Cfr. G. Stella, *Vedute inedite*, cit., p. 36.

⁴ A. ZIRARDINI, *De antiquis sacri Ravennae aedificiis. Liber posthumus*, Ravenna 1908/1909, p. 104; F. Fabbi, *Sul perduto Oratorio della Croce. Tracce della Ravenna scomparsa*, Ravenna 2002, p. 22.

⁵ ASCR, *Atti comunali*, 1871, Tit. II, rubr. 9, *Diverse*, fasc. *Locanda Patuelli*, in special modo documenti in data 17 febbraio 1865 (e allegati successivi).

114 FULVIA FABBI



Fig. 49 – Pubblicità del Grand Hotel S. Marco e Spada d'Oro, da G. Stella, Vedute inedite della città di Ravenna provenienti dalla Biblioteca Piancastelli di Forlì, suppl. a «Quaderni ravennati» [1988], p. 38

esigenze odierne". Patuelli propone così uno stabile costituito da un seminterrato e due piani fuori terra, la cui semplice facciata (fig. 49) risulta scandita in tre parti per mezzo di tre portoni, il centrale più ampio degli altri due, ma ognuno sormontato da balconi in ferro battuto7. Un ingresso e un ampio cortile conducono alle sale da pranzo, ai salotti, ai

vani di servizio, infine alla scala di accesso alle camere, mentre una "carrozzabile" introduce al giardino retrostante – arricchito dal disegno irregolare di aiuole – e prosegue, con un'uscita di servizio, nel muro di Drogdone. Accanto all'Oratorio, trasformazione secentesca del Battistero degli Ariani, si collocano una "sortita sul vicolo", una "stalla" e una "rimessa omnibus". Al piano superiore, due servizi igienici e altri vani ripostiglio servono alcune *suite* e camere singole, per un totale di 25 stanze, molte delle quali comunicanti tra loro e accessibili per mezzo di un "ambulacro" posto sul cortile interno⁹. Agli inizi del Novecento, Corrado Ricci ci dice che fu "spesso decorosamente rinnovato"¹⁰, ma il tempo e la storia ne hanno infine cancellato le tracce. Ciò nondimeno sappiamo che con la sua presenza in un qualche modo "disturbò" l'adiacente edificio tardoromano, ricordando con il via vai dei turisti e il suo ingresso posteriore per le vetture, così vicino all'abside, l'esistenza ingombrante del progresso.

⁶ ASCR, *Atti comunali*, 1871, Tit. II, rubr. 9, *Diverse*, fasc. *Locanda Patuelli*, Avviso Municipio di Ravenna, 30 settembre 1863.

⁷ ASCR, Atti comunali, 1871, Tit. II, rubr. 9, Diverse, fasc. Locanda Patuelli, 18 agosto 1866, prot. 975, c. [1]s. e allegato 3 [prospetto su Strada del Monte].

⁸ ASCR, *Atti comunali*, 1871, Tit. II, rubr. 9, *Diverse*, fasc. *Locanda Patuelli*, 18 agosto 1866, prot. 975, c. [1]s. e allegato 1 (*Pianterreno*).

⁹ ASCR, *Atti comunali*, 1871, Tit. II, rubr. 9, *Diverse*, fasc. *Locanda Patuelli*, 18 agosto 1866, prot. 975, c. [2]ss. e allegato 2 (*Piano Superiore*).

¹⁰ RICCI 1901, p. 6 e RICCI 1923, p. 18. In quest'ultima guida, viene indicato semplicemente come "Hotel S. Marco".

Corrado Ricci e la "corazza di Teodorico"* Paola Novara

Nella primavera del 1854, durante gli scavi per l'allargamento del braccio urbano della Darsena, gli operai si imbatterono nei resti di un antico sepolcreto¹. In tre zone distinte dell'area interessata dallo scavo erano state individuate alcune sepolture a cassa in laterizio e "alla cappuccina", nonché numerose sepolture in anfora. Si decise subito di incaricare al controllo archeologico del cantiere Paolo Pavirani, coltissimo sacerdote e direttore della Biblioteca Classense, il quale, nei limiti delle conoscenze dell'epoca, raccolse quante più informazioni poteva². Nei giorni successivi alla scoperta, si diffuse in città la notizia secondo la quale alcuni monili d'oro ritrovati nello scavo sarebbero stati venduti e fusi. Dopo una breve indagine si capì che la notizia era veritiera e si recuperò l'oro fuso, per un peso di 2 oncie e mezzo. Due operai furono arrestati e uno dei due confessò di avere raccolto dallo scavo tre grandi pezzi d'oro, ma di essere stato a sua volta derubato da persone comunque a lui note. In poco tempo i frammenti supertiti furono recuperati e si poté così entrare in possesso di alcuni preziosissimi ornamenti d'oro, finemente decorati, in tutto sei pezzi di cui tre di grandi dimensioni.

^{*} da «Ravenna&dintorni», 28 gennaio 2010, p. 21.

¹ P. NOVARA, Storia delle scoperte archeologiche di Ravenna e Classe, Ravenna 1998, scheda n. 45.

² Pavirani raccolse le informazioni in alcuni manoscritti, oggi conservati presso la Biblioteca Classense di Ravenna: P. PAVIRANI, *Relazione dello scavo e allargamento del Canal Naviglio di Ravenna fatta l'anno 1854*, ms. in BCR, Mob. 3. 2. O; IDEM, *Scoperta di antico sepolcreto in Ravenna*, ms. anno 1854 in BCR, Mob. 3. 2. L/2; IDEM, *Breve relazione della scoperta di alcuni ornamenti di una corazza d'oro attribuita ad Odoacre*, ms. in BCR, Mob. 3. 2. Q; gli stralci più significativi degli scritti di Pavirani sono stati pubblicati in P. NOVARA, *Storia delle scoperte archeologiche*, cit.. Ben poche delle informazioni raccolte furono pubblicate all'epoca, si veda in particolare P. PAVIRANI, *Scoperta di un antico sepolcreto in Ravenna*, «Diario sacro per l'anno 1856», Ravenna 1855, pp. 69-70.

La notizia ebbe un grande impatto sull'opinione pubblica locale, anche perché, sulla scorta di quanto suggerito nell'immediato da Paolo Pavirani, si diffuse ben presto l'opinione che i frammenti avessero fatto parte di una corazza appartenuta all'imperatore Odoacre³. Negli anni successivi al ritrovamento, tutti i cultori di antichità ravennati si interessarono agli ornamenti⁴. Tutti accettavano l'ipotesi che i frammenti fossero parte di una corazza, ma vi erano differenti opinioni riguardo la cronologia e l'attribuzione dei pezzi. Se Antonio Tarlazzi, canonico della Metropolitana e prefetto dell'Archivio arcivescovile, accettava la lettura di Pavirani⁵, Gaspare Ribuffi, amministratore del governo della città e cultore di storia locale, pensava di doverne spostare la realizzazione all'alto Medioevo, ritenendolo appartenuto all'esarca Paolo, morto nel 728⁶.

Sul finire degli anni '70 dell'Ottocento muoveva i primi passi Corrado Ricci, che si cimentò, come molti altri prima di lui, nella lettura dei frammenti d'oro rinvenuti nella Darsena⁷. Riprendendo un suggerimento di Alessandro Cappi⁸, direttore dell'Accademia di Belle Arti, Ricci avvicinò le decorazioni presenti nei frammenti agli ornati visibili alla sommità del mausoleo di Teoderico e individuò gli ornamenti d'oro come opera di età teodoriciana (fig. 50). Nel corso della sua lunga carriera Ricci rivide, poi, la sua prima interpretazione e stemperò la sua posizione nei confronti dell'ipotesi secondo la quale i pezzi fosse-

³ *Ibidem*, p. 70.

⁴ A. Cappi, Di una società degli scavi in Ravenna (prefazione letta dal Conte A. Cappi segretario il dì 9 giugno, con note concernenti la scoperta di un'antica corazza), in Atti dell'Accademia provinciale di belle arti per gli anni 1850, 1853-55, Ravenna 1856, pp. 103-114; Riflessioni storiche sulla corazza d'oro rinvenuta negli scavi che si eseguirono nel 1854 nel Candiano, «Diario ravennate», LV (1872), pp. 22-26.

⁵ A. Tarlazzi, *Ravenna*, in L. Torelli (a cura di), *Degli scavi da fare in Italia*, «Atti del regio Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», s. IV, II (1872/73), pp. 1083-1096, in particolare pp. 1092-1093 (rist. in *Manuale topografico archeologico dell'Italia compilato a cura di diversi corpi scientifici e preceduto da un discorso intorno allo scopo del medesimo per opera di Luigi Torelli*, Venezia 1872).

 $^{^6}$ G. Ribuffi, *Storia di Ravenna*, ms. autografo post. 1856, in BCR, Mob. 3.1.Y², cc. 439-455.

⁷ C. RICCI [con lo pseudonimo di CARLO REDI], *Della corazza d'oro rinvenuta nel 1854 durante gli scavi del Canale Corsini*, «La Giovine Romagna», 31.12.1877, p. 1 e 1-5-7-9. 1. 1878, p. 1; IDEM, *Una corazza d'oro*, in IDEM, *Note storiche e letterarie*, Bologna 1881, pp. 61-92.

⁸ A. CAPPI, *Di una società degli* scavi, cit., p. 112.



Fig. 182. (A) Fregio Della cornice Della cupola Della Rotowia.
Vedi fig. 161.

Fig. 50 – Riproduzione in stucco del fregio che corre alla sommità del mausoleo di Teodorico, da SAVINI 1909

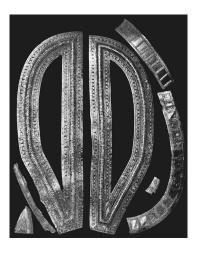


Fig. 51 – Frammenti della cosiddetta Corazza di Teodorico un tempo conservati presso il Museo Nazionale di Ravenna. Foto L. Ricci, *Catalogo* 1882, n. 381 (collezione Piolanti-Novara)

ro da riferire a una corazza. E nel fare ciò non commetteva un errore. Come hanno chiarito gli studi più recenti, infatti, i frammenti – lavorati a *cloisonné* e a granulazione – in realtà facevano parte di una guarnizione di una sella di cavallo, probabilmente di legno rivestito di cuoio, mentre la sepoltura che li conteneva doveva appartenere ad un defunto della classe dirigente ostrogota⁹. Tutti gli sforzi compiuti per rientrare in possesso dei preziosi ornamenti d'oro e comprenderne la cronologia furono, comunque, vanificati settanta anni dopo: nella notte del 20 novembre 1924 i resti superstiti furono trafugati dal Museo Nazionale e se ne perse ogni traccia, se non per un modestissino frammento ancora oggi visibile nelle vetrine del museo (fig. 51).

⁹ Come chiarito in H. VIERCK, Prunksättel aus Gellep und Ravenna, «Archäologisches Korrespondenzblatt», II (1972), pp. 213-317; V. BIERBRAUER, Die Ostgotischen Grab-und Schatzfunde in Italien, Biblioteca degli «Studi Medievali». VIII. Centro italiano di Studi sull'Alto medioevo, Spoleto 1975, n. 24, pp. 298-303; IDEM, Aspetti archeologici di Goti, Alamanni e Longobardi, in Magistra Barbaritas, Milano 1984, pp. 445-508, in particolare p. 468.

La zona dantesca, luogo simbolo della città* Paola Novara

La zona dantesca, proprio per il suo carattere di luogo simbolo della città, ha subìto modifiche frequenti nel corso dei secoli, spesso in concomitanza con la celebrazione della ricorrenza della nascita o della morte dell'Alighieri. Così come la vediamo oggi, essa è frutto di un intervento restaurativo promosso in occasione del sesto centenario della morte del poeta, commemorato nel 1921, e di successivi interventi, portati a termine nel 1938¹ (fig. 52). In quella occasione si fecero molte modifiche e si eliminò gran parte dell'allestimento realizzato a partire dal 1865, anno in cui fu festeggiato il sesto centenario della nascita dell'Alighieri con una memorabile iniziativa, allietata dal ritrovamento delle ossa del poeta, da tempo disperse². Allora, si rimodernò la cappellina detta di Braccioforte ormai fatiscente, facendola diventare un quadrarco, vale a dire una costruzione a quattro fornici³: la struttura così ottenuta fu utilizzata per esporre ai cittadini ravennati l'urna di cristallo contenente le spoglie di Dante nei giorni 24-26 giugno 1865⁴. Terminata la commemorazione, i lavori continuarono: fu atterrato il muretto che collegava il quadrarco alla tomba di Dante e sostituito con

^{*} da «Ravenna&dintorni», 10 giugno 2010, p. 16.

¹ P. Bolzani (a cura di), *Arata e Ravenna. Opere e progetti nella città di Corrado Ricci*, Ravenna 2008.

² La letteratura prodotta all'epoca è abbondante. Si rimanda, in particolare, a P. UCCELLINI, Relazione storica sulla avventurosa scoperta delle ossa di Dante Alighieri, Ravenna 1865; Relazione della Commissione governativa eletta a verificare il fatto del ritrovamento delle ossa di Dante in Ravenna, Firenze 1865. In generale si veda P. NOVARA, Rileggere l'Ottocento. Fortuna critica e iconografica di Ravenna nel XIX secolo, Ravenna 2009, pp. 48-49.

³ P. NOVARA, L'analisi del documento nella ricostruzione archeologica di un edificio storico: il caso del locus di Braccio Forte nel complesso Francescano di Ravenna, Ravenna 2008 (Progetto Dell'Antico-Mimina Ravennatensia, 7).

⁴ P. NOVARA, *Appunti sulle origini della fotografia di architettura a Ravenna*, «Romagna Arte e Storia», n. 86 (2009), pp. 73-100.

una cancellata di legno, portata a termine nel 1867⁵. Per concludere il risanamento dello spazio adiacente il fianco nord-ovest della basilica di San Francesco, si decise di monumentalizzare l'area creando una muratura ornamentale che andava ad occultare un breve settore della parete settentrionale della chiesa.

Il progetto fu affidato a Romolo Conti e Luigi Ricci che crearono una serie di "archi alla bizantina", la cui realizzazione fu portata a termine nel 1876⁶; la quinta architettonica fu poi decorata da Vincenzo Giorgini, pittore ravennate specializzatosi a Roma. Romolo Conti all'epoca era l'ingegnere capo dell'ufficio tecnico del Comune di Ravenna. Nativo di Faenza, prese l'incarico comunale nel 1863, proprio alla vigilia delle celebrazioni dantesche, di cui fu uno dei più perspicaci e preparati animatori; il suo progetto più noto fu quello del cimitero monumentale di Ravenna, in cui espresse appieno il gusto "neogotico", di quei tempi particolarmente in voga⁷. Luigi Ricci, pittore e decoratore, tecnico teatrale e uno dei primi fotografi monumentali ravennati, è sicuramente uno dei tanti personaggi dimenticati della Ravenna dell'Ottocento; forse perché oscurato dalla notorietà del figlio Corrado, a tutt'oggi manca un'opera complessiva che ne ripercorra la biografia e ne descriva l'attività lavorativa⁸.

Gli "archi alla bizantina" della zona dantesca ci sono noti attraverso numerose immagini d'epoca, fra le quali una fotografia scattata attorno al 1880 da Luigi Ricci⁹ (fig. 53), e soprattutto attraverso una descrizione della nuova zona risanata che Silvio Busmanti offrì nel maggio del 1877 ne «Il Monitore delle Romagne»: «Allogatigli i lavori d'ornato,

⁵ A sua volta sostituita con una inferriata di ferro battuto, nel 1888, infine quest'ultima fu sostituita con quella ancora in uso, posta in opera nell'ambito dei restauri condotti nel 1918-1921.

⁶ S. Busmanti, *Braccioforte*, Ravenna 1877 (già in «Il monitore delle Romagne», maggio 1877), pp. 13-15.

⁷ 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, pp. 201-226.

⁸ Notizie riguardanti la figura e l'attività di Luigi Ricci sono state raccolte in P. Novara, *Pel bene dei nostri monumenti. Odoardo Gardella. Archeologia e antichità nella Ravenna dell'Ottocento*, Bologna 2004; EADEM, *L'attività di Luigi Ricci attraverso i cataloghi del suo laboratorio*, Ravenna 2006 (Progetto Dell'Antico-Mimina Ravennatensia, 6).

⁹ Foto n. 338 del catalogo del 1882: *ibidem*.



Fig. 52 – La chiesa di San Francesco di Ravenna durante i restauri del 1919-1921 (da Ricci 1921)



Fig. 53 – Il fianco nord della chiesa di San Francesco, visto dal Quadrarco di Braccioforte, Ravenna (fotografia L. Ricci, *Catalogo 1882*, n. 338, collezione Piolanti-Novara)

dalla mente del Conti e del Ricci egli colse il pensiero d'imitare nel cornicione il vicin chiostro francescano, e ne' capitelli i migliori esemplari bizantineschi; e vi è riuscito eccellentemente: di che si ebbe gli encomi del nostro commendator Pazzi. [...] Graziosa fattura del Giorgini è anche la serie degli scudi blasonati: molti ne vedi uscire dalla muraglia, talché ti sembra poterneli spiecare. Solo li accenniamo, perché, siccome fingonsi intagliati nella pietra, e al trecento e quattrocento si riferiscono i più, così non hanno smalti né metalli, neppure tratteggianti all'uso araldico. Nessuno è sormontato dalla corona, o dal più proprio cimiero. Anche le forme loro vanno con l'epoca: ancili, clipei, teste di cavallo, sannitici, parme, etc.; dappoiché di quell'età quasi tutte sono le famiglie, delle quali oggi molte venute manco. [...] Di qua e di là dal doppio arco sempreverdi crescono i cipressi, i ligustri e i salici mesti»¹⁰.

¹⁰ Si veda nota 6.

La tomba della famiglia Rava nel cimitero monumentale* Paola Novara

Nella descrizione che Corrado Ricci fa del Cimitero monumentale nella sua *Guida di Ravenna*, un accenno è riservato anche alla *Memoria Rava*, situata nel braccio nord dell'edificio. Lo storico ravennate così illustra la struttura: «Alta lapide bizantina disegnata da Luigi Ricci, con transenne lavorate dal Fenati»¹.

Il cimitero monumentale di Ravenna fu costruito a partire dal 1879, su progetto di Romolo Conti, che nel realizzare il disegno si ispirò alle Certose lombarde, inserendosi in pieno nel gusto neogotico, all'epoca molto diffuso². In quello stesso anno morì Giuseppe Rava, uomo politico ravennate che coprì numerose cariche pubbliche e diede i natali a Luigi, senatore del Regno, noto fra l'altro, per essere stato il promotore della prima legislazione italiana sulle antichità.

La *Memoria Rava* (fig. 54), che occupa un'intera arcata cieca della galleria, è divisa in due parti. Nella parte inferiore, sporgente dal muro – al di sopra di un alto zoccolo – è collocata una riproduzione di una delle transenne conservate presso il Museo Arcivescovile e appartenenti all'arredo dell'antica cattedrale. Il motivo decorativo, lavorato a giorno, è costituito dall'intreccio di cerchi e quadrati che formano spazi di risulta riempiti con grandi fiori stilizzati; lo specchio centrale della lastra è circondato, poi, da una serie di cornici e da un bordo contenente un tralcio vegeale. Nella parte superiore, un pannello rettangolare, arcuato alla sommità, è circondato da una fascia che ripropone il motivo vegetale della lastra inferiore, delimitato da una cornicetta interna a perle e astragali. Lo specchio, liscio, è arricchito solo da un medaglione

^{*} da «Ravenna&dintorni», 22 luglio 2010, p. 22.

¹ Ricci 1923, p. 216.

² B. BANDINI-N. PIRAZZOLI-M. SCARANO, *Ravenna nell'Ottocento*, Ravenna 1982, pp. 41-43.



Fig. 54 – Cimitero monumentale di Ravenna. Tomba Rava

collocato entro la lunatura superiore; il motivo, ottenuto ad intaglio, ripropone il disegno delle due patere in opera nella fronte dell'atrio della chiesa di S. Maria in Pomposa, con una coppia di quadrupedi alati affrontati ad un albero centrale. Completa il monumento l'austera iscrizione ottenuta con lettere metalliche applicate: «Famiglia Rava».

Gli autori del monumento, come apprendiamo dalla *Guida di Ravenna*, furono Luigi Ricci e Stefano Fenati. Luigi Ricci, padre di Corrado, fu un abile decoratore e poi uno dei primi fotografi monumentali della città³. A lui si deve l'ideazione dell'ornato del monumento Rava, di cui resta il progetto grafico presso la Biblioteca Classense⁴ (fig. 55).

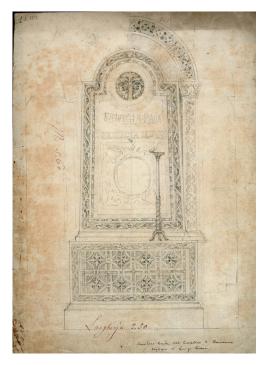
Stefano Fenati, scultore e intagliatore ravennate molto attivo sul finire del XIX secolo, fu l'autore di alcune delle migliori sculture sepolcrali presenti nel cimitero di Ravenna⁵.

L'anno successivo la morte di Rava, uscì per cura di Edgardo Corbelli e Silvio Busmanti, un volumetto della «Collezione Elzeviriana»

³ P. NOVARA, Pel bene dei nostri monumenti. Odoardo Gardella. Archeologia e antichità nella Ravenna dell'Ottocento, Bologna 2004; EADEM, L'attività di Luigi Ricci attraverso i cataloghi del suo laboratorio, Ravenna 2006 (Progetto Dell'Antico-Mimina Ravennatensia, 6).

⁴ Vedi BCR, *Fondo Ricci*, Volumi, 11, n. 110. Sul progetto, di pugno di Corrado Ricci, si trova appuntato: «Sepolcro Rava nel Cimitero di Ravenna, disegno di Luigi Ricci».

⁵ P. Novara, Pel bene dei nostri monumenti, cit..



dei fratelli David⁶ a commemorazione dell'insigne uomo pubblico⁷. Fra le varie "epigrafi" e poesie dedicate a Rava, vi è anche un breve componimento di Corrado Ricci⁸, allora poco più che ventenne, fraterno amico di Luigi Rava, figlio di Giuseppe.

Fig. 55 – Luigi Ricci, progetto della Tomba Rava (BCR, *Volumi Ricci*, 11, n. 110)

⁸ *Ibidem*, p. 77.

⁶ Per la quale si veda in questa sede p. 124.

⁷ 4 maggio 1880. Giuseppe Rava. Commemorazione, Ravenna 1880.

Dalla Guida di Ricci alla collezione "elzeviriana" della casa editrice David* Paola Novara

Nel 1810 fu fondata a Ravenna la cartoleria e legatoria "alla ditta Minerva" per iniziativa dei fratelli David, che ben presto si dedicarono anche all'editoria.

Attorno agli anni '70 dell'Ottocento nel negozietto, situato in via Cairoli, si potevano acquistare riviste e libri – a fascicoli, secondo l'uso dell'epoca – tra i quali i più richiesti erano quelli contenenti le avventure di viaggio descritte da Giulio Verne. La piccola bottega non era solo luogo di vendita ma anche un ritrovo per alcuni intellettuali e cultori, quali Francesco Miserocchi, bibliografo, Adolfo Borgognoni, insegnante, Odoardo Gardella, cultore di archeologia.

Molti erano i visitatori della città che si rivolgevano ai David per chiedere una guida tascabile. Poiché le più aggiornate guide di Ravenna esistenti all'epoca risalivano ai primi dell'Ottocento, erano infatti, quelle di Francesco Nanni, stampata nel 1821¹, e di Gasparo Ribuffi, edita nel 1835², i David decisero di realizzare un nuovo volumetto per rispondere all'assidua richiesta.

Tra i frequentatori del cenacolo vi era anche Corrado Ricci³, all'epoca studente colto e dotato, al quale, su suggerimento di Gardella e Borgognoni, fu chiesto di realizzare la nuova guida. L'operetta, cui contribuì economicamente anche il locale Liceo, fu messa in vendita a fascicoli. Messa sul mercato alla fine del 1877, l'uscita si protrasse

^{*} da «Ravenna&dintorni», 2 luglio 2009, p. 12.

¹ F. Nanni, *Il forestiere in Ravenna*, Ravenna 1821.

² G. RIBUFFI, Guida di Ravenna con compendio storico della città, Ravenna 1835, e le due successive edizioni: Guida di Ravenna con compendio storico della città, II ed., Ravenna 1869 e Guida di Ravenna con compendio storico della città, III ed. riveduta, corretta e accresciuta, Ravenna 1877.

³ Per i rapporti intercorsi tra Corrado Ricci e i frequentatori della Libreria Minerva vedi L. RAVA, *Corrado Ricci. Le prime armi a Ravenna*, in *In Memoria di Corrado Ricci*, Roma 1935, pp. 85-103 e in particolare pp. 85-86.



Fig. 56 – Frontespizio del volume E. Panzacchi, *Vecchio ideale*, Ravenna 1884, della Collezione Diamante Elzeviriana

fino al maggio 1878⁴, a ridosso delle feste organizzate in onore di Luigi Carlo Farini, durante le quali sarebbe stata inaugurata la statua posta davanti alla stazione ferroviaria⁵.

La Guida di Ricci, che in quella prima uscita fu intitolata Ravenna e i suoi dintorni, ebbe un grande successo e nel corso dei successivi quarant'anni contò altre cinque edizioni⁶. Non sappiamo quale tiratura avesse la prima edizione, ma è noto che - visto che la carta acquistata per la stampa della guida era abbondante e l'operetta di Ricci aveva venduto bene - i David decisero di dare avvio ad una serie di volumetti ispirati alla "collezione elzeviriana" dell'editore bolognese Zanichelli⁷; nacque così la "collezione diamante elzeviriana"8, volumetti in cui tro-

varono spazio raccolte di poesie, come le liriche di Enrico Panzacchi *Vecchio ideale* (fig. 56) o il poemetto di Lorenzo Fusconi *L'Asinaria* e prose romantiche, come *In Provenza* di Adolfo Borgognoni⁹. I libretti

⁴ Per la storia della prima edizione della *Guida* di Corrado Ricci: *ibidem*, pp. 88-89.

⁵ Una cronaca delle quali è contenuta in *Ravenna nelle feste inaugurali pel monumento a Luigi Carlo Farini il 9 giugno 1878*, Ravenna 1878.

⁶ Una di queste, edita nel 1884 sempre per cura dei Fratelli David, con lo stesso titolo, e poi, a partire dal 1897 fino al 1923, cinque con il titolo *Guida di Ravenna*.

⁷ L. RAVA, *Corrado Ricci*, cit., pp. 89-91.

⁸ Nel Fondo Malagola conservato presso la Biblioteca Classense di Ravenna, si può trovare una rara copia della lettera che la casa editrice inviò agli uomini di cultura ravennati allo scopo di invitarli a prendere parte alla iniziativa con loro scritti: BCR, *Malagola. Scritti vari, 9: I semestre 1879.*

⁹ Edite nel 1879.

erano di trentadue o sessantaquattro pagine, e costavano 40 centesimi l'uno.

I fratelli David fecero fortuna, ma nel giro di poco tempo fallirono perché fecero un investimento eccessivo acquistanto la loro abitazione e il fallimento portò alla chiusura della casa editrice.

La "collezione elzeviriana", stampata in poche copie, già nei primi decenni del Novecento era diventata una rarità editoriale e nel 1935, quando Luigi Rava scrisse le brevi note riguardanti gli anni ravennati di Corrado Ricci nel volume a lui dedicato dopo la morte¹⁰, la descriveva come difficile da reperire sul mercato antiquariale.

¹⁰ L. RAVA, Corrado Ricci, cit., pp. 89-91.

Gli "anni ravennati" di Corrado Ricci: la scoperta della cripta di San Francesco* Paola Novara

Nel 1877 Corrado Ricci stava lavorando alla realizzazione di una nuova Guida di Ravenna commissionatagli dai fratelli David, editori ravennati¹. Sua intenzione era quella di realizzare qualcosa di diverso da ciò che ai suoi tempi si trovava in commercio, come le vecchie operette del Nanni² e del Ribuffi³: non una semplice guida sintetica ma un volume corredato di note critiche – quando necessarie – e di immagini, che contenesse considerazioni basate su quanto di nuovo sugli edifici monumentali si era scoperto negli ultimi decenni. Per fare ciò ritenne opportuno dare il via ad una approfondita analisi della documentazione d'archivio e di alcuni volumi manoscritti, sconosciuti ai più. Tra i manoscritti, il giovane Ricci vide anche le Memorie antiche e moderne dei frati minori, opera all'epoca conservata nell'archivio parrocchiale della chiesa di S. Francesco⁴. Come ebbe modo di narrare successivamente, leggendo il manoscritto si imbattè nella notizia secondo la quale nella chiesa esisteva una cripta che nel 1764 i frati avevano scoperto casualmente e rappresentato in un disegno sommario (fig. 57). Della cripta, successivamente, si era persa memoria.

La notizia non passò inosservata e Ricci, coadiuvato dal padre Luigi e da Odoardo Gardella, organizzò a sue spese una campagna archeologica allo scopo di confermare la veridicità della fonte. Così, nell'autun-

^{*} da «Ravenna&dintorni», 17 settembre 2009, p. 14.

¹ Vedi in questa stessa sede le pp. 124-126.

² F. Nanni, *Il forestiere in Ravenna*, Ravenna 1821.

³ G. RIBUFFI, *Guida di Ravenna con compendio storico della città*, Ravenna 1835, e le due successive edizioni: *Guida di Ravenna con compendio storico della città*, II ed., Ravenna 1869; *Guida di Ravenna con compendio storico della città*, III ed. riveduta, corretta e accresciuta. Ravenna 1877.

⁴ G. A. Montanari, *Memorie antiche e moderne dei Frati minori di S. Francesco conventuali della loro chiesa e convento della città di Ravenna raccolte e cronologicamente disposte*, tomi II, ms. autografo (fine XVIII sec.) in AAR.

no del 1877, con regolare permesso alle autorità competenti, si diede inizio alle ricerche⁵. Per penetrare nel vano, i tre scelsero la finestrella che si apriva alla base dell'abside della chiesa: una volta penetrati, videro che la cripta era completamente interrata fino all'altezza dei capitelli che reggevano le volte, e che nel terreno di riempimento i frati avevano collocato diverse sepolture, innalzando dei muri divisori al di sotto delle volte. Il primo intervento affrontato fu quello di eliminare i muretti divisori e di asportare gran parte del riempimento in modo tale da rimettere in luce i muri perimetrali del vano (fig. 58).

La scoperta ebbe grande effetto sulla opinione pubblica locale, così che le autorità competenti autorizzarono la continuazione dello svuotamento del vano. Nel febbraio del 1878 si raggiunse il piano pavimentale originario della cripta, una stesura in mosaico solo parzialmente sopravvissuta. Nel 1879 si andò oltre e si analizzò il deposito di terreno sul quale il pavimento musivo era impostato: il terreno restituì diverse tombe e in una di quelle furono rimessi in luce alcuni oggetti preziosi, in particolare una fascia a placche d'oro immediatamente individuata come un braccialetto ma in realtà parte di un diadema, realizzato alla fine del IV secolo. Collocato nel locale museo, il prezioso oggetto fu rubato la notte del 20 novembre 1924 assieme a quanto rimaneva della cosiddetta "corazza di Teodorico" – in realtà le decorazioni di una sella di cavallo – ritrovate nel 1855 nello scavo di ampliamento della darsena di città⁶ (fig. 51).

⁵ P. Novara, Storia delle scoperte archeologiche di Ravenna e Classe, Ravenna 1998, scheda n. 70; Eadem, Pel bene dei nostri monumenti. Odoardo Gardella. Archeologia e antichità nella Ravenna dell'Ottocento, Bologna 2004.

⁶ Vedi in questa stessa sede p. 115.

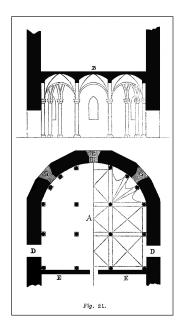


Fig. 57 – Riproduzione del disegno della cripta di San Francesco contenuto nel manoscritto settecentesco di G. A. Montanari, *Memorie antiche e moderne dei Frati minori*, (da RICCI 1878)

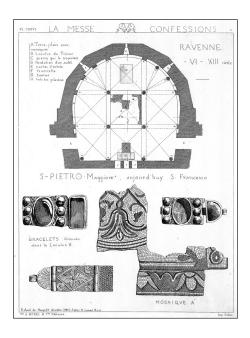


Fig. 58 – Tavola raffigurante la pianta della cripta di San Francesco con un particolare del pavimento musivo ivi rinvenuto e i frammenti del diadema rinvenuti in una tomba e definiti "braccialetto" (da ROHAULT DE FLEURY)

Quando Ricci chiese di salutargli i sugali* Paola Novara

Più volte in queste note, si è detto come Corrado Ricci si trasferisse assai giovane da Ravenna a Bologna, città nella quale, il 5 luglio 1882, conseguì la laurea in Giurisprudenza con una tesi dedicata alle origini dell'Università di Bologna¹. All'epoca, così come per molti anni a venire, Bologna costituiva un naturale approdo per i ravennati che volessero affrontare studi superiori. Quando Ricci migrò nella città felsinea, nell'autunno del 1878, aveva appena venti anni, ma aveva alle spalle già un *curriculum* di tutto rispetto: dopo le scuole superiori aveva frequentato con ottimo profitto l'Accademia di Belle Arti, cui fu iscritto nel triennio 1872-1874, vincendo sia il primo che il secondo premio in ornato². Durante l'ultimo anno delle superiori, a cavallo fra il 1877 e il 1878, aveva pubblicato un articolo riguardante il ritrovamento dei resti degli ornamenti d'oro conosciuti come la "Corazza di Teodorico", scoperti nel 1854 nell'area della Darsena di città³, e la innovativa guida intitolata *Ravenna e i suoi dintorni*⁴. Negli stessi anni aveva preso parte,

^{*} da «Ravenna&dintorni», 22 aprile 2010, p. 10.

¹ Si veda l'archivio storico dell'Università di Bologna (all'indirizzo: www.archiviostoricounibo.it) scheda n. 3678. Ricci si laureò in giurisprudenza il 5 luglio 1882 con una tesi dal titolo *Origine dello studio ravennate*, che successivamente elaborò per alcune pubblicazioni, e in particolare C. RICCI, *Origini dello Studio Ravennate*, «Atti e memorie dep. Storia Patria; prov. Romagna», s. 3, I (1883), pp. 40-52; IDEM, *I primordi dello Studio Bolognese*, Bologna 1887; IDEM, *Per la storia dello Studio Bolognese*, in «L'Università», 1/10-12 (1887), pp. 319-324; *Bononia docet. Per l'VIII Centenario dello Studio bolognese* (Pubblicazione speciale dell'«Illustrazione italiana», compilata da E. Panzacchi, C. Ricci, E. Ximenes), Milano 1888.

² Atti della provinciale Accademia di Belle Arti in Ravenna dell'anno 1871, Ravenna 1872, p. 34 (secondo premio sezione Ornato); Atti della provinciale Accademia di Belle Arti in Ravenna dell'anno 1873, Ravenna 1874, p. 25 (primo premio sezione Paesaggio); Atti della provinciale Accademia di Belle Arti in Ravenna dell'anno 1874, Ravenna 1875, p. 35 (secondo premio sezione Paesaggio).

³ Vedi in questa stessa sede p. 115.

⁴ Vedi in questa stessa sede p. 124.

assieme all'amico e mentore Odoardo Gardella, ai lavori che avevano portato alla scoperta e allo svuotamento della cripta della chiesa di San Francesco⁵.

Giunto a Bologna, Ricci non tardò a farsi conoscere negli ambienti di studio, e soprattutto entrò ben presto in sintonia con Olindo Guerrini, all'epoca direttore della Biblioteca Universitaria, a cui inoltrò richiesta per essere chiamato come "alunno" e lavorarvi poi per molto tempo⁶.

Il legame con Ravenna (fig. 59) fu sempre, comunque molto forte e ciò traspare soprattutto dalla prima lettera che da Bologna, nel dicembre del 1878, inviò a Gardella⁷. La lunga lettera tocca vari temi. Prima di tutto vi troviamo uno scambio di opinioni riguardo l'opera di Raffaele Garrucci, che Ricci stava leggendo: Garrucci, sacerdote gesuita, storico e archelogo nato a Napoli ma attivo soprattutto a Roma nell'ultimo trentennio dell'Ottocento, stava pubblicando in quegli anni la sua opera omnia, vale a dire la raccolta in sei volumi intitolata *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, editi fra il 1872 e il 1881⁸. Si trattava di una delle prime sintesi riguardanti espressamente l'arte cristiana delle origini e una delle prime antologie di immagini raffiguranti architetture di culto, arredi, temi iconografici contenuti in mosaici e

⁵ Vedi in questa stessa sede p. 127.

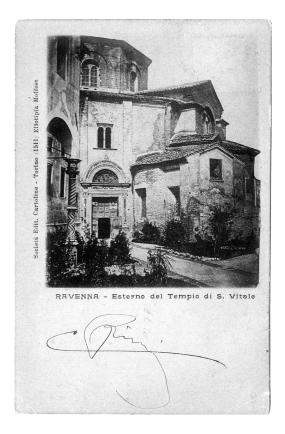
⁶ Per gli anni bolognesi di Corrado Ricci, cfr. L. RAVA, Corrado Ricci. Le prime armi a Ravenna, in In Memoria di Corrado Ricci, Roma 1935, pp. 85-103, e in particolare pp. 92-94; A. SORBELLI, Corrado Ricci nell'ambiente bolognese (1878-1893), ibid., pp. 105-114; G. BOSI MARAMOTTI, Gli anni bolognesi di Corrado Ricci, «Atti e memorie deputazione storia patria; prov. di Romagna», n.s., 46 (1995), pp. 272-282.

⁷ Lettera di Corrado Ricci ad Odoardo Gardella, Bologna, 2 dicembre 1878, in BCR, Carteggio Gardella, Cam. B, Arm. 4, V/1. Vd. P. NOVARA, Pel bene dei nostri monumenti. Odoardo Gardella. Archeologia e antichità nella Ravenna dell'Ottocento, Bologna 2004.

⁸ L'opera è costituita, in totale, da 6 voll. di testo e 5 cartelle contenenti in tutto 500 tavole. Ravenna è rappresentata nell'architettura e nei mosaici degli edifici di culto, nei sarcofagi, nelle decorazioni a stucco, nella scultura architettonica e liturgica. Nel testo si fa riferimento alla chiesa di S. Lorenzo in Cesarea (vol. I, pp. 491-492), ai mosaici scomparsi della chiesa di S. Giovanni Evangelista (pp. 494-497), al cosiddetto mausoleo di Galla Placidia (pp. 505-506), al battistero della cattedrale e alle altre fondazioni attribuibili a Neone (pp. 509-511), alla chiesa di S. Pier Maggiore (pp. 511-512), ai sarcofagi di Reparato e Teodoro (p. 547), alla cattedra d'avorio (pp. 536-539), e alla attività edilizia di Teodorico (pp. 518-521), Ecclesio (pp. 531-533), Bacauda e Ursicino (pp. 533-534), Vittore (p. 535), Massimiano (pp. 536-539), Giustiniano (pp. 539-542), Agnello (p. 549).

pitture, che furono organizzate per argomenti in ben cinquecento tavole. Nel 1878, anno in cui Ricci scriveva la lettera in questione, l'opera era giunta al quinto volume, dedicato ai sarcofagi: numerosissimi, nei vari volumi, i riferimenti a Ravenna, e proprio riguardo quelli Ricci propone le sue obiezioni a Gardella, che conosceva bene il testo. Ricci dice di trovarla un'opera utilissima, ma con qualche lacuna proprio in relazione a Ravenna, come ad esempio nel brano in cui Garrucci affermava che la Basilica d'Ercole poteva essere riconosciuta nella chiesa di S. Apollinare Nuovo.

Infine, la lettera di Ricci si chiude con qualche richiesta di informazione su ciò che si dice di lui in città, soprattutto nei confronti del diniego del sussidio di studio da parte del Comune. Ma le ultime righe sono quelle dalle quali trapela tutta la nostalgia per la città natale e il suo



mondo: "Salutatemi i sugali che fanno le vostre donne, cioè, perdonate l'errore, le vostre donne che fanno tanto bene i sugali, e chi altri dimanda di me".

Fig. 59 – Cartolina raffigurante la basilica di San Vitale con firma di Corrado Ricci (collezione Piolanti-Novara)

Odoardo Gardella e l'orologio veneziano della chiesa dei SS. Marco e Sebastiano* Paola Novara

Nel fascicolo di febbraio-marzo del 1905 della «Rivista d'Arte», Corrado Ricci pubblicava un articolo riguardante gli interventi operati sulla piazza del Popolo durante la dominazione veneziana (1441-1509)¹. Poche settimane dopo l'uscita del contributo, Odoardo Gardella inviava a Ricci una lettera contenente alcune importanti precisazioni² (fig. 60). Non mi risulta che Ricci prendesse atto di quanto riferitogli dall'amico, tanto che le considerazioni espresse nel 1905 furono riproposte nelle sue opere successive senza sostanziali modifiche³. Ed anche chi dell'argomento scrisse dopo di lui, non modificò le affermazioni del celebre studioso ravennate.

Le precisazioni di Gardella riguardavano l'orologio costruito all'epoca del podestà Baldassarre Trevisan (1483-1484). È noto che l'orologio si trovava sulla fronte della chiesa dei SS. Marco e Sebastiano – come documenta anche un vecchio disegno appartenuto a Camillo Morigia⁴ (fig. 61) – e che fu eliminato all'incirca nel 1783, quando si realizzò la nuova facciata.

Ricci individuava il materiale frutto dello smontaggio della facciata come in parte immagazzinato e in parte reimpiegato. I pilastri e il quadrante dell'orologio, in particolare, erano riconosciuti dal Ricci come presenti nel giardino dell'allora Hotel Byron, già palazzo urbano dei

^{*} da «Ravenna&dintorni», 12 novembre 2009, p. 16.

¹ C. RICCI, Monumenti veneziani nella piazza di Ravenna. Documenti e notizie inedite, «Rivista d'Arte», III/2-3 (1905), pp. 25-34.

² BCR, Carteggio Ricci-Monumenti, annata 1905, lettera n. 167 (17 aprile 1905).

³ O per lo meno, Ricci non si preoccupò di smentire o precisare quanto affermato nel 1905, ad esempio, nelle successive edizioni della *Guida*.

⁴ Il disegno costituisce uno "stato di fatto" realizzato da Morigia al momento della progettazione delle modifiche da farsi alla facciata del complesso. Lo stato di fatto e il relativo progetto si trovano ora nella raccolta di disegni di Morigia in BCR, 82.6.A, cart. IV, nn. 9/2, 9/8.

Rasponi, successivamente inglobato nel palazzo della Provincia. Lo studioso non metteva in sequenza lo smontaggio della facciata e lo spostamento dei pezzi presso il giardino, probabilmente perché non era al corrente delle vicende che avevano portato a quel trasferimento, ma in seguito, c'è stato chi, sull'autorità di Ricci, ha banalizzato la notizia collocando lo spostamento dei materiali all'epoca delle modifiche operate sulla facciata.

In realtà, se andiamo a considerare la sequenza cronologica degli eventi, non possiamo non notare qualche incongruenza. L'edificio in cui i pezzi furono reimpiegati fu costruito da Cristino Rasponi che visse fra il 1776 e il 1845⁵. Inoltre, una delle due porzioni in cui il quadrante fu suddiviso, venne utilizzato come accesso al cavalcavia che tuttora mette in comunicazione il giardino dell'odierno palazzo della Provincia con quelle che erano le strutture di servizio del palazzo Rasponi, che sappiamo essere stato costruito nel 1839⁶.

La lettera di Gardella offre le notizie necessarie a risolvere l'intricata questione. Secondo Gardella, infatti, il quadrante fu acquistato dai Rasponi, solo al momento della costruzione del cavalcavia e dall'abate di Porto. Sempre secondo le informazioni dello studioso, il quadrante si trovava in opera nella torretta costruita a ridosso dell'allora muro di cinta del monastero di Porto, e in quella collocazione è ben visibile in un dipinto di Romolo Liverani del 1824 (fig. 62). La torretta portuense, labente, fu fatta smontare nel 1837. Ecco allora che, grazie alla precisazione del Gardella, siamo in grado di dare una sequenza logica agli avvenimenti e chiarire quali siano state le vicende dell'orologio veneziano le cui spoglie sono ancora oggi visibili nel giardino del palazzo della Provincia.

⁵ E. R. AGOSTINELLI, *Intorno ai giardini di Palazzo Rasponi, poi della Provincia*, in P. BOLZANI (a cura di), *Arata e Ravenna. Opere e progetti nella città di Corrado Ricci*, Ravenna 2008, pp. 64-69.

⁶ *Ibidem*, pp. 64-65.

⁷ ASCR, Atti Comunali, tit. XXVII, n. 158, 21 gennaio 1837.

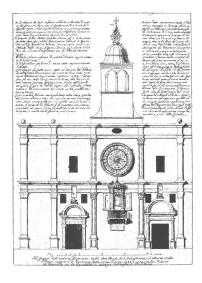


Fig. 60 – Disegno di Camillo Morigia raffigurante la facciata della chiesa dei Santi Marco e Sebastiano (BCR, 82.6.A, cart. IV, n. 9)



Fig. 61 – Lettera indirizzata da Odoardo Gardella a Corrado Ricci in data 17 aprile 1905 (BCR, *Carteggio Ricci-Monumenti*, annata 1905, n. 167)



Fig. 62 – Acquarello di Romolo Liverani raffigurante il monastero di Porto in Città nel $1824\,$

L'arte dei bambini in Romagna* Simonetta Nicolini

«Fanciullo, che non sai ragionare se non a modo tuo, un modo fanciullesco che si chiama profondo, perché d'un tratto, senza farci scendere a uno a uno i gradini del pensiero, ci trasporta nell'abisso della verità»¹

In Europa, dal dipinto *L'atelier* di Courbet alle riflessioni di Rodolphe Töpffer, dalla metà dell'800 si era creato interesse attorno all'espressione grafica infantile². Nel 1887, dieci anni prima della pubblicazione de *Il fanciullino* di Giovanni Pascoli, il ravennate Corrado Ricci pubblicava *L'arte dei bambini*, prima riflessione estetica organica sul disegno infantile e l'aspetto creativo dei fanciulli: «L'arte come arte è a loro sconosciuta; – scriveva Ricci – quindi disegnano meno male e s'accostano di più all'integrità vera delle cose»³. Un'arte *ingenua*, che trova confronto con quella arcaica e primitiva e ha particolare forza nell'assoluta verità con cui si accosta al mondo. Il saggio di Ricci, che tracciava una storia dell'evoluzione grafica nel bambino anticipando anche temi della psicologia infantile, ebbe un grande successo influendo sull'idea

^{*} da «Ravenna&dintorni», 18 novembre 2010, p. 20.

¹ G. PASCOLI, *Il fanciullino*, in *Prose. I. Pensieri di varia umanità*, premessa di A. Vicinelli, Milano 1971, pp. 5-56, qui p. 14.

² Un panorama sulle posizioni critiche europee e italiane nei confronti dell'arte infantile in J. Boissel, Quand les enfants se mirent a dessiner, 1880-1914: un fragment de l'histoire des idées, in «Les cahiers du Musée National d'art Moderne», n. 31, 1990, pp. 15-43; E. Pontiggia, La fanciullezza inattesa. La dimensione dell'infanzia nell'arte italiana della prima metà del Novecento, in R. Barilli, R. Persini, M. Palladin (a cura), Lo sguardo innocente: l'arte, l'infanzia, il '900, catalogo della mostra, Brescia, Palazzo Martinengo, 12 maggio-5 novembre 2000, Milano 2000, pp. 21-38; E. Pernoud, L'invention du dessin d'enfant en France, a l'aube des avant-gardes, Paris 2003; S. Nicolini, «Per l'educazione artistica del popolo»: iconografie e narrazioni dell'istruzione e della scuola dalle pagine di «Emporium», in G. Bacci, M. Ferretti, M. Filetti Mazza (a cura), Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964, Incontro di studio, Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 e 31 maggio 2007, Pisa 2009, pp. 271-315, in part. pp. 278-279.

³ B. CESTELLI GUIDI, Genesi e ricezione internazionale de L'arte dei bambini di Corrado Ricci (1887), in A. EMILIANI, D. DOMINI (a cura), Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto, a cura di, Ravenna 2001, pp. 29-49.

di educazione artistica che, nei decenni successivi, soprattutto grazie a Giuseppe Lombardo Radice, si diffuse nella scuola elementare italiana⁴. La fortuna internazionale del libro fu ampia ma in Italia venne ostacolata dalla critica d'arte più autorevole che rifiutava l'idea che la spontanea attività grafica infantile potesse avere importanza per l'educazione⁵. In Romagna generò alcune esperienze significative di didattica grazie all'opera di maestri-artisti come Luigi Varoli, che tra il 1922 e il 1923 iniziò a lavorare presso la Scuola di Arti e mestieri di Cotignola e quella di disegno di Massa Lombarda, dove arricchì i programmi dei corsi liberi e della scuola elementare avviando gli allievi alla scultura spontanea con lavori in argilla⁶. Tra il 1924 e il '26, a Cotignola, Varoli pubblicò «E val» (Il vaglio), un giornalino illustrato dai ragazzi, a sostegno della didattica del disegno come «libero giuoco a sfogo del bisogno di espressione». E, se parte della produzione degli allievi trovava indirizzo nella retorica di Regime, la didattica di Varoli serviva anche un'idea nuova di scuola in cui fantasia e lavoro d'arte sostanziavano la promozione sociale e la salvezza di bambini il cui destino sarebbe stato altrimenti legato al lavoro e all'ignoranza.

Il disegno infantile visse una sua storia privilegiata in campagna, dove i maestri potevano lavorare con maggiore libertà e i bambini avevano a disposizione un mondo ricco di spunti per narrazioni incantate e fantastiche. Centrale per la diffusione di una nuova didattica artistica fu la maestra Maria Maltoni, originaria di Dovadola, che iniziava la sua carriera vicino a Castrocaro per concluderla in Toscana, a San Gersolé, dove insegnò dal 1920⁷. Alla maestra si deve l'idea che la scrittura e

⁴ Su Lombardo Radice e Gentile cfr. A. M. COLACI, Gli anni della riforma. Giuseppe Lombardo Radice e "L'Educazione nazionale", Lecce 2000.

⁵ In particolare il tema dell'arte infantile si scontrò con l'ostilità di Roberto Longhi e Cesare Brandi: cfr. S. NICOLINI, *Con gli occhi dei bambini. Per un'antologia 'minima' fra arte e letteratura*, in www.griseldaonline.it; *Verità e immaginazione*, numero IX, 2009-2010, 28.6.2010; S. NICOLINI, *Postfazione/2. Con i bambini nell'atelier di Federico Moroni: per un contesto attorno a una storia*, in S. BALDINI, O. PIRACCINI (a cura), *Federico Moroni pittore*, contributi di L. Cesari, M. Gori, S. Nicolini, Città di Santarcangelo di Romagna 2010, pp. 73-78.

⁶ Luigi Varoli e la scuola d'arte e mestieri a Massa Lombarda, catalogo della mostra, Massa Lombarda 10-25 giugno 1989, Massa Lombarda 1989; O. PIRACCINI (a cura), Luigi Varoli. Un maestro nel Novecento (1889-1958), testi di F. Francescani, O. Piraccini, A. Savini, R. Zama, Bologna 2008.

⁷ La maestra e la vita: Maria Maltoni e la scuola di San Gersolé, Impruneta 2006.

138 SIMONETTA NICOLINI

il disegno dei bambini potessero fornire materia per pubblicazioni di sapore letterario, divenendo famosa per i quaderni illustrati dei suoi allievi recensiti da Emilio Cecchi e Italo Calvino⁸.

Dall'esperienza della Maltoni prese spunto dalla fine degli anni '40 la scuola del Bornaccino presso Santarcangelo, condotta dal maestro-artista Federico Moroni⁹. Qui i bambini furono stimolati a esprimersi sulla scorta delle suggestioni neorealiste che Moroni aveva colto nella frequentazione di Renzo Vespignani¹⁰: l'esperienza ha un felice epilogo nella pubblicazione di *Arte per nulla*, a metà tra *vademecum* poetico e testo didattico (fig. 63). Negli stessi anni lavora Flavio Nicolini che sembra inseguire un'idea di pittura *selvaggia* e istintiva¹¹: lascia sulle pareti della scuola elementare di Santarcangelo un murale (fig. 64) che i suoi ragazzi dipinsero insieme nel '59, ciascuno liberamente, quando ne sentivano necessità, anticipando in forma minima il lavoro dei *writers* contemporanei.

⁸ E. CECCHI, *I ragazzi di San Gersolé*, in *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)*, Milano 1977, pp. 113-117; I. CALVINO, *Prefazione*, in M. MALTONI (a cura), *I quaderni di San Gersolè*, con la collaborazione di G. Venturi, Torino 1959, consultato nell'edizione del 1963, pp. 5-8.

⁹ P. A. Fontana (a cura), *La scuola di Bornaccino. L'esperienza educativa condotta da Federico Moroni nel secondo dopoguerra in una scuola elementare di Santarcangelo*, scritti di P. A. Fontana, F. Moroni, L. Bernardi, con una intervista di R. Giannini a T. Guerra, Rimini 1999.

¹⁰ Sul rapporto tra Moroni e Vespignani cfr. S. NICOLINI, E' circal de giudeizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza figurativa del secondo dopoguerra. Arti figurative, catalogo della mostra, Bologna 2000; D. TRENTO, Il "neorealismo" dei pittori di Santarcangelo nel secondo dopoguerra, in «Archivi del nuovo», 10/11, 2002, pp. 101-108, in part. pp. 106-107; S. NICOLINI, Federico Moroni. Linea di confine, in M. RICCI, S. NICOLINI, ... e giù, in fondo, il mare. Un viaggio di Federico Moroni e Tonino Guerra, introduzione di R. Cremante, catalogo della mostra, Cesenatico, Casa Moretti, 9 giugno – 15 settembre 2002, Cesenatico 2002, pp. 35-63.

¹¹ Sull'esperienza didattica di Nicolini si veda: S. BALDINI, O. PIRACCINI (a cura), *Flavio Nicolini. Il segno maestro*, testi di U. Amati, R. Cremante, V. D'Augusta, C. Fabbri, G. M. Gori, M. Gori, O. Piraccini, G. Prosperi, IMC-Istituto dei Musei Comunali-Città di Santarcangelo di Romagna, MUSAS, 12 luglio-31 agosto 2008, Rimini 2008.

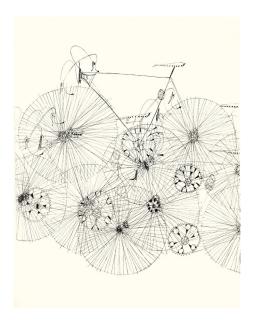


Fig. 63 – Severino, *Le biciclette* (da F. Moroni, *Arte per nulla*, Bologna 1964)



Fig. 64 – *Il paese di Santarcangelo*, particolare del murale della classe di Flavio Nicolini, 1959, Santarcangelo, Scuola elementare "Maria Pascucci"

Alberto Martini e Ravenna* Filippo Trerè

Alberto Martini (Acquanegra sul Chiese, MN 1931 – Santarcangelo, 1965) è stato uno storico e critico d'arte di notevole levatura¹. Morto prematuramente in un terribile incidente stradale, va ricordato per l'infaticabile impegno culturale svolto per la sua Ravenna². Ancora oggi il volumetto *La Galleria dell'Accademia di Ravenna* (1959)³ è un contributo fondamentale sulla pinacoteca, allora stipata negli angusti spazi dell'ex Monastero Classense⁴. L'amicizia con il collezionista d'arte Roberto Pagnani, anche lui morto in quella tragica fatalità, incoraggiò il giovane Alberto ad organizzare le prime mostre di pittura contemporanea nella "Galleria Annafietta" in Via Argentario. La casa-museo di Pagnani – oggi costudita con ammirevole passione dal nipote e pittore omonimo Roberto – diventò così un vero e proprio cenacolo frequentato da artisti di fama internazionale come Mattia Moreni, Georges Mathieu,

^{*} da «Ravenna&dintorni», 16 dicembre 2010, p. 21.

¹ Su una biografia di Alberto Martini si veda M. PASQUALI, *Alberto Martini*, in M. PASQUALI (a cura), *Alberto Giacometti. Disegni, sculture e opere grafiche*, catalogo della mostra, Milano 1999, p. 237; F. NURCHIS, *Alberto Martini: un archivio e una storia*, in «Concorso. Arti e lettere», IV, 2010, pp. 21-48. Molte dell'informazioni riportate, quando non ci sia indicazione bibliografica, sono frutto di una comunicazione orale dovute alla cortesia di Giorgio Costantino e Roberto Pagnani, Bruno e Daniele Carnoli che sentitamente ringrazio.

² Profondo cordoglio per la morte di Alberto Martini e di Roberto Pagnani, in «Il Resto del Carlino. Cronaca di Ravenna», 10 maggio 1965. L'incidente avvenne la sera di due giorni prima. Qualche altra notizia su Martini in S. BOTTARI, in «Arte antica e moderna», 29, 1965, p. 38, dove si ricorda che il critico «fu assiduo per qualche tempo nell'Istituto bolognese di Storia dell'Arte».

³ MARTINI 1959: il catalogo fu edito dalla Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

⁴ L'autore lamenta lo stato deplorevole di numerosi quadri, molti di qualità nei magazzini, conservati in stanze umide e fatiscenti dell'Accademia. Ed aggiunge: «Sarebbe pertanto augurabile che la Pinacoteca potesse vivere di vita autonoma in un ambiente adeguato e confortevole, come potrebbe essere la nobile ed elegante Loggetta Lombardesca» (MARTINI 1959, p. 12). Per il trasferimento effettuato solo nel 1972: C. GIOVANNINI, *Vittorio Guaccimanni e il Novecento*, in GIOVANNINI-RICCI 1981, pp. 148-153.

Ben Shahn – di cui si veda la fotografia (fig. 65) scattata a Cesenatico nel 1956, dove Martini è con il famoso pittore, assieme ai coniugi Pagnani –, ed anche da critici affermati come Francesco Arcangeli⁵.

Alberto Martini studia storia dell'arte a Firenze con Roberto Longhi, laureandosi nel 1954 con una tesi su Bartolomeo della Gatta. Nei primi anni Cinquanta compaiono i suoi primi articoli nella rivista "Paragone" diretta da Longhi e poi in altre autorevoli pubblicazioni in Italia e all'estero⁶. In alcuni di questi saggi spetta a Martini il merito di aver indagato la Ravenna del Trecento di Pietro da Rimini, l'autore dei superbi affreschi di Santa Chiara, e la Ravenna dominata da Venezia, periodo in cui si segnalano pittori come Antonio Vivarini e opere come la sua splendida *Crocifissione* oggi in pinacoteca⁷. Nel menzionato catalogo della galleria ravennate, il suo primo impegno professionale, Martini riporta alla giusta attenzione Nicolò Rondinelli, la bottega dei fratelli Zaganelli, quella di Luca Longhi, ma anche notevoli presenze forestiere

⁵ S. VECCHI, *Conversazione con Roberto Pagnani*, in S. VECCHI (a cura), *Fuori di Sé*, catalogo della mostra, Faenza 2009, pp. 48-63; *Da noi Mathieu era di casa*, in «La Voce di Romagna», 6 agosto 2010. L'amicizia di Alberto Martini con il pittore Ben Shahn è confermata dalla recensione che il critico scrisse per la partecipazione dell'artista alla Biennale veneziana del 1954: A. MARTINI, *Ben Shahn*, in «Paragone», a. V, n. 57, Firenze 1954, pp. 61-64. La fotografia qui pubblicata proviene dall'Archivio Pagnani di Ravenna, n. 007 (ringrazio il nipote Roberto per il permesso di riproduzione).

⁶ Fra i primi contributi che si sono potuti rintracciare: A. MARTINI, *Mostra di Luca Signorelli*, in «Paragone», a. IV, n. 45, Firenze 1953, pp. 53-56.

⁷ Si riporta qui un brevissimo elenco di saggi di argomento ravennate: *Il Crocefisso riminese di Bagnacavallo*, in «Paragone», a. VI, n. 69, Firenze 1955, pp. 61-64; *Spigolature venete*, in «Arte Veneta» XI, Venezia 1957, pp. 53-64; *Appunti sulla Ravenna riminese*, in «Arte antica e moderna» 7, Bologna 1959, pp. 310-322. Martini fu tra i primi a capire l'importanza del ricco archivio di Corrado Ricci in Classense, come scrive: «Rovistando tra le carte di Corrado Ricci, alla Biblioteca Classense di Ravenna, mi accadde di imbattermi nelle fotografie dell'insieme e dei particolari di una popolata 'Presentazione al Tempio' che, nel rovescio, recavano iscritta l'alternativa proposta di attribuzione dello studioso romagnolo agli Zaganelli o al Pirri», in A. MARTINI, *Un inedito di Antonio Pirri*, in «Arte antica e moderna» 13/16, Firenze 1961, pp. 195-196, e tav. 77.

I pionieristici studi di Alberto Martini sulla pittura riminese del Trecento (si rammenti anche *Ricostruzione parziale di un dossale riminese*, in «Paragone», a. IX, n. 99, Firenze 1958, pp. 40-45) sono stati basilari per la storica monografia che Carlo Volpe dedicò a tale significativo argomento. Nella premessa lo studioso felsineo ricorda l'amico scomparso che stava seguendo con interesse il suo lavoro e il suo piccolo, ma prezioso archivio riminese (con alcune fotografie) che fu utile alla sua ricerca: C. VOLPE, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965, pp. 5-6.

142 FILIPPO TRERÈ

come Giorgio Vasari, il Guercino e Tullio Lombardo con il suo celebre *Guidarello*.

Trasferitosi a Milano nel 1957, Alberto Martini ricopre la cattedra di Storia dell'Arte all'Università Statale e nel 1960 diviene co-direttore della collana d'arte dei Fratelli Fabbri Editori. Con *I Maestri del Colore* il critico divulga per un vasto pubblico – tramite una una prosa piacevole, rara per quei tempi – le monografie di Mantegna, Renoir, Van Gogh e di tanti altri famosi pittori⁸.

Nel 1965, Martini fa parte anche della commissione giudicatrice per la *Mostra di mosaici a soggetto dantesco* che si tiene nei Chiostri di San Vitale⁹, senza però poter vedere realizzata l'ultima sua considerevole iniziativa assieme a Roberto Pagnani e mancando all'inaugurazione dello spazio espositivo "La Bottega", aperto in Via Baccarini nel dicembre dello stesso anno dal compianto incisore Giuseppe Maestri¹⁰.

L'ultimo saggio di Alberto Martini – dal titolo *Alberto Giacometti: la poesia delle apparenze* – è un'appassionata e lucida analisi del percorso esistenziale del noto scultore e pittore svizzero, che era divenuto amico del critico ravennate¹¹.

⁸ Martini fu chiamato a tale incarico da Franco Russoli, futuro Soprintendente alle Gallerie di Milano. Fra tali monografie dei *Maestri del Colore* a firma di Martini basterà ricordare: *Mantegna*, n. 1, Milano 1963; *Renoir*, n. 4, Milano 1963; *Van Gogh*, n. 6, Milano 1963; *Gauguin*, n. 14, Milano 1964. Come si è visto, Martini era anche uno stimato medievalista: si veda A. Martini, *Masolino a Castiglione Olona*, in *L'arte racconta*, Milano e Ginevra 1965; IDEM, *Capolavori nei secoli. IV. Dall'arte carolingia al gotico (VIII secolo-metà del XIV)*, Milano 1962. Non trascurò neppure, le cosiddette "arti minori", terreno allora non molto battuto dagli storici dell'arte, che approfondì anche come consulente per Finarte, a Milano: A. Martini, *Capolavori nei secoli. V. Il Rinascimento e il Manierismo*, Milano 1963. Infine, il critico curò i primi tra i documentari d'arte radiofonici e televisivi per la RAI-TV, con programmi dedicati a Pierre Bonnard, Medardo Rosso e Virgilio Guidi: M. Pasquali, *Alberto Martini*, in *Alberto Giacometti*, cit., p. 237.

⁹ Si legga quanto scrive l'allora sindaco di Ravenna B. BENELLI, *Prefazione*, in S. BOTTARI (a cura), *Mostra di mosaici a soggetto dantesco*, catalogo della mostra, Ravenna 1965, pp. 9-10. Alberto Martini era anche nel comitato organizzatore della mostra.

¹⁰ L. MAGGIO, *Intervista. Giuseppe Maestri: l'arte e il mestiere*, in «www.whipart. it», 25 settembre 2008. Martini e Pagnani avevano deciso di aiutare Maestri nell'organizzare e curare anche le relative mostre. Pochissimi giorni prima di morire, avevano in programma una rassegna di disegni di Carlo Carrà, materiale che avevano procurato loro stessi.

¹¹ A. Martini, *Alberto Giacometti: la poesia delle apparenze*, in «Arte antica e moderna» 29, Firenze 1965, pp. 25-38: il testo venne pubblicato postumo, nello stesso



Fig. 65 – Anonimo, *Alberto Martini, Ben Shahn e i coniugi Pagnani*, 1956, Cesenatico (Ravenna, Archivio Pagnani).

anno della morte; per questo saggio, ripubblicato assieme ad alcuni scritti inediti, si veda A. Martini, *Appunti inediti 1963-64 e un saggio del 1965*, in J.-L. Prat, C. Spadoni (a cura), *Alberto Giacometti*, catalogo della mostra, Milano 2004, pp. 62-67. Per l'amicizia fra Martini e Giacometti, e la rilevanza scientifica del saggio del critico: A. Fabbri, *Per una fortuna di Alberto Giacometti in Italia*, in J.-L. Prat, C. Spadoni (a cura), *Alberto Giacometti*, cit., pp. 317-318. Martini è affettuosamente ricordato, assieme ad altri importanti intellettuali e artisti ravennati come lo stesso Pagnani, Vincenzo Strocchi, il pittore Gaetano Giangrandi e Fausto Saporetti, fra gli storici avventori del rinomato "Bar Byron": G. Casadio, *Quelli del Byron*, in «Il Romagnolo. Mensile di storia e tradizioni della provincia ravennate», settembre 2007, pp. 1902-1904; B. Carnoli, *I ricordi di Noi del Byron*, Bagnacavallo 2008, p. 10.

Bibliografia generale

- ANGIOLINI MARTINELLI 1997 P. ANGIOLINI MARTINELLI (a cura), La basilica di San Vitale a Ravenna, Modena 1997
- Atti 1862 Atti dell'Accademia Provinciale delle Belle Arti in Ravenna dal 1856 all'anno 1861 compilate dal segretario Alessandro Cappi, Ravenna 1862
- Augusti 2011 A. Augusti, *I Lombardo a Ravenna*, in N. Ceroni, A. Fabbri, et alii (a cura), *Guidarello Guidarelli tra storia e leggenda*, Ravenna 2011, pp. 21-51
- BELTRAMI 1783 F. BELTRAMI, *Il Forestiere instruito delle cose notabili della città di Ravenna*, Ravenna 1783 (ristampa anastatica Bologna 1989)
- Benati 1995 D. Benati (a cura), *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra di Rimini, Milano 1995
- Benini 1954 A. Benini, Architettura e Scultura Rinascimentale a Ravenna, Ravenna 1954
- Bernicoli 1912 S. Bernicoli, *Arte e artisti in Ravenna. II. Pittori*, in «Felix Ravenna», V, 1912, pp. 194-207
- Bernicoli 1921 S. Bernicoli, Atti dell'Accademia Provinciale di Belle Arti in Ravenna. Indice analitico generale dal 1829 al 1899, Ravenna 1921
- Bernicoli 1924 S. Bernicoli, Elenco cronologico degli abati dei principali monasteri di Ravenna e di luoghi dipendenti estratto dai riassunti delle pergamene delle corporazioni religiose, ms. in BCR, Rav. Cam B, Armadio 5. I5/4, (1924); testo pubblicato in Novara 2003
- Bernicoli 1999 S. Bernicoli, *Tesoretto*, ms. in BCR, pubblicato a cura di U. Zaccarini, Ravenna 1999
- Bernicoli 2011 S. Bernicoli, Arte e artisti in Ravenna. Riedizione dei contributi pubblicati su Felix Ravenna opportunamente collazionati con gli appunti dell'Autore, a cura di P. Novara, Ravenna 2011
- CAPPI 1853 A. CAPPI, Luca Longhi illustrato, Ravenna 1853
- CERONI-VIROLI 1992 N. CERONI, G. VIROLI (a cura), *Biblia Pauperum. Dipinti dalle diocesi di Romagna 1570-1670*, catalogo della mostra, Ravenna 1992
- CERONI-VIROLI 1994 N. CERONI, G. VIROLI (a cura), *La bottega dei Barbiani. Due secoli d'arte a Ravenna*, catalogo della mostra, Ravenna 1994
- COLOMBI FERRETTI-PRATI 1989 A. COLOMBI FERRETTI, L. PRATI (a cura), *Il monumento a Barbara Manfredi e la scultura del Rinascimento in Romagna*, Bologna 1989

Comanducci 1962 – A. M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, III ed., rifatta e ampliata da L. Pelandi, L. Servolini, Milano 1962

DBI – Dizionario Biografico degli Italiani, voll. 1-75, Roma, 1960-2011

FABBRI 2007 – A. FABBRI, *Luca Longhi*, Ravenna 2007

FABRI 1664 – G. FABRI, Le Sagre Memorie di Ravenna antica, Venezia 1664

FABRI 1678 – G. FABRI, Ravenna ricercata, Bologna 1678

FAIETTI 1993 – M. FAIETTI, *La pittura del Trecento a Ravenna*, in A. VASINA (a cura), *Storia di Ravenna*, vol. III, Venezia 1993, pp. 657-681

FAIETTI 1994 – M. FAIETTI, *La pittura del Quattrocento a Ravenna*, in L. GAMBI (a cura), *Storia di Ravenna*, vol. IV, Venezia 1994, pp. 243-261

Fantuzzi 1801-1804 – M. Fantuzzi, *Monumenti ravennati de' secoli di mezzo*, 6 voll., Venezia 1801-1804

FIANDRINI 1794 – B. FIANDRINI, Annali ravennati, 1794, ms. in BCR

GAMBI 1994 – L. GAMBI (a cura), Storia di Ravenna, vol. IV, Venezia 1994

GIOVANNINI – BOLOGNESI 1989 – C. GIOVANNINI, D. BOLOGNESI (a cura), *Storia illustrata di Ravenna*, Milano 1989

GIOVANNINI-RICCI 1981 – C. GIOVANNINI, F. RICCI, Museo, scuola, città. La Galleria dell'Accademia di Ravenna, Bologna 1981

LOTTI 1996 – L. LOTTI (a cura), Storia di Ravenna, vol. V, Venezia 1996

MALVASIA 1971 – C. C. MALVASIA, Felsina pittrice. Vite dei pittori bolognesi, introduzione e testi a cura di M. Brascaglia, Bologna 1971

MARTINI 1959 – A. MARTINI, La Galleria dell'Accademia di Ravenna, Venezia 1959

MASSACCESI 2008 – F. MASSACCESI, Nuovi argomenti per Ravenna "riminese": affreschi di Giuliano e Giovanni Baronzio, in «Arte Cristiana», 844, Milano 2008

MAZZA 2001 – A. MAZZA, La Galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena, Milano 2001

MAZZOTTI 2003 – M. MAZZOTTI, *Itinerari della Sacra Visita. Chiese di Ravenna scomparse*, a cura di G. Rabotti, Ravenna 2003

Medica 2006 – M. Medica (a cura), *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertran*do del Poggetto, mostra di Bologna, Milano 2006

MISEROCCHI 1927 – L. MISEROCCHI, Ravenna e ravennati nel secolo XIX (memorie e notizie), Ravenna 1927

Novara 2003 – P. Novara, "Ad religionis claustrum construendum". Monasteri nel medioevo ravennate: storia e archeologia, Ravenna 2003

PINACOTECA COMUNALE DI RAVENNA 2001 – *Pinacoteca comunale di Ravenna*, a cura di N. Ceroni, Ravenna 2001

PINACOTECA DI BOLOGNA 2004 – D. BENATI, in J. BENTINI, G. P. CAMMAROTA, et alii (a cura), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, Venezia 2004

PINACOTECA DI BOLOGNA 2008 – J. BENTINI, G. P. CAMMAROTA, et alii (a cura), Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 3. Guido Reni e il Seicento. Venezia 2008

- RICCI 1897 C. RICCI, Guida di Ravenna, II ed., Bologna 1897
- RICCI 1901 C. RICCI, Guida di Ravenna, Bologna [1901]
- RICCI 1923 C. RICCI, Guida di Ravenna, Bologna 1923; I ristampa anastatica 1983; II ristampa anastatica 2005
- RICCI 1935 C. RICCI, Monumenti. Tavole storiche dei mosaici di Ravenna. XLVI LXV. San Vitale. Roma 1935
- Rossi 1589 G. Rossi, Storie ravennati, a cura di M. Pierpaoli, Ravenna 1996
- SAVINI 1909 (1998) G. SAVINI, Ravenna, piante panoramiche: Edifici pubblici e privati, luoghi e cose notevoli urbane (1905-1907), ms. in BCR (riedizione fotostatica Ravenna 1997-1998)
- SIMONI 2009 S. SIMONI, San Giuseppe. Iconografie di un padre fra cura e affetto, in Babbo mio. Nuovi padri, nuove paternità, Ravenna 2009, pp. 22-32
- SPADONI-KNIFFITZ 2005 C. SPADONI, L. KNIFFITZ (a cura), San Michele in Africisco e l'età giustinianea a Ravenna, atti del convegno La diaspora dell'arcangelo, Ravenna 21-22 aprile 2005, Milano 2005
- Tambini 2008 Modelli, repliche e inediti nella pittura di Luca, Francesco, Barbara Longhi, in «Romagna arte e storia», n. 82, Rimini 2008
- TARLAZZI 1852 A. TARLAZZI, Memorie sacre di Ravenna, Ravenna 1852
- Tomai 1580 T. Tomai, *Historia di Ravenna*, Ravenna (1580), ristampa anastatica Bologna 1980
- Uccellini 1855 P. Uccellini, *Dizionario storico di Ravenna e di altri luoghi di Romagna*, Ravenna 1855 (ristampa anastatica Bologna 1968)
- VASINA 1993 A. VASINA (a cura), Storia di Ravenna, vol. III, Venezia 1993
- VIROLI 1991 G. VIROLI, I dipinti d'altare della diocesi di Ravenna, Bologna 1991
- VIROLI 1993 G. VIROLI, Quadreria classense, Longo, Ravenna 1993
- VIROLI 1994 G. VIROLI, La bottega dei Barbiani. Due secoli d'arte a Ravenna, Ravenna 1994
- VIROLI 1996 G. VIROLI, L'arte figurativa e la dignità del "silenzio", in L. LOTTI (a cura), Storia di Ravenna, vol. V, Venezia 1996, pp. 43-80
- VIROLI 1997 G. VIROLI, Il gesto sospeso. Scultura nel ravennate negli ultimi due secoli, Ravenna 1997
- VIROLI 2000 G. VIROLI, *I Longhi*, Ravenna 2000

Indice onomastico a cura di Serena Simoni

Abramo, 5, 27, 28 e n. 3; 29, 89 Aimerico di Châtelus, arcivescovo, 25 e nn. 10, 11 Agnello Andrea, storico, 131 n. 8 Agresti Livio, pittore, 88 Albani Francesco, pittore, 94, 96, 105 n. 2 Alberghetti Giuseppe, segretario generale, 110 n. 6 Alberti Leon Battista, 15 n. 1 Aldobrandini, famiglia, 88 n. 1; 89 n. 3 Aldobrandini Pietro, cardinale, 7, 81 n. 2; 88 e n. 3; 89 Aldrovandi, famiglia, 58, 60, 61 e n. 11 Aldrovandi Giovanni, senatore bolognese, 60 e nn. 8, 9; 61 Aldrovandi Teseo, abate, 7, 58 e n. 4; 59 e nn. 5, 6, 7; 60 e nn. 8, 9; 61 e n. 11 Aldrovandi Ulisse, naturalista, 7, 59 e nn. 5, 7; 60 e nn. 8, 9; 61 e nn. 11, 12 Alessio, santo, 83 n. 10 Alighieri Dante, 6, 16 e n. 2; 17 e nn. 1, 5; 27 n.1; 32 n. 5; 49 e n. 1 Ancarani Aurora, restauratrice, 34 n. 1 Andrea, santo, 94, 95, 96 Andrea Avellino, santo, 65 n. 11 Angiò Elena, 75 n. 1 Antelami Benedetto, scultore, 17 Apollinare, santo, 45, 46, 63, 64, 66 e n. 13, 67 e n. 3; 68 e n. 5; 79 n. 15; 82, 83 n. 8; 99 Appiani Andrea, pittore, 106 n. 4; 107 n. 10 Arcangeli Francesco, storico dell'arte, 20	Armenini Giovanni Battista, 60 n. 8 Arrigoni Carlo, gonfaloniere, 68 e n. 4; 110 n. 6 Arrigoni Giovanni, medico, 59 e n. 6 Arrigoni Pietro Giacomo, medico, 59 Asinelli Filippo degli, 24 n. 9 Aspini Mauro, abate, 97, 98 Aspini Giovanni, dottore in legge, 98 n. 5 Attendolo Muzio, vedi Sforza Muzio Bacauda, 109 n. 1; 131 n. 8 Baldini Gaspare, giacobino, 106 n. 3 Barbara, santa, 78 n. 15; 94 Barbiani Andrea, pittore, 97, 99 Barbiani Giovanni, 85 e n. 1; 86 n. 4; 87 Barbiani Giovanni Battista, 87 n. 4 Baroni Silvia, restauratrice, 91 n. 5 Baronzio Giovanni, 5, 29 e n. 9 Bartolomeo della Gatta (Pietro di Antonio Dei), pittore, 141 Beauharnais Eugenio, viceré, 105, 106 n. 4 Bellini Giovanni, pittore, 105 n. 2 Beltrami Francesco, storico, 17, 67, 97 Benedetto, santo, 91 e n. 7; 97, 99 Bentivoglio, famiglia, 46 n. 2 Bembo Bernardo, 6, 47, 49 e n. 1; 50 n. 2; 51 Bembo Pietro, 47 Bernardino, santo, 27 n. 2 Bernicoli Silvio, 68 e n. 5; 81 n. 2; 86 n. 2 Bertrando de la Tour, 25 n. 10 Bertrando del Poggetto, legato, 24, 28 e n. 6,
Arcangeli Francesco, storico dell'arte, 20 e n. 6; 141	n. 6, Bertucci Michele, pittore, 78 n. 14
Argnani Federico, storico, 100	Biagio, santo, 81, 83

Bigucci Monia, 91 n. 5 Cecchi Emilio, critico dell'arte, 138 Bitino da Faenza, 40 n. 6 Cedrini Marino, 42, 43 e n. 5 Boncompagni, 61 Cellini Gaetano, scultore, 102, 103 Boncompagni Boncompagno, 61 n. 15 Cesi Bartolomeo, pittore, 83 e n. 10 Boncompagni Cristoforo, arcivescovo, 61 Chiara da Montefalco, santa, 83 e n. 12 e n. 15; 81 e nn. 2, 3; 83 e n. 9 Cicognani Andrea, gestore pescheria, 110 Boncompagni Filippo, 61 e n. 15 e n. 5 Boncompagni Giacomo, 61 e n. 15 Cicognara Leopoldo, 51 Boncompagni Girolamo, 61 e n. 15 Cignani Carlo, pittore, 93 e n. 2; 95; 97 Boncompagni Ugo, vedi Gregorio XIII e n. 1 Bondi Felice Andrea, pittore, 97, 98 n. 5 Clemente, santo, 83 e n. 11 Bondi Francesco Antonio, pittore, 97, 98 Clemente VIII, papa, 7, 88 n. 5 Clemente XII, papa, 7 Bonnard Pierre, 142 n. 8 Cleopatra, 61 Borgognoni Adolfo, insegnante, 124, 125 Codronchi Antonio, arcivescovo, 103 Borromeo Carlo, santo, 82 n. 3 Cola furlano, 24 n. 9 Botticelli Sandro, 50 n. 2 «Collezione Elzeviriana», collana edito-Brandi Cesare, storico dell'arte, 20 n. 6, riale, 122, 124-126 45 n. 1; 137 n. 5 Comitato cattolico dantesco, 27 n. 1; 142 Bucci Giulio, pittore, 100-101 Buffa Giuseppe, antiquario, 109 n. 2, 110 Comneni, famiglia, 76 n. 6 e nn. 7, 8; 111 Conti Romolo, ingegnere, 119, 121 Buscaroli Rezio, 53-54 Corbelli Edgardo, 122 Busmanti Silvio, storico, 119, 122 Corradini, famiglia, 103 Correggio (Antonio Allegri), 78 n. 12; Calvino Italo, 138 106 Cantoni Antonio, arcivescovo, 91 n. 5 «Corriere di Romagna», rivista, 13 Cappi Alessandro, storico dell'arte, 36, Costa Ignazio, giacobino, 106 n. 3 106 n. 4; 116 Costantino Giorgio, 140 n. 1 Capponi Luigi, arcivescovo, 89 n. 3 Courbet Gustave, pittore, 136 Carattoli Giuseppe, pittore, 90 n. 5 Crespi Giuseppe Maria, pittore, 100 Carlo Magno, 82 n. 5 Cuppini Giuseppe, architetto, 111 e nn. Carnoli Bruno, 140 n. 1 10, 11 Carnoli Daniele, 140 n. 1 Carrà Carlo, pittore, 142 n. 10 Daina Giovan Battista, arciprete, 95 Carracci Agostino, pittore, 105 n. 2 Dal Zotto Giovanni Francesco (Gian Fran-Carracci Ludovico, pittore, 83 e n. 10; cesco da Tolmezzo), pittore, 59 n. 4 105 n. 2; Dandolo Anna, 75 n. 1 Carrari Baldassarre, pittore, 77 n. 12 Carrari Vincenzo, storico, 82 n. 5 Dante, vedi Alighieri Dante David, fratelli, 123, 124, 125 e n. 6; 126, Casadio Luigi, scultore, 102-103 Castellani, 71 127 Daviller Jean-Charles, barone, 17 Caterina d'Alessandria, santa, 65 n. 11: 71 n. 4; 72 e n. 5; 77 n. 11; 78 nn. Diocleziano, imperatore, 94 14, 15; 98 Domenichino (Domenico Zampieri), pit-Cavalieri di Malta, 19 n. 2 tore, 94

Domenico, santo, 90 n. 5 Fusconi Lorenzo, scrittore, 125 Don Bosco, 103 Donati Francesco, delegato comunale, 36 Gaetano, santo, 65 n. 11 Galla Placidia, 7, 58 e n. 3; 131 n. 8 Dotti Nany, 24 n. 9 Gardella Odoardo, cultore di archeologia, Dradi Pietro, ebanista, 36 e n. 7 124, 127, 131 e n. 7; 132-134 Drogdone, 113, 114 Garibaldi Giuseppe, 103 Duprè Giovanni, scultore, 24, 103 Garrucci Raffaele, archeologo, 131 Gatti Venerio, dottore in legge, 59 Ecclesio, vescovo, 14, 131 n. 8 Gauguin Paul, pittore, 142 n. 8 Elia, profeta, 23, 89-90 e n. 5 Gentile Giovanni, filosofo, 137 n. 4 Gessi Francesco, pittore, 7, 88 n. 4; 91 e Elisabetta, santa, 55-56 «E val», rivista, 137 n. 7 Erasmo, santo, 40 n. 6 Ghezzo, famiglia, 111 n. 11 Ercole Orario, scultura, 47 ghibellini, 25, 25, 28 Errante Giuseppe, pittore, 106 e n. 4 Ghinassi Giuseppe, collezionista, 101 Eugenia, santa, 65 n. 11 Giacometti Alberto, scultore, 142 Eustachio, santo, 93-94 Giacomo maggiore, santo, 69 e n. 7 Giangrandi Gaetano, pittore, 143 n. 11 Fabri Girolamo, storico, 63, 81 n. 1; 85 n. Giorgini Vincenzo, pittore, 120 2: 110 e n. 7 Giorgio, santo, 19, 20 e n. 5; 21 n. 7 Fabbri Fratelli, editori, 142 Giotto, 31 e n. 3; 32, 40 n. 5 Facchinetti Pulazzini Giulio, gonfalonie-Giovanni XXII, papa, 24, 28, 29 n. 7 Giovanni XXIII, antipapa, 40 n. 6 re. 36 n. 9 Faietti Marzia, storica dell'arte, 91 n. 5 Giovanni da Rimini, pittore, 76 e nn. 3, 4 Falconieri Chiarissimo, arcivescovo, 90 Giovanni di Martino, 31 e n. 4 Giovanni Evangelista, santo, 79 n. 15 n. 5 Fanti Pietro de, 27 n. 2 Giovannino, santo, 55, 56, 69, 79 e n. 16 Fantuzzi Marco, storico, 82 n. 5 Girolamo, santo, 76 e n. 14; 83 e n. 11 Farini Luigi Carlo, politico, 125 Giuliani, famiglia, 103 Farnese Alessandro, 60 n. 9 Giuliano Argentario, banchiere, 109 n. 1 Giuliano di Martino, 31 e n. 4 Farnese Ottavio, duca, 60 n. 9 Federico Guglielmo IV, re di Prussia, 109 Giulio II, 43, 46 n. 2 Giulio III, papa, 43 n. 2 Giulio Romano (Giulio Pippi), 106 e n. 5 Fenati Stefano, scultore, 121-122 Fiandrini Benedetto, storico, 97-98 Giuseppe, santo, 85, 86 e n. 3; 87, 93 Fontana Lavinia, pittrice, 79 e n. 17; 106 Giusti Gentile, beata, 79 n. 15 Giustina, santa, 69 e nn. 5, 7, 107 e n. 8 Fontana Prospero, pittore, 83 e n. 10 Giustiniano, 131 n. 8 Francesco, santo, 32 n. 5 Giustino II, imperatore, 14 Francesco di Giovanni (il *Francione*), 50 Gozzadini, famiglia, 96 n. 2 Gradara Giovanni, giacobino, 106 n. 3 Franchi Giulio, scultore, 102-103 Gregorio XIII, papa, 61 e n. 15; 81 n. 3 Francucci Innocenzo, vedi Innocenzo da Gregorio XVI, papa, 109 n. 2

Gregorio Magno, santo, 50 n. 2; 98

Imola

Guaccimanni Vittorio, pittore, 37 n. 10; Lorenzo, santo, 94 102 e n. 1 Guelfi, 24 10, 12 Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), 105 n. 2; 106 e n. 5; 142 Guerrini Olindo, scrittore, 131 Gui Bernardo, 25 n. 10 Guidi Virgilio, pittore, 142 n. 8 Guzzo Enrico Maria, 73 n. 8 Henoc, profeta, 23 Iacopo da Varazze, 21 n. 7 Innocenzo da Imola (Innocenzo Francucci), pittore, 56 n. 2; 57, 78 n. 14 Jacopo di Paolo, pittore, 39 n. 4 Lasagna, vedi Pinariccio Felice Lazzarini Giovanni Andrea, canonico, 51 n. 5 Leone X, papa, 60 n. 9

Lazzarini Giovanni Andrea, canonico, 51 n. 5
Leone X, papa, 60 n. 9
Levi Maria Teresa, 72-73
Lippi Filippino, pittore, 50 n. 2
Liverani Romolo, pittore, 134
Lombardo, famiglia, 43 n. 5
Lombardo Antonio, scultore, 51 n. 5
Lombardo Pietro, scultore, 6, 45 e n. 1; 49 e n. 1; 50 e n. 2; 51 e n. 5
Lombardo Tullio, scultore, 51 n. 5; 142
Lombardo Radice Giuseppe, pedagogista,137 e n. 4
Longhi, famiglia, 55, 56 n. 3
Longhi Barbara, pittrice, 7, 56, 68 e n. 5; 71-72, 73 e n. 8; 75, 78 e n. 15; 79 n. 16; 83 n. 12

Longhi Francesco, pittore, 7, 56, 57 n. 6; 58 n. 4; 63, 66 e n. 15; 67 e n. 1; 69, 71 n. 1; 73-73; 78 e n. 15; 81, 83 e n. 9; 87 n. 4

Longhi Luca, pittore, 7, 56-57, 58 e nn. 3, 4; 60 e n. 8; 61 e n. 15; 67 n. 3; 69, 71 e nn. 1, 4; 72, 142

Longhi Roberto, storico dell'arte, 137 n. 5; 141

Loredano Ruggero, pittore, 66 n. 15; 67 e n. 3; 68-69

Loreta Clemente, ingegnere, 111 e nn. 10, 12
Lovatelli Francesco, conte, 35 n. 5
Lovatelli Giovanni, 110 n. 6
Luca di Leyda (Luca d'Olanda), pittore, 106 e n. 5
Lucia, santa, 76 n. 4; 78 n. 14
Ludovico il Bavaro, imperatore, 24 e nn. 5, 6; 25, 28
Ludovico il Moro, duca, 53
Lunardi Giovanni Fabrizio, 71 e n. 3

Ludovico il Moro, duca, 53 Lunardi Giovanni Fabrizio, 71 e n. 3 Macchi Vincenzo, cardinale legato, 36 n. Maderno Carlo, architetto, 88 e n. 1 «(I) Maestri del Colore», rivista, 142 e n. 8 Maestri Giuseppe, incisore e gallerista, 142 e n. 10 Maestro della Virgo inter Virgines, pittore, 106 Maestro dei Baldraccani, pittore, 77 e nn. 8, 9; 78 n. 12 Maestro di Forlì, pittore, 76 e nn. 3, 4 Maestro di San Nicolò, pittore, 20 e n. 3 Maestro "G.Z.", pittore, 39 n. 3 Maioli, famiglia, 34 n. 5 Maioli Camillo, pittore, 34 e n. 1; 35 e nn. 4, 5; 36, 37 n. 10 Maioli Luigi, scultore, 34 e n. 5; 102-103 Malagola, famiglia, 125 n. 8 Maltoni Attilio, scultore, 103 Maltoni Maria, maestra, 137-138 Maluselli Girolamo, 79 n. 15 Malvasia Carlo Cesare, storico, 88 e n. 2 Manfredi Alberghettino da Faenza, 24 n. 9 Mantegna Andrea, 142 e n. 8 Marescotti, Bartolomeo, pittore, 88 Maria di Nazareth, santa, 65 n. 11 Mariani Filippo da Milano, 42 Marino Giovanni Battista, poeta, 88 n. 1

Marescotti, Bartolomeo, pittore, 88 Maria di Nazareth, santa, 65 n. 11 Mariani Filippo da Milano, 42 Marino Giovanni Battista, poeta, 88 n. 1 Martinelli Francesco, medico, 59 Martini Alberto, storico dell'arte, 140-143 Martini Luciana, storica dell'arte, 20

Massarenti Alessandro, scultore, 102-103 Pacca Bartolomeo, cardinale, 109 n. 2; Massimiano, arcivescovo, 131 n. 8 110 n. 6 Mathieu Georges, pittore, 140 Pagnani Roberto, artista, 140 n. 1; 141 n. Mauro, santo, 97-99 Mazzanti Agostino, restauratore, 90 n. 5 Pagnani Roberto, collezionista, 140, 142 Mazzotti Mario, studioso, 91 n. 5 e n. 10: 143 n. 11 Medardo Rosso, artista, 142 n. 8 Paleotti Gabriele, vescovo, 59 e n. 6; 60 Melchisedec, 89 n. 9; 78 n. 13 Palma il giovane (Jacopo Negretti), pitto-Melozzo da Forlì (Melozzo degli Ambrore, 106, 107 e nn. 5, 9 si), pittore, 53, 54 Mengoli Cosimo, 89 n. 3 Palmezzano Marco, pittore, 53, 54 Palmiotto Paola, 34 n. 1 Messalino, vicario, 83 n. 8 Michel André, direttore Louvre, 16 n. 3 Panzacchi Enrico, scrittore, 125 Michele, arcangelo, 23 Paolo, esarca, 116 Mignon Maurice, direttore Louvre, 16 n. «Paragone», rivista, 141 3 Pascoli Giovanni, poeta, 136 Minerva, casa editrice, 124 Pasolini Pier Desiderio, storico, 111 n. 12 Miserocchi Francesco Maria, bibliografo, Pasquali Filippo, pittore, 7, 93-94, 95-96 66 n. 15; 124 Patuelli Gaetano, proprietario albergo, Molli Clemente, scultore, 46 Molli Margherita, beata, 79 n. 15 Pavirani Paolo, direttore Classense, 115 e «(II) Monitore delle Romagne», rivista, n. 2; 116 119 Pazzi Enrico, scultore, 102, 103, 120 Montanari Giovanni, studioso, 41 n. 6 Petrocini, famiglia, 53 Monti Gaetano, scultore, 102, 103 Petrocini Antonio, 53 Petrocini Elisa, 53 Moreni Mattia, pittore, 140 Morigia Camillo, architetto, 6, 17, 49 n. Petrocini Luigi Antonio, abate, 53 1; 51, 111 n. 11; 133 e n. 4 Pietro, santo, 87 n. 4 Moroni Federico, maestro, 138 e n. 10 Pietro da Rimini, pittore, 5, 6, 23, 29 n. 9; Mosè, 89, 90 31-33; 40 n. 5; 141 Muratori Santi, bibliotecario, 27 n. 1; 37 Pietro di Giovanni dalle Tovaglie, pittore, n. 10 39 e n. 4; 40 n. 5 Musotti Alessandro, vescovo, 83 n. 9 Pietro in Armentario, santo, 81, 82 n. 7 Pinariccio Felice (detto il Lasagna), pittore, 78 e n. 14 Nanni Francesco, storico, 124, 127 Nardi Pietro dei Silbari, abate, 40 e n. 6 Pio Antonio, maestro di musica, 106 e n. Neone, vescovo, 131 n. 8 3 Nicola da Tolentino, santo, 69 Pio da Carpi, famiglia, 55 Nicolini Flavio, maestro, 138 e n. 11 Pio Domenico, tenore, 105 Nicolò V, papa, 24 n. 5 Pio Giovanni Battista, sensale, 105-107 Pippi Giulio, vedi Giulio Romano Odoacre, 116 Piranesi Giovanni Battista, incisore, 101 Odone, abate di Glanfeuil, 99 Pirri Antonio, pittore, 141 n. 7 Ostiari, chierici, 82 e n. 5 Podio Benito, restauratore, 91 n. 5 Podio Decio, restauratore, 91 n. 5 Ostrogoti, 19, 117

Polenta da, famiglia, 5, 6, 25 n. 10; 27, «Rivista d'Arte», 133 28, 32 Rocco, santo, 69 n. 7 Polenta Chiara da, 32 Rondinelli Nicolò, pittore, 141 Polenta Guglielmo da, priore, 33 Roselli Antonio, giureconsulto, 50 Polenta Ostasio da, 24, 25 e n. 10; 28 e Rosetti, fratelli, 13 Rossetti Biagio, architetto, 45 n. 1 n. 6: 29, 33 Polenta Rinaldo da, vescovo, 25 n. 10 Rossi Girolamo, storico, 59 Rosso Medardo, vedi Medardo Rosso Ponzi Domenico, scultore, 102, 103 Rota Ettore, politico, 111 n. 12 Quisneyo Roberto de, da Rouen, canoni-Rubbiani Alfonso, storico e architetto, 47 co, 39 n. 4 Russoli Franco, soprintendente, 142 n. 8 Raffaello, 35 n. 5; 55 e n.1; 57, 78 n. 14; Rasponi, famiglia, 7, 134 Saladini Guido de Muxoto di, 24 n. 9 Rasponi Cristino, 134 Sampieri Francesco, collezionista, 105 e Rasponi Ferdinando, conte, 6, 44 n. 2 Santi Giuseppe, pittore, 111 n. 11 Rasponi Francesco, 111 n. 12 Rasponi Giulio, 111 n. 12 Santucci, famiglia, 113 Rasponi Giuseppe, 111 n. 10 Sanzio, vedi Raffaello Rasponi-Bonanzi, famiglia, 103 Saporetti Fausto, 143 n. 11 Raymond Bernard de Sainte-Arthémie, Sarti Ignazio, scultore, 103 governatore, 28 n. 6 Savini Gaetano, storico, 13, 14, 113 scuola riminese, 20, 23, 31, 40 n. 5; 76 n. Rava, famiglia, 121, 122 n. 4 Rava Giuseppe, politico, 121 3: 141 n. 7 Rava Luigi, senatore, 121, 123, 126 Sementi Giovanni Giacomo, pittore, 88, Re Tommasa, abadessa, 71 89 n. 3 Reni Guido, pittore, 88-91, 105 n. 2; 106 Semitecolo Nicoletto, pittore, 39 e n. 5 Serena Monghini, famiglia, 103 Renoir Pierre-Auguste, pittore, 142 e n. 8 Sforza, famiglia, 53 Reparato, 131 n. 8 Sforza Alessandro, legato, 61 n. 15 Resani Arcangelo, pittore, 100 Sforza Caterina, 54 Ribuffi Giovanni Gaspare, storico, 103, Sforza Muzio Attendolo, capitano di ven-116, 124, 127 tura, 53 Ricci Corrado, 7, 13, 16, 17 e n. 5; 20-Shahn Ben, pittore, 141 e n. 5 21 n. 6; 34, 36, 37 n. 10; 38, 43, 49 Simoni Serena, storica dell'arte, 5, 41 n. n. 1; 68 n. 5; 91, 97, 110 n. 7; 114, 6: 56 n. 3: 89 n. 3 115-117, 120, 121, 122 n. 4; 123, Solari Pietro, vedi Lombardo Pietro 124-126, 127-129, 130-132, 133 e n. Solieri Gaetano, storico, 53 3; 134, 136, 141 e n. 7 Spreti Camillo, storico sec. XVI, 59 n. 6 Ricci Luigi, fotografo, 119 e n. 8; 121, Spreti Camillo, storico sec. XIX, 72 e n. 5 122 e n. 4; 127 Spreti Pomponio, letterato, 59 n. 6 Ridarelli Nardini, famiglia, 43 Strocchi Vincenzo, studioso, 143 n. 11 Rinaldo da Concoreggio, vescovo, 25 n. 10

Rinalducci Pietro di Corvaro, vedi Nicolò V

Rivani Giuseppe, restauratore, 90 n. 5

Tarlazzi Antonio, storico, 81 n. 2, 85 n. 2; 116

Tarozzi Camillo, restauratore, 91 n. 5 Tempestivi Fabio, procuratore del vescovo di Imola, 83 n. 9 Teodorico, re ostrogoto, 101, 115-117, 128, 130, 131 n. 8 Teodoro, arcivescovo, 131 n. 8 Teodoro, santo, 63-66, 67-69, 79 n. 15 Tintoretto (Jacopo Robusti), pittore, 35 n. 5 Toesca Pietro, storico dell'arte, 17 Tommaso, santo, 79 n. 15 Töpffer Rodolphe, scrittore, 136 Torrigiani Luca, arcivescovo, 90 n. 4 Toscano Franco, pittore, 91 n. 5 Traiano, imperatore, 94 Trentossi Stefano, canonico, 73 n. 8 Trevisan Baldassarre, podestà, 47 Tumidei Stefano, storico dell'arte, 133

Uccellini Luigi, segretario Commissione Ornato, 111 n. 10 Uccellini Primo, storico, 81 n. 2; 82 n. 5; 86 n. 2 Ursicino, vescovo, 131 n. 8

«(II) vaglio», rivista, vedi «E val» Valadier Giuseppe, architetto, 103 Van Gogh Vincent, 142 e n. 8 Varoli Luigi, pittore, 137 Vasari Giorgio, pittore, 142 Venere, 60, 61 Vergine Deomene, 75 n. 2 Vergine Glykophilousa, 76 n. 6; 77 n. 11 Vergine Pelagonitissa, 75-79 Vergine Vzygranye, 75 n. 3 Verne Jules, scrittore, 124 Vespignani Renzo, pittore, 138 e n. 10 Vignuzzi, famiglia, 68 Vignuzzi Bartolomeo, notaio, 68 e n. 5 Viroli Giordano, storico dell'arte, 35 n. 5; 61 nn. 11, 14; 67 n. 3; 69 n. 8; 81 Vitale da Bologna (Vitale degli Equi), 6, 20, 21 e n. 7 Vittore, vescovo, 131 n. 8 Vittore, santo, 93-94 Vivarini Antonio, pittore, 141

Zaccaria, profeta, 98
Zaganelli, pittori, 141 e n. 7
Zaganelli Bernardino, pittore, 54
Zaganelli Francesco, pittore, 54
Zampieri Domenico, vedi Domenichino
Zangari, parroco, 96
Zanichelli, editore, 125
Zotti, vedi Dal Zotto Giovanni Francesco

Indice dei luoghi, edifici e monumenti a cura di Serena Simoni

Acquanegra sul Chiese (MN), 140

Amandola (FM)

- chiesa di Sant'Agostino, 43 n. 5

Amasea (Turchia), 63, 67

Atene

- Museo bizantino, 76 n. 7

Bagnacavallo

- San Francesco, 141 n. 7
- S. Pietro in Sylvis, 29 n. 10

Balcani, 6, 75

Berlino

- Bode Museum, 109 n. 2
- Gemäldegalerie, 69

Bertinoro, 25 n. 10

Bisanzio, 75

Bologna, 47 n. 4; 60 n. 9; 61 e n. 12; 78 n. 14; 83, 111 n. 11; 130

- Accademia di Belle Arti, 111 n. 11
- Biblioteca universitaria, 131
- Cappella di S. Domenico, 90 n. 5
- Collegio Ancarano, 60 n. 9
- Collezione Sampieri, 105
- Collezioni Comunali d'Arte, 39 n. 4
- convento
 - S. Antonio da Padova, 56, 57 n. 6
 - S. Maria della Libertà, 56
- Fondazione Zeri, 56 n. 5
- chiese

dei Servi (cappella Gozzadini), 96

- S. Domenico (chiostro dei Morti), 39
- S. Giacomo maggiore, 83 n. 10
- S. Gregorio dei Mendicanti, 57
- S. Mamolo, 39 n. 4
- S. Maria dei Servi, 39 n. 3
- Museo Aldrovandi, 59

- oratorio di Sant'Emidio, 56
- Palazzo Comunale, 46
- Palazzo Sanuti, 46 n. 2
- Pinacoteca nazionale, 20 e n. 4; 83 n. 10
- Regia Soprintendenza dell'Emilia Romagna, 20 n. 6
- Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna, 90-91 n. 5
- Università, 130 e n. 1

Canton Ticino, 45 n. 1

Casemurate (RA)

- S. Giovanni Battista, 82 n. 3

Castrocaro, 137

Cervia, 18

Cesena, 25 n. 10; 27 n. 2

Cesenatico, 141

Civitella di Romagna (FC)

- Santuario della Suasia, 94

Cotignola, 53

- cappella di S. Maria degli Angeli, 53-54
- chiesa degli Osservanti, 53
- chiesa di S. Francesco, 53, 54
- Scuola di Arti e mestieri, 137

Dovadola (FC), 137

Faenza, 60, 100, 119

- Museo Diocesano, 79 n. 16
- Pinacoteca comunale, 76 nn. 3, 4; 100

Ferrara, 19 n. 2; 40, 45 n. 1

- Pinacoteca nazionale, 39 e n. 3; 58 n. 3

Firenze, 60 n. 9; 78 n. 14; 88, 111 n. 11; 141

- Accademia di Belle Arti, 103
- Palazzo Vecchio (Sala dei Gigli), 50 n. 2

Forlì, 43 n. 5; 54, 93, 98 n. 5

cappella
 dei ferri (S. Mercuriale), 54
 della Madonna del Fuoco (Cattedrale),
 93

Feo (S. Biagio), 54

- chiese

Carmine, 43 n. 5

cattedrale, 43 n. 5

S. Biagio, 54

S. Mercuriale, 54

- Pinacoteca, 77, 78 n. 14

Forlimpopoli

- chiesa del Carmine, 57 e n. 6

Gorizia

- palazzo delle Poste, 103

Imola, 54, 83 n. 9

Loreto

- santuario, 43 n. 5

Lucca

- S. Maria, 59 n. 5

Lugano

- lago, 45 n. 1

Marina di Ravenna (RA)

- chiesa di S. Giuseppe, 86 e n. 4
- chiesa di S. Maria Addolorata, 86 n. 4
- chiesa S. Maria Maddalena detta 'della Fossina', 86 n. 4

Massa Castello (RA), 95

- chiesa di S. Andrea, 95 e n. 2

Massa Lombarda (RA)

- Scuola di disegno, 137 e n. 6

Milano, 43, 53, 106, 142

- Arcivescovado, 107 e nn. 8, 9
- *Brera*, 54, 103, 105 e n. 2; 106 e n. 5; 107 e nn. 7, 8, 10
- Collezione Monti, 107 e nn. 8, 10
- Finarte, 142 n. 8
- Ministero delle Finanze, 106, 107 nn. 7, 10
- Palazzo Reale delle Scienze e delle Arti, 106 n. 4: 107 n. 10

 Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, 107 n. 10; 142 n. 8

- Università Statale, 142 e n. 1

Montefalco (PG)

- chiesa di S. Chiara da Montefalco, 83 e n. 12

Napoli, 131

- *Museo di Capodimonte*, 55 e n. 1; 56 e n. 2; 78 n. 12

Nemanja (Serbia), 75 n. 1

Novara, 103

Padova, 39, 40 n. 5

- Basilica del Santo, 14
- Museo Diocesano d'Arte Sacra, 39

Parig

- Louvre, 16 e n. 3; 17 e n. 6; 18 n. 7; 105

- Pinacoteca Stuart, 78 n. 15

Pavia, 103

Pievequinta (FO)

- chiesa dei S. Pietro e Paolo, 95 e n. 2; 96 n. 5

Perugia

- Accademia di Belle Arti, 111 n. 11
- Galleria nazionale, 77 n. 9

Pomposa, 20 n. 4

- chiesa di S. Maria, 122

Porto Fuori (RA)

abbazia e chiesa di S. Maria in Porto,
 20 e n. 6; 23-25, 32 n. 5; 33 e n. 8;
 40 n. 5

Prizren (Kosovo), 75 n. 3

Prussia, 109

Puglia, 75

Quito (Ecuador), 103

Ravenna

- Accademia di Belle Arti, 34 n. 1; 35, 36
 e n. 9; 37 n. 10; 102 e n. 4; 103, 111
 n. 11; 116, 130, 140 e n. 4
- altare arcivescovi colombini (Spirito Santo), 65 n. 11

- Crocefisso (Spirito Santo), 65 n. 11
- S. Andrea Avellino (Spirito Santo), 65 n. 11
- S. Bernardino (S. Francesco), 27 n. 2
- S. Caterina (Spirito Santo), 65 n. 11
- S. Eugenia (Spirito Santo), 65 n. 11
- S. Gaetano (Spirito Santo), 65 n. 11
- S. Maria di Nazareth (Spirito Santo), 65 n. 11
- S. Maria in Trivio (Spirito Santo), 65 n. 11
- S. Marina (Spirito Santo), 65 n. 11
- S. Pietro in Cattedra, 28 n. 4
- SS.mo Sacramento (Spirito Santo), 65 n. 11

Trinità (S. Francesco), 27 e n. 2

- archivi

Archivio arcivescovile, 90 n. 4; 116

Archivio di Stato, 97

Archivio Pagnani, 141 n. 5

Archivio parrocchiale di San Francesco, 127

Archivio storico comunale, 35, 68 e n. 5: 113

- alberghi

Hotel Byron, 133

Hotel Europa, Spada d'Oro e S. Marco, 113-114

- Banca Popolare di Ravenna, 81 e n. 1
- Bar Byron, 143 n. 11
- basilica di Ercole, 132
- basiliche (vedi anche chiese) ariana, 63 n. 3
 - S. Agata maggiore, 29 n. 10; 85 e n. 1
 - S. Apollinare in Classe, 14
 - S. Apollinare Nuovo, 21 n. 7; 29 n. 10; 132
 - S. Croce, 97, 98
 - S. Francesco, 5, 6, 16, 27, 32 e n. 5; 40 n. 5; 49, 87 n. 4; 119, 127, 131
 - S. Giovanni Evangelista, 58 e n. 4; 59 n. 5; 111 n. 11; 131 n. 8
 - S. Michele in Africisco, 29 n. 10; 109, 110 n. 5
 - S. Vitale, 5, 6, 7, 13, 14, 29, 34 e n. 1; 35

n. 4; 36 e n. 8; 37 n. 10; 38, 39, 40 e n. 6; 91 e n. 7; 97, 98 e n. 5; 99, 109, 142 *Ursiana, vedi chiese (cattedrale)*

- Battistero degli Ariani, 114
- Battistero degli Ortodossi, 91 n. 5; 131 n. 8
- Biblioteca Classense, 50 n. 1; 63 n. 1; 67 e nn. 1, 2; 78 n. 15; 111 n. 11; 115 e n. 2; 122, 125 n. 8; 141 n. 7 archivio Ricci, 141 n. 7 quadreria, 35 n. 5
- Borgo Adriano, 82 n. 4
- Candiano, 35
- cappella

Braccioforte, 118

da Polenta (S. Francesco), 27-29

Crocefisso (S. Giovanni Evangelista), 58 n. 4

Crocefisso (Spirito Santo), 65 n. 11 della Madonna (S. Francesco), 16

Pasolini (Sant'Apollinare Nuovo), 21 n. 7

- S. Benedetto (S. Vitale), 91 n. 7
- S. Gaetano (Spirito Santo), 65 n. 11
- S. Giovanni Battista (Spirito Santo), 65 n. 11

Ss.mo Sacramento (Cattedrale), 83 n. 8; 86 e n. 3; 87 n. 5; 90 n. 5; 91 n. 7

Ss.mo Sacramento (S. Vitale), 91 e n. 7 Serena Monghini, 103

Spreti (S. Giovanni Battista), 21 n. 7

- carceri, 65 n. 12
- Casa Ghezzo, 111 n. 11
- Casa Matha (Pescheria), 110 n. 5
- Casa Santucci, 113
- Cassa di Risparmio di Ravenna, 19 e n. 2, 61, 69 e n. 8
- chiese (vedi anche basiliche)
 - cattedrale, 82 e n. 8; 89 e n. 3; 90 n. 5; 103, 121, 131 n. 8
 - S. Biagio, 81-83
 - S. Chiara, 6, 31-33, 40 n. 5; 141
 - S. Domenico, 31 n. 4; 85 e n. 1; 86 n. 3; 110 n. 7
 - S. Eufemia, 82 n. 4

- S. Giorgio dei Portici, 19 e n. 2
- S. Giovanni Battista, 82 n. 3, 83
- S. Giuseppe, vedi S. Pietro in Cattedra
- S. Lorenzo in Cesarea, 131 n. 8
- S. Maria ad Farum, vedi S. Maria alla Rotonda
- S. Maria Addolorata, 86 n. 4
- S. Maria alla Rotonda, 101
- S. Maria del Torrione, 111 n. 11
- S. Maria Maddalena, 86 n. 4, 111 n. 11
- S. Maria Maggiore, 97
- S. Pier maggiore, 131 n. 8
- S. Pietro in Androna, 86 n. 2
- S. Pietro in Cattedra (S. Giuseppe), 85 e n. 2; 86 e nn. 3, 4; 87 n. 4
- S. Nicolò, 6, 19, 21 e n. 7; 34 n. 1
- S. Rocco, 82 n. 3
- S. Teodoro, vedi Spirito Santo
- S. Teodoro a vultu, vedi S. Teodoro
- S. Vittore, 93, 94
- SS. Marco e Sebastiano, 49 n. 1; 133
- SS. Simone e Giuda, 35
- Spirito Santo, 63 e n. 3; 63 n. 4; 64 e n. 9; 65 nn. 10, 11; 66
- chiostri
 - di S. Francesco, 120
 - di S. Vitale, 142
- *cimitero monumentale*, 103 e n. 5; 119, 121, 122 n. 4
- Collegio dei Notai, 63-66, 67-69
- Collezione Cappi, 106 n. 4
- Collezione Pio, 105-107
- Commissione ausiliatrice, 110 e n. 6, 111
- Commissione Ornato, 111 e n. 10
- Comune, 35, 36, 37 n. 10; 45 n. 1; 66 nn. 14, 15; 68, 110 n. 7; 111, 113, 119, 132
- confraternite
 - dei Falegnami, 86 e nn. 3, 4; 87 di S. Giuseppe, vedi dei Falegnami
- Conservatorio Giuseppe Verdi, 17
- cripta di S. Francesco, 127-128, 131
- Darsena, 116, 116, 128, 130
- fonderia Rosetti, 13

- Galleria Annafietta, 140
- Galleria La Bottega, 142
- guaita di S. Agnese, 86 n. 2
- hotel, vedi alberghi
- Libreria Minerva, 124 e n. 3
- Liceo Convitto, 111 e n. 11; 124
- locande, vedi alberghi
- Loggetta Lombardesca, 45-46 n. 1; 140 n. 4
- Mausoleo di Galla Placidia, 131 n. 8
- Mausoleo di Teodorico, 19, 101, 116
- monastero
 - dei Teatini, 113
 - di Classe, 71 e n. 1; 72, 140
 - di S. Francesco, 49
 - di S. Giovanni evangelista, 58 n. 4
 - di S. Maria in Porto, 45 n. 1; 134
- di S. Vitale, 5, 13, 40 n. 6; 97 e n. 1; 98 di S. Zaccaria, 98
- monumento a Garibaldi, 103
- muro di Drogdone, 113, 114
- musei
 - MAR, 35 n. 5; 36, 45 n. 1; 50 n. 2; 64,
 - 72, 77, 79 n. 16; 140 e n. 4; 141
 - Museo arcivescovile, 121
 - Museo dantesco, 16
 - *Museo nazionale*, 5, 6, 13, 32, 44, 58, 75, 117, 128
- negozio di Max Mara, 109
- oratorio della Croce, 113
- ospedale di S. Giovanni, 98
- Padenna, 93
- palazzi
 - del Comune, 65 e n. 12; 67 e n. 3
 - del Magistrato dei Savi, vedi Palazzo del Comune
- della Prefettura, 36 n. 7; 111 n. 11 della Provincia, 134
- Governativo, vedi Palazzo della Prefet-
- Palazzetto Veneziano, 65 n. 12; 66 n. 14
- Rasponi, 134 veneziano (Via Paolo Costa), 35 n. 5
- piazza
 - dell'Aquila, 7, 85

del Popolo, 6, 45, 49 e n. 1; 51, 65, 133 Garibaldi, 19, 103

Maggiore, vedi del Popolo

- Pinacoteca comunale, vedi musei (MAR)
- Prefettura, 66 n. 14
- quadrarco di Braccioforte, 118
- Rocca Brancaleone, 6, 42 e nn. 1, 2; 43 e n. 5; 44
- Scuole pubbliche, 17
- Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici, 19 n. 1; 34 e n. 1; 37 e n. 10: 38
- stazione ferroviaria, 35, 125
- tomba di Dante, 16-18, 49-51
- tomba Giuliani, 103
- tomba Rava, 121-123
- vie

Argentario, 140

Baccarini, 142

Beccaria (delle beccarie), 110 e n. 5

Cairoli, 124

Costa Paolo, 35 n. 5

del Monte, vedi Diaz

Diaz, 113

Dismano, 23

Pasolini, 17

Rimini, 31 e n. 3; 78 n. 15

- chiese
 - S. Agostino, 29 n. 10
 - S. Francesco, 31
 - S. Giuliano, 40 n. 6
- Tempio Malatestiano vedi S. Francesco Roma, 60 n. 9; 88 en. 1; 89 n. 2; 89 n. 3;

110 e n. 7; 119; 131

- Ambasciata francese, 16 n. 3
- Archivio Aldobrandini, 89 n. 3
- Basilica di San Pietro, 88
- Casino Rospigliosi-Pallavicini, 90 n. 5
- Confraternita dei falegnami (S. Giuseppe), 86 n. 3
- Galleria Colonna, 35 n. 5
- Istituto Centrale del Restauro, 45 n. 1

- Palazzo Caetani, 50 n. 7
- Palazzi Vaticani (Sala di Costantino),
 35 n. 5
- Pincio, 103
- S. Pietro, vedi Basilica di S. Pietro
- S. Spirito, 58 n. 3; 59 n. 5

Russi (RA)

- palazzo di S. Giacomo, 7, 93, 96

San Gersolé (Toscana), 137

San Martino in Monti o *in Alpibus*, 25 n. 11

San Pietro in Vincoli (RA)

Villa Rasponi, 44

San Pietroburgo, 105

- Ermitage, 76 nn. 3, 4

San Romualdo (RA), 82 n. 5

San Servolo, isola (VE), 106 n. 3

Sant'Alberto (RA), 82 e n. 5

- Eremo di San Pietro in Armentario, 82 e n. 5; 83 n. 8

Sant'Angelo in Vado (PU)

- casa Ridarelli Nardini, 43

Santarcangelo di Romagna, 57, 138, 140

- scuola di Bornaccino, 138
- scuola elementare, 138

Serbia, 75 n. 1

Torino, 103

- collezione Castellani, 71
- monumento a Don Bosco, 103

Varese

- palazzo delle Poste, 103

Venezia, 17, 40 n. 5; 42 n. 2; 45, 46 n. 1; 49, 61 n. 15; 75, 105, 106, 109 n. 2; 141

- Biennale, 103, 141 n. 5
- chiesa di San Giacomo dell'Orio, 17 n. 6
- Fondazione Giorgio Chini, 140 n. 3
- piazza San Marco, 6

Verona, 69

- Capitolo della Cattedrale, 73 e n. 8