

## LA COMMENDA BOLOGNESE DEI CAVALIERI OSPITALIERI DI SAN GIOVANNI E LA CROCIFISSIONE IN SANTA CATERINA DI STRADA MAGGIORE

### La commenda bolognese di Santa Maria del Tempio

La magione di Santa Maria del Tempio fu probabilmente fondata nella seconda metà del XII secolo come sede centrale dell'Ordine templare nel territorio di Bologna. Come si evince da un documento del 1317, la commenda era intitolata "*Sancte Marie Magdalene*", nel documento definita appunto "*domus (...) olim Templariorum*"<sup>(1)</sup>.

Il complesso si trovava fuori dalla seconda cinta muraria, tra le attuali via Torleone e vicolo Malgrado, e solo successivamente, con la costruzione della terza cerchia di mura tra XIII e XIV secolo, sorsero nei terreni limitrofi diversi edifici che andarono a costituire il *burgus Turlionis*.

La posizione topografica di Santa Maria del Tempio rientrava, come evidenzia Francesco Tommasi, nelle consuetudini insediative dell'Italia settentrionale, dove gli edifici erano orientati verso il Levante, fuori dalla cinta muraria e nel territorio meridionale delle città.

"Tutto ciò rispondeva a un preciso simbolismo, dove l'orientamento delle case verso Gerusalemme e missione dell'Ordine appaiono intimamente connessi"<sup>(2)</sup>.

La commenda era articolata secondo le consuetudini in uno spazio centrale sul quale si aprivano diversi edifici, tra cui la chiesa di Santa Maria Maddalena, la magione con funzioni conventuali, la torre, forse l'ospedale, i magazzini, le stalle, mentre l'orto si estendeva lungo vicolo Malgrado fino alla terza cerchia di mura.

Probabilmente essa fu la più ricca tra le *domus* della diocesi e poteva ospitare un discreto numero di fra-

*tres*, la cui principale funzione, come in tutte le magioni d'Occidente, era quella di occuparsi degli aspetti economici, quali riscossione di affitti, canoni e depositi bancari, atti al mantenimento delle spese militari dell'Ordine in Terra Santa.

Il primo documento effettivamente rintracciabile della presenza dell'Ordine dei *Pauperes Milites Christi* a Bologna è la lettera inviata da Innocenzo III il 30 ottobre 1213, dove è richiesta la consegna all'emisario pontificio della somma depositata presso la "*domus milites templi*"<sup>(3)</sup>. Un'ulteriore citazione documentaria, questa volta indiretta, è riportata dal Guidicini<sup>(4)</sup> in data 7 ottobre 1263, quando viene stipulato un contratto di locazione dai padri di San Giovanni in Monte con Bonifacio da Verona per un casamento in Borgo di Strada Maggiore al confine con i beni dei Templari, il rogito è di Michele di Borgo Novo.

Nel 1312, a causa dei noti eventi legati al processo dei Templari, Clemente V trasferì con la bolla *Ad Providam* tutte le loro proprietà all'Ordine Ospitaliero di San Giovanni. Dopo l'inchiesta pontificia sui

**Magione di Santa Maria del Tempio, oggi palazzo Biagi-Salaroli (Sala dei Cavalieri).**



*milites*, che nei territori della diocesi fu effettuata da Rinaldo di Concorezzo<sup>(5)</sup>,

“il compito di negoziare il trasferimento di questi beni, consistenti per lo più in case, fattorie e poderi, venne affidato a fra Leonardo de Tibertis, priore di Venezia, e procuratore generale dell’Ordine gerosolimitano presso la corte papale”<sup>(6)</sup>.

L’importanza della comunità bolognese venne ribadita nel 1414, quando la commenda ospitò il Gran Maestro gerosolimitano Philibert de Naillac, giunto in città il 17 aprile, che si trattenne fino al 23 luglio successivo. Probabilmente

“le ragioni di questa sua lunga permanenza nella città emiliana si possono ricercare nel desiderio di mettere ordine nella confusa situazione che si era venuta a creare nei beni dell’Ordine nell’Italia settentrionale”<sup>(7)</sup>.

Il rapporto tra Bologna e il Gran Maestro ospitaliero non si esaurì in quell’anno, infatti dopo il Concilio di Costanza, e precisamente il 31 dicembre 1419, Philibert ritornò a Santa Maria del Tempio, dove soggiornò fino al 3 febbraio 1420, data della sua definitiva partenza per Rodi.

Bisogna ricordare che la storia della *domus* legata all’Ordine del Tempio durò probabilmente poco più di un secolo, le vicende del complesso, dal 1312 fino al 1798, furono invece connesse alle sorti degli Ospitalieri di San Giovanni, divenuti dal 1530 Sovrano Militare Ordine Ospedaliero di San Giovanni di Gerusalemme di Rodi e di Malta. Oggi i Giovanniti non riscuotono lo stesso clamore mediatico dei Templari, ma per diversi secoli rappresentarono uno degli ordini monastici più potenti della cristianità, committenti artistici attenti, desiderosi di propaganda e celebrazione. È paradigmatico che in molte realtà gli studi sui complessi cavallereschi si concentrino soprattutto sul periodo in cui questi appartennero ai *Pauperes Milites Christi*, mentre spesso viene indagato superficialmente il periodo Ospitaliero-Maltese. Inoltre, per quanto riguarda il caso italiano, rispetto a quello francese ad esempio, già in origine sul territorio

la presenza dell’Ordine di San Giovanni era massiccia, probabilmente superiore a quella del Tempio.

Allo stato attuale degli studi, se dal punto di vista documentario non sussistono sostanziali certezze sulla magione di Santa Maria del Tempio, numerose sono invece le notizie che si possono ricavare dagli storici ed eruditi bolognesi del passato. Il primo a citare la commenda è Cherubino Ghirardacci, in *Della Historia di Bologna*, quando in data 1345 riporta che

“furono anche ristorate Santa Maria dell’Ospitale di Monzone di Vallombrosa, Santa Maria Maddalena dell’Ordine dell’Ospitale di S. Giovanni Gerosolimitano”<sup>(8)</sup>.

Si tratta di un elemento importante perché testimonia probabilmente la prima ristrutturazione della chiesa dopo il passaggio di testimone tra Templari e Ospitalieri.

Nella *Bologna Perlustrata* di Antonio Masini, il giorno 24 giugno si legge

“Alla chiesa Parochiale di S. Maria del Tempio, Commenda de’ Cavalieri Gerosolimitani di Malta, in Strada Maggiore. Fù già luogo de’ Cavalieri della Militia Templare, il qual Ordine del 1307 da Papa Clemente V fu estinto, [...]. Dal 1315 era Ospitale detto di S. Gio. Battista, e dal 1390 fu dato alli suddetti Cavalieri di Malta. Quivi è ancora la Residenza del Prencipe, & Accademici Torbidi, dove s’esercitano in virtù cavalleresche”<sup>(9)</sup>.

Non sappiamo dove il Masini prenda tali informazioni, è tuttavia interessante notare come venga riportato per la prima volta il fatto che nel 1390, a seguito della demolizione della rettoria ospitaliera di Santa Croce, causata dai lavori di San Petronio, Santa Maria del Tempio divenne definitivamente la sede centrale dell’Ordine a Bologna.

A ragione di ciò è possibile che dopo gli avvenimenti del 1312, i Gerosolimitani, acquisite le proprietà dei Templari, forse si limitarono a utilizzare gli spazi di Santa Maria come residenza secondaria e ospi-

zio, mantenendo la *domus* in Santa Croce. È certo però che la chiesa di Strada Maggiore continuò ad avere una funzione nelle pratiche religiose dei cavalieri anche nei decenni successivi al processo. Infatti, nel centro della navata si conservava la lastra del templare Pietro Roti<sup>(10)</sup>. La tomba terragna, oggi perduta, riportava una lunga iscrizione in esametri rimati che celebravano Pietro, canonico del Tempio, successivamente passato alla milizia giovannita e deceduto nel 1329. La scultura ci è nota attraverso il disegno realizzato dall'Oretti per il manoscritto dei *Sepolcri nelle Chiese di Bologna e le loro iscrizioni*<sup>(11)</sup>, pubblicato da Breveglieri<sup>(12)</sup>.

L'assenza di testimonianze più precise ci spinge a ipotizzare un'ampia campagna di lavori e ristrutturazioni del complesso di Strada Maggiore in corrispondenza del 1390, anno in cui Santa Maria divenne la prima casa bolognese dei cavalieri di San Giovanni.

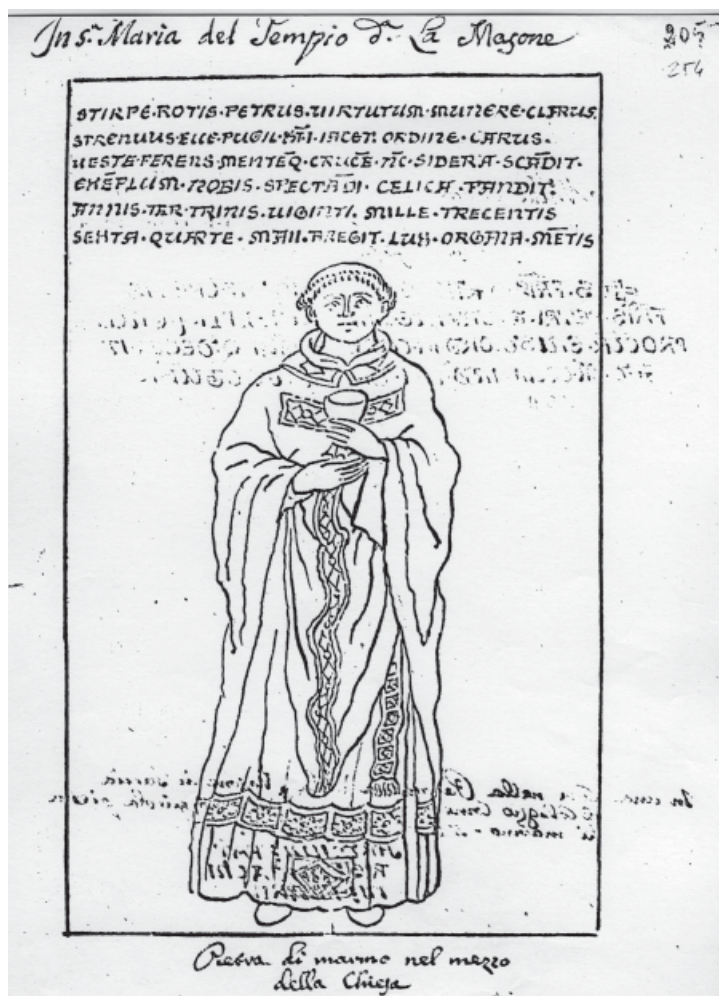
Ancora il Masini, in data 8 agosto riporta

“Del 1455 il Commendatore Achille Malvezzi nel far acconciare la Chiesa di Santa Maria del Tempio di Strada Maggiore, fece per opera di Ridolfo Fioravanti con grande artificio trasportare la Torre, e le campane su l'angolo della via Malgrado, dove di presente si vede, lontano dove era prima 35 piedi, [...]”<sup>(13)</sup>.

Nel mese di agosto del 1455, l'architetto Aristotile Fioravanti - costruttore anche di palazzo Granovitij e della cattedrale dell'Assunzione al Cremlino moscovita - su ordine del commendatore gerosolimitano Achille Malvezzi, spostò la torre lungo Strada Maggiore per la lunghezza di quasi 13 me-

tri e mezzo, ricollocandola all'incrocio con via Malgrado. Lo spostamento della torre “costrutta con mattoni di cotto, alta sopra terra piedi 65, oncie 6, larga per ogni lato piedi 11, oncie 3 e mezza”<sup>(14)</sup> (23x4,2 m), non era allora, come oggi, certamente il metodo migliore per ristrutturare il palazzo, ignoriamo tuttavia le motivazioni, forse una dimostrazione da parte del Fioravanti delle sue capacità, che portarono verso tale scelta. L'ingegnoso sistema venne attuato scavando la parte inferiore della torre e ponendola, imbrigliata in una gabbia di legno su cilindri di robusto abete, che successivamente con l'impiego di olio e buoi vennero trascinati.

Tutto ciò va a favore dell'ipotesi che la prima chiesa della magione si trovasse



Disegno della lastra tombale di Pietro Rota, Marcello Oretti, metà del XVIII secolo.

presso via Torleone, come riporta ancora il Masini “a di 21 novembre”:

“Alla parrocchiale di Santa Maria del Tempio in Strada Maggiore è la festa. La chiesa vecchia con l’ospitale, detto di S. Gio. Battista, era sù l’angolo della Strada del Torlione, rincontro alle Monache di S. Caterina, e vi sono ancora le vestigia, con alcuni santi dipinti sul muro, e la sua Torre con le campane, come si dice adì 8 agosto, fù trasportata, dove ora si trova”<sup>(15)</sup>.

È allora probabile che il Malvezzi riqua-  
lificasse il complesso facendo in gran parte ricostruire e forse nuovamente orientare la chiesa, come sostiene il Masini stesso, e spostando la torre vicino a vicolo Malgrado. L’ipotesi di una ricostruzione della chiesa con mutato orientamento è sostenuta anche da Giuseppe Guidicini, che realizzò un interessante disegno che illustra la struttura della magione prima e dopo i restauri quattrocenteschi.

Lo stesso Guidicini dà ampia trattazione ai fatti avvenuti a Santa Maria del Tempio dopo l’arrivo dei francesi nel 1796, quando Cesare Egano, ultimo commendatore bolognese e nipote di Benedetto XV, venne esautorato, mentre i beni furono acquistati dell’Aldini. La parrocchia venne soppressa solo nel 1807 e la chiesa fu chiusa al culto il 16 agosto 1808. Luigi Aldini nel 1825 fece anche demolire la torre “coll’idea di trovare sotto di essa delle medaglie che esistevano soltanto nella sua immaginazione”<sup>(16)</sup>. È probabile che in queste circostanze gran parte degli arredi e delle decorazioni sia andata perduta o alienata sul mercato, prassi assai diffusa nelle ‘riqualificazioni’ giacobine.

“Atterrata la torre, la Chiesa ed annessa canonica cedute entrambe al dotto filosofo Giovanni Aldini, ridusse questi l’una e l’altra ad abitazione”<sup>(17)</sup>.

Santa Maria Maddalena,

“fu chiesa abbastanza vasta, lunga piedi 60 – un piede bolognese misura 0,3801 m quindi il tempio era lungo quasi 23 m – e larga 25 – 9,50 m – con l’altare maggio-

re entro cappella verso via Malgrado, [...]. Aveva quattro altari e tutta quanta ben ornata da pitture<sup>(18)</sup> [...]. Aveva tre porte: la principale su Strada Maggiore e due minori conducevano alla sagrestia, posta dopo l’altare grande ed al portico vicino al palazzo. Il cimitero stava di fronte alla chiesa, circondato da morello”<sup>(19)</sup>.

Dopo le soppressioni le parti dell’antica *domus* presero strade diverse trovando molteplici proprietari. Infatti la “casa del Commendatore”, come il Guidicini chiamava il palazzo della magione, dagli Aldini passò alla Cassa di Risparmio di Bologna. Successivamente Filippo Biagi la comprò e vi apportò le maggiori modifiche, come testimonia la data 1863 apposta su uno dei capitelli delle colonne del cortile. L’insieme venne così radicalmente modificato, alcune parti furono unite, ristrutturata e fu costruito *ex novo* l’ultimo piano. Infine venne innalzata l’attuale facciata e abbattuto il portico ligneo rimanente in via Torleone. Il palazzo dai Biagi passò al cavalier Salaroli, che, morendo nel 1942, lo lasciò ad alcune opere pie della città. Il bombardamento del 1944 rase al suolo gran parte degli edifici antichi posti a levante, tra cui ciò che rimaneva delle vestigia della chiesa.

L’unica delle strutture della magione medievale superstite è identificabile con la parte dell’edificio meridionale che oggi porta ancora il nome di “Sala dei cavalieri”, un casamento a due piani, con pianta rettangolare ad aula unica. I pesanti muri costruiti in mattoni sono caratterizzati da finestre a ogiva, alcune murate, mentre l’interno presenta ancora oggi la copertura originale con grosse travi di legno. Il primo piano non sembra presentare sostanziali modifiche rispetto a quella che poteva essere la planimetria originaria, mentre il secondo piano è oggi diviso in appartamenti privati, ed è probabile che già in origine avesse una suddivisione in locali minori.

Nei tre cabrei maltesi redatti rispettivamente 1694, 1741 e 1767<sup>(20)</sup>, ritroviamo la descrizione di tutte le strutture della

magione, e l'inventario dei beni mobili. Le piante mostrano che l'edificio meridionale superstite è nel piano superiore adibito a residenza del commendatore, mentre in quello inferiore sono dislocati alcuni spazi ausiliari, come la "tinozzara", la legnaia e la rimessa della carrozza<sup>(21)</sup>. Nella tradizionale economia insediativa degli Ordini cavallereschi, il complesso più interno, centrale e quindi più protetto, veniva utilizzato come sala del capitolo, tesoreria e dormitorio dei frati, evolutosi poi in appartamento nobiliare. Infatti a partire dal Duecento, la povertà istituzionale degli Ordini lascia spazio ad un'intenzionale volontà celebrativa del rango e della classe sociale, connessa all'irrigidirsi della casta nobiliare europea.

Non è quindi troppo ardito ipotizzare che l'edificio superstite, dal 1390, fosse già concepito come residenza dei *fratres*, trasformandosi nei secoli successivi in vero e proprio palazzo. Tuttavia, tutte le fonti antiche sono concordi nell'affermare che l'ospizio si affacciava direttamente su via Torleone attraverso un portico. Nel cabreo del 1694 tutta la fabbrica orientale porticata che guardava sulla strada appena citata, probabilmente parte dell'antico nosocomio, era affittata come laboratorio al tintore Giuseppe Cattanei. A ciò si aggiunga che le stanze al di sopra del loggiato, poi trasformate dal Salaroli, erano in parte adibite all'alloggiamento della servitù, in parte a granaio. Infine, tutte le fonti moderne riportano che la residenza del commendatore si trovava al primo piano del nostro stabile, ormai divenuto un confortevole e sontuoso palazzo.

### La Crocifissione degli Ospedalieri in Santa Caterina di Strada Maggiore<sup>(22)</sup>

La prima citazione dell'affresco è rintracciabile nella *Guida di Bologna* di Ricci-Zucchini<sup>(23)</sup>, dove, nel paragrafo dedicato a Palazzo Biagi-Salaroli, viene datata genericamente al Trecento e indicata al pri-



mo piano dell'edificio denominato come magione del Tempio.

All'archivio fotografico della Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etno-antropologico delle province di Bologna, Ferrara, Forlì, Cesena, Rimini e Ravenna, sono conservate le fotografie dall'operatore Ferrosi, realizzate nel 1940 nell'abitazione del prof. Pietra. Sono la testimonianza che la *Crocifissione* si trovava ancora nella sua collocazione originaria, cioè sulla parete dell'edificio ormai già adattato a residenza.

Nel 1962 l'affresco venne strappato dalla Soprintendenza e riportato su tela, a

**Interno di Santa Maria del Tempio in occasione dei funerali del commendatore Francesco Saverio Marulli, Marcantonio Pizzari, incisione, 1752.**

causa di una nuova ristrutturazione degli appartamenti del primo piano e, per volontà stessa del prof. Pietra, venne donato alla parrocchia di Santa Caterina.

Nel 1969, a seguito di una seconda campagna fotografica, il Villani compilò la schedatura dell'archivio della Soprintendenza. L'opera, che possedeva già l'attuale collocazione nella seconda cappella destra della chiesa di Santa Caterina, viene qui descritta semplicemente come una "crocifissione con Madonna e san Giovanni Battista".

Oggi il dipinto si presenta con una discreta leggibilità, posta all'interno di una cornice artigianale degli anni Sessanta del Novecento, sovrastata dal cartiglio con la scritta INRI. La tecnica realizzativa è quella tradizionale del "buon fresco", con i colori di natura minerale stemperati in acqua e tirati sull'intonaco umido. La pittura venne rifinita attraverso l'utilizzo di tempere ausiliarie, destinate a coadiuvare una non piena carbonatazione dell'intonaco e ad esaltare, a secco, le sue qualità spaziali e decorative.

Le condizioni dell'affresco trasportato non paiono certo eccellenti. I danni bellici e l'operazione di strappo hanno causato diverse cadute della patina pittorica: per esempio in corrispondenza del naso di Cristo, a sinistra della croce e nella parte inferiore al di sotto della figura del Battista. I danni appaiono ancor più evidenti se si confrontano le foto attuali con quelle del 1940: i cambiamenti dovuti alla grossolana operazione del 1962 sono rilevanti. Infatti, sono andate integralmente perse le rifiniture a secco: i chiaroscuri del ventre di Gesù e la ferita sanguinante del costato e delle stigmate, le decorazioni del manto della Vergine e la motta della croce. Questi elementi accentuavano il *pathos* e la scarsa spazialità, e ne miglioravano la propensione decorativa e la *verve* naturalistica. I solchi profondi dell'intonaco, evidenti in corrispondenza delle aureole, dimostrano inoltre la presenza di inserti metallici, elementi esplicativi di un chiaro polimaterismo, sintomo del gusto

coevo. Purtroppo tutto ciò compromette ulteriormente la lettura dell'opera.

Il restauro ha però consolidato l'affresco su tela con pesanti stuccature e lo ha ripulito di alcune ridipinture, come nelle mani giunte della Madonna, visibilmente innaturali nelle fotografie del Ferroni. Dagli anni Sessanta ad oggi non sono stati effettuati altri interventi.

Il dipinto dal punto di vista tematico-compositivo e iconografico è abbastanza semplice, legato alla tradizione. Immediati i riferimenti ai suoi committenti, non a caso il tema è quello classico della crocifissione, caro all'Ordine Ospitaliero, dove ai lati del Cristo ritroviamo la Madonna piangente e il santo patrono dei cavalieri, Giovanni il Battista, con il cartiglio della profezia sulla venuta del Salvatore. La cornice, comune nella pittura bolognese del periodo, ha più fasce cromatiche, le due più esterne in nero e bianco sembrano richiamare i colori della divisa dell'Ordine, nera la veste, bianca la croce a coda di rondine.

L'opera è un interessante esempio di immagine votiva dal gergo popolare realizzata alla fine del Trecento, dove il dato spaziale e naturalistico viene notevolmente limitato per dare invece risalto alla dimensione simbolico-spirituale. Il pittore eccede la trattazione espressionistica delle figure, dove il corpo emaciato del Cristo morto sulla grande croce, quasi una *imago pietatis*, diviene il centro focale della devozione, manifesto per la riflessione dei cavalieri sul dolore e sulla morte, quale insostituibili viatici per la redenzione.

Parimenti evocativi paiono in tal senso anche le grandi costole scavate e le esili braccia, memoria per digiuni e penitenze: la stessa funzione che prima dello strappo svolgevano la piaga del costato aperta, le stigmate dai vivi fiotti di sangue e la corona di spine, già scomparsa negli anni Quaranta del Novecento.

Un altro elemento forte che favorisce la partecipazione patetica alla passione è da rintracciare nei chiodi conficcati con forza nelle mani sovradimensionate. Lo stes-

so si può dire per i piedi, un particolare ricco di mistica fascinazione che si accentua nel grande chiodo inferiore che, trafitto il primo piede, ne fuoriesce per qualche centimetro conficcandosi nel secondo. Un *escamotage* un po' tragico, ma anche un guizzo di realismo caro al fervore millenarista degli ordini cavallereschi.

Tali elementi ben si combinano con la frontalità del profeta e patrono che indica con un gesto rigido, quasi minaccioso, tra il monito e l'ordine militare, la pergamena con scritto "*Ego Vox Clamantis In Deserto Parate Viat Domini*". La composizione non deve così essere letta sottolineando soltanto la non eccelsa tenuta stilistica, ma anche come il risultato della precisa volontà di veicolare con forza una funzione pietista e votiva sottesa alla pittura.

Infatti, se il Battista è indice della salvezza e *instrumentum domini*, lo sguardo di tre quarti della Vergine piangente ci riporta violentemente sull'immagine tradizionale del Cristo morto in croce, che ha l'ombelico collocato perfettamente all'incrocio delle diagonali della composizione. Il fondo piatto, bicromo, per certi versi metafisico, distoglie lo sguardo da ogni divagazione naturalistica, costituendosi come un palinsesto della salvezza eterna. Le sue condizioni odierne differiscono profondamente dalle caratteristiche originarie che, anche a causa del viraggio cromatico, hanno completamente eliminato anche la più esile parvenza naturalistica.

Nell'ultimo quarto del Trecento, Bologna è segnata da diversi fermenti di devozione popolare, frutto di nuove ansie mil-



lenariste e di precise esigenze di riforma spirituale. Il clima cittadino culminò con il movimento dei Bianchi, giunto in città da Imola con la grande processione del 1399. I fermenti religiosi si tradussero allora nel rifiorire delle confraternite laiche cittadine e nella conseguente diffusione di nuove immagini votive e rinnovati costumi penitenziali. A ragione di ciò, l'*imago pietatis*, una tipologia iconografica già diffusa nell'arte del Trecento bolognese, venne ad assumere una funzione spirituale incentrata sulla devozione personale e sulla meditazione passionale. Tutto ciò non risultò certo lontano dalla sensi-

**Crocifissione, magione di Santa Maria del Tempio, oggi palazzo Biagi-Salaroli (Sala dei Cavalieri), appartamento del prof Pietra, foto Ferrosi, 1940.**

bilità cavalleresca, che grazie alla propensione internazionalista e ai continui rapporti con altre regioni d'Europa, come la Germania, dove la spiritualità aveva già da tempo sterzato verso costumi più rigidi, alla base di nuove consapevolezze artistiche popolari legate ai misteri della redenzione, poteva far propri spunti estetici che rinfrescassero le antiche iconografie.

La crocifissione che era affrescata originariamente in uno degli ambienti del primo piano dello stabile commendale, riconosciuto come la residenza degli Ospitalieri, anche in virtù dell'articolazione compositiva suggerisce la possibilità che in origine facesse parte della decorazione di una delle stanze dei cavalieri. L'opera aveva così la funzione di spingere alla meditazione ed alla preghiera i *fratres* nei momenti privati: un *transfert* ascetico, dove la sobrietà visiva e gli accenti patetici diventavano i catalizzatori dell'ardore spirituale. Invero, numerosi sono gli esempi dell'utilizzo nella pittura tardo-medievale italiana di questi quadri votivi all'interno delle realtà conventuali. Si pensi a ciò che qualche decennio dopo, fra Beato Angelico, con maggior perizia, capacità compositiva e inventiva, ma con fervore religioso e volontà artistica strumentale affini, farà negli ambienti del convento domenicano di San Marco a Firenze.

Allo stato degli studi, la *Crocifissione* non presenta nessun appiglio documentario. Sappiamo che i cavalieri di San Giovanni e i Templari loro predecessori, avevano una spiccata devozione nei confronti della Croce, come *memento* della morte e prefigurazione della vita eterna, una riflessione quotidiana per i frati guerrieri protesi al martirio. Il Malvasia riporta infatti la presenza, tra interessanti affreschi cinquecenteschi attribuiti a Girolamo Miruoli (come *Maria bambina che sale al Tempio*, iconografia ancora cara ai *Pauperes Milites Christi*), di un antico Crocifisso ligneo dipinto, opera di grande interesse ai fini di una specifica ricerca.

“In essa le due pitture a fresco, che formano li due Altari laterali, cioè il Bat-

tezzo di Nostro Signore, e la Decollazione del Battista, sono del Miruoli; si come dello stesso nell'Altar maggiore la B. Vergine che saglie al Tempio, dipintavi in luogo dell'antichissimo Crocifisso dipinto in legno, assiso sopra la cantoria, e fatto anch'egli in luogo della prima Immagine dipintavi sul muro”<sup>(24)</sup>.

In realtà, a pagina 65 dell'inventario del Cabreo del 1767 è riportato che non di affreschi si trattava, ma di quadri a olio, così quello dell'altare maggiore viene dato come opera certa del “signor Giacomo Cattani”. Questa informazione, che vale la pena di approfondire in altra sede, potrebbe però riferirsi al dipinto con la *Presentazione della Vergine al Tempio* (Inv. 913), di autore e provenienza ignoti, conservato presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna<sup>(25)</sup>. Giacomo Cattani è certamente identificabile nel bolognese Giacomo Cattaneo, allievo del Mastelletta, pittore di scarsa fama, ma musicista eccentrico di grande successo. Nel capitolo della Felsina dedicato al Donducci si legge

“Dipinse nondimeno qualche poco, e tirò a quel modo [in riferimento appunto alla pittura del Mastelletta], ma vi diede lontano; e di lui vedesi in pubblico in S. Maria delle Muratelle il quadro in fondo della Chiesa”<sup>(26)</sup>.

La sua attività in Santa Maria del Tempio non è menzionata, ma la descrizione dell'inventario, e i caratteri stilistici della *Presentazione della Vergine al Tempio* della Pinacoteca che non sembrano troppo discostarsi da quelli delle opere mature del Donducci, potrebbero così supportarne l'autografia.

La *Crocifissione*, oggi conservata in Santa Caterina di Strada Maggiore, sembra invece rimandare all'ambito di Simone dei Crocefissi<sup>(27)</sup>. Il Villani, nella scheda fotografica del 1969, data l'affresco al secondo decennio del Quattrocento, attribuendolo a Cristoforo da Bologna, con un punto interrogativo. A mio avviso, anche stilisticamente non dovrebbero esserci motivi per non datare l'opera intorno all'ultimo decennio del Trecento, quando



gli Ospitalieri, lasciata la precettoria di Santa Croce, si stabilirono definitivamente in Santa Maria del Tempio, ristrutturandola.

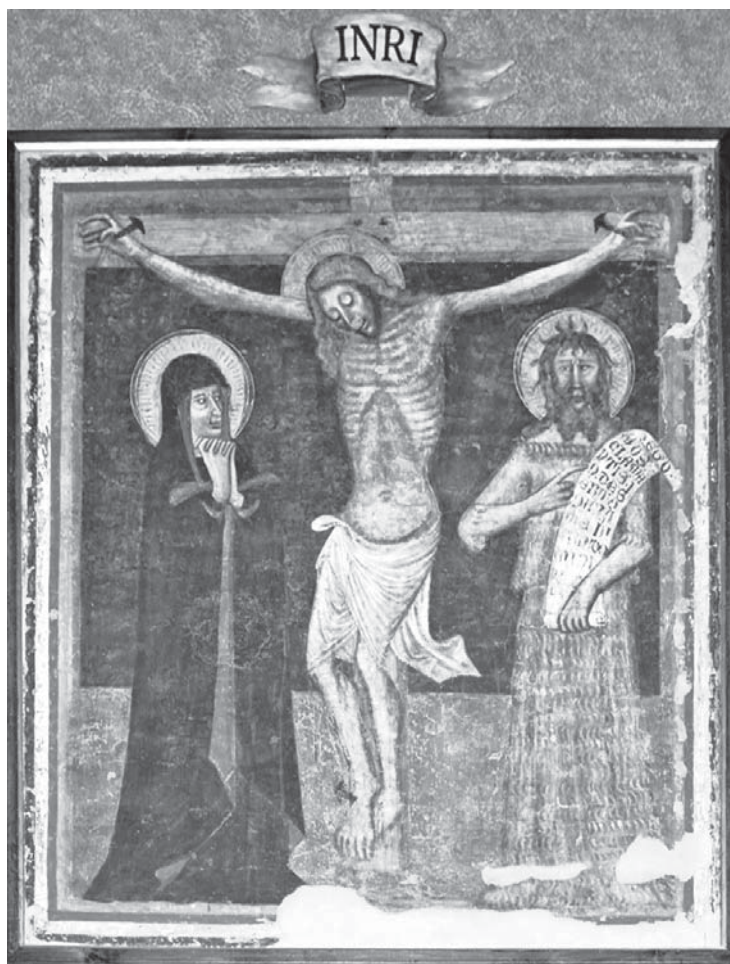
Nonostante i danni subiti nello strappo, non possiamo nascondere di trovarci di fronte all'intervento di un anonimo maestro il cui stile è modulato su un rozzo, per quanto schietto, lessico popolare, con una parlata in alcuni passaggi stentata e un po' attardata anche dal punto di vista dei modelli. Nella composizione immediata appare l'assenza di solide intonazioni spaziali, lo stesso si dica per l'aridità dialettica tra le figure. Lo sguardo di Maria è sì orientato a sottolineare la ferita del costato, ora scomparsa, ma si perde nel vuoto di un'espressione accigliata, neutra, inebetita.

È la riproposizione un po' svogliata di un modello trecentesco della Vergine piangente, ma la carica espressiva si è consumata, è stata annullata dal suo abuso e troppo aspra appare la maniera con cui sono dipinte le mani.

Il Cristo, sia per quanto riguarda il potente torace, violentemente scavato dalle lunghe costole (forse la parte migliore del dipinto, quella più vicina a Simone), o le esili braccia, due sottili e disarmoniche fasce di colore, ben si accorda con le tarde croci del maestro dei Crocifissi (o con l'*Anconetta*) della Pinacoteca Nazionale<sup>(28)</sup>. Riferimenti particolarmente calzanti, nonostante la distanza cronologica, mi paiono anche essere rintracciabili in opere come il *Sogno della Vergine* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara<sup>(29)</sup>, la *Crocifissione* della Pinacoteca di Bologna<sup>(30)</sup> e la *Pietà* del Museo Davia Bargellini. Proprio quest'ultima a suo tempo aveva inorridito la Sandberg Vavalà, facendo pronunciare alla studiosa un giudizio particolarmente caustico:

"[...] a tanta aridità ed anzi a livello ancora inferiore (e sono da citare a questo proposito la *Pietà Davia Bargellini*, e tutti i crocifissi stazionali del maestro [...])"<sup>(31)</sup>.

Una sentenza, certo interessante per quanto riguarda la storia della critica



d'arte, che gli studi posteriori hanno giustamente rivisto.

“A parte l'interesse filologico, questa tavola è stata spesso giudicata con qualche disprezzo (Malaguzzi Valeri, Vavalà, Arslan). Anche Longhi osserva che l'espressionismo è aspro e ingrato invece che straziante, e il pianto degli angeli è un po' troppo 'in serie'. D'altronde a questa data ormai, e d'ora in avanti, anche le migliori uscite di Simone vanno riconosciute in quel congegno di sigle entro cui le complesse componenti del suo linguaggio trovarono stabilizzazione personale e costanza di stilemi<sup>(32)</sup>”.

La *Crocifissione* in Santa Caterina può allora essere avvicinata alla matura produzione di Simone, i cui modelli paiono alla base della formazione stilistica del

**Crocifissione, già nella magione di Santa Maria del Tempio, oggi in Santa Caterina di Strada Maggiore, 1390 ca.**

Giacomo Cattaneo (?), *Presentazione della Vergine al Tempio*, Pinacoteca Nazionale di Bologna, Inv. 913.



suo anonimo pittore. Nella tavola del Davia Bargellini si riscontra una sottile vicinanza tra la dolce espressività del volto di Maria, e certe asprezze dell'omologa inebetita della *Crocifissione*. Se infatti, né la corposità naturalistica del costruito fisionomico, né l'istinto espressionista che marca la sigla sentimentale, hanno dei rapporti stringenti, una certa affinità si può scovare nell'incarnato superstite e nei tratteggi che compongono le rughe della bocca, il naso e le ciglia. Così, poiché la tavola della *Pietà* rappresenta un antefatto alla *Crocifissione*, mi pare che nella figura del Cristo e della Vergine possano tranquillamente rintracciarsi alcune sigle stilistiche care al nostro anonimo pittore.

Un altro elemento molto interessante che accomuna le due opere a livello

iconografico. La *Pietà* come si deduce dall'iscrizione, fu fatta eseguire nel 1368 per Giovanni da Elthinl, uno studente tedesco deceduto a Bologna. È lecito pensare che l'accentuata dimensione simbolica ed espressiva che la permea, che influisce sulla stilizzazione del dato naturalistico generando una tensione sintetica ed astrattizzante, costituisca un caso emblematico nel quale si ritrova quella funzione votiva, che caratterizza l'uso privato delle *imago pietatis*. Una funzione non dissimile doveva possedere la *Crocifissione* nella sua collocazione originaria.

Altresì, dal punto di vista stilistico, mi pare interessante anche il confronto con l'*Anconetta* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, un'altra opera tarda di Simone<sup>(33)</sup>. La tavoletta firmata, che Fabrizio Lollini attribuisce all'ultima fase del maestro, ben rappresenta quella

“produzione di manufatti di piccole dimensioni, non legate alle esigenze di arredo liturgico, ma a quelle del consumo privato<sup>(34)</sup>”.

Un manufatto artistico realizzato in bottega, attraverso dinamiche artistiche quasi seriali, caratterizzato da una

“*facies formale* meno alta [dove la firma] vale come garanzia di qualità di un'entità produttiva, più che come attestazione di responsabilità individuale<sup>(35)</sup>”.

Nella *Crocifissione* ospitaliera paiono ritornare gli stessi caratteri fisionomici dell'*Anconetta*: come il colore dei capelli del Cristo, la drammatizzazione anatomica del torace e la sensibile, per quanto ingessata, affinità nel panneggio del perizoma.

Nell'affresco il San Giovanni Battista, dalla posa rigidamente frontale, presenta una capigliatura ricorrente nella pittura bolognese del Trecento, anche se qui sovradimensionata e agitata da una tensione nevrotica. La linea del naso e lo strabismo degli occhi poi richiamano ancora una volta le opere di Simone dei Crocifissi: nella tavola devozionale dell'Urbano V della Pinacoteca Nazionale compare la medesima elissi degli occhi e lo stesso profilo

nasale. Se sui tratti fisionomici realistici di Bernard de Grimoard, sottolineati da Fabrizio Lollini<sup>(36)</sup>, un atto vandalico disegnasse la barba del Battista, la somiglianza sarebbe palese.

Queste opere si configurano allora come i prodromi della cultura artistica del nostro anonimo pittore, che nella bottega di Simone, al calare del Trecento, svolse un ruolo importante coadiuvandolo nelle sue ultime realizzazioni. Infatti, troppo stringenti appaiono le similitudini tra la *Crocifissione* e le altre opere di Simone, per poterla pensare come un prodotto estraneo alla sua bottega. Altresì, nonostante le condizioni del dipinto rendano molto difficile qualsiasi valutazione, troppe sono le incertezze e le cadute stilistiche per riconoscervi la sua mano, anche se al termine della carriera.

In conclusione, non posso escludere

che la bottega di Simone di Filippo potesse essere impegnata in una vasta attività in Santa Maria del Tempio, decorando non solo gli ambienti della commenda ma forse anche le pareti della chiesa. In tal caso Simone avrà certamente mantenuto un ruolo di guida, progettando e normalizzando i diversi interventi, realizzati però in gran parte da aiuti. Forse il nome dell'anonimo pittore della *Crocifissione* dovrebbe essere rintracciato tra quello dei suoi più fedeli collaboratori, se mai i documenti li restituiranno.

Quale chiosa di questo mio contributo mi piacerebbe terminare con un affascinante azzardo, anche se al momento privo di qualsiasi fondamento: supporre opera di Simone anche "l'antichissimo Crocifisso dipinto in legno"<sup>(37)</sup>, oggi perduto, riportato già dal Malvasia ma presente anche nei cabrei.



<sup>(1)</sup> Archivio di Stato di Bologna (ASBo), Ufficio dei Memoriali, Reg. 133 (1317) c. 120v e Reg. 165 (1329) c. 1v. Cfr. *Templari e Giovanniti in Emilia-Romagna: gli esempi di Bologna, Modena e Piacenza, sec. XII-XIV*, tesi di laurea di Evelin Leve, relattrice Hannelore Zug Tucci, Università degli Studi di Perugia 2004, p. 82; Giampiero Bagni, *Pietro da Bologna: il difensore dei Templari. Le vicende, i luoghi, la storia dei Templari a Bologna*, Bologna 2008, p. 50.

<sup>(2)</sup> FRANCESCO TOMMASI, *L'Ordine dei Templari a Perugia*, «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», Perugia 1981, LXXVIII pag. 8.

<sup>(3)</sup> ANTONIO PINI, *Gli Ospedalieri di San Giovanni di Gerusalemme a Bologna nel XII-XIII secolo: prime ricerche*, «Riviera di Levante tra Emilia e Toscana», Genova 2001, XXXIII, p. 398.

<sup>(4)</sup> GIUSEPPE GUIDICINI, *Cose Notabili della città di Bologna ossia storia cronologica de' sui stabili sacri, pubblici e privati*, Bologna 1868-73, III, p. 14.

<sup>(5)</sup> Su Rinaldo di Concorrezzo si veda Giampiero Bagni, op. cit. pp. 31-46.

<sup>(6)</sup> LORENZO SCHIAVONE, *Un commendatore gerosolimitano d'eccezione di Santa Maria del Tempio a Bologna*, «Strenna Storica Bolognese», Bologna 1985, XXXV, p. 300.

<sup>(7)</sup> *Ibidem*.

<sup>(8)</sup> CHERUBINO GHIRARDACCI, *Della Historia di Bologna parte seconda*, Bologna 1657, p. 171.

<sup>(9)</sup> Antonio Masini, *Bologna Perustrata*, Bologna 1666, I, p. 526.

<sup>(10)</sup> Cfr. GIAMPIERO BAGNI, *Pietra...*, pp. 37-40.

<sup>(11)</sup> MARCELLO ORETTI, *Sepolcri nelle Chiese di Bologna e le loro iscrizioni*, seconda metà del XVIII secolo, ms. B. 114, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna.

<sup>(12)</sup> BRUNO BREVEGLIERI, *Scrittura e immagine: le lastre terragne del Medioevo bolognese*, Spoleto, 1993, pp. 161-162.

<sup>(13)</sup> ANTONIO MASINI, *Bologna...*, p. 407.

<sup>(14)</sup> GIUSEPPE BOSI, *Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze felsinee*, Bologna 1853, p. 63.

<sup>(15)</sup> *Ibidem*, p. 526.

<sup>(16)</sup> GIUSEPPE GUIDICINI, *Cose...*, p. 11.

<sup>(17)</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>(18)</sup> In tal senso si veda l'incisione dell'interno di Santa Maria del Tempio, in CARLO ANTONIO PISARRI, *Funerari del fu sua eccellenza f. Francesco-Saverio conte Marulli gran priore di Venezia, commendatore della baliale Commenda di S. Maria del Tempio di Bologna[...] fattesi celebrare da sua eccellenza il sig. don Giacomo conte Marulli suo pronipote nella detta Chiesa di sua residenza di Santa Maria del Tempio di Bologna, Venezia 1752.*

<sup>(19)</sup> GIUSEPPE FORNASINI, *La chiesa parrocchiale di Santa Caterina V.M. in Strada Maggiore*, Bologna 1942, pag. 162.

<sup>(20)</sup> ASBO, Fondo Demaniale, Santa Maria del Tempio, 18/2097, 19/2098, 20/2099.

<sup>(21)</sup> ASBO, Fondo Demaniale, Santa Maria del Tem-

pio, 18/2097, Cabreo del 1694. Si veda LORENZO SCHIAVONE, *La commenda di Santa Maria del Tempio di Bologna alla fine del Seicento*, in "Strenna Storica Bolognese", Bologna 1986, XXXVI, p. 303-328

(<sup>22</sup>) Il presente studio è nato come tesina per il Corso di Storia dell'Arte Medievale del prof. Massimo Medica, alla Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Bologna, A.A. 2005-2006. Continuato negli anni, oggi è parte del progetto di dottorato in Storia dell'Arte "La committenza artistica degli Ordini Cavallereschi nell'Italia Settentrionale tra Medioevo e Modernità" dell'Università di Bologna. Ringrazio prima di tutto il prof. Gino Ruozzi e la redazione de "Il Carrobbio", poi Lorenza Iannacci, Fabrizio Lollini, Ilaria Negretti, Massimo Medica e Giacomo Calogero, a tutti loro va la mia più grande riconoscenza per gli impagabili consigli, la grande pazienza, l'affetto e i preziosi suggerimenti.

(<sup>23</sup>) CORRADO RICCI e GUIDO ZUCCHINI, *Guida di Bologna*, Bologna 1930, pag. 63.

(<sup>24</sup>) CARLO CESARE MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, Bologna 1686, p. 270.

(<sup>25</sup>) NICOSSETTA ROIO, *Presentazione della Vergine al Tempio*, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale 3. Guido Reni e il Seicento*, a cura di J. Bentini, G. P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian, A Stanzani, scheda 25, Venezia 2008, pp. 37-38.

(<sup>26</sup>) CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina Pittrice: vite de' pittori bolognesi*, II, Bologna 1678, p. 71.

(<sup>27</sup>) Ringrazio Gianluca Del Monaco per la possibilità di visionare la sua tesi di laurea, *Per il catalogo di Simone di Filippo: opere di destinazione pubblica*, relatore Daniele Benati, Università di Bologna 2007/2008.

(<sup>28</sup>) FABRIZIO LOLLINI, *Anconetta*, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G. P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, scheda 42, Venezia 2004, pp. 148-149.

(<sup>29</sup>) ROSA D'AMICO, *Sogno della Vergine*, in *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara*, scheda 33, Bologna 1992, pp. 28-29.

(<sup>30</sup>) FABRIZIO LOLLINI, *Crocifissione*, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale 1...*, scheda 35, pp. 134-135.

(<sup>31</sup>) EVELYN SANDBERG VAVALA, *Vitale delle Madonne e Simone dei Crocifissi*, Firenze 1930, pag. 34.

(<sup>32</sup>) *La pittura del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, presentazione di Cesare Gnudi, Bologna 1978, pag. 98.

(<sup>33</sup>) Anche se nella pittura su tavola, Simone di Filippo era solito riproporre il *leitmotiv* tutto bolognese dell'albero della croce, un'opera come lo stendardo con Sant'Elena della Pinacoteca di Bologna, databile al 1375-80, mostra per quanto riguarda lo scorcio prospettico e l'aspetto formale, una discreta affinità con l'affresco ospitaliero. Fabrizio Lollini, *Sant'Elena in adorazione della Croce ed una monaca*, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale 1...*, scheda 39, pp. 142-144.

(<sup>34</sup>) FABRIZIO LOLLINI, *Anconetta...*, p. 149.

(<sup>35</sup>) *Ibidem*.

(<sup>36</sup>) FABRIZIO LOLLINI, *Papa Urbano V*, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale 1...*, scheda 37, pag. 138-139.

(<sup>37</sup>) CARLO CESARE MALVASIA, *Le pitture...*