

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Storia dell'Arte

XXIV Ciclo

Settore Concorsuale di afferenza: 10/B1 - STORIA DELL'ARTE

Settore Scientifico disciplinare: L -ART/01 - STORIA DELL'ARTE MEDIEVALE

**LA COMMITTENZA ARTISTICA DEI TEMPLARI E DEGLI
OSPITALIERI IN EMILIA ROMAGNA**

Presentata da: Paolo Cova

Coordinatore Dottorato:

**Chiar.ma Prof.ssa
Marinella Pigozzi**

Relatore:

**Chiar.mo Prof.
Fabrizio Lollini**

Esame finale anno 2012

LA COMMITTENZA ARTISTICA DEI TEMPLARI E DEGLI OSPITALIERI IN EMILIA ROMAGNA



Figura 1: Girolamo da Treviso, *Fra Sabba da Castiglione*, 1533, Faenza, Commenda

SOMMARIO

Introduzione	5
Gli Ordini religioso cavallereschi	8
Genesi degli Ordini. Milites Christi, “armati et non ornati”	8
Brevi considerazioni sulle regole e sugli statuti del Tempio e dell’Ospedale.....	23
Metodologia e fonti.....	37
Cenni sulla storiografia artistica dei Templari e degli Ospitalieri	37
Le fonti documentarie	59
Le commende templari e ospitaliere in Emilia Romagna: arte e storia	68
La commenda di Santa Maria del Tempio e gli insediamenti del territorio bolognese	68
Santa Maria del Tempio a Bologna.....	68
La chiesa bolognese di Sant’Omobono e San Giovanni Battista di Crespellano	87
La commenda di San Giovanni Battista a Castel San Pietro	89
La commenda di Sant’Ippolito di Bisana a Castel d’Argile	91
La commenda di San Giovanni Battista a Imola	93
La Commenda di Faenza.....	105
Le commende di San Giovanni di Meldola e di Palareto.....	128
Le commende di Forlì	134
La Magione	135
San Bartolomeo	137
La commenda di San Giovanni Battista al Ronco e San Giovanni in Vico.....	138
La commenda del Beato Gherardo.....	141
Su alcune commende romagnole: La Domus Dei di Cesena e San Michele in Foro a Rimini.....	145
La Domus Dei di Cesena	145
San Michele Arcangelo in Foro a Rimini e le sue pertinenze	149
San Giorgio in Portici a Ravenna.....	156

Le commende di Ferrara.....	163
Le commende di Modena.....	180
Santo Stefano a Reggio Emilia	188
San Giacomo della Masone a Tresinaro e la commenda di San Giovanni Battista di Montecchio	202
Le commende di Parma e del suo territorio.....	207
La commenda del Bosco di Parma a Casalbarbato e Santa Maria Maddalena del Cerro di Toccalmatto	213
San Tommaso Beckett a Cabriolo e SS. Simone e Giuda a Sanguinaro di Noceto.....	217
La committenza artistica dei Templari e degli Ospitalieri in Emilia e in Romagna: prospettive e sviluppi...	229
Catalogo delle opere	235
Bologna, commenda di Santa Maria del Tempio	236
Imola, commenda di San Giovanni Battista.....	255
Faenza, Commenda di Santa Maria Maddalena.....	258
Meldola, oratorio di San Giovanni Battista	280
Rimini, commenda di San Michele in Foro	284
Misano, oratorio dell'Agina	288
Ferrara, commenda della Santissima Trinità.....	292
Modena, commenda di Ponte Sant'Ambrogio	296
Reggio Emilia, commenda di Santo Stefano.....	299
Bibliografia e Sitografia	304
Bibliografia.....	304
Sitografia.....	324

INTRODUZIONE

Il lavoro che qui si presenta si propone di fare il punto della situazione sulle ricerche relative agli Ordini templare e ospitaliero per riflettere anche a livello strutturale la metodologia d'indagine su questo tema.

Nel primo capitolo GLI ORDINI RELIGIOSO-CAVALLERESCHI si cerca innanzitutto di tracciare da un punto di vista storico il profilo dei due Ordini. In particolare, nella sezione *Genesi degli Ordini. Milites Christi, "armati et non ornati"*, attraverso l'analisi della nascita dei Templari e degli Ospitalieri e delle problematiche connesse al movimento crociato, si è dato conto della dimensione culturale e teologica degli Ordini: una *forma mentis* radicalmente medioevale, che rimase la base ideologica della *militia Christi* nei diversi secoli della loro esistenza. In *Brevi considerazioni sulle regole e sugli statuti del Tempio e dell'Ospedale* si sviluppa invece un percorso d'indagine che pone l'attenzione sul rapporto tra il mondo dell'arte e gli Ordini, con particolare riferimento alla legislazione dei religiosi che si occupò e regolamentò gli aspetti estetici connaturati alla vita quotidiana dei *fratres*, in relazione alle diverse esigenze imposte dal contesto politico istituzionale.

Con il capitolo METODOLOGIA E FONTI si traccia una panoramica dell'impegnativo percorso di ricerca, riflettendo su scopi e finalità della tesi. Infatti, la difficoltà di approcciare un'indagine su complessi religiosi che spesso sono scomparsi o hanno subito radicali modifiche, e su un vasto patrimonio di opere che nella maggioranza dei casi è stato alienato e disperso, impone la definizione chiara di una metodologia, che ha avuto uno dei suoi cardini fondamentali nel censimento delle commende. Nel corso degli anni la tesi ha così assunto l'attuale fisionomia: infatti la sostanziale continuità tra le due istituzioni (l'Ordine Ospitaliero di San Giovanni ereditò il patrimonio regionale dei Templari a seguito della loro soppressione avvenuta nel 1312) e l'ideologia cavalleresca e crociata, spina dorsale della Sacra Religione di Malta, hanno consigliato di limitare l'ambito geografico delle ricerche, ma al contempo di non restringere cronologicamente l'analisi della storia delle commende e del patrimonio artistico accumulato e conservato dalla fondazione fino alla loro soppressione, per osservarne le mutazioni e le evoluzioni diacroniche.

Perciò, attraverso la difficile redazione del capitolo *Cenni alla storiografia artistica dei Templari e degli Ospitalieri* si è tentato di fare il punto sulle molteplici ricerche d'ambito storico artistico che hanno investito questo patrimonio, facendo costantemente riferimento alla bibliografia prodotta sull'argomento. Ne *Le fonti documentarie* si dà invece ragione delle scelte e della complessità delle indagini d'archivio, che, soprattutto attraverso la consultazione e l'utilizzo di una

vastissima documentazione inedita (come ad esempio i cabrei e gli inventari dell'Ordine di Malta), conservata nell'Archivio priorale di Roma, nella Biblioteca Nazionale di La Valletta e nei diversi Archivi di Stato della regione, ha effettivamente permesso l'accrescimento delle conoscenze attraverso la riscoperta di un numero rilevante di opere appartenute alle commende e la ridefinizione degli spazi cultuali e delle decorazioni che le adornavano. L'insieme delle testimonianze documentarie emersa è stata così concepita per poter essere la base necessaria anche per future ricerche.

La parte specifica di ricostruzione storica e storico artistica si è così sviluppata nel capitolo LE COMMENDE TEMPLARI E OSPITALIERE IN EMILIA ROMAGNA: ARTE E STORIA dove sono stati trattati i singoli insediamenti e si è cercato di dar conto di quello che era il patrimonio di opere d'arte degli Ordini e i complessi decorativi a loro afferenti. Nella tesi non si pretende di realizzare un'indagine storica esaustiva, poiché essa sarebbe inopportuna per i nostri intendimenti e di difficile argomentazione per chi possiede una formazione sostanzialmente di matrice storico artistica. Dunque, tutte le parti che trattano argomenti storici sono concepite come rapide sortite nel vasto campo degli studi di settore e il loro senso specifico è comunque subordinato allo studio delle testimonianze materiali. Perciò, contestualmente alla redazione di questo capitolo, riconoscendo la tradizione, il senso e l'importanza della scuola stilistico-filologica, si è proceduto alla compilazione delle schede di catalogo di una selezione delle opere superstiti, sia di quelle ancora nelle ex-commende sia di quelle che oggi hanno altre provenienze.

Conseguentemente, ne LA COMMITTEZZA ARTISTICA DEI TEMPLARI E DEGLI OSPITALIERI IN EMILIA E IN ROMAGNA: PROSPETTIVE E SVILUPPI, senza necessariamente trarre conclusioni definitive su un lavoro di ricerca che per sua natura è in divenire, si sono sviluppate alcune riflessioni sui caratteri, l'evoluzione e i limiti della committenza dei due Ordini cavallereschi in regione. In particolare si è visto come la produzione artistica fu spesso il risultato della volontà di singole personalità, si sono tracciate alcune considerazioni sui temi iconografici, sulla funzione propagandistica delle opere e su come la scelta degli artisti fosse strettamente legata alle inclinazioni stilistiche dei *milites*.

Nelle schede l'analisi stilistica ha completato il percorso di ricerca dando ragione e senso alle indagini documentarie e storiche. Si è così riscoperto un patrimonio artistico vasto e articolato che coniuga capolavori con opere di cultura assai più corsiva, ma comunque sempre capaci di raccontare la storia dei suoi artefici (alcuni - come Aristotele Fioravanti, Girolamo da Treviso, Pietro Bembo o Ranuccio Farnese - veri e propri protagonisti del loro tempo), in continuo e

sostanziale dialogo con le culture artistiche che hanno attraversato la regione, e non solo, tra Medioevo e Modernità.

Scrivere dei ringraziamenti in calce a questa tesi di dottorato non solo è un compito per sua natura arduo visto il numero vastissimo di persone che ho incontrato e che mi hanno in vari modi aiutato e sostenuto, ma si tratta, nel mio caso, di dover fare i conti con alcune vicende dolorose che hanno coinvolto la mia famiglia negli ultimi mesi. Prima di febbraio la mia intenzione era infatti quella di proporre una chiosa “politica” che desse il senso specifico delle difficoltà che in questi anni, come tanti troppi miei colleghi, ho dovuto affrontare per fare ricerca lavorando contemporaneamente. Volevo raccontare la nostra precarietà, le nostre problematiche per sbarcare il lunario facendo una professione che amiamo e ci appassiona, in un paese che sembra dimenticarsi di noi o comunque offrirci poco, pochissimo, oltre alle prediche ed a presunte buone intenzioni.

Penso le stesse identiche cose di allora ma in questa fase della mia vita tutto ciò è sostanzialmente in secondo piano. Così, oggi preferisco ricordare e ringraziare tutti quelli, e ripeto sono tantissimi, che mi hanno aiutato in questi anni di lunghe, frenetiche e appassionate ricerche.

Il primo di questi ringraziamenti è immenso e va alla mia famiglia: a Mamma, a Luca e Simone, per l’amore e il coraggio, l’impegno e la forza con cui ci siamo sostenuti e difesi in questo mare in tempesta. Il secondo ringraziamento va alla mia famiglia adottiva ad Annamaria, Roberto e Francesco per il loro affetto e la loro presenza che ha solidificato ciò che era e su cui costruiremo quello che verrà. Poi a Fabrizio che da quasi 10 anni mi segue ad ogni passo con cura, attenzione e puntualità, un grazie speciale a chi ritengo non solo maestro ma anche amico. E quindi a tutti gli amici, quelli di sempre e quelli “nuovi”, a tutti coloro che come scrissi all’epoca della tesi di laurea considero “un corollario irrinunciabile” alla mia esistenza.

E poi a Lori, anche se non ha molto senso ringraziare una parte di sé, del proprio esistere, del proprio essere; grazie per l’infinito amore che ogni secondo mi dimostri, grazie per la pazienza, la passione e per i mille sogni di ieri, di oggi e per quelli che domani verranno....

E infine a quelli che c’erano e sempre ci saranno....Un grazie a mio zio Dino, senza di lui questo studio probabilmente sarebbe stato altro, e soprattutto un eterno grazie a mio padre che con onestà, fede e passione mi ha insegnato che a volte anche i ciliegi si possono guarire. A tutti voi questa tesi è dedicata. Con imperitura riconoscenza. Paolo

Bologna, 19/20 giugno 2012

GLI ORDINI RELIGIOSO CAVALLERESCHI

GENESI DEGLI ORDINI. MILITES CHRISTI, “ARMATI ET NON ORNATI”

Gli Ordini religiosi cavallereschi furono un fenomeno che caratterizzò la storia europea per diversi secoli. Modificandosi e adattandosi, fondendosi tra di loro e cambiando nome e caratteristiche, sopravvissero dal principio del XII secolo fino ai giorni nostri, tanto che ancora oggi il Sovrano Militare Ordine Ospedaliero di San Giovanni di Gerusalemme di Rodi e di Malta, definitivamente persa la sua vocazione militare, è un ordine religioso della Santa Sede.

Gli storici hanno profondamente riflettuto sulla natura di quei sodalizi militari che abbracciarono la regola monastica, sottolineandone l'assoluta novità anche in campo teologico, infatti il cristianesimo è per sua natura drasticamente avverso alla guerra e si caratterizza fin dalle origini come una religione della pace.

L'ossimoro storico risiede nel fatto che sodalizi di guerrieri segnati da caratteristiche certo militari, ma pure religiose, abbiano potuto svilupparsi anche nel mondo cristiano, data la sua almeno concettuale irriducibile avversione per la guerra¹.

Certo, il processo di diffusione del Cristianesimo stesso, l'incontro con culture diverse, il suo divenire religione di stato e la conversione delle popolazioni barbariche nell'Alto Medioevo, ne modificarono sostanzialmente i parametri morali, ma almeno da un punto di vista squisitamente dottrinale, fino al pieno sviluppo della società feudale in Europa, l'avversione alla guerra e il ripudio della violenza furono aspetti inderogabili. L'affermazione della società e delle istituzioni vassallatiche beneficiarie nell'Europa medievale, le quali trovarono la loro giustificazione proprio nella guerra, furono la base della fusione tra l'ideologia cavalleresca e i principi del monachesimo: un “ossimoro storico” che ebbe come conseguenza la spontanea formazione in Terrasanta di sodalizi di *milites*.

Questi gruppi di cavalieri dal punto di vista dottrinale furono la necessaria conseguenza del pensiero interno alla Chiesa nella seconda metà del XI secolo, il frutto dell'idea di una *militia Christi*, protesa al servizio della Cristianità ed alla difesa dei suoi valori. Se storicamente la dottrina della *militia Christi* era antitetica al militarismo e all'universo laico, ed esprimeva un modello di

¹ F. Cardini, *Gli Ordini religioso-militari*, in *Cavaliere. Dai Templari a Napoleone. Storie di crociati, soldati, cortigiani*, a cura di A. Barbero e A. Merlotti, catalogo della mostra, Milano 2009, p. 49.

esortazione dei primi martiri della cristianità in risposta alla prepotenza propria dei guerrieri, in concomitanza con la Riforma gregoriana iniziò a diffondersi la nozione di *iustum bellum* che perfettamente si adattava alla società europea laica, tradizionalmente votata alla guerra². Furono infatti alcuni pensatori cari alla Riforma, come Burcardo di Worms, Manegoldo di Lautenbach, Bonizone da Sutri e lo stesso pontefice Ildebrando di Soana, che postularono la creazione di un vero e proprio esercito di Dio, nonostante un largo dissenso all'interno del mondo ecclesiastico³.

La rilevanza e al contempo il paradosso di queste dottrine vennero pienamente affermate nel sinodo romano del 1078, dove si stabilì che tutti i laici che si fossero pentiti per aver contrastato la Riforma, avrebbero potuto redimersi utilizzando le armi contro i veri nemici della Santa Sede. L'istituzione di una penitenza armata, "*pro defendenda iustitia*", rivolta in particolare contro gli scomunicati, è un primo effettivo passo verso l'idea di crociata; così, da un punto di vista teologico, venne superata la tradizione pacifista della Chiesa, ancora forte soprattutto nei sostenitori del movimento della *Pax Dei*, orientati all'istituzione di periodiche tregue nello stato di guerra endemico che caratterizzava l'Europa nell'XI secolo.

La storia degli Ordini religioso militari, e in particolare la loro genesi, è strutturalmente connessa ai cambiamenti politici, sociali e religiosi, intercorsi nell'XI secolo e connessi alla riforma gregoriana e allo sviluppo del movimento crociato. Infatti, le novità teologiche che ne garantirono la nascita si affermarono in un momento di grande fermento delle società mediterranee, che culminò il 15 luglio 1099 con la conquista da parte degli eserciti cristiani della città di Gerusalemme e la fondazione del Regno Latino d'Oriente⁴. Ne consegue che i fenomeni correlati alla genesi degli Ordini non possono essere indagati senza prendere in considerazione la sostanziale corrispondenza tra i sistemi dottrinali e teologici, gli eventi bellici, le specifiche esigenze socio-politiche connaturate alla formazione del Regno di Gerusalemme e dei suoi stati vassalli, e lo sviluppo, o l'invenzione⁵, delle crociate, della loro mitologia e del loro processo di istituzionalizzazione.

² J. Flori, *Crociate e jihad: il problema della guerra nella Cristianità e nell'Islam*, in *Le Crociate*, op. cit., pp. 49- 61. A. Barbero, *Benedette guerre: crociate e jihad*, Bari 2009.

³ “[...] le forze riformatrici avevano a loro volta ridefinito, rivalutandolo, il ruolo della *militia* laica chiamandola a sua volta *militia Christi*: a condizione che le spade dei guerrieri passassero al servizio dei loro programmi.” Cardini, *Gli Ordini religioso-militari*, op. cit., p. 51.

⁴ Sul problema delle crociate e della storia del Regno Latino d'Oriente la bibliografia è sterminata, mi limito così a rimandare alle ampie bibliografie di opere come *Le Crociate*, a cura di M. Rey-Delqué, catalogo della mostra, Milano 1997; A. Demurger, *Crociate e crociati nel Medioevo*, Milano 2010.

⁵ C. Tayerman, *L'invenzione della crociata*, Torino, 2000.

Diverse furono allora le conseguenze politiche, teologiche e culturali al discorso di Urbano II a Clermont nel 1095, dove il concetto di *militia Christi* si affermò pienamente, identificando nel mondo musulmano il nemico della vera fede e della Chiesa intera. La richiesta di aiuto di Alessio I Comneno del marzo precedente offrì anche la possibilità di indirizzare tutta quella soldataglia, spesso composta da sbandati sanguinari, figli cadetti della piccola nobiltà feudale, che percorrevano l'Europa in cerca di fortuna e bottini. La nuova impresa, benedetta da Roma e dell'*establishment* politico occidentale, nacque sotto una buona stella e presentò diversi vantaggi, tra cui la riunificazione delle due chiese divise dal 1054 durante il Grande Scisma.

Il discorso di Urbano instillò inoltre nelle coscienze europee la volontà radicale di compiere il *passagium*, la promessa salvifica di un pellegrinaggio gerosolimitano armato, dove l'idea della Gerusalemme celeste si sovrappose a quella della Gerusalemme terrena: la novità, la forza del messaggio ed il richiamo alla salvezza, furono le prime ragioni di un movimento di massa che non aveva precedenti nella storia Europea.

[...] ciò che, nello spazio mentale degli uomini dell'Occidente, costituisce un punto di riferimento per le peripezie dell'avventura e dell'impresa via via meglio organizzata è la coscienza collettiva di Gerusalemme: Gerusalemme, il luogo del Giudizio in una scenografia escatologica da fine del mondo, ma anche la città santa, indispensabile al pellegrinaggio cristiano per la liberazione dei peccati capitali, e in ogni caso, luogo di salvezza⁶.

L'ideologia crociata dunque germogliò sul mito della terra del Cristo, l'anelito alla sua conquista ebbe una valenza esortativa, un dettame al quale gli Ordini religiosi cavallereschi si votarono dalla fondazione e che rimase il sostanziale senso della loro esistenza. Passeranno i secoli, alcuni Ordini si estingueranno, altri nasceranno, si modificheranno anche le modalità belliche e le gerarchie interne, ma il mito di Gerusalemme rimase sempre, prima come luogo reale a cui protendere con ogni sforzo, sia fisico che spirituale, e poi come monito, luogo ideale, memoria della Redenzione del Cristo ed aspirazione alla vita eterna.

Per i *milites Christi* la Palestina infatti divenne un territorio doppiamente sacro, poiché oltre a rappresentare lo spazio fisico teatro della vita di Gesù, ne avrebbe dovuto accogliere il ritorno, la Parusia, secondo una tradizione escatologica che attraverso una vasta letteratura basata sulle

⁶ A. Dupront, *Il sacro. Crociate e Pellegrinaggi. Linguaggi e immagini*, Torino 1993, p. 11.

scritture testamentarie mitizzava i luoghi sacri ed ebbe anche la funzione di corroborare e giustificare gli ideali della guerra santa⁷.

La Prima Crociata può anche essere concepita come un processo di unità e di affermazione della Cristianità latina; in tal senso proprio gli Ordini cavallereschi, nella loro specifica caratterizzazione di milizia cristiana, divennero il simbolo ed il garante di questa unità. Una unità che divenne il valore sostanziale del nuovo popolo eletto in marcia verso la terra promessa; un insieme variopinto di genti caratterizzato però da un'ideologia composita, dove si mischiarono in percentuali mutevoli: esotismo, teorie millenaristiche, militanza, bramosia di ricchezze, smania di potere, fervore ed escatologia⁸. Un babelico affresco salvifico, un mosaico di genti, di lingue e costumi che riuscì in una impresa al limite del verosimile, raggiungendo il proprio fine il 15 luglio 1099, con il massacro dell'intera popolazione di Gerusalemme, sia essa musulmana, ebrea o cristiana. Da questo parto difficile nacque il Regno Latino d'Oriente e così gli Ordini, suoi figli, difensori e custodi.

Nella loro lunga e complessa esistenza, i *milites Christi* possono allora essere letti anche come memoria delle crociate. Essi ne rappresentarono infatti l'istituzione più importante, ed anche in epoca moderna rimarranno sempre visceralmente legati alla loro ideologia. La complessità dell'universo crociato e la sua vastità ideologica evidenziano come al calare del Medioevo, la crociata, benché le forze cristiane furono sconfitte in Terrasanta, diventò una delle radicali idee-forza dell'Occidente, una vera e propria unità di misura che permise di giudicare la storia universale e certamente ebbe sostanziali riflessi anche nel mondo musulmano⁹.

Il continuo richiamo alle origini, presente nei documenti di Templari e Ospitalieri, la celebrazione delle proprie imprese, ma anche dei propri santi e dei propri miti, si caratterizzava allora come ricordo storico di quegli eventi, rievocazione di una Cristianità occidentale che abbisognava continuamente, anche attraverso il confronto con il mondo mediorientale, di conoscere il proprio principio, religioso ma anche culturale.

⁷ F. Cardini, *Il ruolo degli ordini militari nel progetto di recuperatio della Terrasanta secondo la trattatistica dalla fine del XIII al XIV secolo*, in *Acri 1291. La fine della presenza degli ordini militari in Terra Santa e i nuovi orientamenti nel XIV secolo*, Perugia 1996, pp. 137-142.

⁸ “A fondamento dell'*eschaton* non c'è solo l'incontro: c'è, come segno che annunciava l'avvento, il concorso a Gerusalemme dei popoli e delle nazioni, a comporre una grandiosa scenografia di una salvezza comune, cioè la realizzazione fisica di un'unità che è quella dell'intera specie umana. Solo i chierici, impregnati soprattutto di Antico Testamento e abitati dalla recitazione quotidiana dei salmi, sanno leggere nei loro libri l'avvenimento insensato e così spiegarlo prendendo un po' di distanza da esso.” Dupront, *Il sacro*, op. cit., p. 18.

⁹ Cardini, *Il ruolo*, op. cit., p. 142.

Quelli che saranno gli esercizi gloriosi del mondo della cavalleria, cioè la difesa della vedova e dell'orfano – il forte al servizio del debole – non sono altro che una socializzazione del servizio per una società che ha bisogno di un'azione di giustizia. La crociata o l'appello alla crociata procedono invece, nel loro emergere impetuoso, da una trascendenza. La lotta per la croce è una lotta per Dio¹⁰.

Ed in quest'ottica anche la difesa dei pellegrini, primo scopo del Tempio, o la loro cura, prima ragione dell'Ospedale, pragmaticamente rientravano in questa ricerca di giustizia, un'idea forte e strutturale del movimento crociato: abbandonare un'Europa feudale ingiusta, caratterizzata dai soprusi e dalla povertà endemica, per conquistare terre e fortune nella nuova Gerusalemme. Valori e concetti che passarono pienamente nella mentalità e nell'ideologia degli Ordini: emblemi per una nuova cavalleria, plasmata dalla fede e forgiata dal metallo.

Altresì, ai pellegrini armati ed ai religiosi guerrieri non importava se l'avvento della "Nuova Gerusalemme" dovesse passare attraverso mari di sangue e montagne di cadaveri: il raggiungimento della vita eterna nei cieli e la gloria in terra erano troppo importanti, anche se per molti il *passagium* dovette essere senza ritorno. Nella prospettiva crociata il mondo musulmano rappresentava l'ostacolo primo all'avvento della giustizia divina: la cronachistica europea ritrasse le genti di Maometto come tiranni ed usurpatori, assimilandoli ai popoli barbari dell'Antico Testamento, scoglio al trionfo di Israele che li sconfisse grazie alla potenza di Yahweh.

Certo si tratta del trionfo sull'infedele, su colui che non ha fede in Dio, ma soprattutto si tratta della salvaguardia delle terre e dei luoghi dove è vissuto il Figlio di Dio. Finalità immediata sarà mantenere libero l'accesso ai pellegrini; ma anche, a livelli più o meno gerarchizzati, lavare via da quei luoghi la sozzura dell'infedele, secondo l'ossessione del puro che è sottesa alla tessitura mentale del mondo della cristianità; e soprattutto nella tensione escatologica che caratterizza il mondo occidentale tra l'XI e il XII secolo, preservare i luoghi dove doveva ridiscendere il Cristo nel suo secondo avvento, l'annuncio della fine dei tempi¹¹.

Queste le principali motivazioni ideologiche, molte delle quali innovative, dell'epopea crociata, almeno fino alla sopravvivenza dei Regni latini; e proprio questa mentalità fu la radice culturale dei diversi Ordini, eserciti composti da professionisti della guerra santa, che in realtà nello scontro riuscirono anche a conoscere, e, almeno su un piano diplomatico e politico, a dialogare con il mondo musulmano.

Nel concreto, il pellegrinaggio armato a Gerusalemme, passato alla storia come Prima Crociata, si configurò come una grande migrazione verso oriente, una valvola di sfogo al boom demografico ed al bisogno di ascesa e conquista della nobiltà europea. In tal senso non appare

¹⁰ Dupront, *Il sacro*, op. cit., p. 21.

¹¹ *Ibidem*, pp. 21-22.

fuorviante l'idea ormai sostanzialmente accettata della storiografia crociata che intravede nel fenomeno i germi di un precoce esperimento proto-coloniale. Inoltre, se a questi fattori si aggiunge che

[...] dalla metà dell'XI secolo, è emersa con la cosiddetta Lotta per le Investiture una nuova poderosa forza politica organizzata, la Chiesa di Roma, che si candida apertamente alla direzione non solo spirituale, ma anche politica dell'intera Cristianità, ecco presenti tutte le condizioni che spiegano come proprio allora, cioè alla fine dell'XI secolo, nasca l'idea della Crociata¹².

Conclusasi la spedizione nel 1099 con la fondazione del regno gerosolimitano, il problema della presenza militare sul territorio fu all'ordine del giorno: infatti un numero elevato di pellegrini armati, dopo lo scioglimento del voto sul Santo Sepolcro, ritornò in Europa. Conseguentemente, la riorganizzazione del fronte musulmano con la ripresa bellica e in particolare la guerriglia al di fuori dei centri urbani, cominciarono a creare grosse difficoltà ai nuovi signori, mentre gli eserciti stagionali, legati al flusso di crociati dall'Europa, non potevano garantire una valida risposta ai bisogni.

Una parziale soluzione a queste problematiche derivò inaspettatamente dalla spontanea organizzazione di sodalizi tra *bellatores*, profondamente impregnati degli ideali della nuova cavalleria, che facendo vita comunitaria adottarono i tradizionali voti monastici di castità, povertà e obbedienza. Queste prime comunità, favorite dalle autorità politiche e religiose, se da un lato rappresentavano una logica conseguenza al movimento crociato, dall'altro furono portatori di un pensiero profondamente innovativo, che assicurò la genesi di una milizia specializzata composta da formidabili guerrieri, dediti alla causa e protesi al martirio. Il loro fanatismo e la potenza del nuovo messaggio ebbero un successo straordinario, e permisero la sopravvivenza degli stati feudali crociati, che necessitavano sia di guerrieri che di religiosi, i primi che combattessero i mussulmani su tutti i fronti e difendessero i pellegrini, i secondi che li organizzassero e provvedessero alle loro cure sia materiali che spirituali. Chi meglio di una inedita figura di monaco cavaliere poteva assolvere ad entrambe le funzioni: nacquero così nuovi ordini religiosi che contemplavano nelle loro *regulae* l'espletamento sia degli obblighi dei combattenti, sia il rispetto dei voti fondamentali del monachesimo di ascendenza benedettina, appunto la povertà, la castità e l'obbedienza.

Uno di questi sodalizi cavallereschi si organizzò per assistere i pellegrini nell'ospizio dell'abbazia benedettina di Santa Maria dei Latini, prendendo dimora presso l'adiacente chiesa di San Giovanni Battista.

¹² *Ibidem*, pp. 7-8.

Proprio a Gerusalemme, verso la metà dell'XI secolo, gli amalfitani avevano fondato l'abbazia di Santa Maria dei Latini che attorno al 1080 possedeva, per accogliere i pellegrini, anche un ospedale dedicato a san Giovanni in quanto sorgeva presso la chiesa edificata sul sito in cui, secondo la tradizione, un angelo aveva annunciato il concepimento del Battista (o, secondo altri, sarebbe avvenuto il suo martirio)¹³.

Questo gruppo di cavalieri, presieduti dal rettore Gerardo, forse di origini amalfitane, fondarono una confraternita dedita alla cura dei bisognosi che si intitolò proprio a San Giovanni Battista. Nel 1113, il pontefice Pasquale II con la bolla *Pie postulatio voluntatis* riconobbe il nuovo ordine, ne confermò le proprietà, sia Oltremare che in Europa, e si riferì a Gerardo stesso quale *institutori ac preposito*¹⁴. Nella bolla venne garantita la dipendenza diretta dalla Santa Sede e vennero conferite

al nuovo ordine dipendenze ospedaliere in Occidente (*xenodochio sive ptochia in occidentis partibus*) situate a Saint Gilles in Provenza (*burgum Sancti Aegidii*), ad Asti, a Pisa, a Bari, a Otranto, a Taranto e a Messina¹⁵.

Già dalla sua fondazione l'Ordine dei cavalieri dell'Ospedale di San Giovanni di Gerusalemme, certamente il più antico tra gli Ordini religiosi militari, evidenziò un rapporto privilegiato con l'Italia e in particolare con la repubblica marinara di Amalfi. Non è un caso se nei secoli successivi avrebbe formalizzato quale propria insegna la croce ad otto punte a coda di rondine, simbolo della città. Inoltre, gli amalfitani nell'XI secolo stavano vivendo un'epoca aurea e diedero, grazie alle loro conoscenze ed ai solidi rapporti commerciali e diplomatici con i diversi potentati musulmani, un contributo decisivo al successo della Prima Crociata.

Secondo la tradizione nel 1118 un cavaliere dello Champagne di nome Ugo di Payns riuscì a convincere il re Baldovino I di Gerusalemme a concedergli un'ala del suo palazzo, corrispondente alla moschea di Al Aqsa, costruita sul luogo storicamente riconosciuto come la spianata del Tempio di Salomone. Invero, come ha sottolineato Malcolm Barber, la fondazione ufficiale dell'ordine sulla base delle testimonianze degli stessi templari dovette cadere tra il 14 gennaio e il 13 settembre del 1120, probabilmente durante l'assemblea di Nablus che emanò diversi decreti¹⁶. La nuova *fraternitas*, che si prefissò lo scopo di presiedere alla difesa dei pellegrini assumendo il nome di *Pauperes Milites Christi*, se inizialmente si pose sotto l'autorità dei canonici del Santo Sepolcro, con l'ottenimento della sede, la conseguente intitolazione al Tempio e il viaggio promozionale del fondatore in Europa ebbe il riconoscimento al concilio di Troyes del 1129. La dirimpente novità

¹³ R. Bordone, *I Cavalieri di San Giovanni dalle origini a Malta*, in *Cavalieri*, op. cit., p. 91.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. M. Barber, *La storia dei templari*, Cambridge 1994, pp. 17-18.

dei Templari fu proprio la fusione degli ideali della cavalleria con quelli della vita canonica, protendendo verso il martirio e quindi verso un modello sostanzialmente nuovo di santità¹⁷. Il percorso di definizione dottrinale della *militia Christi* e dello *iustum Bellum* trovò così il suo più ovvio compimento: la fondazione di un ordine religioso che fin dalle origini contemplatesse l'utilizzo delle armi e lo spargimento di sangue non cristiano, un'idea impensabile fino a qualche decennio prima, che ancora oggi pesa nella storia stessa della Chiesa romana.

Un altro aspetto che è stato largamente dibattuto dalla storiografia¹⁸ è quello relativo all'influenza del *ribat* musulmano nell'origine degli Ordini, problema che sembra rientrare per altro in una più ampia riflessione sul rapporto stesso tra universo latino e potentati islamici, prima, dopo e durante gli stati crociati.

Tradizionalmente il *ribat* era una struttura militare posta lungo i confini del *dār al-Islām*, i territori dominati politicamente e giuridicamente dai musulmani, dove risiedevano dei guerrieri volontari (*murabitum*) votati anche a specifici esercizi spirituali. La tesi che queste milizie periodiche, istituite già nel VII secolo, rappresentassero in qualche modo un modello per Templari e Ospitalieri, appare non priva di fondamento, anche se difficilmente si potrà trovare prova di ciò nella scarsa documentazione conosciuta. Se infatti il servizio nel *ribat* era a tempo determinato, un aspetto che differisce nella sostanza dai voti perpetui che pronunciavano i cavalieri latini, orientando l'analisi su di un piano propriamente storico antropologico si può evidenziare una sottile affinità, una traccia di quelle reciproche influenze che permearono l'universo mediterraneo.

Nessuno dei cronisti contemporanei registrò la fondazione del Tempio, descritta invece nella seconda metà del secolo da tre testimoni, per altro avversi all'Ordine stesso, Guglielmo (arcivescovo di Tiro morto nel 1186 ca.), Michele il Siriano (patriarca di Antiochia, morto nel 1199) e Walter Map (arcidiacono di Oxford morto tra il 1208 e il 1210).

Michele il Siriano sostiene che fu il re, pienamente consapevole delle deficienze dell'organizzazione militare, a persuadere Ugo di Payns e trenta suoi compagni «a servire nella cavalleria anziché farsi monaci, agendo per la salvezza delle proprie anime e proteggendo quei luoghi dai predoni»¹⁹.

In tal senso, l'attività di pattugliamento e di difesa svolte dai Templari dovettero apparire a Baldovino I e al patriarca il logico completamento dell'attività ospedaliera dei Giovanniti. Nelle prime testimonianze scritte poi emerge uno stretto rapporto tra le due istituzioni: infatti, dei primi

¹⁷ S. Cerrini, *La rivoluzione dei templari: una storia perduta del XII secolo*, Milano 2008.

¹⁸ Cfr. A. Demurger, *I cavalieri di Cristo: gli ordini religioso-militari nel Medioevo. XI-XVI secolo*, Milano 2004, pp. 300-305.

¹⁹ Barber, *La storia*, op. cit. p. 16.

quattro documenti del Regno di Gerusalemme che trattano del Tempio due riguardano anche l'Ospedale²⁰.

Invero, fu probabilmente sulla scorta dei Templari, che dopo la morte del beato Gerardo, il *magister* degli Ospitalieri Raimondo du Puy, tra il 1120 e il 1121 favorì l'ammissione nell'istituzione di un contingente militare, dedito alla difesa dei pellegrini e dei *fratres*, prodromo alla definitiva trasformazione in ordine religioso militare. La regola scelta dai padri fondatori fu quella agostiniana che venne confermata dal pontefice Eugenio III nel 1153, la stessa che il Tempio aveva adottato al concilio di Troyes nel 1129, si capisce così come la rivalità tra le due istituzioni fosse probabilmente già insita nella loro genesi.

[...] nel 1136 il re di Gerusalemme, spinto dalla necessità di difendere il regno, concesse ai giovanniti il castello e la città fortificata di Bethgibelin, avamposto per la conquista di Ascalona; di fatto, il riconoscimento da parte della Chiesa del progetto religioso-militare dei Templari, sostenuto da Bernardo di Chiaravalle, fu certo decisivo nell'orientare in tale direzione anche gli ospedalieri²¹

La regola dell'Ordine gerosolimitano promulgata sotto il Gran Maestro Raimondo du Puy evidenzia la sua natura bipolare, in essa infatti emerge chiaramente che la dimensione ospitaliera delle origini veniva ampliata e completata, anche da un punto schiettamente spirituale, dalla dimensione cavalleresca e militare.

[...] e d'È divoti Cristiani è stato dotato, accresciuto, ampliato, ed arricchito di poteri, possessioni, giurisdizioni, grazie, privilegi, ed esenzioni, acciocchè i Cavalieri, che hanno fatta professione nell'Ordine, intenti alla vera Carità, madre e saldo fondamento delle virtù, alla Santa Ospitalità, ed alla Fede aggiungessero, accumulassero, e congiungessero la Milizia, ed esercitandosi in doppio ufficio, ad esercizio alle virtuose operazioni interamente si dessero. Particolar certamente, e proprio ufficio d'È soldati di Cristo (non posponendo l'opere sante della Sagra Ospitalità) combattere per il nome di Cristo, per il culto Divino, per la Fede Cattolica, amare, riverire, e conservare la giustizia, favorire, sollevare, e difendere gli oppressi: [...], e vibrando con l'acuta Spada, ed avendo fatte molte, e grandi limosine, assaltino, calchino, e calpestino la gente Maomettana e coloro che deviano dalla Fede [...]²².

²⁰ Nel 1120 Ugo di Payns è citato come testimone nella conferma da parte di Baldovino II dei privilegi dell'Ospedale di San Giovanni Battista, mentre nel 1125 il cavaliere Roberto è tra i testimoni del documento del vescovo di Nazareth che esenta gli Ospitalieri dal pagamento della decima nella diocesi.

²¹ Bordone, *I Cavalieri di San Giovanni*, p. 92.

²² *Codice del Sacro Militare Ordine Gerosolimitano Riordinato per Comandamento dal Sacro Generale Capitolo Celebrato nell'Anno MDCCLXXVI sotto gli auspici di sua altezza eminentissima il Gran Maestro Fra Emanuele De Rohan*, Malta 1782, pp. 19-20.

La novità della militanza templare aveva profondamente influenzato e radicalmente trasformato la natura originaria degli Ospitalieri, la professione dei tre voti²³ certamente rimaneva la spina dorsale dell'Ordine, ma la volontà di intraprendere la via militare, coniugandola al monachesimo, si caratterizzò come un'idea vincente nell'universo mediorientale.

I Giovanniti, che da canonici ospitalieri divennero canonici guerrieri, nei secoli successivi furono per certi versi avvantaggiati da questo doppio ruolo. Infatti, soprattutto dopo la caduta di Acri e la conseguente riflessione sul fallimento dell'epopea crociata, la doppia natura dell'Ospedale, congiunta alla sua capacità politica di reinventarsi nella guerra di corsa, sembrò in una certa misura tutelarla rispetto alle crisi di consensi che caratterizzò i Templari e che in parte ne sancì la fine.

Per i Gerosolimitani l'esplicita attenzione per le cure del corpo a quelle dell'anima e la professione delle armi, che provvedevano compiutamente alla difesa della vera fede, divennero l'effettivo viatico per la salvezza. Tale portato ideologico dovette apparire estremamente rilevante agli occhi della Chiesa, così la dimensione caritatevole, oltre che quella militare, rappresentarono il pilastro portante del potere della Sacra Religione e la ragione della sua sopravvivenza ben oltre i limiti del Medioevo.

La svolta culturale che permise all'Ospedale di sopravvivere fino al 1798 avvenne già all'indomani della caduta di Acri nel 1291. La nuova vocazione marittima, ma soprattutto la sua riorganizzazione prima a Rodi poi a Malta, gli permisero infatti di costituire una sorta di *Ordenstaat* impegnato nella guerra santa e nell'assistenza ospedaliera che si manteneva sulle cospicue rendite europee.

I Templari si caratterizzarono invece come l'istituzione che rompe con la tradizione, introducendo quelle sostanziali novità dottrinarie che per i secoli successivi plasmarono la natura stessa e l'articolazione degli Ordini religiosi cavallereschi, novità di una tale portata che effettivamente cambiarono alla radice la natura stessa della Chiesa romana.

In principio, almeno secondo quanto afferma Guglielmo di Tiro, i Templari non ebbero particolare successo, la tradizione vuole infatti che si raccolsero attorno a Ugo di Payns solo nove membri in condizioni di povertà assoluta. L'impegno e le difficoltà, congiunte alla complessa situazione in cui versava l'intero Regno di Gerusalemme, dovettero insinuare nei *fratres* la sfiducia sulla liceità della loro missione. Ciononostante, i complessi problemi e la povertà cistercense di questo primo gruppo di cavalieri entrarono nel mito, nei secoli successivi vennero infatti

²³ [...] comando dunque che i fratelli che vengono a servire i Poveri, ed alla difesa della Fede Cattolica, mantengano e col Divino aiuto osservino tre cose professe a Dio, che sono Castità, Obbedienza, (cioè che eseguiranno appieno tutto ciò, che sarà loro comandato dal Maestro) e di vivere senza proprio [...]. *Ibidem*, p. 19.

esemplificati nel sigillo dell'Ordine rappresentante due *milites* su una sola cavalcatura. Invero, la situazione cambiò radicalmente grazie all'incontro con la cultura ascetica militante di San Bernardo di Clairvaux, che permise non solo il riconoscimento dell'Ordine ma gettò anche le basi per il futuro successo del Tempio e per la sua capillare diffusione.

Probabilmente la scelta di Baldovino II di concedere in matrimonio Melisenda, propria figlia maggiore, a Folco d'Angiò fu la ragione dell'ambasceria che nell'autunno del 1127 ricondusse anche Ugo di Payns in Francia. La sopravvivenza della corona di Gerusalemme era strettamente vincolata all'affluenza di aiuti e la politica "occidentalista" di Baldovino, forte dell'avvallo della Chiesa, era indirizzata a creare dei solidi legami con i potentati europei e le repubbliche marinare. Inoltre, il re di Gerusalemme scrivendo a Bernardo propugnò la causa templare, favorendo l'opera europea di reclutamento e propaganda di Ugo e compagni. Nella lettera Baldovino stesso spiegò che i frati del Tempio «desideravano ottenere la conferma apostolica e disporre di una regola di vita definitiva»²⁴.

Così, i Poveri Cavalieri di Cristo da subito suscitarono grande interesse in Bernardo che ne sostenne l'iniziativa attraverso una sottile politica diplomatica ed una vigorosa predicazione, rivolta non solo alle alte gerarchie ecclesiastiche, ma anche a far proseliti presso la nobiltà francese. Le motivazioni che stavano alla base dell'azione dell'abate cistercense erano comprensibili sia nel clima dottrinale, quindi legato ai concetti di *militia Christi*, sia in una pragmatica risposta alle complesse dinamiche politiche della Chiesa nel mondo mediterraneo. Con il suo instancabile impegno Bernardo divenne a tutti gli effetti l'ideologo del monachesimo cavalleresco e permise a Ugo di Payns di presentarsi nel gennaio del 1129 al Concilio di Troyes forte del successo di una campagna propagandistica che aveva già portato cospicue donazioni e nuovi adepti all'Ordine.

Proprio a Troyes, il 13 gennaio, giorno della festa di Sant'Ilaria, Ugo tenne una lunga prolusione sugli scopi, il comportamento e l'osservanza dei cavalieri; queste disposizioni formali vennero dibattute direttamente dai prelati e divennero la base della *regula* latina, strutturata in settantadue articoli.

Il risultato è una regola monastica che riflette ampiamente la spinta ascetica e le tendenze antimaterialistiche dell'epoca, generatrici degli ordini riformati della fine dell'undicesimo secolo, in particolare dei cistercensi, ma sostanzialmente incapace di adattare questi principi alla lotta dei Templari contro gli infedeli²⁵.

²⁴ M. Barber, *La storia*, op. cit. pp. 21-22.

²⁵ *Ibidem*, p. 25.

Questi settantadue articoli furono perciò il frutto della riflessione teologica bernardiana e della rilettura cistercense del monachesimo benedettino, congiunte alla regola canonica di Sant'Agostino, nella rivisitazione di Crodegango di Metz. Così, celibato perpetuo - esemplificato nelle vesti bianche - povertà e obbedienza monastica divennero appannaggio della classe dei *bellatores*, unendosi inestricabilmente con la pratica delle armi e quindi con l'ideale crociato²⁶.

Perciò, fin dalle origini la missione purificatrice della Riforma gregoriana, il desiderio di un nuovo ritorno al messaggio evangelico e il problema della crociata, generato anche dal tentativo di una regolamentazione della violenza dei cavalieri europei, sembrarono trovare una naturale soluzione nella nascita degli Ordini religioso cavallereschi. Va da sé, che l'accettazione da parte dell'*establishment* ecclesiastico di dottrine che fino a qualche decennio avanti apparivano riprovevoli, fu possibile in quanto fondamentalmente compatibile con i costumi del tempo.

Bernardo da Clairvaux fu il vero e proprio fautore delle ragioni degli Ordini religioso cavallereschi, e forse il più importante teorico della militanza cristiana. La portata della sua dottrina costituita intorno all'ideale della *militia Christi*, scardinò gran parte della secolare ideologia pacifista cristiana grazie all'introduzione del concetto di *malicidio*. L'idea trovava il suo sostegno nella speculazione agostiniana; infatti il santo di Thagaste sostenne per primo la tesi per cui in particolari circostanze i cristiani potessero utilizzare la forza. Così, grazie anche alle riflessioni del cistercense, il tentativo reiterato nei diversi secoli dai pontefici di controllare ed incanalare la violenza, forse nell'utopistico sogno di eliminarla del tutto, trovò la risposta più appropriata nella riscoperta dell'idea che utilizzare le armi in difesa della Cristianità contro gli infedeli, non comportava omicidio e quindi peccato, ma *malicidio*, una sorta di viatico per l'aldilà.

Bernardo espresse concretamente le sue speculazione e il radicale sostegno alla causa templare nel *De laude novae militiae*, una sorta di pamphlet "estremamente necessario", dove supportava la "santa violenza" come strumento della redenzione e la genesi di un ordine di religiosi combattenti all'interno di quella che era sempre stata considerata una religione della pace²⁷. Nel prologo del *De laude* Bernardo afferma esplicitamente di aver scritto dietro la triplice richiesta di

²⁶ "Voi che avete rinunciato alla vostra volontà e voi che servite il re supremo con cavalli ed armi, per la salvezza delle vostre anime, per un periodo di tempo determinato, sforzatevi ovunque, con purezza di desideri, di ascoltare il mattutino e l'intero ufficio divino secondo la legge canonica e le usanze dei maestri regolari della Città Santa di Gerusalemme. Venerabili fratelli, Dio stesso è con voi che avete promesso di disprezzare le illusioni del mondo in nome del perpetuo amore divino, e non vi crucciate dei martiri del corpo: sostenuto dal cibo di Dio, dissetato e istruito dai comandamenti del Signore, al termine dell'ufficio divino, nessuno tema di andare in battaglia, ma sia pronto a cingere la corona." *I templari. La regola e gli statuti dell'ordine*, a cura di J. V. Molle, Genova 1994, p. 22.

²⁷ Cfr. Bernardo di Clairvaux, *Il libro della nuova cavalleria*, a cura di F. Cardini, Milano 2004.

Ugo di Payns, certamente bisognoso non solo di far proseliti ma anche di un'opera di esortazione, un'autentica guida spirituale per l'Ordine. Il testo è composto con quella qualità letteraria caratteristica del santo francese, ed è concepito per avvalersi sia delle premesse ideologiche, sia delle

correnti d'opinione che avevano costituito la preconditione necessaria all'indizione della Crociata e reso possibile l'istituzione dei Templari. Pertanto, sebbene lo scopo fondamentale fosse quello di promuovere lo sviluppo spirituale dei Templari, la prima parte del trattato si configurava come una sorta di panegirico in loro favore, che direttamente o indirettamente esercitò una profonda influenza sugli spiriti dei contemporanei e delle generazioni successive²⁸.

Il *De laude* riuscì a creare una innovativa immagine della cavalleria, un modello per certi versi antitetico a quello dei *militēs* laici, costituito qui da guerrieri impegnati non solo contro l'infedele, ma anche in una tenzone spirituale contro il vizio, il peccato e le forze del male. Una schiera di cavalieri perfetti, disinteressati alla vita mondana e sprezzanti nei confronti della morte, fiduciosi, che qualora fossero caduti, si sarebbero presentati davanti al Signore con la candida veste dei martiri. Non serve sottolineare che questa visione ideale si scontrava profondamente con la cruda realtà, poiché sia Templari che Ospitalieri provenivano dall'élite europea e non avrebbero accettato di buon grado la perdita dei privilegi caratteristici alla classe nobiliare. Il successo che gli Ordini ebbero, la mole di donazioni e l'affiliazione di personalità importanti nel panorama politico mediterraneo²⁹, se da un lato accrebbero in breve tempo il loro potere, dall'altro ovviamente misero in discussione alcuni principi iniziali e soprattutto il voto di povertà venne radicalmente ridimensionato. Inoltre, le difficoltà esistenziali e la precarietà della vita nei territori d'*Outremer* portarono ad una certa liceità nei costumi che erano invece severamente regolamentati dagli statuti.

Un aspetto che non deve mai essere dimenticato è che i cavalieri nacquero per vivere ed operare in Terrasanta, in luoghi che si consideravano usurpati dagli infedeli. Questo rapporto viscerale con l'Oltremare non venne mai meno³⁰, anche quando a causa degli eventi bellici Templari e Ospitalieri ne perderanno il controllo e quindi il contatto diretto; tuttavia la dimensione ideologica, l'anelito e la tensione spirituale verso quel mondo saranno una costante non solo della

²⁸ Barber, *La storia*, op. cit. p. 59.

²⁹ Tra le prime personalità che donarono proprietà al Tempio vi furono Tebaldo conte di Blois, successore di Ugo di Champagne, Guglielmo Cliton, conte delle Fiandre, e Folco d'Angiò, che probabilmente prestò servizio *ad terminum* nell'ordine.

³⁰ Al processo del tempio emerse che insieme ai voti di povertà, castità e obbedienza, tutti i neofiti giuravano "di fare il possibile in ogni circostanza per conservare le conquiste del Regno di Gerusalemme e per sottomettere i territori non ancora conquistati". Cfr. Barber, *La storia*, op. cit. p. 211.

dottrina e del credo militante, ma un aspetto culturale essenziale presente in ogni loro manifestazione, e precisamente caratterizzato anche da un punto di vista estetico.

Già in alcuni capitoli del *De laude* veniva affrontato tale rapporto, in chiara dimensione propagandistica, non scevra di un sottile fascino esotico, laddove Bernardo ricorda che in Terrasanta vi sono abbondanti delizie a onore e gloria del nome di Cristo. All'esortazione subentra poi una dettagliata descrizione dei luoghi santi e della loro importanza spirituale: Betlemme, Nazareth, la Valle di Josaphat, il Monte degli Ulivi, il Giordano, il Calvario, il Santo Sepolcro, l'Orto dei Getsemani, Betania e Tiberiade. L'idea del cistercense è quella di svelare molteplici letture dei luoghi: dal piano prettamente materiale, che certamente affascinava i cavalieri, si ascende fin verso i loro più intimi significati, alla ricerca di quel senso di spiritualità profonda che andasse a costituire la radice del loro credo. Nel caso del Santo Sepolcro per esempio, che occupa gran parte delle riflessioni del monaco,

[...] egli muove dalla vista del luogo fisico in cui fu deposto il corpo per giungere alla contemplazione della vita e della morte di Cristo ed al suo rapporto con l'uomo peccaminoso. [...] Vedere il Santo Sepolcro con i propri occhi colpisce i sentimenti più profondi del cristiano, e lo porta a meditare che quello è anche il luogo della sua morte³¹.

Una immagine certamente potente che sottende un rapporto, una prossimità fisica ai luoghi della vita e della passione di Cristo, strumento essenziale per la ricerca di una più profonda verità. Invero, se a Templari e Ospitalieri dovettero mancare le condizioni per portare a compimento la dimensione meditativa del monachesimo tradizionale, il vantaggio iniziale di questa prossimità fisica, di questa reiterata visione dei luoghi materiali della vita di Gesù e dei Santi, costituiva un efficace strumento di edificazione morale, etica e spirituale.

Va da sé che certamente la produzione artistica, soprattutto nelle commende europee, dovette in parte richiamare queste riflessioni, e, nelle diverse epoche, tradurre nelle opere d'arte questi valori. Il desiderio specifico d'indottrinamento dei cavalieri, già presente nella speculazione di Bernardo e reiterato in vari modi nei secoli successivi, mirava a sviluppare nei cavalieri una profonda comprensione del proprio ruolo, un vigoroso senso di appartenenza e una forte abnegazione alla causa.

Infatti, l'esaltazione della crociata e il richiamo alla Terrasanta, sia dal punto di vista simbolico che gradualmente realistico, dovettero essere alcune delle tematiche centrali nelle rappresentazioni artistiche care agli Ordini. I cavalieri nella loro esistenza erano accompagnati da

³¹ *Ibidem*, pp. 61.

un universo di simboli ed immagini, monito, presenza e memoria della loro missione terrena e della gloria che li avrebbe attesi dopo la morte.

Queste delizie del mondo, questo tesoro celeste, questa eredità dei popoli fedeli, sono state dunque consegnate alla vostra fede, alla vostra prudenza, al vostro coraggio, o dilette. E voi bastate a custodire in sicurezza e in fedeltà questo tesoro affidatovi dal cielo, a condizione di non confidare mai eccessivamente nella vostra prudenza e nella vostra forza, bensì soltanto nell'aiuto di Dio, sapendo che l'uomo non sarà mai sostenuto dalla sua sola forza, e ripetendo quindi col Profeta: Signore, mio sostegno, mio rifugio, mio liberatore; e ancora: Riporrò in Te il mio coraggio, perché Dio è il mio ricetto; il mio Dio con la Sua misericordia mi preverrà; e infine: Non a noi, o Signore, non a noi: ma solo al Tuo nome dà gloria. [Voi direte ciò] affinché sia benedetto in tutte le cose Colui che addestra le vostre mani alla battaglia, le vostre dita alla guerra³².

Lo slancio per la causa crociata e la natura cavalleresca degli Ordini avviarono un vero processo di sacralizzazione e idealizzazione delle imprese e dei luoghi d'*Outremer*, ed è chiaro che oltre alla letteratura uno dei veicoli prediletti per diffondere questa cultura militante fu proprio l'arte nelle sue diverse espressioni e nelle sue molteplici peculiarità geografiche e temporali.

Il mondo di Templari e Ospitalieri fu caratterizzato da una amalgama etnico culturale e religiosa, un vero e proprio *melting pot* che assume notevole rilevanza nella storia mediterranea, una cultura "di frontiera" che ebbe un ruolo fondamentale nei rapporti tra Occidente e Oriente, e che sembra affiorare anche nel tentativo di ricostruire la produzione artistica a loro legata. Per cui le premesse teologiche, politiche e culturali insite nella loro nascita, che, nonostante i profondi cambiamenti intercorsi nei diversi secoli di vita ne caratterizzarono sempre la struttura, sono il punto di partenza obbligato anche per qualsiasi riflessione storico artistica ad essi legata.

³² Bernardo di Clairvaux, *Il libro della nuova cavalleria*, a cura di F. Cardini, Milano 2004, p. 223

BREVI CONSIDERAZIONI SULLE REGOLE E SUGLI STATUTI DEL TEMPIO E DELL'OSPEDALE

Nel capitolo precedente abbiamo indagato l'origine degli Ordini, con lo scopo di leggervi quelle premesse dottrinali che dovettero costituire i pilastri strutturali della *Weltanschauung* cavalleresca, caratterizzandosi come un insieme di ideali che trovarono conseguente riflesso nelle scelte artistiche care ai *milites*. Ogni considerazione sul rapporto tra gli Ordini e le arti non può probabilmente prescindere da riflessioni più ampie sulla questione della proprietà dei beni da parte dei canonici cavalieri, e di come le caratteristiche iniziali e la natura stessa di tale rapporto siano mutate nei secoli.

Attraverso l'analisi della saggistica e dei documenti inerenti agli Ordini si cercherà ora di sviluppare qualche considerazione sulle regole e sugli statuti, al fine di trovare alcune indicazioni normative in merito alle questioni patrimoniali e conseguentemente a quelle estetiche. L'intendimento è infatti quello di riflettere sugli indirizzi che Templari e Ospitalieri dovettero prendere in relazione al possesso dei beni, al rapporto sostanziale con l'effimero, alla committenza artistica ed alla funzionalità delle opere d'arte.

Nello sviluppo di queste indagini la prima difficoltà è certamente quella di riuscire in qualche modo a mediare tra l'idea del "bello" odierna e quella di canonici cavalieri che vissero nei secoli a cavallo tra il Medioevo e la Modernità. Infatti la complessità dei livelli di lettura degli oggetti artistici, caratteristica della visione del mondo di questi uomini, investiva gli stessi di una pluralità di valenze, una visione "allargata", che spaziava dall'interpretazione della simbologia religiosa al naturalismo, dalle funzionalità liturgiche alle pratiche apotropaiche. Tuttavia, accanto a questa esistevano indirizzi dottrinali precisi, pertinenti alla dimensione etica e morale dei *milites*, un insieme di solide prospettive interpretative del reale, che oggi sono radicalmente mutate, ma che allora inficiavano ogni aspetto dell'umana esistenza, creando compenetrazioni continue tra la vita laica e quella religiosa, tra il pubblico ed il privato, tra arte, santità e cavalleria.

La storiografia si è ampiamente interrogata sul problema del possesso dei beni materiali in ambito monastico, e, come si è già constatato, un valore particolarmente rilevante assumono gli studi relativi all'ambiente cistercense ed all'influenza che questo ebbe sull'Ordine del Tempio³³.

³³ M. L. Bulst-Thiele, *The Influence of Saint Bernard of Clairvaux on the formation of the Order of the Knights Templar*, in *The Second Crusade and The Cistercians*, New York 1992, pp. 26-40; F. Cardini, *Bernardo di Clairvaux e lo spirito templare*, Roma 1977; Cardini, *Il libro*, op. cit. (Con bibliografia precedente).

Inizialmente il rapporto con i monaci di Citeaux dovette per certi versi incidere sulle scelte artistiche dei Templari, che probabilmente rispettarono quel profilo pauperistico che li indirizzava alla sobrietà ed al sostanziale rifiuto per lo sfarzo decorativo³⁴.

Invero, come avvenne per lo stesso ordine di San Bernardo, alle rigide prescrizioni iniziali si sostituì una più morbida relazione con il mondo delle arti, così già nella seconda metà del XII secolo diverse commende iniziarono a decorare le proprie chiese e a munirsi di oggetti di oreficeria e codici miniati. Tuttavia le specifiche differenze tra i due Ordini religiosi dovettero apparire evidenti già agli albori del Tempio, e presto portarono ad un diverso rapporto sia con i beni che con le opere d'arte, in parte comprensibile all'interno dei bisogni del movimento crociato.

A differenza dei cistercensi, i templari ebbero tuttavia fin dall'inizio la necessità di pubblicizzare la loro attività, sia per reclutare novizi che per attrarre donazioni, dal momento che la difesa dei luoghi santi richiedeva abbondanza d'uomini e comportava enormi spese³⁵.

L'analisi delle regole e degli statuti può aiutarci a capire se ci furono degli indirizzi originari peculiari al Tempio e all'Ospedale, e di come l'ideologia cavalleresca si dovette evolvere nella prassi statutaria, in relazione al possesso dei beni, degli oggetti preziosi e delle opere d'arte.

Un anno particolarmente importante fu il 1139, quando Innocenzo II promulgò la bolla *Omne datum optimum* fondamentale per la definizione dei privilegi dei Templari. Il papa Innocenzo attraverso chiari riferimenti biblici sanciva ufficialmente il ruolo del Tempio come difensore della Chiesa Cattolica, strumento militare e spirituale contro i nemici di Cristo, e, per il raggiungimento di tali obiettivi, confermava di conseguenza la legittimità di ogni donazione e acquisizione dell'Ordine. I Templari, come gli Ospitalieri nel 1113, erano divenuti un ordine della Chiesa, che abbisognava di abbondanti mezzi di sostentamento, che avrebbero avuto la duplice funzione di garantirne la sopravvivenza e di finanziare indirettamente la Crociata, un aspetto che risultava particolarmente vantaggioso agli occhi delle alte gerarchie ecclesiastiche.

La bolla assicurava così il mantenimento materiale a cui si univa una specifica risposta alle esigenze spirituali dei *fratres*: difatti vennero ammessi sacerdoti nell'Ordine che, come i cavalieri e i sergenti, dipendevano direttamente dal Gran Maestro. Altresì, la bolla concesse anche ai Templari la possibilità di erigere propri oratori e altri edifici di culto, specificatamente pensati per l'ascolto dell'ufficio divino prescritto dalla Regola.

³⁴ Cfr. G. Curzi, *La pittura dei Templari*, Cinisello Balsamo 2002.

³⁵ Barber, *La storia*, op. cit., pp. 230-231

Dopo la prima Regola latina redatta probabilmente per il concilio di Troyes³⁶, già nel corso del XII secolo, ma soprattutto nel XIII, l'Ordine del Tempio elaborò un vasto insieme di norme che regolavano ogni aspetto della vita dei cavalieri³⁷. Alla Regola latina si aggiunsero quindi nei secoli successivi svariati articoli addizionali che la trasformarono in una sorta di manuale militare, tradotto anche in francese per facilitarne la comprensione da parte dei novizi³⁸.

Il rapido accrescersi delle funzioni militari non equivalse tuttavia ad ignorare la fondamentale vocazione monastica: altre 107 norme riguardavano la vita conventuale, seguite da altre 158 che descrivevano la modalità in cui doveva tenersi un capitolo e la natura delle penitenze che potevano essere inflitte³⁹.

Dalla lettura di questo *corpus* giuridico giunto fino a noi, si può ricavare qualche informazione sul rapporto tra i Templari e le arti tra XII e XIII secolo. Infatti, pur non essendoci espliciti riferimenti o prescrizioni alle scelte in campo artistico, o al possesso diretto di opere d'arte, alcuni capitoli possono gettare un filo di luce sul gusto dei cavalieri, sulle loro inclinazioni e sulle disposizioni dell'Ordine in materia estetica. Per esempio l'articolo 22 tratta

Delle calzature appuntite e delle stringhe

22. Nessun fratello indosserà scarpe appuntite né userà stringhe; neppure lo consentiamo a tutti coloro che prestano servizio nella casa per un periodo determinato; anzi proibiamo l'uso di stringhe e scarpe appuntite in qualunque circostanza. Poiché è risaputo che tali cose abominevoli appartengono ai pagani. Né avranno capelli o abiti troppo lunghi. Poiché coloro i quali servono il supremo creatore devono di necessità essere mondi dentro

³⁶ Per quanto riguarda la Regola del Tempio, sopravvivono diverse copie della Regola primitiva e dell'organizzazione gerarchica "(forse nove, anche se i pareri degli specialisti non sono concordi), oltre ad una versione catalana incompleta dei *retraits* (o 'statuti gerarchici')." *I Templari*, op. cit., p. 16.

³⁷ "Il testo della Regola e degli Statuti dei Cavalieri del Tempio, così come è giunto fino a noi, è ben lungi dal costituire un insieme omogeneo, della stessa epoca e del medesimo autore. In mancanza dei manoscritti originali, possediamo tre copie, del XIII e del XIV secolo, conservate a Roma, Parigi e Digione. Queste tre copie costituiscono la base dell'ottocentesca edizione di Henri de Curzon. I testi antico-francesi che compongono questi manoscritti sono stati copiati l'uno di seguito all'altro, senza revisioni e spesso senza divisioni tra le parti." *Ibidem*, p. 15; H. de Curzon, *La regle du temple*, Paris 1886.

³⁸ "La prima traduzione francese della Regola primitiva fu terminata qualche anno dopo il 1129. Di sicuro è posteriore al Concilio di Pisa (30 maggio 1135), poiché gli articoli dal 74 al 76 (presenti nella versione francese e non in quella latina) elencano i giorni di feste e di digiuno stabiliti in occasione di quell'assise. Il probabile *terminus a quo* è costituito dal 1139, anno della *Omne datum optimum* che autorizzava l'ordine ad avere cappellani suoi propri [...]. Il *terminus ad quem* della traduzione potrebbe essere il 1148, ovvero l'anno in cui ai cavalieri del Tempio fu concesso il diritto di portare la croce rossa sulla bianca clamide, poiché gli articoli riguardanti l'abbigliamento dei fratelli ne fanno menzione." *I Templari*, op. cit., p. 17.

³⁹ Barber, *La storia*, op. cit., p. 212.

e fuori, secondo la parola di Dio: *Estote mundi quia ego mundus sum*. Ovvero «siate mondi perché io lo sono»⁴⁰.

Da questa norma emerge chiaramente una serie di proibizioni direttamente riferibili all'abbigliamento alla moda nelle classi nobiliari europee: le calzature appuntite, le stringhe sfarzose, le chiome fluenti e le lunghe vesti erano veri e propri *status symbol* dei cavalieri laici.

Un aspetto che infatti non dovrebbe essere mai trascurato è che, nonostante l'anelito alla povertà ed il desiderio di decoro e sobrietà, gli Ordini religiosi cavallereschi raccoglievano tra le proprie file l'*élite* militare europea. I *milites* provenivano infatti dalla nobiltà, alta o bassa che fosse, perciò difficilmente questi guerrieri, dediti alle armi ed alla vita militare, e che ovviamente mantenevano uno stretto rapporto con il mondo laico, si sarebbero spogliati di ogni fronzolo e superfluo decoro. Invero, un certo desiderio di sfarzo, che sottendeva una sofisticata abitudine al gusto, il bisogno di rappresentanza ed anche la circolazione di doni preziosi, dovettero fin da subito caratterizzare i costumi degli Ordini cavallereschi, e sposarsi a quel bisogno di visibilità connaturato alla loro missione.

Il problema dei finimenti decorati⁴¹, dei foderi⁴² o dei sacchi per la biada in lino⁴³ (art. 52-54), viene trattato dal Tempio con modalità prossime alle prescrizioni cistercensi sul decoro e sulla sobrietà in ambito estetico. Tali prescrizioni possono allora rientrare in una dimensione specifica di riflessione sul bello e sulle arti, maturata sulle speculazioni bernardiane, in relazione alla moderazione dei costumi ed a una continua stigmatizzazione della vanità e del lusso. Fu infatti il santo di Chiaravalle a criticare aspramente i cavalieri laici per la prassi di decorare le bardature e le briglie con piccole placche di metallo prezioso, una consuetudine a cui difficilmente i *milites*

⁴⁰ *I Templari*, op. cit., p. 26.

⁴¹ Contro i finimenti decorati

52. Nessun fratello cavaliere avrà oro o argento sulle briglie, le staffe o gli speroni. Ciò nel caso che intenda acquistarli; ma se accade che gli vengano donati, in segno di carità, vecchi finimenti dorati, in cui l'oro o l'argento siano stati grattati via e non possono essere ammirati per il loro splendore, né diventare causa di vanità, allora potrà tenerli. Ma se i finimenti donati sono nuovi siano sottoposti all'approvazione del maestro (*Ibidem* p. 34).

⁴² Dei foderi delle lance

53. I fratelli non adopereranno foderi per le lance o coperture per gli scudi, poiché non offrono alcun vantaggio anzi sono notoriamente assai pericolosi (*Ibidem*).

⁴³ Delle sacche per la biada

54. Questa disposizione avrà effetti benefici per tutti, pertanto ordiniamo che d'ora in avanti venga fermamente rispettata, e che nessun fratello adoperi sacche per la biada di lino o lana, né di altri materiali, al di fuori della tela di sacco (*Ibidem*, p. 35).

riuscivano a rinunciare. Il tentativo da parte dell'establishment del Tempio di correggere i vizi dei cavalieri si traduceva anche nel divieto assoluto di praticare l'arte venatoria⁴⁴ (art. 45), fatta esclusione per la caccia al leone che rientrava invece nei compiti di protezione dei pellegrini.

I diversi precetti relativi al problema del lusso e dei costumi del mondo laico sono compresi invero in una più ampia riflessione sul problema sostanziale del possesso di uomini e di terre.

57. [...] Ciò significa che questa confraternita di cavalieri in armi possa uccidere i nemici della Croce, senza commettere peccato. Per questa ragione vi conferiamo il diritto di essere chiamati cavalieri del Tempio, due volte meritevoli, perché onesti e virtuosi, e il diritto di possedere terre e gestire uomini, contadini e campagne che governerete con equanimità, col diritto di usarne secondo quanto è stato specificatamente stabilito⁴⁵.

Nello statuto e nella regola, il tema della proprietà viene associato all'esaltazione della natura sia religiosa sia cavalleresca dei Templari, ed è indice effettivo di come già a partire dal XII secolo, ma soprattutto nel XIII, lo spirito dei cavalieri si fosse radicalmente modificato rispetto agli intenti iniziali. In questo senso vale il parallelo con la realtà cistercense: gli indirizzi originari del Tempio dovettero venire meno, sia per motivazioni di ordine ideologico che politico-diplomatico. Infatti, per i Templari, ma lo stesso discorso può essere esteso anche agli altri Ordini, più importante diventava il loro ruolo nello scacchiere mediorientale e maggiormente le regole potevano essere forzate o modificate.

Il successo che ebbero poi nella società europea, il sostegno dell'*élite* laica e di quella religiosa, e le numerosissime donazioni, dovettero stravolgere gli intenti iniziali e avviare un processo di "secolarizzazione dei costumi" che ebbe tra le svariate conseguenze anche lo sviluppo della committenza artistica. Così, si può postulare che questo processo di rilassamento dei precetti primitivi sia stato direttamente proporzionale alle donazioni, ma non si deve però escludere anche quelle ragioni di ordine emulativo che si svilupparono in linea di continuità con le altre Religioni della Chiesa. Tali ragioni furono sottese anche alla committenza cavalleresca: il continuo

⁴⁴ Della caccia

55. In piena concordia di vedute vietiamo ad ogni fratello di cacciare uccelli per mezzo di altri uccelli. Non si addice ad un uomo di religione soccombere ai piaceri, bensì ascoltare di buon animo i comandamenti di Dio, pregare di frequente e confessare ogni giorno, fra le lacrime, i propri peccati. In particolare nessun fratello ritenga lecito accompagnare un altro uomo che cacci gli uccelli per mezzo di altri uccelli. È piuttosto confacente ad un uomo di religione procedere quietamente e umilmente, senza ridere o parlare troppo, ma esprimendosi in modo assennato e senza alzare la voce: per tale motivo in particolare vietiamo a tutti i fratelli di cacciare animali per i boschi con archi o balestre, o di accompagnare un cacciatore, a meno che non si tratti di salvarlo dagli infedeli pagani. Né dovrete andare appresso ai cani, né gridare o chiacchierare, e neanche spronare il cavallo per bramosia di catturare una fiera (*Ibidem*, p. 36).

⁴⁵ *Ibidem*.

proselitismo di Templari e Giovanniti, connotato alla loro natura militare, e quindi al bisogno di nuovi *fratres* per la guerra in *Outremer*, dovette spingere ad indirizzare le scelte artistiche verso la celebrazione e la propaganda della Crociata, con un'attenzione molto particolare per le gesta dei propri *milites* e di quei santi che maggiormente li rappresentavano⁴⁶.

In base a queste osservazioni sulla Regola, almeno per quanto concerne la decorazione degli edifici religiosi, non sembra che vi siano ragioni per supporre una qualsivoglia regolamentazione della questione artistica, né tanto meno l'esistenza di indirizzi generali, imposti dall'alto, relativi alle opere d'arte: ogni realtà dovette rispondere, probabilmente anche in relazione ai costumi locali e certamente in seguito alle scelte specifiche del precettore, in maniera sostanzialmente autonoma, cercando comunque di preservare decoro e sobrietà.

Per quanto pertiene alle ragioni di ordine diplomatico del Tempio ed allo sviluppo di un proprio diverso rapporto con il "bello" e lo sfarzo, alcune prescrizioni relative ai doni ed al possesso di oggetti preziosi si rivelano estremamente interessanti. Per esempio negli Statuti Gerarchici del XIII secolo compaiono esplicite menzioni ad oggetti di valore di spettanza del Gran Maestro.

82. [...] Il maestro può donare cento bisanti o un cavallo a un nobile amico della casa; o anche un calice d'oro o d'argento, o una pelliccia di vaio o altri oggetti preziosi del valore di non più di cento bisanti, purché il dono vada a vantaggio della casa; [...]⁴⁷.

94. Se alla casa del Tempio vengono donati, in elemosina, oggetti preziosi, il maestro può accettarli e donarli a chi più gli aggrada, o riporli nel proprio forziere con i suoi gioielli⁴⁸.

Negli articoli relativi si noterà che i riferimenti a gioielli, calici o altri oggetti preziosi (presumibilmente nella categoria rientravano anche le opere d'arte di piccolo formato), sono riferibili a doni, alla regolamentazione dei lasciti, o al decesso dei membri dell'Ordine⁴⁹.

⁴⁶ Di questo argomento ci occuperemo successivamente, qui mi limito a citare a titolo esemplificativo il noto caso francese della commenda di Cressac. Le sue pitture, databili all'ultimo quarto del XII secolo, insieme alla simbologia cara all'Ordine, ai santi di riferimento ed agli elementi caratteristici dell'epopea crociata, celebrano le gesta templari nella battaglia di Le Boquée del 1163. Cfr. Curzi, *La pittura*, op. cit., p. 23-31.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 48.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 52.

⁴⁹ 563. [...] quando un cappellano muore da questa parte del mare, i suoi libri, i suoi abiti e i suoi preziosi devono essere consegnati al maestro, mentre le sue vesti da giorno e da notte e le armature devono andare dove devono andare; e se un cappellano muore oltremare le sue cose devono essere consegnate al commendatore del convento in cui si trova (*I Templari. La regola*, op. cit., p. 201).

578. Quando Dio chiama a sé uno dei commendatori delle province, colui che prende il posto deve prendere possesso del suo equipaggiamento avvalendosi dei consigli dei gentiluomini della casa che sono al suo fianco, e sigillare le

In tal senso un ruolo certamente importante venne svolto dai cappellani delle commende, poiché a loro era affidata non solo la cura degli edifici religiosi ma anche la conservazione di tutte le suppellettili necessarie al corretto svolgimento delle funzioni. Per esempio tra i paramenti sacri e i diversi oggetti dell'arredo liturgico, figuravano anche i libri, che spesso dovevano essere miniati. Negli Statuti vengono poi ricordati specificatamente tutti quegli oggetti e quelle suppellettili affidate al frate cappellano che al suo decesso dovevano essere riconsegnate al maestro. Nel novero delle pertinenze dei sacerdoti del Tempio rientravano così opere d'arte di varia tipologia, come altarioli, icone, sculture, reliquiari ed avori.

Proprio la concessione degli oratori nel 1139 fu probabilmente l'impulso decisivo allo sviluppo di una committenza templare in campo artistico, la quale dovette da subito rispondere alle necessità specifiche di dotare questi luoghi di culto di tutto ciò che i *milites* abbisognavano nella celebrazione dell'ufficio divino. I cappellani quindi, insieme ai notabili dell'Ordine, erano le figure che specificatamente si occupavano non solo della conservazione ma probabilmente anche della commissione di tali oggetti artistici. I diversi manufatti, l'arredo liturgico e le svariate tipologie decorative parietali venivano allora fatte realizzare per maggior decoro degli oratori delle commende e per celebrare i fasti dei *fratres*, ma oggetti di oreficeria, icone e ad altri manufatti artistici trasportabili dovevano essere richiesti anche come doni preziosi, di cui gli Ordini abbisognavano per precisi scopi diplomatici.

Se la natura militare dei Templari sembra affermarsi pienamente negli statuti, le stesse abitudini belliche dovettero influire non marginalmente sulle scelte artistiche. Infatti, negli accampamenti la cappella, che sostituiva in ogni aspetto la chiesa commendale, svolgeva una funzione fondamentale nella vita e nell'adempimento delle prescrizioni religiose del Tempio. La natura mobile era una caratteristica importante per una parte delle suppellettili liturgiche degli Ordini: un aspetto che nonostante le diverse trasformazioni nei secoli non verrà mai meno, come

bisacce con i sigilli del commendatore della casa. E il sigillo del commendatore defunto deve essere riposto in una delle bisacce, poiché le stesse devono essere inviate al maestro, insieme allo scrigno, anch'esso sigillato, che contiene i gioielli, l'oro e l'argento del defunto; [...] (*Ibidem*, p. 204).

579. E, allo stesso modo, se un fratello visitatore muore mentre si trova in missione al di là del mare, per conto del maestro e del convento, i gioielli di piccole dimensioni che aveva con sé dovranno essere riposti insieme al sigillo, nelle sue bisacce sulle quali si dovrà apporre il sigillo del commendatore e degli altri dignitari, dopodiché saranno inviate al maestro. E tutte le altre cose, l'oro e l'argento e quanto si trova nel suo altarino e anche i cavalli, devono essere restituiti al maestro nelle terre al di qua del mare. [...] (*Ibidem*, p. 205).

sembrerebbero testimoniare le icone sacre e gli altarioli presenti sulle navi rinascimentali dell'Ordine di Malta⁵⁰.

148. Quando il gonfaloniere si ferma nel luogo designato, i fratelli devono piantare le tende intorno alla cappella [...]; prima di ciò devono essere piantate solo le tende del Maestro, la cappella, la tenda della mensa e la tenda del commendatore della provincia [...]. E ognuno può prendere posto nella cappella, così come in chiesa, ovvero fra la porta e il centro, poiché avanti darebbe noia al prete, e per tale motivo è proibito [...] ⁵¹.

Queste indicazioni sottolineano come i continui spostamenti degli eserciti crociati influivano sulla prassi religiosa degli Ordini, una prassi che potremmo addirittura definire "itinerante", poiché i precetti della regola in materia spirituale dovevano comunque essere rispettati con una certa regolarità anche nelle situazioni più estreme. Per tali ragioni la struttura stessa delle cappelle da campo e l'articolazione mobile della loro decorazione, rappresentavano un elemento non trascurabile in relazione alla tipologia di arredi che in esse trovavano spazio e funzione. Gli Ordini si dotarono così di altarioli di varie tipologie, croci e tabernacoli portatili, reliquiari, icone e piccole tavolette dipinte, lezionari ed altri testi liturgici, un universo di oggetti di facile trasporto che sostituivano nelle funzioni l'arredo liturgico presente nelle chiese delle commende.

Questi manufatti, particolarmente apprezzati nelle case d'Oltremare, riscuotevano un certo successo anche nelle commende europee: tuttavia non dovevano rappresentare una peculiarità esclusiva degli Ordini religiosi cavallereschi poiché le esigenze itineranti del clero medievale, soprattutto delle alte gerarchie ecclesiastiche, ne favoriva la produzione e la diffusione anche nell'ambito della devozione privata. Allo stesso tempo però questo tipo di manifattura artistica rivestiva per Templari e Ospitalieri una centralità rara, che non mancherà anche nei secoli successivi di caratterizzarne gli indirizzi della loro committenza.

Gli arredi sacri di piccole dimensioni avevano poi una funzione peculiare anche nelle pratiche processionali, infatti nelle regole relative alla vita quotidiana dei confratelli si fa esplicita menzione proprio di tali pratiche⁵².

360. Tutti i fratelli del Tempio devono sapere che nelle case in cui vi è una cappella o una chiesa si va in processione per Natale, l'Epifania, la Candelora, la Domenica delle Palme, Pasqua, l'Ascensione, la Pentecoste, l'Assunzione della Vergine, la Natività della Vergine, Ognissanti, il giorno del santo a cui è consacrata la

⁵⁰ E. Ferrante, *La Marina dei Cavalieri di Malta*, in "Affari Sociali Internazionali", 1, 2002, pp. 159-167; R. von Dauber, A. Spada, *La marina del Sovrano militare Ordine di Malta*, Brescia 1992 (Con bibliografia precedente).

⁵¹ *Ibidem*, p. 68.

⁵² Vedremo come il caso del *Crocifisso* dell'Agina a Misano Adriatico (Scheda XIII), commenda dell'Ordine di San Giovanni, sia un esempio particolarmente interessante della persistenza di pratiche processuali dei *militēs*.

chiesa, e il giorno della donazione della chiesa. E queste processioni sono dette generali, poiché tutti i fratelli in buona salute presenti nella casa in cui ha luogo la processione devono prendervi parte, e nessuno deve sottrarsi senza permesso. [...]»⁵³.

Nella prassi processionale degli Ordini le reliquie e le immagini sacre svolgevano un ruolo di primo piano convogliando lo sforzo devozionale dei *milites* e in qualche modo commemorando il ricordo delle grandi processioni dell'epopea crociata. L'analogia e il richiamo a Gerusalemme divenivano uno strumento essenziale della liturgia cavalleresca, e avevano lo scopo peculiare di richiamare il pellegrinaggio armato esaltando la spiritualità e le fede dei *milites*. Le processioni che si svolgevano periodicamente nelle commende rimandavano ai grandi momenti di penitenza avvenuti in Terrasanta, quando i guerrieri in abiti da pellegrini, con alla testa la Vera Croce o le altre preziose reliquie, si preparavano spiritualmente alle grandi battaglie. In queste celebrazioni gli oggetti sacri, le litanie e le salmodie assumevano una funzione analogica, mentre sovente gli edifici sacri, anche tipologicamente, rimandavano ai luoghi reali della passione del Cristo⁵⁴.

Le chiese, le cappelle e gli oratori rappresentavano infatti i luoghi cardinali della vita dei cavalieri⁵⁵, veri e propri spazi della memoria, esplicito richiamo alla sede dell'Ordine in Gerusalemme e monito costante al *passagium*. Il rapporto tra i cavalieri e gli edifici religiosi delle case era certamente improntato al rispetto: lì si rinnovava l'ordinazione a Cristo, si espiavano le proprie colpe, si festeggiava e lì si veniva accompagnati dai confratelli per l'ultimo saluto prima del grande passo. Così, il bisogno di autocelebrazione dell'Ordine doveva essere esplicitato proprio nella decorazione dei complessi: l'arte diveniva una vera e propria necessità, sostenuta *in primis* da commendatori e cappellani, ma profondamente condivisa dall'intera comunità.

Si capisce allora l'importanza che l'arredo liturgico e certamente anche la decorazione artistica avevano per i cavalieri. Il desiderio di onorare la *militia Christi* attraverso opere d'arte degne di rivaleggiare con quelle degli altri Ordini della Chiesa spingeva i cavalieri non solo ad

⁵³ *Ibidem*, p. 134.

⁵⁴ Uno dei problemi centrali del dibattito sull'architettura templare, e cioè la presenza di edifici circolari a pianta centrale nelle commende europee, può trovare una parziale spiegazione proprio nella corrispondenza con l'Anastasis, la Basilica del Santo Sepolcro. Sull'architettura templare, con bibliografia pregressa, si veda A. Cadei, *Architettura sacra templare*, in *Monaci in armi : l'architettura sacra dei Templari attraverso il Mediterraneo : atti dal I Convegno "I Templari e San Bernardo di Chiaravalle" (Certosa di Firenze, 23-24 Ottobre 1995)*, a cura di G. Viti, A. Cadei, V. Ascani, Firenze 1995.

⁵⁵ 362. Tutti i fratelli del Tempio devono portare alla loro chiesa grande compostezza e riverenza; e sia noto a tutti che è proibito togliere dalla chiesa qualunque oggetto necessario al celebrante o a coloro che assistono là dentro alle funzioni, senza averne ricevuto l'ordine. *Ibidem*, p. 135.

incentivare la committenza, ma anche a vantarsi della qualità e del fasto delle proprie chiese. Interessanti, in questo senso, furono le riflessioni di uno stanco Jacques de Molay, che, celebrando la dimensione pubblica del Tempio, affermava che non conosceva alcun altro ordine le cui cappelle e le chiese avessero ornamenti, reliquie ed accessori per il culto migliori o più belli, e nelle quali proprio il servizio divino venisse celebrato in maniera più degna, ad eccezione ovviamente delle cattedrali⁵⁶. Incolmabile appare la distanza tra le riflessioni di Molay ed i precetti pauperistici bernardiani: il sacro ed il bello artistico, come era radicalmente avvenuto in tutta la Chiesa romana, si erano infatti uniti, e l'uno non poteva ormai fare a meno dell'altro.

A completamento delle riflessioni precedenti crediamo sia opportuno fare riferimento anche alla Regola ed agli statuti dell'Ospedale, istituzione che si modificò profondamente nei secoli ma che mantenne saldi alcuni dei caratteri dottrinali della prima Regola stilata da fra Raimondo du Puy⁵⁷. La lunga storia dei Giovanniti ha fatto sì che ai precetti iniziali si siano aggiunte nuove norme e che l'insieme dei dettami dei *milites* sia infine stato riordinato sotto il Gran Maestro De Rohan nel 1776, il quale creò una raccolta legislativa fondamentale ancora oggi per l'Ordine e per gli studi di settore⁵⁸.

Come per il Tempio, le questioni relative alla committenza artistica, rientrano nel novero delle riflessioni sul possesso dei beni, e infatti, il codice De Rohan all'articolo XVII del Titolo Primo, promulgato dal Gran Maestro Odone de Pins (1294-96), regola esplicitamente l'acquisizione delle proprietà.

Tutto ciò che acquista il Religioso l'acquista la Religione: E però si è determinato, che i Fratelli dell'Ordine nostro, i quali hanno acquistati beni, poderi, censi, o rendite annuali, ovvero giurisdizione per via di compra, di donazione, o per qualsivoglia altro modo, e quelli si saranno appropriati non possano a verun patto venderli, alienarli, impegnarli, o in qualsivoglia modo disfarsene senza consentimento del Maestro, o del capitolo Generale: Ma tutte le cose che avranno acquistate i Fratelli, quelle godano, e tengano durante la vita loro; e ciò che hanno acquistato sia loro libero, ed esente da censo, o d'altra gravezza verso di qualsivoglia Signori Ecclesiastici, o Secolari; né presumano in modo alcuno di sottometterlo, o sottoporlo, né per quello riconoscere cosa alcuna⁵⁹.

⁵⁶ M. Barber, *La storia*, op. cit. p. 231.

⁵⁷ Per un approfondimento delle problematiche relative alla regolamentazione dei cavalieri di San Giovanni si veda E. Nasalli Rocca, *Origine ed evoluzione della Regola e degli Statuti dello Ordine Gerosolimitano di San Giovanni*, in *Atti del Primo congresso europeo di Storia ospedaliera*, Rocca San Casciano 1960, pp. 901-925.

⁵⁸ Cfr. *Codice del Sacro*, op. cit.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 29.

Questo articolo appare fondamentale per la regolamentazione non solo delle donazioni, ma anche delle acquisizioni dei Gerosolimitani, la dicitura “tutto ciò che acquista il Religioso l’acquista la Religione” afferiva sia alle proprietà mobili che a quelle immobili, e quindi anche a tutti gli oggetti artistici, dai decori agli arredi liturgici, dai doni di rappresentanza ai libri miniati. Nell’articolo emerge la tendenza dell’Ordine di San Giovanni a mantenere la nuda proprietà di ogni cosa, pur concedendone il possesso e l’utilizzo ai suoi membri.

Per certi versi ci troviamo in una situazione speculare a quella del Tempio, che permetteva ai sacerdoti ed alle gerarchie dei *militēs* l’acquisizione di beni e preziosi, che alla loro morte venivano reintegrati nelle proprie pertinenze. Una differenza certamente non trascurabile è che proprio i Templari regolavano con particolare attenzione il patrimonio personale dei singoli cavalieri, sia per quanto riguarda l’equipaggiamento militare, l’abbigliamento o altri beni⁶⁰. Sembra invece che nel mondo ospedaliero vi fosse una maggiore elasticità nella gestione delle proprietà, così il voto della povertà, in consonanza con gli indirizzi della Santa Sede sugli altri ordini ecclesiastici, trovava un suo disciplinamento nell’idea che ogni oggetto di cui godevano i *fratres* spettava alla Religione gerosolimitana: un’idea di compromesso che voleva mettere al riparo i cavalieri dalle tentazioni della cupidigia ma che raramente vi riuscì.

Nell’articolo XXII del Titolo Terzo per statuto del Gran Maestro Giovanni Fernandez d’Eredia (1376-1396), si fa esplicita menzione “che tutti i beni deputati al culto Divino, come calici, vasi d’argento, d’oro, o dorati, panni d’oro, d’argento, e di seta, e tutte le altre cose simili” dei confratelli defunti, sia in Europa che nel Mediterraneo, dovevano essere inviati alla chiesa madre dell’Ordine, in quel momento a Rodi. Se invece tali oggetti erano stati espressamente donati o “dedicati” alle chiese commendali dovevano rimanere “nelle dette Chiese, e per inventari [essere] notate⁶¹”.

Anche in questo caso allora si esplicitava una chiara attenzione all’arredo sacro che doveva onorare la spiritualità della Sacra Religione ed allo stesso tempo celebrarne i fasti. L’Ordine non solo era attento a conservare le proprie chiese ed i propri arredi, ma attraverso questi specificava il

⁶⁰ Sul problema delle proprietà personali e dell’equipaggiamento del Tempio si veda gli *Statuti dei fratelli cavalieri e dei fratelli sergenti*, in *I Templari. La regola*, op. cit., pp. 65-68.

⁶¹ XII. Statuimo, che tutti i beni deputati al culto Divino, come calici, vasi d’argento, d’oro, o dorati, panni d’oro, d’argento, e di seta, e tutte le altre cose simili, che si troveranno negli spogli de’ nostri Fratelli defunti tanto di qua, quanto di là dal mare pervengano alla Chiesa del nostro Convento; se però non fossero state dedicate, ed applicate da’ Priori, Bagliivi, o Commendatori, mentre erano ancora in vita, alle Chiese private delle Commende; nel qual caso vogliamo, che restino nelle dette Chiese, e per inventari siano notate (*Codice del Sacro*, op. cit., p. 103).

bisogno di officiare degnamente i luoghi sacri per non essere da meno delle altre Religioni: “a maggior gloria”, quindi fama e potere dei Giovanniti stessi.

La peculiarità degli Ordini religioso cavallereschi era però quella di unire alla dimensione memoriale, anche quella celebrativa e militante, ed anche per l’Ospedale la prassi del dono ebbe una centralità ed un’importanza tutta particolare. Infatti, i cavalieri di Malta, nel XVI secolo, attraverso una serie di articoli nel Titolo Terzo, non solo lasciavano libera iniziativa per quanto concerne la prassi dei doni ricevuti ed effettuati, ma addirittura obbligavano le alte gerarchie, Gran Maestro⁶², Priori⁶³ e Baglivi Capitolari⁶⁴, dopo la loro elezione, a fornire degnamente la chiesa del convento. Se le prescrizioni del Tempio regolamentavano la possibilità per le gerarchie di ricevere ed effettuare doni, come oggetti preziosi, calici, ma probabilmente anche icone e avori, nella realtà Giovannita veniva addirittura prescritto un valore base ed una tempistica a queste “Gioje” che l’establishment doveva fornire alla chiesa conventuale.

Questo costume garantiva agli edifici sacri un flusso costante di suppellettili e decorazioni, che andavano a vantaggio della memoria dei più importanti membri dell’Ordine, ma allo stesso tempo garantivano il soddisfacimento degli indirizzi del Concilio di Trento riguardanti le caratteristiche, la qualità ed il decoro delle opere d’arte e dei sacri arredi.

Le prescrizioni per i più importanti membri dell’Ordine riecheggiavano il desiderio caratteristico anche ai commendatori di abbellire le proprie *domus* con interventi strutturali, ma anche di ingrandirle e migliorarle in tutti gli aspetti: tale comportamento era motivato dalla volontà

⁶² *Gioja, che devono li Gran Maestri presentare alla Maggior Chiesa Conventuale.* Fra Giovanni L’Evesque de La Cassiere [1572-1581]. XIII. Statuimo, ed ordiniamo, che i Maestri, passati cinque anni dal giorno della loro Elezione, e promozione al Magistero, non possano usare di alcune grazie, e preminenze Magistrali in conferire le Commende di grazia, se prima non avranno a spese loro presentati alla Chiesa paramenti bastevoli, e sufficienti alla celebrazione Pontificale del Divino officio (*Ibidem*, p. 103).

⁶³ *Gioja, che i Priori nuovamente eletti devono dare alla Chiesa.* Fra Claudio della Sengle [1553-57]. XXIV. Vogliamo, e deliberiamo, che i Priori, e Castellano d’Emposta dopo che saranno eletti, e promossi, e che avranno goduti i frutti di un anno de’ Priorati, e Castellania d’Emposta, siano tenuti donare, ed offrire alla Chiesa del nostro Convento alcun presente, che non sia di minore stima, e valore di cinquanta scudi d’oro; e che passato detto tempo, se fra altri sei mesi non avranno mandato detto presente in Convento, e consegnatolo a’ Podromi della Chiesa, s’intendano debitori, come se detta somma dovessero al nostro Comun Tesoro (*Ibidem*, p. 104).

⁶⁴ *Gioja, che anche li Baglivi Capitolari devono presentare alla Maggior Chiesa Conventuale.* Fra Giovanni L’Evesque de La Cassiere [1572-1581]. XXV. Aggiungendo che i Baglivi Capitolari dopo che saranno eletti, o promossi, e che avranno tirati i frutti di un anno de’ loro Bagliaggi siano tenuti sotto l’istessa pena, che sono obbligati i Priori, dare, ed offerire alla Chiesa del Convento alcun presente, che non sia di minore stima, e valore che di venticinque scudi d’oro. (*Ivi*).

di lasciare una testimonianza del proprio operato. Così, costruzioni, miglioramenti, vere e proprie ristrutturazioni, ma anche l'acquisto di arredi liturgici e sacre suppellettili e la commissione di affreschi, statue e dipinti, dovevano essere concepiti anche come viatici per l'aldilà, come per altro avveniva in tutti gli ordini della Chiesa⁶⁵. Questa attenzione allo sfarzo, al prestigio ed alla qualità dei regali trovava la sua ragione sostanziale nella tradizione ospitaliera, che, anche a date precoci, appariva già particolarmente attenta alla celebrazione dei committenti⁶⁶.

Ancor più che nella Regola del Tempio, anche da una sommaria indagine del Codice di Rohan sembra affiorare una sostanziale scarsità delle indicazioni relative alla dimensione estetica ed al rapporto dei frati con le arti. Invero, è probabile che tali dettami, forse più vicini alla sensibilità medievale, possano essere venuti meno in Epoca Moderna, tuttavia, come abbiamo già sottolineato per i Templari, lo scarso riferimento alla sfera artistica fu probabilmente indice di una concreta libertà d'indirizzo, così che nella commissione delle opere d'arte dovettero incidere soprattutto gli ovvi propositi di decenza e rispetto indicati della Chiesa romana.

Probabilmente la minore influenza delle dottrine bernardiane sugli Ospitalieri e una certa propensione dell'Ordine per il personalismo e la celebrazione dei committenti (già evidenti in alcuni cicli pittorici del XII e del XIII secolo⁶⁷), potrebbero anche suggerire che fin dall'origine l'Ospedale ebbe uno suo specifico, e quindi più flessibile, rapporto con l'universo delle arti.

All'adozione di motivi parietali ed elementi segnici comuni o scelte tematiche che ribadiscono il riferimento a Gerusalemme e alla lotta contro gli infedeli si sovrappone infatti presso i Giovanniti una ricorrente celebrazione del santo protettore e una maggior apertura all'accoglienza di figure esterne all'Ordine, cui in alcuni casi si deve l'istituzione delle strutture assistenziali⁶⁸.

Al problema del personalismo, su cui avremo modo di ritornare ampiamente, l'Ordine di San Giovanni affiancava una solida politica di mantenimento e accrescimento delle proprietà⁶⁹, incardinata in una attiva propensione all'acquisizione di donazioni che aveva nei testamenti il suo punto di forza. Infatti, i Giovanniti erano nati come ordine ospedaliero e potevano attraverso la gestione dei nosocomi, sparsi in tutte le terre cristiane del Mediterraneo, favorire sostanzialmente le

⁶⁵ Cfr. M. Bacci, *Pro remedio animae. Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa 2000.

⁶⁶ Cfr. Curzi, *Gli ospedalieri. Un possibile confronto*, in *La pittura*, op. cit., pp. 91-101.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 91-101.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 91.

⁶⁹ Per esempio al Titolo Quinto, l'articolo XXVII del Gran Maestro Raimondo Berengario (1365-1374), regolamentava le proprietà donate ed acquistate dai cavalieri, ne proibiva la vendita o l'alienazione, senza il permesso del Maestro e li vincolava alla commenda di pertinenza. *Codice del Sacro*, op. cit., p. 149.

donazioni da parte sia laica che religiosa. L'acquisizione dei beni dei pellegrini e dei malati che trovavano conforto spirituale e cura presso gli ospedali dei cavalieri era stata regolamentata nel Titolo Quarto dall'articolo XII del Gran Maestro Giacomo di Milli (1454-1476)⁷⁰.

I malati secolari nell'infermeria erano tenuti a confessarsi e comunicarsi, e successivamente a fare testamento, redatto per mano dello scrivano dell'ospedale, davanti al Priore, o ad un sacerdote in sua vece, con presenti due o tre testimoni. Tale testamento non si poteva rompere se non "sotto pena delle leggi Canoniche" e doveva essere registrato "in qualche libro a futura memoria, e per conservazione delle ragioni, e giustizia di ciascuno nè beni dè defunti"⁷¹.

In tale pratica, celato dalla dimensione spirituale, sussisteva chiaramente la volontà di assicurarsi delle donazioni: una tendenza che accomunava i diversi ordini religiosi impegnati in una sostanziale disfida per salvare anime e beni dei moribondi⁷². Una inclinazione che sembra essere presente anche nell'articolo XII, dove si legge

Che se i Secolari Infermi ricusassero, o non potessero fare testamento, in tal caso l'Infermiere, ed i Prodromi comandino, che dal Priore, ovvero dallo Scrivano si faccia inventario dè beni loro in presenza di testimoni, perché risanati gli Infermi, se gli restituiscano e rendano, ovvero, essendo morti, si abbia certezza dei beni loro per conservazione delle ragioni di coloro, che vi avranno interesse, e detti beni così inventariati si chiudano in luogo sicuro sotto le chiavi dell'Infermiere, e dei Podromi⁷³.

Infine, è probabile che parte di queste donazioni potessero essere corrisposte in opere ed oggetti artistici, accrescendo il prestigio e la facoltà dell'Ospedale⁷⁴. La potenza dell'Ordine dovette passare allora anche attraverso la sua visibilità la difesa della fede e la guerra santa, il servizio ai poveri ed ai pellegrini rimanevano certamente gli scopi fondanti di questo sodalizio di canonici cavalieri, ma la loro sussistenza, la loro forza, anche numerica, e quindi la loro stessa sopravvivenza nei secoli dipesero anche dal rapporto con l'universo artistico: *milites Christi*, armati ma anche ornati.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 119-120.

⁷¹ *Ibidem*, p. 119.

⁷² Cfr. M. Bacci, *Investimenti per l'aldilà: arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma 2003.

⁷³ *Codice del Sacro*, op. cit., pp. 119-120.

⁷⁴ Purtroppo non ci è noto uno studio incentrato sui testamenti redatti o comunque relativi all'Ordine di San Giovanni, che indichi specificatamente quali donazioni afferiscano all'ambito artistico. Crediamo comunque che gli indirizzi prevalenti dei testatori fossero relativi alla donazione di proprietà o somme di denaro, ma certamente non dovevano essere sgraditi anche oggetti artistici, pitture devozionali, contributi alla ricostruzione e all'abbellimento degli edifici.

METODOLOGIA E FONTI

CENNI SULLA STORIOGRAFIA ARTISTICA DEI TEMPLARI E DEGLI OSPITALIERI

[...] constatato che manca qualunque riflessione a monte sulla storia degli studi. A lungo la ricostruzione della fortuna di un problema è stata una caratteristica peculiare della cultura del nostro paese, grazie alla tradizione storicista che ne ha contraddistinto le vicende recenti: proprio dare lo spessore storiografico delle questioni era un tratto caratterizzante degli italiani, rispetto - per esempio - agli anglosassoni. Fin dalla tesi di laurea la «vicenda critica» precedeva la trattazione di ogni problema. Non è più così. Tutto è affrontato con sguardi che azzerano il retroterra delle questioni, eternamente nuove⁷⁵.

Nell'appropriarci delle considerazioni di Giovanni Agosti, elaborate in relazione alla mostra del 2008 alle Scuderie del Quirinale su Giovanni Bellini⁷⁶, compiamo certamente un azzardo, poiché il contesto per le quali furono scritte è assai diverso, sia negli intendimenti che nella struttura dal nostro. Il senso profondo però, e la portata di queste riflessioni, ci paiono calzanti e pertinenti per i propositi di questo breve ma difficile capitolo, nel quale vorremmo dare conto proprio della «vicenda critica» relativa alle arti commissionate dai due Ordini religioso cavallereschi.

L'intrinseca difficoltà di analisi e di gestione di una bibliografia veramente vasta e discontinua, come quella relativa al mondo templare e ospedaliero, infrange qualsivoglia pretesa di completezza, giustifica qualche omissione e sembra suggerire l'ideazione di molteplici chiavi di lettura per una materia in continua evoluzione. Anche il percorso bibliografico che vogliamo tracciare in questo capitolo deve essere concepito come uno dei tanti possibili; infatti, nelle righe che seguono, si definisce una scelta specialistica, certamente opinabile, ma che dà ragione della nostra ricerca e della prassi metodologica di questo studio.

Perciò, ci sembra corretto tornare sulle riflessioni dello studioso milanese che meditava sull'approccio bibliografico presente nelle schede di catalogo di una mostra, che ribadiamo è cosa assai diversa da una tesi di dottorato, ma che nell'intenzione specifica di “[...] limitarsi a citare ciò

⁷⁵ G. Agosti, *Un amore di Giovanni Bellini*, Milano 2009, pp. 95-96.

⁷⁶ *Giovanni Bellini*, a cura di M. Lucco e G. C. F. Villa, catalogo della mostra, Milano 2008.

che è stato davvero utile per formare il proprio punto di vista e per scrivere la scheda⁷⁷”, sembra suggerirci una strada capace di scovare un senso anche nel nostro marasma storiografico.

Nel presente studio, che vorrebbe avere una natura sostanzialmente multidisciplinare, ci pare che l’approfondimento bibliografico trovi un suo proprio senso nelle schede del catalogo, mentre in questo capitolo critico e negli studi storici sui monumenti, potrebbe avere maggiore ragionevolezza un’opera di sostanziale potatura della bibliografia.

Inoltre, nel caso dell’Ordine templare, c’è bisogno di virtuosismi scientifici e di una certa perizia funambolica per districare una matassa di ricerche spesso lontane dalla veridicità storica ma in compenso prossime alla *fiction* o addirittura alla fantascienza. Così, riteniamo che ci sia bisogno di scegliere delle guide chiare e di dare conto, più che della vasta moltitudine delle pubblicazioni, di quelle ricerche specialistiche che a nostro avviso, ma non solo, hanno avuto la capacità di innovare gli studi specialistici.

Il tentativo di tracciare una storiografia artistica relativa ai due principali ordini religiosi militari in Italia presenta diverse problematiche, poiché se si eccettuano gli studi di Cadei⁷⁸ e di Curzi⁷⁹, non esistono ricerche organiche d’ambito storico artistico che aiutino a delineare le caratteristiche della committenza cavalleresca e contemporaneamente forniscano solidi appigli bibliografici. Altresì, la complessità degli studi di settore è caratterizzata da un lato dal perdurare di

⁷⁷ “Le schede, generalmente lunghe, sono accompagnate, quasi fossero delle sentinelle che garantiscono la serietà dell’impresa, da colonne di bibliografia abbreviata: continuo a non condividere la prassi di dotare i cataloghi delle mostre di un così inutile supporto. Queste voci bibliografiche, che in alcuni casi superano il centinaio, sono una sorta di cortina fumogena: sono riprese da cataloghi precedenti e trasferite di peso in cataloghi successivi, come un meccanico atto dovuto. Evidentemente non tutti i testi citati sono consultati direttamente: l’internet e la seconda mano fanno da padroni [...]. Ma perché continuare a comportarsi così di fronte a una realtà dove le voci bibliografiche crescono in numero esorbitante e non si può evidentemente leggere tutto? Perché non limitarsi a citare ciò che è stato davvero utile per formare il proprio punto di vista e per scrivere la scheda? La completezza bibliografica, per quanto sia un’utopia è bene lasciarla ai cataloghi dei musei e delle raccolte; serve alla carta d’identità dell’oggetto. La presenza di un’opera in una mostra, dovrebbe essere invece subordinata a una scelta precisa dell’ordinatore, rispondere a esigenze critiche ben precise che richiedono una necessaria potatura della bibliografia.” Agosti, *Un amore*, op. cit., pp. 99-100.

⁷⁸ Cadei, *Architettura sacra*, op. cit.; A. Cadei, *L’insediamento militare templare, una verifica tipologica*, in *L’Ordine Templare nel Lazio meridionale*, a cura di C. Ciammaruconi, Casamari 2004, pp. 11-43.

⁷⁹ Curzi, *La pittura*, op. cit.; G. Curzi, *Testimonianze figurative templari a Roma e nel Lazio meridionale*, in *L’Ordine Templare nel Lazio*, op. cit., pp. 201-246; G. Curzi, *I templari e la pittura monumentale, vecchi problemi e nuove considerazioni*, in *Milites Templi, il patrimonio monumentale e artistico dei Templari in Europa*, cura di S. Merli, atti del convegno, Perugia 2008, pp. 299-328.

ricerche localistiche, che fanno per esempio del territorio piemontese una realtà all'avanguardia⁸⁰, ma dall'altro da indagini, anche molto approfondite, però particolarmente circoscritte dal punto di vista cronologico.

L'im maturità degli studi storici sugli ordini e la difficoltà di raggiungere un grado soddisfacente nel censimento dei siti templari e ospitalieri rappresentano poi un limite strutturale per qualsiasi ricerca sull'argomento. Sia nel caso del Tempio, e anche se in minor misura dell'Ospedale, le perdite di gran parte del loro patrimonio e la distanza cronologica dagli eventi che tale perdita hanno causato complicano in maniera radicale ogni tentativo d'indagine sulle arti.

A un fenomeno di amplissima portata si contrappongono tuttavia nel panorama storiografico le estese lacune già segnalate, particolarmente vistose nella ricostruzione della geografia degli insediamenti e della cronologia dei dignitari delle principali commende, malgrado negli ultimi due decenni si siano intensificati studi di grande interesse, anche se a volte circoscritti a limitate realtà territoriali e monumentali⁸¹.

Si aggiunga poi che dagli anni Ottanta del secolo scorso, in concomitanza con una nuova stagione di grande successo del Medioevo, spesso disinteressata alla veridicità storica tanto quanto il neomedievalismo ottocentesco, la fama mediatica dell'Ordine templare⁸² ha determinato una sostanziale riscoperta degli Ordini cavallereschi. In questa babilonia di pubblicazioni e ricerche sull'argomento emergono comunque voci dal solido *imprinting* scientifico, così come la proliferazione di una letteratura posticcia sul tema ha viceversa dato impulso alle analisi storiche, mentre il rinnovato fascino medievale, suadentemente descritto nel romanzo di Eco *Il Pendolo di Foucault*⁸³, insieme alle sue più antiche riletture è oggi materia d'indagine nelle università.

Per diverse ragioni però la grande attenzione che suscita il mondo templare non si riscontra per gli altri Ordini. Certo, l'Ordine di Malta per motivi di continuità è impegnato nel costante recupero della propria storia, anche se sovente ciò avviene con eccessivo autoreferenzialismo, ma soprattutto nel panorama italiano per i Teutonici, i Lazzariti o gli altri sodalizi cavallereschi, la ricerca è lungi dall'aver raggiunto un soddisfacente livello di approfondimento.

⁸⁰ Per un quadro bibliografico sul Piemonte rimandiamo al catalogo della mostra *Gentilhuomini Christiani e religiosi cavalieri. Nove secoli dell'Ordine di Malta in Piemonte*, a cura di T. Ricardi di Netro e L. Gentile, Milano 2000.

⁸¹ Curzi, *La pittura*, op. cit., p. 17.

⁸² Nella categoria dei templarismi rientrano prodotti culturali di varia natura che possono afferire alla *fiction* storica, al romanzo gotico, all'esoterismo, al misticismo, all'universo New Age, al mondo massonico, ecc.

⁸³ «[...] Sto finendo una tesi sui Templari” “Oh che brutta cosa,” disse. “Non è una faccenda per matti?” “Io studio quelli veri. I documenti del processo. Ma che cosa sa lei sui Templari?” “Io lavoro in una casa editrice e in una casa editrice vengono savi e matti. Il mestiere del redattore è riconoscere a colpo d'occhio i matti. Quando uno tira in ballo i Templari è quasi sempre un matto” », U. Eco, *Il Pendolo di Foucault*, Milano 1988, ed. 2009, p. 72.

Le difficoltà che abbiamo elencato ovviamente si riflettono sulla storiografia artistica, e se spesso l'immatùrità delle indagini d'archivio pone sostanziali limiti agli studi, lo stesso si può dire per quanto riguarda la riscoperta e il recupero delle testimonianze materiali (pitture, sculture, miniature, oreficerie), che possono poi essere impegnate sia nell'indagine filologica stilistica che nelle ricerche iconografiche.

Certamente, se i cavalieri templari cessarono di esistere nel 1312 è pur vero che gran parte delle loro proprietà, e quindi anche dei prodotti artistici, passarono in dote ai Giovanniti, che li perdettero definitivamente solo con le soppressioni napoleoniche, cosa che li accomunò agli altri ordini della chiesa cattolica. Tuttavia il rapporto intrinseco tra l'Ospedale e la classe nobiliare europea, ed il definitivo tramonto dell'ideale crociato nel XVIII secolo, dovettero costituire le ragioni cardinali per il quasi totale azzeramento patrimoniale dell'Ordine di Malta, che invero dovette non poco faticare per sopravvivere agli eventi connessi con la Restaurazione⁸⁴.

Oggi si rivela fondamentale riuscire attraverso ricerche incrociate ad identificare quel patrimonio, definendolo chiaramente da un punto di vista cronologico, così da poter rileggere anche la cultura materiale dei cavalieri come prodotto sostanziale della loro esistenza storica e della loro ideologia. Questo discorso non può prescindere da una contestualizzazione territoriale, che, evitando però rigidi particolarismi, getti luce sulla fitta rete di relazioni che i diversi Ordini intrattenevano a più livelli con il mondo artistico, culturale e politico che li circondava.

Non può quindi certamente esistere un'arte templare o ospedaliera, come non esistono l'arte francescana o domenicana, esiste però un ventaglio di sensibilità culturali, teologiche e certamente anche politiche, che erano alla base delle scelte artistiche intraprese dai membri di questi diversi Ordini, scelte che in alcuni casi non mancarono certo di influenzare, anche su un piano stilistico, l'operato dei maestri coinvolti⁸⁵.

Nelle indagini storico artistiche relative agli insediamenti cavallereschi non può essere sottovalutata la difficoltà connessa alla vastità geografica di qualsiasi studio che abbia una seppur minima pretesa di organicità, ciò che resta delle *domus* si trova in numerosi stati europei e del

⁸⁴ Nel 1798, i cavalieri di Malta dopo aver ceduto l'isola a Napoleone, si trasferirono prima a Trieste, dove elessero Gran Maestro lo Zar di Russia Paolo I, e quindi a San Pietroburgo. Nel 1803 l'Ordine si spostava a Messina, mentre ogni tentativo di riavere Malta si scontrava con la volontà inglese, che venne definitivamente sancita nel 1814 con la piena sovranità sull'isola. I Giovanniti nel 1826 s'insediavano a Ferrara, dove rimasero per quasi un decennio, finché nel 1834 occuparono le attuali sedi romane dei palazzi di via Condotti e dell'Aventino.

⁸⁵ Un discorso ancor più complicato, che non verrà affrontato in questo capitolo, è quello relativo alle maestranze interne agli ordini cavallereschi, un tema che spesso ha coinvolto gli specialisti e che nonostante i grandi progressi della materia è ben lungi dal trovare una soluzione.

Medio Oriente, e poi l'entità del patrimonio perduto disorienta, soprattutto nelle grandi città dove gli stravolgimenti della storia e del gusto hanno cancellato gran parte delle commende.

Come contraltare però anche i migliori tentativi di ricerca hanno spesso peccato di eccessivo particolarismo e solo raramente, per lo più in ambito architettonico, hanno considerato il problema della sostanziale continuità insediativa tra Templari e Giovanniti. Infatti, in diversi casi il patrimonio artistico non è stato influenzato dalle vicende attinenti al passaggio di proprietà, e solo di rado sembra che i cavalieri di San Giovanni abbiano radicalmente modificato le loro nuove pertinenze. Soprattutto in Italia, nel passare da un ordine all'altro, ciò che era del Tempio si è congiunto a ciò che era dell'Ospedale, e la sua consistenza e qualità è stata poi influenzata dalle vicende storiche dei maltesi.

Come già indicato, il vero collasso di tale patrimonio e la sua quasi irrimediabile perdita non avvenne nel 1312 ma bensì nel 1798 con le soppressioni: da queste riflessioni deriva allora l'importanza di studiare dei percorsi di ricerca che trattino le problematiche artistiche relative ai due Ordini con una logica di continuità, connessa comunque ad una solida attenzione tassonomica e filologica, ma anche con la volontà sottesa di comprenderne la diversa genesi, insieme alla comune storia conservativa.

Come si vede, lo stesso quadro storico, appena accennato, di queste chiese e le vicende critiche obbligano ad affrontare unitariamente le fondazioni templari e giovannite, che del resto, anche dal punto di vista architettonico offrono all'osservazione numerosi punti in comune⁸⁶.

Queste appena elencate sono le premesse per qualsiasi ragionamento sulla storiografia artistica degli Ordini religioso militari, che sarà utile affrontare mantenendo una certa definizione dei campi d'indagine, connaturata alla tradizione della materia, che si traduce nella ripartizione delle discipline artistiche (architettura, pittura, arti minori - termine quest'ultimo ormai demodé) a loro volta suddivise per i due Ordini presi in esame.

Per ragioni di natura scientifica questa tesi non si occupa se non marginalmente di architettura, in questa sede quello che ci interessa non è tanto il contenitore quanto il contenuto, tuttavia, soprattutto per la prima fase della storia del Tempio e dell'Ospedale, qualsiasi ragionamento sulla loro natura artistica non può prescindere dagli studi di settore sui loro monumenti.

Per quanto riguarda l'architettura medievale templare e ospitaliera, la bibliografia internazionale⁸⁷ è assai vasta: in particolare le ricerche sul territorio catalano sono pervenute, grazie

⁸⁶ V. Ascani, *L'architettura religiosa degli Ordini militari in Toscana*, in *Architettura sacra*, op. cit., p. 191.

all'opera di Fuguet⁸⁸, ad un livello di approfondimento pressoché unico, derivato anche dal raggiungimento di un soddisfacente censimento dei siti.

Per l'Italia invece il panorama della ricerca è caratterizzato dalla presenza di un consistente insieme di studi locali che pongono l'attenzione su realtà territoriali delimitate o più spesso su singoli monumenti: sovente tali scritti sono contraddistinti da una qualità sensibilmente aleatoria a cui si somma la difficile reperibilità⁸⁹.

Come anticipato lo studio fondamentale di Cadei⁹⁰, una vera e propria risposta alle difficoltà settoriali d'indagine, ha cercato di tracciare dei limiti e di individuare le problematiche strutturali della materia. Invero, la situazione degli studi non appare radicalmente cambiata, tanto che in linea di massima per il nostro paese ancora oggi può sostanzialmente valere l'assunto "non esiste una bibliografia riconoscibile come tale sull'architettura templare, da potersi dominare e ordinare in un quadro organico⁹¹".

L'idea di tentare una sintesi tra gli studi del Lambert⁹² e quelli localistici porta comunque a risultati importanti e ad una sostanziale definizione di alcune prerogative dell'architettura sacra degli Ordini. Il rapporto stilistico con l'architettura cistercense, il legame ideologico ed emulativo con i "loca sancta" di Gerusalemme, la pluralità di stimoli e temi decorativi, la frammentarietà sostanziale del panorama architettonico, l'impiego di maestranze già attive localmente o appartenenti ad altri ordini religiosi, il riutilizzo di edifici, le riflessioni sulla pianta centrale e sull'aula unica monoabsidata⁹³, sono aspetti caratteristici del lessico e della cultura artistica

⁸⁷ Nel tentativo di tracciare una rotta nel panorama storico artistico degli Ordini si è scelto di prediligere, quali punti cardinali, alcune ricerche, sperando che queste possano servire per un sostanziale orientamento bibliografico, anche in relazione agli studi del passato. Per esempio sull'architettura templare si veda Cadei, *Architettura sacra*, op. cit., p. 24, nota 13.

⁸⁸ S. J. Fuguet, *L'architecture des Templiers a Catalunya*, Barcelona 1995.

⁸⁹ Per un sostanziale esempio della diversificazione bibliografica italiana rimandiamo al capitolo specifico riguardante gli insediamenti emiliano romagnoli.

⁹⁰ Cadei, *Architettura sacra*, op. cit.

⁹¹ *Ibidem*, p. 9.

⁹² Negli anni '50 del secolo scorso Èlie Lambert rivoluzionò gli studi sull'architettura templare, impostando le sue ricerche su alcune proposizioni: l'idea che le chiese dell'Ordine a pianta centrale siano una minoranza, la rilevanza del numero di edifici ad aula unica, l'inserimento dei complessi cavallereschi nelle correnti architettoniche regionali e l'annullamento di qualsiasi rivendicazione di specificità templare, fatta eccezione per le fortificazioni. Cfr. È. Lambert, *L'Architecture des Templiers*, Paris 1955.

⁹³ "Il quadro che alla fine si ottiene, per quanto ancora largamente incompleto, merita alcune considerazioni di carattere generale. Non consente certo di ripristinare precedenze o esclusività templari in fatto di costruzioni di chiese, ma non

pertinente agli Ordini, che si modificarono nel corso dei secoli in relazione a due variabili sostanziali: il ruolo che Templari e Ospitalieri ebbero a ricoprire correlato al sistema produttivo che permise la loro sopravvivenza e la parabola interna che modificò a più riprese la loro funzione e la loro ideologia⁹⁴. Ne consegue l'idea, per altro condivisa da Curzi in ambito pittorico⁹⁵, che nelle *domus* cavalleresche esista una certa "aria di famiglia", intuiva già in passato, ma che le diverse indagini, sia da un punto di vista formale che storico, dovrebbero verificare.

Come chiosa di queste brevi considerazioni sull'architettura templare italiana, non ci resta altro che fare nostro l'auspicio, allargandolo anche alle altre branche della ricerca storico artistica, che il progredire degli studi funga da argine al dirompente fenomeno dei templarismi, in tutte le sue molteplici declinazioni.

E l'auspicio è che, così riveduta, anche l'architettura templare non resti abbandonata allo stereotipo di espressione di dottrine gnostiche ed eretiche, di luogo di riti magici e perversi, ma venga assunta, quale essa è, a testimone viva ed equivalente della storia dell'ordine, così come la ricerca più recente ha saputo riscoprirlo⁹⁶.

Se spostiamo la nostra attenzione sull'Ordine di San Giovanni, il problema è ancora più complesso, poiché se si eccettuano i monumenti di capitale importanza⁹⁷, la critica sembra aver

ammette neanche una indifferenziata assimilazione a passaggi architettonici regionali. Alcune istanze emergono con portata esplicitamente internazionale; prima tra esse e l'aula unica, ma anche la pianta centrale si ripropone come dato non secondario nelle due varianti tipologiche del vano singolo poligonale a cupola e dell'edificio circolare con nucleo centrale e cupola retta da un numero variabile di sostegni e ambulacro scandito secondo una simmetria raggiunta che riprende quel numero di solito raddoppiandolo. E' lecito, in altre parole, ipotizzare dietro ambedue le scelte valenze esponenziali in rapporto sia all'identificazione dell'ordine, sia alla funzione degli edifici sacri." Cadei, *Architettura sacra*, op. cit., p. 29. In Emilia Romagna abbiamo almeno due casi di edifici templari originari a pianta centrale, oggi ancora esistenti anche se inseriti in complessi successivi: la chiesa di Santa Maria di Betlemme a Mizzana, frazione di Ferrara e San Tommaso Beckett a Cabriolo, frazione di Fidenza. Sull'argomento si vedano i relativi capitoli in questa tesi.

⁹⁴ Cfr. Cadei, *Architettura sacra*, op. cit., p. 172.

⁹⁵ Curzi, *La pittura*, op. cit., pp. 103-121.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 11.

⁹⁷ Per esempio San Pietro in Consavia ad Asti, il Santo Sepolcro a Pisa o Santa Maria del Priorato sull'Aventino, se ci limitiamo ai casi nostrani. Per la *domus* astigiana si può consultare la bibliografia contenuta in *L'antico San Pietro in Asti: storia, architettura, archeologia*, a cura di R. Bordone, A. Crosetto e C. Tosco, Torino 2000. Sulla commenda pisana, Ascani, *L'architettura religiosa*, op. cit., pp. 187-209 e sul complesso dell'Aventino i recentissimi studi di Jacopo Curziotti, *L'Aventino e l'Ordine Gerosolimitano: Santa Maria del Priorato prima degli interventi del Piranesi*, e di Elisabeth Kieven, in *Piranesi e l'Aventino*, entrambi in *I Cavalieri di Malta e Caravaggio. La Storia, gli Artisti, i Committenti*, a cura di S. Macioce, Roma 2010.

approcciato lo studio dell'architettura spesso in funzione di quella templare⁹⁸. Anche nel caso giovannita si sente l'esigenza di avviare un censimento degli edifici della penisola che possa facilitare la restituzione di un quadro organico. Inoltre, ritorna per l'Ordine la questione della sua minor fama rispetto ai cugini rossocrociati, un aspetto che sembra aver inciso sugli studi poiché numerose costruzioni passate ai Gerosolimitani sono state prese in esame solo per la fase antecedente al 1314, mentre i secoli successivi hanno suscitato un minor interesse. Infine, non è il caso qui di addentrarsi nell'intricata bibliografia inerente all'architettura melitense in epoca moderna, una possibile scorciatoia, che utilizzeremo per l'Emilia Romagna, è quella di far riferimento alle indagini relative ai singoli edifici, siano esse di matrice monografica o maggiormente interessate dalle correnti architettoniche.

Ancor più problematica appare l'identificazione di una bibliografia specialistica sulla produzione artistica di committenza templare e ospitaliera: sia essa relativa alla pittura, alla scultura, alla decorazione libraria o all'oreficeria (argomento che tratteremo solo marginalmente).

Per quanto riguarda il panorama italiano, e in parte anche per quello europeo, allo stato degli studi il testo *La pittura dei Templari* di Gaetano Curzi si rivela veramente prezioso, sia per l'attenta disamina dei più importanti cicli pittorici medievali, sia per il tentativo di inquadrare lo stato dell'arte, anche da un punto di vista bibliografico. In tal senso appare ragionevole far cominciare la ricerca storica contemporanea sulla pittura templare⁹⁹, ma anche su quella ospitaliera, dalle fondamentali indagini di Deschamps¹⁰⁰. Questi, sulla scorta di alcuni noti passaggi del *De Laude*, che istituivano il paragone tra il Tempio di Salomone e la sede gerosolimitana dell'Ordine¹⁰¹, e della *Storia di San Luigi* di Giovanni Joinville¹⁰², la quale indirettamente riferiva di una decorazione con stemmi dipinti o scudi appesi nella cappella del Crac des Chevaliers, suggerì l'esistenza di un'estetica cavalleresca che derivava proprio dalle parole di Bernardo.

L'idea non era certamente nuova ma si allacciava alle numerose elucubrazioni sulla presunta architettura del Tempio e sulla dimensione ideologica, simbolica e misterica, che la tradizione

⁹⁸ Per esempio Cadei stesso sottolinea la condivisione del tema architettonico della rotonda anche in ambito ospedaliero (Cadei, *Architettura sacra*, op. cit., pp. 71-75) e sembra naturale che nella maggior parte degli studi i due Ordini siano indagati simultaneamente.

⁹⁹ Curzi, *La pittura*, op. cit., p. 104.

¹⁰⁰ P. Deschamps, M. Thibout, *Le peinture murale en France au début de l'époque gothique. De Philippe Auguste a la fin du règne de Charles V (1180-1380)*, Paris 1963.

¹⁰¹ Bernardo di Clairvaux, *Il libro*, op. cit., pp. 173-181.

¹⁰² Giovanni di Joinville, *Histoire de Saint Luis*, Paris 1874, p. 544.

massonica le attribuiva. La serietà di Deschamps non era però in discussione poiché sulla base di un numero limitato di prove lo studioso proponeva

che gli ambienti cultuali legati al Tempio e all'Ospedale contenessero, in particolare in Palestina, decorazioni che celebrassero le virtù militari dei cavalieri – un'ipotesi corroborata, sul versante occidentale, dalla cappella di Cressac la quale, da caso significativo ma eccezionale, si trasformò in una sorta di paradigma della pittura genuinamente templare in Europa¹⁰³.

Le suddette riflessioni poi si saldarono agli indirizzi più intransigenti della storiografia che ritenevano radicale l'influenza della teologia bernardiana in campo artistico proprio sull'estetica degli Ordini; si continuava così a reiterare l'equivoco, per altro già ampiamente sperimentato per la decorazione d'ambito cistercense, che voleva nell'arte pittorica un approccio sostanzialmente aniconico ed una estrema severità nell'ornamentazione degli edifici¹⁰⁴.

La supposta simbiosi con il mondo cistercense acuì l'idea che vedeva negli Ordini religiosi militari del Medioevo degli strenui difensori di un gusto decorativo sobrio, discreto e sostanzialmente refrattario nei confronti di qualsivoglia inclinazione al superfluo ed al lusso, non solo artistico. È innegabile che su queste teorie dovettero influire non poco le mode neomedievaliste otto-novecentesche, che erano impregnate anche da una sostanziale visione esotica del Regno Latino d'Oriente. Si tendeva così ad attribuire la presunta preclusione ideologica per la pittura parietale iconica alla tradizionale avversione musulmana per la rappresentazione di soggetti umani e animali, consolidando l'idea che gli Ordini fossero i protagonisti di una fusione culturale tra il mondo arabo e quello cristiano.

Insistendo su questa linea gli studiosi del passato giunsero addirittura a rispolverare impropriamente, quali prove delle loro supposizioni, alcune delle tendenziose accuse del processo ai Templari, per cogliere nell'estetica dell'Ordine un lessico islamico inesistente, poiché ogni esempio giunto fino a noi rivela invece che i gusti artistici dei *milites* rimanevano ben orientati verso la cultura franca¹⁰⁵.

¹⁰³ Curzi, *La pittura*, op. cit., p. 104.

¹⁰⁴ A causa della vastità degli studi sull'estetica cistercense rimandiamo alla bibliografia contenuta nella voce *Cistercensi. Pittura e miniatura* in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IV, Roma 1993, pp. 842-849.

¹⁰⁵ Il frutto di questa mentalità è ampiamente individuabile in diverse pubblicazioni del secolo scorso relative all'importante ciclo pittorico della cappella di Cressac presso il villaggio di Blanzac; per gli estremi bibliografici si vedano i contributi di C. Davy, *Les peintures murales de la chapelle des templiers de Cressac*, in *Charente: Congrès Archéologique de France, 153e Session 1995*, Paris 1999, pp. 171-177; Curzi, *La pittura*, op. cit., pp. 23-31.

Con il progredire della ricerca e soprattutto con l'individuazione degli insediamenti templari e ospitalieri, emerse chiaramente la complessità del panorama artistico legato agli Ordini, e fu evidente che solo una piccola parte delle decorazioni poteva essere riconducibile a tematiche care alla militanza crociata.

Come sottolinea Curzi

Il venir meno di un forte elemento di riconoscibilità determinò una parziale delusione, da cui scaturì, probabilmente, la scarsa attenzione dedicata ai lacerti che pure sopravvivono copiosi, ritenuti, in particolare dagli storici, frutto di situazioni limite, di circostanze occasionali o di specifici episodi di committenza, riconducibili a un patrono esterno all'Ordine¹⁰⁶.

L'insieme di fragili teorie venne sostanzialmente confutato e le ricerche storiche evidenziarono, come già accennato precedentemente, che per i diversi Ordini avvenne quello che era quasi sempre avvenuto per le numerose componenti della Chiesa: alla severità iniziale si sostituiva per diversi motivi, un certo rilassamento dei costumi che progressivamente li riportava nell'alveo ideologico, ed artistico, di Roma.

Dalla ricerca di Curzi sugli apparati decorativi oltre a numerosi elementi di discontinuità ed alle tendenze regionali in ambito pittorico emerge anche qualche elemento di continuità tra i diversi insediamenti templari, come la presenza di intonaci dipinti a imitazione del paramento murario.

Si tratta ovviamente di una prassi molto diffusa, all'interno della quale è assai arduo delineare un percorso evolutivo o strutture morfologiche tipiche di ambiti specifici, per la lunga durata degli accoppiamenti cromatici, la ricorrenza di alcuni elementi segnici e l'uso di rinnovare tali partiti, anche a breve distanza di anni, dando luogo a complesse stratigrafie¹⁰⁷.

Infatti, dall'analisi di alcuni edifici religiosi delle commende francesi emerge di fatto che dopo una prima fase di espansione degli Ordini, i quali si insediavano prevalentemente in strutture preesistenti, ricevute in dono o affittate, si assiste ad un processo di normalizzazione sia architettonico che decorativo, con l'affermazione, replicata per almeno due secoli con significative eccezioni, del cosiddetto oratorio cavalleresco.

Segue che anche gli apparati murari tendono a definirsi, con la diffusione, certamente non esclusiva all'universo templare, della decorazione a finto concio, che almeno fino agli inizi del Duecento diviene "una sorta di motivo guida [...], in cui intessere strettamente ogni opzione ornamentale e simbolica"¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Curzi, *La pittura*, op. cit., p. 104.

¹⁰⁷ *Ivi*.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 105.

Nel mondo cavalleresco sembra dispiegarsi sulle pareti degli edifici sacri un universo figurativo che coniuga l'ideologia crociata alla monarchia francese, l'epopea militare con il pauperismo cistercense, la venerazione dei santi e dei martiri all'esegesi testamentaria. Il tutto tradotto attraverso un repertorio ricorrente, ben inserito anche nelle culture artistiche regionali del XII e del XIII secolo, capace di ordinare un insieme ampio ma costante di simboli (croci, crocette, fiori a sei petali, gigli, fiordalisi, nodi di salomone) in una sorta di "parete abitata" caratterizzata da una spiccata paratassi.

Con la crisi del movimento crociato e l'evoluzione artistica del XIII secolo, ci si trova di fronte a un panorama assai più ricco di testimonianze, ma anche caratterizzato da una radicale eterogeneità, dove l'aggiornamento lessicale passa ovviamente nelle strettoie delle cadenze regionali; uno scenario che non presenta nessuna specificità stilistica, ma che a ragione può caratterizzarsi ancora per quella sostanziale "aria di famiglia" che ormai esclusivamente da un punto di vista ideologico cerca di dettare temi e iconografie al mondo dell'arte.

La fine del Tempio sembra sancire allora anche l'impossibilità di sviluppare uno studio unitario sulle emergenze artistiche degli Ordini cavallereschi, ed ogni tentativo di lettura organica sovraregionale e di possesso bibliografico di una data realtà artistica pare divenire non solo un'impresa titanica ma al momento anche un'operazione sostanzialmente priva di una reale utilità, a causa della connaturata eterogeneità del materiale pervenutoci e della sua sovrapposizione con i linguaggi artistici del territorio.

Così, tramontato il vessillo templare, i secoli successivi rappresentano invece un periodo di successo straordinario e piena affermazione per l'Ordine ospitaliero, che diviene la testa di ponte europea nella lotta contro l'Impero Ottomano. Abbiamo già più volte ribadito di come le tristi vicende dei Templari ne abbiano assicurato l'imperitura fama ed un costante fascino, che ovviamente hanno portato alla genesi di una letteratura, spesso carente di scientificità, ma in parte desiderosa di attenzioni anche nei confronti di problematiche relative all'ambito artistico. Per quanto riguarda l'Ordine giovannita invece, se si esclude il XVII secolo, sul quale torneremo successivamente, e gli interventi decorativi più rilevanti legati alla loro committenza¹⁰⁹, possiamo notare una sorta di *damnatio memoriae* più o meno pronunciata sulla produzione artistica ad essi

¹⁰⁹ Un esempio su tutti la cappella di San Giovanni Battista nella Cattedrale di Siena, commissionata dal frate cavaliere Alberto Ardinghelli, per accogliere degnamente il reliquiario con il braccio del Santo donato a Pio II da Tommaso Paleologo. Cfr. A. Cavallaro, *Il Cavaliere di Rodi Alberto Aringhieri e Pintoricchio nel Duomo di Siena*, in *I Cavalieri di Malta e Caravaggio*, op. cit., pp. 84-95. *Pintoricchio*, catalogo della mostra, a cura di V. Garibaldi e F. F. Mancini, Milano 2008.

legata. A tutt'oggi il panorama insediativo degli Ospitalieri, soprattutto in Italia, risulta scarsamente indagato, anche a causa della sua vastità, mentre dal punto di vista artistico si caratterizza per l'intrinseca frammentarietà generatasi in seguito alle soppressioni del 1798.

Malgrado l'Ospedale non abbia conosciuto una cesura drammatica paragonabile al processo e abbia conservato una documentazione consistente, in parte nota da quasi un secolo grazie alla monumentale opera di Delaville-Le Roulx, corredata di preziosi indici e affidabili elenchi, la storiografia e l'indagine territoriale hanno infatti mostrato una netta preferenza per l'istituzione concorrente, determinando tuttora in molte regioni europee una notevole approssimazione nell'accertamento della trama delle emergenze monumentali¹¹⁰.

Per tali ragioni ogni indagine storico artistica relativa ai monumenti appartenuti all'Ordine di Malta ed alla loro decorazione, deve cominciare dallo spoglio delle pubblicazioni locali che spesso si palesano anche per il buon livello scientifico, ma che raramente si spingono a considerare i siti come parte di una realtà culturale più ampia, storicamente determinata. In questo studio ci concentreremo sull'analisi delle emergenze emiliano romagnole e quindi rimando ai capitoli specifici per ogni considerazione bibliografica sul tema.

Nel nostro paese un caso invece veramente esemplare per quanto concerne l'indagine storico artistica, che agilmente si è innestata su quella storica, è il Piemonte. Infatti, nella regione la vasta presenza sia dell'Ordine Templare che di quello Ospitaliero, che certamente venne favorita dal rapporto tra questo territorio e la Terrasanta¹¹¹, ha permesso la sopravvivenza di un certo numero di testimonianze monumentali, che in alcuni casi si caratterizzano anche per il valore delle opere d'arte superstiti¹¹². In parte gli studi sulla realtà piemontese hanno trovato una certa risonanza a livello mediatico grazie all'organizzazione di alcune esposizioni, che hanno avuto il pregio di dare maggiore visibilità agli studi di settore e ulteriore impulso alla ricerca¹¹³.

¹¹⁰ Curzi, *La pittura*, op. cit., p. 91.

¹¹¹ La relazione tra il Piemonte e la Terrasanta comincia con l'elezione di Corrado del Monferrato a sovrano di Gerusalemme ed arriva ai ruoli strategici che diverse famiglie piemontesi, compresi i Savoia, esercitarono nell'Ordine di Malta. Uno stretto rapporto di potere e relazioni diplomatiche che certamente favorì le donazioni e gli insediamenti, fino al passaggio formale del titolo sovrano di Re di Gerusalemme dai Lusignano ai Savoia, che comunque venne reclamato anche da altre casate.

¹¹² Due esempi su tutti, la commenda di San Leonardo a Chieri con gli affreschi tardogotici e l'oratorio di San Giovanni a Cavallermaggiore che ancora oggi rappresenta il più vasto ciclo pittorico di pertinenza dell'Ordine databile al XV secolo. *La precettoria di San Leonardo in Chieri. Storia, arte, progetto e restauro*, a cura di C. Matta, G. Vanetti, M. Varetto, Chieri 2006; *Percorsi storici: studi sulla città di Cavallermaggiore*, a cura di G. Carità e E. Genta, Cavallermaggiore 1990.

¹¹³ In tal senso veramente importante è stata la mostra tenutasi ad Asti e Torino, *Gentiluomini Christiani*, op. cit.

Invero, lo slancio culturale generato dalle mostre è stata una prerogativa degli ultimi decenni, che se da un lato a livello massmediatico era la logica conseguenza del rinnovato interesse, anche commerciale, per gli Ordini religioso cavallereschi e più in generale per il Medioevo, dall'altro, soprattutto in ambito artistico, ha avuto un effetto catalizzatore permettendo una reale crescita delle conoscenze in materia.

Dalla mostra del 1997 *Le crociate. L'Oriente e l'Occidente da Urbano II a San Luigi 1096-1270*¹¹⁴, a cui presero parte alcuni dei più autorevoli studiosi della materia, passando per l'esposizione romana *Monaci in Armi. Gli Ordini religioso-militari dai Templari alla Battaglia di Lepanto: Storia ed Arte*¹¹⁵, fino alla recentissima *Cavalieri. Dai Templari a Napoleone. Storie di crociati, soldati, cortigiani*¹¹⁶, a cura di Barbero e Merlotti, si è fatta strada l'idea che fosse giunto il momento di un recupero scientifico del fenomeno cavalleresco, anche attraverso le testimonianze materiali, e che ciò potesse servire per una migliore comprensione degli eventi mediterranei del passato ma anche della contemporaneità.

Infatti, nonostante le diverse premesse e i discontinui risultati, queste mostre hanno contribuito a forzare i miti, a ridare sprazzi di verità ed in parte a mettere in nuova luce anche la mole mastodontica degli studi localistici che spesso erano rimasti a impolverarsi sugli scaffali delle biblioteche di provincia.

Riallacciandoci al problema della pittura in ambito Ospitaliero, Gaetano Curzi dedica un piccolo ma importante capitolo alla committenza dell'Ordine tra i secoli XII e XIV.

Uno studio sulle caratteristiche degli interventi pittorici promossi dai Templari non può prescindere da un confronto con quanto realizzato in ambito ospedaliero, che faccia risaltare analogie e differenze parimenti significative¹¹⁷.

Da questa indagine, che è naturalmente ben lontana da avere ambizioni censitorie, emerge, come in parte abbiamo già accennato, una certa specificità dell'Ordine di San Giovanni. Nelle commende francesi, ma anche in quelle italiane, svizzere e spagnole, gli Ospitalieri dedicano degno spazio alla celebrazione del santo precursore, affidandosi con maggiore solerzia di quanto facciano i Templari alla rappresentazione dei committenti, in alcuni casi anche esterni all'Ordine. Certo, i riferimenti ideologici sono gli stessi, la Crociata, la Redenzione, Gerusalemme, ma i Giovanni

¹¹⁴ *Le crociate. L'Oriente e l'Occidente da Urbano II a San Luigi 1096-1270*, a cura di M. Rey-Delquè, Milano 1997.

¹¹⁵ *Monaci in Armi. Gli Ordini religioso-militari dai Templari alla Battaglia di Lepanto: Storia ed Arte*, a cura di F. Cardini, Roma 2004.

¹¹⁶ *Cavalieri*, op. cit.

¹¹⁷ Curzi, *La pittura*, op. cit., p. 91.

sembrano affidarsi maggiormente alle decorazioni pittoriche tradizionali rispetto alla riproposizione di un universo simbolico simile a quello del Tempio.

Invero, l'Ordine di San Giovanni, ma soprattutto alcuni uomini di cultura al suo interno, dimostrarono grande sensibilità verso la produzione artistica, in ottemperanza ai precetti della Chiesa ed alle indicazioni della Religione, e questo fu particolarmente evidente soprattutto a partire dal XV secolo e culminò con la grande stagione artistica vissuta nel XVII secolo. Un universo di committenti raffinati e prestigiosi che seppero esaltare l'Ospedale attraverso opere d'arte di qualità eccezionale ancora oggi testimoni della potenza e della gloria della *militia Christi*. Un capitolo a parte andrebbe scritto per ognuno di loro e solo per citarne alcuni possiamo ricordare gli italiani Fra Tomaso Ulitoto, commendatore di Chieri, Fra Achille Malvezzi, commendatore di Bologna, e la straordinaria figura di Fra Sabba da Castiglione, celebre commendatore di Faenza.

Come abbiamo già anticipato, il grande secolo dei committenti e dell'arte per l'Ordine di Malta fu il Seicento, e la maggior mole di studi è connaturata al ruolo politico ed alla potenza economica che i cavalieri seppero ritagliarsi nel panorama mediterraneo¹¹⁸. Di conseguenza l'ambito scientifico ha sviluppato diversi filoni d'indagine riconducibili alle molteplici sfaccettature della produzione artistica, così da consegnarci una bibliografia vastissima dove troviamo sia contributi di taglio squisitamente filologico che altri più attenti agli aspetti iconografici, sia testi incentrati sul problema del rapporto tra le arti e l'Ordine di Malta che altri concentrati su singole opere, suddivise per medium artistici.

La scelta specifica, che ci ricollega idealmente alle premesse di questo capitolo, è stata quella di far riferimento soprattutto alle ricerche più recenti afferenti all'ambito italiano, smarcandoci da ardite ricostruzioni bibliografiche che rischierebbero di sviare l'attenzione dall'effettivo materiale consultato. Inoltre, nella breve ricognizione qui presentata, che ribadiamo non intende minimamente avere qualsivoglia pretesa di esaustività, si è optato per una strutturazione bibliografica redatta su argomenti tematici, poiché nei capitoli successivi verranno radicalmente approfonditi, nelle note, gli interventi specialistici utili all'analisi dei singoli monumenti, e nelle schede di catalogo, quelli relativi alle opere d'arte.

Invero, la genesi storica della committenza artistica melitense cominciò all'indomani della battaglia di Lepanto, quando i gerosolimitani, scampato il pericolo del grande assedio di Solimano nel 1565, decisero di edificare una nuova capitale degna del loro *Ordenstaat*. Così, nel 1566 venne

¹¹⁸ Un'ampia bibliografia e una valida analisi di questa stagione e delle sue problematiche artistiche, può essere individuata nel recente volume, curato da Stefania Macioce con la collaborazione di altri insigni studiosi, *I Cavalieri di Malta e Caravaggio*, op. cit.

fondata La Valletta, dedicata proprio nel 1571 all'eroico difensore di Malta: il Gran Maestro Jean Parisot de la Valette. Nei decenni successivi la città divenne allora il centro delle realizzazioni artistiche volute dai cavalieri, articolandosi in un complesso di chiese, palazzi e fortificazioni, dove il convento e la sua co-cattedrale, dedicata ovviamente a San Giovanni Battista, si caratterizzarono come il centro spirituale, politico, artistico e amministrativo della Religione.

Tra la fine del XVI secolo e il XVII secolo, il complesso diventa progressivamente uno scrigno di tesori, soprattutto grazie ai proventi delle ricche commende che arrivavano da ogni parte d'Europa, agli ingenti bottini provenienti dalla guerra corsara contro i mussulmani e all'inevitabile competizione tra le otto Lingue ansiose di rendere la propria cappella la più ricca e ornata¹¹⁹.

Malta divenne allora il luogo specifico della rappresentazione del potere e della celebrazione della ricchezza dell'Ordine: una fama che venne enormemente accresciuta dal mito della vittoria cristiana a Lepanto¹²⁰.

Nella realtà europea i Giovanniti finirono per rappresentare non solo uno dei più potenti e ricchi ordini della Chiesa, ma anche un vero e proprio mito ideologico dell'aristocrazia feudale seicentesca: una istituzione dove i fasti guerreschi della contemporaneità si coniugavano all'epopea crociata del passato, dove la religiosità controriformata si sposava con la nobiltà delle armi, dove lo sfarzo delle arti poteva tranquillamente coniugarsi con il servizio ospedaliero e l'anelito pauperistico.

Il successo sociale e politico dell'Ospedale portò così ad una stagione strepitosa di "propaganda" artistica e certamente la cultura, la raffinatezza e il gusto di tanti cavalieri, discendenti delle più importanti casate del vecchio continente incrementò qualitativamente questa produzione, grazie a specifiche meccaniche di emulazione e ricerca del consenso che furono alla base di una vera e propria lotta delle arti e per le arti, anche mirata all'ascesa delle gerarchie dell'Ordine attraverso dinamiche clientelari, che finirono a vantaggio della Religione stessa¹²¹.

Nel XVII secolo quindi presso le gerarchie dell'Ospedale si affermò il desiderio di affidare l'esaltazione della Sacra Religione a maestri di valore, che fossero in grado di offrire ai cavalieri i

¹¹⁹ G. Capriotti, *Il pericolo turco nella committenza dei cavalieri di Malta nel XVII secolo: Caravaggio e Mattia Preti*, in *Cavalieri*, op. cit., p. 91.

¹²⁰ A. Barbero, *Lepanto. La battaglia dei tre imperi*, Bari 2010.

¹²¹ Abbiamo già mostrato poi come il sistema delle Gioje assicurasse un flusso continuo di opere d'arte alla capitale ed alle commende, e di come la stessa legislazione ospedaliera fosse concepita, attraverso l'ausilio dei testamenti, per favorire l'acquisizione di beni tramite le donazioni.

più alti raggiungimenti artistici del periodo, e di soddisfare pienamente, anche da un punto di vista qualitativo, la richiesta di opere seguendo il gusto e gli indirizzi della Chiesa romana.

Così, nel novero dei pittori che operarono per i frati troviamo alcuni dei principali maestri del periodo, da Lionello Spada a Pietro da Cortona, da Bernardo Strozzi a Philippe de Champaigne: un vasto numero di affermati maestri europei che furono capaci di tradurre l'ideologia, il potere e la spiritualità della *militia Christi*, basti pensare al profluvio di ritratti di cavalieri disperso nelle numerose collezioni del mondo¹²².

Un'attenzione tutta particolare dovrebbe poi essere riservata ai due più importanti maestri che risedettero ed operarono a Malta: Caravaggio, che nonostante il breve e controverso soggiorno divenne anche cavaliere di obbedienza e lì creò alcuni dei suoi più fulgidi capolavori, e Mattia Preti, vero e proprio pittore dell'Ordine, che sposò con convinzione la causa giovannita e la servì per molti anni sia con la spada che con il pennello.

Sulla falsariga delle considerazioni precedenti, e per gli intendimenti di questo lavoro, l'immensa bibliografia relativa ai due maestri rischierebbe di portarci fuori strada¹²³; nondimeno potrebbe invece rivelarsi prezioso qualche accenno all'ideologia estetica che ancora oggi trapela dalle loro opere e la lettura di alcune indicazioni biografiche. Queste infatti non solo potrebbero suggerirci quali fossero le prerogative dei loro committenti, ma forse anche quale fosse il loro punto di vista e le loro indicazioni concernenti le scelte artistiche.

In questo senso diventa rilevante la riflessione sul fenomeno dei cavalieri pittori e sul ruolo che ebbero nei secoli d'apogeo dell'Ordine di Malta.

Nel corso della prima età moderna decine di pittori, scultori e architetti diventarono membri di importanti ordini cavallereschi. Il fenomeno coinvolse grandi maestri come Tiziano, Caravaggio, Bernini e Velázquez, ma anche una moltitudine di artisti meno noti¹²⁴.

¹²² Per una recente bibliografia sull'argomento si veda il contributo di Antonella Sciarpetti, *Cavalieri: la stagione dei grandi ritratti*, in *I Cavalieri di Malta e Caravaggio*, op. cit.

¹²³ Per una recente bibliografia sul Caravaggio maltese si veda *Caravaggio l'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra, Napoli 2004, oltre al già più volte citato *I Cavalieri di Malta e Caravaggio*, op. cit.; su Mattia Preti invece *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, catalogo della mostra, Napoli 1999, e più specificatamente *Mattia Preti e l'Ordine di San Giovanni tra la Calabria e Malta*, testi di J. T. Spike, catalogo della mostra, Napoli 1999.

¹²⁴ S. Schütze, *I cavalieri artisti e la nobiltà delle arti*, in *Cavalieri*, op. cit., p. 155. Per un quadro bibliografico sull'argomento si veda anche S. Schütze, *Arte Liberalissima e Nobilissima. Die Künstlernobilitierung im päpstlichen Rom. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Künstlers in der frühen Neuzeit*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LXI, 1992, pp. 319-352.

Certamente, vi fu una notevole differenza tra il cavalierato di Tiziano, il quale venne insignito del titolo dello Speron d'Oro nel 1533 da Carlo V, e l'entrata di Caravaggio o del Preti nell'Ordine di Malta, ma alla base ritroviamo lo stesso desiderio di ascesa sociale nell'*Ancien Régime*, che però in molti casi non dovette essere disgiunto da sincere intenzioni religiose o dal desiderio di eccellere nella carriera militare.

Un peso notevole su tali scelte fu esercitato dalla natura delle corti e dalla prassi del mecenatismo, con le loro reti clientelari; la committenza infatti, attraverso raccomandazioni, riconoscimenti e ovviamente onori, esercitò una sorta di controllo sulle dinamiche del gusto e della moda. Anche l'appartenenza ad un ordine religioso cavalleresco, come quello di San Giovanni, dovette certamente favorire le commissioni, funzionando come una sorta di garanzia sulle qualità etiche, morali e religiose dell'artista. La nobilitazione che conseguiva all'accoglienza nell'Ospedale, che accrebbe di pari passo con la fama e il potere gerosolimitano nell'Europa moderna, garantiva all'artista un viatico non solo per le commissioni interne, ma anche per le altre numerose realtà legate al clero romano ed alla nobiltà cattolica.

Ritornando ai due più importanti esempi del XVII secolo di ammissione di artisti nell'Ordine di Malta, è importante notare come Caravaggio, non essendo nobile, venne nominato cavaliere d'Obbedienza per volontà di Alof de Wignacourt, mentre Mattia Preti, anche grazie all'appartenenza ad una cosiddetta famiglia "onorata", divenne nel 1661 cavaliere di Giustizia. Ciò dimostra come la prassi non fosse certo forzata e la nobiltà di sangue continuò per tutta l'epoca moderna a dominare sulla nobiltà dell'arte e dello spirito. Tuttavia il bisogno di elevare culturalmente e artisticamente la comunità dei *milites*, portò in un certo senso a favorire l'ammissione di artisti, musicisti, poeti, letterati, di diversa estrazione e nazionalità. Non solo medici e guerrieri al soldo della Religione ma anche uomini di cultura, che similmente a quanto avveniva negli ordini monarchici, celebravano e promuovevano le imprese dei cavalieri.

Paradossalmente questo stato di cose non ha trovato sufficiente riscontro negli studi contemporanei, mentre riscuoteva una certa attenzione nei grandi biografi del passato, come ad esempio il Bellori o il Malvasia, forse per il fascino che il cavalierato esercitava su di loro. Ne deriva che una valida indagine sulla committenza artistica di Templari e Ospitalieri non dovrebbe esimersi da circostanziate riflessioni storiche che approfondiscano i rapporti tra il mondo della pittura e le gerarchie cavalleresche e soprattutto non dovrebbe sottovalutare l'appartenenza degli artisti alla *militia Christi* stessa. Altresì, quando si studia la produzione artistica afferente ad altre realtà interne alla Chiesa, non viene sottovalutato né il ruolo degli ordini quali committenti, né la

presenza di maestranze interne; nel contesto cavalleresco invece, esclusi i soliti Caravaggio e Preti, l'appartenenza ad un ordine rientra spesso come neutro dato biografico.

Per esempio non fu certamente un caso che Giovanni Battista Piranesi, scelto dal cardinal Rezzonico per la ricostruzione di Santa Maria dell'Aventino nel 1764, per gli alti meriti artistici raggiunti fu nominato cavaliere dello Speron d'Oro (1767) da papa Clemente XIII¹²⁵. Il titolo, sebbene nulla avesse a che fare con le gerarchie giovannite, non comportava infatti particolari obblighi né militari né religiosi, appariva come la testimonianza dell'importanza che il cavalierato aveva assunto anche nel riconoscimento pontificio dell'eccellenza artistica, e dell'influenza che l'ideologia cavalleresca ancora esercitava sulla società pochi decenni prima delle soppressioni.

Continuando il nostro percorso bibliografico, come correttamente sottolineava Gaetano Curzi,

Il discorso sulla pittura rischia poi di rimanere mutilo senza un'analisi della produzione figurativa nel suo complesso a iniziare dalla scultura, per la quale sarebbe di grande utilità poter disporre di una raccolta di dati ampia e sistematica¹²⁶.

La scultura di committenza cavalleresca non sembra aver suscitato grande attenzione nella storiografia. Infatti, se si escludono alcune importanti lastre tombali di diversa provenienza regionale, che sulla scorta delle esposizioni specialistiche sono state al centro d'indagini critiche¹²⁷, nel panorama italiano la plastica di marca templare o ospitaliera, raramente ha suscitato vivo interesse nel mondo accademico, e più spesso, in relazione per esempio all'architettura, questa è stata oggetto di semplicistiche menzioni.

Invero, sia nella documentazione scritta che nei complessi architettonici superstiti, sembrerebbe emergere un panorama ricco di testimonianze materiali, caratterizzato da una complessità materica che spazia dalle lastre terragne alla decorazione di archi e capitelli, dalle chiavi di volta alla plastica architettonica. Inoltre, soprattutto per l'epoca moderna un capitolo a

¹²⁵ *Piranesi e l'Aventino*, catalogo della mostra, a cura di B. Jatta, Milano 1998; *Le Arti di Piranesi, architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer*, catalogo della mostra, a cura di M. De Lucchi, A. Lowe, G. Pavanello, Verona 2010.

¹²⁶ Curzi, *La pittura*, op. cit., p. 123.

¹²⁷ Sulla lastra tombale del templare Jehan de Soisy, L. Brusotto, in *Cavalieri*, op. cit., n. 11, pp. 260-261; sulle lastre terragne dei frati ospedalieri Tomaso Ulitoto e Simonino Provana, V. Tedesco, *Le lapidi di Ulitoto e Provana*, in *La precettoria di San Leonardo*, op. cit., pp. 71-75; infine su quella del beato ospitaliero Pietro da Imola e di fra Luigi Tornabuoni già nella chiesa di San Jacopo in Campo Corbolini a Firenze, L. Sebregondi, *Commende gerosolimitane a Firenze: tracce di storia artistica*, in *Riviera di Levante tra Emilia e Toscana, Un crocevia per l'Ordine di San Giovanni*, a cura di J. C. Restagno, atti del convegno, Bordighera 2001 e L. Sebregondi, *San Jacopo in Campo Corbolini a Firenze. Percorsi storici dai Templari all'Ordine di Malta all'era moderna*, Firenze 2005.

parte deve essere aperto per i numerosi esempi di statue e gruppi scultorei che decoravano le chiese e gli edifici delle *domus*.

Due esempi agli antipodi: se il *Busto di Cristo Salvatore* in bronzo dell'Algardi che decorava la facciata di San Giovanni Battista a Malta ha riscosso notevoli attenzioni nella critica, anche come esempio di committenza ospedaliera¹²⁸, viceversa il *San Giovannino* della Pinacoteca Civica di Faenza ha attirato gli studiosi soprattutto per l'interminabile disfida attributiva. Le nubi che celano la storia della bella scultura, prima dell'acquisizione di Fra Sabba, sono assai difficili da diradare, ma l'attribuzione del pezzo a Donatello da parte del cavaliere e la sua predilezione tra le opere dello studiolo, ulteriormente qualifica la Commenda, come uno dei luoghi capitali nella penisola della cultura artistica dell'Ordine nel Rinascimento¹²⁹.

Allo stato degli studi, come per altri ambiti della produzione artistica, non esiste ancora una bibliografia da possedere, né un singolo lavoro che tenti anche sommariamente di tracciare un discorso per lo meno regionale, così la maggior parte delle indagini d'ambito scultoreo afferiscono esclusivamente alla sfera locale, concentrandosi su singoli complessi, o nella maggior parte dei casi su singole opere. Solo raggiungendo un grado soddisfacente di approssimazione nel censimento dei complessi cavallereschi, con il conseguente tentativo di ricostruzione degli apparati decorativi plastici, sarà possibile avviare delle considerazioni sul rapporto tra gli Ordini e la scultura, che al momento possono essere sviluppate solo in relazione ad alcune fortunate congiunture storiche o di fronte alla presenza di straordinari mecenati¹³⁰.

Negli ultimi anni invece l'ambito librario sembra aver suscitato un certo interesse nel mondo scientifico, grazie al ritrovamento di codici riconducibili all'Ordine Templare e a quello Ospitaliero. Molto spesso queste indagini non pertengono esplicitamente alla sfera storico artistica, ma all'ambito degli studi storici o liturgici, che solo marginalmente s'interrogano sulla decorazione miniata.

Quando approcciamo il tema della decorazione libraria degli Ordini religioso cavallereschi, non possiamo esimerci dal sottolineare il grande rilievo delle ricerche sulla liturgia in area francese

¹²⁸ Sull'Algardi rimane fondamentale la monografia J. Montagu, *Alessandro Algardi*, vol. I e II, New Haven, London 1985; per un aggiornamento bibliografico si veda *Algardi: l'altra faccia del Barocco*, catalogo della mostra, a cura di J. Montagu, Roma 1999.

¹²⁹ Sul *San Giovannino* rimandiamo al capitolo relativo alla Commenda faentina ed alla specifica scheda (n. VIII) nel catalogo.

¹³⁰ E' il caso di Sabba da Castiglione, del suo grande amore per la scultura, testimoniato dai suoi scritti e dalle opere superstiti. Torneremo compiutamente sull'argomento nel capitolo relativo alla commenda di Faenza.

di Legras e Lemaître, e, in anni più recenti, la vasta indagine di Cristina Dondi¹³¹. Legras e Lemaître avviarono infatti un primo censimento del materiale librario francese superstite, soprattutto afferente all'Ordine di San Giovanni, con lo scopo specifico di definire la natura canonica della vita dei cavalieri e le loro pratiche devozionali¹³².

La studiosa italiana invece, conscia dell'importanza che un inventario completo dei codici superstiti potesse avere nello studio della liturgia del Tempio e dell'Ospedale, non si è limitata solo alla sua compilazione, ma si è spesa in un'analisi specialistica assai approfondita della prassi liturgica, oltre che della natura e della genesi dei codici stessi.

Il materiale raccolto negli anni di lavoro rappresenta un patrimonio fondamentale anche per le ricerche sulla decorazione libraria e potrebbe aprire anche nuove prospettive per una migliore comprensione della committenza di questi Ordini in ambito miniatorio.

Negli intendimenti di questa tesi ed allo stato degli studi attuale rientra una sola opera legata al territorio emiliano romagnolo che certamente appartenne ai *Pauperes Milites Christi*: l'ormai noto Sacramentario Templare di Modena (Biblioteca Capitolare O II 13).

Il codice, già pubblicato da Cristina Dondi che lo fece conoscere alla critica grazie alla segnalazione di monsignor Vigarani¹³³, è stato recentemente al centro di una monografia¹³⁴, discutibile sotto più aspetti ma certamente notevole per quanto riguarda lo studio testuale e quello inerente alla liturgia templare¹³⁵.

Infine, anche se non pertinenti all'ambito italiano certamente meritano una menzione i dieci codici, eterogenei per scrittura e decorazione, della Biblioteca Casanatense. Tutti redatti in area francese nel XIII secolo, dopo svariati passaggi di proprietà sono giunti a Roma entro il 1780, ma la

¹³¹ C. Dondi, *Manoscritti liturgici dei templari e degli ospitalieri: le nuove prospettive aperte dal sacramentario templare di Modena (Biblioteca Capitolare O II 13), I Templari, la guerra e la santità*, a cura di C. S. Cerrini, Rimini 2000; Dondi, *The liturgy of the canons regular of the Holy Sepulchre of Jerusalem: a study and a catalogue of the manuscript sources*, Turnhout 2004.

¹³² A. M. Legras, J. L. Lemaître, *Le pratique liturgique des Templiers et des Hospitaliers de Saint-Jean de Jerusalem*, in *L'écrit dans la société medievale, texts en homage à Lucie Fossier*, Paris 1991, pp. 77-137.

¹³³ C. Dondi, *Missale Vetus ad usum Templariorum: l'ordine dei cavalieri templari in area modenese nei secoli XII-XIV*, in "Aevum, rassegna di scienze storiche, linguistiche e filologiche", maggio-agosto 1994, Anno LXVIII, pp. 340-366.

¹³⁴ *Il messale dei templari di Reggio Emilia*, a cura di Dolores Boretti, Reggio Emilia 2008.

¹³⁵ C. Dondi, "Missale Vetus ad usum Templariorum", in *Ibidem*, pp. 71-128.

presenza dei versi abrasati o in parte asportati che fanno esplicito riferimento ai *Pauperes Milites Christi*, non sembrano lasciare dubbi sulla loro origine¹³⁶.

Va poi aggiunto il recente contributo di Chiara Guerzi sulla decorazione di un manoscritto ferrarese redatto da Michele Savonarola e dedicato al cavaliere gerosolimitano Avanzo de' Rodolfi: una testimonianza di uno dei più notevoli episodi di committenza miniatoria gerosolimitana nel nostro territorio¹³⁷.

Nel caso della produzione libraria finalmente possediamo una bibliografia di riferimento, anche se negli inventari relativi all'Ordine del Tempio e a quello di San Giovanni ricorre la presenza di messali, antifonari, bibbie, ed altri codici necessari alla vita delle comunità nel Medioevo e nella Modernità, un patrimonio che in gran parte attende di essere rintracciato e che dovrà essere approfondito nelle sue peculiarità artistiche.

Solitamente insieme ai libri viene menzionato un numero straordinario di reliquiari, suppellettili liturgiche, statuette, piccole icone, crocifissi ed altri manufatti di oreficeria di varia natura, un universo di oggetti essenziale alle pratiche liturgiche degli Ordini, che non mancherà di ritornare nelle pagine seguenti, anche se non verrà indagato specificatamente. La storiografia del XX secolo raramente si è soffermata su questi oggetti, complice da un lato l'anacronistico giudizio che nonostante i proclami ancora oggi pesa sulle scelte degli storici dell'arte, ed in secondo luogo non può certo essere sottovalutata anche la difficoltà di reperimento dei manufatti stessi, su cui la storia sembra essersi particolarmente accanita. Quindi, in questo studio il problema dell'oreficeria non potrà essere affrontato con l'approfondimento che meriterebbe, il motivo principale è la difficoltà di gestire e rintracciare un patrimonio vastissimo che oltretutto abbisogna di una certa preparazione scientifica per essere indagato in maniera soddisfacente.

La sua dispersione sarebbe poi da imputare sia alle cause storiche, dalle soppressioni ai furti, dalle distruzioni dell'uomo, del tempo e della natura, sia a cause forse meno rumorose ma non meno devastanti, legate alla sua alienazione dovuta alle mode estetiche ed alle evoluzioni culturali del gusto. Queste le ragioni di un'effettiva emorragia che in meno di un millennio ha visto la costituzione prima, e la dispersione poi, di un patrimonio di oggetti liturgici e di opere d'arte che fu anche il prodotto dell'ideologia e della sensibilità dei cavalieri: un patrimonio che ancora oggi

¹³⁶ Cfr. M. Ceresi, *Manoscritti dei Templari conservati nella Biblioteca Casanatense esistenti in riproduzione fotografica presso la filмотeca dell'Istituto di Patologia del Libro "Alfonso Gallo"*, in "Bollettino dell'Istituto di Patologia del Libro", 27, 1968, 1-2, pp. 152-179. Curzi, *La pittura*, op. cit., p. 124, nn. 6-7.

¹³⁷ C. Guerzi, *Un manoscritto ferrarese di Michele Savonarola dedicato al cavaliere gerosolimitano Avanzo de Rodolfi*, in "Rivista di Storia della miniatura", 15, 2011, pp. 127-141.

risulterebbe essenziale ai fini della ricerca storica sulle componenti culturali dell'arte promossa dagli Ordini.

LE FONTI DOCUMENTARIE

Uno studio della committenza artistica dei Templari e degli Ospitalieri non può prescindere da un'indagine documentaria che aiuti e supporti la ricostruzione e l'analisi del patrimonio disperso degli Ordini. La difficoltà infatti è quella di ricomporre un quadro radicalmente frammentario, all'interno del quale, a causa delle controverse vicende storiche, gli apparati decorativi e le opere in possesso delle commende degli Ordini nella maggior parte dei casi non esistono più. I mutamenti della storia, quando non hanno causato la distruzione dei complessi culturali, ne hanno determinato un profondo stravolgimento, spesso motivato da nuove ragioni d'uso. Inoltre, anche le chiese e le commende sopravvissute hanno comunque subito l'alienazione di gran parte delle loro pertinenze e delle emergenze artistiche possedute, perciò le testimonianze documentarie dirette e indirette, alle quali affianchiamo le fonti storiografiche e cronachistiche antiche, costituiscono una risorsa essenziale per la ricerca storica e storico artistica.

Nei secoli che vanno dalla loro fondazione alle soppressioni napoleoniche la potenza economica e politica dei *militēs* determinò anche lo sviluppo di una efficiente amministrazione, che aveva lo scopo specifico di gestire la rete dei possedimenti cavallereschi, capillarmente diffusa su gran parte del territorio europeo. Prima che la tragica fine dei Templari e soprattutto le soppressioni che interessarono i cavalieri di Malta portassero ad una dispersione della documentazione prodotta, gli Ordini possedevano una mole documentaria di notevole vastità, capace di fornire alla lente attenta e minuziosa dello storico un'impensabile quantità di dati non solo sulle vicende del Tempio e dell'Ospedale, ma anche sugli edifici loro appartenuti. Invero, una buona parte di questi archivi è comunque sopravvissuta, ed è confluita negli Archivi di Stato europei, e nell'Archivio del Gran Priorato di Roma che appartiene al Sovrano Militare Ordine Ospedaliero di San Giovanni di Gerusalemme di Rodi e di Malta.

Per tali ragioni, in questa tesi, prima di tutto si è optato per l'analisi e l'utilizzo della documentazione edita che generalmente è reperibile dalla bibliografia d'ambito storico sugli Ordini cavallereschi. Sia nel caso dei Templari che degli Ospitalieri, diverse considerazioni sulla committenza artistica e sulle decorazioni delle loro magioni possono essere desunte dalla lettura di documenti relativi alla gestione e all'amministrazione del patrimonio (strumenti notarili, riscossioni e documentazione contabile, inventari e cabrei) o dei documenti di natura processuale.

Infatti, negli studi storici, anche in quelli di carattere localistico riguardanti il periodo medievale, si possono rintracciare nelle diverse pubblicazioni alcune interessanti testimonianze sulla vita e sulla struttura delle commende, e saltuariamente le carte possono anche trattare specifici

episodi di committenza artistica. Inutile sottolineare che diversi elementi interessanti sono emersi da documenti già studiati ed utilizzati in ricerche diverse da quelle storico artistiche.

Un capitolo a parte andrebbe poi scritto per la documentazione locale consultata¹³⁸, già per l'universo templare ma soprattutto per quello melitense, molte informazioni provengono dall'utilizzo di testimonianze edite. La vastità di questa documentazione, la sua estensione cronologica e la sua multiforme provenienza possono solo in parte colmare le lacune di un patrimonio oggi irrimediabilmente scomparso, ma si qualificano comunque come riferimenti esattamente datati per la comprensione dell'evoluzione degli insediamenti cavallereschi, anche se raramente questi documenti rivelano dati interessanti in relazione ai beni artistici.

Particolarmente complesse, come è noto, sono le vicende archivistiche relative all'Ordine templare. La perdita dell'archivio centrale dell'Ordine è la causa principale dell'assenza di un'accurata e fondata ricostruzione storiografica, mentre ha dato adito alle più strampalate congetture sui cavalieri e sulla loro fine. L'archivio centrale del Tempio sopravvisse alla caduta di San Giovanni d'Acri e molto probabilmente confluì nell'archivio cipriota dell'Ospedale nel 1312; infatti l'ipotesi al momento più accreditata è quella dello Hiestand¹³⁹, il quale sostenne la possibilità che l'archivio dei Templari venne spostato a Cipro nel 1291 e non lasciò mai l'isola, anche una volta divenuto proprietà giovanita.

Vi rimase anche dopo il 1312 assieme ai documenti ospitalieri relativi alla provincia cipriota, finché nel 1571 gli ottomani invasero l'isola ed entrambe le raccolte di documenti vennero distrutte, una versione della vicenda suffragata dal fatto che neppure i documenti ciprioti dell'Ospedale non furono mai trovati¹⁴⁰.

Le ricerche di documenti templari nell'archivio ospitaliero a Malta, dove l'Ordine si trasferì nel 1530, hanno dato risultati insoddisfacenti: infatti le carte emerse o sono relative a rapporti diretti tra il Tempio e l'Ospedale, ovvero sono quelle provenienti dalla Francia meridionale, che vennero trasferite sull'isola in conseguenza della politica di centralizzazione perseguita dai gran maestri nel XVIII secolo¹⁴¹. Per tali ragioni la maggior parte dei documenti che possono essere indagati per lo studio delle commende templari rientrano in quella esigua porzione che è sopravvissuta fino ad oggi, passando nel 1312 insieme alle magioni stesse ai cavalieri di San Giovanni, e dopo le soppressioni confluiti negli Archivi di Stato.

¹³⁸ Per ovvie ragioni di opportunità rimandiamo ai capitoli relativi alle commende regionali, dove troverà spazio l'indagine della documentazione specifica con gli opportuni riferimenti bibliografici.

¹³⁹ R. Hiestand, *Zum problem des Templerzentralarchiv*, in *Archivliche Zeitschrift*, 76, 1980, pp. 17-37.

¹⁴⁰ Barber, *La storia*, op. cit. p. 358.

¹⁴¹ J. Delaville – Le Roulx, *Documents concernant les Templiers extraits des Archives de Malta*, Paris 1882.

Invero, nel caso del Tempio un ruolo importante può essere svolto dalle carte dell'Inquisizione e delle commissioni d'indagine pontificie prodotte durante il lungo processo. Gli inventari redatti, le testimonianze dei *fratres* e degli altri auditi possono in taluni casi rivestire un ruolo importante nella definizione della struttura delle commende, della loro dislocazione e magari anche dell'arredo in esse contenuto. Inoltre, la documentazione di numerose inchieste italiane è edita e spesso indirettamente si è rilevata importante anche per la ricostruzione della rete templare regionale¹⁴².

Il caso dell'Ordine di San Giovanni è abbastanza diverso: a tutt'oggi una mole considerevole di documenti si è infatti conservata e la storia non gli ha riservato una sorte paragonabile a quella templare; nello studio delle carte dell'Ordine poi, un ruolo d'importanza strategica viene ricoperto dalla monumentale opera di raccolta di Delaville – Le Roulx¹⁴³, i suoi indici risultano un essenziale strumento di orientamento nella storia dei *milites*.

Un'altra fonte documentaria di notevole interesse è quella relativa all'inchiesta pontificia sui beni europei dell'Ospedale voluta da papa Gregorio IX nel 1373. Infatti, qualche anno prima del definitivo rientro a Roma, il Papa, attraverso l'emanazione della lettera *Ex certis rationabilibus causis*, ordinò una grande inchiesta che facesse luce sull'intero patrimonio ospitaliero, così da prepararne l'effettiva riforma che avesse come obiettivo una più efficace difesa e salvaguardia della fede cristiana. L'inchiesta venne svolta dai vescovi locali di ogni diocesi e fornì una mole assai vasta d'informazioni: sulle proprietà terriere, i beni ed il personale delle commende dell'Ordine.

Nei documenti del 1373 la qualità e probabilmente anche la veridicità e l'analicità delle informazioni appare diversificata in ogni diocesi, in quanto furono legate da un lato alla solerzia dei singoli vescovi e dall'altro alla disponibilità dei cavalieri. I Giovanniti, soprattutto in Italia, percepirono l'indagine come una sostanziale intromissione nei loro affari; inoltre, temendo imposizioni fiscali pontificie, in alcuni casi potrebbero anche aver celato parte del loro patrimonio.

¹⁴² Un caso interessante è quello dell'interrogatorio in Abruzzo del *serviens* Gerardo di Piacenza, il quale ricordò l'ammissione nell'ordine, avvenuta ventiquattro anni prima nella magione piacentina di Santa Maria, ad opera del Gran Precettore Blanco, e successivamente sempre nella stessa città menzionò quale spettanza del Tempio anche l'Ospedale della Misericordia. A. Gilmour-Bryson, *The trial of the Templars in the Papal State and the Abruzzi*, Città del Vaticano 1982, p. 41.

¹⁴³ J. Delaville – Le Roulx, *Les Archives, la Bibliothèque et le Tresor de l'Ordre de S. Jean de Jérusalem a Malte*, Paris 1883; J. Delaville – Le Roulx, *Cartulaire Général des l'Ordre des Hospitaliers de S. Jean de Jérusalem (1100-1310)*, 4 vol., Paris 1894-1906; J. Delaville – Le Roulx, *Les Hospitaliers à Rhodes jusqu'à la mort de Philibert de Maillac: 1310-1421*, Paris 1913.

Legras ha infatti pubblicato l'intera inchiesta relativa al Priorato di Francia¹⁴⁴, mentre per la Lingua d'Italia, - suddivisa in sette gran priorati: Roma (che comprendeva lo Stato della Chiesa), la Lombardia (con Piemonte e Liguria), Venezia (con Trentino ed Emilia Romagna), Pisa (Toscana e Sardegna), Capua (Campania, Molise e Calabria), Barletta (Puglia e Basilicata) e Messina (Sicilia) - si conoscono i documenti relativi alle entrate e ai proventi delle precettorie e delle commende delle diocesi di Viterbo, Tuscania, Ortona e Narni¹⁴⁵, oltre a quelli delle commende del Mezzogiorno editi da Salerno¹⁴⁶. Anthony Luttrell in più occasioni ha poi brillantemente utilizzato l'indagine patrimoniale nei suoi fondamentali contributi sulla storia delle commende italiane dell'Ordine di San Giovanni¹⁴⁷.

Contrariamente, ignoriamo ancora le carte pertinenti al Gran Priorato di Venezia che si sarebbero rivelate di grande interesse per quanto riguarda lo studio degli insediamenti emiliano romagnoli, poiché se si fa eccezione per la *domus* piacentina, le altre magioni appartenevano proprio al Gran Priorato. Per il momento, gli sforzi effettuati in tale direzione non hanno portato all'esito sperato; forse future indagini potranno rintracciare le carte e definire in maniera assai più precisa le proprietà delle commende giovannite nel 1373. L'inchiesta servirebbe anche a svelare lo stato delle ex-proprietà templari pervenute all'Ordine ospitaliero nel 1312, aggiungendo certamente nuovi elementi alla documentazione locale già nota sull'argomento.

Per quanto riguarda la documentazione inedita, invece, l'indagine documentaria per gli intendimenti di questa tesi di dottorato ha presentato svariati aspetti di grande interesse, ma anche diverse criticità. Infatti, la complessità tipologica della documentazione e la loro dispersione geografica diventano due variabili che difficilmente si possono trascurare; nondimeno la totale

¹⁴⁴ A. M. Legras, *L'enquête pontificale de 1373 sur l'Ordre des Hospitaliers de S. Jean de Jérusalem, I. L'enquête dans le prieuré de France*, Paris 1987.

¹⁴⁵ Ringrazio Gaetano Curzi per la cortese segnalazione, Bibliothèque Nationale de France (BnF) Lat. 5155, *Informationes super redditibus, fructibus & proventibus praeceptoriarum & domorum fratrum Hospitalium Sancti Joannis Jerosolymitani, existentium dioecesibus Viterbiensi, Tuscanensi, Ortanensi & Narniensi: sancte anno 1373 per D. Mucchatam de Piccholominibus de Senis, juffu DD. Geraldi, Abbatis Majoris monasterii Turonensis, Rectori & Gubernatoris generalis nonnullarum civitatum & terrarum in Italia consistentium*.

¹⁴⁶ M. Salerno, *L'inchiesta pontificia del 1373 sugli ospedalieri di San Giovanni di Gerusalemme nel Mezzogiorno d'Italia*, Bari 2008.

¹⁴⁷ L'importanza e la vastità degli studi di Anthony Luttrell è nota; facciamo qui riferimento, anche per la bibliografia precedente, alla raccolta di studi *Studies on the hospitallers after 1306 : Rhodes and the West*, Aldershot 2007.

inaccessibilità di alcuni archivi¹⁴⁸, o ancora l'assenza di strumenti di corredo, hanno reso in taluni casi estremamente complessa la fruizione dei fondi in essi conservati. Perciò, un preliminare restringimento del campo si è imposto come essenziale ai fini di una concreta strutturazione delle ricerche relative e verosimilmente possiamo anche per le fonti documentarie riproporre, con alcune variazioni, le considerazioni già sviluppate sull'utilizzo della bibliografia scientifica. Il senso specifico di una scelta è stato infatti quello di delimitare i campi d'indagine così da ottimizzare l'indagine archivistica, definendone i limiti ed i confini.

Nelle nostre ricerche i *Cabrei* ed i *Miglioramenti* redatti dall'Ordine di Malta hanno assunto una centralità particolare nello studio del patrimonio artistico delle commende regionali. In effetti già Lorenzo Bartolini Salimbeni¹⁴⁹ aveva suggerito di utilizzare, come fonte per la storia dell'architettura, proprio i *Cabrei* ed i *Processi di Miglioramento* redatti dai Giovanniti tra XVI e XVIII secolo. Questo materiale, quasi completamente inedito, conserva un vasto assortimento di informazioni anche in relazione al patrimonio artistico delle commende. Per tali ragioni la Lingua d'Italia, che contava circa 150 commende con svariate dipendenze¹⁵⁰, redasse un numero cospicuo di questi documenti a partire dal Cinquecento. Secondo la stima del Bartolini Salimbeni delle commende italiane sopravvivono

circa 690 Cabrei e Miglioramenti conservati nell'Archivio dell'Ordine Gerosolimitano presso la Biblioteca Nazionale di Malta, ed altri 370 circa nell'Archivio del Gran Magistero a Roma che incorpora l'Archivio del Gran Priorato Romano. Altri documenti dello stesso tipo possono essere sporadicamente rintracciati presso le sezioni dell'Archivio di Stato delle città capoluogo, in cui è confluito quanto rimane dei fondi archivistici dei soppressi priorati¹⁵¹.

Infatti, sia per la Lingua d'Italia che per le altre, nonostante le vicissitudini vissute dell'Ordine dopo le soppressioni napoleoniche, si sono conservati un numero veramente considerevole di questi documenti che diventano una risorsa preziosa per diverse tipologie di ricerche storiche.

I *Cabrei* ed i *Miglioramenti* furono realizzati a partire dal XVI secolo - il più antico conservatosi è datato 1522¹⁵² - e furono massimamente redatti tra la seconda metà del XVI secolo e

¹⁴⁸ Per esempio l'archivio melitense ancora presente presso il palazzo del Gran Priorato di Venezia è al momento non accessibile ad esterni all'Ordine, anche perché probabilmente privo di strumenti che ne consentano la consultazione.

¹⁴⁹ L. Bartolini Salimbeni, I "Cabrei" e i "Processi di Miglioramento" dell'Ordine di Malta: una fonte per la Storia dell'architettura fra XVI e XVIII secolo, in "Architettura. Storia e Documenti", 1-2 (1987), pp. 165-183.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 165.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 167.

¹⁵² *Ibidem*, p. 166.

la fine del XVIII, proprio in corrispondenza delle direttive del Concilio di Trento e della massima diffusione territoriale e politica dei cavalieri. Questi strumenti furono concepiti in relazione ad un processo di radicale riordino amministrativo delle proprietà ecclesiastiche, che sottintendeva un preciso disegno di controllo e definizione dei patrimoni. Al di fuori dell'ambito cavalleresco questo processo portò all'istituzione delle visite pastorali, mentre per l'Ordine di Malta, che godeva dell'indipendenza da ogni autorità che non fosse quella del pontefice, proprio i *Cabrei* furono la risposta più adatta alle esigenze conciliari della Chiesa. L'istituzione dei *Cabrei* e dei *Miglioramenti* rientrava infatti in una politica di controllo della Sacra Religione sulle proprietà e sulla loro gestione amministrativa, e deve certamente essere compresa all'interno delle dinamiche gestionali riformatrici del clero di matrice post-tridentina.

I *Cabrei*, che venivano rinnovati ogni venticinque anni sotto la responsabilità dei commendatori, costituiscono gli inventari di tutti i beni immobili e mobili delle diverse tipologie di commende. Ai cavalieri meritevoli per anzianità, onori militari o particolari riconoscimenti veniva conferita la carica onorifica *pro tempore* di commendatore, che assicurava beni e rendite ma comportava anche diversi doveri. Infatti, la realizzazione dei *Cabrei* era obbligatoria: questi venivano meticolosamente redatti da tecnici agrimensori e notai, secondo l'uso del luogo, ed oltre agli elenchi delle strutture commendali, delle loro pertinenze e degli arredi comprendevano anche le mappature planimetriche degli edifici e dei terreni, con la menzione dei confinanti.

Un altro obbligo dei commendatori, indipendente dal fatto che fossero titolari di commende di Grazia magistrale, di Grazia di Lingua, di Grazia Priorale, di *ricuperatione*, di *juspatronato*, di *cabimento* e di *miglioramento*¹⁵³, era appunto quello dei lavori di "miglioramento", da svolgersi entro cinque o sette anni dall'investitura. Perciò, l'evoluzione patrimoniale e artistica delle commende veniva in un certo senso regolamentata dal sistema delle *Gioje*, che ovviamente garantiva anche la conservazione delle spettanze melitensi attraverso periodiche, e in alcuni casi radicali, ristrutturazioni. Inoltre, per l'Ordine di Malta i *Miglioramenti* e le *Gioje* erano la condizione indispensabile per ascendere nella gerarchia e aspirare a diventare Balivi, Priori o giungere un giorno alle massime cariche dell'istituzione.

I *Miglioramenti* si articolavano nella visita di due cavalieri, estratti dal capitolo provinciale, che senza preavviso e generalmente accompagnati da notai procedevano a ispezionare gli edifici e le proprietà afferenti alla commenda. Infine, queste vere e proprie commissioni d'indagine raccoglievano sotto forma di processo gli elementi e le testimonianze relative alle modifiche

¹⁵³ *Ibidem.*

apportate ai beni, alle strutture, alle proprietà terriere, ma anche agli affitti, agli allevamenti, agli alberi, alle rendite ed alle spettanze.

In diversi casi poi ritroviamo la descrizione dettagliata dei restauri e delle ristrutturazioni, con la testimonianza diretta dei mastri muratori e degli artisti impiegati, ed anche la loro rendicontazione economica. Questi aspetti risultano insieme agli inventari documenti preziosissimi ai fini della nostra tesi¹⁵⁴.

Tuttavia, data la differenziazione tipologica di questa documentazione, sovente il suo interesse risiede

soprattutto nella grande quantità di dati di carattere storico, topografico e toponomastico che se ne può ricavare, e nella possibilità di documentare in senso diacronico, attraverso riferimenti esattamente datati, l'evoluzione e le modifiche di campioni settoriali – ma non per questo meno significativi – del patrimonio architettonico cosiddetto minore¹⁵⁵.

In realtà, in special modo gli inventari con le loro descrizioni spesso particolareggiate rappresentano un punto di partenza importante per provare a rintracciare le stesse opere d'arte che appartenevano alle commende o per lo meno per tentare la ricostruzione dei complessi decorativi delle cappelle e delle chiese dei cavalieri: in tal senso la portata di questa documentazione è certamente paragonabile a quella delle visite pastorali diocesane che sono sovente utilizzate nella ricostruzione del patrimonio ecclesiastico delle parrocchiali.

La vastità e la complessità di questi materiali è chiaramente emersa dalle ricerche intraprese presso l'Archivio Magistrale del Sovrano Militare Ordine Ospedaliero di San Giovanni di Gerusalemme di Rodi e di Malta¹⁵⁶ conservato insieme alla relativa biblioteca a Roma, nella sede governativa giovannita presso il palazzo Magistrale di via Condotti. L'archivio del Gran Magistero a Roma è oggi l'archivio centrale dell'Ordine, ed incorpora anche la documentazione superstite del Gran Priorato Romano. Infatti, con le soppressioni francesi del 1798 e la perdita delle proprietà cittadine anche l'archivio venne disperso, ma nel primo quarto dell'Ottocento grazie agli sforzi dei cardinali Braschi e Doria Pamphili, fu parzialmente recuperato e ordinato; in esso confluì anche la documentazione che i cavalieri riuscirono a preservare ed ovviamente produssero nelle travagliate vicende successive all'abbandono di Malta che durarono fino all'insediamento romano del 1834.

¹⁵⁴ Nei capitoli relativi alle commende regionali verranno presentate le trascrizioni dai numerosi *Cabrei e Miglioramenti* visionati, così da dare specifica ragione della loro struttura e del loro utilizzo ai fini delle ricerche storico artistiche.

¹⁵⁵ Bartolini Salimbeni, *I "Cabrei"*, op. cit., p. 167.

¹⁵⁶ D'ora in avanti ASMOM.

L'ASMOM oggi comprende, tra gli altri, un Fondo Cabrei e un Fondo Commende, all'interno dei quali si sono sedimentati documenti relativi alle case maltesi italiane¹⁵⁷; dunque la presente indagine si è particolarmente concentrata sulla parte di questi fondi relativa al contesto emiliano-romagnolo. Nello specifico, il Fondo Cabrei si presenta già ordinato e consta di documentazione relativamente omogenea, attualmente suddivisa per commende, che per l'ambito regionale di nostro interesse copre un arco cronologico di circa due secoli (secc. XVII e XVIII). Come già sottolineava il Bartolini Salimbeni

I Cabrei conservati a Roma sono generalmente redatti in bella calligrafia e illustrati: si tratta, con ogni evidenza, delle copie autentiche approvate e quindi depositate nell'Archivio Priorale¹⁵⁸.

Al contrario il Fondo Commende versa ancora in una situazione di parziale disordine: le carte si presentano sommariamente accorpate in fascicoli (o buste), ciascuno relativo ad una commenda, nell'interno del quale le tipologie documentarie sono estremamente eterogenee: ogni busta contiene registri parrocchiali, miglioramenti, processi, strumenti notarili, a volte anche relativi ad una *domus* differente da quella indicata.

L'altro grande complesso che ha interessato la ricerca è quello relativo all'Archivio dell'Ordine gerosolimitano¹⁵⁹ conservato presso la Biblioteca Nazionale di Malta a La Valletta. Nella capitale maltese i documenti pertinenti l'Ordine di San Giovanni sono suddivisi in diciassette sezioni ciascuna delle quali individua una differente tipologia documentaria, in particolare la sedicesima è composta appunto dai *Cabrei*, dalle *Visite Generali* e dalle *Visite dei Miglioramenti delle Commende dell'Ordine*. Al suo interno il materiale è distribuito nelle Lingue dell'Ordine, ed ogni Lingua è poi ripartita in diverse sezioni corrispondenti ai differenti priorati che la componevano. Lo studio in loco si è così incentrato esclusivamente sulla Lingua d'Italia e nello specifico sulla Sezione Nona, corrispondente al Priorato di Venezia, da cui dipendeva il territorio dell'Emilia Romagna.

I fascicoli conservati a Malta sono probabilmente delle copie inviate per conoscenza e documentazione all'Archivio centrale; questo spiega l'abbondanza del materiale ed il fatto che questo è ancora ordinato secondo l'antica suddivisione in sette Priorati¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Lorenzo Bartolini Salimbeni riporta che delle commende italiane all'ASMOM sopravvivono circa 370 documenti tra Cabrei e Miglioramenti. Bartolini Salimbeni, *I "Cabrei"*, op. cit., p. 167.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ D'ora in avanti AOM.

¹⁶⁰ Bartolini Salimbeni, *I "Cabrei"*, op. cit., p. 167.

I documenti di Malta sono quasi completamente inediti e coprono un arco cronologico di circa tre secoli (secoli XVI e XVIII); si presentano sostanzialmente ordinati, ma spesso in uno stato di conservazione non ottimale che rende assai difficoltosa la lettura. Invero, si trova materiale di qualità eterogenea: dai *Cabrei* in bella calligrafia, corredati di disegni e mappe precise, alle *Visite di Miglioramento*, spesso versioni preparatorie verosimilmente scritte dai notai sul momento, dalle *Visite Priorali* ai *Processi* sulle possessioni, i quali contengono la descrizione dei possedimenti con la menzione delle proprietà di vicinato.

Infine, nelle ricerche della tesi un ruolo secondario, ma non per questo irrilevante, è stato svolto dalle indagini documentarie sui materiali compositi relativi alle commende conservati nei diversi Archivi di Stato dell'Emilia-Romagna. Tuttavia, la scarsità ed estrema frammentarietà di questi documenti, il non ottimale stato di conservazione e la loro stessa natura eterogenea ne hanno complicato l'utilizzo. In alcuni casi poi, soprattutto per *Miglioramenti* e *Cabrei*, le copie presenti negli archivi regionali si sono rivelate le versioni preparatorie, nonché parzialmente lacunose, dei documenti conservati a Roma e a Malta. Quest'aspetto ne ha ulteriormente circoscritto l'impiego ai fini di questo studio, dove l'interesse sostanziale per tutti i documenti è rivolto alla pura ricostruzione storico artistica e non alla comprensione filologica del loro testo. Inoltre, gran parte di queste carte erano già note grazie alle ricerche locali che spesso le hanno utilizzate e pubblicate, ignorando l'esistenza delle più nobili versioni possedute dalle istituzioni melitensi.

LE COMMENDE TEMPLARI E OSPITALIERE IN EMILIA ROMAGNA: ARTE E STORIA

LA COMMENDA DI SANTA MARIA DEL TEMPIO E GLI INSEDIAMENTI DEL TERRITORIO BOLOGNESE¹⁶¹



Figura 2: Sala dei cavalieri, Bologna, Palazzo Biagi-Salaroli, già Santa Maria del Tempio

SANTA MARIA DEL TEMPIO A BOLOGNA

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*", e definita specificatamente "*domus (...) olim Templariorum*"¹⁶².

¹⁶¹ Gli argomenti sviluppati nel presente capitolo e nelle schede delle opere correlate alla magione bolognese sono stati già parzialmente anticipati in P. Cova, *La commenda bolognese dei cavalieri Ospitalieri di San Giovanni e la crocifissione in Santa Caterina di Strada Maggiore*, in "Il Carrobbio", XXXVI (2010), pp. 57-68.

¹⁶² 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 E.

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 connessi¹⁶³.

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, gli spazi conventuali, la torre, forse l'ospedale, i magazzini, le stalle, mentre l'orto si estendeva lungo vicolo Malgrado fino alla terza cerchia di mura.

Essa fu la più ricca tra le *domus* della diocesi e poteva ospitare un discreto numero di *fratres*, 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'emissario pontificio della somma depositata presso la "*domus milites templii*"¹⁶⁴. Un'ulteriore citazione documentaria, questa volta indiretta, è riportata dal Guidicini¹⁶⁵ 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.

Leve, relatrice H. Zug Tucci, Università degli Studi di Perugia 2004, p. 82; G. Bagni, *Pietro da Bologna: il difensore dei Templari. Le vicende, i luoghi, la storia dei Templari a Bologna*, Bologna 2008, p.50.

¹⁶³ F. Tommasi, *L'Ordine dei Templari a Perugia*, in "Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", LXXVIII (1981), p. 8.

¹⁶⁴ L. Schiavone, *Un commendatore gerosolimitano d'eccezione di Santa Maria del Tempio a Bologna*, in "Strenna Storica Bolognese", XXXV (1985), p. 318, n.2; A. I. Pini, *Gli Ospedalieri di San Giovanni di Gerusalemme a Bologna nel XII-XIII secolo: prime ricerche*, in *Riviera di Levante tra Emilia e Toscana*, Genova 2001, XXXIII, p. 398.

¹⁶⁵ G. Guidicini, *Cose Notabili della città di Bologna ossia storia cronologica de' sui stabili sacri, pubblici e privati*, Bologna 1868-73, III, p. 14.

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 *militēs*, che nei territori della diocesi fu effettuata da Rinaldo di Concorezzo,

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 papale¹⁶⁶.

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 trattene 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 settentrionale¹⁶⁷.

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.

Numerose notizie sulla Magione 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 ristrate Santa Maria dell'Ospitale di Monzone di Vallombrosa, Santa Maria Maddalena dell'Ordine dell'Ospitale di S. Giovanni Gerosolimitano¹⁶⁸.

Si tratta di un elemento importante perché testimonia 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 Cavallieri Gerosolimitani di Malta, in Strada Maggiore. Fù già luogo de Cavallieri 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 Cavallieri di Malta. Quivi è ancora la Residenza del Prencipe, & Accademici Torbidi, dove s'esercitano in virtù cavalleresche¹⁶⁹.

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

¹⁶⁶ Schiavone, *Un commendatore*, op. cit., p. 300.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ C. Ghirardacci, *Della Historia di Bologna parte seconda*, Bologna 1657, p. 171.

¹⁶⁹ A. Masini, *Bologna Perlustrata*, Bologna 1666, I, p. 526.

ospitaliera di Santa Croce, causata dei lavori di San Petronio, Santa Maria del Tempio divenne definitivamente la sede centrale dell'Ordine a Bologna.

Le notizie relative alla prima commenda ospitaliera bolognese intitolata a Santa Croce sono assai scarse, già Antonio Ivan Pini lamentava il “più completo disinteresse della storiografia locale per questo tema di ricerca”¹⁷⁰, anche in virtù del fatto che l'insediamento doveva essere uno dei più importanti del panorama italiano, posto che Bologna stessa tra XII e XIV secolo era una delle più ricche e popolate metropoli europee. Innegabile poi il suo ruolo cardinale nella rete viaria dell'epoca, che collegava Venezia a Firenze, nella sostanza una tappa fissa sia per i mercanti che per parte dei pellegrini, soprattutto per quelli romei.

La prima menzione degli ospedalieri bolognesi è rintracciabile in un contratto di enfiteusi del 1157, quando a Grogno di Bononio vennero concesse dall'abate di Sant'Elena di Modena quattro pezze di terra nel territorio di Anzola. Una di queste pezze confinava con un terreno degli “Spetalierii”, ma tenendo conto che la commenda giovannita possedeva negli estimi del XIII secolo proprietà ad Anzola e che nel 1111 la prima testimonianza della chiesa di Santa Croce è legata ad un atto di vendita di alcuni fondi nel medesimo comune, la possibilità che i cavalieri nel 1157 fossero già insediati nella preesistente chiesa bolognese sembra assai alta¹⁷¹. Dalle ricerche emerge che alla fine del XIII secolo, le possessioni della commenda ospedaliera bolognese erano tutt'altro che esigue.

Da qualche sparso documento risultano comunque case, botteghe e una taverna in città, nella zona appunto di S. Croce, terreni nel suburbio (Iola) e nel contado (Anzola, Liano, Crespellano) e la quota di un mulino sul canale di Reno¹⁷².

Infine, è interessante notare che queste proprietà furono mantenute dall'Ordine fino al Settecento e che sia a Crespellano che a Liano esistevano degli oratori dedicati a San Giovanni Battista.

Ritornando però agli avvenimenti del 1312, è probabile che i Gerosolimitani, acquisite le proprietà dei Templari, forse si limitarono ad utilizzare gli spazi di Santa Maria come residenza secondaria e ospizio, mantenendo la *domus* in Santa Croce. È certo però che la chiesa di Strada Maggiore continuò ad avere una funzione nelle pratiche religiose dei *milites* anche nei decenni successivi al processo. Infatti, nel centro della navata si conservava la lastra del templare Pietro Roti. La tomba terragna, oggi perduta, riportava una lunga iscrizione in esametri rimati che

¹⁷⁰ Pini, *Gli Ospedalieri di San Giovanni*, op. cit., p. 390.

¹⁷¹ *Ibidem*, pp. 394-395.

¹⁷² *Ibidem*, p. 341.

celebravano Pietro, canonico del Tempio, successivamente passato alla milizia giannita e deceduto nel 1329¹⁷³.

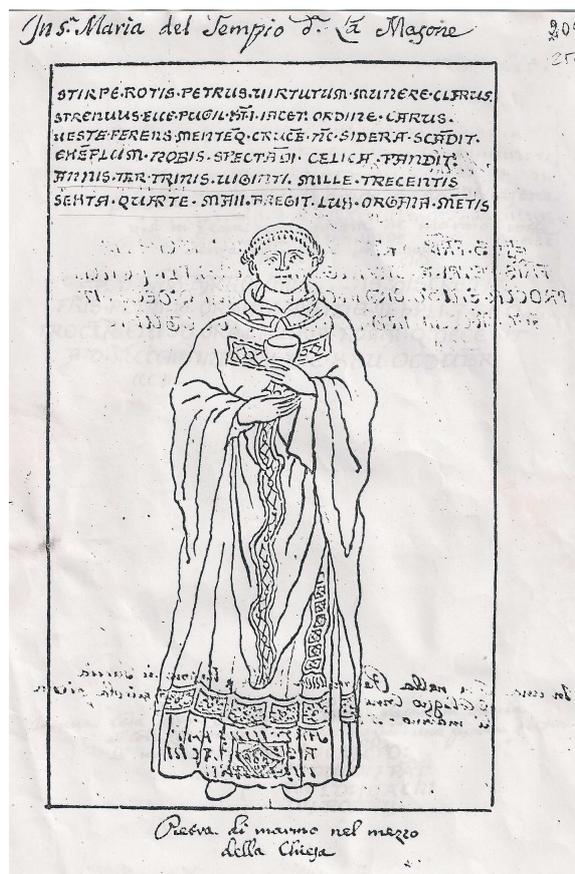


Figura 3: Marcello Oretti, *Disegno della lastra tombale di Pietro Rota*, metà del XVIII sec.

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.

Probabilmente l'unica delle strutture della magione medievale giunta fino a noi 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 piano terra non sembra presentare sostanziali modifiche rispetto a quella che poteva essere la planimetria originaria, mentre il primo piano è oggi

¹⁷³ M. Oretti, *Sepolcri nelle chiese di Bologna e le loro iscrizioni*, seconda metà del XVIII sec., Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, ms. B. 14; B. Breveglieri, *Scrittura e immagine: le lastre terragne del Medioevo bolognese*, Spoleto 1993, pp. 161-162; Cova, *La commenda bolognese*, op. cit., p. 59.

diviso in appartamenti privati, ed è probabile che già in origine avesse una suddivisione in locali minori.

Dal complesso proviene l'unico lacerto pittorico superstite della decorazione parietale della Magione: la *Crocifissione con Madonna addolorata e San Giovanni Battista* che potremmo far risalire, su base stilistica, proprio alle ristrutturazioni del 1390¹⁷⁴. Allo stato degli studi il dipinto non viene però menzionato da nessuna testimonianza documentaria, il che ci fa supporre che venne probabilmente scialbato durante le riqualificazioni rinascimentali. L'affresco, riscoperto nel XX secolo, si trovava nell'appartamento del prof. Pietra, fu fatto strappare nel 1962 e donato alla parrocchiale di Santa Caterina di Strada Maggiore, dove oggi è collocato, nella seconda cappella a sinistra della navata.

Nella *Bologna Perlustrata* in data 8 agosto troviamo altre interessanti informazioni sulle vicende quattrocentesche della Commenda:

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, [...].¹⁷⁵

Nel mese di agosto del 1455, l'architetto Aristotile Fioravanti - costruttore poi 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 lo spazio di quasi 13 metri 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 mezza¹⁷⁶

(23x4,2 m), non era allora, come oggi certamente il metodo migliore per ristrutturare il palazzo, ignoriamo tuttavia le motivazioni che portarono verso tale scelta, forse una dimostrazione da parte del Fioravanti delle sue capacità. L'ingegnoso sistema venne attuato scavando la parte inferiore della edificio e ponendolo, imbrigliato 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 presso via Torleone, come riporta ancora il Masini "a dì 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, incontro alle Monache di S. Caterina, e vi

¹⁷⁴ Cfr. Scheda n. II.

¹⁷⁵ Masini, *Bologna*, op. cit., p. 407.

¹⁷⁶ G. Bosi, *Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze felsinee*, Bologna 1853, p. 63.

sono ancora le vestigia, con alcuni santi dipinti sul muro, e la sua Torre con le campane come si addice adì 8 agosto, fù trasportata, dove ora si trova.¹⁷⁷

È allora probabile che il Malvezzi riqualificò il complesso facendo in gran parte ricostruire e forse nuovamente orientare la chiesa, come sostiene il Masini stesso, e spostando la torre in vicolo Malgrado. Santa Maria

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 maggiore entro cappella verso via Malgrado, [...]. Aveva quattro altari e tutta quanta ben ornata da pitture¹⁷⁸ [...]. 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 morello¹⁷⁹.

L'ipotesi di una ricostruzione della chiesa con mutato orientamento viene ripresa anche da Giuseppe Guidicini, che cercò di dimostrarla attraverso la realizzazione di un interessante schizzo che illustrava, in via del tutto ipotetica, la posizione di Santa Maria del Tempio all'interno della magione prima e dopo i restauri quattrocenteschi¹⁸⁰.

Invero, proprio i Malvezzi nel XV secolo sembrano aver avuto un rapporto privilegiato con l'Ordine Ospitaliero, che gli assicurò l'amministrazione della commenda e l'usufrutto dei suoi beni. Nei contratti di locazione dei terreni appartenenti alla commenda, dopo Achille, compaiono altri membri della famiglia, come Nestore ed Enea, anch'essi definiti precettori della *domus*¹⁸¹.

In seguito alla congiura contro Giovanni II Bentivoglio, nel 1488 i Malvezzi furono cacciati da Bologna, e l'amministrazione dei beni gerosolimitani, nell'aprile del 1495, venne affidata ad un certo Napoleone del fu Francesco de Malvasia, ma solo in qualità di conduttore per conto del Gran Maestro Pierre d'Aubusson che tre anni dopo nominò suo delegato amministratore Andrea de Martino commendatore di Verona. Infine, da un contratto di enfiteusi, datato 1504, risulta che la commenda di Santa Maria del Tempio di Bologna era stata conferita a Pietro Grimani di Venezia dietro raccomandazione del fratello cardinale Domenico¹⁸².

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 526.

¹⁷⁸ In tal senso si veda l'incisione dell'interno di Santa Maria del Tempio di Carlo Antonio Pisarri, *Funerali 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.

¹⁷⁹ G. Fornasini, *La chiesa parrocchiale di Santa Caterina V.M. in Strada Maggiore*, Bologna 1942, pag. 162.

¹⁸⁰ *Gli schizzi topografici originali di Giuseppe Guidicini per le cose notabili della città di Bologna*, a cura di M. Fanti, Bologna 2000, p. 312.

¹⁸¹ Schiavone, *Un commendatore*, op. cit., p. 301.

¹⁸² *Ibidem*, pp. 301-302.

Negli anni della modernità emerge chiaramente, anche dagli studi di Nasalli Rocca¹⁸³, come la commenda di Bologna, essendo una delle più ricche del nord Italia, fu spesso affidata dai pontefici a personalità prestigiose per meriti culturali o militari, che tuttavia non sempre in quanto committenti ebbero un ruolo rilevante nella storia artistica del complesso. La prima di queste personalità è certamente individuabile nel noto letterato ed umanista Pietro Bembo¹⁸⁴.

Nell'ampio articolo *Un commendatore gerosolimitano d'eccezione di Santa Maria del Tempio di Bologna* Lorenzo Schiavone¹⁸⁵ ricostruisce le fasi e le vicende relative al Bembo: dall'investitura della commenda nel 1508 fino al cardinalato ed alla successiva nomina, nel 1539, quale Cardinale Protettore dell'Ordine di Malta presso la Curia Romana. Probabilmente a causa dell'intercessione del Duca d'Urbino, Giulio II maturò l'idea di concedere al letterato la commenda bolognese, della quale nel 1508 il Bembo assunse i diritti di anzianità. Tuttavia la morte dei suoi due principali protettori, Guidobaldo da Montefeltro e il cardinale Franciotti della Rovere, ne ostacolarono i progetti e solo nel 1517, con la scomparsa del precedente commendatore Pietro Grimani, il Bembo entrò effettivamente in possesso della commenda. Nel settembre dello stesso anno Pietro Bembo giunse a Bologna e presentò al legato pontificio la bolla che gli conferiva la Magione, dove venne accolto da Cristoforo de Theodaldis, già procuratore del Grimani. Come suo amministratore Pietro incaricò Don Gregorio dal Fiume, già curato in Santa Maria del Tempio.

La permanenza del Bembo a Bologna non fu particolarmente lunga, sappiamo che nel febbraio del 1518 era già ritornato a Roma, dove venne colpito da una grave malattia, inoltre nel soggiorno si occupò soprattutto della gestione economica della commenda, mentre sembrò disinteressarsi al palazzo ed all'arredo della chiesa.

Negli anni successivi il letterato ebbe altresì continui contrasti con la Tesoreria dell'Ordine di San Giovanni, che, a causa della guerra contro i turchi e dell'assedio di Rodi, aveva deciso di confermare il prelievo annuo di un terzo delle rendite delle magioni europee. Nel frattempo Pietro venne nominato commendatore anche della *domus* di Benevento e dopo la morte del padre si trasferì definitivamente nella villa di Padova dove si immerse negli studi e nell'ozio contemplativo.

¹⁸³ E. Nasalli Rocca, *Le commende italiane dell'Ordine di Malta alla fine del sec. XVI*, in *Archivio Storico di Malta*, fasc. III, A. XI, Roma 1940; E. Nasalli Rocca, *Istituzioni dell'Ordine Gerosolimitano di Rodi e di Malta nell'Emilia e nella Romagna: contributo alla storia del diritto ospedaliero*, Bologna 1941.

¹⁸⁴ C. Dionisotti, *Pietro Bembo* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII, Roma 1966 (ad vocem). Per un ulteriore approfondimento bibliografico si veda T. Zanato, *Pietro Bembo*, in *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Da Pozzo, I, Padova 2006, pp. 337-444; E. Curti, *Tra due secoli. Per il tirocinio letterario di Pietro Bembo*, Bologna 2006.

¹⁸⁵ Schiavone, *Un commendatore*, op. cit., pp. 299-321.

Quale nuovo membro dell'Ordine di San Giovanni fu tenuto a professare i voti solenni ed a vestire l'abito, cosa che dopo numerosi rinvii, dovuti soprattutto alle sue travagliata vicenda familiare (conviveva da anni con la Morosina dalla quale aveva avuto tre figli), avvenne il 6 dicembre 1522. Invero, oltre agli innegabili aspetti economici connessi alla rendita, come sottolinea lo Schiavone,

egli si sentiva lusingato di far parte di una fraternità cavalleresca che si era coperta di gloria in Oriente in difesa dei valori cristiani¹⁸⁶

anche se negli anni continuò a occuparsi quasi esclusivamente della conservazione e della gestione delle proprietà bolognesi. La sua ascesa nelle gerarchie dell'Ordine continuò, venne infatti nominato Priore d'Ungheria e con questo titolo nel 1527 avrebbe dovuto presentarsi al Capitolo Generale di Viterbo che sancì il trasferimento dei cavalieri a Malta, ma che disertò. In quegli anni controversi dalle sue missive emerge la preoccupazione per le devastazioni inferte dalle truppe imperiali al contado bolognese. Il procuratore della commenda Simone della Torre riferiva al Bembo dello stato pietoso di gran parte delle possessioni di Santa Maria, una situazione che dovette progressivamente risolversi all'indomani dell'elezione di Carlo V imperatore.

Anche Pietro si trasferì nel suo palazzo a Bologna, dove giunse nel dicembre del 1529

Il Bembo trovò la città tutta imbandierata e parata a festa con le consuete esagerazioni di gusto tipicamente spagnolesco, e ciò suscitò in lui che pur era abituato alla fastosa vita di corte un senso di noia e quasi di disgusto, e rimpianse la quiete della sua villa di Padova. Ma a Bologna aveva degli interessi da tutelare e degli incarichi gravosi da condurre a termine [...]. Nei due mesi che vi soggiornò, avendo posto la sua Magione in Strada Maggiore a disposizione di una parte del seguito pontificio, si accontentò di alloggiare in un altro palazzo cittadino ove poté ricevere ammiratori e amici letterati. Dopo aver sistemato i suoi interessi e fatto visita al Papa, il Bembo rinunciò a prendere parte all'incoronazione di Carlo V fissata al 24 febbraio¹⁸⁷.

Anche in questa occasione non ci è rimasta menzione di interventi artistici commissionati dal Bembo in Santa Maria del Tempio, anche se appare singolare che un uomo di tale cultura si fosse completamente disinteressato della ristrutturazione di un palazzo e di una chiesa che andavano ad accogliere parte della corte pontificia. Lo stesso accadde negli anni successivi e quando sulla base di alcune trattative intavolate col cardinale Alessandro Farnese, nipote di Paolo III, nel 1537, Pietro rinunciò alla commenda di Bologna in favore del giovane Ranuccio, già priore di Venezia, la via verso il cardinalato dell'anno successivo era ormai segnata ed ordinato sacerdote il Bembo si spogliò anche dell'abito maltese.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 307.

¹⁸⁷ *Ibidem*, pp. 313-314.

Prima l'investitura di Pietro Bembo e poi quella del noto Ranuccio Farnese¹⁸⁸ sono l'esplicita testimonianza non solo dell'importanza strategica ed economica di Santa Maria del Tempio, ma anche della discrezionalità con la quale i papi del Cinquecento distribuirono le commende italiane a parenti e protetti, spesso in sfregio alle regole, ai costumi ed alle usanze della *militia Christi*.

Nel caso di Pietro poi, come abbiamo già accennato, vi fu probabilmente anche da parte delle gerarchie dell'Ordine il desiderio di ammettere uno dei più importanti umanisti e letterati italiani dell'epoca. Una personalità che esaltava la Religione grazie alla sua cultura, alla frequentazione delle più importanti corti rinascimentali ed al prestigio del quale godeva presso la curia pontificia, un cavaliere particolare, al quale molto si poteva perdonare ma di vitale importanza anche per i rapporti diplomatici dei Giovanniti con la Serenissima.

Più di un secolo dopo, un altro commendatore certamente d'eccezione di Santa Maria del Tempio fu il cavaliere Francesco Saverio Marulli. Francesco Saverio nacque nel 1675 da una nobile famiglia pugliese strettamente legata all'Ordine di Malta. Dopo l'addestramento ed il cavalierato, nel 1697 passò al servizio di Carlo II di Spagna e successivamente di Filippo V che lo inviò in Italia.

Combatté poi per gli Asburgo e fu uomo di fiducia di Eugenio di Savoia, nel 1716 nella battaglia di Petervaradino si distinse particolarmente, ottenendo sul campo il grado di maresciallo. Nel 1717, dopo la conquista di Belgrado, venne nominato governatore generale della Serbia e per ben tredici anni fu protagonista della ricostruzione civile, religiosa e militare della capitale balcanica. Divenuto feldmaresciallo di Maria Teresa fece erigere possenti fortificazioni intorno alla città, venne nominato dall'Ordine di San Giovanni Gran Priore di Venezia e infine divenuto commendatore di Santa Maria del Tempio, si stabilì a Bologna sino alla morte avvenuta il 19 agosto del 1751¹⁸⁹.

La memoria delle sue esequie, celebrate nella chiesa della Magione il 27 agosto, è stata tramandata nel pamphlet "Funerali del fu sua eccellenza Fra. Francesco-Saverio conte Marulli Gran

¹⁸⁸ E. Nasalli Rocca, *La famiglia Farnese e l'Ordine di Malta nei secoli XVI-XVII*, in "Annales de l'Ordre Souverain Militaire de Malte", 27 (1969); G. Fragnito, *Ranuccio Farnese* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLV, Roma 1995 (*ad vocem*). Di Ranuccio Farnese coll'abito di Malta rimane un bellissimo ritratto di Tiziano, conservato alla National Gallery di Washington e datato 1542.

¹⁸⁹ Nelle indagini condotte presso l'ASMOM sono emersi alcuni documenti relativi all'attività di commendatore del Marulli; in particolare alcune missive databili al 1740 testimoniano la richiesta alla Cancelleria di Malta di poter alienare o permutare dei terreni nel territorio bolognese afferenti alla commenda di Santa Maria del Tempio. La notifica pubblica avvenne nel 1741. Le carte a cui si fa riferimento si trovano in *Fondo Commende*, Z 175, fasc. 2 35 a.

Priore di Venezia, Commendatore della Baliale Commenda di S. Maria del Tempio di Bologna, e Cavaliere di Gran Croce per l'Ordine Gerosolimitano di Malta; [...] 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 Bologna¹⁹⁰.

Nella memoria troviamo una descrizione particolareggiata del funerale e del maestoso catafalco che venne eretto nel centro della chiesa dall'artista Angelo Gabriello Piò. Il testo è corredato da alcune interessanti incisioni di Carlo Antonio Pisarri, tratte da disegni di Mauro Tassi, le quali aiutano non solo a farsi un'idea della struttura di Santa Maria ma offrono precisi riscontri per la qualità compositiva del catafalco rococò e delle sue decorazioni. Infatti, per le esequie il Piò non si limitò a realizzare la portentosa struttura funeraria che riprendeva le forme tradizionali dell'obelisco, celebrando l'apoteosi religiosa e guerresca del Marulli, ma attraverso i corredi funerari e i preziosi padiglioni ripiasmò l'ambiente culturale elevandolo, quale spazio virtuale della narrazione, a vera e propria macchina gloriosa tesa all'esaltazione liturgica dell'uomo, del religioso e del cavaliere.

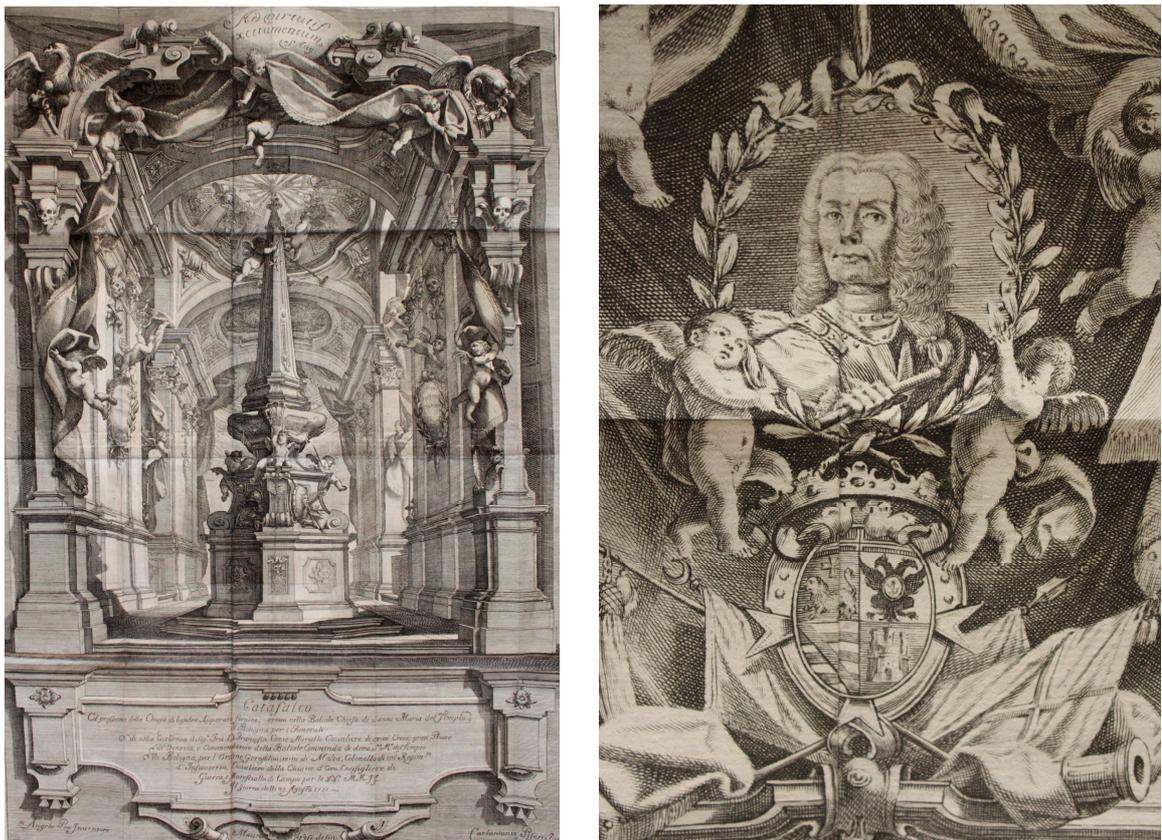


Figura 4: Carlo Antonio Pisarri, *Esequie e ritratto di Francesco Saverio Marulli*, 1751

¹⁹⁰ La memoria che abbiamo consultato è quella conservata nella miscellanea 013/7, Inv. DN 1533, della Biblioteca Guido Horn D'Arturo dell'Università e dell'Osservatorio Astronomico di Bologna.

Nello spazio sacro fu collocato anche un grande ritratto del Marulli, probabilmente di mano del Tassi, così la presenza di alcuni dei più noti maestri bolognesi del tempo, oltre all'importanza ed alla qualità dei loro interventi, rivelava il prestigio e l'attenzione dei committenti ed anche la precisa volontà di esaltare la Sacra Religione in una stagione che ne vedeva sostanzialmente il tramonto.

Infatti, pochi decenni dopo la morte del Marulli, nel giugno del 1796 l'esercito francese comandato da Napoleone entrava a Bologna decretando la fine del dominio pontificio. Lo stesso Guidicini dà ampia trattazione dei fatti avvenuti a Santa Maria del Tempio dopo l'arrivo dei francesi, 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. Nel 1825, Luigi Aldini fece anche demolire la torre "coll'idea di trovare sotto di essa delle medaglie che esistevano soltanto nella sua immaginazione¹⁹¹". È probabile che fu in queste circostanze che gran parte degli arredi e delle decorazioni artistiche furono alienate sul mercato o distrutte: una 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.¹⁹²

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, ristrutturare 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.

La descrizione di tutte le strutture della magione, con l'inventario dei beni mobili, può essere reperita nei tre cabrei, redatti rispettivamente nel 1694, nel 1741 e nel 1767¹⁹³. In particolare, abbiamo deciso di fare riferimento al cabreo più antico (1694) che rivela interessanti notazioni sul

¹⁹¹ Guidicini, *Cose Notabili*, op. cit., p. 11.

¹⁹² *Ibidem*, p. 13.

¹⁹³ ASBo, Fondo Demaniale, Santa Maria del Tempio, 18/2097, 19/2098, 20/2099.

patrimonio del complesso. Denominato “Cabreo o sia inventario dei beni della commenda di Santa Maria del Tempio della Magione di Bologna della Sacra Religione Gerosolimitana secondo le deliberazioni della veneranda Lingua d’Italia sotto il 30 ottobre 1693 e sotto il 8 novembre 1694; confermate dal Gran Maestro e dal Venerabile consiglio il 2 novembre 1694: in esecuzione della deliberazione della medesima Venerata Lingua il 24 aprile dell’anno 1600 confermata il 4 marzo 1603 ab incarnatione del Sacro Capitolo Generale”, è conservato sia all’Archivio di Stato di Bologna che all’Archivio magistrato di Roma: entrambi i manoscritti si presentano in buono stato di conservazione, anche se quello bolognese dovette essere la copia preparatoria per quello romano.

Le piante del cabreo mostrano chiaramente come l’edificio meridionale fosse al piano superiore adibito a residenza del commendatore, mentre in quello inferiore erano dislocati alcuni spazi ausiliari, come la “tinozzara”, la legnaia e la rimessa della carrozza. Il palazzo appariva come il risultato dell’evoluzione dell’insediamento cavalleresco nei secoli, infatti, nella tradizionale economia insediativa degli Ordini cavallereschi, il complesso più interno, centrale e quindi più protetto, doveva accogliere la sala del capitolo, la tesoreria e il dormitorio dei frati. A partire dal Duecento però, la povertà istituzionale dei Templari e degli Ospitalieri lasciò spazio ad un’intenzionale volontà celebrativa del rango e della classe sociale, connessa all’irrigidirsi della casta nobiliare europea, così le suddette strutture a poco a poco si dovettero evolvere, fino a divenire in epoca moderna l’appartamento nobiliare dei commendatori.

Non è quindi troppo ardito ipotizzare che l’edificio oggi superstite (quello attualmente denominato “Sala dei Cavalieri”), che abbiamo datato agli interventi del 1390, fosse già concepito come residenza dei *fratres*, mentre nei secoli successivi venne convenientemente ristrutturato divenendo parte integrante del palazzo del commendatore.

Tutte le fonti moderne sono invece concordi nell’affermare che l’ospizio si affacciava direttamente su via Torleone attraverso un portico: perciò la fabbrica orientale porticata che nel 1694 era affittata come laboratorio al tintore Giuseppe Cattanei può essere verosimilmente identificata con la struttura che anticamente ospitava il nosocomio, come il Masini stesso testimonia. A ciò si aggiunga che le stanze al di sopra del loggiato, poi trasformate dal Salaroli nella sua dimora, erano per metà adibite all’alloggiamento della servitù e per metà a granaio.

Negli inventari stilati nel cabreo viene descritto anche con una certa precisione il patrimonio di opere d’arte posseduto dalla chiesa di Santa Maria del Tempio.

Entrati dunque come si è detto in chiesa, si vide questa in volta e di fabbrica buona con numero tre altari, il maggiore con la Presentazione di Maria Vergine al Tempio dipinta in tela con ornato attorno di legno profilato d’oro [*segue la descrizione delle diverse suppellettili dell’altare maggiore e delle sue dotazioni*]. Di quà e di là

dall'Altare vi sono due tavolette piccole dipinte in tela con S. Ignazio e S. Francesco Xaverio con cornici di legno profilate d'oro [...] sopra l'Altare di quà due Pitture in muro rappresentanti la SS.ma Annunziata, e di quà e di là due statue di terra cotta con S. Giuseppe e S. Teresa, quattro vasetti di legno inargentati, e due Candellieri simili, una lampade d'ottone grande, diverse Tabelle con cornici, e dorate e profilate d'oro, Predella dell'Altare Maggiore di noce, un quadro con le Anime del Purgatorio in tela con cornice profilata d'oro, ed un'altra simile con la SS.ma Concezione, e sotto a ciaschedun di loro un braccio di ferro dorato esservi candele accese. Un'altro Altare con tavola dipinta in tela con S. Giovanni Decollato, con sua cornice et ornato di legno tinto e profilato d'oro [...]. Un'altro Altare con la Tavola di S. Antonio da Padova, con suo ornato attorno di legno tinto di verde, e profilato d'oro [...]. Nella Chiesa medesima vi è un Crocefisso grande appeso al muro, con ornato dipinto del medesimo. [...]. Nella cantoria vi è un Crocefisso con ancora diversi ferri con le sue tele [...]. Nella Sagrestia [*vengono menzionati numerosi oggetti liturgici e di oreficeria*] un'Altarino con suo Baldacchino di damasco cremese rigato d'oro falso per l'esposizione del SS.mo, un altro simile di legno tutto dorato con suo postergale di Drapperia [*ancora diversi calici, patene coppe, di rame dorato e argento, baldacchini, cotte, tonache, stuoie, piviali, pianete di damasco con arme Barberini, Chigi e d'Este, due messali*]¹⁹⁴.

Tra le diverse opere d'arte menzionate, la più antica che possiamo probabilmente rintracciare è il “Crocifisso con ancora diversi ferri con le sue tele”, che è stato ricollegato da Silvia Giorgi, su suggerimento di Massimo Medica, alla croce duecentesca conservata alle Collezioni Comunali d'Arte¹⁹⁵. Dal punto di vista delle pratiche cultuali 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 citava la presenza dell'antico crocifisso ligneo dipinto ma anche di interessanti affreschi cinquecenteschi attribuiti a Girolamo Miruoli.

In essa le due pitture a fresco, che formano li due Altari laterali, cioè il Battezzo 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.¹⁹⁶

Se la croce è sopravvissuta alle vicende legate alla soppressione della commenda, lo stesso non possiamo dire per gli affreschi del Miruoli, oggi meglio noto come Girolamo Mirola, che se

¹⁹⁴ ASMOM, *Fondo Cabrei*, n. 66, c. 10 B, Cabreo di Santa Maria del Tempio, 1694, commendatore Marcello Sacchetti. I testi riportati nella tesi sono trascrizioni di servizio, dunque senza alcuna pretesa di natura critica ed editoriale; maiuscole e punteggiatura sono in massima parte riportate come nell'originale, mentre le abbreviazioni per lo più non sono state sciolte. Per alcune delle opere d'arte rintracciate facciamo poi riferimento al catalogo.

¹⁹⁵ Cfr. Scheda I.

¹⁹⁶ C. C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna 1686, ed. 1969, p. 270.

anche superarono la ristrutturazione dell'Aldini, magari scialbati, non ebbero comunque scampo nel bombardamento del 1944.

Gli affreschi con la *Presentazione della Vergine al Tempio*, il *Battesimo di Cristo* e la *Decollazione del Battista* che venivano menzionati dal Malvasia (e forse anche dal cabreo del 1694¹⁹⁷), dovettero far parte di un intervento pittorico di rimodernamento della chiesa voluto da Ranuccio Farnese nel quinto decennio del XVI secolo, una volta che questi divenne commendatore al posto di Bonifacio Bembo. Il Mirola, che era bolognese, lavorò in Santa Maria dei Servi, non lontano dalla commenda, proprio nel 1540, dove fu impegnato ancora giovane con Pellegrino Tibaldi, suo maestro, nella realizzazione degli affreschi della cappella di Ludovico Gozzadini. Il Gozzadini fu una delle più insigni personalità dell'epoca, conte palatino, giureconsulto di fama internazionale e consigliere di Carlo V, fu anche un importante committente come testimoniano sia la cappella, sia il solenne monumento funebre realizzato da Giovanni Zacchi da Volterra. L'intervento del Mirola è stato qui riconosciuto nella decorazione della volta mentre allo stato degli studi non si avevano notizie di altri interventi in patria del pittore. Meglio nota e studiata è la sua attività parmense, sappiamo infatti che si trasferì nella capitale farnesiana, dove lasciò diversi lavori, come per esempio gli affreschi del Palazzo del Giardino¹⁹⁸, e dove finì i suoi giorni come pittore di corte del duca Ottavio. È allora assai probabile che la svolta della sua carriera venne determinata proprio dall'incontro con Ranuccio Farnese, il quale gli affidò la decorazione di Santa Maria del Tempio, in una data non di molto posteriore all'intervento per i Gozzadini, e successivamente lo introdusse anche a corte.

Se però torniamo all'inventario del 1694, sugli altari sono descritte tre pale dipinte su tela: rispettivamente la *Presentazione della Vergine al tempio*, la *Decollazione del Battista* e un *Sant'Antonio da Padova*; tuttavia queste opere non furono menzionate dal Malvasia pochi anni prima ne *Le Pitture di Bologna*. Invero, la questione è assai più complessa, poiché sia il cabreo del

¹⁹⁷ “[...] sopra l’Altare di quà due Pitture in muro rappresentanti la SS.ma Annunziata [...]”, ASMOM, *Fondo Cabrei*, n. 66, Cabreo di Santa Maria del Tempio, 1694, c. 10 B. Non sappiamo - e non sembra emergere né dalle guide né dai documenti - se l’Annunciazione fosse anch’essa opera del Mirola o di un intervento databile all’ultimo quarto del XVII secolo. Vista la loro successiva scomparsa e il breve lasso di tempo che intercorre tra le osservazioni del Malvasia e la redazione del cabreo, non ci sentiamo di escludere che potessero rappresentare l’ultima traccia degli interventi cinquecenteschi.

¹⁹⁸ Del pittore al momento non esiste una monografia, il contributo più importante sulla sua personalità può certamente essere individuata in B. W. Meijer, *Parma come Bruxelles: committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Parma 1988.

1741, redatto sotto il commendatore Marulli¹⁹⁹, sia quello del 1767, compilato sotto il commendatore Lambertini²⁰⁰, sono concordi nell'attribuire la tela ad olio con la *Presentazione* al pittore Giacomo Cattani. Se però confrontiamo le osservazioni del Malvasia, con le descrizioni dei cabrei, sembra che il canonico bolognese abbia volutamente tralasciato le pale d'altare, riservando invece le poche righe scritte sulla Masone solo alle pitture del Mirola (che come abbiamo visto forse nel 1694 possedevano nell'Annunciazione l'ultimo brano superstite²⁰¹).

A quell'epoca la tela che adornava l'altare maggiore doveva essere la *Presentazione della Vergine al Tempio* di Giacomo Cattani, certamente identificabile nel bolognese Giacomo Cattaneo, allievo del Mastelletta²⁰². Un dato interessante in questo senso è che il pittore era forse l'antenato di quel Giuseppe Cattanei tintore, che alla fine del XVII secolo aveva in affitto parte della commenda come laboratorio. Il dipinto menzionato nei cabrei e attribuito con certezza al pittore bolognese potrebbe essere identificato nella *Presentazione della Vergine al Tempio* (Inv. 913), di autore e provenienza ignoti, conservato presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna²⁰³.

Per quanto riguarda invece i dipinti con la *Decollazione* e il *Sant'Antonio da Padova* al memento non possediamo alcuna prova per poterli ricondurre alla mano di Giacomo Cattaneo. Infatti, le tele descritte nel 1694 non possono essere quelle menzionate dai due cabrei successivi (1741 e 1767), poiché come vedremo le opere in esse citate furono realizzate da Alessandro Trocchi nel 1716.

L'assetto e la decorazione di Santa Maria del Tempio tra XVII e XVIII dovettero cambiare non poco, per esempio parte degli arredi e delle opere d'arte menzionate nel 1694 vennero ignorate dagli inventari successivi e ciò ci porterebbe a supporre la loro alienazione. Questo vale per esempio per le "due statue di terra cotta con S. Giuseppe e S. Teresa" ma certamente anche per la

¹⁹⁹ "Un quadro di pittura a Oglio rappresentante la Presentazione di Maria SSma al Tempio di mano del Sig.e Giacomo Cattani." ASBo, *Fondo Demaniale*, 19/2098, p. 45, Cabreo di Santa Maria del Tempio, 1741.

²⁰⁰ "Quadro a oglio all'Altar Maggiore rappresentante la SS.ma Vergine presentata al Tempio di Mano del Sig.e Giacomo Cattani, [...]" ASBo, *Fondo Demaniale*, 20/2099, p. 65, Cabreo di Santa Maria del Tempio, 1767.

²⁰¹ Nelle testimonianze l'altare maggiore si presentava con un suo presbiterio affrescato, prima dal Mirola e poi da architetture nel XVIII secolo, e comunque abbastanza ampio per contenere la grande tela con la *Presentazione*. "[...], cioè l'altar maggiore con suo presbiterio a forma di cappella, con quadro in tela impostato nel muro rappresentante la B.a. Verg.e al Tempio con diverse figure, la qual cappella presentemente tanto al di dentro, quanto al di fuori è dipinta d'architettura a fresco[...]" ASBo, *Fondo Demaniale*, 19/2098, p. 41, Cabreo di Santa Maria del Tempio, 1741.

²⁰² C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de' pittori bolognesi*, II, Bologna 1678, ed. 1967, p. 71.

²⁰³ Cfr. Scheda IV.

prima versione dipinta su tela della *Decollazione di San Giovanni Battista* e del *Sant'Antonio da Padova*.

Come testimoniano entrambi i cabrei settecenteschi (1741 e 1767) le pale di medesimo soggetto furono realizzate da Alessandro Trocchi per volontà del commendatore Zondadari. Se infatti consultiamo l'edizione del 1732 de *Le pitture di Bologna* con aggiunte dell'opera del Malvasia, stampata dal Longhi, si dice che la *Presentazione* sarebbe una copia²⁰⁴, mentre il *Sant'Antonio da Padova*, la *Decollazione del Battista* e “la B. V. con S. Caterina, che tiene tra le braccia Gesù Bambino, e il S. Carlo, S. Francesco di Sales & c.”²⁰⁵ sono di mano di Alessandro Trocchi. Il Trocchi compare nelle aggiunte di Luigi Crespi alla *Felsina* nel 1769 tra gli allievi di Giovanni Viani, dopo Domenico Viani. L'attività in Santa Maria del Tempio è ampiamente citata:

nella chiesa parrocchiale di s. Maria del Tempio, commenda de' Cavalieri Gerosolimitani di Malta, d'ordine del sig. Commendatore Zondadari, dipinse tre tele d'altare, nella prima delle quali vi è un s. Antonio di Padova, nella seconda la decollazione di s. Gio. Batista, nella terza la beata Vergine con vari santi, che furono le ultime sue opere fatte nel 1716. restando quest'ultima non compiuta per la sua morte seguita il primo d'Agosto del 1717 [...]²⁰⁶.

Inoltre, la tela del Trocchi con la *Vergine Maria, Santa Caterina da Bologna che riceve il Bambino Gesù, Sant'Ignazio, San Carlo, San Francesco di Sales e San Filippo Neri* venne utilizzata per chiudere “un reliquiario con contorno rilevato di scultura”, riempito di reliquie con custodie d'argento e di rame dorato (è presente anche una reliquia della Vera Croce) tutte donate dal Zondadari²⁰⁷, il quale divenne Gran Maestro dell'Ordine tra il 1720 e il 1722.

L'assenza nei cabrei successivi della citazione delle pale seicentesche potrebbe far pensare alla possibilità che il Trocchi avesse riutilizzato, oppure radicalmente ridipinto, le vecchie tele mentre certamente realizzò *ex novo* il quadro per il reliquiario. Un'altra opera che venne collocata in Santa Maria del Tempio in quel torno di anni è la grande tela a olio con il *Battesimo di Cristo* che sempre il cabreo del 1741 riferisce alla dotazione del cavaliere Nicolò Sampiesi, che precedette come commendatore il Marulli (1 maggio 1740). Invero, il grande quadro venne donato dal Tesoro

²⁰⁴ Tutte le ristampe settecentesche si riferiscono alla pala in questo modo, non specificando l'autore né il modello di riferimento.

²⁰⁵ C.C. Malvasia, *Le pitture di Bologna che nella pretesa, e rimostrata sin'ora da altri maggiore antichità, e impareggiabile eccellenza nella pittura, con manifesta evidenza di fatto, rendono il passeggiere disingannato, ed instrutto dell'Ascoso Accademico Gelato*, Bologna 1732, p. 294.

²⁰⁶ L. Crespi, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Roma 1769, pp. 168-169.

²⁰⁷ ASBo, *Fondo Demaniale*, 19/2098, p. 42, Cabreo di Santa Maria del Tempio, 1741.

di Malta, come appariva in un “Breve spedito e posto nell’archivio”²⁰⁸, e nel 1767²⁰⁹ era stato già riposto nella canonica insieme al dipinto con le “anime del purgatorio”²¹⁰ che nel 1694 figurava sulle pareti del presbiterio contrapposto a l’*Immacolata concezione*²¹¹.

Come abbiamo visto però già prima dell’intervento del 1716 la chiesa era decorata con tre pale collocate sugli altari, due di queste, rispettivamente la *Decollazione* e il *Sant’Antonio*, presentavano la stessa iconografia dei dipinti realizzati successivamente dal Trocchi, mentre la terza sull’altare maggiore era la *Presentazione* del Cattaneo. La successione delle opere nella chiesa tra XVII e XVIII secolo si configura come un’interessante testimonianza della continuità tematica che spesso caratterizzava la committenza cavalleresca e che forse in maniera un po’ più ovvia era già ravvisabile anche nella riproposizione del tema della crocifissione che precedentemente abbiamo indagato. L’immagine della *Presentazione della Vergine al Tempio* sull’altare maggiore appariva poi come una persistenza iconografica che doveva risalire, non tanto alla dedicazione della chiesa, che in origine era intitolata a Santa Maria Maddalena, quanto alla sua appartenenza all’Ordine templare, che aveva ovviamente individuato nell’immagine stessa del tempio il riferimento esplicito alla sede gerosolimitana. Una volta che l’edificio passò all’Ordine di San Giovanni la dedicazione non venne mutata, ed anzi è probabile che fossero state realizzate opere d’arte di medesimo soggetto anche tra XIV e XV secolo²¹². Gli affreschi del Mirola prima, la pala del Cattaneo poi, mantenevano invariate l’iconografia ed il riferimento specifico dell’edificio ad una precisa storia e tradizione. Lo stesso dovette fare il Trocchi quando realizzò il quadro dedicato alla decollazione del Battista nel 1716: quest’opera concludeva una serie di dipinti incentrati sul martirio del precursore di cui abbiamo testimonianza già nelle pitture cinquecentesche del Mirola e poi nella pala seicentesca che dal pittore venne forse ridipinta.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 49.

²⁰⁹ ASBo, *Fondo Demaniale*, 20/2099, p. 65, Cabreo di Santa Maria del Tempio, 1767.

²¹⁰ ASMOM, *Fondo Cabrei*, n. 66, c. 10 B, Cabreo di Santa Maria del Tempio, 1694. A dire il vero si tratterebbe di “Un quadro grande della SS.ma Vergine del Rosario, S. Domenico e le anime del purgatorio.” ASBo, *Fondo Demaniale*, 19/2098, Cabreo di Santa Maria del Tempio, 1741, p. 48.

²¹¹ “un quadro con le Anime del Purgatorio in tela con cornice profilata d’oro, ed un’altra simile con la SS.ma Concezione.” ASMOM, *Fondo Cabrei*, n. 66, c. 10 B, Cabreo di Santa Maria del Tempio, 1694.

²¹² In tal senso forse il “quadretto antico rappresentante li tre Re Maggì” (ASBo, *Fondo Demaniale*, 19/2098, p. 48, Cabreo di Santa Maria del Tempio, 1741), di cui al momento risulta assai ardua l’identificazione, poteva però far parte di un polittico dedicato alle storie dell’infanzia di Cristo o di Maria, in cui comparissero soggetti sacri con il tempio, come la presentazione della Vergine o quella di Gesù.

Al momento degli studi purtroppo però, del vasto patrimonio di opere conservato dai cavalieri in Santa Maria del Tempio ancora nel XVIII secolo, non pare possibile rintracciare altre importanti testimonianze artistiche. In conclusione possiamo solo ricordare come la ricchezza di alcuni commendatori ed il prestigio che l'Ordine mantenne in città tra Medioevo e Modernità sono ancora oggi ben esemplificati dalla splendida memoria funebre che i Fava fecero realizzare in San Giacomo in onore del cavaliere Alessandro morto diciannovenne nella battaglia di Lepanto.

Dall'indagine dei cabrei è anche emerso che tra le diverse spettanze che Santa Maria del Tempio possedeva in città, un ruolo di un certo interesse, almeno nel periodo medievale, fu rivestito dalla chiesa di Sant'Omobono con le sue pertinenze terriere. La chiesina si trovava sotto il "comune degli Alamani" vicino all'antica commenda teutonica di Santa Maria degli Alemanni, prova forse, come in altri casi nazionali²¹³, di frequenti prossimità insediative tra Templari e Teutonici.

Nel cabreo del 1694 viene descritta come una chiesa "benefiziale", senza cura di anime, spettante in "ius patronato" alla magione ma affidata da tempo alla Compagnia di Gesù, Maria e Sant'Antonio²¹⁴. L'interesse precipuo per Sant'Omobono è legato ad uno dei non frequenti insediamenti peninsulari di monache gerosolimitane, il ramo femminile dell'Ordine Ospitaliero di San Giovanni. Infatti, come testimoniano le cronache la chiesa risultava parrocchiale in data 3 febbraio 1375, mentre nel 1427 vi erano insediate le monache gerosolimitane²¹⁵. Già nel XV secolo la comunità si estinse e nel 1499 in Sant'Omobono andarono ad abitare un gruppo di monache servite provenienti da Piacenza. Nel 1501 le servite si trasferirono poi nel complesso conventuale presso via Santo Stefano, che rimase di loro pertinenza fino alla chiusura nel 1796 a causa delle soppressioni napoleoniche.

Per tali ragioni potrebbero essere ricollegate all'originario insediamento femminile gerosolimitano di Sant'Omobono, al momento esclusivamente sulla base della specificità iconografica, dell'interessante conformità cronologica e dei caratteri stilistici, le due tavolette del Musée du Petit Palais di Avignone di mano di Pietro di Giovanni Lianori²¹⁶. I dipinti rappresentano il santo cremonese, la cui raffigurazione in ambito felsineo è assai rara, e san Giacomo, ed insieme alla *Crocifissione* in collezione Alana, già collezione Campana, potevano infatti provenire da un polittico la cui realizzazione le monache avevano verosimilmente affidato al pittore bolognese forse all'epoca del loro insediamento.

La chiesa di Sant'Omobono non fu l'unico complesso culturale dipendente dalla commenda di Santa Maria del Tempio. Infatti, sempre dai cabrei emerge che anche l'oratorio di San Giovanni Battista di Crespellano, detto la Masone, spettava ai commendatori di Bologna. Il piccolo edificio,

²¹³ In tal senso un caso esemplare è rappresentato dalla cripta del Corpus Domini di Ugento in Salento. Per una bibliografia aggiornata rimandiamo a G. Curzi, *Segni e Simboli nel soffitto dipinto della cripta del Crocifisso a Ugento (Lecce)*, in "IKON", 2 (2009), pp. 191-202.

²¹⁴ ASMOM, *Fondo Cabrei*, n. 66, Cabreo di Santa Maria del Tempio, 1694, c. 22 A.

²¹⁵ G. Guidicini, *Miscellanea storico-patria bolognese*, 1872, ed. 1972, p. 39.

²¹⁶ Cfr. Scheda n. III.

oggi non più esistente, possedeva un solo altare decorato con affreschi che rappresentavano la Vergine Maria, san Giovanni Battista, san Carlo Borromeo, e nei laterali san Francesco e san Sebastiano, probabilmente risalenti al principio del XVII secolo²¹⁷. Come sottolineava il Pini²¹⁸, sulla scorta del Luttrell²¹⁹, nel 1331 San Giovanni Battista di Crespellano era già commenda autonoma dell'Ordine ospitaliero: le sue entrate erano stimate intorno ai 40 fiorini ma la successiva decadenza dell'insediamento portò al suo assorbimento nelle spettanze della commenda felsinea.

²¹⁷ ASMOM, *Fondo Cabrei*, n. 66, Cabreo di Santa Maria del Tempio, 1694, c. 20 A.

²¹⁸ Pini, *Gli Ospedalieri di San Giovanni*, op. cit., n. 44, p. 401.

²¹⁹ A. Luttrell, *The Hospitaller priory of Venice in 1331*, in *Militia sacra. Gli ordini militari tra Europa e Terrasanta*, Perugia 1994, p. 121.

LA COMMENDA DI SAN GIOVANNI BATTISTA A CASTEL SAN PIETRO

L'insediamento cavalleresco di San Giovanni Battista presso Liano a Castel San Pietro rappresentò probabilmente il complesso più importante di spettanza della Masone di Bologna, ma da essa si distaccò nel 1693 per divenire commenda autonoma. Come testimoniano i documenti dell'ASMOM, in quell'anno le proprietà di Santa Maria del Tempio vennero smembrate, nacquero così due nuove commende con relative spettanze patrimoniali: quella bolognese di "maggior rendita" rimase infatti al commendatore Marcello Sacchetti, mentre la seconda di "minor rendita", passò a Ottavio Tancredi. Secondo il cabreo ciò avvenne in esecuzione della deliberazione della "Venerata Lingua il 24 aprile dell'anno 1600 confermata il 4 marzo 1603 ab incarnatione del Sacro Capitolo Generale"²²⁰. Anche questa commenda possedeva un piccolo oratorio con un solo altare decorato con affreschi che rappresentavano san Giovanni Battista, san Francesco e la Vergine Maria.

Allo stato degli studi conosciamo però l'esistenza già in epoca medievale di un insediamento dell'Ordine di San Giovanni al quale spettava un ospizio ed un oratorio. L'ospedale di San Giovanni Borgonuovo, che ovviamente diede il nome all'attuale frazione di Magione, era posto sulla via Emilia e viene ricordato in due documenti: il primo datato 23 gennaio 1152 menziona l'esistenza di un "ospitalis Jerusalem", il secondo invece, del 1270, cita un certo frate Alberto "petitore domus S. Johannis de Borgonovo". Da ciò si può dedurre che il complesso ospitaliereo era già autonomo²²¹ e divenne spettanza della commenda di Bologna solo in epoca rinascimentale, per poi ridiventare autonomo nel XVII secolo. L'importanza di questa commenda non deve essere sottovalutata, poiché, come emerge dai *Miglioramenti* del 1769²²², l'allora commendatore e Balio d'Armenia Ludovico Caprara aveva dotato la chiesa di due grandi reliquiari in forma ovale con un numero impressionante di reliquie²²³, le quali andavano a sommarsi ai diversi oggetti d'oreficeria

²²⁰ ASMOM, *Fondo Cabrei*, n. 65, c. 6 B, Cabreo di Santa Maria del Tempio, 1694.

²²¹ Pini, *Gli Ospedalieri di San Giovanni*, op. cit., p. 401, n. 43. Il valore dell'insediamento di Castel San Pietro secondo quanto riporta Luttrell nel 1331 si aggirava sui 60 fiorini. A. Luttrell, *The Hospitaller priory of Venice*, op. cit., p. 122.

²²² AOM, Arch. No. 5824, *Miglioramenti della Commenda di San Giovanni Battista di Castel San Pietro*, 1769.

²²³ I due scrigni in argento contenevano numerose reliquie: SS. Croce, Vergine, San Giovanni Battista, San Giuseppe, Sant'Anna, Sant'Elisabetta, San Francesco, San Pietro, San Carlo, San Giacomo maggiore, San Giovanni E., Sant'Andrea, San Giacomo min., San Tommaso, San Filippo, San Matteo, San Bartolomeo, San Taddeo, San Simone, San Mattia, San Barnaba ap., San Luca, San Marco, San Lorenzo, San Marcello, San Giorgio, San Venanzio, San Donnino, San Biagio, San Gennaro, San Liborio, San Nicolo', San Carlo Borromeo, San Geminiano, San Gregorio papa, Sant'Ambrogio, Sant'Agostino, San Girolamo, San Filippo neri, San Francesco da Paola, San Camillo de Lellis, Sant'Antonio abate, san Rocco, San Leonardo, Sant'Antonio da Padova, San Andrea Avelino, San Nicola da Tolentino,

ed alle suppellettili che portavano l'arma Caprara e Bonaccorsi, mentre la maggior parte degli arredi sacri e liturgici apparivano praticamente nuovi. A questo patrimonio si aggiungevano poi

Un quadro rappresentante San Gennaro. Due ovali d'alabastro con sue cornici dorate. [...] Una croce grande per la via Crucis²²⁴.

Nella visita priorale del 1777 invece, nella descrizione delle suppellettili della sagrestia, sono presenti un quadro con la *Beata Vergine Maria, San Giovanni Battista e San Francesco*, ed un altro dipinto "bislongo", in prossimità della finestra sopra il confessionale, con il *Martirio di San Pietro* e cornice gialla²²⁵. Probabilmente queste opere furono commissionate sempre dal munifico commendatore Caprara in quel torno d'anni, poiché nell'inventario precedente non erano state menzionate. Le decorazioni e gli arredi della magione andarono verosimilmente trafugati e dispersi quando, durante le soppressioni napoleoniche, l'oratorio venne distrutto, anche se nel 1817, per ricordare l'ospedale e la commenda dei cavalieri di Malta, venne eretta lungo la via Emilia una piccola cappellina.

San Luigi Gonzaga, Santa Maria Maddalena, Santa Caterina, Santa Lucia, Santa Polonia, Sant'Agata, Santa Barbara, Santa Giorgia, San Francesco di Sales, San Gaetano Thiene, San Bernardino da Siena, San Vincenzo Ferreris, San Giuseppe da Copertino, Santa Francesca Romana, Santa Vittoria – di alcuni santi ci sono reliquie multiple, come nel caso delle 8 di Sant'Antonio. *Ibidem*.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ AOM, Arch. No. 5825, Visita priorale alla Commenda di San Giovanni Battista di Castel San Pietro, 1777.

LA COMMENDA DI SANT'IPPOLITO DI BISANA A CASTEL D'ARGILE

Una storia non molto diversa fu quella della commenda di Sant'Ippolito di Bisana a Castel d'Argile, nella bassa bolognese. La commenda venne infatti istituita nel 1696 per volontà del Cardinale Chigi e affidata al nipote Marco Antonio Zondadari, con i beni che erano il frutto dell'eredità del cavaliere Alberto Orsi di Bologna²²⁶. Secondo le ricerche di Magda Barbieri, Sant'Ippolito possedeva 11 fondi, per oltre 800 tornature ed i suoi fattori, o i suoi affittuari, mantenevano una solida influenza sull'intera comunità²²⁷. Nel 1796 la commenda fu soppressa, ma solo nel settembre dell'anno successivo i centesi Arcangelo Boselli e Giovanni Cavalieri presero possesso dei suoi beni per conto dell'amministrazione comunale. Le sue spettanze vennero successivamente alienate a privati, e verosimilmente assunsero l'attuale assetto di villa padronale: l'oratorio, oggi ancora esistente ma da decenni sconosciuto, è utilizzato come magazzino e presenta tracce d'affresco sulla parete di fondo. Inoltre, sappiamo che nel 1903, in occasione del passaggio di proprietà del palazzo e dell'oratorio dal conte Ranuzzi a Luigi Bronzetti vennero consegnati alla chiesa di Argile alcuni arredi sacri già della commenda; e ancora, nel 1937 il proprietario di allora scrivendo all'arciprete di Argile, accennava al restauro della chiesina e chiedeva indicazioni su cosa fare del quadro con Sant'Ippolito²²⁸.

Dalle ricerche alla Biblioteca Nazionale di Malta è emersa l'esistenza di una raccolta miscellanea che contiene rispettivamente i *Miglioramenti* datati 1789²²⁹, redatti nella visita del commissario Livio Merenda alla commenda di spettanza di Giovanni Moratini, commendatore anche delle magioni del Beato Gherardo da Forlì e di Sant'Agata di Fermo, seguiti da altri *Miglioramenti* più antichi, stilati dal Balio Caprara, sotto mandato del Gran Maestro Pinto, nella visita del 1767, residente l'allora commendatore Matteo Griffoni Santangelo.

Nella descrizione della piccola chiesina, senza cura d'anime, con sagrestia e campanile, emerge che questa aveva la facciata dipinta con lo stemma della Religione di Malta e un solo altare,

²²⁶ Le complesse vicende dell'eredità Orsi, con il testamento che venne impugnato dall'Ordine che secondo gli statuti si riteneva legittimo erede di tutti i beni acquisiti dai suoi membri dopo la vestizione dell'abito, sono riassunti da M. Barbieri, *La terra e la gente del Castello d'Argile e di Venezzano ossia Mascarino. Storia di due comunità*, Cento 1993, vol. I, pp. 282-283.

²²⁷ M. Barbieri, *La terra e la gente del Castello d'Argile e di Venezzano ossia Mascarino. Storia di due comunità*, Cento 1997, vol. II, pp. 43-45.

²²⁸ *Ibidem*, p. 500.

²²⁹ AOM, Arch. No. 5821 Miglioramenti della Commenda di Sant'Ippolito di Bisana (Castel d'Argile), 1789.

convenientemente proceduto di un bel palio di scagliola in cui è dipinto un S'Ippolito con sotto al med.mo l'arma della Religione di Malta [...] pure il quadro di d. Altare rappresentante la B. Vergine col Bambino in braccio ed a suo lato S. Ippolito e dall'altro S. Giovanni Battista con cornice dorata²³⁰.

Inoltre, vi erano conservate due reliquie, una di Sant'Ippolito, con la sua custodia di rame argentata e piedistallo di legno, e l'altra di Sant'Orsola.

Dalla lettura invece dei *Miglioramenti* precedenti, istituiti nel 1767, dove venne utilizzato un cabreo redatto nel 1754, mentre l'inventario dei beni della commenda venne stilato nel 1771, emergono alcune interessanti testimonianze riguardo le scelte artistiche del commendatore Griffoni Santangelo. Infatti, mentre sull'altare della chiesina campeggiava un altro dipinto con la rappresentazione della Vergine, di sant'Ippolito e san Giovanni, sempre con cornice dorata, ma "rotto nel fondo"²³¹. Nella visita si passava poi alla descrizione del palazzo, il quale aveva un ingresso con loggia, fatto realizzare e dipinto nuovo dal Griffoni Santangelo, da cui si accedeva ad una sala, "ornata di pittura da guazzo nelli muri come sopra con sua fuga alla romana decentemente ornata."²³² Gli intereventi effettuati sulla residenza del commendatore appaiono a dire il vero sostanziali, poiché anche l'appartamento superiore, composto da sei stanze venne integralmente fatto ornare di pitture. Proseguendo nella lettura della documentazione troviamo il registro compilato con il saldo dovuto alle diverse maestranze attive nei miglioramenti, in particolare si scopre che nel 1772 il pittore Gaspare Balboni venne pagato per l'integrale affresatura del palazzo la somma di sessantadue scudi e venti²³³.

²³⁰ *Ibidem*, cc. 18rv.

²³¹ Sarebbe interessante capire se si trattasse di un dipinto più antico, forse databile all'istituzione della commenda (1696) che venne poi sostituito dalla tela descritta nel 1789; oppure se si trattasse della medesima opera che nella data più bassa era stato semplicemente restaurato. *Ibidem*, c. 12r.

²³² *Ibidem*, c. 14v.

²³³ *Ibidem*, c. 80r.

LA COMMENDA DI SAN GIOVANNI BATTISTA A IMOLA



Figura 5: Imola, commenda di San Giovanni Battista

La commenda di San Giovanni di Imola fu una delle più antiche fondate dall'Ordine in regione è menzionata in alcuni documenti del XII secolo: infatti nel 1169 è ricordato un ospedale col titolo di *S. Iohannis Baptiste*, mentre nel 1180 il complesso culturale figurava già come proprietà dei cavalieri gerosolimitani²³⁴.

Questo ospedale sorgeva sul luogo dove nel 1143 esisteva l'ospizio del Santo Sepolcro, appartenente all'abbazia di Santa Maria in Regola, e si trovava, oggi come ieri, a nord-est della città presso la porta equestre. Sappiamo che l'ospedale del Santo Sepolcro offriva ogni anno alla festa di San Michele o alla Pentecoste una libbra d'incenso all'abbazia e questo impegno venne proseguito, con qualche modifica, anche dalla commenda di San Giovanni. A tal proposito un rogito del notaio Luca Del Monte, datato 2 gennaio 1428, faceva esplicito riferimento alla continuità tra le istituzioni ospedaliere.

Perciò, l'insediamento dell'Ordine gerosolimitano a Imola avvenne probabilmente attraverso

²³⁴ N. Galassi, *L'ospedale e la chiesa dell'Ordine Gerosolimitano di San Giovanni (di Malta) in Imola*, in *Dieci secoli di storia ospitaliera a Imola*, Imola 1966, pp. 7-9.

Una comunità canonica di laici – nel quadro del fermento ideologico delle Crociate e protetta dall’assistenza giuridica ed economica della potente abbazia benedettina di S. Maria in Regola, che le concede il terreno a un prezzo simbolico – istituisce un ospedale sotto il titolo di S. Sepolcro a cui, in breve, precisamente nel 1143, segue l’annessa chiesa. D’altra parte, l’abbazia, con questa concessione, si assicura una specie di tutela giuridica e religiosa, *obediencia et reverencia*, sulla comunità ospedaliera²³⁵.

Forse fu per svincolarsi dalla sottomissione alle autorità ecclesiastiche locali che ai confratelli dell’Ospedale del Santo Sepolcro subentrarono o si affiancarono i cavalieri di San Giovanni. Tale successione dovette essere graduale, ed è possibile che i confratelli stessi dovettero entrare nell’Ordine in un’epoca in cui “l’estensione organizzativa” della Sacra Religione nella regione era agli inizi. L’ultimo documento che menziona l’ospedale del Santo Sepolcro, ma anche quello di San Giovanni, è così il testamento di Udiana figlia di Manicalzo, datato 31 agosto 1178, che lascia al primo una coppa d’argento ed al secondo tre mansi di terreno in Casalecchio. La compresenza delle due istituzioni potrebbe spiegarsi con la loro iniziale coesistenza nello stesso complesso, cosa che per altro avvenne anche alla fine del Medioevo ed in epoca moderna, quando i commendatori coabitavano con la confraternita di San Giovanni Battista che possedeva un proprio oratorio sopra il portico della chiesa.

Un documento particolarmente rilevante, non solo per la storia dell’Ordine ma anche per la storia della città, è quello rogato nel 1180 in Santa Maria in Regola, che venne addirittura siglato con la firma del Priore giovannita di Venezia Arcimbaldo. Il documento redime una vertenza relativa alla somministrazione dell’estrema unzione, scatenatasi tra il vescovo Enrico, i canonici di San Lorenzo e i monaci di Santa Maria in Regola contrapposti ai *fratres* di San Giovanni. Per poter giungere all’accordo dovette intervenire l’arcivescovo di Ravenna ponendo fine alla *querelle* e imponendo ai frati dell’Ospedale il veto sul conforto spirituale a domicilio, che venne da allora riservato alla parrocchia di appartenenza: in tal modo i cavalieri venivano esclusi dai diritti di sepoltura e dalle relative donazioni. Ai sacerdoti gerosolimitani venne concesso solo il diritto della confessione in caso di morte imminente del paziente, così sostanzialmente la giurisdizione dell’Ospedale veniva relegata unicamente alle anime che vi soggiornavano per brevi periodi, come i pellegrini, i viandanti, i mercanti e ovviamente i crociati²³⁶.

²³⁵ *Ibidem*, p. 12.

²³⁶ *Ibidem*, pp 16-18.

Nel Medioevo, tra i numerosi frati ospitalieri imolesi, la figura più rilevante fu certamente quella del beato Pietro da Imola²³⁷, anche se invero non divenne mai commendatore di San Giovanni. Pietro dei Pattarini nacque intorno alla metà del XIII secolo ed apparteneva alla piccola nobiltà cittadina della fazione ghibellina. Ebbe incarichi di rilievo nella politica locale, fu infatti giureconsulto, magistrato e membro del consiglio nobiliare. Nel 1311, a causa della sconfitta dei ghibellini, fu costretto ad abbandonare la città trasferendosi a Firenze, dove visse una profonda crisi spirituale che lo portò a cambiare radicalmente vita. Infatti, entrò nell'Ordine di San Giovanni e si dedicò strenuamente all'assistenza dei malati ed alle opere di carità.

Proseguì la sua esperienza nella Sacra Religione trasferendosi a Roma dove divenne Gran Priore. Infine, ritornò a Firenze con l'incarico di primo commendatore della magione di San Jacopo in Campo Corbolini che ampliò, ristrutturò e fece decorare. La commenda era stata infatti fondata nel 1311 da Lippo Forense, detto Lippo il soldato, e fu proprio sotto Pietro che acquisì potere, fama e ricchezza, soprattutto grazie all'efficienza del suo ospedale che il beato dirigeva personalmente. Il Pattarini vi morì nel 1320, facendosi seppellire in una sepoltura nella chiesa decorata con la bella lastra terragna che oggi è murata nella parete; grazie alla sua opera e all'affetto dei fiorentini, fu beatificato, l'urna col suo corpo è ancora conservata nella chiesa della sua commenda.

Ritornando alla storia della *domus* imolese, nel Duecento altri documenti ne attesterebbero la floridezza

Il 27 luglio 1270, *in burgo Scicilis sub porticu domus hospitalis S. Johannis Hierosolimitanis, il domnus Spinelli, petitor nunc hospitalis S. Johannis de Imola*, avuta licenza da fr. Rodolfo, vice priore *in prioratu Venecie*, alla presenza e col consenso di fr. Grazia, *petitore domus Sepulcri de Faventia* et fr. Alberto *petitore domus S. Johannis de Borgonovo*, et fr. Palmerio *petitore domus Censis Pigorine*²³⁸[...], concede a maestro Anselmo, sarto, un terreno lavorato *in fundo seu loco qui dicitur Rose*, per ottenere in permuta *unum spacium terre in Burgo Silicis iuxta dictum hospitale*²³⁹.

Questa appare la testimonianza di come la commenda intendeva estendere il proprio complesso, forse attraverso una sostanziale riedificazione o comunque con l'ingrandimento degli edifici originari.

²³⁷ A. Porta, *Iconografia dei Santi e Beati del Sovrano Militare Ordine di Malta*, Roma 1970; <<http://www.smonge.org/It%20Santi%20e%20Beati%20dell'Ordine%20di%20Malta.pdf>> (consultato il 13/01/12).

²³⁸ L'insediamento non è ancora stato identificato, anche se potrebbe verosimilmente trattarsi della chiesa di San Giovanni in Pegolino o Pergolino di Cotignola, citata nella bolla di Clemente VIII, datata 12 giugno 1592, con la quale viene nomina G.B. Sassatelli suo rettore. <<http://www.bim.comune.imola.bo.it/getFile.php?f=inventariomss.pdf>> (consultato il 20/12/11).

²³⁹ Galassi, *L'ospedale e la chiesa*, op. cit., p. 19.

Nello Statuto Comunale della Città di Imola datato 1334, infatti, la chiesa di San Giovanni, che dava il nome all'intero quartiere, viene menzionata tra i quattro principali edifici ecclesiastici. Nel corso del XIV secolo, i commendatori di San Giovanni progressivamente smisero di corrispondere il canone a Santa Maria in Regola, così nel 1428 l'abate Antonio da Imola reclamò gli antichi diritti che furono definitivamente saldati dal cavaliere Baldassarre degli Ubaldini con il pagamento di 6 lire di bolognini per liberarsi degli obblighi.

Gli edifici della commenda ancora oggi presenti sono la testimonianza della sua organizzazione medievale: in particolare nel muro esterno settentrionale sono visibili conci d'epoca romanica e parte del cornicione verosimilmente databile al XV secolo. In quest'epoca le diverse cappelle della chiesa - possiamo ricordare oltre all'intitolazione a San Giovanni Decollato, anche quella alla Vergine Annunziata, a San Rocco e a San Barnaba - erano poste sotto diversi patronati, per lo più famiglie imolesi che avevano un diretto rapporto con l'Ordine ospitaliero. Per esempio se l'altare maggiore rimaneva sempre di pertinenza del commendatore, quello di San Barnaba spettava alla famiglia Zappi (un Giuliano Zappi era infatti cavaliere e morì nel 1480 nella difesa di Rodi).



Figura 6: Vincenzo di Stefano Marocchi, Portale, 1539-1540, Imola, chiesa di San Giovanni Battista

La chiesa di San Giovanni venne però in gran parte ricostruita per volontà del Cavaliere Adriano, detto il Tedeschino; infatti in un documento del 1539 il nuovo commendatore denunciava il prossimo collasso della canonica e decideva così di affidare la direzione dei lavori a Vincenzo di Stefano Marocchi²⁴⁰. Il Marocchi venne incaricato di progettare e di riedificare l'intero complesso culturale per la rilevante cifra di 200 scudi; i lavori seguirono un iter abbastanza rapido poiché furono terminati nel 1541 in occasione della visita di Paolo III. Il papa Farnese infatti sostò a Imola e dimorò proprio nella commenda gerosolimitana ritornando dal convegno con Carlo V tenutosi a Lucca.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 23.

Rimane il ricordo di questa visita negli stipiti dei portali della chiesa e della canonica. Il primo, centinato, adorno di fogliami, candelieri ed emblemi araldici scolpiti in marmo, è sovrastato dallo stemma del casato di Paolo III, Alessandro Farnese, con sei gigli, in mezzo a quelli dei cardinali Sadoletto e Sforza; sotto, a destra, è un bassorilievo con la scritta “Capitano Tedescino” [...] ²⁴¹.

Nel XVI secolo la commenda visse un periodo di sostanziale agiatezza economica: oltre ai diversi terreni affittati a privati ed alle altre proprietà in Imola, il suo benessere era basato sull'industria del laterizio. San Giovanni possedeva infatti

trenta tornature *in burgo Spuviglie ad usum fornacis*. C'era già su questo terreno una fornace dell'Ordine, che il [commendatore] Loschi affittò il 4 luglio dello stesso anno [1597] ²⁴².

Sempre lo stesso commendatore nel 1598 affittò un'altra fornace nel borgo del Piolo, intitolata proprio a San Giovanni: ne deduciamo che una sostanziale attività imprenditoriale fosse proprio legata alla produzione ed alla lavorazione della terracotta, ed è assai probabile che questa peculiarità della magione imolese fosse incardinata su una certa tradizione.

Inoltre, ai fini della nostra ricerca questo dato appare particolarmente interessante, poiché, come vedremo, fino alla realizzazione della pala con la predica del Battista del Bartolini ²⁴³, l'altare maggiore della commenda era decorato da una grande statua in terracotta del precursore, nel 1727 già divisa in 3 parti e riposta in sagrestia ²⁴⁴. La tentazione di attribuire la commissione della statua proprio al Todeschino ed ai lavori intrapresi tra il 1539 e il 1541 è assai alta, ma purtroppo non possediamo sufficienti informazioni. Quello che però è assodato è che la predilezione della terracotta ad uso decorativo alla magione sarebbe testimoniata dal cornicione superstite, e dall'utilizzo del cotto per i capitelli e le colonnine dell'edificio, oltre che ovviamente dal prevalere della muratura in mattoni. Così, non appare certamente fuorviante pensare che i materiali utilizzati, e forse anche la statua, provenissero dalle fornaci della commenda, a cui probabilmente erano collegate anche delle botteghe di maestri terracottai.

La situazione economica e insediativa di San Giovanni dovette rimanere sostanzialmente invariata nel XVII secolo, mentre la vera novità avvenne nel quartiere: presso l'orto della canonica fu costruito il caseggiato dei forni che per diverso tempo svolse la funzione di panificio comunale. Solo verso la fine del secolo, dopo il devastante terremoto del 1688, furono intrapresi lavori di ristrutturazione nel palazzo, che aveva subito notevoli danni. È poi probabile che proprio i danni del

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² *Ibidem*, p. 24.

²⁴³ Cfr. Scheda V.

²⁴⁴ ASMOM, *Fondo Commende*, Z 179, fasc. 2 36e, Miglioramenti della Commenda di San Giovanni di Imola, 1727.

terremoto spinsero il Piloni nel 1727 ad intraprendere la nuova decorazione della chiesa secondo il gusto settecentesco.

Nel 1791 l'ultimo commendatore, il conte forlivese Livio Merenda, affittò l'intera proprietà per nove anni, ma nel 1797, con la nascita della Repubblica Cisalpina, San Giovanni seguì le sorti di tutto il patrimonio ecclesiastico che venne soppresso e incamerato dallo stato. Il commissario della Repubblica, appositamente incaricato di seguire l'iter delle proprietà gerosolimitane nel dipartimento del Santerno, decise di mettere all'asta la soppressa commenda.

La chiesa rimase invece parrocchiale e nel 1801 don Vincenzo Meloni incaricò il fratello pittore Pietro Antonio ed il quadraturista Antonio Villa di affrescare nuovamente l'interno. Il Meloni decise anche di demolire l'oratorio che sovrastava il portico per realizzare un'abitazione, mentre nella seconda metà dell'ottocento il portico stesso venne murato, così da ricavarvi il teatrino parrocchiale.

Prima di esaminare i diversi cabrei che ci offrono interessanti informazioni sul patrimonio artistico, dobbiamo però spendere qualche parola sulla Confraternita di San Giovanni Battista che ebbe un ruolo fondamentale nella gestione e nella vita della commenda, e, come vedremo, avrà anche interessanti riflessi sulla committenza e la conservazione delle opere.

La prima testimonianza della confraternita che si riuniva nell'oratorio sopra al portico, a sua volta ricavato dai locali dell'Ospedale medievale, è datata 1452: in quell'anno i confratelli di San Giovanni e il commendatore stipularono un'apposita convenzione²⁴⁵. Inizialmente, il sodalizio laico veniva citato come *Societas et confraternitas flagellatorum S. Johannis Baptiste*, ma la prassi della flagellazione nel corso dei secoli successivi venne abbandonata. I suoi membri avevano la responsabilità dei due altari laterali della chiesa²⁴⁶ oltre che dell'oratorio di San Giovanni; infatti nel 1516, per esempio si tassarono per restaurare l'edificio confraternale che minacciava il crollo ed i lavori furono affidati all'imolese Benedetto di Pasqualino, o ancora nel 1609 il massaro Codronchi fece intervenire il maestro Bernardo Pedretti.

I rapporti tra i Gerosolimitani e i sodali non furono sempre buoni, come il 14 febbraio del 1555, quando il legato pontificio in una lettera al governatore di Imola prendeva le difese del commendatore Antonio Gualandi nella controversia sull'uso dell'oratorio con il pittore Sebastiano Zampietri, priore della Compagnia. Lo Zampietri è una figura interessante, anche se al momento sconosciuta nel panorama dei pittori imolesi del Cinquecento. Infatti, come in altre confraternite

²⁴⁵ Galassi, *L'ospedale e la chiesa*, op. cit., p. 28.

²⁴⁶ AOM, Arch. No. 5838 Miglioramenti della Commenda di San Giovanni di Imola, 1782.

della regione²⁴⁷ il pittore svolse un ruolo di primo piano nel sodalizio laico, e, come d'uso, è lecito pensare che la sua professione e la personale sensibilità dovettero influire sulle scelte artistiche della comunità²⁴⁸. Nel 1794 Giacomo Nicolò Villa si impegnò nell'annotazione di un profluvio di riflessioni sparse sui monumenti e sulle opere d'arte imolesi, che costituiscono una ricca fonte per la conoscenza della decorazione dell'oratorio e della chiesa di San Giovanni²⁴⁹. Tra le numerose osservazioni l'erudito riporta che nell'oratorio della confraternita, sopra gli stalli sul muro, erano dipinte le *Storie del Battista*, dallo stesso attribuite alla mano di un pittore vicino a Prospero Fontana anche se di qualità meno rilevante. Ne consegue, per una coincidenza cronologica, che potremmo identificare questo pittore proprio nel priore Sebastiano Zampietri, che poté decorare l'oratorio con gusto manierista in una data non troppo distante dal 1555 impresso sulla lettera del legato.

La lettura del Villa ci fornisce tutta una serie di informazioni veramente preziose sulla decorazione dell'oratorio, anche perché è singolare che Marcello Oretti nell'anno 1777, descrivendo le pitture di Imola, mancò di visitare proprio la commenda degli Ospitalieri²⁵⁰.

Passando di sopra nella chiesa dell'Oratorio L. Altare SS. Nunciata è di Gio. Maria Rosa Veneziano A. Maggiore la tavola rappresentante la Decollazione di S. Gio. Batta si dice di Benvenuto da Garofalo ferrarese [poi descrive un quadro con un crocefisso e due santi, che secondo lui non merita menzione e due quadretti a lato dell'altare che sarebbero copie da Innocenzo da Imola] Nell'Oratorio de' Confratelli la tavola esprimente Gesù Battezzato da S. Gio. Bata. Opera diligentemente finita sia nelle figure che nel paese indietro porta MATÉUS BOLONIE FECI 1315²⁵¹.

Andiamo con ordine, premettendo che il patrimonio di opere menzionato è oggi disperso, mentre la decorazione parietale è andata distrutta nelle ristrutturazioni promosse del curato Meloni all'inizio del XIX secolo.

La citazione della tavola con il *Battesimo di Gesù*, datata 1315 e firmata da Matteo da Bologna, si rivela una testimonianza rilevante, anche se al momento non sono note altre

²⁴⁷ P. Cova, *Nuovi studi sulla miniatura delle matricole e degli statuti delle confraternite medievali bolognesi*, in "Rivista di storia della miniatura", 14 (2010), pp. 81-97.

²⁴⁸ "Molti confratelli erano infatti, muratori, falegnami, macellai, fabbri, mercanti, e certamente con le loro attitudini professionali potevano rispondere alle esigenze quotidiane delle istituzioni. Invero, essendo gli stessi artisti membri delle *scholae*, si può ipotizzare che parte delle loro realizzazioni fungesse da elemosina, o fosse magari sostitutiva dei servizi confraternali verso gli ospedali." *Ibidem*, p. 82.

²⁴⁹ G. N. Villa, *Pitture della città di Imola ossia [...]*, a cura di C. Pedrini, Imola 1794, ed. 2001.

²⁵⁰ *Le pitture della città d'Imola descritte da Marcello Oretti nell'anno 1777*, a cura di C. Castellari, Imola 2009.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 1103.

informazioni sulle sue caratteristiche che potrebbero in qualche modo indirizzare la critica in un tentativo di comprensione della sua natura stilistica. Filippini e Zucchini la inserirono nella documentazione relativa ai pittori ed ai miniatori attivi a Bologna nei secoli XIII e XIV, non dubitando dell'osservazione del Villa che invece si perse in considerazioni balzane sull'ipotesi che Matteo fosse il padre di Michele di Matteo²⁵². La figura di Matteo viene comunque confermata da almeno altri due documenti coevi. Infatti, nel 1314 troviamo iscritto alla matricola della Società dei Toschi, citato come miniatore²⁵³, proprio un Matteo di Iacopo, mentre il 22 luglio del 1325

Matteus q.d. Iacobini pictoris civis Bononie de cappella sancti Damiani sue sancti Dominici fa testamento, con il quale elegge la sua sepoltura in S. Domenico, lascia legati alla moglie Agnese e alle sorelle Magna e Margherita e nomina erede universale la figlia Bona²⁵⁴.

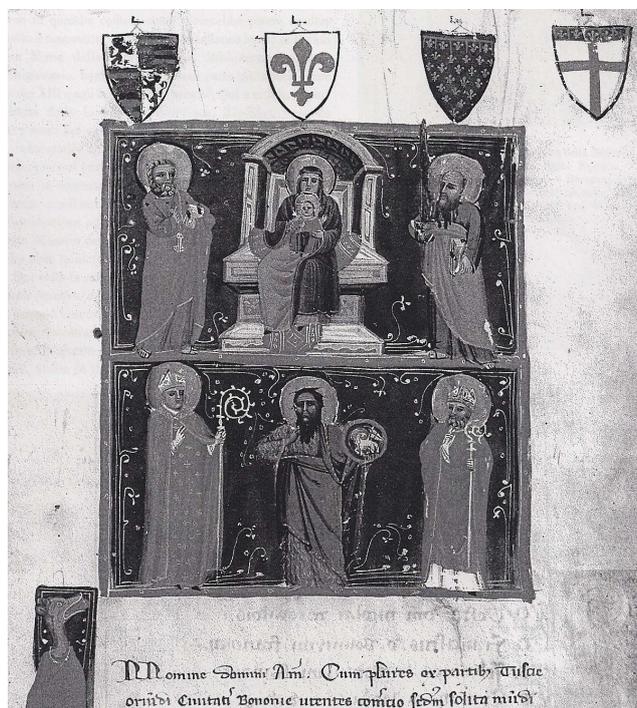


Figura 7: Matteo da Bologna (?), *Matricola dei Toschi*, 1322, ASBo, cod. min. 8

²⁵² *Ibidem*, pp. 1103-1104.

²⁵³ In questo senso ci chiediamo se non sia proprio Matteo l'anonimo miniatore che realizzò il frontespizio della *Matricola dei Toschi* del 1322 (ASBo, cod. min. 8). Infatti, come hanno già evidenziato prima Alessandro Conti (*La miniatura bolognese: scuole e botteghe. 1270-1340*, Bologna 1981, p. 18) e poi Silvia Battistini (*Le miniature gotiche negli statuti e nelle matricole dell'Archivio di Stato di Bologna*, tesi di laurea, Università di Bologna, relatrice A. Matteucci, AA. 1995-96, pp. 94-95), la miniatura sembra palesare una cultura pittorica, definendosi forse come il risultato dell'intervento di un maestro bolognese. Particolarmente rilevante è infatti lo schema iconografico desunto direttamente dalla pittura monumentale, uno schema che invero ebbe poi notevole successo nella successiva decorazione delle matricole e degli statuti delle confraternite e delle corporazioni.

²⁵⁴ F. Filippini, G. Zucchini, *Miniatori e pittori a Bologna: documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze, 1947, pp. 166-167.

La contemporaneità dei documenti e dell'iscrizione sulla tavola parrebbe una coincidenza troppo ostica per dubitare delle osservazioni del Villa, anche se allo stato degli studi non è possibile né rintracciare il dipinto né tantomeno azzardare la ricostruzione di un profilo biografico sulla sola base di questi dati.

Un discorso diverso può essere fatto per le altre opere che il Villa menziona come appartenenti alla confraternita di San Giovanni; infatti esiste un inventario del 31 dicembre 1553 stilato dal massaro Francesco Del Brusco su incarico del priore Andrea di Regio, dove

risulta che, fra i mobili – banchi, dipinti, broccati, pianete, sigilli, candelabri, etc. – posseduti dalla confraternita, erano due tavole del pittore Francesco Giovanni Baldinelli cresciuto alla scuola di Innocenzo da Imola, la prima con la decollazione di S. Giovanni, un tempo attribuita a Benvenuto Tisi detto il Garofalo, la seconda raffigurante il battesimo di Cristo, creduta opera dello stesso Innocenzo²⁵⁵.

Perciò, la pala dell'altare maggiore con la *Decollazione del Battista* che il Villa attribuiva al Garofalo, e che nell'inventario del 1553 si trovava sull'altare della confraternita nella chiesa della commenda, era in realtà opera documentata di Francesco Bandinelli o Baldinelli da Imola²⁵⁶. La personalità artistica del Baldinelli, il quale lavorò nella bottega del Costa e probabilmente anche in quella di Innocenzo da Imola, merita certamente di essere recuperata, anche se le notizie sul suo conto sono veramente scarse. Oltre al Malvasia che appunto lo annovera tra gli scolari di Lorenzo Costa²⁵⁷, la figura del pittore è brevemente descritta da Filippo de' Boni che nella sua *Bibliografia degli artisti* del 1840 menziona l'esistenza nella chiesa dei Conventuali di Cingoli di una sua *Deposizione* ancora da rintracciare²⁵⁸. Una sorte condivisa anche dalle due pale imolesi che invero scomparvero con tutto l'arredo nel 1797, anno della nascita della Repubblica Cisalpina e della soppressione della confraternita.

In questo senso la lettura dei diversi cabrei realizzati tra XVI e XVIII secolo dall'Ordine di Malta ha aggiunto nuove informazioni per la comprensione del patrimonio di opere che appartenevano a San Giovanni prima delle soppressioni, e ci permettono più agilmente di

²⁵⁵ Galassi, *L'ospedale e la chiesa*, op. cit., p. 30.

²⁵⁶ “In prima, una anchona granda suso lo altare della chiesa di S. Joanni dipinta e dorata con la decolazione di ditto santo fatta fare da Iacomo, Uberto et Andrea Scossa al Baldinello Joanne Francisco. Item, in lo oratorio di ditta compagnia una altra ancona dipinta e dorata suso lo altare in la quale S. Joanni batigia Christo nostro signore.” *Ibidem*, p. 30, n. 3.

²⁵⁷ C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de' pittori bolognesi*, I, Bologna 1678, ed. 1967, p. 56.

²⁵⁸ F. De Boni, *Bibliografia degli artisti*, Venezia 1840, p. 495.

distinguere quelle di proprietà della scuola da quelle specificamente commissionate dai commendatori.

I cabrei ed i miglioramenti ancora esistenti della commenda di San Giovanni di Imola sono numerosi, anche se soprattutto alcuni dei codici conservati a Malta²⁵⁹ presentano uno stato conservativo precario che rende assai problematica la loro consultazione. Radicalmente diverso è invece lo stato di conservazione dei cabrei conservati a Roma presso il palazzo magistrale: infatti sia i miglioramenti del 1718, redatti sotto il commendatore Barbiani Belgioioso, che quelli del 1727, del commendatore Piloni, consentono un'agile lettura e si rivelano particolarmente preziosi nella ricostruzione del patrimonio artistico che all'epoca abbelliva la chiesa di San Giovanni.

Invero, se consultiamo prima il documento del 1718, confrontandolo poi con quello del 1727, abbiamo l'opportunità di notare lo *status quo* degli arredi sacri durante la reggenza del Barbiani e successivamente constatare i cambiamenti apportati per volontà del Piloni.

In prima nella Chiesa all'Altare Maggiore una Statua di S. Gio. di Terra. Un tabernacolo con piede stallo dorato con croce e Christo d'ottone. Sei candelieri d'Ottone. Tre Tabelle nere per l'Altare [...]. Nella sagrestia un Crocefisso grande sopra la croce [...]. Due missali [...]. Quattro rame di fior per l'Altare. Tre tabelle per l'altare dorate e dipinte²⁶⁰.

A c.11v troviamo poi la testimonianza dell'orefice Domenico Alessio Valsalva, che in data 24 Aprile 1718 conferma di aver realizzato, in adempimento agli ordini lasciati dal cardinale Gozzadini, un grande crocefisso intagliato nel legno che sostituisse quello vecchio "loghero e deformato" per la cifra di sei paoli. E' probabile che il Valsalva realizzò o fece realizzare anche gli oggetti che seguono: un nuovo rituale romano, "ligato in carta cavrezza" al costo di quattro paoli, e tre tavolette dipinte, "scorniciate, et in parte dorate, e verniciate", con il "Sacro Convivio, la Lavanda, et il Principio d'Ordine" da collocare nell'altare maggiore.

²⁵⁹ AOM, Arch. No. 5878 Cabreo della Commenda di San Giovanni d'Imola, 1597 (commendatore Loschi) , 1633 (commendatore Castiglioni); AOM, Arch. No. 5836 Miglioramenti della Commenda di San Giovanni d'Imola, 1600 (commendatore Loschi), 1633 (commendatore Castiglioni), 1643 (commendatore Paci). Questa serie di cabrei e miglioramenti tra l'altro ripresentano soventemente gli stessi inventari dei beni mobili, poiché questi venivano copiati dai documenti precedenti. Inoltre, nelle visite della chiesa spesso non vengono menzionate le opere d'arte, le ragioni potrebbero risiedere nel fatto che la maggior parte della decorazione pittorica forse era ad affresco, mentre le pale d'altare e gli altri dipinti erano di pertinenza della confraternita, che infatti le descrive nel proprio inventario. Fa eccezione il crocefisso che viene citato in sagrestia, nell'inventario dei beni mobili del 1624 copiato nel 1633 sotto il Castiglioni: "Un crocefisso grande di rimpetto all'altare" (c. 25v).

²⁶⁰ ASMOM, *Fondo Commende*, Z 179, fasc. 2 36e, Miglioramenti della Commenda di San Giovanni di Imola, c. 8r. Le visite ed il cabreo furono realizzati sotto Cesare Barbiani Belgioioso nel 1718 come si dice a c. 6v.

Come avevamo precedentemente accennato è però con il commendatore Piloni che vengono realizzati sostanziali interventi nella chiesa di San Giovanni²⁶¹, indirizzati allo specifico rimodernamento dell'altare maggiore²⁶², completato dalla nuova tela del Bartolini, dagli affreschi che l'incorniciavano realizzati dal pittore Giuseppe Fabretti, dalla cornice dell'intagliatore Giuseppe Giuliani, indorata da Carlo Costantini e Giovanni Giordani di Bologna.

Il Bartolini fu certamente l'artista di punta del panorama imolese tra XVII e XVIII secolo, non mancò contatti diretti ed esperienze bolognesi e caratterizzò con il suo stile tardo barocco la pittura romagnola di quegli anni. Il Fabretti, seppur pittore di modesta importanza, venne infatti

soprannominato il 'pittorino da Imola' dai biografi locali per una certa facilità esecutiva a cui si univa una 'smania' di dipingere un po' di tutto²⁶³.

In San Giovanni realizzò un intervento calibrato e sapiente, capace di sottolineare il valore de *La Predicazione di San Giovanni Battista nel deserto*. Grazie all'amicizia ed alla collaborazione che per diverso tempo intrattenne con Giuseppe Bartolini, suo maestro, ebbe la possibilità di conoscere alcuni dei più interessanti esiti della pittura bolognese di quegli anni. Invero, l'intervento nella chiesa della commenda non dovette essere troppo dissimile dalle ripetitive seppur equilibrate pitture che il Fabretti realizzò nella vicina chiesa di Sant'Agata, per incorniciare la tela con San Francesco Saverio del Cavedoni. La quadratura della parete dell'altare maggiore di San Giovanni, che è invece riemersa nel 2002 in occasione degli ultimi restauri, venne realizzata nel 1802 sempre per volontà del Meloni e cancellò l'intervento del Fabretti²⁶⁴.

²⁶¹ "In primo nella Chiesa all'Altar Maggiore Una pitura grande rappresentante S. Gio. Batta intento di predicare nel Deserto con cornice intagliata e tutta dorata con suo ferro e coperta di tela gialla. Un tabernacolo nuovo con due scaffette e maggioni laterali pure intagliati e tutti dorati il tutto di nuovo fatto dal moderno Sig.e Commendatore [...]" ASMOM, *Fondo Commende*, Z 179, fasc. 2 36e, Miglioramenti della Commenda di San Giovanni di Imola, c. 6v. Il processo ed il cabreo furono istituiti sotto Ferdinando Piloni nel 1728, anche se dalle testimonianze si evince che i lavori furono realizzati nel 1727.

²⁶² "[...] Fra Ferdinando Piloni per ordine del quale sono state fatte e come segue cioè: La nuova Palla o sii picture di S. Gio. Batta in atto di predicare. La sua cornice attorno intagliata. La scafetta sopra l'Altare [...]. La pitura a fresco intorno alla sud.a cornice da terra sino al di sopra . L'indoratura di tutta la sopradetta cornice scafetta e tabernacolo. Le tendine per coprire le sudette piture e scafetta e suoi ferrami. Le due fune posti laterali di detto Altare, anch'esse contornate di piture a fresco." *Ibidem*, c. 9r.

²⁶³ L. Marzocchi, *Giuseppe Fabretti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIII, Roma 1993, (*ad vocem*), a cui rimandiamo anche per una più ampia bibliografia sul pittore.

²⁶⁴ Questi e i dati che seguono sugli interventi di restauro sono stati estratti dall'opuscolo realizzato dalla parrocchia in occasione della conclusione dei lavori e intitolato *Parrocchia di Sant'Agata. Chiesa di San Giovanni Battista*, a cura del parroco Monsignor Giancarlo Varianti e dalla restauratrice Loredana di Marzio.

Negli ultimi miglioramenti che vennero compilati sotto il commendatore Francesco Maria Mazzei nel 1782, il patrimonio artistico della magione non sembra sostanzialmente cambiato²⁶⁵. Le uniche novità rispetto all'epoca del Piloni sono rintracciabili nei quattro piccoli quadretti con le cornici di legno tinto filettato d'oro, che rappresentavano San Sebastiano, San Michele, San Rosario e San Rocco²⁶⁶ e nelle opere donate dal curato Marc'Antonio Costa. Il Costa, infatti, oltre ad aver fatto realizzare l'organo nuovo nella cantoria, commissionò un'immagine della *Beata Vergine del Buonconsiglio* “entro sua Maestà velata color d'oro” ed un quadro dipinto con il *Sacro Cuore di Gesù*²⁶⁷; non viene più menzionata la statua di terracotta di San Giovanni Battista, neanche tra le suppellettili conservate in sacrestia.

A conclusione delle nostre indagini su San Giovanni di Imola, prima del 1802, il quadro delle decorazioni e del patrimonio di opere presenti nella chiesa era sostanzialmente quello delineato dal Villa²⁶⁸: all'altare di fronte all'entrata si trovava un'antica immagine della *Pietà* con ornato ad affresco di Alessandro Della Nave²⁶⁹, all'altare maggiore veniva ancora una volta descritta la tela del Bartolini, infine esisteva un crocifisso con “lateralmente” San Carlo, probabilmente ad affresco, e quindi difficilmente identificabile con quello realizzato dal Valsalva nel 1718. Questo crocifisso non può tuttavia essere riconosciuto neanche in quello conservato oggi nella sacrestia, poiché, come è emerso nel restauro del 2002, sarebbe databile alla fine del XIX secolo. È allora verosimile pensare che il Meloni non si limitò a rimodernare completamente la chiesa e a stravolgere l'oratorio, ma probabilmente alienò le opere d'arte sopravvissute alle soppressioni, fatta eccezione per la pala del Bartolini, che è l'unico dipinto giunto fino a noi, ancora oggi collocato sull'altare maggiore.

²⁶⁵ AOM, Arch. No. 5838 Cabreo della Commenda di San Giovanni d'Imola, 1782; AOM, Arch. No. 5839 Visita priorale della Commenda di San Giovanni Battista di Imola, 1782 (identico al precedente).

²⁶⁶ *Ibidem*, c. 27r.

²⁶⁷ *Ibidem*, c. 29r.

²⁶⁸ Villa, *Pitture della città di Imola*, op. cit., p. 1102.

²⁶⁹ “una immagine di M. V. Addolorata col Redentore in grembo deposto dalla Croce opera [...] antichissima dipinta nel muro detta la Madonna della Pietà. L'ornato attorno a buon fresco è di Alessandro Della Nave [...]” *Ibidem*.

LA COMMENDA DI FAENZA



Figura 8: Faenza, Commenda

La più antica attestazione del complesso faentino risale al 1137, quando in un documento dell'Archivio della Cattedrale venne menzionato Alberto priore della chiesa dell'Ospedale del Santo Sepolcro, nel sobborgo della città di Faenza fuori Porta Ponte, l'attuale Borgo Dubecco²⁷⁰. Come nella magione imolese di San Giovanni, la Commenda sorse occupando una precedente istituzione ospedaliera, e anche in questo caso l'intitolazione al Santo Sepolcro sottolineava il suo legame con l'universo crociato. Allo stato degli studi non possediamo documenti specifici, tuttavia è possibile che lo xenodochio fosse un'istituzione gemella dell'ospedale del Santo Sepolcro di Imola, che verso la fine del XII secolo passò sotto il controllo dell'Ordine gerosolimitano; non sarebbe dunque fuorviante ipotizzare, vista la comune dedicazione, che anche l'ospizio faentino potesse essere gestito da una confraternita che finì per confluire nei Giovanniti.

²⁷⁰ C. Mazzotti, *L'antica Chiesa di S. Maria Maddalena della Commenda in Borgo Durbeco di Faenza*, Faenza 1963, p. 1.

Nel 1237 un documento citava l'ospedale come "hospitalis Sepulchri Sanctae Mariae Magdalенаe"²⁷¹ confermando la successiva dedicazione alla santa. La scarsa documentazione nota relativa al XIII secolo ha dato adito, negli storiografi locali, all'ipotesi che l'ospedale fosse originariamente retto dai cavalieri templari. Questo errore sembra aver avuto una certa tradizione poiché nel cabreo del 1778²⁷² si fa esplicita menzione del fatto che la fabbrica della chiesa risalisse all'epoca dei *Pauperes Milites Christi*.

La soluzione però può essere trovata in un documento conservato all'interno della Raccolta Azzurrini della Sezione dell'Archivio di Stato di Faenza, stilato nel 1301, che, ricordando un precettore giovanita dell'ospedale, conferma l'appartenenza di Santa Maria Maddalena all'Ordine ospitaliero prima del processo ai Templari.

Infatti, secondo alcuni storici faentini, i cavalieri del Tempio erano insediati in San Sigismondo, subito fuori Porta Montanara, chiesa ancora oggi esistente, anche se completamente ricostruita nell'Ottocento²⁷³ e stabilmente citata nei cabrei melitensi come dipendenza di Santa Maria Maddalena. In particolare Carlo Mazzotti riporta che ai Templari apparteneva anche

la Chiesa di un Ospedale detto dei SS. Giacomo e Cristoforo su la Via Emilia in una località che nel medioevo si chiamava «Il Cerro», oggi è detta «La Mano», fra S. Lazzaro e la Cosina²⁷⁴.

Purtroppo non abbiamo elementi per verificare questa notizia, e non sono sopravvissute emergenze architettoniche; nel 1312 è certo però che i beni templari passarono agli Ospitalieri e vennero ricevuti da Fra Guido precettore di Santa Maria Maddalena²⁷⁵.

Gli studi sulla Commenda si sono concentrati per ovvi motivi sull'epoca moderna, mentre le vicende medievali dell'istituzione restano sostanzialmente oscure: infatti oltre a Frate Guido, conosciamo il nome di un altro commendatore, Fra Tiberti, che venne menzionato dai cronisti cittadini in data imprecisata²⁷⁶, ed infine è nota la lunga reggenza di Fra Lancillotto Castiglione (1437-72), ricordato dal suo assai più illustre discendente Sabba.

²⁷¹ E. Golfieri, *La Chiesa e il chiostro de la commenda in borgo Durbecco a Faenza*, Faenza 1934, p. 2.

²⁷² AOM, Arch. No. 5829 Visita priorale della Commenda di Santa Maria Maddalena di Faenza, 1778.

²⁷³ V. Maggi, *Le chiese di S. Margherita e S. Sigismondo a Faenza*, Faenza 1997.

²⁷⁴ Mazzotti, *L'antica chiesa*, op. cit., p. 1.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ *Elenco cronologico dei Commendatori della Commenda*, in *La storia della Commenda di Faenza*, a cura di S. Cortesi, S. Saviotti, V. Gamberini, cd-rom, Faenza 2011.

Nel 1505 viene poi citato dal Tonduzzi Pietro Paolo Casali²⁷⁷, un gerosolimitano che molto si interessò alla politica cittadina²⁷⁸ ed ebbe anche importanti ruoli come quello di ambasciatore presso il senato della Serenissima.

Nel 1514, per un breve periodo, fu commendatore di Faenza il cardinale Giulio de' Medici, che nel 1523 verrà eletto papa col nome di Clemente VII. Come testimonia la pergamena B,10, 4-3, della Collezione Azzurrini, in data 3 agosto 1514, il procuratore Girolamo di Giovanni di Abramo venne incaricato dal Cardinale Giulio de' Medici di prendere possesso della magione faentina in suo nome. Giulio de' Medici era diventato membro dell'Ospedale all'età di dieci anni, quando aveva ricevuto da Ferdinando d'Aragona i benefici sul Priorato di Capua. Dalle carte dell'archivio faentino ordinato da Don Rossini emerge che già nel 1515 il cardinale, oberato dai titoli e dalle incombenze, decise di cedere la commenda a Fra Sabba da Castiglione suo intimo amico²⁷⁹.

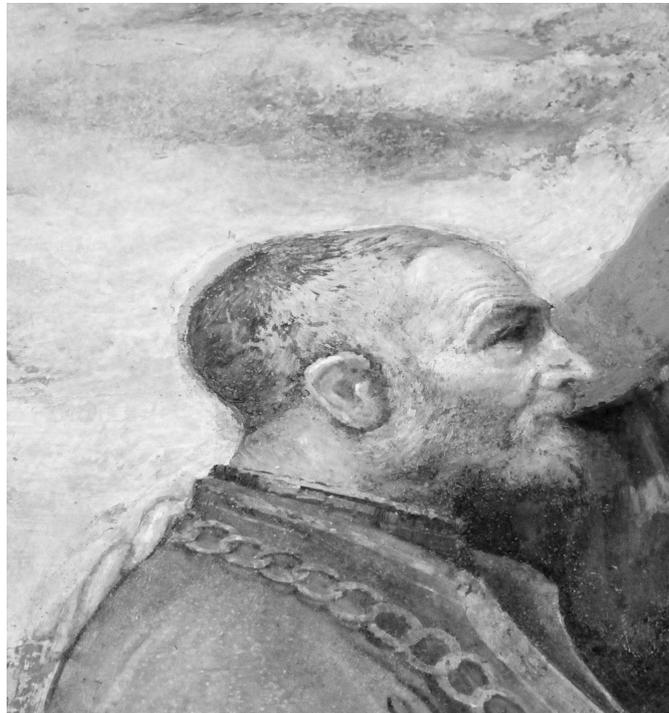


Figura 9: Girolamo da Treviso, *Fra Sabba da Castiglione*, 1533, Faenza, Commenda

La figura di Fra Sabba è talmente imponente che ancora oggi la fama del complesso giovanita è strettamente legata a quella del frate cavaliere; la sua cultura, il suo gusto artistico, i

²⁷⁷ G. C. Tonduzzi, *Historie di Faenza*, Faenza 1675, ed. 1967, p.16.

²⁷⁸ Il Casali è infatti ricordato come il cavaliere giovanita che insieme ad altri nobili faentini militava nella fazione di Francesca Bentivoglio, moglie di Galeotto Manfredi. Nel 1487 questi ordirono una congiura per far cadere Galeotto e fare reggente Francesca che nel frattempo era fuggita insieme al figlioletto Astorgio rifugiandosi a Bologna dal padre Giovanni II.

²⁷⁹ *Elenco cronologico dei Commendatori della Commenda*, in *La storia della Commenda*, op. cit..

tempi e i modi della sua committenza rendono veramente eccezionale la sua reggenza e abbisognano di attenzioni particolari; li tratteremo quindi tra breve, e a parte. Nel caso della Commenda poi, per poter meglio comprendere le scelte intraprese da Fra Sabba, non possiamo esimerci dal considerare seppur brevemente lo sviluppo architettonico della magione, anche se negli intendimenti di questa tesi, come abbiamo visto in più occasioni, l'architettura non riveste un interesse primario ed è illustrata solo in relazione ai complessi decorativi.

In relazione alla chiesa di Santa Maria Maddalena la critica è concorde nel ritenere l'edificio attuale databile al XIII secolo, infatti la sua struttura

sostanzialmente ha conservato la volumetria originale; unica parte perduta, la volta a botte che copriva in origine la navata, e che crollò o fu demolita alla fine del Trecento. Nella sala accessibile posta sopra la navata attuale, sono ancora visibili notevoli resti della volta originale e delle finestre che illuminavano la chiesa²⁸⁰.



Figura 10: Faenza, Commenda

Queste finestre a tutto sesto nel lato interno erano caratterizzate da un arco ribassato, un'apertura doveva trovarsi anche sulla facciata ma la grande finestra attuale è frutto di un intervento moderno. La facciata della Commenda oggi è caratterizzata da un portale inserito in un protiro abbozzato,

²⁸⁰ S. Saviotti, *Le trasformazioni edilizie del complesso della Commenda*, in *La storia della Commenda*, op. cit..

anch'esso, come vedremo meglio, frutto di una manomissione seicentesca. Probabilmente nell'edificio romanico originario il protiro, sostenuto da colonnine, doveva precedere l'entrata; la facciata è invece delimitata da due lesene e da un cornicione in cotto e doveva essere decorata con diversi elementi lapidei di cui restano delle tracce.

Il bel portico coperto con volta a botte, a sinistra dell'edificio, venne costruito contestualmente alla chiesa come sembrerebbero testimoniare il medesimo cornicione e la lesena²⁸¹. Tale portico si sviluppa su quattro arcate ogivali, di cui tre sono realizzate in pietra calcarea mentre una quarta in mattoni e conci lapidei; è probabile che in epoca medievale avesse la specifica funzione di ricovero per i viandanti, i pellegrini ed i *pauperes* in genere. Nella parte superiore le arcate del portico sono divise da lesene che, similmente alla facciata, mostrano ancora la presenza di alloggiamento per piatti in ceramica che dovevano decorarle. Come in San Giovanni a Imola, il grande vano al di sopra del portico forse in origine fungeva da ospedale.

Alla sua estremità sorge invece il campanile romanico a pianta quadrata con aperture voltate ad arco a tutto sesto, ma gli interventi moderni ed i danni bellici hanno comunque modificato la parte superiore in gran parte ricostruita.



Figura 11: Girolamo da Treviso, *Madonna col Bambino, San Giovannino, Santa Caterina, Santa Maria Maddalena e Fra Sabba*, 1533, Faenza, Commenda

²⁸¹ *Ibidem.*

L'abside della chiesa conserva intatto l'aspetto originario duecentesco, nonostante il tamponamento delle aperture originarie eseguito al tempo in cui fu dipinto l'affresco di Girolamo da Treviso (1533). Si notino infatti la bifora centrale, con colonnina, e due monofore con ricca ghiera in cotto con fila centrale di inserti in pietra bianca²⁸².

Il palazzo della magione, annesso alla chiesa, non presenta pressoché nessuna emergenza superstite del periodo medievale, mentre è frutto di ampliamenti successivi e di rimaneggiamenti che si susseguirono per volontà dei diversi commendatori fino all'ultimo quarto del XVI secolo. Il portico venne aggiunto alla corte verso la metà del XV secolo e venne successivamente abbellito e ristrutturato da Sabba²⁸³.

Dopo l'assedio del Borgia che aveva bombardato la città, già il commendatore Paolo da Casale aveva provveduto al restauro del complesso; ma i radicali mutamenti della Commenda rimangono comunque legati al Castiglione.

Nel 1525 egli procedette alla ristrutturazione e sopraelevazione del corpo di fabbrica più antico del convento, il lato est del chiostro, che era ormai in rovina per vetustà (come riporta l'epigrafe collocata da Fra' Sabba). Di tali lavori esiste una descrizione, riportata in un atto notarile di quello stesso anno [...]. In sostanza, Fra' Sabba fece realizzare un salotto con due finestre e coperto a volta, che corrisponde all'attuale "Sala degli Angeli", con un granaio sovrastante; ed inoltre due camere soffittate con una dispensa sopra di esse, due camerette a volta, una cantina, una stalla ed un portico con loggia superiore, posto di fronte al salotto. Il portico in oggetto è ovviamente il lato est del loggiato che circonda il chiostro, che come ho scritto poco sopra fu completato o rifatto da Fra' Sabba mantenendo il disegno dei tre lati già costruiti nel Quattrocento. L'atto notarile del 1525 parla infatti di tre chiavi di ferro impiegate per rinforzare la struttura, ed ovviamente ne fu impiegata una per ogni colonna: abbiamo quindi tre colonne e quattro arcate realizzate dal Castiglione. I pilastri con semicolonne che si trovano agli angoli del chiostro dovevano quindi già esistere, essendo parte degli altri lati del loggiato già realizzati da tempo²⁸⁴.

Perciò il Sabba dovette abbellire il lato del portico che aveva rinnovato attraverso l'applicazione di tre tondi in cotto - rispettivamente rappresentanti lo stemma della sua famiglia,

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ L. Savelli, *Gli interventi edilizi realizzati da Fra Sabba alla commenda elencati in un documento coevo*, in *Sabba da Castiglione 1480-1554 Dalle corti rinascimentali alla Commenda di Faenza*, a cura di A. R. Gentilini, atti del convegno, Firenze 2004, pp. 437-442.

²⁸⁴ Saviotti, *Le trasformazioni*, op. cit..

quello di Clemente VII e ovviamente quello della Sacra Religione - e dell'epigrafe latina che correva su due file sopra le quattro arcate²⁸⁵.

Sopra l'epigrafe doveva trovarsi la loggetta che venne demolita nel 1585 dal commendatore Giulio Bravi di Verona. Proprio al Bravi si deve un'altra fase di grandi ristrutturazioni della commenda che tra l'altro è testimoniata dalle numerose iscrizioni su targhe in pietra che egli fece murare sui corpi di fabbrica realizzati. Il commendatore veneto ristrutturò il plesso meridionale e occidentale del chiostro, sopraelevandolo e realizzando le due loggette ad arco, in qualche modo portò così a termine quella che era stata l'attività costruttiva del Castiglione. Provvide poi a chiudere parte del portico a sinistra della chiesa per realizzare la sacrestia, come sembrerebbe testimoniare la targhetta posta sul campanile.

Nel XVII e nel XVIII secolo i commendatori che si susseguirono provvidero sostanzialmente al mantenimento ed alla ristrutturazione del complesso realizzato nel Cinquecento. In un acquarello di Romolo Liverani²⁸⁶ si vede la facciata della chiesa ed alla sinistra si nota il muro con un grande portale barocco che doveva dividere gli spazzi della Commenda dalla via Emilia. Sulla piazzetta che si apriva di fronte a Santa Maria Maddalena si affacciava anche l'edificio della scuola che Sabba aveva istituito e fatto costruire nel 1536 per far studiare 13 bambini poveri della zona.

Nel 1797 mentre la Commenda venne soppressa e le sue proprietà furono incamerate dal demanio della Repubblica Cisalpina, la chiesa e la scuola rimasero in funzione. Nel 1812 il palazzo con le sue dipendenze venne venduto a Giuseppe Maria Emiliani che nel 1830 demolì l'edificio all'angolo sud-est, mentre nella seconda metà dell'Ottocento il chiostro e l'intera struttura andarono incontro ad un progressivo degrado e furono smembrate tra diverse proprietà. Solo alla metà degli anni Cinquanta del XX secolo si avviarono radicali lavori di restaurò anche per reintegrare le perdite subite durante il secondo conflitto mondiale²⁸⁷.

²⁸⁵ Nell'ala ristrutturata esisteva invero una seconda scritta, di cui restano pochi frammenti, collocata sulla facciata est del complesso, quella che guardava sul giardino della Commenda. Infine, sulla volta della stalla il Sabba aveva fatto realizzare una terza epigrafe in onore del suo fedele ed amato cavallo.

²⁸⁶ Saviotti, *Le trasformazioni*, op. cit..

²⁸⁷ Per le vicende otto-novecentesche relative alla Commenda e per la successione dei restauri, si veda l'ampia trattazione contenuta nei capitoli *Sec. XIX* e *Sec. XX* in *Ibidem*.

Vive etiandio in Faenza Sabba da Castiglione meritevole cavaliere Hierosolimitano, huomo di grande integrità di vita, & grande ingegno & non meno curioso di antiquitati, come facilmente si può conoscere dall'opere che ha composto, & dall'antiquitati che tiene in casa²⁸⁸.

In questa tesi di dottorato non è opportuno dilungarsi sulla molteplici sfaccettature della personalità umana, religiosa e intellettuale di Fra Sabba da Castiglione; la vasta e in taluni casi recente bibliografia²⁸⁹ che ha indagato la sua complessa personalità ci permette di navigare in acque sicure appoggiandoci, anche per quanto concerne la committenza artistica, su una mole di studi ingente e particolarmente approfondita. Va da sé che nell'ambito della presente indagine ci occuperemo solo degli aspetti artistici legati a Santa Maria Maddalena, del gusto e delle scelte specifiche di Sabba quale cavaliere e commendatore dell'Ordine di San Giovanni.

Invero, forse l'unica novità che potremmo apportare, oltre all'inedita documentazione sulla Commenda a lui comunque posteriore, è quella di rileggere le sue propensioni artistiche e le sue predilezioni per la decorazione faentina, inserendole all'interno della coeva committenza giovanile regionale. Infatti se vogliamo trovare un limite alle appassionate ricerche che negli ultimi decenni hanno radicalmente mutato le conoscenze relative a Fra Sabba e alla Commenda, questo va ricercato proprio nella lateralità con cui il tema del cavalierato e dell'appartenenza all'Ordine ospedaliero è stato trattato, soprattutto in relazione alle scelte artistiche ed agli interessi culturali del frate. A differenza di Giulio de' Medici, del Bembo e anche di Ranuccio Farnese, per cui l'abito rappresentò sostanzialmente una tappa nell'ascesa delle gerarchie ecclesiastiche, per Sabba la *militia Christi* fu il senso stesso e la missione della vita. La profondità con cui i valori della Sacra Religione furono patrimonio del cavaliere trovava il suo corrispettivo nella sua grande cultura umanistica: la comunione di queste propensioni idealistiche in Sabba si configurarono allora come caratteristiche imprescindibili del suo essere ed incisero non poco nelle scelte artistiche.

Procedendo con la nostra disamina, non crediamo opportuno dilungarci sui due testamenti del Castiglione, redatti rispettivamente nel 1546 e nel 1550²⁹⁰. Una loro approfondita analisi è già

²⁸⁸ L. Alberti, *Descrizione di tutta Italia di F. Leandro Alberti Bolognese aggiuntavi la descrizione di tutte l'isole*, Venezia 1568, ed. 2003.

²⁸⁹ La più completa bibliografia sull'argomento può essere rintracciata in *Ricordi ovvero Ammaestramenti*, a cura di S. Cortesi, Faenza 1999; S. Cortesi, *I due testamenti di Fra Sabba da Castiglione*, Faenza 2000; A. Paolillo, *Fra Sabba da Castiglione. Antiquario e teorico del collezionismo nella Faenza del 1500*, Faenza 2000; *Sabba da Castiglione 1480-1554*, op cit..

²⁹⁰ Ancora, è interessante sottolineare che Sabba essendo un gerosolimitano, non poteva possedere beni personali, poiché come abbiamo visto negli statuti "Tutto ciò che acquista il Religioso l'acquista la Religione". Perciò giunto alla

stata affrontata da Santa Cortesi²⁹¹, e certamente, come gli studi hanno mostrato, i due documenti rappresentano una fonte preziosissima sia per l'analisi del patrimonio della Commenda sia soprattutto per la comprensione delle coordinate ideologiche del cavaliere.

La seconda fonte scritta diretta per la conoscenza dei gusti e delle opere del cavaliere sono i celeberrimi *Ricordi*. Sabba fu certamente un colto umanista, tanto da rappresentare una delle più vivaci personalità culturali del suo tempo, ma come cavaliere di San Giovanni, profondamente convinto del senso della militanza crociata, fu anche uno strenuo difensore dei valori dell'Ordine. Le sue preoccupazioni contro "la peste luterana" o il pericolo turco frequentemente espresse nei *Ricordi*²⁹² non furono solo comuni pensieri della sua generazione, ma si qualificarono prima di tutto come gli obiettivi principali della *militia Christi*, configurandosi come l'ultimo ideale di "guerra santa" che poté essere ancora promosso dalla Chiesa nel pieno Rinascimento. In quest'ottica, il senso stesso della sua opera culturale e della sua passione per le arti risedette nella dualità della sua indole: da un lato egli fu religioso e cavaliere, attento all'ortodossia ed alla difesa dei valori crociati, dall'altro lato egli fu un intellettuale del suo tempo, strenuo amante della classicità, impregnato di aristotelismo e stoicismo.

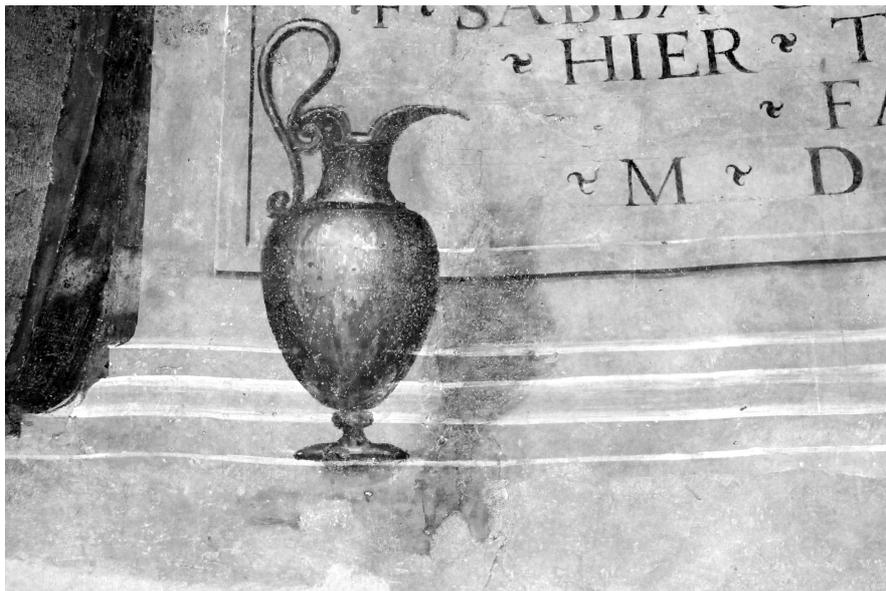


Figura 12: Girolamo da Treviso, *Brocca all'antica*, 1533, Faenza, Commenda

L'interesse per l'antico del Sabba fu una delle passioni costanti della sua vita, come testimonia il carteggio con Isabella d'Este. Il giovane cavaliere in quel di Rodi dovette affrontare

fine della sua vita dovette chiedere speciale autorizzazione a Paolo III Farnese per redigere testamento, un costume invero abbastanza diffuso nel XVI secolo tra i membri più insigni della Religione.

²⁹¹ Cortesi, *I due testamenti*, op. cit..

²⁹² *Ricordi*, op. cit..

non poche traversie per assecondare la propria passione, poiché il rischio di finire davanti all'inquisitore per idolatria non era così remoto per un novizio dell'Ordine, che, tra una missione e l'altra, si diletta di archeologia nell'inhospitale isola, assai ricca di reperti antichi.

Nella sua prima comunicazione Sabba informava la marchesa che, oltre a Rodi, Langos e Castel San Pietro, «luoghi copiosi da queste cose», vi erano nel giardino del Gran Maestro dell'Ordine di San Giovanni a Rodi, Aimery d'Amboise, molte «sculture eccellentissime»²⁹³.

Secondo il parere di Sabba il Gran Maestro era completamente disinteressato a quelle meraviglie che giacevano in uno stato di abbandono; in realtà queste come altre riflessioni del carteggio furono verosimilmente frutto delle intemperanze giovanili del Castiglione (e di una certa sbruffoneria cavalleresca che era praticamente inscritta nel patrimonio genetico dei novizi giovanniti). Infatti, Aimery apparteneva ad una delle famiglie più raffinate del Regno di Francia: suo nipote Giorgio decorò la sua residenza con copie del *Trionfo di Giulio Cesare* del Mantegna e teste d'imperatori²⁹⁴; appare dunque illogico che il Gran Maestro disprezzasse il proprio giardino con statue antiche, che come molti altri suo pari aveva raccolto. La vicenda rimane comunque una preziosa testimonianza dell'ambiente in cui il frate visse e formò i suoi interessi in gioventù.

D'altronde la sua eccellenza e la sua unicità devono essere allora compresi anche alla luce della lunga tradizione dell'istituzione a cui apparteneva, che poté sopravvivere e rigenerarsi nella burrascosa situazione religiosa e politica del Cinquecento, grazie all'opera di grandi uomini come Sabba, il quale rimase commendatore a Faenza per oltre vent'anni dal 1518 al 1544, anno in cui rinunciò alla Commenda con il permesso di Paolo III in favore del pronipote Bartolomeo Righi; il Castiglione dovette però continuare a risiedervi fino alla morte sopraggiunta il 16 marzo 1554.

Fra Sabba è un membro dell'Ordine dei Cavalieri di San Giovanni di Gerusalemme, uno di quegli ordini cavallereschi nei quali l'aspetto militare convive con quello religioso. Armi e libri evocano proprio questa duplicità di ruoli in guerra e in pace, ponendosi come versione moderna, o per meglio dire cristiana, dell'antico e pagano «arma et toga»²⁹⁵.

Questa mentalità è ben espressa per esempio dalla concezione ideale che il frate ebbe della sua biblioteca, composta di autori classici e cristiani ma già allineata ad una precoce ortodossia tridentina.

²⁹³ C. M. Brown – S. Hickson, *Sabba ed Isabella d'Este Gonzaga*, in *Sabba da Castiglione*, op. cit., p. 284.

²⁹⁴ R. Weiss, *The Castle of Gaillon in 1509-1510*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XVI, 1953, pp.1-12.

²⁹⁵ M. Collareta, *Il mondo dell'arte nei Ricordi*, in *Sabba da Castiglione*, op. cit., p. 303.

Nel suo progetto di biblioteca la dimensione architettonica e l'arredo rivestirono un ruolo primario: egli fece infatti ristrutturare e abbellire una stanza nel fornice del campanile, sopra la sacrestia, dove poter proteggere adeguatamente il materiale librario. Questa biblioteca venne dipinta di verde e possedeva una grande finestra dotata di inferriate e di un vetro con l'insegna dell'Ordine di Malta, mentre la collezione di libri venne affidata all'intercessione di San Giovanni Battista e San Girolamo²⁹⁶. Il Castiglione desiderava essere ricordato per le sue raccolte: così come si legge dai testamenti da lui redatti legò alla biblioteca anche i suoi splendidi oggetti artistici e le sue armi da collezione²⁹⁷.



Figura 13: Girolamo da Treviso, *Leone di San Girolamo*, 1533, Faenza, Commenda

La mentalità di Sabba può allora venire bene esemplificata proprio dal suo studiolo: l'universo dei suoi valori ideali venne infatti visivamente rappresentato dai libri, dalle opere e dalle armi che secondo la volontà espressa nei testamenti avrebbero dovuto richiamare e celebrare la sua fama anche ai posteri. Uno studiolo che nell'arredo e nell'articolazione spaziale non doveva

²⁹⁶ A. R. Gentilini, *La biblioteca di Fra Sabba*, in *Sabba da Castiglione*, op. cit. pp. 255-256.

²⁹⁷ “Seguono nel secondo testamento, le armi, come si conviene a un cavaliere di San Giovanni: il pugnale, con l'elsa intagliata da Fra Damiano, lasciato alla biblioteca in memoria dell'amico; la scimitarra ageminata, lavorata «dalla mano di un uomo eccellentissimo nell'arte», forse quella che compare nel ritratto di Sabba di Girolamo da Treviso [...]; infine due tondi damascati, definiti scudi. Data l'affinità naturale e idiomatica di armi e libri nella filosofia di Sabba si suppone che gli scudi, la scimitarra, e il pugnale [...] fossero destinati a essere appesi sopra le librerie.” D. Thornton, *Sabba e i suoi oggetti*, in *Sabba da Castiglione*, op. cit. p. 324.

differire molto da quello dipinto nel 1502 da Vittore Carpaccio nel *Sant'Agostino nello studio* per la scuola veneziana di San Giorgio degli Schiavoni.

I testamenti, inoltre sono fonti preziosissime per comprendere il patrimonio della Commenda. In questo senso anche i *Ricordi* e in particolare il *Ricordo Circa gli Ornamenti della casa* è sempre stato il capitolo che ha catalizzato l'attenzione degli storici dell'arte perché sembra effettivamente svelare le predisposizioni artistiche e le scelte ornamentali del cavaliere. Ne emerge una figura di umanista appassionato delle arti tutt'altro che scontata, che, come ha brillantemente ricostruito Giovanni Romano²⁹⁸, possedette un lessico tecnico d'ambito pittorico particolarmente aggiornato ma che fece riferimento ad un orizzonte artistico fermo agli anni tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento²⁹⁹, con specifiche predilezioni per artisti come Filippino Lippi, Perugino e Bramante.

Schizzo, macchia, bozza non sono parole usuali negli anni Quaranta del Cinquecento; esse ci avvertono [...] di una competenza particolare nel campo figurativo e di un'assai verosimile frequentazione personale delle botteghe artistiche: Sabba da Castiglione non può ancora aver attinto dalle pagine tecniche del Vasari e, prima del 1550, sono solo due gli scrittori che hanno saputo mettere a fuoco con parole specifiche le tecniche e le pratiche figurative: Calmeta e l'altro Castiglione, l'autore del Cortegiano.³⁰⁰

Nonostante l'aggiornamento lessicale, dunque, nei *Ricordi* il gusto artistico di Fra Sabba rimase orientato verso il recente passato, mostrando un certa inclinazione per scelte stilistiche di carattere arcaicizzante, esplicitate anche nelle brevi citazioni relative a Raffaello o Michelangelo. Invero, egli apparve più aggiornato sulle incisioni nordiche (amò Dürer e Luca da Leida) o sulle tarsie (fu amico intimo di Fra Damiano³⁰¹, ma si interessò anche a Giovanni da Verona e a Fra Raffaele da Brescia). Sabba possedette poi una rara conoscenza dell'arte italiana del XV secolo: oltre all'amato Donatello - era invero convinto di avere una sua opera, il *San Giovannino* - menzionava Piero della Francesca come grande prospettico, ma anche Melozzo e Mantegna.

²⁹⁸ G. Romano, *I Ricordi sulle arti di Fra Sabba*, in *Sabba da Castiglione*, op. cit., pp. 273-280.

²⁹⁹ Il riferimento di Romano all'ambito letterario è assai illuminante, "Dovremo scavare a questo modo in ogni pagina di Fra Sabba, rilevando in ogni occasione opportuna la 'intempestività' dei *Ricordi* rispetto alla data conclusiva. Appartengono piuttosto alla stagione che va dall'*Arcadia*, agli *Asolani* e alle prose di Calmeta, fermata nel tempo e trasferita negli anni Quaranta del Cinquecento: molto spesso leggendo le pagine dei *Ricordi* risuonano alle orecchie gli andamenti della prosa degli inizi del Cinquecento, non ancora i modi suggeriti, più tardi, da Pietro Bembo." *Ibidem*, p. 279.

³⁰⁰ *Ibidem*, pp. 276-277.

³⁰¹ Sul rapporto tra Sabba e Fra Damiano si veda A. Colombi Ferretti - M. Ferretti, *Due amici di Fra Sabba*, in *La storia della Commenda*, op. cit., pp. 392-408.

Anche i riferimenti culturali che emergono dai *Ricordi* sembrerebbero anacronistici: da un lato, quando si riferisce alla storia della sua patria, amava ricordare la Lombardia di Gian Galeazzo Visconti, vista come una lontana età dell'oro cortese, dall'altro lato dichiarava profonda ammirazione per Ferdinando d'Aragona e Isabella di Castiglia. Quest'ultimo riferimento per la verità ci permette di capire che ancora una volta la *forma mentis* di Sabba fu in linea con l'ideologia cavalleresca dei Giovanniti, poiché i due sovrani iberici per la Cristianità continuarono a rappresentare un modello, soprattutto in confronto ai sovrani europei della prima metà del XVI secolo. Ferdinando e Isabella infatti furono impegnati nella lotta contro gli infedeli, nell'espansione della fede al di là dei confini europei e nella repressione degli israeliti, scelte violente e fanatiche ma pienamente condivise dal mondo cattolico e sostenute anche militarmente dai Gerosolimitani. Alla luce di queste osservazioni, ci si rende pienamente conto che la dimensione morale ed etica del frate ed il suo rapporto con le arti erano incardinati nella dottrina di maggior ortodossia della Chiesa del suo tempo, di cui l'Ordine di San Giovanni fu certamente uno dei più ferventi promotori.

Riconducibile al dibattito teologico, anche se scritto in anni precedenti, è il volume del Platina *De vita pontificum*, che compare in tutti i tre inventari, ed è uno dei libri superstiti, conservato alla Comunale di Faenza; dei volumi che si sono salvati è quello maggiormente sottolineato e postillato a margine con inchiostri diversi e grafie di epoca diverse, a riprova che il primato del vescovo di Roma era un tema molto sentito da Fra Sabba³⁰².

Una sostanziale discrasia si avverte allora tra quella che dovette essere la *weltanschauung* dichiarata dal cavaliere nei *Ricordi* e quelle che poi furono effettivamente le sue scelte nell'ambito della committenza artistica. In tal senso abbiamo visto come nel secondo quarto del XVI secolo alcune commende regionali furono affidate a importanti personalità della Chiesa e divennero oggetto di un sostanziale rinnovamento anche in campo artistico.

Infatti bisogna tener presente che nello stesso torno di anni, prima il Bembo e poi Ranuccio Farnese furono commendatori a Bologna, mentre il Capitano Todeschino ristrutturò San Giovanni a Imola per la visita di Paolo III Farnese. È allora assai interessante notare come la caratura di Sabba si inserisca agilmente in un contesto, appunto quello degli insediamenti giovanniti in Emilia Romagna, che nel XVI secolo si distinse proprio per la rilevanza delle personalità coinvolte. Questi personaggi furono certamente espressione della politica dell'Ordine, ma soprattutto la loro

³⁰² Gentilini, *La biblioteca*, op. cit., pp. 263. Tuttavia, in anni non sospetti, Sabba da Castiglione intrattenne interessanti rapporti anche con realtà cattoliche che potremmo definire "riformatrici", come per esempio il circolo di intellettuali e artisti che a Bologna si raccoglievano intorno ad Achille Bocchi. Sull'argomento ritorneremo nella scheda dedicata agli affreschi di Girolamo da Treviso, poiché anche il pittore veneto fu legato al Bocchi e al suo *entourage*. (Cfr. Scheda IX)

investitura si deve della volontà pontificia che distribuiva le magioni come propri feudi. Perciò, all'alto profilo intellettuale e politico dei cavalieri sovente corrispose una committenza artistica raffinata e aggiornata su quella delle principali corti italiane: basti in tal senso pensare all'attività bolognese del Mirola e a quella faentina di Girolamo da Treviso.

Per quanto riguarda in particolare il Castiglione, spesso la critica, sulla scorta delle sue riflessioni, ha enfatizzato il suo eremitaggio faentino come una stagione che lo costrinse lontano dai principali centri artistici della Valpadana. Una visione del genere è però parzialmente scorretta, poiché se è pur vero che Sabba non ebbe più la possibilità come in giovinezza di frequentare le corti, il rapporto con l'élite ecclesiastica, testimoniato anche dalle due soste alla Commenda di Clemente VII (1529 e 1530), la frequentazione degli artisti a lui più vicini e gli incarichi che dovette svolgere per la Religione, furono certamente occasioni abbastanza frequenti di aggiornamento culturale ed artistico.

Veniamo ora al problema specifico della sua raccolta di opere d'arte. Le fonti scritte sulla collezione si possono sostanzialmente dividere in due gruppi, quelle dirette e quelle indirette: le prime, come abbiamo già visto, sono costituite dai due testamenti (1546 e 1550) e dai *Ricordi*; le seconde sono invece costituite dai diversi documenti (inventari, cabrei, miglioramenti) fatti redigere dai commendatori di Santa Maria Maddalena prima delle soppressioni³⁰³. Nell'indagine che segue, incentrata sul patrimonio artistico della Commenda, che include non solo le opere d'arte possedute o commissionate da Sabba, abbiamo preferito l'utilizzo diretto di alcune fonti, sostanzialmente quelle meno conosciute o addirittura inedite, cioè i miglioramenti e i cabrei.

Seguendo la classificazione che Dora Thornton³⁰⁴ ha realizzato collazionando le fonti, gli oggetti di Sabba si possono grossomodo dividere in tre categorie: i pezzi scelti, quelli più amati e descritti nei *Ricordi*, le opere d'arte citate nei testamenti ma non menzionati dai *Ricordi*, infine i gioielli, che il cavaliere considerò proprietà personale e lasciò in eredità diretta al nipote Bartolomeo³⁰⁵.

³⁰³ Sui cabrei e i miglioramenti melitensi di Santa Maria Maddalena che a breve verranno trattati in dettaglio, si veda anche I. Savini, *Documenti faentini a Malta*, in "Bollettino della Società Torricelliana di Scienze e Lettere", 18, Faenza, 1967, pp. 14-24; *Tre documenti manoscritti riguardanti la chiesa di Santa Maria Maddalena di Faenza*, trascrizione dattiloscritta di I. Savini, Biblioteca Comunale di Faenza, ms. 455, 1968. Molto utile può essere poi il *Regesto della Commenda in Sabba da Castiglione*, op. cit.

³⁰⁴ Thornton, *Sabba*, op. cit., p. 316.

³⁰⁵ In questa tesi per scelta metodologica abbiamo deciso di non occuparci dioreficeria, di conseguenza tralascieremo d'indagare quest'ultima categoria di oggetti.

Al primo gruppo di opere, quelle certamente più note e che vennero legate alla biblioteca, appartengono i pezzi che nel 1870 furono raccolti dalla Pinacoteca di Faenza, mentre un'altra parte venne alienata all'epoca delle soppressioni postunitarie. Le opere d'arte superstiti in Pinacoteca sono quattro: l'urna cineraria romana d'alabastro, il *San Giovannino*³⁰⁶ in marmo, il *San Girolamo* in terracotta di Alfonso Lombardi ed il tavolo intarsiato da Fra Damiano da Bergamo.

Nel secondo gruppo si possono invece enumerare il *Presepe*, opera dipinta o a stucco di Francesco Menzocchi, i due pannelli a tarsia con la testa di San Giovanni e quella di San Paolo, realizzati sempre da Fra Damiano, diversi strumenti scientifici (sfere armillari e astrolabi), realizzati dal tedesco Giovanni della Barba - forse identificabile con Jan Bart - i due album di disegni e le stampe incollate su tavole³⁰⁷. Tra questi oggetti rientravano anche le armi e le monete antiche, che, a differenza dei pezzi scelti, in gran parte sono state alienate sul mercato e devono essere ancora rintracciate.



Figura 14: Francesco Menzocchi, *Fra Sabba da Castiglione*, 1545, Faenza, Commenda

La parte certamente più rilevante della committenza del Castiglione fu però quella dedicata alla chiesa della Commenda, con le due intense campagne pittoriche. Nel 1533 la prima venne

³⁰⁶ Cfr. Scheda n. VIII.

³⁰⁷ Come abbiamo visto tra queste si conservavano incisioni di Dürer e Luca da Leida, ma anche il bozzetto di Girolamo da Treviso per gli affreschi della Commenda, oggi agli Uffizi.

affidata a Girolamo da Treviso che realizzò gli affreschi dell'abside³⁰⁸, mentre la seconda, quella del 1545 di cui fu incaricato Francesco Menzocchi, fu dedicata alla realizzazione della memoria funebre del Castiglione³⁰⁹.

Se uniamo le riflessioni encomiastiche dei *Ricordi* con i vincoli espressi nei testamenti e ricollegiamo il tutto ai diversi ritratti del Sabba - sia quelli negli affreschi di Girolamo da Treviso e di Francesco Menzocchi, sia quello xilografico che introduce i *Ricordi*³¹⁰ che quello in corniola realizzato da Giovanni Bernardi³¹¹ - , ci rendiamo conto che il cavaliere progettò nei minimi particolari la trasmissione ai posteri della memoria di sé. Affidandosi alle mani esperte di artisti devoti, con i quali spesso manteneva veri e propri rapporti d'amicizia, Sabba volle tramandare il proprio ricordo attuando, come ha evidenziato Marco Collareta³¹², una strategia unitaria sulla propria effigie. Così nei ritratti, che, pur differiscono tra loro per cronologia, autore, tecnica e stile, seguendo le direttrici e le sfaccettature della propria personalità culturale, il Castiglione riuscì a dare una visione di sé quasi monolitica e certamente monumentale; una visione imperniata su quell'alta retorica classicista, dove il cavaliere si univa all'erudito, il religioso non stonava col filosofo, attraverso la specifica rimembranza visiva dei grandi uomini dell'antichità. Nel suo mondo, ormai racchiuso nello studiolo di Faenza, "Plinio e Plutarco continuavano a farsi sentire accanto a San Girolamo e San Gregorio Magno³¹³."

Nello studio del patrimonio della Commenda un limite precipuo è l'attuale disconoscenza delle testimonianze documentarie riferibili alla sua decorazione a date anteriori al XVI secolo, nonostante nei restauri novecenteschi siano emersi alcuni brani della decorazione quattrocentesca della chiesa. Gli affreschi più antichi, datati 1403³¹⁴, sono collocati sulla parete destra prima

³⁰⁸ Cfr. Scheda IX.

³⁰⁹ Cfr. Scheda X.

³¹⁰ Sabba da Castiglione, *Ricordi ovvero Ammaestramenti*, stampato da Paulo Gherardo, Venezia 1554, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (BCB), Inv. 22739.

³¹¹ D. Thornton, *The Scholar in His Study: Ownership and Experience in Renaissance Italy*, New Haven-London 1997, pp. 106-113; D. Thornton, *Quest for a Renaissance Intellectual*, in "British Museum Magazine", (1998), pp. 22-23; D. Thornton, *Valerio Belli and after: Renaissance gems in the British Museum*, in "Jewellery Studies", (1998), pp. 17-20.

³¹² Collareta, *Il mondo dell'arte*, op. cit., p. 311.

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ Cfr. Scheda VI.

dell'altare e sono riferibili all'intervento di un pittore romagnolo che Anna Tambini ha ipotizzato suggestivamente possa trattarsi di Pace da Faenza. Infatti, a Pace era tradizionalmente attribuita la realizzazione di un polittico, già citato dal Lanzi (1794) e nel 1883 visto dal Crowe e Cavalcaselle in Pinacoteca³¹⁵, di cui si ipotizzava la provenienza da Santa Maria Maddalena. L'opera, oggi non più rintracciabile, non viene però mai menzionata dai documenti della Commenda, per cui il suo interessante avvicinamento alla teoria di santi dipinta ad affresco, rimane sostanzialmente un'ipotesi suggestiva.



Figura 15: Cristoforo Scaletti, *Fra Stefano Ungaro*, 1420-30, Faenza, Commenda

Il secondo riquadro dipinto si trova a sinistra del portale, prossimo alla controfacciata, dal punto di vista stilistico sembra databile agli anni Venti o Trenta del Quattrocento³¹⁶. Infatti, l'immagine con *San Giovanni Battista che presenta un cavaliere alla Vergine* è oggi riferita al maestro romagnolo Cristoforo Scaletti, e, come ricorda la scritta, venne commissionata dal cavaliere Stefano Ungaro di cui purtroppo non possediamo nessuna informazione³¹⁷.

³¹⁵ “Una tradizione locale riteneva di Pace un dipinto, in origine nella chiesa della Commenda, visto nel 1883 nella Pinacoteca di Faenza da Crowe e Cavalcaselle che lo descrivono come una ‘Madonna col Bambino tra San Giovanni Battista, San Pietro, San Paolo e la Maddalena e nell’ordine superiore l’Annunciazione di Maria.’” A. Tambini, *Storia delle arti figurative a Faenza, Il Gotico*, vol. II, Faenza, 2007, p. 110.

³¹⁶ Cfr. Scheda VII.

³¹⁷ Tambini, *Storia delle arti*, op. cit., pp. 108-109.

Come nelle altre magioni giovannite della regione, l'utilizzo dei cabrei e dei miglioramenti conosciuti ci permette di integrare qualitativamente e quantitativamente le conoscenze già emerse sul patrimonio della Commenda. Invero, allo stato degli studi i documenti sopravvissuti sembrano essere in numero inferiore rispetto ad altri insediamenti, ma un aspetto interessante è però ravvisabile nel fatto che a Faenza le redazioni inventariali e patrimoniali completano una mole documentaria veramente impressionante e pressoché unica³¹⁸.

In tal senso, la vera novità che è emersa dalle ricerche di questa tesi è costituita dall'*Inventario delli beni mobili nella Masone di Faenza*³¹⁹ redatto nel 1582. La sua importanza, soprattutto in relazione alla ricostruzione del patrimonio librario di Sabba, era già stata postulata da studiosi d'altro ambito³²⁰, ma fino ad ora non era ancora stato rintracciato né nella versione originale né in copia. In quell'anno, dopo la morte del commendatore Begiani, prima dell'insediamento del nuovo commendatore Bravi, si provvide a stilare in dettaglio l'inventario dei possedimenti, delle proprietà e dei beni mobili della Commenda. L'esemplare inedito che abbiamo rintracciato all'ASMOM è una copia coeva in fascicolo di quattro carte e conserva solo l'inventario dei beni mobili: infatti sulla coperta è riportato dalla medesima mano che redige il testo

copia et possesso preso della comenda di faenza con l'inventario della roba et un altra simil si è mandata a Malta sotto li 30 marzo 1582³²¹

L'esemplare di Malta, che costituiva verosimilmente la copia ufficiale dell'inventario non è stato rintracciato, mentre il nostro documento era disperso all'interno di una miscellanea relativa alle commende di Faenza, Meldola e Castel d'Argile³²².

Nelle prime due carte sono descritti gli arredi e le suppellettili della "Cantina" e del "Casone", che era probabilmente la residenza del commendatore. Nella c. 2r incomincia l'inventario degli oggetti e poi quello dei libri conservati nello studio che fu di Fra Sabba, esplicitamente ricordato "sopra la chiesa"³²³.

§ Imprima due quadri uno della Madonna l'altro di Santo Giovanni.

§ Un tavolino intarsiato di noce. Una lanterna d'Allabastro.

³¹⁸ Cfr. *Regesto della Commenda in Sabba da Castiglione*, op. cit. Dove vengono menzionati la maggior parte dei documenti noti sulle vicende e le personalità della Commenda.

³¹⁹ ASMOM, *Fondo Commende*, Z 168 fasc. 2 27, *Inventario delli beni mobili nella Masone di Faenza*.

³²⁰ Gentilini, *La biblioteca*, op. cit. p. 258.

³²¹ ASMOM, *Fondo Commende*, Z 168 fasc. 2 27, *Inventario delli beni mobili nella Masone di Faenza*, c. 4v.

³²² *Ibidem*.

³²³ *Ibidem*, c. 2r.

§ Un appamundo di legno. Un quadro di noce con un Santo Hierolamo dentro di Relevo.

§ Una testa di Santo Gioanni di marmo con la cassa di noce. Quattro quadri raffigurati³²⁴.

Dopo l'elenco dei "Libri dello Studio"³²⁵, di cui vengono menzionati solo i titoli, venne stilato un "Inventario della sagristia et chiesa", purtroppo un po' deludente. Infatti, il numero non esorbitante delle sacre suppellettili e il loro stato conservativo - diversi oggetti sono seguiti dal termine "tristo" - sembrano suggerire che a quell'epoca parte del patrimonio di oggetti lasciato dal Sabba fosse andato disperso. Infatti, come riporta Anna Rosa Gentilini sui *Miglioramenti* del 1621:

vi è una nota specifica riferita ai libri che recita testualmente «et in detto studio di Fra Sabba abbiamo ritrovato mancarvi molti libri per le scansie vuote che ci sono, et avendo con diligenza procurato saperne la causa, abbiamo ritrovato che molti anni or sono ne fu levata una gran quantità da un agente della religione nostra che stava in Roma et questo fu, dicono, pochi anni dopo la morte del Comm.re Fra Sabba»³²⁶.

Altresì, è possibile che l'ignoto agente della Religione avesse provveduto, con dovizia tridentina, non solo alla normalizzazione della biblioteca ma anche al sequestro delle sacre suppellettili di maggior sfarzo, per affidarle ad insediamenti gerosolimitani di importanza superiore.



Figura 16: Alfonso Lombardi, *San Girolamo nel deserto*, Pinacoteca Civica di Faenza, già alla Commenda

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ Gentilini, *La biblioteca*, op. cit. p. 258. Ci riserviamo di trattare e sviluppare le dovute riflessioni sul documento e i suoi possibili apporti alla conoscenza della biblioteca del frate cavaliere in altra e più opportuna sede.

Per quanto riguarda le opere d'arte invece le differenze con lo stato patrimoniale lasciato da Sabba da Castiglione all'epoca della sua morte sono poche anche se non mancano elementi di un certo interesse. Infatti, se la testa del Precursore in marmo con "la cassa di noce" è certamente da identificare con il *San Giovannino* oggi collocato alla Pinacoteca di Faenza - e lo stesso si dica per il San Girolamo "di Relevo" -, il problema rimane aperto per la statua di San Giovanni menzionata sull'altare³²⁷ che non viene invece citata da altri inventari successivi.

Nella *Nota delli beni della comenda della Maggione di Faenza da chi siano tenuti e con chi patti fatta dal commendatore Fra Giulio Bravi di settembre 1582*³²⁸, sono presenti tutti i contratti d'affitto dei terreni della Commenda e anche gli obblighi dei diversi locatari. In un foglietto staccato senza data, la cui grafia è però identica a quella del Bravi, si riportano le spese relative a un viaggio a Ravenna. Tra le svariate voci quella più onerosa è per "otto libri depignoli" - quindi verosimilmente miniati - del valore di 2 zecchini, mentre altri 1,2 zecchini vengono spesi per l'acquisto di altri libri a stampa. Giulio Bravi fu un commendatore importante per la magione, poiché oltre agli interventi architettonici provvide all'acquisto di beni mobili e all'ingrandimento del patrimonio fondiario. Nella miscellanea di documenti conservata all'archivio melitense a Roma, numerose carte pertengono alla sua attività, dalle spese sostenute ai contratti d'affitto.

Come abbiamo visto importanti informazioni su Santa Maria Maddalena possono essere poi ricavate dai *Miglioramenti* del 1621, compilati per ordine dell'allora commendatore e Priore d'Inghilterra Cesare Ferretti³²⁹. In quest'epoca all'insediamento faentino spettava anche la gestione del patrimonio delle antiche magioni di Meldola, Palareto e della chiesa di San Giovanni Battista a Monte Colombo³³⁰. Dopo la visita alle suddette possessioni, la commissione gerosolimitana si recò per la consueta indagine prima in Santa Maria Maddalena e poi al palazzo, evidenziandone il buono stato e l'eccellente qualità dei restauri contemporanei. Difatti, per volontà del Ferretti alla chiesa

³²⁷ "Una statua di Santo Gioanni sopra un altare" ASMOM, *Fondo Commende*, Z 168 fasc. 2 27, Inventario delli beni mobili nella Masone di Faenza, c. 2v.

³²⁸ ASMOM, *Fondo Commende*, Z 168 fasc. 2 27.

³²⁹ AOM, Arch. No. 5828 *Miglioramenti della Commenda di Santa Maria Maddalena di Faenza*, 1621. Purtroppo l'utilizzo di questo codice è limitato dal pessimo stato di conservazione, poiché soprattutto a causa dell'ossidazione dell'inchiostro il testo risulta in diversi punti illeggibile.

³³⁰ Per quanto riguarda gli insediamenti di Meldola e Palareto facciamo riferimento al capitolo specifico. Riguardo alla chiesa di San Giovanni Battista a Monte Colombo, identificabile con l'attuale parrocchia di Croce di Montecolombo nella diocesi di Rimini, allo stato degli studi non si conoscono altre testimonianze della sua appartenenza all'Ordine di San Giovanni. È allora verosimile che il godimento delle sue rendite da parte dei gerosolimitani fu limitato nel tempo, forse addirittura ad una specifica concessione avuta dal commendatore Ferretti.

erano da poco state “rimesse due colonne di pietra una alla loggia et tener anchora raccomandata la porta principale della Chiesa³³¹.” Successivamente i commissari provvidero a visitare anche la chiesa di San Sigismondo, posta nella cappella di San Lorenzo fuori Faenza, oltre che le case del borgo, tra cui una bottega, e le vaste proprietà terriere³³².

Di maggiore rilevanza ai fini della nostra tesi, risultano i *Miglioramenti* del 1778 redatti in occasione della visita del Gran Priore Boccadiferro sotto il commendatore Ferdinando de' Conti d'Elci di Firenze³³³. A c. 3r principia l'inventario dei beni spettanti alla chiesa di Santa Maria Maddalena che ci offre una lunga e particolareggiata descrizione degli affreschi e dell'articolazione dello spazio culturale; il compilatore compiva un grossolano errore nel riferire la chiesa ai cavalieri del Tempio, poiché, come abbiamo precedentemente visto la Commenda fu una fondazione ospitaliera fin dalle origini.

La fabrica della chiesa antichissima ed assai forte, ma nell'esterno di struttura rozzissima innalzata forse fino dall'Istituzione de' Templari, dopo la soppressione de' quali fu applicata con beni alla Sac. Religione di S. Gio. Gerosolima. 1) Ha anch'essa una torre o sia campanile di struttura simile [...]. 2) Nell'interno sono altari n.3 cioè Altar Maggiore con le scanzie a tre gradi di legno [...]. Ciborio e sul muro in prospetto [...] dipinto del Padre Eterno, nel cielo della cupola con vari angioletti, più abbasso quella della B. V. di S. Maria Madda. di S. Cattarina verg. Di S. Gio. Batta. et a piedi quella C.m. Fr. Sabba Castiglioni, et lateralmente altre due immagini di S. Michele e di S. Girolamo dipinte tutte per mano del celebre Girolamo Tenzi nel 1533 a spese del prefi. Ven. Fr. Sabba che di quel tempo ne fu commendatore³³⁴.

L'altare maggiore risultava munito di baldacchino in tela dipinta con ai lati due angioletti in legno anch'essi dipinti; “altri due simili” erano collocati nel presbiterio. Nell'elenco delle suppellettili sacre viene menzionato un reliquiario in argento che conservava la reliquia di Maria, fatto realizzare dal commendatore e applicato all'altare della Beata Vergine della Consolazione nell'anno 1776. Vengono elencate poi alcune croci di varia tipologia, tavolette dorate per gli altari, sei reliquiari di legno dorati con reliquie dei martiri e una “Residenza grande, ossia trono con due serafini intagliato e dorato³³⁵”.

Nella visita le non numerose opere d'arte che abbellivano la chiesa vengono descritte con viva attenzione indipendentemente dalla loro epoca e dalla loro qualità.

³³¹ *Ibidem*, c. 22r. A c. 48r si descrivono nello specifico gli interventi architettonici che costarono 18 scudi per rifare le due colonne “di pietra macigna con suoi pilastri” e per la nuova porta.

³³² *Ibidem*, c. 23r.

³³³ AOM, Arch. No. 5829 Visita priorale della Commenda di Santa Maria Maddalena di Faenza, 1778.

³³⁴ *Ibidem*, c. 3r.

³³⁵ *Ibidem*, c. 5v.

Un quadro rappresentante S. Antonio da Padova in tela con cornice verde. Un altro in Carta con cornice rossa e parte dorata rappresentante S. Gaetano. L'altare dell'SS.mo Crocefisso con antica tela con l'Immagine di N. S. Agonizzante in croce di stucco e la predella di noce antica. All'altare della B. V. della Consolazione con una di lei Immagine di Majolica di color verde entro una nicchia in mezzo alla predella d'Abete. [A ridosso del sepolcro di Fra Sabba è presente un confessionale]. Una sepoltura di curati presso il Presbiterio colla lapide di marmo buono. Altre sei sepolture nel pavimento p.i. mura Parrocchiani. Il sepolcro di Fr. Sabba con iscrizione nel muro e [...] varie Pitture [...] sopra e di intorno di esso a chiaro scuro ma guaste dall'umido e dal tempo³³⁶.

Il commissario provvide poi alla redazione dell'inventario dei beni mobili presenti nel palazzo, dove, tra le diverse cose, nella "sala" si trovava il San Girolamo del Lombardi collocato in una nicchia³³⁷, nel "salvarobbe" un mappamondo, certamente quello di Fra Sabba, e nello studio due quadri con la testa di San Giovanni Battista e di San Paolo, "un busto con testa di San Giovanni Battista di marmo", un'urna antica di alabastro orientale e un sigillo in ferro della Religione³³⁸.

Anche in questo caso i *Miglioramenti* proseguono con la visita alle numerose spettanze della Commenda, con l'elenco dei terreni, delle case, delle relative testimonianze e nella descrizione della chiesa di San Sigismondo "fuori Porta Montanara" che aveva un solo altare isolato di stucco decorato da "un quadro appeso al muro contornato con cornice di stucco con la B. V. confortata da vari serafini, San Sigismondo con varie bandiere³³⁹". Anche in questo caso alla Commenda spettavano gli insediamenti di Meldola e Palareto, mentre non vi è più traccia di San Giovanni Battista di Monte Colombo.

Infine, l'ultimo documento stilato dai commendatori gerosolimitani, forse il più noto perché conservato anche a Faenza³⁴⁰, è quello relativo ai *Miglioramenti* del 1789 intercorsi prima della visita del Balio d'Armenia Fra Ludovico Caprara³⁴¹. Allora l'intero complesso spettava al commendatore romano Fra Antonio Grassi che lo aveva affittato ad Ottaviano Ballanti di Faenza.

Nella magione e nelle sue pertinenze dopo il devastante terremoto del 1781 vennero intrapresi diversi lavori di ristrutturazione degli stabili che ovviamente coinvolsero anche la chiesa di Santa Maria Maddalena. Le novità non sono infatti legate al patrimonio di opere d'arte che rimase sostanzialmente lo stesso del 1778, ma alla loro disposizione ed in particolare alla

³³⁶ *Ibidem*, cc. 8rv,

³³⁷ *Ibidem*, c 13v.

³³⁸ *Ibidem*, cc 14rv.

³³⁹ *Ibidem*, c 25v.

³⁴⁰ Biblioteca Comunale di Faenza, ms. 111.

³⁴¹ AOM, Arch. No. 5829 Processo della visita de Miglioramenti della Commenda di Santa Maria Maddalena di Faenza, 1789.

realizzazione di sostanziali restauri alle pitture della chiesa ed all'apertura del finestrone sulla facciata. Probabilmente nell'estate del 1789, il pittore Antonio Quartoli venne infatti incaricato di accomodare la lapide, ridipingere le figure del Menzocchi e di rinfrescare l'altare maggiore. Inoltre, venne affidata allo "statuario" Gian Battista Ballanti la realizzazione di due supporti in terracotta per il San Giovannino e l'urna d'Alabastro che furono inseriti in due nicchie con vetrinette nella chiesa³⁴².

Il pregio ed il valore dei capolavori che Fra Sabba aveva eternamente legato alla Commenda iniziava ad essere compreso, così la realizzazione delle due vetrinette può forse essere considerato come il primo passo verso quel processo di musealizzazione che per pochi pezzi superstiti si sarebbe definitivamente compiuto quasi un secolo dopo, con la loro accoglienza nella Pinacoteca Civica di Faenza.



Figura 17: Francesco Menzocchi, *Paraste laterali con armi, libri e strumenti scientifici*, 1545, Faenza, Commenda

³⁴² *Ibidem*, p. 48.

LE COMMENDE DI SAN GIOVANNI DI MELDOLA E DI PALARETO³⁴³



Figura 18: Meldola, Oratorio di San Giovanni Battista

La commenda dei cavalieri ospitalieri di San Giovanni derivava la sua origine dalla magione templare di Santa Maria Biacque *de Scossolis*³⁴⁴, sorta probabilmente nel XIII secolo a poche centinaia di metri dal borgo fortificato di Meldola. La magione era inizialmente pertinenza della commenda forlivese di Santa Maria Maddalena, e dovette derivare il proprio toponimo dalla prossimità con il fiume Ronco ed il Rio dei Cavalli³⁴⁵.

In seguito al processo ai Templari, nel 1312 la magione, insieme alle proprietà terriere di Meldola e Rivarotula (Forlimpopoli), furono consegnate dall'abate nonantolano Nicola al cavaliere

³⁴³ Gli argomenti sviluppati nel presente capitolo e nelle schede delle opere correlate alla magione di Meldola sono stati già parzialmente anticipati in P. Cova, *Il Maestro della Commenda di Meldola e la magione ospitaliera di San Giovanni Battista*, in "Intrecci d'arte", n. 1 (2012), < <http://intreccidarte.unibo.it/article/view/2650>> (consultato il 10/04/12)

³⁴⁴ G. Zaccaria, *Storia di Meldola e del suo territorio. Dall'età Preistorica al secolo XVI*, vol. I, Forlì, 1974, cap. V.

³⁴⁵ *Guida all'Italia*, op. cit., pp. 128-130.

ospitaliere Attone incaricato dalla Santa Sede della loro amministrazione³⁴⁶. Meldola rappresentava un caso tipico di subentro dell'Ordine giovannita nel possesso e nella gestione del patrimonio templare. Infatti, ben prima della soppressione del Tempio, nel territorio limitrofo alla castellania era documentata attiva la commenda ospitaliera di San Giovanni di Palareto, sulla strada che ancora oggi porta a Teodorano. Progressivamente la sede principale dei gerosolimitani nel territorio dovette spostarsi a Santa Maria, mentre l'importanza dell'insediamento di Palareto venne progressivamente meno, fino alla decadenza della chiesetta nell'epoca moderna³⁴⁷. Perciò, nel XIV secolo l'insediamento era parte delle dipendenze della precettoria gerosolimitana di San Giovanni di Palareto mentre diversi documenti testimoniano

l'imposizione fatta sul membro di S[an] Gio[vanni] della Meldola dipendente dalla Com[men]da di Faenza nell'anno 1579³⁴⁸.

Quest'atto sostanzialmente portava alla subordinazione del complesso meldolese a quello faentino. Per esempio, come riportato nei *Capituli dello affitto della Maggiore di Faenza dell'anno 1587*, il commendatore di Meldola era tenuto a pagare ogni anno due scudi d'oro alla Magione, così da contribuire "agli carichi che la Magione paga ogni anno alla Sacra Religione Gerosolimitana³⁴⁹".

Per tutta l'età moderna San Giovanni Battista era parte integrante dei possedimenti ospitalieri romagnoli compresi nei territori di Faenza, Forlì, Cesena e della relativa dorsale appenninica: una vasta rete di commende che detenevano numerosi ettari di terra, case coloniche e case cittadine, generalmente affittate a privati. Nei secoli successivi i Giovanniti governarono, ristrutturarono e ampliarono la commenda, che nel 1798, a seguito delle soppressioni napoleoniche, venne definitivamente alienata a privati: venne infatti acquistata nel 1802 da Giuseppe Mazzi. Il complesso meldolese si caratterizza ancora oggi come un tipico esempio d'insediamento agricolo cavalleresco della provincia italiana, costituito dal piccolo oratorio e dalla casa commendale, la quale venne però integralmente rinnovata per uso abitativo dai Fronticelli Baldelli, che la comprarono nel 1812, per cederla alla fine del secolo scorso alla famiglia Malmesi.

³⁴⁶ G. Tiraboschi, *Storia dell'augusta badia di San Silvestro di Nonantola*, ristampa anastatica dell'edizione 1784-85, Modena, Parnaso, 1969, p. 409.

³⁴⁷ Cfr. G. Zaccaria, *Storia di Meldola e del suo territorio. Dal 1500 ai primi del '600*, vol. II, Forlì, 1980, pp. 297-300. La frequente persistenza regionale di insediamenti degli ordini religiosi cavallereschi in costante rivalità nei medesimi territori era probabilmente dovuta alle donazioni che spesso seguivano vere e proprie dinamiche emulative.

³⁴⁸ ASMOM, *Fondo Commende*, Z 168 fasc. 2 27.

³⁴⁹ *Ibidem*.

Come in molti altri casi regionali e nazionali la commenda mantenne la denominazione templare anche dopo il passaggio all'Ordine gerosolimitano; per esempio nei documenti del 1460-61, relativi al commendatore Antonio Frescobaldi di Firenze, l'oratorio è ancora menzionato *sub titulo Sancte Marie de Bilaque*, anche se la magione è già nominata come San Giovanni della Meldola³⁵⁰. Probabilmente è solo nel XVI secolo che avvenne il cambio d'intitolazione dell'edificio sacro: infatti nei diversi documenti il complesso viene sempre menzionato semplicemente come San Giovanni³⁵¹, mentre sembra caduta la dedicazione alla Vergine, che invece manteneva ancora una sua rilevanza, come testimonia la decorazione pittorica quattrocentesca.



Figura 19: Maestro della Commenda di Meldola, *Madonna, Gesù Bambino e San Giovanni Battista*, 1460-70, Meldola, San Giovanni Battista

Di quest'ultima, realizzata ad affresco, rimane il lacerto con la *Madonna, Gesù Bambino e San Giovanni Battista*³⁵², parte rilevante di un intervento che dovette contraddistinguere lo spazio sacro dell'edificio, che venne nei secoli successivi sensibilmente modificato. Nel dipinto il patrono dell'Ordine gerosolimitano e la Vergine in trono sono inseriti in archi trilobi, ma la composizione

³⁵⁰ Cfr. Zaccaria, *Storia di Meldola*, op. cit., p. 90.

³⁵¹ Cfr. Zaccaria, *Storia di Meldola*, vol. II, op. cit., pp. 297-299.

³⁵² Cfr. Scheda n. XI.

odierna è ovviamente incompleta poiché era bilanciata da un altro santo posto alla sinistra di Maria. Nella parete che conserva la pittura, incastonata in un altare ottocentesco, piccoli frammenti d'intonaco dipinto testimoniano la sua strutturazione originaria a forma di trittico, con le archeggiature decorate a fioroni gotici che sembrerebbero terminare a lato del Battista. Invero, lo spazio parietale poteva ospitare anche altri dipinti, mentre, nella fascia inferiore dall'affresco, non vi è alcun elemento per ipotizzare la presenza di committenti, anche se le consuetudini territoriali e quelle relative agli Ospitalieri potrebbero non escluderlo.

In relazione alla datazione dell'intervento si potrebbe essere tentati nell'avvicinare ai dati emersi dalla lettura stilistica alcuni documenti relativi ai commendatori di San Giovanni intorno alla metà del XV secolo. Per esempio, oltre al già citato caso di Antonio Frescobaldi di Firenze che nel biennio 1460-61 affitta l'intero complesso a Giovanardo q[uondam] Ravaldini di Meldola (che come affittuario difficilmente si sarebbe impegnato in consistenti interventi decorativi), potrebbe rivelarsi ben più interessante la figura del commendatore Cristoforo *de Comitibus* di Milano, documentato nel 1459³⁵³.

Lo spazio interno dell'oratorio, a navata unica, è stato completamente rinnovato dalla famiglia Fronticelli Baldelli tra Otto e Novecento. Per quanto riguarda la struttura architettonica diversi interventi si sono succeduti nei secoli: questi in particolare sono testimoniati dalla disomogeneità dei conci murari esterni, molto evidenti nella parte terminale della parete destra, e dalla posizione elevata e decentrata del lacerto pittorico che suggerisce una diversa partizione dell'edificio nel XV secolo.

Alcune consistenti novità relative al patrimonio artistico religioso cavalleresco di Meldola e di Palareto, il cui titolo come abbiamo visto ormai spettava alla Commenda di Santa Maria Maddalena, possono proprio pervenire dell'analisi dei suoi cabrei e delle visite di miglioramento.

All'interno di una raccolta di documenti relativi alla commenda di San Giovanni Battista di Imola, forse per un errore di lettura, è stato inserito anche il *Processo dé Miglioramenti fatto dal Com.re Camillo de' Medici*, per San Giovanni di Meldola³⁵⁴. La data precisa non può essere rintracciata poiché il manoscritto è pervenuto in stato frammentario, anche se Camillo de Medici fu cavaliere e commendatore giovanita tra la fine del XVI ed il principio del XVII secolo. A Meldola egli fece realizzare alcuni lavori di ristrutturazione alla chiesa di San Giovanni, al palazzo annesso

³⁵³ Cfr. Zaccaria, *Storia di Meldola*, op. cit., p. 90.

³⁵⁴ ASMOM, *Fondo Commende*, Z 179 fasc. 2 36e, *Processo dé Miglioramenti fatto dal Com.re Camillo de Medici* presso la Comenda d'Imola (in realtà di Meldola).

ed alla casa nel borgo³⁵⁵. Infatti, nel *Processo* vengono descritti i numerosi interventi edili effettuati dal maestro Andrea dal Raggio di Forlì, che consistettero nell'apertura di alcune finestre nella chiesa, nel rifacimento della copertura e nella pittura a bianco, sia della cappella che delle case. Inoltre, sopra tutte le porte dell'oratorio e degli stabili di pertinenza della commenda furono fatte dipingere dodici armi: sei della Religione di Malta e sei del commendatore de' Medici.

Nei *Miglioramenti della Commenda di Santa Maria Maddalena di Faenza* del 1621, redatti sotto Cesare Ferretti³⁵⁶, vennero invece visitate le chiese e le possessioni di Meldola e Palareto. Mentre la prima fu trovata "in buono stato"³⁵⁷, poiché il commendatore aveva fatto rifabbricare la chiesa che versava in condizioni di conservazione precarie³⁵⁸, la seconda si presentava in uno stato di sostanziale abbandono. Visitando San Giovanni e la canonica annessa, i commissari rilevavano che la "muraglia" presso l'altare era "alquanto crepata", anche i pilastri che tenevano la campana stavano per cedere e la casa all'epoca era pressoché inabitabile³⁵⁹. I gerosolimitani in visita suggerirono allora al Ferretti il sostanziale rinnovamento della chiesa di Palareto, mentre per Meldola si limitarono a richiedere la commissione di un nuovo palio d'altare per l'oratorio³⁶⁰.

Altri due documenti possono fornirci delle informazioni più dettagliate sulle due chiese e sulle opere d'arte che contenevano. Il primo è costituito dalla *Visita priorale della Commenda di Santa Maria Maddalena di Faenza*, di spettanza del cavaliere Ferdinando de' Conti d'Elci di Firenze, compiuta dal Gran Priore Boccadiferro nel 1778³⁶¹. Sull'altare dell'oratorio di San Giovanni Battista, ben tenuto e fornito di tutte le suppellettili sacre, era collocato un quadro con "Gesù Cristo, che battezzatosi da S. Giovanni con altre due figure, che si suppongono di Maria Magdalena e di S. Elisabetta"³⁶². Ovviamente non ci sono testimonianze riferibili alle pitture del XV secolo, che erano già state celate dalla ricostruzione della chiesa, dell'altare e della nuova pala. Dalla visita alla chiesetta di San Giovanni di Palareto veniamo a sapere che la situazione era profondamente cambiata rispetto a quella presente all'epoca del Ferretti. Il vecchio edificio appariva ben tenuto, con l'altare decorato da un dipinto rappresentante la *Beata Vergine con Gesù*

³⁵⁵ ASMOM, *Fondo Commende*, Z 179 fasc. 2 36e.

³⁵⁶ AOM, Arch. No. 5828 *Miglioramenti della Commenda di Santa Maria Maddalena di Faenza*, 1621.

³⁵⁷ *Ibidem*, c. 14v.

³⁵⁸ *Ibidem*, c. 13v.

³⁵⁹ *Ibidem*, c. 15r.

³⁶⁰ *Ibidem*, cc. 63v-64v.

³⁶¹ AOM, Arch. No. 5829 *Visita priorale della Commenda di Santa Maria Maddalena di Faenza*, 1778.

³⁶² *Ibidem*, c. 35 v.

Bambino e san Giovanni Battista. In quell'occasione i commissari ordinarono comunque l'apertura di una finestra nell'abside per dare più luce all'oratorio³⁶³.

Il secondo documento è l'ultimo *Processo* che interessò gli insediamenti gerosolimitani e che venne redatto nel 1789, data simbolica, in occasione della visita del Balio d'Armenia Lodovico Caprara³⁶⁴. La commenda spettava allora al nobile romano Antonio Grafi e la situazione del palazzo e dell'oratorio di San Giovanni Battista di Meldola non differiva nella sostanza da quella precedente, essendo in buono stato, ben officiato e con un quadro sull'altare di stucco che rappresentava il *Battesimo di Cristo*³⁶⁵. La chiesetta di Palareto che era stata danneggiata dal terremoto, appariva invece ristrutturata, decentemente tenuta, ed era sempre presente il quadro della Beata Vergine e San Giovanni Battista, mentre erano stati aggiunti alle pareti alcuni quadretti della *via crucis* e un Cristo su una croce di legno³⁶⁶.

Alla luce delle novità emerse dalle ricerche di questa tesi, nonostante l'impossibilità allo stato degli studi di rintracciare le opere che all'epoca figuravano sugli altari dei due complessi giovaniti, due dati storici appaiono certamente rilevanti. Il primo afferisce alla chiesa di Palareto che pur perdendo lo *status* iniziale di commenda e convertendosi progressivamente in piccolo oratorio di campagna, dovette sopravvivere fino alle soppressioni napoleoniche. L'altro dato è legato invece all'oratorio di Meldola, che venne ristrutturato dal commendatore Camillo de' Medici, a cui forse potremmo attribuire la commissione del dipinto con il *Battesimo di Cristo*, che sull'altare della chiesetta dovette rimanere almeno fino alle soppressioni, per essere comunque disperso prima della riedificazione tardo-ottocentesca voluta dai Fronticelli Baldelli.

³⁶³ *Ibidem*, c. 40r.

³⁶⁴ AOM, Arch. No. 5829 Processo della visita de Miglioramenti della Commenda di Santa Maria Maddalena di Faenza, 1789.

³⁶⁵ *Ibidem*, c. 114r.

³⁶⁶ *Ibidem*, c. 118r.

LE COMMENDE DI FORLÌ

Nel panorama delle commende regionali degli ordini cavallereschi, il territorio di Forlì rappresenta un'eccezione per due motivi sostanziali: il primo era l'alto numero di *domus* presenti in una realtà sostanzialmente limitata, sia dal punto di vista geografico che demografico, mentre il secondo è che assai poco di quel patrimonio è purtroppo giunto fino a noi. Inoltre, l'immatùrità degli studi sull'argomento e la frammentarietà della documentazione emersa rendono arduo qualsiasi tentativo di tracciare una panoramica su questi insediamenti, soprattutto per quanto riguarda il periodo medievale.

Tra il XII e il XVIII secolo a Forlì, nonostante la scarsità delle testimonianze materiali superstiti, sorsero e proliferarono ben cinque insediamenti degli Ordini religioso cavallereschi. Infatti, i Templari si insediarono con ben due fondazioni nella parte occidentale della città: la Magione di Santa Maria del Tempio, prossima al centro, e la commenda di San Bartolomeo sulla via Emilia vicino a Villanova. Gli Ospitalieri invece possedettero tre dipendenze, situate nella parte orientale della città: la commenda con ospedale di San Giovanni in Vico, che nel 1539 passò ai Cappuccini, quella di San Giovanni al Ronco e infine, nel 1760, la nuova Commenda del Beato Gerardo edificata per iniziativa privata.

LA MAGIONE

In epoca medievale la Magione sorgeva poco fuori dal piccolo centro abitato di Forlì che era cinto da un terrapieno difensivo con palizzata, prossimo all'antico alveo del torrente Montone. Santa Maria del Tempio rappresentava l'insediamento templare più influente, che, molto probabilmente, aveva la funzione di amministrare e controllare anche le altre *domus* del territorio, come San Bartolomeo e Santa Maria Biacque di Meldola.

Del periodo templare sono noti tre documenti tardo duecenteschi relativi al complesso forlivese che riguardano le decime che i precettori pagarono al pontefice. Il primo è datato 1290, quando Giovanni consegnò otto lire ai collettori papali³⁶⁷. Il secondo è del 1291, quando Rodolfo affidò agli emissari del papa tre lire e sei soldi³⁶⁸. L'ultimo documento è invece del 1292, quando sempre Fra Rodolfo pagò tre lire e cinque soldi, seguito da Fra Tommaso che ne diede altri quattro³⁶⁹.

Nel 1312, come tutti i beni regionali del Tempio, Santa Maria passò agli Ospitalieri; il più antico documento che cita i nuovi proprietari è datato 18 ottobre 1351, quando si stipulò un atto "in domibus mansionis Sancti Johannis Jerosolimitani"³⁷⁰. Possiamo supporre che si tratti proprio della Magione e non di uno degli altri insediamenti gerosolimitani del territorio intitolati a San Giovanni, poiché alla stipula dell'atto era presente il priore del Santo Spirito come testimone, la cui chiesa sorgeva a poche decine di metri da Santa Maria del Tempio.

La Magione dal punto di vista strutturale dovette subire numerosi cambiamenti, soprattutto in epoca moderna, per esempio sono noti alcuni interventi del 1578³⁷¹, ma nell'impianto sembra ancora oggi suggerire una volumetria originaria. Infatti, ciò che rimane della commenda si trova in corso Garibaldi 206, l'edificio ha un fianco destro che guarda su via Farabottolo, dove si vede ancora la partitura muraria non intonacata.

³⁶⁷ *Guida all'Italia dei Templari: gli insediamenti templari in Italia*, a cura di B. Capone, L. Imperio, E. Valentini, Roma 1989, p. 127.

³⁶⁸ *Ibidem*.

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ G. Missirini, *La Magione*, in *Melozzo da Forlì: la sua città e il suo tempo*, a cura di M. Foschi e L. Prati, Milano 1994, p. 354.

³⁷¹ *Ibidem*.

Ostenta una caotica successione di interventi, anche antichi, difficilmente databili, e sulla quale è tuttora leggibile una finestra gotica accecata. Particolare prezioso, questa finestra ha spigoli in cotto arrotondati che testimonia un'attenzione al decoro della primitiva Magione³⁷².

Gli elementi architettonici che testimoniavano l'esistenza di un oratorio dedicato prima alla Vergine e poi a San Giovanni Battista sono oggi completamente scomparsi e nulla sappiamo delle decorazioni e degli arredi che dovettero decorarlo.

Nel 1488 Monsignor Savelli governatore di Cesena giunse a Forlì per dirimere la convulsa situazione scatenatasi dopo la morte del Riario e scelse, probabilmente anche per ragioni di sicurezza, la Magione come sua residenza³⁷³. Non molto conosciamo anche del periodo rinascimentale; si ricorda però un commendatore Giulio Roverella che, secondo il Novacula³⁷⁴, nel 1501, ospitò un proprio parente, il Conte Giovanni Roverella, che faceva parte del seguito di Lucrezia Borgia. Il nome di Giulio Roverella ritorna nel 1502 quando sovvenzionò il primo quadro di selciatura che fu realizzato a Forlì, cominciando proprio dalla strada antistante la Magione³⁷⁵.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ *Cronache forlivesi di Andrea Bernardi (Novacula) dal 1476 al 1517*, a cura di G. Mazzatinti, Bologna 1895-97, I-II, p. 245.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 360.

³⁷⁵ Missirini, *La Magione*, op. cit., p. 354.

SAN BARTOLOMEO

Il secondo insediamento templare sorgeva invece sulla via Emilia, ad ovest dell'attuale corso del torrente Montone, nei pressi di Villanova. Probabilmente nacque come *mansio* con funzioni agricole e solo successivamente divenne una vera e propria *domus*, con un piccolo oratorio dedicato a San Bartolomeo. È verosimile comunque che nel periodo medievale gran parte della zona limitrofa fosse pertinenza della Magione, che, successivamente, divenne la residenza del commendatore delegando in San Bartolomeo la funzione produttive legate all'agricoltura.

Allo stato degli studi non si hanno testimonianze concernenti il complesso in epoca templare e la situazione cambia poco anche dopo il passaggio all'Ordine di San Giovanni del 1312, che integrò San Bartolomeo nei propri beni cittadini e provvide ad amministrarla.

Qualche indicazione può tuttavia essere rintracciata nel *Processo de Meglioramenti* della Commenda di San Giovanni Battista del Ronco di Forlì, fatto redigere nel 1708 dal Balì e Commendatore Carlo Riggio³⁷⁶. A c. 26r troviamo che il giorno 12 novembre 1703 “si fece fare una Croce di ferro per porre sopra l’oratorio di San Bartolomeo, e si pigliò il ferro alla bottega del Prati³⁷⁷”; la croce costò dieci scudi, mentre sessantatre vennero spesi per il muratore che la collocò sul tetto e ristrutturò un pilastro della chiesa.

Invero, già nel 1697 erano stati effettuati diversi interventi nella chiesa e nella possessione del Tempio, come la realizzazione di un nuovo palio d'altare affidato da Francesco Bondi per la spesa di quattro paoli ed un Cristo di stagno, poi indorato per quaranta scudi³⁷⁸. Il *Processo de Meglioramenti*, certamente poca cosa per gli intendimenti di questa tesi, sembra però dimostrare che ancora nel XVIII secolo la chiesa di San Bartolomeo era officiata, così da essere inserita stabilmente tra i diversi complessi che afferivano alla commenda forlivese di San Giovanni Battista del Ronco.

³⁷⁶ ASMOM, *Fondo Commende*, Z 179 fasc. 2 35r, Processo dei miglioramenti della commenda di San Giovanni Battista del Ronco di Forlì, 1708.

³⁷⁷ *Ibidem*, c. 26r.

³⁷⁸ *Ibidem*, cc. 27rv.

LA COMMENDA DI SAN GIOVANNI BATTISTA AL RONCO E SAN GIOVANNI IN VICO

L'insediamento gerosolimitano sorse nella parte occidentale della città di Forlì in seguito ad una donazione datata 1173, quando i nobili e ricchi forlivesi Merloni e Tignosi decisero di vestire l'abito lasciando le loro proprietà all'Ospedale³⁷⁹. È interessante notare che la data di fondazione dell'insediamento ospedaliero fu sostanzialmente contemporanea alla nascita delle commende di Imola e Faenza, il che sembra caratterizzare la seconda metà del XII secolo come un'epoca aurea per gli Ordini religiosi cavallereschi nella regione. La proliferazione delle donazioni verso i *milites* fu quindi alla base delle nuove fondazioni, e potrebbe essere ricollegata, come avvenne in altri territori europei, all'azione della propaganda clericale ed al fervore sorto tra la Seconda crociata e la caduta di Gerusalemme del 1187.

Invero un antecedente alla donazione nobiliare sembra accreditare, anche da un punto di vista quantitativo, le fortune forlivesi dei Giovanniti. Secondo una certa tradizione, ancora da verificare, nel 1168 anche l'abate di San Mercuriale donò agli Ospitalieri dei terreni, e sarebbe proprio su questi, che, grazie alla facoltà dei sopracitati Merloni e Tignosi e della famiglia Cacciaguerra, venne costruito l'Ospedale di San Giovanni in Vico³⁸⁰. Sulla base di semplici congetture, si potrebbe allora ipotizzare, che inizialmente, come per gli insediamenti templari, San Giovanni in Vico fu la *domus* di riferimento dell'Ordine nel territorio, dove risiedeva il precettore, mentre San Giovanni del Ronco, la magione agricola. Con i mutamenti del sistema ospedaliero nel XV secolo e il progressivo trasformarsi delle commende e degli ospedali in centri amministrativi di raccolta dei prodotti agricoli, San Giovanni in Vico dovette perdere d'importanza e il Ronco divenne invece la sede centrale della Sacra Religione a Forlì. Per tali ragioni, nel 1539, l'antico xenodochio di San Giovanni in Vico venne ceduto ai Cappuccini, che ricostruirono integralmente la chiesa e fondarono il loro convento.

Nei secoli dell'epoca moderna San Giovanni Battista del Ronco fu allora una delle più grandi e importanti commende gerosolimitane della Romagna. Anche in questo caso gli studi relativi appaiono del tutto inadeguati e ancora pochi risultano essere i documenti che potrebbero aiutarci nella ricostruzione, non solo della sua struttura ma anche del suo patrimonio artistico. La chiesa e le sue dipendenze, nonostante siano frutto di una completa ricostruzione post-bellica, ancora ci permettono di comprendere l'importanza strategica ed economica del Ronco, che all'apice della sua espansione possedeva un palazzo signorile con annesso oratorio circondato da vasti

³⁷⁹ C. M. Ghini, *L'Ordine gerosolimitano di Rodi e di Malta nella Romagna. Le commende di Cesena, Rimini e Forlì*, Forlì 1975, p. 12.

³⁸⁰ *Ibidem*.

poteri. Infatti, l'insediamento sorge su una collinetta antistante l'omonimo torrente, in posizione di sostanziale presidio rispetto al ponte che tutt'oggi serve la strada.

La struttura della magione ed i caratteri dell'oratorio di San Giovanni non ci sono noti, né per il periodo medievale, né tantomeno per l'epoca rinascimentale. Nelle nostre ricerche il più antico cabreo che siamo riusciti a rintracciare è databile al 1586, ma purtroppo descrive solamente le possessioni della commenda ed elenca i suoi introiti, non conservando né l'inventario dei beni mobili, né una descrizione dettagliata degli edifici³⁸¹.

Come abbiamo visto è però verosimile che l'insediamento acquistò rilevanza dopo la cessione di San Giovanni in Vico e quindi soprattutto nel processo di riassetto delle proprietà melitensi del territorio avvenuto nel XVII secolo. Infatti, secondo la testimonianza di un'iscrizione³⁸², la chiesa di San Giovanni venne ricostruita integralmente e rialzata nel 1658 per volontà del commendatore Girolamo Grimaldi. All'inizio del Settecento vennero invece intrapresi diversi lavori di ristrutturazione e consolidamento di tutti gli edifici per volontà del commendatore Carlo Riggio, il quale spese cento scudi per rinnovare e riabbellire integralmente la chiesa³⁸³.

Il Riggio fece realizzare diverse suppellettili sacre, certamente di pregio poiché gran parte di questi oggetti provenivano da Firenze e Venezia. Successivamente, secondo un gusto sobrio e classico, volle far imbiancare le pareti di San Giovanni e far accomodare le finestre con "teleri nuovi e vetriate nove, ed anche un Palio nuovo cremisi"³⁸⁴. Il commendatore provvide poi ad abbellire e a dotare l'altare maggiore dedicato al Precursore³⁸⁵, e, grazie alla visita descritta nei *Miglioramenti*, sappiamo che nell'edificio sacro esistevano altri due altari minori, dedicati rispettivamente alla Madonna del Rosario e al Santo Suffragio³⁸⁶. Infine, i documenti mettono in evidenza anche il fatto che all'inizio del XVIII secolo dipendevano dal Ronco sia la Magione, con

³⁸¹ AOM, Arch. No. 5875 Cabreo della Commenda di San Giovanni di Forlì, 1586.

³⁸² Ghini, *L'Ordine gerosolimitano*, op. cit., p. 12.

³⁸³ ASMOM, *Fondo Commende*, Z 179 fasc. 2 35r, Processo dei miglioramenti della commenda di San Giovanni Battista del Ronco di Forlì, 1708, c. 36r.

³⁸⁴ *Ibidem*, c. 49r.

³⁸⁵ "e prima fece indorare tutto l'Adornamento dell'Altare di S. Gio. Batta. del Ronco [...] per mano di M. Andrea Bonasegni. E più fece fare quattro vasi e tre Cartelle intagliati per mano di M.ro Martino Permini [...fece realizzare alcune suppellettili sacre sia a Firenze (quattro rame di fiori secchi) che a Venezia (Palio di damasco, sei candelieri con croce) che a Bologna (3 cartelle)] Fece ancora indorare una Patena, et una Pisside al Sig. Paolo Lachini orefice. Fece fare una tela turchina per coprire l'Ancona e fece fare un ferro per sostenere la croce sopra il tabernacolo" *Ibidem*, cc 60rv.

³⁸⁶ *Ibidem*, c.70r.

l'oratorio di Santa Maria del Tempio, sia la commenda di San Bartolomeo, con "l'oratorio semplice e la casa costruita dal Commendatore Ammiraglio De Medici³⁸⁷."

³⁸⁷ *Ibidem*, cc.72rv-73rv.

LA COMMENDA DEL BEATO GHERARDO

La fondazione privata che è alla base della nascita della commenda del Beato Gherardo di Forlì è un caso certamente interessante anche se assai tardo nell'evoluzione degli insediamenti gerosolimitani della regione. La nuova commenda dedicata al fondatore dell'Ordine Ospedaliero venne istituita dal Gran Maestro nel settembre del 1760, a seguito del testamento del cavaliere Giulio Cesare Marchesi. Il Marchesi lasciò quale erede universale dei suoi beni la Sacra Religione a patto che venisse eretta nella Città di Forlì una commenda perpetua “da godersi sempre del Cavaliere di Malta professore il più anziano di questa città³⁸⁸.”

Il primo commendatore fu il Conte Giuseppe Merenda, che, come testimonia il cabreo, fece edificare con tutti i crismi il nuovo insediamento, fornendolo degnamente di opere d'arte e di arredi sacri. La commenda, che venne completamente distrutta nei tumultuosi eventi conseguenti alla Pace di Campoformio del 1797, si trovava nella possessione denominata “Torre”, odierno numero 12 di corso Mazzini, ed era dotata di una chiesina pubblica, di un “Casino Domenicale”, di una casa rusticale ed altre pertinenze³⁸⁹. Nel cabreo si specifica che la nuova chiesa dovette sostituire una chiesina rurale preesistente che “stava per diroccare³⁹⁰”.

La nuova commenda rappresentava dal punto di vista architettonico un'eccellenza nell'ambito degli insediamenti gerosolimitani, infatti Giuseppe Merenda fu un architetto ed un collezionista di una certa importanza e si occupò personalmente della progettazione e della realizzazione del plesso³⁹¹.

La sua formazione avvenne presso la bottega del Cignani, che si era trasferito a Forlì dal 1683; successivamente Giuseppe dovette spostarsi a Bologna dove studiò matematica, architettura civile e architettura militare. Divenne cavaliere di giustizia dell'Ordine di San Giovanni e nei due anni di servizio maltese ebbe la possibilità di viaggiare e visitare diverse importanti città del Mediterraneo, dedicandosi al disegno cartografico e allo studio dell'architettura militare³⁹². Nel biennio successivo soggiornò a Roma come coppiere del cardinale von Schrattenbach entrando in contatto con alcuni dei più interessanti eruditi e collezionisti attivi nella città santa, che lo spinsero verso lo studio e la raccolta dei classici.

³⁸⁸ ASMOM, *Fondo Cabrei*, 70, Cabreo della Venerabile Comenda del Beato Gherardo di Forlì, 1761.

³⁸⁹ *Ibidem*, c. 7r.

³⁹⁰ *Ibidem*, c. 8r.

³⁹¹ Per un aggiornato profilo biografico e bibliografico, si veda A. De Lillo, *Giuseppe Merenda*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIII (2009), (*ad vocem*).

³⁹² G. Limarzi, *Il collezionismo di Giuseppe e Cesare Merenda*, in “Studi romagnoli”, XXXIII (1982), pp. 249-284.

Dal 1716 dovette tornare in patria dedicandosi proficuamente all'attività architettonica. Allo stato degli studi appare difficile costruire un catalogo certo delle realizzazioni del Merenda in patria; l'intervento più noto e rilevante fu quello che lo vide impegnato dal 1720 nella costruzione dell'Ospedale della Casa di Dio, l'attuale Biblioteca Saffi, che evidenzia delle connessioni con la grammatica modulare desunta dai quartieri militari torinesi dello Iuvarra³⁹³.

Nel 1723 il Merenda si trasferì nuovamente a Malta dove fu chiamato dal Gran Maestro per l'edificazione di nuove fortificazioni difensive dell'isola. Insieme al fratello, residente a Roma, grazie alla comune passione per l'arte i Merenda si dedicarono proficuamente alla costituzione di una importante raccolta che oltre a diverse centinaia di dipinti era composta da gemme, calchi, cammei, medaglie, carte geografiche, reperti archeologici e fossili.

Nel 1838 Casali affermava che la raccolta d'arte dei Merenda riuniva, fra gli altri, dipinti di G. Reni, del Guercino (G.F. Barbieri), del Tintoretto (I. Robusti), di A. Sacchi, di Palma il Giovane (Iacopo Negretti), di A. Carracci, di Pietro da Cortona (P. Berrettini), di N. Poussin e dipinti di scuola raffaellesca; un'importante sezione era costituita da diverse opere di P. Batoni (Calzini), di cui Cesare era estimatore e protettore³⁹⁴.

Purtroppo la raccolta venne dispersa durante i bombardamenti della Seconda Guerra mondiale, ma era indice degli interessi classicisti di una famiglia di eruditi emiliani, attenti sia al naturalismo bolognese sia alla cultura barocca romana. La ricostruzione della sua attività architettonica abbisogna ancora di un sostanziale approfondimento scientifico, nulla si sa di certo della sua attività pittorica, che comunque dovette avere una sua certa rilevanza data la formazione nella bottega del Cignani.

Alla luce della personalità e della cultura del Merenda, come emerge dai documenti, la commenda sembra caratterizzarsi come un piccolo gioiello, dove il commendatore non badò a spese, personalizzandola con sfarzo e magnificenza ravvisabili fino dall'ingresso.

quattro magnifici Pilastri bugnati [...], i quali formano l'ingresso di mezzo per carrozze e carri, e due altri piccoli ingressi laterali per le cavalcature e pedoni. Sopra di questi si trovano li capitelli di marmo [...], e sopra ciascuna guglia un corpo solido di consimile altezza formatti ciascuno da dieciotto quadrati, ed otto triangoli, ed in mezzo lo stemma gentilizio del I. Sig.re Com.re Merenda scolpito in marmo di Carrara. Sopra li due archi, [...], vi si trovano due simili guglie in altezza uguale e sopra le medesime una croce ottagonale della Sacra Religione Gerosolimitana et nel di sotto vi è una mezza luna nel lato inferiore³⁹⁵.

³⁹³ G. Rimondini, *Materiali per la ricostruzione del regesto di Giuseppe Merenda architetto forlivese*, in "Romagna: arte e storia", IV (1984), pp. 21-40.

³⁹⁴ Giuseppe Merenda, in *Dizionario*, op. cit.

³⁹⁵ *Ibidem*, c. 7r.

Nel cabreo emerge chiaramente che il Merenda da architetto provetto, amante delle arti e collezionista, sfruttò le sue conoscenze per concepire in ogni particolare l'insediamento, celebrando se stesso e il benefattore Marchesi attraverso una targa commemorativa inserita nella facciata della piccola chiesa, datata 1761³⁹⁶. L'articolazione e la qualità dell'intervento del Merenda sembrerebbero fare della commenda del Beato Gerardo un momento importante per quanto riguarda gli sviluppi architettonici della Religione nel XVIII secolo, che solo cinque anni più tardi avrebbe visto l'ultimo suo grande capolavoro nell'attività del Piranesi al Priorato di Malta sull'Aventino.

La scelte artistiche oculte del Merenda emergono anche delle diverse opere che decoravano la chiesa del Beato Gerardo, nella qualità e nella ricchezza che caratterizzava gli arredi sacri, come testimoniato anche dall'altare maggiore dove un antico Crocefisso in legno miracoloso era inserito in una cassetta con venti voti d'argento posto sotto ad un baldacchino con intagli dorati³⁹⁷.

La sudetta Chiesa decentemente costruita, tutta fatta a chiaroscuro vagamente dipingere [...], dedicata alli SS. Angeli Custodi ha tre altari, nel maggiore de quali stà esposto un quadro con cornice di legno dorata rappresentante li SS. Angeli Custodi, nell'altro a Cornu Evangelii stà esposto un Quadro con Cornice simile rapp.te la Beata Vergine col Bambino, S. Giuseppe e S. Camillo de Lellis, e nel terzo, cioè in quello a cornu Epistolae stà esposto un quadro con cornice consimile rapp.te S. Gio. Batta, il B. Gherardo e S. Nicasio³⁹⁸.

La commenda del Beato Gerardo vantava anche un beneficio di iuspatronato all'altare di San Giovanni Gualberto nella chiesa abbaziale di San Mercuriale³⁹⁹, ma nel cabreo non troviamo notizie relative alla sua decorazione.

Il cabreo prosegue con un lungo elenco di dipinti conservati nel "casino domenicale", tuttavia i compilatori non tramandarono informazioni relative la loro paternità e quasi sempre la generica descrizione delle iconografie non rende agevole un loro riconoscimento. Nella collezione erano però presenti opere di epoche e tecniche diverse, e vi erano raccolti anche i dipinti provenienti dalla vecchia chiesa "diruta", derivata probabilmente dalla diretta eredità dal Marchesi.

Non è da escludere che una parte di queste opere d'arte fossero già presenti nella raccolta di famiglia del Merenda, ed è anche probabile che all'epoca della sua morte, avvenuta nel 1767, gran parte di queste dovettero ritornarvi, per venire infine smembrate durante la triste dispersione bellica.

³⁹⁶ "Sopra questa Possessione denominata di Torre evvi una pubblica Chiesa corrispondente sulla pubblica strada fondata, e fabbricata di nuovo con buona Architettura, e di buon gusto dal sud.to Sig. Commendatore Conte Merenda Cavaliere assai esperto nella detta Professione Architettonica." *Ibidem*, c. 8r.

³⁹⁷ *Ibidem*, c. 8v.

³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ *Ibidem*, c. 15v.

- § Diciassette Carte stampate piccole rappresentanti Fatti della Sagra Scrittura ed altre figure con cornici di legno[...]
- § Due carte stampate di mezzana grandezza rappresentanti cose profane poste per soprapposti con cornice nera
- § Dodici Quadretti Ovati di Scajola con mezze figure colorite [...]
- § Un quadro dipinto a fresco rappresentante la Vergine del Fuoco senza cornice [...]
- § Due quadri grandi i quali esistevano già con alcuni altri da descriversi in appresso nella Chiesina demolita, il primo dei quali rappresenta S. Giovanni et il Beato Gerardo, e l'altro S. Guglielmo con cornici di legno dorate a vernice.
- § Un altro di mezzana grandezza con cornice simile rappresentante l'Angelo Custode.
- § Sei Quadri Ovati senza cornici che rappresentano mezze figure di Santi e di Monache devote.
- § Un quadretto con Cornice di legno verniciata rappresentante il Signore deposto dalla Croce.
- § Sei quadri ordinari di Venezia dipinti per traverso a mezze figure che rappresentano fatti della Sagra Scrittura, con Cornici di legno verniciate.
- § Cinque quadri dipinti per traverso a fiori, e frutta con Cornici di legno.
- § Tre quadri vecchi con cornici di legno nere, il primo dei quali rappresenta Giuseppe Ebreo in Carcere minacciato dalla Moglie di Putifarro e gli altri due figure antiche.
- § [...] Un quadro fatto di Scajola coll'Imagine in rilievo della B. V. con cristallo avanti, e cornice di legno dorata a vernice.
- § Sei quadretti o Coffanetti con bassi rilievi di cera coloriti al naturale con Cristalli avanti, il primo de quali rappresenta il Bambino Gesù, il secondo San Giovanni, gli altri quattro li novissimi [...].
- § Due quadretti dipinti con cornici di legno verniciate, il primo dei quali rappresenta S. Tommaso d'Aquino e l'altro S. Camillo de Lellis⁴⁰⁰.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, cc. 9rv.

SU ALCUNE COMMENDE ROMAGNOLE: LA DOMUS DEI DI CESENA E SAN MICHELE IN FORO A RIMINI

LA DOMUS DEI DI CESENA

Nel 2007, in occasione dei lavori per il rifacimento delle fognature, sotto gli attuali Giardini Pubblici di via Verdi a Cesena, emersero una serie di strutture architettoniche ed alcune tombe databili tra il XIII e il XIV secolo⁴⁰¹. I resti archeologici sono stati immediatamente riconosciuti come appartenenti ad un edificio ecclesiastico che dovette subire alcuni ingrandimenti e sostanziali ricostruzioni in tempi diversi. Prima che lo scavo fosse richiuso si sono poi avviate una serie di ricerche storiche e archivistiche, che hanno individuato nel sito i resti della chiesa ospitaliera della *Domus Dei*.

La presenza di cocci ceramici inseriti nella muratura ha inoltre permesso di risalire ad una datazione del complesso alla fine del XIII secolo, e si è così profilata la possibilità che negli scavi sia stata recuperata parte delle strutture originarie del primo insediamento dell'Ordine di San Giovanni in città⁴⁰².

La chiesa doveva avere tre navate ed un'abside ad ovest, forse poligonale, sotto la quale era inserita una cripta finemente intonacata in bianco, cui probabilmente si accedeva da una botola. Delle tre navate, si è potuto parzialmente indagare solo quella di destra che presenta un pavimento in sassi, in origine stuccati, coperto dal crollo del muro laterale⁴⁰³.

Invero, nonostante la medesima localizzazione, le dimensioni e le piante note riguardanti la *Domus Dei* nel XVIII e XIX secolo, hanno inizialmente spinto gli studiosi a suggerire che le emergenze appartenessero alla chiesa di San Martino dove tradizionalmente era insediato l'Ordine Templare.

Allo stato degli studi di San Martino non si conosce nulla, all'infuori di poche testimonianze documentarie che afferiscono soprattutto al passaggio dei beni all'Ordine di San Giovanni. La comunità templare cittadina può invece essere ricollegata ad

un documento relativo alla presenza di un certo prete Rainerio di Cesena nella Chiesa di S. Martino, nei pressi di S. Domenico (chiesa che, se non trattasi di omonimia, è attualmente assai distante dai Giardini di Via Verdi).

⁴⁰¹ C. Conti, *La chiesa trecentesca ritrovata nei Giardini Pubblici di Via Verdi a Cesena*, informazioni scientifiche di C. Caporali e M. G. Maioli, in <http://www.archeobologna.beniculturali.it/cesena_via_verdi/domus_dei_07.htm> (consultato il 6/4/12).

⁴⁰² *Ibidem*.

⁴⁰³ *Ibidem*.

Tale Chiesa di S. Martino (con annesso ospedale e ricovero per i viandanti) era di proprietà, o forse meglio era stata concessa in enfiteusi, all'ordine cavalleresco dei Templari⁴⁰⁴.

La possibilità che San Martino fosse disciplinata da un contratto di enfiteusi sarebbe confermata dal fatto che la chiesa nel 1312 non passò ai cavalieri di San Giovanni, come avvenne per le altre proprietà templari cesenati.

La prima attestazione documentaria della *Domus Dei* è invece relativa alle *Rationes decimarum* degli anni 1290-1292, quando il precettore gerosolimitano Pietro pagò le decime agli emissari di Niccolò IV⁴⁰⁵. Questa è la prova sostanziale che la chiesa, fin dalla sua costruzione tardo Duecentesca, fu la magione dei cavalieri di San Giovanni di Gerusalemme. Non possediamo molte informazioni relative alla situazione strutturale della commenda nel periodo medievale, ma questa verosimilmente non dovette cambiare di molto. Nel XV secolo l'Ordine sembrò perdere progressivamente interesse per le sue proprietà cesenati: infatti, dal 1437 al 1464, la *Domus Dei* fu affittata. Inoltre, nel 1470, all'interno della sostanziale riorganizzazione degli insediamenti gerosolimitani in Romagna, la chiesa, pur continuando ad essere parrocchiale, venne unita alla commenda di San Michele Arcangelo di Rimini che le trasferì anche l'intitolazione.

Negli scavi archeologici, grazie alla presenza "di un pezzo di arco decorato di età rinascimentale⁴⁰⁶", si è avuta la conferma di una seconda fase di lavori che coinvolsero l'edificio tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo.

Dalla lettura della documentazione relativa al periodo melitense emerge che l'edificio nel 1654 - il commendatore era Valerio Spreti⁴⁰⁷ - non doveva possedere dimensioni rilevanti: infatti era lungo circa 15 metri e largo 5, le misure di un discreto oratorio. A fianco della chiesa sorgeva l'abitazione del parroco ed il palazzo del commendatore, che certamente era stato ricavato dalla ristrutturazione degli stabili che dovevano ospitare l'ospedale ed il convento medievali.

Nel 1755 si ha memoria della ricostruzione sostanziale della chiesa che venne nuovamente orientata e ingrandita⁴⁰⁸. Nel 1797 la *Domus Dei*, insieme alla commenda di San Michele Arcangelo di Rimini, venne soppressa, e, dopo essere stata incamerata dal demanio, venne venduta alla

⁴⁰⁴ *Ibidem*.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

⁴⁰⁷ Ghini, *L'Ordine gerosolimitano di Rodi*, op. cit., p. 8.

⁴⁰⁸ Conti, *La chiesa trecentesca*, op. cit.

famiglia Golfarelli di Civitella⁴⁰⁹. Nel 1849, a causa del rinnovamento urbanistico dell'attuale comprensorio di via Verdi, la commenda fu infine demolita.

Tra il XVI e il XVIII secolo i diversi commendatori dell'Ordine di San Giovanni hanno prodotto un certo numero di documenti sulla commenda⁴¹⁰: la loro lettura ci ha permesso di recuperare interessanti informazioni sulla *Domus Dei* e sul patrimonio di opere d'arte in essa conservato.

Il 25 gennaio 1738 il "pubblico cadastaro" di Cesena sottolineava che la Sacra Religione di Malta possedeva la "Casa di Dio" e un "capitale di terratico di scudi seimila cinquecento sessantotto descritti nel Libro intitolato Beni vecchi, o Beni composti⁴¹¹." Ai beni cittadini andava aggiunta la "Villa della Masone", posta in Longiano che possedeva la chiesa di Santa Maria della Masone regolarmente officiata.

In detta chiesa vi è un solo altare con una ancona della Santissima Anunciata dipinta in tela con suo sgabello per li Candelieri, [...], un Baldacchino sopra l'Altare e sotto vi è un quadretto di San Gio: Battista in carta con cornice⁴¹².

La *Domus Dei* invece possedeva tre altari e per un voto fatto a Malta i parroci erano tenuti a cantare messa per le festività di San Sebastiano, San Giovanni Battista, Santa Rosalia, San Rocco e per la celebrazione della "Santissima Concezione di Maria Sempre Vergine⁴¹³."

La descrizione del patrimonio della chiesa di Cesena ci viene invece fornita in dettaglio dall'inventario di tutti i beni della commenda di San Michele Arcangelo, datato 22 aprile 1754⁴¹⁴.

In detta Chiesa vi sono tre altari. Il p.o che è l'altare maggiore ha in faccia nella capella dipinto S. Michele Arcangelo col Demonio sotto i piedi, e tutta la detta capella sopra detto altare e presbiterio è dipinta a chiaro e scuro, qual pitura fu fatta fare dal fu Sig. Comm.re Fra Bernardo Vechietti, e riesce assai vasta e bella⁴¹⁵.

L'affrescatura del presbiterio e la decorazione dell'altare maggiore con l'immagine di *San Michele Arcangelo che sconfigge il demonio* furono quindi commissionate per volontà dal cavaliere

⁴⁰⁹ Ghini, *L'Ordine gerosolimitano di Rodi*, op. cit.

⁴¹⁰ AOM, Arch. No. 5897 Cabreo della Commenda di Rimini e Cesena, 1590 – 1630 (3 vol.); ASMOM, *Fondo Commende*, Z 175, fasc. 2 35 a, 1738; ASMOM, *Fondo Commende*, Z 181 fasc. 2 35 u, contiene documenti di diversa natura databili tra il XVII e il XVIII secolo.

⁴¹¹ ASMOM, *Fondo Commende*, Z 175, fasc. 2 35 a.

⁴¹² *Ibidem*.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ ASMOM, *Fondo Commende*, Z 181 fasc. 2 35 u. Purtroppo l'inventario contenuto nella miscellanea non è completo poiché consta di sole quattro carte non numerate.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

Bernardo Vecchietti. Questi, discendente dell'importante famiglia fiorentina (il padre Bernardo aveva incaricato della ristrutturazione del proprio palazzo il Giambologna), fu uomo di grande cultura espressa da un gusto artistico raffinato. Nella prima metà del XVII secolo il Vecchietti aveva fatto un'apprezzabile carriera nell'Ordine gerosolimitano: si era difatti distinto nella guerra contro i Turchi, ed era prima diventato commendatore e poi Balì di Cremona. Nel 1643 si fece notare come ambasciatore presso la Santa Sede e divenne uno dei cavalieri di fiducia del Gran Maestro Jean Baptiste de Lascaris de Castellar, il quale lo nominò Ricevitore e successivamente Luogotenente. Bernardo Vecchietti commissionò la decorazione della *Domus* probabilmente prima del 1635, poiché, come testimonia la corrispondenza col Cardinale Francesco Barberini, in quell'anno era già menzionato come Balì di Cremona⁴¹⁶.

Il secondo altare della chiesa cesenate era invece dedicato alla Sacra Famiglia e possedeva un dipinto con la "Beatissima Vergine, Gesù Bambino, e San Giuseppe con sua cornice dorata" voluto dal commendatore Ugo Favretti "in loco dell'altra, che era assai antica, e [illeggibile], e si è fatta accomodare, e si è posta nel muro in detta Chiesa⁴¹⁷." Purtroppo allo stato degli studi non possiamo trarre nessuna conclusione, né sui due dipinti, né sulla figura del cavaliere Ugo Favretti. Il terzo altare era invece intitolato al culto di Sant'Antonio da Padova.

L'inventario prosegue poi con la descrizione delle numerose suppellettili sacre presenti nella sacrestia, che, pur non rivelando la presenza di altre opere d'arte, riporta la natura, sia quantitativa che qualitativa, di un corredo che non doveva possedere molti confronti in regione, anche tra le più importanti commende cittadine. Il palazzo del commendatore, che come abbiamo visto esisteva a fianco della chiesa, rivolto verso via Romana, si doveva invece caratterizzare per la schietta sobrietà, anche perché da diverso tempo i commendatori non vi risiedevano stabilmente. Nelle sue stanze tra i diversi oggetti d'uso quotidiano si conservavano solo "cinque quadri di pittura assai ordinaria con cornici⁴¹⁸".

⁴¹⁶ P. A. Bonnici, *Due secoli di storia Politico-religiosa di Malta nel fondo Barberini latino della Biblioteca Vaticana*, in <<http://melita3historica.x90x.net/19671.html>> (consultato il 7/4/12).

⁴¹⁷ ASMOM, *Fondo Commende*, Z 181 fasc. 2 35 u.

⁴¹⁸ *Ibidem*.



Figura 20: Abside superstite, Rimini, ex chiesa di San Michele Arcangelo in Foro

La città di Rimini rappresentò per tutto il Medioevo uno dei porti più importanti della regione, in cui i pellegrini, i mercanti e i crociati potevano imbarcarsi per le destinazioni più rilevanti del Mediterraneo. Questo aspetto fu ovviamente alla base dell'interesse specifico degli Ordini religioso cavallereschi che possedettero in città due importanti insediamenti: i Templari quello di San Michele, nell'antico foro romano, mentre i Giovanniti quello di San Marco, vicino a porta Galliana.

Si potrebbe pensare che i Giovanniti godessero anche dell'appoggio di Venezia in quanto la loro *Domus* era dedicata a S. Marco, o comunque che governassero quello che era il traffico via mare per l'Oriente con l'aiuto e l'appoggio di Venezia⁴¹⁹.

Infatti, la magione ospitaliera di San Marco era posta a ridosso delle mura, vicino a porta Galliana in prossimità del porto sul Marecchia, ed era integrata nella contrada di Santa Maria a Mare.

L'oratorio dedicato all'evangelista esisteva già nel 1078 come dipendenza della chiesa di Santa Maria in Corte⁴²⁰. Non si conoscono documenti relativi all'arrivo dei cavalieri gerosolimitani, ma è certo che "la contrada in quanto tale si materializza solo al momento dell'addizione

⁴¹⁹ M. Mariani, *Gli ordini monastico cavallereschi nel riminese e Sant'Agata nel Medio Evo*, in *Templari, miniere e pittori nella storia antica di Sant'Agata*, atti del convegno, Rimini 1995, pp. 50-51.

⁴²⁰ O. Delucca, *L'abitazione riminese nel quattrocento*, in *La casa cittadina*, vol. 2, Rimini 2006, p. 1286.

duecentesca⁴²¹.” Le proprietà della magione erano particolarmente estese, poiché sorgevano nel vasto spazio esistente tra la vecchia cinta muraria e la nuova, tenuto conto che il muro della chiesa era a ridosso della nuova. La natura e le caratteristiche strutturali della commenda non ci sono note, tuttavia, dopo il passaggio di San Michele in Foro alla Religione, questa cambiò la sua intitolazione in San Michele e San Marco. A livello documentario, la posposizione di San Marco rispetto all’intitolazione della ex chiesa templare sembrerebbe però confermare la sostanziale decadenza dell’antico complesso gerosolimitano. Un fatto che trova un suo riscontro anche nella testimonianza quattrocentesca dell’esistenza nella contrada dell’osteria della Campana, citata anche *hospitium Campane de iuribus Hyerosolimitarum*, gestita dalla famiglia Faetani, ma bene enfiteutico dei cavalieri di San Giovanni⁴²². In quest’ottica probabilmente l’osteria era sorta nello stabile che un tempo accoglieva l’ospedale gerosolimitano che nel XV secolo non era certamente più in uso.

La magione di San Michele Arcangelo in Foro si trovava invece in pieno centro e dava il nome all’intera contrada. Gran parte dei terreni e qualche edificio del piccolo quartiere appartenevano proprio alla commenda che possedeva anche l’*orto preceptorie S. Michaelis*⁴²³. Della chiesa oggi resta l’abside poligonale, inserito nella struttura di una costruzione civile moderna:

è uno dei più antichi edifici di culto riminesi, accostabile per tecnica e per impianto agli edifici ravennati del VI secolo⁴²⁴.

San Michele venne costruita in una parte della città tardo-antica di particolare rilevanza per la diffusione della fede cristiana⁴²⁵, infatti, nei pressi dell’antico foro sorsero diversi luoghi di culto, come le chiese di San Giorgio in Foro e di Sant’Innocenza. Durante il suo viaggio in Italia al principio dell’Ottocento il Seraux D’Agincourt visitò l’edificio⁴²⁶, ne trasse così una pianta che

⁴²¹ *Ibidem*, p. 1285.

⁴²² *Ibidem*, p. 1293.

⁴²³ *Ibidem*, p. 1205.

⁴²⁴ <<http://www.emiliaromagna.beniculturali.it/index.php?it/108/ricerca-itinerari/16/38>> (consultato il 12/4/12).

⁴²⁵ P. NOVARA, *Un edificio medievale sopravvissuto fino a noi: S. Michelino in Foro, L’architettura religiosa, gli arredi architettonici e culturali*, in *Storia della chiesa riminese. Volume primo. Dalle origini all’Anno Mille*, Villa Verrucchio 2010, pp. 247-251.

⁴²⁶ J. B. L. G. Seraux D’Agincourt, *Le tavole di architettura di Jean Baptiste Louis George Seroux d’Agincourt : tratte dalla Histoire de l’Art par les Monuments depuis sa decadence au IV siecle iusqu’a son renouvellement du XVI pour faire suite a celle de Winckelmann*, cura di Enzo Bentivoglio, TAV. LXXIII, n.6, Viterbo (s.d.). Oggi è possibile usufruire di una interessante ricostruzione 3D, si veda <<http://spazioinwind.libero.it/iconografia/Michelinoabside.htm>> (consultato il 12/4/12).

venne successivamente pubblicata con una datazione al V secolo, il che ne faceva uno dei primi esempi noti di chiesa a croce latina.

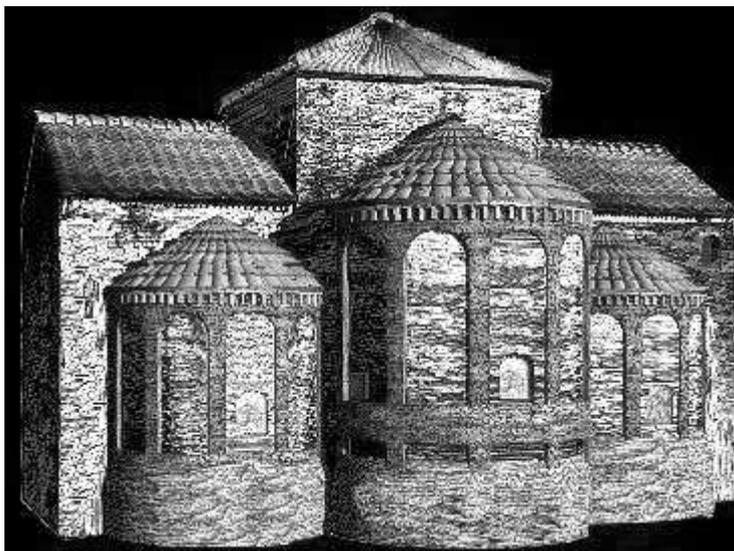


Figura 21: Ricostruzione di San Michele Arcangelo in Foro, Rimini

La magione appartenuta originariamente ai Templari subì ovviamente alcune ricostruzioni, però l'abside poligonale presenta ancora oggi degli archetti pensili originali e la traccia di alcune grandi finestre. Le testimonianze di questi interventi strutturali sembrerebbero risalire al Duecento, quindi all'epoca in cui il complesso era parte integrante della potente precettoria del Tempio. All'ultimo quarto del XIII secolo va ricondotta anche l'unica testimonianza artistica ancora conservata nella chiesa: una pittura murale raffigurante una santa dipinta nell'abside. L'immagine riaffiorata negli anni Novanta del secolo scorso mostra i segni della martellatura e potrebbe essere identificata o con Sant'Emerenziana, una delle compagne di Agnese, o con una meno originale Sant'Elisabetta d'Ungheria⁴²⁷. La pittura murale, al di là delle valutazioni di ordine qualitativo che rimandano alla tarda pittura duecentesca d'ambito adriatico, si configura come una testimonianza di notevole importanza: sia poiché rappresenta uno dei pochi esempi di pittura del XIII secolo in area riminese, sia per la rarità nazionale delle opere superstiti di sicura commissione templare.

Nel 1312 la magione passò all'Ordine di San Giovanni che come abbiamo visto dovette progressivamente prediligere San Michele rispetto all'insediamento di San Marco. A causa della scarsità delle fonti e dell'immaturità delle ricerche storiche relative alla commenda, quasi nulla si conosce della struttura e della relativa evoluzione nel Basso Medioevo e nel Rinascimento. Viceversa preziose informazioni possono essere invece proficuamente ricavate dalla lettura del

⁴²⁷ Cfr. Scheda n. XII.

Cabreo redatto sotto il commendatore Giacomo Contarini nel 1590⁴²⁸. Ne l'*Inventario delle robbe che si ritrovano nella Chiesa di San Michele di Rimini* viene descritto all'altare maggiore "uno tabernacolo de noce adoro" completato da una pisside dorata per il SS. Sacramento fatta realizzare dal Contarini⁴²⁹. Il documento prosegue con la menzione di

una Croce che vi è dipinto il S. Crocifisso granda. Uno pannicello ritorno alla Croce uso doi quadri alla detta Croce, della Vergine e S. Giovanni [...]. Uno palio de taole depinto con uno San Michele in meggio⁴³⁰.

Veniamo a conoscenza non solo della presenza di interessanti opere d'arte, ma riusciamo ad avere anche qualche informazione in più sulla struttura della chiesa, che all'epoca possedeva tre altari. L'altare maggiore era dedicato a San Michele, il secondo a Santa Caterina e il terzo a Maria vergine. Come il maggiore anche gli altari minori possedevano un "palio depinto de taole" con la raffigurazione del santo titolare⁴³¹. Segue infine la descrizione degli oggetti conservati in sagrestia, in tal caso degni di menzione sono certamente "una Croce vecchia anticha granda. [...] Uno tabernacolo di cristallo con reliquie dentro⁴³²." Nonostante il valore del *Cabreo* troppo esigue appaiono le sue notazioni per formulare ipotesi relative alle opere d'arte. Altresì, nella "Croce vecchia anticha granda" saremmo tentati di leggere un riferimento ad uno dei tanti crocifissi riminesi del Trecento, sia tra quelli oggi dispersi, sia tra quelli che ancora attendono di essere ricondotti alla loro originaria provenienza.

Non molto tempo dopo San Michele in Foro fu ingrandita e abbellita per volontà dell'importante commendatore Bernardo Vecchietti⁴³³, che aveva anche commissionato la ristrutturazione della *Domus Dei* di Cesena. Tra le diverse proprietà romagnole amministrate dai precettori riminesi figuravano anche gli insediamenti di San Giovanni in Ausa a Sant'Agata Feltria⁴³⁴ e di San Michele dell'Agina a Misano.

⁴²⁸ AOM, Arch. No. 5897 *Cabreo* della commenda di Rimini e Cesena, 1590 – 1630. Il *Cabreo* del Contarini è inserito in questa raccolta miscellanea, ma è purtroppo assai rovinato e di non agevole lettura.

⁴²⁹ *Ibidem*, c. 49v.

⁴³⁰ *Ibidem*, c. 50r

⁴³¹ *Ibidem*, c. 50v.

⁴³² *Ibidem*, cc. 54rv.

⁴³³ Ghini, *L'Ordine gerosolimitano di Rodi*, op. cit., p. 9.

⁴³⁴ La commenda di Sant'Agata Feltria prima del XV secolo era indipendente e per parte della sua storia spettò alle commende del Montefeltro, per venire poi riassorbita nei possedimenti romagnoli. Per tale ragione, non ci occuperemo di San Giovanni in Ausa, del quale esiste un approfondito studio in Mariani, *Gli ordini monastico cavallereschi nel riminese e Sant'Agata nel Medio Evo*, op. cit., pp. 55-67

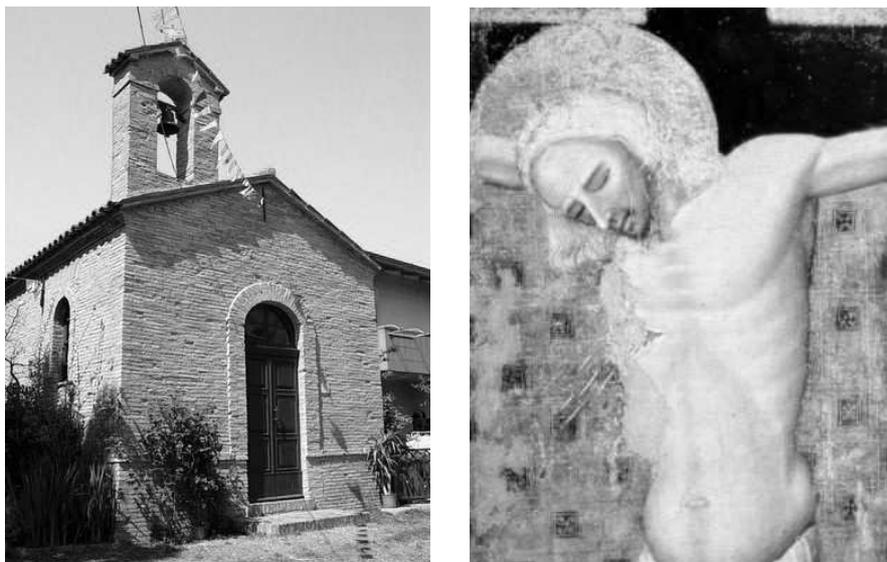


Figura 22: Misano, chiesa dell'Agina. Francesco da Rimini, *Crocifisso*, 1325-30, Misano, parrocchiale

La chiesa di San Michele dell'Agina a Misano, in origine possedeva uno xenodochio che si trovava tra le ripe del mare e la sorgente delle Fontanelle. Non si conosce l'anno di fondazione del complesso, anche se probabilmente in epoca medievale figurava come commenda autonoma. San Michele viene ricordata una prima volta nel 1266⁴³⁵ ma la sicura appartenenza all'Ordine giovannita è databile all'anno 1312⁴³⁶. Una serie di documenti risalenti al XIV e al XV secolo ci riportano la vastità delle possessioni terriere e la presenza di altri edifici ora scomparsi intorno all'oratorio.

Non numerose sono per altro le testimonianze sulle condizioni della chiesetta in epoca Moderna. Nel 1578 era affidata alla cura degli Agostiniani “come chiesa semplice, cioè come oratorio (*ecclesiam simplicem Sancti Michaelis ab agine*)”, come testimonia la visita pastorale a Misano del vescovo Giovanni Battista Castelli⁴³⁷. Questi constatava lo stato di sostanziale abbandono di San Michele, officiata periodicamente dal parroco di Scacciano,

la finestra dell'edificio era senza vetri, le pareti erano scrostate e in parte non imbiancate. Il Visitatore vi notò la presenza di una *Icona Vetustissima*, di cui non ci rivela il soggetto, e del nostro crocifisso⁴³⁸.

A tutt'oggi non possediamo altre informazioni sull'icona, mentre nel *Cabreo* del 1590 compaiono però in un elenco i possedimenti dell'Agina nella cappella di San Michele⁴³⁹. È allora probabile che

⁴³⁵ P. G. Pasini, *Il Crocifisso dell'Agina e la pittura in Valconca*, Milano 1994, p. 12.

⁴³⁶ Mariani, *Gli ordini monastico cavallereschi*, op. cit., p. 51.

⁴³⁷ Pasini, *Il Crocifisso dell'Agina*, op. cit., p. 13.

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 98, n. 11.

⁴³⁹ AOM, Arch. No. 5897 Cabreo della commenda di Rimini e Cesena, 1590 – 1630, c. 27 r.

l'antica commenda, per i cavalieri di Malta ormai una semplice possessione agricola, fosse stata in un certo momento affidata agli agostiniani che tuttavia se ne disinteressarono. Quindi, anche se rimase fino alle soppressioni del 1797 proprietà dell'Ordine di San Giovanni, l'edificio venne per lungo tempo curato dalla buona volontà dei contadini locali e officiato saltuariamente dai parroci di Scacciano, e le cose non dovettero cambiare di molto dopo l'acquisto ottocentesco da parte della famiglia Bianchini.

In realtà non tutti i commendatori della Sacra Religione si disinteressarono completamente a San Michele. Nel 1727, per esempio, come appare da libretto *Conto di Dare e avere della Commenda del Sig. Giuseppe Galeffi colla Sacra Religione di Malta*, relativo all'amministrazione delle Commende di Rimini, Cesena, San'Agata Feltria e Misano, vengono

scudi uno pagati a Pietro Ant.o Tosi Pittore [...], a questi [per] aver dipinto un Baldacchino nuovo [per] la Chiesa dell'Agina⁴⁴⁰.

Dopo il terremoto del 1786, l'edificio venne integralmente ricostruito l'anno dopo, probabilmente su modello di quello precedente alla distruzione. La chiesina attuale è costituita da

Uno stanzone semplice, coperto con tetto a capriate scoperte ('a capanna'), qualche quadretto alle pareti e dietro l'altare una pala raffigurante la Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Michele Arcangelo. E inoltre «un Crocifisso di legno all'antica grande in mezzo alla Chiesa»⁴⁴¹.

Oggi il bel Crocifisso attribuito a Francesco da Rimini⁴⁴² è conservato nella parrocchiale di Misano, mentre la pala, "ridipinta e mutila", è ancora patrimonio di San Michele, insieme ad una tela seicentesca con la raffigurazione del *Crocifisso e di Santa Maria Maddalena*⁴⁴³.

Già il Pasini aveva ipotizzato la possibilità che l'oratorio dell'Agina fosse stato donato all'Ordine di Malta dalla famiglia Diotallevi che in quel territorio già nel tardo Medioevo possedeva diversi fondi⁴⁴⁴. Quest'ipotesi al momento non è supportata da prove, ma un rapporto particolare tra la famiglia e l'Ordine di San Giovanni dovette sussistere, poiché, già nel 1486, nella contrada riminese di San Michele esisteva uno stabile in loro possesso, che però era un bene enfiteutico della

⁴⁴⁰ ASMOM, *Fondo commende*, Z 181 fasc. 2 35 u, Conto di Dare e avere della Commenda del Sig. Giuseppe Galeffi colla Sacra Religione di Malta, 1726.

⁴⁴¹ Pasini, *Il Crocifisso dell'Agina*, op. cit., p. 15.

⁴⁴² Cfr. Scheda XIII.

⁴⁴³ Pasini, *Il Crocifisso dell'Agina*, op. cit., p. 98, n. 13

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 13.

attigua commenda⁴⁴⁵. Inoltre, nell'anno 1684 era precettore di Rimini Bartolomeo Diotallevi che con

due pubblici strumenti rogati nella città di Malta, il primo 23 Dic. 1687 e il secondo in data 14 Gennaio 1688, per gli atti del Sig. Luigi Delorè, pubblico notaio di detta isola, fece donazione di tutti i suoi beni, posti nel territorio di Rimini alle Em/ma Religione «per servizio della Sacra infermeria di Malta...». Detta donazione veniva accettata nel Novembre 1688⁴⁴⁶.

A differenza di altri lasciti laici alla Religione, anche del XVII e del XVIII secolo, come quella del Beato Gherardo di Forlì, sappiamo dal Cabreo melitense del 1789⁴⁴⁷ che quella Diotallevi possedeva soprattutto vasti appezzamenti terrieri. Infatti, la proprietà principale era denominata Castello dell'Abbate, era posta sotto la cappella di San Martino nella contrada di Bordonchio, e consisteva semplicemente in una casa colonica senza oratorio.

Un discendente di Bartolomeo fu il marchese Audiface Diotallevi che alla morte nel 1860 aveva raccolto una straordinaria collezione di dipinti, in gran parte provenienti dalle soppressioni napoleoniche. Forse proprio tra i pezzi appartenuti alla sua raccolta si dovrebbero cercare quei dipinti che un tempo decoravano gli altari della chiesa di San Michele in Foro, che venne soppressa, sconsacrata e venduta dopo il 1797.

⁴⁴⁵ Delucca, *L'abitazione riminese*, op. cit., 1203.

⁴⁴⁶ Ghini, *L'Ordine gerosolimitano di Rodi*, op. cit., p. 9.

⁴⁴⁷ AOM, Arch. No. 5896 Cabreo de' beni posti nel territorio di Rimini (Fondazione Diotallevi), 1789.

SAN GIORGIO IN PORTICI A RAVENNA

La commenda gerosolimitana di San Giorgio in Portici sorgeva al posto della sede centrale della Cassa di Risparmio di Ravenna, costruita a partire dal 1891 in piazza Garibaldi. In quell'anno, durante lo scavo delle fondamenta per i nuovi edifici, venne riscoperta la cripta della chiesa medievale⁴⁴⁸. Inspiegabilmente l'antica cripta venne però distrutta senza effettuare rilievi, fotografie o misurazioni appropriate; solo Corrado Ricci, e indipendentemente il parroco di San Pietro Maggiore, compilarono una piccola documentazione dello scavo - che constava di una pianta e di un disegno in sezione dell'edificio - che venne successivamente pubblicata⁴⁴⁹. La cripta di San Giorgio era stata costruita nel vano absidale di forma poligonale, in un periodo posteriore all'originario innalzamento della chiesa.

La pianta è ad oratorio con volte a vela rette da lesene rettangolari, formanti delle nicchie nel muro perimetrale e da due pilastri in marmo greco, lavorati e con capitellini, forse di reimpiego. Dalla parte anteriore era chiusa da un muro rettilineo, che lasciava aperti alle estremità i due aditi alla confessione. Quindi si doveva accedere al presbiterio sopraelevato per una scala centrale⁴⁵⁰.

Questo tipo di cripta era abbastanza diffuso nel territorio ravennate, soprattutto negli edifici extra-urbani, e, sulla base dei rilievi architettonici, tenuto "conto della quota a cui si trovava il pavimento di essa"⁴⁵¹, la sua costruzione venne datata al X secolo. Il complesso cavalleresco si sviluppava intorno alla preesistente chiesa di San Giorgio in Portici, che derivava probabilmente il nome dalla prossimità strutturale con la via porticata che in epoca tardo-antica collegava il vescovado al palazzo imperiale.

Allo stato degli studi quindi non si conosce con certezza l'epoca nella quale venne innalzata la prima chiesa, anche se il più antico documento che "menziona l'edificio con il significativo titolo di diaconia"⁴⁵² è datato 959. Perciò, nonostante la totale scomparsa delle strutture originarie della commenda, un numero sempre maggiore di ricerche si è interrogato su San Giorgio in Portici e oggi diversi contributi scientifici, ci permettono di ricostruire il complesso e la sua storia con un buon

⁴⁴⁸ P. Novara, *Storia delle scoperte archeologiche di Ravenna e Classe*, Ravenna 1998, n. 83.

⁴⁴⁹ M. Mazzotti, *Una via porticata e due chiese di Ravenna*, in "Almanacco Ravennate", (1968-69), pp. 8-14.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, pp. 10-12.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 12.

⁴⁵² 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.

livello di approfondimento⁴⁵³. In particolare sono stati gli studi sul periodo bizantino a mettere in luce l'antichità della fondazione⁴⁵⁴, mentre Enrico Morini, riflettendo sulla dedicazione del tempio al culto dei santi cavalieri orientali, ha postulato la possibilità che la posa della prima pietra potesse risalire ad un periodo prossimo al pontificato di Agnello (556-569)⁴⁵⁵.

Sotto un altro versante, l'importanza della chiesa è stata rilevata da coloro i quali si sono interessati della storia dei Giovanniti (poi Cavalieri di Malta) i quali occuparono San Giorgio nel XIV secolo⁴⁵⁶.

Lo stato delle ricerche relative all'Ordine ospitaliero, nella seconda metà del secolo scorso, si è progressivamente accresciuto dall'articolo di Nasalli Rocca fino ai contributi più recenti, evidenziando l'importanza delle commende ravennati e la loro centralità nella politica insediativa dell'Ordine in Italia⁴⁵⁷.

Paola Novara ha poi correttamente posto l'accento sulla continuità d'uso del complesso di piazza Garibaldi e sulle numerose attestazioni documentarie che riferivano del ruolo di San Giorgio nell'assistenza ai poveri e nell'ospitalità ai viandanti. Questa funzione forse dovettero caratterizzare la chiesa già nell'epoca bizantina, come il termine diaconia sembra suggerire⁴⁵⁸. Nel 1335 l'affidamento ai cavalieri di San Giovanni della *parochialis ecclesia sancti Georgii in porticu de Ravenna, cum omnibus iuribus et pertinenciis suis*, concesso dall'arcivescovo Michiel, perseguiva così una logica di mantenimento del servizio assistenziale ormai al tramonto dell'epoca crociata.

I Giovanniti erano già presenti a Ravenna dal 1297 “e tenevano le loro riunioni in una casa vicino alle mura della città nella regione di S. Giovanni Battista⁴⁵⁹”. L'Ordine in San Giorgio si

⁴⁵³ P. Novara, *Alcune considerazioni sulla chiesa di San Giorgio in Portici di Ravenna*, in “Ravenna Studi e Ricerche”, VI/2 (1999), pp. 181-185.

⁴⁵⁴ R. Farioli Campanati, *La topografia imperiale di Ravenna dal V al VI secolo*, in “Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina”, XXXVI (1989), pp. 139-147.

⁴⁵⁵ E. Morini, *Santi Orientali a Ravenna*, in *Storia di Ravenna n.2. Dall'età bizantina all'età ottoniana. Ecclesiologia, cultura e arte*, Venezia 1992, pp. 283-303.

⁴⁵⁶ Novara, *Alcune considerazioni*, op. cit., p. 182.

⁴⁵⁷ E. Nasalli Rocca, *La commenda di Ravenna dell'Ordine di Malta*, in “Sovrano Militare Ordine di Malta, XIV/2 (1950), pp. 17-21; P. De Lorenzi, *La chiesa di S. Giorgio in Portici ed il Sovrano Ordine di Malta in Ravenna*, in “Bollettino Economico della Camera di Commercio di Ravenna”, XX/11 (1965), pp. 881-889; G. Montanari, *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa nella diocesi di Ravenna*, in *Storia di Ravenna. III. Dal Mille alla fine della signoria polentana*, a cura di A. Vasina, Venezia 1993, pp. 259-332; R. Pasi, *Appunti su due antiche istituzioni ospitaliere ravennati*, in “La Piè”, LXVI/5 (1997), pp. 196-198.

⁴⁵⁸ Novara, *Alcune considerazioni*, op. cit., pp. 183-184.

⁴⁵⁹ Mazzotti, *Una via porticata*, op. cit., p. 8.

installò in una struttura preesistente, certamente caratterizzata dall'antichità degli edifici, con la necessità di imprimere un logico sviluppo anche architettonico alla magione: dell'articolazione relativa a questa fase oggi possiamo solo ricostruire la pianta e postulare qualche ipotesi di natura urbanistica⁴⁶⁰. Invero, negli scavi archeologici ottocenteschi furono recuperate anche alcune testimonianze materiali bizantine e medievali, che recentemente sono state oggetto di analisi dettagliata in un contributo che ne riporta le successive collocazioni e le diverse descrizioni inventariali⁴⁶¹.

Posto allora che la chiesa di San Giorgio, fatta esclusione per i rilievi della cripta durante gli scavi del 1891, è oggi irrimediabilmente perduta e non si conoscono cronache o documenti medievali che possano aiutarci a ricostruirne lo *status* architettonico e le decorazioni pertinenti, conviene concentrare la nostra attenzione sull'analisi della documentazione relativa al periodo maltese.

Gli studi che si sono occupati della magione, con diversi approcci metodologici e con interessi scientifici disomogenei, solo marginalmente si sono interessati agli aspetti artistici; ciò è avvenuto nonostante il buon numero di testimonianze documentarie melitensi già note, che, almeno sommariamente, elencavano le sue opere d'arte. Diversi infatti risultano i cabrei e i miglioramenti che oggi è possibile consultare sulla commenda: una mole di documenti, per la maggior parte afferenti al XVII secolo, la cui lettura non sempre ci ha però riservato particolari novità⁴⁶².

Alcune informazioni preziose sullo stato dell'insediamento possono essere ricavate dai *Miglioramenti della Commenda di San Giorgio di Ravenna*, datati 1680, e fatti realizzare dal commendatore Ottavio Tancredi. Nella visita alla chiesa il commissario la

ritrovò molto migliorata atteso il dolce stato vecchio come nella pianta al cabreo per esser stata di fresco rifabbricata da fondamenti e ricoperta di novo per la rovina che minacciavano li due muri laterali e tetto d'essa⁴⁶³.

La ricostruzione della chiesa fu realizzata dal maestro Sebastiano Miccoli da Ravenna e dal muratore Giuseppe Barbuchielli: vennero rifatti i soffitti ed il pavimento e venne costruita anche

⁴⁶⁰ Novara, *Un tempio nomato*, op.cit., p. 16.

⁴⁶¹ *Ibidem*, pp. 40-42.

⁴⁶² Per esempio nel *Cabreo* del 1615 stilato sotto il commendatore Domenico Vallaro non è presente né la descrizione della chiesa o del palazzo, né l'inventario dei beni mobili. AOM, Arch. No. 5895 Cabreo della Commenda di San Giorgio di Ravenna, 1615.

⁴⁶³ AOM, Arch. No. 5856 Miglioramenti della Commenda di San Giorgio di Ravenna, 1680, c. 2r.

una piccola cappella dedicata alla Vergine per la Compagnia degli Ortolani, che dal 1612 fu incaricata della custodia e dell'ufficiatura della chiesa⁴⁶⁴.

L'edificio mantenne [...] la sua struttura originaria, mononave, essendo stati sostituiti, solo i muri perimetrali, labenti, con muri di nuova realizzazione, ma collocati nella stessa posizione dei più antichi; dai disegni di XVIII secolo, cui si è fatto cenno, arguiamo che l'edificio di culto così ottenuto era costituito da un vano della lunghezza di m 13 e dalla larghezza di m 5⁴⁶⁵

Tuttavia, il Fabbri già nel 1664 testimoniava che la chiesa era “aggrandita e restaurata”, così la critica ha ipotizzato che una campagna di lavori fosse avvenuta prima del 1653

poiché in quella data si svolse una visita da parte di Fra' Giulio Vitelli allo scopo di verificare i «miglioramenti» realizzativi⁴⁶⁶.

In quest'ottica l'intervento del 1680 doveva seguire ad uno più antico. Sulla scorta di queste riflessioni non appare fuorviante supporre che la sostanziale riedificazione di San Giorgio, e conseguentemente la realizzazione di importanti interventi artistici, si dovette sviluppare per tappe in una data compresa tra il 1612, anno dell'insediamento della Compagnia degli Ortolani, e appunto il 1680, limite conclusivo dei lavori.

Ritornando ai *Miglioramenti*, a fianco della chiesa sorgeva poi la “casa grande o palazzo” che era locato a privati⁴⁶⁷: quindi, come in altre magioni gerosolimitane della regione, il legittimo commendatore non risiedeva più *in loco*; la cura e l'ufficio di San Giorgio erano stati affidati ad una confraternita, mentre le pertinenze laiche e gli antichi spazi assistenziali erano affittati. Infine, dalla lettura della *Nota delli mobili e delle suppellettili spettanti alla Sagrestia* non sembrano emergere particolari rilevanti relativi alle opere d'arte o alle decorazioni che all'epoca necessariamente dovevano caratterizzare il plesso⁴⁶⁸.

Il documento melitense di maggiore utilità nella ricostruzione del patrimonio artistico della commenda è certamente il *Cabreo* realizzato nel 1690 sotto il commendatore bolognese Paolo Emilio Argili⁴⁶⁹. La visita cominciava con l'incontro dei priori della Compagnia degli Ortolani⁴⁷⁰ e proseguiva con la rilevante descrizione della facciata:

⁴⁶⁴ Novara, *Un tempio nomato*, op.cit., p. 12.

⁴⁶⁵ Novara, *Un tempio nomato*, op.cit., p. 12.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 185, n. 20.

⁴⁶⁷ AOM, Arch. No. 5856 Miglioramenti della Commenda di San Giorgio di Ravenna, 1680.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, cc. 14v-15rv.

⁴⁶⁹ ASMOM, *Fondo Cabrei*, 75, Cabreo della Commenda di San Giorgio in portici di Ravenna, 1690.

con quattro risalti di pietra cotta, con basi, capitelli, cornici, e riminato, che formano la med.a con la Porta in mezzo sopra la quale sta l'Arme, o' insegna della sac. Religione in marmo bianco, dalli lati ha' due nicchie in quadro con le figure nel primo del Redentore risorto apparente in forma di ortolano a S. M.a Madalena, nell'altro l'immagine di S. Giorgio sopra il suo cavallo che combatte il drago, sopra di essi due armi di casa Visconti, et alo alto l'immagine di Dio padre dipinta a' fresco⁴⁷¹.

La presenza di un gruppo scultoreo dedicato al *Noli me tangere* fungeva da insegna della Compagnia degli Ortolani e può configurarsi come una prova ulteriore di come i lavori di ristrutturazione dell'edificio - e almeno di parte della decorazione della facciata - furono realizzati in una data posteriore al suo insediamento. Particolarmente importante è poi la descrizione dell'altro gruppo dedicato al *San Giorgio che sconfigge il drago*, sovrastato dagli stemmi di casa Visconti. Questo particolare sottende probabilmente la possibilità che la commissione del San Giorgio sia da attribuire a un commendatore della famiglia lombarda, anche se non possiamo escludere che nel 1612 una scultura più antica, già presente alla commenda, venne riadattata per essere inserita nella nuova facciata.

La chiesa all'interno era costituita da un'unica navata con soffitto in legno e

selciata di quadri di terra cotta con fenestre cinque tutti provisti di telari con vetriate et alle più basse le sue ferriate, Ha' la Tribuna, o' Capella in fondo fabricata di novo alla moderna con volta di gesso, e pilastri con base e quadri pure di gesso: ha' l'Altare con quadro con cornice negra di legno con due filetti, et alcuni arabeschi di oro dipintovi in esso S. Giorgio sopra il Cavallo, che combatte il Drago con l'immagine della SS.ma Concettione, ed' una Donzella a' i piedi⁴⁷².

Allo stato degli studi non è ancora possibile rintracciare la pala dell'altare maggiore con il *San Giorgio che uccide il drago, la principessa e l'immacolata concezione*; lo stesso si può dire per gli altri dipinti conservati in chiesa.

Alla luce del *Cabreo* si possono probabilmente ipotizzare almeno due campagne di lavori, in un certo qual modo coordinate, ma distanziate temporalmente per ragioni di ordine economico. Nella prima fase, avvenuta dopo l'insediamento della Compagnia, si realizzò la decorazione della nuova facciata, la sostanziale riedificazione delle mura ed i diversi interventi in cotto nella navata.

⁴⁷⁰ "Portatosi alla Chiesa di S. Giorgio di questa Città di Ravenna Chiesa della Com.a [...], chiamati a se ms. Ant.o Barbazzi, Pasquino Fantini, Andrea Stella, Pietro Paseanti, Stefano Galvani, Ant.o Mazzanti, e Matteo Montanari, priore sottopriore, consoli, sacristano, e fra.lli dell.a Compag.a delli Ortolani, che gode della Chiesa, et interrogati del tit.o del loro godimento, indicarono essi con ogni dovuta riverenza l'inizio della concessione fatta alla loro compagnia dalli 16 Gen.io 1612", *Ibidem*.

⁴⁷¹ *Ibidem*.

⁴⁷² *Ibidem*.

Nella seconda fase, anteriore al 1680, si provvide alla costruzione *ex novo* del tetto, della pavimentazione, della cappella absidale e dell'altare.

nel fianco destro di d.a Chiesa all'entrare v'è una capelletta fabricata di nuovo alla moderna con sua volta e piastrelli risaltati con basi e dati tutti di gesso: ancona all'altare con l'Image della S.ma Anunciata con cornice nera con candelieri quattro di legno e croce dorata di legno⁴⁷³.

Grazie alla documentazione sappiamo che la cappella dell'Annunziata era stata realizzata negli ultimi lavori, per volontà dell'allora commendatore Tancredi, ad uso della confraternita. Per tale ragione, ed essendo inoltre specificato che la cappella absidale era "fabricata di novo alla moderna", di conseguenza anche l'altare maggiore dovette essere rinnovato, ed è assai probabile che le due pale d'altare furono fatte dipingere *ex novo* per l'occasione.

Il fatto poi che non molte altre opere d'arte fossero conservate nella chiesa e nelle sue pertinenze potrebbe indicare un sostanziale riordino, anche dal punto di vista artistico, di San Giorgio, avvenuto in concomitanza con il passaggio di testimone tra i Gerosolimitani ed i membri della Compagnia.

Nel secondo armario pure d'abete dipinto come l'altro palii n° due per gl' altari, uno di damasco rosso, e l'altro verde con un stendardo nuovo della Compagnia con l'immagine di San Giorgio a Cavallo. L'oposta facciata di d.ta Sagrestia è in parte dipinta con l'immagine del Crocifisso a' fresco, appesovi vicino uno stendardo vecchio della Compagnia con un armario, che forma l'Altarino per prepararsi alla Messa⁴⁷⁴.

Infine, prima della descrizione della casa del commendatore, è ricordato un Crocifisso in legno sui muri di una stanza di servizio. Perciò, nella commenda di Ravenna, come in numerose altre istituzioni sorelle del territorio, nonostante la continuità insediativa dell'Ordine ospitaliero perdurasse dal XIV secolo, le stringenti difficoltà ed il conseguente affidamento alla Compagnia degli Ortolani aveva disperso o cancellato il patrimonio artistico gerosolimitano.

Nel 1770 il palazzo e le sue pertinenze furono date a livello perpetuo ai Padri Minimi di San Francesco di Paola⁴⁷⁵, confermando la tendenza dell'Ordine di Malta, emersa almeno per l'Emilia Romagna, di favorire quest'ordine nel subentro gestionale delle sue proprietà. Nel 1783 comunque il commendatore Giovanni Battista Santini commissionò l'ultimo cabreo noto agli studi⁴⁷⁶, mentre nel 1797 l'ultimo cavaliere titolare di San Giorgio fu Antonio Baldini di Udine. Nonostante le soppressioni la chiesa venne officiata fino al 1802, quando, soppressa e sconsacrata, divenne parte

⁴⁷³ *Ibidem.*

⁴⁷⁴ *Ibidem.*

⁴⁷⁵ Mazzotti, *Una via porticata*, op. cit., p. 10.

⁴⁷⁶ Novara, *Alcune considerazioni*, op. cit., p. 185, n. 22.

integrante dell'albergo dei *Tre Ferri*, a sua volta demolito nel 1891, per far posto al nuovo palazzo della Cassa di Risparmio.

LE COMMENDE DI FERRARA

Ferrara nel corso del Medioevo ebbe un rapporto particolare con il movimento crociato, con i pellegrinaggi in Terrasanta e conseguentemente con il mondo degli Ordini religiosi cavallereschi. Infatti, grazie alla volontà del potere politico cittadino già nel XII secolo Templari e Ospitalieri si insediarono nel suo territorio. L'insediamento templare di Mizzana, oggi nella prima periferia di Ferrara, era intitolato a Santa Maria Annunciata di Betlemme⁴⁷⁷ e già nella dedicazione evidenziava l'ideale riferimento ai territori d'*Outremer*.

La chiesa è documentata una prima volta nel 1146, quando il *dominus* Guglielmo II Marcheselli degli Adelardi vi venne sepolto con tutti gli onori. Forse fu proprio egli a favorire l'arrivo dell'Ordine del Tempio, ma purtroppo non si conoscono ancora i relativi documenti. Il conte non solo fu un uomo pio, ma la sua religiosità fu permeata da una dimensione cavalleresca condivisa con i frati cavalieri. In questo senso è affascinante, anche se di dubbio fondamento, l'identificazione tradizionale tra l'Adelardi e la statua del cavaliere, il mese di maggio della Porta dei Mesi, che oggi è collocato sull'angolo sinistro della facciata del Duomo.

Nel 1147 il figlio del conte Guglielmo III partecipò alla Seconda crociata, voluta da papa Eugenio III e predicata da Bernardo di Chiaravalle dopo la caduta di Edessa. Diversi anni dopo, il 18 maggio del 1183, Guglielmo III dette esecuzione al proprio testamento, e verosimilmente venne sepolto con il padre in Santa Maria di Betlemme⁴⁷⁸. Nel documento l'Adelardi sembra però possedere una specifica predilezione per l'Ordine giovannita, poiché disponeva che

qualora l'erede, il fratello Adelardo muoia senza figli, sua figlia Marchesella abbia 100 lire mentre metà dei suoi beni andrà rispettivamente alla chiesa di San Giovanni *de hospitale* (a Gerusalemme) e l'altra metà ai nipoti *ex sorore*⁴⁷⁹.

Dalla storiografia del passato il testamento è stato visto erroneamente come l'atto di fondazione della commenda della SS. Trinità⁴⁸⁰, che come vedremo è documentata a date assai più basse. Perciò, soprattutto in virtù del precedente di Guglielmo II, veniamo indotti a pensare che la chiesa romanica di Mizzana costituisse una sorta di ideale tempio sepolcrale della casata, e non

⁴⁷⁷ Per maggiori riferimenti bibliografici si veda S. Sarpi, *La chiesa di S. Maria di Betlemme in Mizzana*, in "Bollettino della Ferrariae Decus", 13 (maggio 1998), pp. 28-31.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 39.

⁴⁷⁹ A. Samaritani, *Pellegrinaggi, Crociate, Giubilei Ferraresi. Secoli XI – XVI*, Ferrara 2000, p. 46.

⁴⁸⁰ M. A. Guarini, *Compendio storico dell'origine, accrescimento, e prerogative delle chiese, e luoghi pii della città, e diocesi di Ferrara*, Ferrara 1621, pp. 169 ss.

sarebbe da escludere, che entrambi i signori sul letto di morte avessero vestito l'abito dei *Pauperes Milites Christi*.

Perciò, allo stato degli studi, non possiamo né escludere, né confermare che Santa Maria di Betlemme nacque grazie ad una donazione di Guglielmo II all'Ordine del Tempio.

L'istoria imperiale, di parziale derivazione riccobaldiana, infatti, lo riferisce (il testo latino di base, secondo lo Zanella, ci potrebbe rimandare agli anni 1360-68), ma incorre in svista laddove afferma [che Guglielmo III] «Edificò la chiesa di Santa Maria di Betlemme, dov'è al presente il suo corpo seppellito»⁴⁸¹.

L'errore è comunque interessante perché getta un filo di luce sul rapporto viscerale tra gli Adelardi e l'insediamento templare di Santa Maria di Betlemme a Mizzana, un rapporto che trova la sua naturale spiegazione nel fervore crociato della dinastia e dell'incontro che Guglielmo II prima, e Guglielmo III poi - in Terrasanta -, dovettero avere con i Templari e con gli Ospitalieri. Non dimentichiamoci che proprio nella seconda metà del XII secolo in tutta la regione sorsero, a seguito di donazioni di privati, diversi insediamenti degli Ordini religioso cavallereschi: da Forlì a Imola, da Faenza a Reggio. È pur vero che la particolarità del caso ferrarese è quella di una vera e propria simbiosi tra il potere signorile e l'ascesa territoriale dei *milites*, confermata dalla volontà degli Adelardi di eleggere la rotonda di Mizzana come propria cappella sepolcrale.

Infatti, come sottolinea il Samaritani è assai probabile che l'ospedale di Santa Maria di Betlemme fosse già dalla sua fondazione un ospedale templare⁴⁸². Anche nelle epoche successive, come testimoniato dalle decime pontificie del 1300, Santa Maria del Tempio continuò a costituire un ente unico, anche quando gran parte delle funzioni della magione erano state trasferite da Mizzana alla chiesa di Santa Maria di Guazaduro in borgo San Leonardo.

In realtà, da un atto dell'11 novembre del 1376 si apprende che Santa Maria di Betlemme era *olim Templi* (un tempo dell'ordine dei templari), cioè templare e questo si rileva pochi anni dopo la prima testimonianza di accorpamento della stessa (già però trasferita a Santa Maria di Guazaduro) all'ordine giovannita (presente in Ferrara da prima del 1183 ma con sede unica e costante presso la chiesa della Santissima Trinità) che è del 27 settembre 1368⁴⁸³.

Una caratteristica particolare di Santa Maria di Betlemme era quella di essere una chiesa "rotonda" con pianta centrale: una specificità, che, come abbiamo visto, nel panorama degli insediamenti cavallereschi regionali condivideva con un'altra magione templare, quella di San Tommaso Becket a Cabriolo. Non è certamente il luogo per tornare a riflettere su alcune questioni

⁴⁸¹ Samaritani, *Pellegrinaggi, Crociate*, op. cit., p. 39.

⁴⁸² *Ibidem*, p. 40.

⁴⁸³ *Ibidem*.

relative alla storiografia architettonica di committenza templare: né alla relativa *querelle* sulla pianta centrale, né tantomeno al problema del legame ideologico con i “*loca sancta*” gerosolimitani. Qui ci interessa rilevare che anche in Emilia Romagna gli edifici del Tempio a pianta circolare furono presenti, ma con un’incidenza percentuale non sufficiente per sostenere la loro peculiarità nelle prassi architettoniche dell’Ordine. Inoltre, queste chiese vennero edificate in una stagione in cui si assistette alla proliferazione delle costruzioni cultuali a pianta centrale, ma soprattutto degli edifici che per chiare funzioni propagandistiche richiamavano i luoghi della Terrasanta. Il caso probabilmente più noto in Emilia è quello della basilica bolognese del Santo Sepolcro nel complesso stefaniano. Perciò, se è pur vero che Templari e Ospitalieri furono i più importanti Ordini gerosolimitani, i loro edifici da un punto di vista architettonico vanno inseriti in una *koinè* stilistica condivisa anche con gli altri ordini della Chiesa e con il mondo laico. La propaganda crociata e il fervore che essa suscitò nel XII secolo furono il fattore scatenante per la diffusione delle costruzioni a pianta centrale, anche, ma non solo, commissionate dagli Ordini religiosi cavallereschi⁴⁸⁴.

Nel 1312 Santa Maria di Betlemme transitò all’Ordine ospitaliero ma come testimoniano anche i cabrei ed i miglioramenti⁴⁸⁵

la Chiesa parrocchiale ora detta villa, edificata dal Popolo in luogo ove era altra Chiesa antica di ragione della medesima Religione e Comenda⁴⁸⁶

Infatti, anche secondo la testimonianza del Guarini⁴⁸⁷ la chiesa fu riedificata nel 1606, quando l’impianto romanico venne in parte inglobato nell’attuale abside e la parrocchia dedicata a San Matteo non apparteneva già dal 1603 all’Ordine di Malta.

Un altro insediamento cavalleresco in città che abbiamo precedentemente citato fu la chiesa di Santa Maria di Guazaduro, detta successivamente Santa Maria della Rosa. In origine anche Santa

⁴⁸⁴ Non bisogna dimenticare che in tal senso il caso di Santa Maria di Betlemme sarebbe emblematico poiché il legame con il mondo crociato è esplicito già dall’intitolazione e dalle vicende connesse alla sua fondazione.

⁴⁸⁵ La possessione di Mizzana, e indirettamente anche la chiesa, vengono citate nei seguenti documenti melitensi che abbiamo avuto la possibilità di consultare direttamente: ASMOM, Fondo Cabrei, 73¹, 1654; AOM, Arch. No. 5876 Cabreo della Commenda della SS. Trinità di Ferrara, 1680 - quasi illeggibile a causa dell’ossidazione dell’inchiostro; ASMOM, Z 178 fasc. 2 35 p; AOM, Arch. No. 5831 Visita priorale della Commenda della SS. Trinità della città di Ferrara, 1778, cc. 8rv; AOM, Arch. No. 5832 Miglioramenti della Commenda della SS. Trinità della città di Ferrara, 1780 (quasi identico al precedente); ASMOM, *Fondo Cabrei*, 73², 1784 e 1785;

⁴⁸⁶ ASMOM, *Fondo Cabrei*, 73², 1784 e 1785.

⁴⁸⁷ M. A. Guarini, *Compendio storico dell’origine, accrescimento, e prerogative delle chiese, e luoghi pii della città, e diocesi di Ferrara*, Ferrara 1621, pp. 455-457.

Maria doveva essere una *domus* templare, possedeva un suo ospedale e sorgeva fuori dalle mura della città, nella quale venne poi inglobata dall'addizione erculea. Il nome derivava probabilmente dal fossato che si trovava vicino alla magione, dove “solevano guazzar cavalli ed altri animali”. Pochissimo sappiamo della struttura dell'insediamento nel periodo templare, anche se per la prossimità al centro cittadino, nel XIII secolo, dovette assumere maggior rilevanza di Santa Maria di Betlemme, giungendo con questa a costituire un'unica commenda.

La costante posposizione di Santa Maria de Guazaduro a Santa Maria di Betlemme negli atti che le abbinano (e sono moltissimi) conferma appunto che questa era la più antica, originaria, sede templare di Ferrara⁴⁸⁸.

Nel 1312 Santa Maria passò come tutte le proprietà ferraresi del Tempio all'Ordine di San Giovanni. La magione per qualche decennio continuò a mantenere una sua autonomia amministrativa, mentre successivamente divenne pertinenza diretta della commenda ospitaliera della SS. Trinità. Nel XV secolo il generale riordino delle proprietà gerosolimitane fu alla base della decisione di concentrare le possessioni locali nelle mani del commendatore della Trinità.

Nel 1448 Nicolò V attraverso una Bolla affidò la reggenza di Santa Maria al cavaliere gerosolimitano Avanzo de' Ridolfi, il quale provvide alla sua sostanziale ristrutturazione poiché l'edificio versava in condizioni disastrose⁴⁸⁹.

Nel 1466, infatti, l'Ordine permise la permuta della chiesa di Santa Maria del Guazaduro con quella di Santa Maria della Misericordia dei frati eremitani della congregazione del Beato Pietro da Pisa, soprannominati della Rosa⁴⁹⁰. L'edificio sacro e il monastero continuarono la loro storia indipendentemente dall'Ordine di San Giovanni⁴⁹¹: nel 1640 Santa Maria venne così completamente ammodernata dagli eremitani, sopravvisse al periodo napoleonico, ma infine fu abbattuta nel 1950 a causa dei gravissimi danni bellici provocati dai bombardamenti del 1944.

Alla luce delle testimonianze analizzate emerge chiaramente che la commenda ospitaliera della SS. Trinità si configurava come l'istituzione cavalleresca più longeva, che, con le acquisizioni

⁴⁸⁸ Samaritani, *Pellegrinaggi, Crociate*, op. cit., p. 41.

⁴⁸⁹ S. Sarpi, *La chiesa ed il Convento della Rosa di Ferrara*, in “Bollettino della Ferrariae Decus”, 10 (novembre 1996), pp. 16-23. Cfr. A. Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara*, Ferrara 1746, tomo IV, p. 52.

⁴⁹⁰ C. Brisighella, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara*, Ferrara 1704, ed. 1991, p. 132.

⁴⁹¹ Da Santa Maria della Rosa proveniva lo straordinario *Compianto sul Cristo morto* realizzato dal Mazzoni e oggi conservato nella chiesa ferrarese del Gesù. Sarebbe stato molto interessante leggerlo in rapporto alla committenza ospitaliera: tuttavia la certa commissione ducale e la datazione tra il 1482 ed il 1484 lo collocano all'epoca in cui da quasi due decenni la chiesa apparteneva già agli Eremitani. Sul *Compianto* si veda la scheda di M. Scalini, in *Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni, Antonio Begarelli: sculture del rinascimento italiano*, a cura di G. Bonsanti e F. Piccinini, catalogo della mostra, Modena 2009, pp. 131-132, n. 20, (con bibliografia precedente).

successive al processo dei Templari, divenne indubbiamente un insediamento prestigioso nel panorama italiano. Secondo le ricerche di Nasalli Rocca la commenda della SS. Trinità alla fine del XVI secolo era associata a quella di Montecchio e dal punto di vista delle entrate economiche tra le 26 commende del Priorato di Venezia si collocava all'ottavo posto⁴⁹².

Come abbiamo visto nel testamento di Guglielmo III venne inserita la possibilità di un lascito all'Ospedale, così, pur non avendo ancora nessuna testimonianza documentaria in merito, non possiamo neanche escludere che gli Adelardi nell'ultimo quarto del XII secolo favorissero pure l'insediamento ferrarese dei Giovanniti. La presenza degli Ospitalieri nella chiesa della Trinità è infatti da ritenersi anteriore al 1338, e possiamo supporre che in ottemperanza alle direttive del concilio di Vienne la commenda nel 1312 assorbì le proprietà templari di Mizzana e Santa Maria del Guazaduro⁴⁹³.

Sino al 1368 la gestione della Santissima Trinità da parte di fra' Atto prima e di fra' Pietro di Borgo San Donnino poi, è da considerarsi diretta e residenziale; quella successiva di Nicoluccio Strozzi di Firenze nel 1368 risulta invece delegata all'assente fra' Guidoto de la Molza di Modena, personale fino al 1389 (eccettuato un intermezzo, nel 1382, quando agisce un procuratore – fra' Geminiano *de Cavalarinis* di Modena in qualità di custode della chiesa e della *domus* (casa) – del priore, d. Luigi *de Vagonibus* del Piemonte) alla cui morte succede, in sede di affittuario fra' Alberto di Giacomo qd. Cristo de la Molza, sempre di Modena, presente almeno negli anni 1389-99⁴⁹⁴.

Nel XIV secolo con la fine del Regno di Gerusalemme e la convulsa situazione mediterranea i pellegrinaggi verso la Terrasanta si ridussero notevolmente, mentre si diffuse la pratica di intraprendere, e spesso ripetere con solerzia, delle visite ai santuari locali sostitutivi dei luoghi gerosolimitani. In quest'ottica, sappiamo da diversi testamenti ferraresi del Trecento e del Quattrocento⁴⁹⁵ che Santa Maria del Guazaduro e la SS. Trinità divennero suppletivi dei "loca sancta" gerosolimitani, dove i pellegrini si recavano per assolvere ai propri voti.

Ovviamente l'Ordine ospitaliero fu promotore e garante di queste pratiche che assicuravano anche un importante gettito di entrate economiche legate ai lasciti o alla vendita delle indulgenze. Per esempio, un caso interessante fu quello della colletta fatta nel 1439 dal Precettore di Piacenza per la difesa di Rodi dal temuto attacco ottomano⁴⁹⁶. In cambio del denaro e della promessa di

⁴⁹² Nasalli Rocca, *Le commende italiane*, op. cit., p. 15.

⁴⁹³ Samaritani, *Pellegrinaggi, Crociate*, op. cit., pp. 47-48.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 48.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, p. 95.

⁴⁹⁶ Nasalli Rocca, *Istituzioni dell'Ordine*, op. cit., pp. 27-28.

prendere la croce contro il Turco l'ospitaliere per autorità pontificia distribuì numerose indulgenze ai devoti crociati.

Un ruolo non marginale dovette essere poi svolto dal commendatore della SS. Trinità, o comunque dall'Ordine di San Giovanni, nel 1413, quando, con il permesso papale di Giovanni XXIII, il marchese Nicolò III d'Este intraprese il pellegrinaggio in Palestina. Il rapporto tra la famiglia Este e gli Ordini cavallereschi ha radici lontane, poiché già Obizzo II nel 1292 lasciò chiare indicazioni nel suo testamento, per cui, se fossero venuti a mancare i discendenti, il suo patrimonio sarebbe andato integralmente ai frati del Tempio e dell'Ospedale di Gerusalemme⁴⁹⁷. Come ha giustamente sottolineato il Samaritani, la religiosità di Nicolò, almeno nella prima parte della sua signoria, fu caratterizzata “da un accentuato spirito religioso a sfondo cavalleresco, di tarda impronta medievale⁴⁹⁸” che culminò in Terrasanta nella rinnovata investitura equestre al Santo Sepolcro e al Calvario.



Figura 23: Maestro del trittico di Imola (Antonio Orsini?), *Battesimo di Cristo*, 1440-50, collezione privata, già nella commenda della SS. Trinità di Ferrara

⁴⁹⁷ Di grande rilevanza storica è l'analisi dei testamenti ferraresi che contengono donazioni rivolte ai due ordini compiuta dal Samaritani. Cfr. *Pellegrinaggi, Crociate*, op. cit., p. 4.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 78.

Relativamente alle vicende della commenda di Ferrara, tra secondo e terzo quarto del XV secolo, di grande importanza si sono rivelate le recenti ricerche di Chiara Guerzi⁴⁹⁹, che non solo hanno ricollegato al complesso ospitaliero gli affreschi del Maestro del trittico di Imola (Antonio Orsini?)⁵⁰⁰, ed altre notevoli opere d'arte, ma hanno convincentemente ricostruito il rapporto tra il commendatore Avanzo de' Ridolfi, la corte estense e la particolare personalità di Michele Savonarola, che nel 1450 prese a sua volta l'abito⁵⁰¹. Infatti, il complesso gerosolimitano della SS. Trinità, che integrava anche l'Ospedale di San Giovanni,

proprio nel Quattrocento dovette vivere un momento di splendore culturale grazie al precettorato di Avanzo de Ridolfi, cui il medico padovano Michele Savonarola, alla corte estense per volere di Nicolò III, dedica

l'operetta agiografica sulla vita del Battista, a cui sempre la Guerzi ha riservato un altro brillante contributo⁵⁰².

Le pitture del maestro tardogotico che la Guerzi con una datazione tra il quinto e il sesto decennio del Quattrocento colloca correttamente all'interno degli spazi dell'ospedale, come vedremo infatti non vengono ricordate né nei documenti melitensi né dalle cronache che descrivono la chiesa. La ragione primigenia della loro realizzazione può forse essere rintracciata, oltre che nella munificenza del Ridolfi, nella volontà sostanziale di ristrutturare la commenda a seguito della cessione del 1449 di Santa Maria della Rosa. Infatti, il riassetto del patrimonio ospitaliero in città e la definitiva ascesa della Trinità quale precettoria unica⁵⁰³ costituirebbero i prodromi al desiderio

⁴⁹⁹ C. Guerzi, *L'attività del Maestro del trittico di Imola (Antonio Orsini?) nella commenda della Santissima Trinità o di San Giovanni Gerosolimitano di Ferrara*, *Miscellanea di studi per il sessantesimo sacerdotale di Mons. Antonio Smaritani*, in "Analecta Pomposiana", XXXIV (2009), pp. 295-321.

⁵⁰⁰ F. Zeri, *Il Maestro del trittico di Imola e la sua presenza a Ferrara*, in *Il tempo di Nicolò III. Gli affreschi del Castello di Vignola e la pittura tardogotica nei domini estensi*, catalogo della mostra, Modena 1988, pp. 88-91; M. Ferretti, *Una scultura veneziana nella Romagna Estense*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate e F. Sricchia Santoro, Catanzaro 1995, p. 73 e n. 4; A. Galli, *Maestro del trittico di Imola*, in *Dizionario Biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 674-75 (*ad vocem*).

⁵⁰¹ Su Giovanni Michele Savonarola, professore, medico ed erudito, oltre che ovviamente cavaliere di Rodi, si veda A. Samaritani, *Michele Savonarola riformatore cattolico nella Corte Estense a metà del secolo XV*, in "Atti e memorie della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria", serie III, 22 (1976), pp. 18-34; *Michele Savonarola: medicina e cultura di corte*, a cura di C. Crisciani e G. Zuccolin, Firenze 2011 (con bibliografia precedente).

⁵⁰² Guerzi, *Un manoscritto ferrarese*, op. cit..

⁵⁰³ Anche se come abbiamo visto il legame con Santa Maria di Betlemme venne spezzato solo nel XVII secolo è innegabile che già da tempo Mizzana si trovasse in una posizione sfavorevole, lontana dal cuore politico e religioso della città.

del frate cavaliere di realizzare un convento che da un lato assolvesse alle fondative ragioni assistenziali dei *milites*⁵⁰⁴, e, dall'altro, offrisse una degna residenza per un cavaliere, colto, raffinato, uomo di fiducia degli Este. Infine, non possiamo sottovalutare il fatto che la SS. Trinità rappresentava anche un polo diplomatico dell'Ordine ospitaliero presso la dinastia ferrarese e sappiamo quanto frequenti e costanti furono in quegli anni i rapporti tra la Religione e le corti padane, sia per i reiterati tentativi di avviare una nuova crociata contro il Turco, sia per assicurare sostegno e fedeltà alla Chiesa di Roma.

Il Ridolfi, grazie alla sua lunga investitura, fu commendatore prima di Santa Maria di Guazaduro nel 1449 - fu lui a sottoscrivere la cessione dell'edificio agli Eremitani - e dal 1452 della SS. Trinità, che resse fino alla morte avvenuta nel 1487. Per tali ragioni Avanzo rappresentò certamente il cavaliere gerosolimitano più fidato presso i marchesi e i duchi d'Este, e, insieme al Savonarola (morto nel 1467), dovette servire e consigliare prima Nicolò III, poi Lionello e infine anche Borso.

Nella riflessione sulla politica religiosa della casa d'Este, la pratica del pellegrinaggio ebbe un ruolo assai interessante, con motivazioni e caratteri diversi, anche sotto lo stesso Borso. Infatti,

il 14 aprile [del 1471] giorno di Pasqua, era stato creato duca di Ferrara da papa Paolo II in occasione di un suo pellegrinaggio a Roma da lui compiuto *ad hoc* in quei giorni. Il conferimento del titolo ducale e l'ostensione della *Veronica* al cospetto del papa si erano compiuti nello stesso giorno di Pasqua; all'ostensione era annessa l'indulgenza plenaria e al dire dei vecchi - su testimonianza dell'Ariosti - mai tale calca di persone si era verificata; erano presenti non meno di 200000 persone⁵⁰⁵.

Il rapporto tra il duca e gli Ospitalieri dovette apparire ancora più stretto di quello del padre, infatti è all'epoca della sua signoria che il Savonarola ottenne i più importanti riconoscimenti ferraresi, come docente e medico di corte, e proprio al duca dedicò tra il 1454 e il 1461 il famoso libello *Del felice progresso al marchio nato di Ferrara et al ducato di Modena e Rezio et al contato di Rodigio*⁵⁰⁶.

Inoltre, in quel torno di anni Avanzo continuò nell'abbellimento della sua commenda, fino alla commissione della propria tomba che come riporta il Guarini era posta nella SS. Trinità.

⁵⁰⁴ Il problema della sopravvivenza del nosocomio gerosolimitano e dell'ascesa del Sant'Anna sono già stati brillantemente presi in considerazione da Guerzi, *Un manoscritto ferrarese*, op. cit., e da A. Franceschini, *Il sapore del sale. Ricerche sulla assistenza ospedaliera nel sec. XV in una città di punta: Ferrara*, in "Atti e memorie della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria", serie IV, 1, 1981.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, pp. 85-86.

⁵⁰⁶ M. Savonarola, *Del felice progresso di Borso d'Este*, a cura di M. A. Mastronardi, Bari 1996.

Nella ricostruzione *in fieri* del contesto culturale gravitante attorno alla Commenda grazie al prestigio del Ridolfi va forse inserita anche, la commissione, entro il terzo quarto del Quattrocento, di altre due opere, che un tempo erano parte integrante dell'arredo quattrocentesco della commenda della Trinità: si tratta del rilievo con il *Thronus Gratie* già sull'altare maggiore (Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst) e della grande statua del San Giovanni Battista (Ferrara, Pinacoteca Nazionale)⁵⁰⁷.

Allo stato degli studi il panorama delle opere commissionate dal Ridolfi è tale che ne fanno uno dei più prestigiosi committenti gerosolimitani del XV secolo, ma l'intuizione di Chiara Guerzi, relativa alla possibile provenienza della commenda anche della famosa tavola con la *Trinità* di Michele dei Carri, databile all'inizio del secolo (su cui a breve torneremo), sembra evidenziare che molto probabilmente la leva di questo straordinario prestigio artistico dovette risiedere nel desiderio della nobiltà estense di affermare i valori della cavalleria cristiana; desideri che a più riprese ebbero quale sbocco il *Passagium*, vero o simulato, e videro nei Giovanniti gli interlocutori ed i sostenitori privilegiati.

La situazione del patrimonio della commenda della SS. Trinità non dovette cambiare particolarmente nel XVI secolo, anche perché le conseguenze della caduta di Rodi e la crisi che investì la città e la dinastia fino all'ultimo duca Alfonso II, che morendo senza eredi favorì il ritorno della città nello Stato Pontificio, sancirono un certo disinteresse per l'insediamento nelle gerarchie dell'Ordine.

Nel 1580 si giunse così alla decisione del commendatore Camillo Coloretti di affidare la gestione e l'amministrazione della chiesa alla Confraternita di Santa Maria Annunziata⁵⁰⁸.

Ogn'anno la detta Confraternita riceve in memoria del medesimo Commendatore lire quarantotto moneta di Ferrara, e quella ha sempre ricevuto gli anni addietro da Illustrissimi Commendatori della Commenda pro tempore, o suoi agenti con obbligo però di offizziare detta Chiesa⁵⁰⁹

Nei successivi due secoli, come avvenne per altre commende della regione, l'amministrazione diretta e probabilmente anche la maggior parte della committenza artistica spettò alla confraternita, anche se "l'alto dominio" della SS. Trinità rimase all'Ordine di Malta che continuò a nominare i commendatori.

⁵⁰⁷ Guerzi, *L'attività del Maestro*, op. cit., p. 307.

⁵⁰⁸ "concede agli huomini e fratelli di detta compagnia la chiesa della SS. Trinità di Ferrara con la Sagrestia et tutte le sue pertinenze, et tutte le cose pertinenti al servizio della detta Chiesa affine, et effetti solamente, che detti huomini possano a loro beneficio accomodarsi di detta Chiesa e Sacrestia, et sue pertinenze per dire li suoi uffizi, orationi e devozioni secondo loro detta Compagnia e i suddetti huomini siano obbligati a tenere bene suddetta Chiesa", ASMOM, *Fondo Cabrei*, 73¹, 1654.

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

Nel 1798 con le soppressioni napoleoniche la magione venne infine demanializzata e la chiesa con il palazzo e le proprietà furono vendute a privati; questi eventi prima comportarono la totale alienazione del patrimonio mobile e successivamente la demolizione dell'edificio. Infatti, nel 1826 la SS. Trinità era già stata distrutta, così i cavalieri di Malta che trovarono ospitalità dallo Stato Pontificio, insediandosi per otto anni a Ferrara, ebbero quale chiesa conventuale San Giovanni Battista, un tempo appartenuta ai Canonici Lateranensi.

Per rivelare quale fosse lo stato delle decorazioni artistiche della SS. Trinità tra il XVII e il XVIII secolo può essere preziosa l'analisi di alcuni documenti superstiti dell'Ordine, in particolare del cabreo del 1654 e della visita del 1778. Questi presentano una discreta leggibilità ma soprattutto un numero maggiore di informazioni rispetto alla documentazione nota relativa al periodo maltese. Inoltre, da questi documenti veniamo a conoscenza dell'esistenza nella chiesa di tre altari ben corredati e di un buon numero di emergenze che offrono una panoramica su un patrimonio artistico, che, per le vicende storiche della Religione a Ferrara, affondava le sue radici direttamente nel periodo medievale. Perciò, vista l'entità del rapporto con la dinastia estense e la rilevanza dei commendatori che si susseguirono, si spera che le ricerche continuino a recuperare e relazionare al complesso ulteriori opere d'arte, come ha già fatto Chiara Guerzi e come proveremo a fare anche noi.

I membri della Santa Annunziata avevano l'obbligo periodico di far compilare un inventario dei beni presenti all'insediamento, e, nel caso la Religione avesse deciso di mandarli via, avrebbero ovviamente portato con sé ogni proprio oggetto, lasciando solo quelli che già erano in loco al loro arrivo, o che fossero frutto della committenza dei commendatori.

Inventario di robbe dilla Chiesa dilla Trinità consignate alla Compagnia [...] Sopra l'altare di S.ta Lucia posto in detta Chiesa c'è un mantile vecchio et strazzato vergato d'Azuro, [...] c'è All'Altare grande due Angili vecchi, [...] All'Altare di S. Giovanni, S.ta Lucia, S.ta Barbara c'è un Cristo fatto piccolo, cioè puttino nudo in una capanella, [...] Due angili vecchi, [...] All'Altare della Vergine Benedetta [...] c'è una croce di legno vecchissima, c'è all'altare grande la sua tela, ma vecchia, coprire l'Imagine della S.ma Trinità, con un paglio di spalliera fatto di lana con la Pietà, c'è nella Sacrestia [...] un Paglio di cerame rosso con la S.ma Trinità dipinta, [...] una tavola di pezze con suoi tripiedi [...] un paglio [...] d'Altare con la Vergine Maria dipinta, [...] due bolle vecchie, antiche strazzate poste nel Muro, [...] un quadretto vecchio fornito di legni con la S.ma Trinità dipinta [...], in mezzo la chiesa un'arca con la pietra di marmo intagliata [...] li cavalieri dell'Ordine⁵¹⁰

Dunque, nell'inventario degli oggetti posseduti dalla chiesa della SS. Trinità e consegnati alla Confraternita dell'Annunziata nell'anno 1654 non sembrano essere presenti numerose opere d'arte

⁵¹⁰ *Ibidem.*

mobili, fatta eccezione per la “croce di legno vecchissima” e per il quadretto con la SS. Trinità conservato in sagrestia. L’inventario è largamente incompleto, a parte la *Trinità* in cotto dell’altare maggiore coperta da una “tella, ma vecchia”, mancano i riferimenti alla decorazione degli altari minori e alle altre opere che sappiamo all’epoca presenti nell’edificio. É altresì possibile che parte delle decorazione fosse probabilmente affidata a pitture murali, che molto spesso in questo tipo di documenti non vengono menzionate.

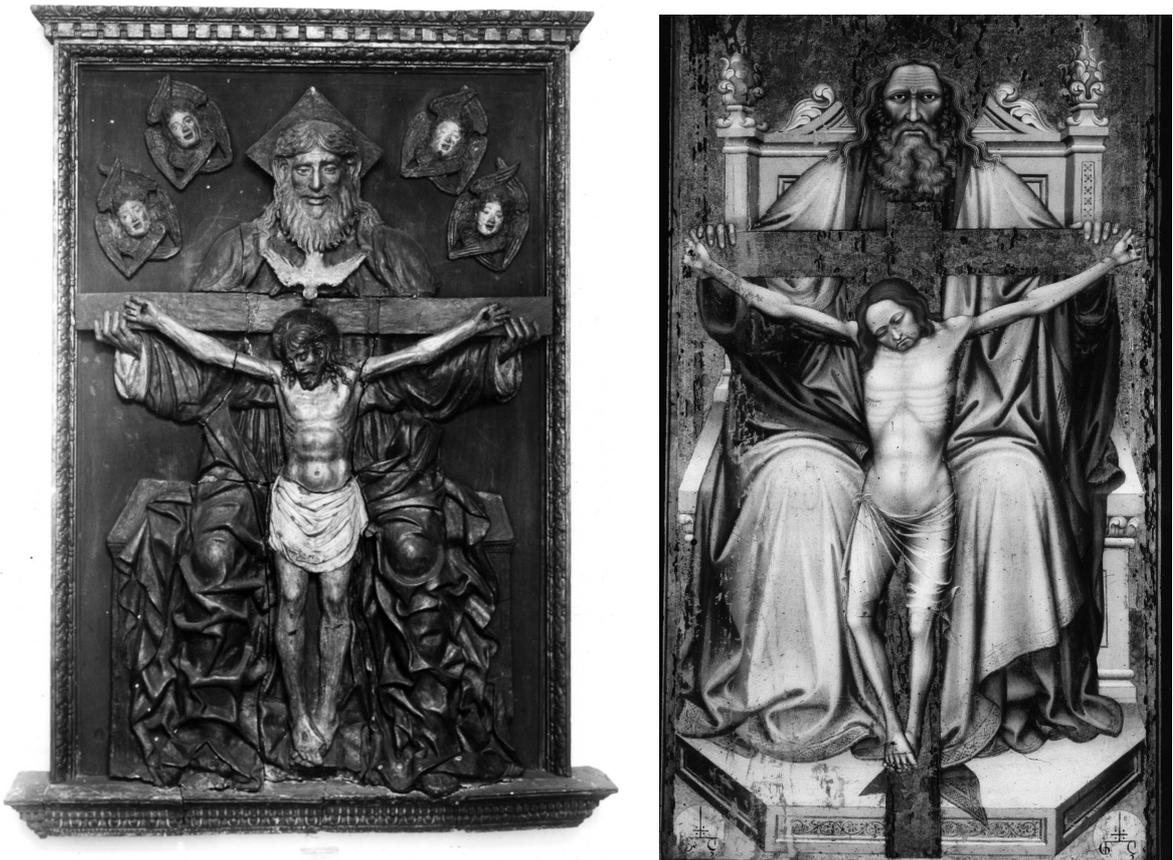


Figura 24: Scultore ferrarese, *Thronus Gratiae*, terzo quarto del XV sec., Berlino, Staatliche Museen, già alla SS. Trinità di Ferrara. Michele dai Carri, *Thronus Gratiae*, inizio XV sec., Ferrara, Pinacoteca Nazionale

Sussistono però anche elementi di un certo interesse: infatti nel mezzo della chiesa era collocata un arca sepolcrale in marmo, probabilmente la sepoltura di Avanzo de’ Ridolfi, anche se purtroppo non possediamo ulteriori informazioni in merito. Infine, sarebbe assai stimolante poter riconoscere nel “quadretto vecchio fornito di legni (la cornice?) con la S.ma Trinità dipinta”, la tavola di medesimo soggetto conservata alla Pinacoteca Nazionale di Ferrara e attribuita a Michele

dei Carri⁵¹¹, in una data a ridosso dei primissimi anni del XV secolo. L'opera mostra una singolare affinità iconografica con il *Thronus Gratiae* di Berlino, ed è

forse legittimo domandarsi se la tavola dipinta [...], non fosse stata eseguita per l'altare della chiesa; è forse nelle mutate esigenze di gusto della seconda metà del secolo che dovranno essere ricercate le ragioni della sua sostituzione con il rilievo in terracotta, esigenze che, quindi, ne avranno imposto anche una sistemazione in un ambiente secondario della Commenda [...]⁵¹².

La sagrestia potrebbe certamente essere questo luogo secondario e da un punto di vista cronologico la commissione dell'opera risalirebbe pacificamente alla reggenza dei prestigiosi commendatori Alberto della Molza o al veneziano Matteo Gradenico. Tuttavia, non possiamo qui esimerci dal sottolineare che per l'identificazione tra le due opere sussiste qualche incertezza: infatti, le dimensioni della tavola di Michele dei Carri, 114x62 cm, pur non essendo smisurate, con qualche forzatura sembrano adattarsi alla definizione di "quadretto" presente nell'inventario del 1654.

Nella *Descrizione delle pitture e delle sculture* opera postuma del Brisighella datata 1704, la situazione degli arredi della SS. Trinità si mostrava assai più consona all'importanza dell'edificio. La confraternita della Santissima Annunziata secondo l'erudito all'epoca era aggregata a quella "sopra la Minerva di Roma"⁵¹³. L'altare maggiore anche in questo caso era decorato con l'immagine della SS. Trinità, qui viene specificato "di terra cotta"⁵¹⁴, mentre ai suoi lati erano collocati due dipinti, oggi non ancora rintracciati, con l'*Annunciazione* di Domenico Monna, allievo del Bastarolo⁵¹⁵. I due dipinti furono molto probabilmente commissionati al pittore manierista dalla confraternita all'indomani dell'acquisizione della chiesa della SS. Trinità, quindi in una data non troppo distante dal 1580. Non abbiamo informazioni precise a riguardo ma vista la collocazione potevano trattarsi di due tele, che richiamavano esplicitamente l'intitolazione del sodalizio, e, che in specifiche occasioni devozionali, fungevano anche da stendardi processionali.

⁵¹¹ D. Benati, *L'affresco con la Resurrezione e il suo autore*, in *L'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara. Arte, Storia, Devozione e Restauri*, a cura di M. Mazzei Traina, Ferrara 2002, pp. 23-31; A. De Marchi, *Gentile e la sua bottega*, in *Gentile da Fabriano. Studi e ricerche*, a cura di A. De Marchi, L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano 2006, pp. 8-65.

⁵¹² Guerzi, *L'attività del Maestro*, op. cit., p. 310.

⁵¹³ Brisighella, *Descrizione delle pitture*, op. cit., p. 190.

⁵¹⁴ Maria Angela Novelli nelle note all'edizione del Brisighella attribuisce l'immagine in cotto della Trinità a un plastificatore ferrarese anonimo. *Ibidem*, p. 190, n. a1.

⁵¹⁵ Su Domenico Monna si veda L. Orbicciani, *Domenico Monna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXV, Roma 2011 (*ad vocem*).



**Figura 25: Scultore ferrarese, *San Giovanni Battista*, terzo quarto del XV sec., Ferrara, Pinacoteca Nazionale.
Scultore ferrarese, *Santa Lucia (?)*, Berlino, Staatliche Museen, già alla SS. Trinità di Ferrara (?)**

Sull'altare seguente, certamente quello intitolato a Santa Lucia, era collocata entro una nicchia la statua in terracotta della martire ritenuta tradizionalmente opera di Alfonso Lombardi. Torneremo compiutamente su questa statua, poiché a nostro avviso potrebbe identificarsi con la bellissima *Figura femminile* dello Staatliche Museen di Berlino, già inserita nell'orbita di Domenico di Paris⁵¹⁶, ma che Massimo Ferretti avvicinandola alla cultura di Niccolò dell'Arca ha datato al quinto decennio del XV secolo⁵¹⁷. L'opera infatti andrebbe a completare il panorama delle dotazioni in cotto commissionate dall'Avanzo, e, anche stilisticamente, evidenzia - soprattutto nel panneggio - qualche affinità col San Giovanni Battista della Pinacoteca estense⁵¹⁸, oltre che una policromia vicina a quella del *Thronus Gratiae*, anch'esso conservato a Berlino⁵¹⁹.

⁵¹⁶ P. Di Natale, in *Domenico di Paris e la scultura ferrarese del Quattrocento*, a cura di V. Sgarbi, scheda I.1.14, pp. 62-63.

⁵¹⁷ Cfr. Scheda XIV.

⁵¹⁸ Andrea Bacchi suggerì una provenienza padovana della scultura prossima a Giovanni Minelli: A. Bacchi, *Scultori e sculture nella Ferrara del Cinquecento*, in *Un Rinascimento singolare. La corte degli Este a Ferrara*, a cura di J. Bentini e G. Agostini, catalogo della mostra, Milano 2003, pp. 309 n. 16. Successivamente il San Giovanni Battista è stato datato tra l'ottavo e il nono decennio del XV secolo: A. Torresi, L. Scardino, *Restaurar modellando... Divagazioni*

Sul terzo altare il Brisighella riportava che Antonio Bonfanti detto il Torricella aveva dipinto intorno al primo quarto del XVII secolo una Sacra Famiglia “cavata da una stampa del Correggio” e oggi dispersa. Inoltre, “in un angolo della chiesa vi è un sepolcetto d’alquante figure di terracotta di maniera assai antica⁵²⁰”. Questo sepolcro difficilmente potrà essere identificato con quello marmoreo citato al centro della chiesa nell’inventario del 1654, che nel 1704 non viene descritto. L’ultima opera citata è un quadretto votivo con la *Trinità* e due devoti dipinto da Carlo Bononi. A differenza di molte altre opere questa è stata rintracciata da Rizzi nel 1975 e ovviamente per motivi cronologici e iconografici non può essere riconosciuta con il “quadretto vecchio” del 1654.

Proseguendo con l’analisi dei cabrei è forse nel documento redatto durante la visita priorale alla commenda della SS. Trinità di Ferrara di spettanza del commendatore Lucio Tommaso Tizzone compiuta nel 1778 dal cavaliere Annibale de’Conti di Montevecchio, brigadiere delle truppe di Sua Maestà il Re di Sardegna e governatore di Acqui⁵²¹ che troviamo le informazioni più circostanziate circa l’arredo degli altari.

Infatti, nell’*Inventario delle suppellettili ed arredi sacri* vengono descritti puntualmente le decorazioni presenti nella chiesa della SS. Trinità di ragione diretta dell’Ordine di Malta, ma viene anche esplicitamente menzionato il fatto che le suppellettili e gli arredi sacri sono di ragione della Compagnia dell’Annunziata.

Un altar maggiore consistente in una palla con la Santissima Trinità, Padre, Figliuolo e Spirito Santo di rilievo. Un baldacchino sopra a quello appeso al soffitto d’asse dipinto con uno Spirito Santo nel mezzo, e con una iscrizione in essa palla d’altare - Altare Privilegiatum -. Delli due lati di detto altare la Santissima Annunziata, con un collo d’ingranata e bottoni d’oro, con sua corona d’ottone nel capo. Un ancona tutta dorata. Cinque reliquiari per parte a piedi de’ due quadri di detta Santissima Annunziata, fint’ebano [...]. un tabernacolo dorato (sopra l’altare), con chiave d’argento e serratura di ferro [...]. Una croce di legno fint’ebano

su rifacimenti e reintegri a sculture sacre del Rinascimento ferrarese, “*Analecta Pomposiana*”, 28-29 (2003-2004), pp. 248-49. Infine, Marco Pizzo ha sottolineato le forti tangenze con il panneggio della Trinità già posta sull’altare maggiore: *Una scheda su Nicolò Baroncelli, scultore fiorentino tra Padova e Ferrara*, in *Crocevia estense. Contributi per la storia della Scultura a Ferrara nel XV secolo*, a cura di G. Gentilini e L. Scardino, Ferrara 2007, p. 91. Guerzi, *L’attività del Maestro*, op. cit., p. 308, n. 49.

⁵¹⁹ G. Medri, *Il volto di Ferrara nella cerchia antica*, Rovigo 1963, tav. 117. “mi sembra ancora che le pieghe frante, scheggiate e nel complesso già turiane, ma anche i volumi solidi e fortemente contrastati della modellazione o le leggere incisioni che movimentano la barba, richiamino da vicino quelli del San Giovanni tanto da indurre a sostenerne un’esecuzione da parte di uno scultore, probabilmente ferrarese, attivo nel corso del settimo decennio del XV secolo.” Guerzi, *L’attività del Maestro*, op. cit., p. 308-309 (con bibliografia precedente). Cfr. Scheda XIV.

⁵²⁰ Brisighella, *Descrizione delle pitture*, op. cit., p. 190.

⁵²¹ AOM, Arch. No. 5831 Visita priorale della Commenda della SS. Trinità della città di Ferrara, 1778.

sopra al medesimo tabernacolo con la Beata Vergine e San Giovanni uno per parte, con suo piedistallo, fatto a monte. [...]. Una predella a piedi di esso altare di noce, di più a lati di detto altare, due angeli, uno per parte sopra ad un piedistallo inargentati, formanti due cerforali, con suoi candelotti entro, servienti quando si dà la benedizione del Santissimo. [...]. Due quadri sopra detti angeli, uno per parte, come sopra, uno dei quali rappresenta Sant'Antonio e l'altro San Francesco sopra tela, dipinti con sua cornice intagliata dorata a vernice⁵²².

La descrizione particolareggiata dell'altare ci permette di capire la qualità degli apparati e l'attenzione con la quale la confraternita aveva arredato la chiesa e la officiava per conto della Sacra Religione. Rispetto alla *Descrizione* del Brisighella, che comunque si era soffermato solo sulle opere d'arte maggiori, la novità riguarda i due quadri dipinti con Sant'Antonio e San Francesco di autore ignoto, probabilmente databili al XVIII secolo.

Non abbiamo la possibilità di capire se la “croce di legno fint'ebano sopra al medesimo tabernacolo con la Beata Vergine e San Giovanni uno per parte, con suo piedistallo, fatto a monte” sia la stessa definita “vecchissima” nell'inventario del 1654 e posta sull'altare della Beata Vergine, poiché in quel caso manca qualsiasi riferimento alla presenza dei dolenti

Segue la descrizione dell'altare di Santa Lucia che come l'altare della Sacra famiglia era addossato alla parete destra della navata. Sopraelevato

di un gradino solo, formante in primo luogo un'Ancona tutta dorata, con un contorno di asse dipinto. Nel mezzo di detto altare l'immagine di Santa Lucia di rilievo che tiene alla sinistra mano una sottocoppa di legno innargentata con due occhi uniti insieme d'argento e dalla parte destra pure in mano un mazzo tondo di fiori finti. [...] Nel mezzo di detto gradino un tabernacolo dorato a vernice, quadrato di velluto cremisi con una chiave e serratura. Entro al medesimo tre Reliquie d'argento, una del legno della Santissima Croce, l'altra della Santissima Annunziata e l'altra di Santa Lucia, tutte e tre autentiche. Di sopra al detto tabernacolo una croce di legno dipinta rosso ed attornata con profili d'oro, e suo Cristo nel mezzo d'Ottone [...] Sopra alla mensa di detto Altare una Gloria, un Introito e un Principio, con cornici intagliate ed inargentate⁵²³.

La descrizione della statua è importante poiché rende noto il fatto che gli attributi che la santa possedeva, nel qual caso il piattino con gli occhi e i fiori finti erano stati creati *ad hoc* e quindi rimovibili⁵²⁴. In questo senso la statua conservata a Berlino può tranquillamente adattarsi a sostenere gli attributi di Lucia: infatti in corrispondenza della mano sinistra che stringe la veste

⁵²² *Ibidem*, c. 12v.

⁵²³ *Ibidem*, cc. 12 rv.

⁵²⁴ Un particolare interessante poiché gli inserti polimerici nella statuaria in terracotta non sono alieni alla scultura ferrarese tra XV e XVI secolo. Pensiamo per esempio al *Transito della Vergine* in Santa Maria della Vita, dove Alfonso Lombardi aveva collocato nella mano dell'angelo in volo una vera spada in metallo.

potevano essere collocati i fiori, mentre con la mano destra poteva sostenere il piattino con gli occhi d'argento, anche se oggi quel braccio è purtroppo mancante.

Una certa rilevanza dovevano possedere le reliquie poste in bella mostra sull'altare: probabilmente quella della Vera Croce e quella di Santa Lucia appartenevano proprio all'Avanzo, che fece realizzare la statua, mentre quella della Vergine Annunziata doveva spettare alla confraternita.

Il terzo e ultimo altare, quello dedicato alla Sacra Famiglia, possedeva anch'esso

un gradino solo sopra a quello dedicato alla Beata Vergine, Bambino Gesù e S. Giuseppe sopra tela, con sua cornice nera profilata d'oro e miniata. Di più un contorno alla detta ancona o sia quadro formante l'ancona di detto altare di legno intagliato e dipinto con vari colori. [...]. Sopra alla mensa di quello si ritrova una Gloria con suo Introito ed un Principio con sue cornici inargentate. [...] e finalmente un baldacchino appeso al soffitto con uno Spirito Santo nel mezzo.

Il dipinto su tela è con ogni probabilità quello realizzato dal Bonfanti su modello del Correggio. Ma l'importanza della visita del 1778 è che ci dà numerose informazioni sulle altre opere che erano collocate sulle pareti della chiesa, in particolare presso la cantoria che verosimilmente si trovava lungo il corpo dell'edificio.

Di più sotto alla Cantoria in fondo a detta Chiesa appesa un'Arme con lo stemma di Maria. Di sopra a detta Arme un quadro attacco a detta cantoria rappresentante un'immagine con sua cornice dorata a vernice. Di più altri due quadri esistenti lateralmente al terzo descritto altare sopra tela, uno rappresentante l'Incoronazione della Vergine e l'altro Santa Margherita con sue cornici dorate a vernice. Un altro quadro grande appeso sopra la porta Maggiore, sopra tela, rappresentante la Santissima Vergine e San Carlo con sua cornice dorata a vernice⁵²⁵.

Purtroppo anche in questo caso la loro iconografia abbastanza diffusa e la genericità delle informazioni non permettono un riconoscimento dei dipinti, anche perché allo stato degli studi non possediamo altre loro descrizioni.

La situazione del patrimonio artistico della SS. Trinità dovette rimanere invariata fino alle soppressioni, quando la chiesa venne venduta a privati, fatto che portò alla conseguente dispersione di tutti i sacri arredi e delle opere d'arte. È assai verosimile che la *Trinità* e la *Santa Lucia* in terracotta presero allora la strada del mercato antiquario, per confluire successivamente nelle collezioni dello Staatliche Museen di Berlino.

Nonostante le vaghezze dell'inventario del 1658, i documenti melitensi e le guide riportano una situazione artistica nella chiesa della commenda in cui, pur permanendo i capolavori della

⁵²⁵ *Ibidem*, cc. 16rv.

stagione quattrocentesca legata al Ridolfi, parte delle opere d'arte provenivano dalla committenza della confraternita di Santa Maria, in una data posteriore al 1580. Rimane il fatto, che, come nei casi di Imola e Reggio, è possibile che uno dei tre altari mantenne almeno per un certo lasso di tempo il patronato dell'Ordine di Malta. Non possiamo quindi preliminarmente escludere, data la rilevanza dei commendatori a cui la chiesa comunque spettò, che una parte dei dipinti moderni venne commissionata proprio da questi, a maggior gloria della Sacra Religione e per loro futura memoria.

LE COMMENDE DI MODENA

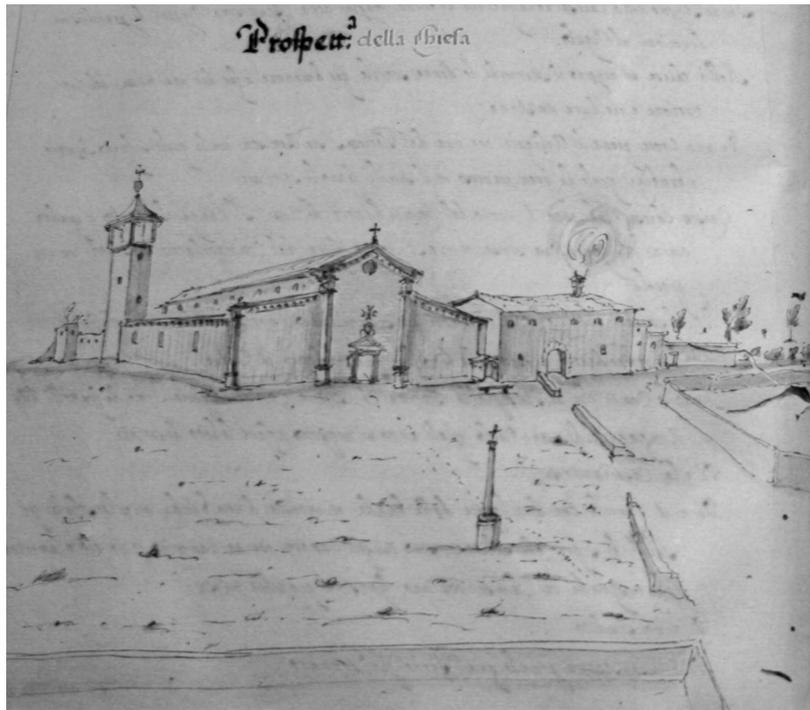


Figura 26: Cabreo della Commenda di San Giovanni Battista detta del Cantone, 1625, AOM, Arch. No. 5887

La presenza degli Ordini religiosi cavallereschi a Modena è attestata fin dal Medioevo, quando i cavalieri templari fondarono la magione e l'ospedale di Ponte sant'Ambrogio alle porte della città, nell'attuale via Masone⁵²⁶. Nel XIII secolo i precettori templari di Santa Maria stipularono, grazie all'intervento del vescovo e dell'abate di Nonantola, alcune convenzioni con il Comune relative alla gestione ed alla manutenzione del ponte sul Panaro e del corrispondente tratto stradale della via Emilia⁵²⁷. Del primo insediamento del Tempio in città la documentazione nota non ci permette di ricostruire molto, sia per quanto concerne gli edifici originari, sia in relazione a quello che dovette essere il patrimonio artistico commissionato dai cavalieri⁵²⁸.

Invero, una testimonianza unica della presenza templare nei territori emiliano romagnoli è offerta dal Messale O.II.13, oggi conservato nell'Archivio Capitolare di Modena, realizzato nell'ultimo quarto del XII secolo e riadattato per le funzioni liturgiche dei *fratres*. La sua importanza è data dal fatto che allo stato degli studi si tratta di uno dei rari manoscritti miniati di

⁵²⁶ E. Trota, *L'Ordine dei cavalieri templari a Modena e l'ospedale del ponte di S. Ambrogio*, in "Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le antiche province modenesi", serie XI, 6 (1984), pp. 29-55.

⁵²⁷ Nasalli Rocca, *Istituzioni dell'Ordine*, op. cit., p. 21.

⁵²⁸ *Templari e Giovanniti in Emilia-Romagna*, op. cit.

sicuro utilizzo templare⁵²⁹. Recenti ed approfondite indagini hanno dimostrato che il codice venne probabilmente realizzato dallo *scriptorium* benedettino di San Solutore a Torino per il monastero piacentino di Sant' Alessandro. Successivamente passò in dotazione alla *domus* templare di Mucciatella, per pervenire infine a Modena all'insediamento di Ponte Sant' Ambrogio⁵³⁰.

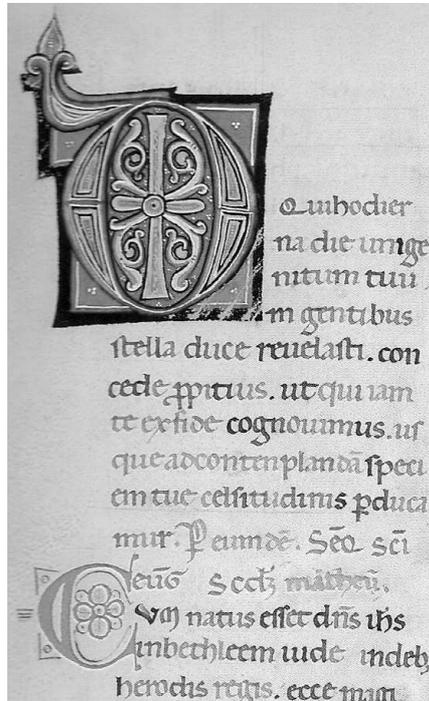


Figura 27: Miniatore franco-piemontese, Messale, Modena, Archivio Capitolare, O.II.13

Forse un esempio di decorazione libraria di committenza templare può invece essere rintracciato in una iniziale istoriata con la *Natività* che decora una carta la cui pergamena era stata riutilizzata come coperta per una raccolta di documenti notarili di probabile provenienza bolognese. La particolarità iconografica dell'iniziale è data dal fatto che la lettera istoriata è racchiusa a sua volta in un'edicola sorretta da due colonnine, che risulta speculare alla rappresentazione stilizzata del Tempio di Gerusalemme impressa sui diversi sigilli dei *militēs*. L'edicola è inoltre sormontata da una croce rossa patente, simbolo appunto dei cavalieri, affiancata dal sole e dalla luna. Abbiamo avuto la possibilità di discutere con Gaetano Curzi dell'iconografia, il quale ci ha suggerito di non scartare la possibilità della committenza templare ma anche di considerare l'edicola in riferimento al Santo Sepolcro. In attesa di un contributo specifico qui ci limitiamo a ricollegare la *Natività* al lessico della bottega del Maestro di Imola, evidenziando la sua straordinaria prossimità all'Antifonario ms. 510 del Museo Civico Medievale di Bologna, databile intorno al 1275.

⁵²⁹ Cfr. Scheda XV.

⁵³⁰ Dondi, *Missale Vetus*, in *Il messale dei templari*, op. cit., pp. 71-128.

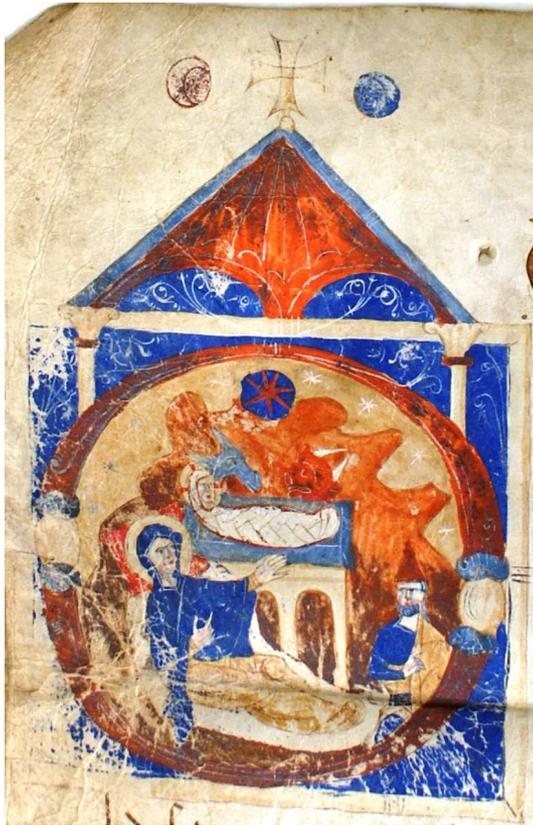


Figura 28: Bottega del Maestro di Imola, *Natività*, 1275 ca. Sigillo templare, XIII sec.

Nel 1312 anche la magione templare modenese passò all'Ordine ospitaliero che in città possedeva nella zona settentrionale la commenda di San Giovanni Battista. La chiesa era chiamata "del Cantone" poiché si trovava presso il baluardo di San Giovanni che dominava le mura a nord della città. Nel XV secolo questa cinta muraria era assai modesta, aveva grosso modo la forma di un rettangolo il cui lato lungo andava da San Pietro proprio alla chiesa gerosolimitana.

San Giovanni Battista del Cantone ebbe vita lunghissima, testimoniando una continuità insediativa dell'Ordine di San Giovanni rilevante, anche in relazioni agli altri insediamenti emiliano romagnoli. La commenda era già esistente tra il 1184 e il 1224⁵³¹, il suo sviluppo dovette rientrare nella politica insediativa medievale giovannita nei centri della regione: la Religione puntava ad inserirsi nei settori urbani di una certa rilevanza. Lo scopo era quello di giungere ad una sostanziale assimilazione con la società locale, così da favorire il raggiungimento degli scopi precipui dei *militēs*: l'assistenza ospedaliera, l'amministrazione e l'incremento economico delle commende.

Grazie agli studi di Nasalli Rocca sulla situazione patrimoniale dei cavalieri di Malta nella penisola⁵³², sappiamo che nel XVI secolo gli insediamenti di Modena, già riuniti sotto la commenda

⁵³¹ *Ibidem*, p. 18.

⁵³² Nasalli Rocca, *Le commende italiane*, op. cit., p. 14.

di San Giovanni Battista, nel novero delle realtà ospitaliere del Priorato di Venezia, possedevano un regime economico di medio livello. Dopo l'acquisizione delle proprietà templari, lo stato delle proprietà gerosolimitane dovette rimanere sostanzialmente invariato fino al Cinquecento, quando invero iniziò una lenta ma inesorabile emorragia di beni che progressivamente restrinse il gettito economico che da Modena giungeva al Convento di Malta.

All'epoca dello stabilimento dell'Ordine a Malta e anche dalla seconda metà del sec. XVI (che fu caratterizzata dal grande assedio) alla fine del Settecento, l'arricchimento dell'Ordine in Italia non fu cospicuo⁵³³.

E anzi nel caso emiliano qui in esame si può parlare di un chiaro processo involutivo che portò soprattutto al progressivo degrado ed alla definitiva alienazione dei possedimenti della magione del Ponte Sant'Ambrogio.

Le cose andarono un po' meglio per la chiesa di San Giovanni del Cantone che rimase di pertinenza degli Ospitalieri fino alle soppressioni del 1798⁵³⁴. I suoi beni prima incamerati dal demanio, durante la Restaurazione entrarono nelle disponibilità della famiglia ducale. Nel frattempo la parrocchiale fu riaperta al culto, anche se ovviamente i cavalieri non ne rientrarono in possesso. Nel 1859 poi, per volontà della principessa Maria Beatrice d'Este, sorella del duca di Modena, le Carmelitane Scalze di Ferrara si insediarono nel vecchio complesso maltese. Vi rimasero fino al 1954, quando trasferite le monache, la chiesa e il convento, che versavano in precarie condizioni di conservazione, vennero vendute all'INAM che provvide a demolirle.

L'unico contributo originale che questa tesi può fornire alla conoscenza del patrimonio artistico degli Ospitalieri di Modena è l'analisi del meraviglioso cabreo relativo alla commenda di San Giovanni Battista detta del Cantone, genericamente datato 1625⁵³⁵. Il manoscritto, oggi conservato all'AOM presso la Biblioteca Nazionale di Malta, è catalogato come cabreo ma in realtà si tratta di un codice miscellaneo con il *Processo dei Miglioramenti della Comenda di San Giovanni Battista detta del Canton di Modena*, seguito da una raccolta di documenti di varia natura (c'è anche il resoconto di una visita ad una commenda portoghese nella diocesi di Oporto) e concluso dall'effettivo *Cabreo*, compilato nel 1618. L'aggettivo che abbiamo speso per il *Cabreo* appare quanto mai appropriato, poiché, tra i numerosi documenti del genere che abbiamo avuto la possibilità di visionare nelle ricerche di questa tesi, questo è uno dei pochi che si caratterizza per una fattura di rilevante interesse artistico. Infatti, non solo possiede il disegno rigoroso delle piante

⁵³³ *Ibidem*, p. 2.

⁵³⁴ F. Ferrari Moreni, *Intorno alla chiesa di San Giovanni alle Mura di Modena*, Modena 1856.

⁵³⁵ AOM, Arch. No. 5887 Cabreo della Commenda di San Giovanni Battista detta del Cantone di Modena, 1625.

delle possessioni e degli edifici che afferivano alla commenda, ma i diversi capitoli vengono anche corredati con gustosi schizzi a inchiostro. Oltre alla scrittura calligrafica ed alla decorazione degli elementi paratestuali, l'anonimo redattore del codice si diletta tratteggiando disegni stilizzati di diverse dimensioni, che di volta in volta rappresentano animali da cortile, contadini, cavalieri o simboli della Religione⁵³⁶.

Cominciando con l'analisi del *Processo* del 1625 relativo alla visita compiuta dai commissari Obizzo Guidotti (commendatore di Parma) e Pietro Diotallevi, vengono menzionati numerosi lavori di ristrutturazione che interessarono il complesso di San Giovanni sotto il commendatore Ainolfo Bardi Conte di Vernio. I lavori furono messi in opera rispettivamente dai maestri muratori Ludovico Vaccari e Giovanni Bortolomasi, e, tra gli "altri bonificamenti fatti", venne rifusa anche una campana che si era rotta, e si restaurarono le fontane della casa e della chiesa.

E per haver trasportato l'Altar maggiore avanti per far choro indietro, con tre scalini perché li fratelli della Congregazione di San Carlo potissero officiare le loro orationi⁵³⁷.

San Giovanni del Cantone aveva all'epoca tre navate, con l'altare grande ed il coro nuovi; inoltre c'erano due altari laterali e fonte battesimale. Nella chiesa aveva anche sede la congregazione di San Carlo. Il cappellano vi teneva anche la scuola pubblica, mentre in prossimità dell'edificio si era installato l'Ospedale delle Stigmati che usufruiva gratuitamente della cantina e della casa annessa per i pellegrini⁵³⁸. La visita proseguiva poi con la redazione dell'inventario dei beni mobili e degli arredi della commenda, con esclusiva attenzione per quelli fatti realizzare dal Bardi e in alcuni casi effigiati con la sua arma⁵³⁹.

Segue il bellissimo *Cabreo* del 1618 con sua autonoma numerazione; anche qui viene riportata la descrizione della chiesa, della sacrestia, del campanile e di tutti gli stabili pertinenti alla commenda. Nonostante la sua qualità estetica, poche sono le informazioni che si possono ricavare sulle opere d'arte, che si limitano quasi unicamente ad un affresco della Vergine "di grandissima devotione al Popolo" che si trovava "in un angolo della Chiesa nella facciata⁵⁴⁰". L'accento è così

⁵³⁶ Ci riserviamo in futuro di dedicare una pubblicazione specifica al cabreo vista la rilevanza anche estetica della sua decorazione.

⁵³⁷ AOM, Arch. No. 5887 Cabreo della Commenda di San Giovanni Battista detta del Cantone di Modena, 1625, cc. 7rv.

⁵³⁸ *Ibidem*, cc. 10rv.

⁵³⁹ *Ibidem*, c. 14r.

⁵⁴⁰ AOM, Arch. No. 5887 Cabreo della Commenda di San Giovanni Battista detta del Cantone di Modena, 1625, c. 2r.

prevalentemente posto su un'opera di rilevanza devozionale e nella stessa logica può essere compresa anche l'attenzione particolare che viene tributata ad un reliquiario conservato su uno degli altari.

Ve una Croce piena di Reliquie con una del glorioso S. Gio. Battista con la quale si fanno segnare i bambini quale ha gran concorso et il simile fanno li spiritati⁵⁴¹.

Inoltre, si fa esplicita menzione del fatto che San Giovanni Battista era stata “fabbricata di nuovo dal Commendatore De' Rossi⁵⁴²”, che era parrocchiale e sotto di sé aveva anche il castello dove dimorava “il signor Duca e la sua corte⁵⁴³”. Questa è un'esile traccia, certamente non trascurabile, della possibilità che la commenda intrattenesse rapporti cordiali con i duchi estensi⁵⁴⁴.

Un episodio artistico di un certo interesse che coinvolse San Giovanni Battista del Cantone e che indirettamente ci fornisce qualche ulteriore ragguaglio sul rapporto tra i cavalieri e i duchi, è quello relativo alla transizione dell'altare del SS. Sacramento, oggi conservato nel Duomo di Modena⁵⁴⁵. L'altare fu commissionato dal cavaliere gerosolimitano Pietro Magelli, nato nel 1659 a Mediana borgata di Montecuccolo, il quale svolse diversi incarichi per la corte estense e fu confessore di fiducia di Maria Betrice d'Este, moglie del re d'Inghilterra in esilio Giacomo II Stuart. Dopo quell'esperienza il Magelli diventò il precettore del figlio della marchesa Vittoria Spinola e del principe Grillo di Genova. Il sacerdote ospitaliere riuscì a convincere la devota marchesa a finanziare la costruzione di un raffinato e prezioso oratorio innalzato nella sua terra d'origine ed intitolato all'Immacolata Concezione, che venne inaugurato il 22 luglio 1696.

La facciata era preceduta da un alto ed elegante portico, mentre l'interno terminava con un'ampia abside. Fu giudicato in quegli anni un oratorio *dei più ragguardevoli della montagna*. Vi lavorò Giovanni Maria Milanese, membro di una rinomata famiglia di muratori proveniente dalla Lombardia, ormai da decenni stabilitasi nella zona⁵⁴⁶.

In particolare l'oratorio veniva esaltato dalla qualità dell'altare che per volontà della marchesa era stato realizzato da una bottega genovese coadiuvata dallo scultore francese Honoré Pellé (1641-

⁵⁴¹ *Ibidem*, c. 2r.

⁵⁴² *Ibidem*, c.2r

⁵⁴³ *Ibidem*.

⁵⁴⁴ Per quanto riguarda il rapporto tra gli Este e l'Ordine Ospitaliero di San Giovanni rimandiamo ai capitoli dedicati alle commende di Ferrara e Reggio Emilia.

⁵⁴⁵ A. Pini, *L'altare del SS. Sacramento nel Duomo di Modena: una perla sconosciuta proveniente dal pavullese*, in <<http://www.tsc4.com/archiviocapitolaremo/AAMO/Altare%20duomo.htm>> (consultato il 2/05/12).

⁵⁴⁶ *Ibidem*.

1718), che realizzò anche l'imponente statua in marmo di Carrara dell'*Immacolata Concezione con San Giovannino* che lo sovrastava.



Figura 29: Honoré Pellé, *Immacolata Concezione con San Giovannino*, 1696, Modena, Cattedrale, già in San Giovanni Battista del Cantone

Pochi anni dopo Pietro Magelli, vista l'incuria nella quale versava l'oratorio montano, decise di far trasportare l'altare con la statua a Modena, e successivamente di donarli alla chiesa di San Giovanni Battista del Cantone. Infatti, fu per lungo tempo rettore del tempio della commenda gerosolimitana (1704-1741), nella quale si impegnò considerevolmente per mantenerne il decoro e un dignitoso ufficio. Con le soppressioni i beni gerosolimitani vennero venduti, ma nel 1803 il De La Tour, agente napoleonico dei Beni Nazionali, donò l'altare e la statua al vescovo Tiburzio Cortese. L'*Immacolata Concezione* venne allora posta sull'altare della sagrestia, mentre la complessa mensa marmorea nel 1806 fu ricollocata nella cappella del SS. Sacramento.

Dagli studi del Pini sappiamo che l'altare, oggi conservato nella cattedrale di Modena, nei suoi spostamenti dovette perdere gran parte del suo splendore. Infatti, dalle testimonianze si desume che a Mediana la mensa era caratterizzata da

un complesso intarsio di rare pietre su uno sfondo di bianco marmo di Carrara con bugne e fregi di broccatello di Spagna, di diaspro di Sicilia, di ardese, di polcevera e di alabastro di tutte le varietà. Accresceva il pregio e la

grazia dell'altare il numero incredibile di pietre di cui era tempestato: 93 corniole, 83 diaspri, 18 agate, 27 lapislazzuli, sei radici di smeraldo, 4 ametiste e altre di minor valore⁵⁴⁷.

Un gusto che ben si associava al barocchetto classicista trasposto dallo scalpello del Pellé. Un altare sofisticato che nella ricchezza delle pietre e nel candore dei marmi traduceva quel desiderio di pompa e riconoscimento che accomunava nella loro ultima stagione i membri della Sacra Religione, i quali non esitavano a commissionare ricche decorazioni scultoree sulla scorta delle scelte effettuate dalle alte gerarchie dell'Ordine in San Giovanni Battista a La Valletta.

⁵⁴⁷ *Ibidem.*

SANTO STEFANO A REGGIO EMILIA



Figura 30: Reggio Emilia, Santo Stefano

Nel panorama degli insediamenti degli Ordini religiosi cavallereschi nel nord Italia, la chiesa di Santo Stefano a Reggio Emilia rappresenta una delle emergenze artistiche di maggior spessore, sia per la qualità delle opere d'arte in essa conservata, sia per la continuità d'uso che ne ha permesso la sopravvivenza. Santo Stefano vanta una storia millenaria poiché già nell'XI secolo esisteva una cappella dedicata al protomartire che dava il nome a un piccolo borgo, posto fuori la città vescovile, dalla quale era diviso dal torrente Crostolo.

Dalle carte dell'archivio di San Prospero emerge che nel 1019 l'imperatore Enrico II donò al vescovo Teuzone la cappella e gli annessi fabbricati con un ospizio per i pellegrini⁵⁴⁸. Nel 1047, il vescovo Sigifredo II decise di affidare Santo Stefano e le sue pertinenze ai Canonici di San

⁵⁴⁸ M. Iotti, *La chiesa di Santo Stefano in Reggio*, Reggio Emilia 1998, p. 17.

Prospero in Castello⁵⁴⁹. Verosimilmente possiamo ipotizzare una prima campagna di lavori in una data posteriore, ma non troppo distante, dalla metà del secolo XI: la cappella venne così trasformata in un piccolo oratorio per volontà dei canonici nuovi responsabili del plesso. A quest'intervento, bene esemplato da una peculiare tipologia laterizia, appartengono probabilmente "i muri delle navate laterali, i pilastri ottagonali e le colonne della seconda campata⁵⁵⁰". Una preziosa traccia dell'edificio dell'XI secolo è a nostro avviso ravvisabile nel capitello fitomorfo di pietra calcarea, conservato nella studio del parroco. I caratteri stilistici con cui viene tradotta la decorazione vegetale trovano numerosi riscontri nella scultura regionale; in tal senso un interessante confronto può essere quello con i capitelli della cripta bolognese della chiesa dei Santi Naborre e Felice.

La situazione mutò radicalmente il 23 febbraio 1130, quando, il Prevosto Erardo, a nome del Capitolo di San Prospero, affidò la chiesa, l'ospedale e le sue proprietà ad Alberto abate dell'Abbazia di Frassinoro. I benedettini divennero così gli usufruttuari di Santo Stefano con l'obbligo di versare un canone annuo di otto libbre d'olio⁵⁵¹. L'abbazia si trovava sull'Appennino, tra i territori di Modena e Reggio, e acquisì un notevole potere fin dal 1072 quando Beatrice di Lotaringia e la figlia Matilde di Canossa prima rifondarono il cenobio e poi vi affidarono le spoglie di San Claudio.

Non possediamo documenti specifici, ma è assai probabile che l'ampliamento dell'edificio avvenne in una data posteriore al 1130, quale conseguenza diretta del possesso di Santo Stefano da parte dell'Abbazia di Frassinoro. La sostanziale ricostruzione della chiesa secondo le dinamiche del romanico padano è testimoniata ancora oggi dalle colonne e dai capitelli in cotto del transetto che anche da un punto di vista stilistico, nonostante il lessico arcaico, ancora legato ai modi matildici, non mancano di presentare diversi confronti in ambito emiliano. Nel solaio del portico è ancora visibile parte della muratura realizzata nel XII secolo: sul lato settentrionale dell'edificio, corrispondente alla navata centrale sono presenti alcune monofore strombate murate, sovrastate da una decorazione ad archetti in cotto con terminazioni simboliche zoomorfe⁵⁵².

L'insediamento passò invece all'Ordine templare nel gennaio del 1161, quando Achille Taccoli

⁵⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 39.

⁵⁵¹ *Ibidem*, p. 17.

⁵⁵² Inoltre, nella parte superiore del transetto sinistro, è visibile, celata dai rifacimenti del solaio, parte di una grande scritta in gotica che corre sul cornicione dell'edificio romanico. Si può solo leggere il nome del santo dedicatario della chiesa, la scritta sembrerebbe risalire alla prima metà del XV secolo.

Arcidiacono di Reggio e Prevosto della insigne basilica di San Prospero, consenziente il Vescovo Alberico, con rogito di Gilberto notaio palatino, diede in livello ai Templari le terre di «Santo Stefano» (già pertinente alla chiesa di S. Prospero e l'Ospedale annesso⁵⁵³).

L'accordo prevedeva che i Templari versassero annualmente un canone simbolico di dieci libbre di olio, consultassero il vescovo per le questioni spirituali e gli presentassero ufficialmente il sacerdote dell'ordine incaricato della cura delle anime nella chiesa. L'abate di Frassinoro che aveva il diritto su Santo Stefano s'infuriò e ricorse direttamente all'arbitrato di Alessandro III, che impose al Tempio di pagare dieci soldi lucchesi come canone annuale ai benedettini.

L'insediamento dei cavalieri del Tempio nel territorio di Reggio⁵⁵⁴ risale al 1144 con la *Domus in Curte Muzateille*⁵⁵⁵ e viene ribadito da un documento dell'archivio capitolare di Reggio del 7 aprile dello stesso anno, nel quale il prevosto Alberto concesse al priore templare Guglielmo un terreno con un fabbricato denominato "il Tempio", un toponimo che storpiato dialettalmente ancora oggi ne indica la località⁵⁵⁶.

Oltre la chiesetta e l'ospedale di Santo Stefano in città, dove avevano la loro sede, pare che tenessero anche l'antico ospedale dei pellegrini al Ponte di Rubiera che furono poi dei Cavalieri Gerosolimitani. Nell'elenco delle case d'Italia rappresentate nel gran Capitolo tenuto a Santa Maria del Tempio in Piacenza nel 1244 non appare quella di Reggio, ed inoltre, il documento vaticano parla della «*domus de Regio districtus Parm.*», sembra pertanto che la casa di Reggio, tuttoché antica, dipendesse da quella di Parma⁵⁵⁷.

La dimensione della chiesa e degli edifici che i Templari ereditarono dai benedettini furono certamente rilevanti, soprattutto se confrontati con quelle di altri insediamenti cavallereschi della regione. Perciò la poca considerazione che le gerarchie dell'Ordine ebbero della magione reggiana fu dovuta probabilmente alla mole ridotta degli appezzamenti terrieri e quindi alle mediocri entrate che ne derivavano. In tal senso, non dimentichiamoci mai che lo scopo sostanziale delle commende degli Ordini cavallereschi in Occidente, sia di quelle Templari che di quelle Ospitaliere, fu sempre quello di mantenere economicamente lo sforzo crociato d'*Outremer*.

⁵⁵³ E. Nasalli Rocca, *Le Commende dell'Ordine degli Ospedalieri di San Giovanni nel territorio reggiano Santo Stefano di Reggio Emilia e Calerno*, in "Annales de l'Ordre de Malte", n. 2, aprile-giugno (1960), p. 16.

⁵⁵⁴ D. Morini, *I Templari nel territorio di Reggio Emilia luoghi e tracce*, in *Il messale dei templari*, op. cit., 43-69.

⁵⁵⁵ G. Tiraboschi, *Memorie storiche Modenesi*, vol. IV, Modena 1793-95, p. 33.

⁵⁵⁶ R. Finzi, *I Templari a Reggio Emilia ed il processo a Fra Nicolao*, in "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi", serie XI, vol. I (1979), p. 26.

⁵⁵⁷ R. Magnani, *I Templari a Reggio e la loro soppressione*, in "La provincia di Reggio", Anno V, n. 1 (1926), p. 13.

Alla luce di questa considerazione deve così essere letta anche l'informazione riportata dal Tiraboschi⁵⁵⁸, per cui la gestione di Santo Stefano fu affidata ad una compagnia di laici già nel 1170, coadiuvati da un sacerdote templare⁵⁵⁹. Ciononostante, prima che i beni di Santo Stefano nel 1312 passassero all'Ordine ospedaliero⁵⁶⁰, si ricordano ancora due precettori templari: rispettivamente Fra Giovanni di Busana nel 1258 e Fra Gherardo da Brescia dieci anni dopo⁵⁶¹.

Ai fini degli interessi specifici di questa tesi, purtroppo anche in questo caso per quanto riguarda il periodo templare non possediamo testimonianze materiali e dalle carte non sembrano emergere particolari relativi alla decorazione di Santo Stefano. Infatti, come abbiamo visto poc'anzi, gli interventi plastici databili al 1130 sarebbero da riferire alla committenza benedettina e non a quella templare. Forse una prova delle importanti dimensioni della chiesa e del convento di Santo Stefano, può essere rintracciata nel 1201, quando la *domus* e in particolare l'ospedale accolsero i modenesi fatti prigionieri dai reggiani in uno scontro presso Formigine.

L'Ordine di San Giovanni possedeva a Reggio Emilia almeno dal 1266 una commenda, con chiesa dedicata al Battista e ospedale, posta fuori Porta San Pietro, sempre sulla via Emilia ma opposta a Santo Stefano. Invero, la vecchia commenda di San Giovanni dovette sopravvivere sia nel XIV che nel XV secolo; solo nel 1551 infatti questa venne opportunamente trasferita sotto Santo Stefano e nel 1619 la vecchia chiesa venne abbattuta per far posto alle nuove fortificazioni cittadine⁵⁶².

Il precettore giannita che nel 1312 prese possesso di Santo Stefano fu Benedetto da Rieti, mentre numerosi altri cavalieri sono ricordati da Nasalli Rocca tra il XIV e il XV secolo sulla scorta dello Scurani⁵⁶³. Dal punto di vista degli interventi artistici relativi alla seconda metà del XIV secolo è probabile che alla committenza di uno di questi possano essere rapportati, su base stilistica,

⁵⁵⁸ Tiraboschi, *Memorie storiche*, op. cit..

⁵⁵⁹ Nel 1191 viene ricordato come rettore un sacerdote di nome Mauro. *Ibidem*.

⁵⁶⁰ Il processo templare investì ovviamente anche Reggio, tuttavia è solo nel procedimento verso i membri dell'Ordine in Toscana che venne inquisito *Fr. Nicholaus Reginus* precettore della magione di Grosseto. Si veda Finzi, *I templari a Reggio*, op. cit., pp. 35-47.

⁵⁶¹ Tiraboschi, *Memorie storiche*, op. cit.

⁵⁶² Per le poche notizie relative alla chiesa gerosolimitana di San Giovanni in Borgo San Pietro si veda Nasalli Rocca, *Le commende dell'Ordine*, op. cit., p. 17, n. 1. Inoltre, nei documenti riguardanti Santo Stefano ritorna con una certa frequenza il nome della possessione con piccolo oratorio di Gazada. Questo complesso rurale sorgeva nel distretto di San Martino, ma non è ancora stato identificato con precisione, probabilmente anche a causa della sua completa distruzione.

⁵⁶³ *Ibidem*, p. 20.

i poveri lacerti pittorici superstiti nella controfacciata. Invece, al primo quarto del XV secolo andrà ricondotta la parziale figura del San Giovanni Battista - come si evince dal cartiglio e dall'abbigliamento - affrescata sulla parete sinistra del transetto, in prossimità dell'uscita laterale della chiesa. Nel 1425 è ricordato precettore Guido Zoboli da Parma, ed anche in virtù del fatto che proprio la coeva cultura artistica parmense sembra essere richiamata dai caratteri stilistici del lacerto potremmo timidamente ricollegarlo alla sua reggenza.



Figura 31: Baldassarre d'Este (?), Cappella sepolcrale di Girolamo Ardizzoni (?), prima campata destra, 1493-96, Reggio Emilia, Santo Stefano

Nel XV secolo, però, nel novero dei commendatori di Santo Stefano, due personalità della stessa famiglia spiccano per la loro rilevanza e per il rapporto privilegiato che intesero con la casa d'Este: rispettivamente Pietro e Girolamo degli Ardizzoni. Pietro Ardizzoni da Reggio già documentato come cavaliere nel 1443 e poi come precettore nel 1462⁵⁶⁴, rivestì un ruolo politico certamente di primo piano. Infatti, il 18 luglio 1451 si ricorda una missiva a lui diretta da parte di

⁵⁶⁴ *Ibidem.*

Francesco Sforza, in quel momento a Cremona, che cita esplicitamente la sua corrispondenza⁵⁶⁵. Il cavaliere fu un personaggio di fiducia della corte estense, per esempio sappiamo che nel 1458, quando il duca di Milano cedette il castello di Cavriago a Borso d'Este, questi lo affidò per alcuni anni al governo di Pietro⁵⁶⁶. I rapporti con la casata continuarono anche quando l'Ardizzoni divenne commendatore a Reggio, e forse potremmo identificare col nostro quel Pietro degli Ardizzoni che nel 1455 inviava una lista di libagioni al duca Borso, citato in un documento conservato nell'archivio delle Masserie Estensi di Modena.



Figura 32: Baldassarre d'Este (?), *San Matteo*, 1493-96, Reggio Emilia, Santo Stefano

A Girolamo Ardizzoni è invece legato, quale testimonianza di pietà e fede, l'importante lascito nel quale venivano istituite e donate a Santo Stefano le “casette” da destinarsi come abitazioni popolari gratuite ai meno abbienti⁵⁶⁷. Non conosciamo l'anno di morte dell'Ardizzoni ma

⁵⁶⁵ <http://www.lombardiabeniculturali.it/missive/documenti/6.229/> (consultato il 3/06/12)

⁵⁶⁶ G. Badini, A. Gamberini, *Medioevo reggiano. Studi in ricordo di Odoardo Rombaldi*, Milano 2007, p. 358.

⁵⁶⁷ “Queste casette si davano a capi famiglia, poveri ed onesti, così come aveva voluto il testatore; essi dovevano riattare a loro spese e mantenere, con una congrua garanzia, gli stabili loro affittati. [...] Per la prima volta la concessione avrebbe avuto la durata di 15 anni ma potevano essere fatte conferme triennali per i meritevoli. Si trattava di un «uso» dato per carità, ad arbitrio del Commendatore concedente. [...] si trattava della concessione di 12 casette in Reggio, di patronato onorifico della Commenda, per lascito di Girolamo Ardizzoni (fine del sec. XV). [...] La fondazione

è verosimile che il lascito confermato da Alessandro VI nel 1497 fosse legato al suo testamento. I documentati rapporti tra gli Ardizzoni e i duchi di Ferrara dovettero spaziare dall'ambito gastronomico a quello artistico, poiché è sotto la reggenza di Girolamo che con ogni probabilità vennero realizzati gli affreschi della prima campata destra di Santo Stefano, che Daniele Benati⁵⁶⁸ ha avvicinato al clima artistico generato dalla presenza di Baldassarre d'Este a Reggio Emilia⁵⁶⁹.

L'intervento, che può essere datato su base stilistica all'ultimo decennio del XV secolo, si articolava nella decorazione ad affresco di un altare di patronato diretto dell'Ardizzoni. Di cultura schiettamente estense ci rimangono gli Evangelisti che trovano posto tra le vele della volta costolonata, mentre di più difficile valutazione, a causa delle disastrose condizioni conservative, restano sulla parete i lacerti con San Rocco, San Sebastiano e Cristo in pietà. Queste figure sono tutte inserite in una bella architettura all'antica che si mostra, nonostante i rifacimenti, in continuità sostanziale con la volta superiore.



Figura 33: Pittore reggiano, *Cristo passo*, secondo quarto del XVI sec., Reggio Emilia Santo Stefano

dell'Ardizzoni, commendatario dell'Ordine gerosolimitano, venne autorizzata con una bolla del Papa Alessandro VI, 21 Novembre 1497. Le casette erano poste nella vicinia di San Raffaele (Via S. Martino e via Ponte Levone) ciascuna recava sulla facciata una immagine di San Giovanni, protettore dell'Ordine e della Madonna della Ghiara protettrice della città." *Le commende dell'Ordine*, op cit., p. 19, n. 2. Tuttavia a p. 20 Nasalli Rocca, probabilmente per una svista, confonde i due Ardizzoni sostenendo che sarebbe Pietro ad istituire le "casette".

⁵⁶⁸ D. Benati, *Due schede per vicino da Ferrara*, in *Scritti in Onore di Giuliano Briganti*, Milano 1990, p. 59.

⁵⁶⁹ D. Benati, *Francesco Bianchi Ferrari e la pittura a Modena tra Quattro e Cinquecento*, Modena 1990, p. 36. Cfr. Scheda XVI.

Un'altra decorazione pittorica degna di nota è costituita dagli affreschi riscoperti nel 1978 nello studio del parroco. Queste pitture si trovavano in un vano ricavato dal prolungamento del transetto, su una delle pareti che nel XVII secolo costituivano la sagrestia. Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad una pala d'altare dipinta ad affresco, perciò dal punto di vista compositivo, potrebbe apparire evidente il riferimento alle pitture tardo quattrocentesche. Infatti, l'anonimo pittore cinquecentesco prossimo alla maniera dell'Anguissola realizzò un Cristo in Pietà che sovrastava l'immagine della Vergine in gloria col Bambino, affiancata da due santi, Stefano e Giovanni Battista⁵⁷⁰. Purtroppo non si hanno notizie certe sui commendatori di quel periodo ma dalle carte della curia arcivescovile emergerebbe il nome di un certo Battista Franchetti da Correggio, probabilmente il sacerdote incaricato dall'amministrazione di Santo Stefano tra il 1521 e il 1542⁵⁷¹. L'affresco da un punto di vista stilistico può pacificamente rientrare in quel torno di anni, inoltre la postura del Bambino benedicente porterebbe ad ipotizzare l'esistenza, nella parte perduta del dipinto, della raffigurazione di un committente, o il commendatore di allora oppure anche il Franchetti.

Al XVI secolo risalirebbe anche il porticato che ancora oggi ingloba la facciata e il fianco nord della chiesa, collegandola direttamente agli edifici che in antico dovettero appartenere all'ospedale. Una soluzione tarda che tuttavia avvicinava Santo Stefano ad altri importanti insediamenti gerosolimitani regionali, come Imola e Faenza, dove sopra al portico medievale trovavano la loro dislocazione gli spazi dedicati alla cura dei pellegrini e degli infermi.

Nel XVII e nel XVIII secolo, come riporta Nasalli Rocca⁵⁷², la documentazione conosciuta sulla commenda aumenta in maniera sensibile, tanto che possiamo verificare puntualmente la novità relative alla disposizione strutturale della chiesa, alle sue decorazioni, ai cambiamenti patrimoniali e alla successione dei commendatori.

Da questa documentazione emerge che il rapporto tra gli estensi e Santo Stefano continuò anche nel XVII secolo; infatti, nelle carte della commenda all'ASMOM è conservata una missiva datata 22 ottobre 1608, dove il Duca di Modena Cesare d'Este chiede alla Religione che suo figlio diventi commendatore⁵⁷³. La *querelle* che coinvolse anche l'insediamento gerosolimitano di Modena fu redenta direttamente dal pontefice che conferì, scavalcando la gerarchia dell'Ordine, il

⁵⁷⁰ M. Pirondini, *Un documento pittorico del primo Cinquecento*, in "Reggio Storia", n. 1 (giugno 1978), pp. 46-48; M. Pirondini, E. Monducci, *La pittura del Cinquecento a Reggio Emilia*, Milano 1985, p. 29.

⁵⁷¹ Iotti, *La chiesa di Santo Stefano*, op. cit., p. 35.

⁵⁷² Nasalli Rocca, *Le commende dell'Ordine*, op cit., pp. 20-21.

⁵⁷³ ASMOM, *Fondo Commende*, Z 175, fasc. 2 35 a, lettera 22 ottobre 1608.

titolo di commendatore a Ippolito d'Este. Ancora, nel 1648, la casata mantenne una sorta di privilegio ereditario sulle commende del proprio territorio, poiché per volontà di Innocenzo X a Ippolito succedette il cardinale Rinaldo d'Este⁵⁷⁴.

Nella seconda metà del secolo Santo Stefano venne affidata a un illustre gerosolimitano, Marcantonio Zondadari di Siena, che, come abbiamo visto, ebbe un'eccezionale carriera nella Religione poiché divenne commendatore di Santa Maria del Tempio a Bologna, Balì di Gran Croce, ed infine Gran Maestro nel 1720.

Lo Zondadari fu un attento amministratore, oltre che un munifico committente; alla sua volontà infatti si deve la riorganizzazione economica delle proprietà di Santo Stefano e

L'introduzione nella Chiesa e «Ospizio» [...] (quest'ultimo per altro doveva aver cessato da tempo le sue funzioni ospedaliere) dei Frati Minimi di S. Francesco di Paola al posto dei precedenti Cappellani del clero secolare. Anche alla Commenda della vicina Parma era avvenuto, in quell'epoca, l'insediamento di quell'Ordine, evidentemente assai apprezzato, allora, negli ambienti dell'Ordine Gerosolimitano⁵⁷⁵.

I Frati Minimi si insediarono a Reggio dal 1695, con l'appoggio dei duchi e col beneplacito apostolico e vescovile. I Paolotti assunsero anche l'onere di pagare un canone all'Ordine di Malta, che gli aveva ceduto a titolo livellario il “dominio utile” della Chiesa, del palazzo e delle sue spettanze relative agli stabili ed ai possedimenti terrieri. L'atto venne approvato dal Gran Maestro, e l'Ordine ospitaliero mantenne comunque “l'alto dominio” su tutti i beni della commenda⁵⁷⁶.

Proprio sotto lo Zondadari, si presume anche attraverso l'ausilio dei Minimi, si ebbero i maggiori stravolgimenti strutturali all'edificio medievale e Santo Stefano dovette in sostanza assumere le attuali sembianze.

L'interno della chiesa vide la cancellazione delle forme romaniche tanto ripudiate in quell'epoca: le colonne vennero squadrate, i capitelli mozzati, gli archi parzialmente distrutti e ricostruiti, le volte ricoperte, vennero creati gli altari laterali, le absidiolate già smembrate furono trasformate in cappelle di pianta vagamente rettangolare, con il presumibile scopo di ricavarne uno spazio maggiore per la creazione di due altari dedicati a Sant'Anna e S. Stefano; tutto insomma venne trasformato secondo i dettami del gusto barocco⁵⁷⁷.

Certamente in quest'epoca furono scialbati gli affreschi medievali e l'interno venne imbiancato.

All'ASMOM è conservato un bel cabreo, redatto e decorato con tutti i crismi per volontà dello Zondadari, che descrive in maniera precisa i beni appartenenti alla commenda nell'anno

⁵⁷⁴ Nasalli Rocca, *Le commende dell'Ordine*, op cit., p. 21.

⁵⁷⁵ Nasalli Rocca, *Le commende dell'Ordine*, op cit., p. 17.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p. 19.

⁵⁷⁷ Iotti, *La chiesa di Santo Stefano*, op. cit., p. 44.

1705⁵⁷⁸. All'epoca la parrocchiale di Santo Stefano possedeva sei altari, il convento e gli orti. Nel cabreo si trova anche la pianta di un piccolo oratorio, con un solo altare, e di un'abitazione posseduta a livello dall'Arte dei Falegnami. Nel 1533 a ridosso della chiesa era stata costruita la cappella della Madonna della Steccata. L'intitolazione richiamava lo stacco di una immagine della Vergine ritenuta miracolosa e lì trasportata da porta Santo Stefano. Nel 1633 il piccolo oratorio venne ceduto all'Arte dei Falegnami che lo intitolarono al proprio santo patrono Giuseppe. I documenti descrivono con continuità l'oratorio che aveva un affaccio sia sulla chiesa di Santo Stefano che sul portico, con il quale comunicava grazie ad una piccola porta⁵⁷⁹. Soppressa l'Arte durante il periodo napoleonico anche l'oratorio, nel 1808 con la costruzione della parrocchiale venne smantellato⁵⁸⁰.

Nel XVIII secolo la situazione degli arredi e delle decorazioni che abbellivano la chiesa non dovettero cambiare radicalmente, anche se intorno agli anni settanta si decise la costruzione di una nuova e grande sagrestia. Nel 1769, nonostante l'opposizione dei Paolotti e del commendatore, Pasquale d'Aragona, la parrocchia fu soppressa. Nel 1783 anche l'Ordine dei Minimi di San Francesco di Paola fu soppresso e il complesso tornò *in toto* sotto l'egida dell'Ordine di Malta.

Nel 1794, furono introdotti i Padri Carmelitani calzati che vi trasferirono solennemente il simulacro della B.V. del Carmine che ancora oggi si venera sull'altare maggiore⁵⁸¹.

Nel 1797 con l'istituzione della Repubblica Cisalpina Santo Stefano cessò di essere una commenda dell'Ordine gerosolimitano, e, chiusa la chiesa, vennero assorbite dal demanio e venduti il convento, l'orto e tutti i possedimenti terrieri. Con la fine dell'esperienza napoleonica nella chiesa venne trasferita la parrocchia di San Giovanni evangelista mentre l'antico convento venne ricomprato dalla curia per affidarlo nel 1859 alle "Figlie di Gesù".

I diversi restauri novecenteschi hanno certamente giovato al recupero di Santo Stefano, così, con la riscoperta dei capitelli e dei diversi affreschi, oggi non possiamo più condividere il severo

⁵⁷⁸ ASMOM, *Fondo Cabrei*, 59.

⁵⁷⁹ AOM, Arch. No. 5857 Miglioramenti della Commenda di Santo Stefano di Reggio, 1777. Alle cc. 29v e 30 r è descritta la visita dell'Oratorio "annesso alla chiesa sotto il titolo di San Giuseppe dell'Arte dei Falegnami che ne è livellaria". Viene menzionata una copia dell'inventario presentato al commendatore commissario e datato 1696. All'interno sono citate alcune opere d'arte, come una croce di legno con il crocefisso in stucco e un quadro sull'altare, che purtroppo non viene descritto. Segue l'elenco degli oggetti liturgici e delle sacre suppellettili fatte realizzare a spese dall'Arte stessa.

⁵⁸⁰ Sull'Oratorio di San Giuseppe de' Falegnami si veda Iotti, *La chiesa di Santo Stefano*, op. cit., pp. 90-91.

⁵⁸¹ Nasalli Rocca, *Le commende dell'Ordine*, op. cit., p. 19.

giudizio che spesso venne espresso dalla storiografia del passato sul suo patrimonio artistico⁵⁸². Non si può neanche nascondere che a causa delle complesse vicende storiche, la chiesa si configuri come un groviglio quasi inestricabile di opere d'arte, delle quali è spesso difficile tracciare la provenienza o riuscire ad avere qualche informazione sulla committenza. Anche le attribuzioni e le valutazioni stilistiche delle singole opere hanno spesso sensibili oscillazioni, sia qualitative che cronologiche.

Per queste ragioni proveremo attraverso l'utilizzo dei *Miglioramenti* del 1777⁵⁸³, stilati sotto il commendatore Pasquale Caetani d'Aragona, a dirimere alcuni dubbi e alcune criticità connesse all'analisi degli oggetti artistici presenti nella chiesa, cercando ovviamente di far luce su quelli che furono effettivamente il prodotto della committenza ospitaliera. Nel caso reggiano poi le indicazioni iconografiche ci possono certamente aiutare, poiché diversi dipinti fanno specifico riferimento all'universo di valori e temi caro all'Ordine dei Minimi.

La visita dei *Miglioramenti* comincia con la descrizione della chiesa dal portale maggiore, concentrandosi sui beni paolotti: vi si legge che nella parete destra presso un altare con un quadro di San Giuseppe

evvi quello di nostro Santo Padre con sua effige in pittura opera insigne del sig. Conte Carlo Cignani Bolognese e viene riparata con tendina, quale calasi per via di Guide di Ferro a tempo debito⁵⁸⁴.

Oggi, al posto del dipinto con San Giuseppe, non più rintracciabile, c'è la pala con la *Fuga in Egitto* commissionata da Benedetto Fossa, la cui famiglia nel XIX secolo dovette probabilmente acquisire il patronato dell'altare. Invece, la bella tela del Cignani con San Francesco di Paola ha fortunatamente la stessa posizione del 1777, con l'altare decorato dall'*antependium* in scagliola, rappresentante l'immagine del santo inginocchiato, firmato nel 1700 da Marco Mazelli.

Continuando la visita, dopo la porta che conduceva al convento ed alla sagrestia, viene descritta la cappella dedicata a San Francesco di Sales, con la sua effige su tela e l'altare ben corredato. Purtroppo anche questo dipinto non è più conservato nella chiesa, mentre nella cappella ora è collocata la bella pala d'altare con Santo Stefano. Quest'opera nei *Miglioramenti* era invece

⁵⁸² “Essa offre ora poco interesse artistico anche per le molte manomissioni”, *Ibidem*, p. 20.

⁵⁸³ AOM, Arch. No. 5857 *Miglioramenti della Commenda di Santo Stefano di Reggio, 1777*.

⁵⁸⁴ *Ibidem*, c. 21r.

posta nell'abside maggiore, che, successivamente ristrutturato dai Carmelitani, oggi ospita la *Madonna del Carmine*⁵⁸⁵.

L'abside maggiore aveva un grande altare con tabernacolo, posto sotto un baldacchino di damasco, mentre alle pareti erano collocate le portiere del coro ligneo. Dietro all'altare era posto un quadretto con l'immagine della Vergine "fatta di ricamo" con una cornice nera, mentre

Dalla facciata del coro pende un quadro grande con cornice dorata coll'Immagine di Santo Stefano Protomartire, e de SS. Gio e Paolo Martiri, Pittura del famoso Scarsellini⁵⁸⁶.



**Figura 34: Paolo Guidotti, *San Giovanni, Santo Stefano e San Paolo Martire*, 1613-20, Reggio Emilia, Santo Stefano.
Paolo Guidotti, *Giuditta con la testa di Oloferne*, 1610 ca, collezione Koelliker.**

Il dipinto con *San Giovanni, Santo Stefano e San Paolo Martire* è stato recentemente attribuito al pittore romano Paolo Guidotti⁵⁸⁷ che soggiornò a Reggio nel 1613. Tale attribuzione da un punto di vista stilistico è oggi pienamente condivisibile, nondimeno alcuni aspetti conservativi e stilistici suggeriscono una riflessione in merito, anche sulla base delle informazioni del 1777 che lo riferiscono al pennello dello Scarsellino⁵⁸⁸.

⁵⁸⁵ Nel breve lasso di tempo che vide i Carmelitani in Santo Stefano, questi provvidero a modificare l'abside maggiore che perse l'originaria forma circolare e divenne poligonale; inoltre furono realizzate due grandi finestre che avevano la funzione di illuminare la *Madonna del Carmelo*.

⁵⁸⁶ AOM, Arch. No. 5857 Miglioramenti della Commenda di Santo Stefano di Reggio, 1777, c. 22v.

⁵⁸⁷ G. Papi, in *La "schola" del Caravaggio. Dipinti della collezione Koelliker*, a cura di G. Papi, catalogo della mostra, Milano 2006, n. 16, p. 80.

⁵⁸⁸ Ci riserviamo di tornare sull'argomento con un contributo specifico.

Ritornando alla navata sinistra nei *Miglioramenti* si può rintracciare la descrizione dell'altare in stucco del commendatore Zondadari. La sua decorazione appare sostanzialmente immutata: con il paliotto in scagliola con gli stemmi del cavaliere e il precursore - realizzati verso la fine del XVII secolo da un anonimo maestro emiliano - e la pala dipinta con *La decollazione di San Giovanni Battista*⁵⁸⁹ attribuita secondo la tradizione a Sebastiano Galeotti.

Seguiva la porta minore della chiesa, oggi murata, e l'altare dedicato ai Santi Giacomo, Giovanni apostolo e Sant'Antonio da Padova, rappresentati in un unico dipinto⁵⁹⁰. Questa pala, oggi dispersa, è stata sostituita con quella raffigurante la *Madonna col Bambino e i Santi Giovanni, Cecilia e Giuseppe*, attribuita ad un anonimo emiliano del tardo cinquecento. Le caratteristiche dell'ancona lignea e il gusto neoclassico dell'altare, sormontato dall'aquila di Giovanni, suggeriscono una datazione dell'intervento relativa al primo quarto del XIX secolo. Con scarso margine di errore possiamo allora asserire che la ristrutturazione di questo altare, e la conseguente collocazione dell'opera, avvennero all'epoca del trasferimento in Santo Stefano della parrocchia di San Giovanni Evangelista.

A c. 24 r comincia invece la descrizione della nuova sagrestia costruita lungo il lato destro della chiesa, che aveva verosimilmente due ingressi: il principale, subito dopo il portale maggiore, e quello minore a fianco della cappella di San Francesco di Sales. Nella facciata della sagrestia erano disposti tre quadri: il primo, collocato nel mezzo, con San Francesco da Paola e San Francesco di Sales, aveva ai lati due dipinti su tela con l'immagine di Sant'Antonio da Padova e quella della SS. Annunziata. Tra questi quadri l'unico rintracciabile, per altro conservato ancora nel solaio della chiesa, è quello di *Sant'Antonio da Padova in preghiera*⁵⁹¹.

In fondo alla sagrestia è interessante rilevare l'esistenza di un camerino, con "uscio pitturato alla cinese" e dentro venivano custoditi altri nove quadri: due grandi con cornice "avvelata" e gli altri con cornice "ammarmorata"⁵⁹². Dopo questo spazio si proseguiva in un secondo camerino dove si conservava un crocefisso, non tanto grande, sei quadri piccoli con cornice gialla, un crocefisso d'ottone,

⁵⁸⁹ "pittura di qualche merito, e sta riparato con una tendina di color celeste". AOM, Arch. No. 5857 Miglioramenti della Commenda di Santo Stefano di Reggio, 1777, c. 22r.

⁵⁹⁰ AOM, Arch. No. 5857 Miglioramenti della Commenda di Santo Stefano di Reggio, 1777, c. 22r.

⁵⁹¹ Opera emiliana di una certa qualità potrebbe essere probabilmente datata entro la prima metà del XVII secolo.

⁵⁹² *Ibidem*, c. 25r.

un simulacro del nostro Santo Padre di legno inargentato. Un piccolo crocefisso d'ottone per il Baldacchino con Croce di Legno nera coperta al davanti con lastra d'ottone, dove si vede impressi gli strumenti della passione⁵⁹³.

Seguiva un lungo elenco di argenti, suppellettili sacre, vasellame, messali, vestimenti, tappeti, cuscini e reliquiari (di Santo Stefano, di San Francesco da Paola - da montarsi sulla statua reliquiario - e di San Francesco di Sales)⁵⁹⁴. Infine, viene citata l'esistenza di un coretto, che comunicava con la chiesa attraverso una finestrella, con alla parete un piccolo altare sovrastato da un dipinto con *San Francesco di Paola e la Beata Vergine*, "con cornice in forma ovale ed indorata⁵⁹⁵".

Dalle ricerche si evince chiaramente che anche nel caso di Santo Stefano la maggior parte del patrimonio artistico esistente nel 1777 è oggi disperso. Dai *Miglioramenti* sembra poi evidente che un numero rilevante di queste opere era stata commissionata dai Frati Minimi; altresì, nella natura stessa del documento è inscritta la volontà dei compilatori di rammentare solo le realizzazioni più recenti, quelle dell'ultimo commendatore e della comunità di religiosi che gestiva la chiesa da quasi un secolo.

Seguendo il filo logico di un siffatto ragionamento, ed anche alla luce della sostanziale continuità insediativa dei diversi ordini in Santo Stefano, possiamo però ipotizzare che negli elenchi generici dei quadri conservati nella grande sagrestia si potessero celare le opere d'arte più antiche possedute della commenda. Allo stato degli studi infatti, se escludiamo gli affreschi, l'altare Zondadari e la pala di Santo Stefano, ciò che rimane tra gli oggetti artistici della chiesa,⁵⁹⁶ o è frutto della committenza dei Minimi e dei Carmelitani, o è derivato da acquisizioni o donazioni risalenti al XIX e al XX secolo, come il bellissimo crocefisso ligneo quattrocentesco collocato nella navata centrale.

⁵⁹³ *Ibidem*.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, c. 27r.

⁵⁹⁵ *Ibidem*, cc. 29v-30r.

⁵⁹⁶ Nella chiesa sono presenti altri dipinti di epoche e stili diversi, conservati rispettivamente in sacrestia, in solaio e presso l'abitazione del parroco. In tal senso si ricordano la *Crocifissione e Maria Maddalena*, di cultura provinciale tardo-barocca, una interessante *Madonna col Bambino con San Giuseppe e Sant'Anna*, la *Madonna che prega innanzi al Bambin Gesù* di scuola tardo-manierista reggiana, e, forse l'opera più bella, il tondo con cornice a fiori, con la *Madonna col Bambin Gesù che impugna una rosa*, databile alla metà del XVII secolo.

SAN GIACOMO DELLA MASONE A TRESINARO E LA COMMENDA DI SAN GIOVANNI BATTISTA DI MONTECCHIO

Alla commenda di Santo Stefano di Reggio Emilia spettava anche la chiesa parrocchiale di San Giacomo a Tresinaro, oggi chiamata Masone, che possedeva alcuni casamenti e diverse proprietà terriere. Non abbiamo molte informazioni di San Giacomo in epoca medievale, ma da un documento dall'Archivio capitolare della Cattedrale di Reggio si evince che l'ospedale e l'adiacente oratorio furono fondati dal cittadino reggiano Giovanni di Bernardo Normanno nell'anno 1133.

Volendo fabbricare una Chiesa e uno Spedale a onore di Dio e della B. Vergine e del S. Sepolcro nel luogo detto Tricenaria, e avendo a' Canonici di Reggio comunicato il suo disegno, questi pregarono l'arcivescovo di Ravenna Gualtieri che allora trovavasi in questi luoghi, perché ne benedicesse la prima pietra e ne consacrasse l'altare⁵⁹⁷.

Il fondatore cedette San Giacomo al capitolo della Cattedrale. Non si sa esattamente quando nella gestione dell'insediamento subentrarono i Giovanniti, ma è probabile che il percorso non fu molto diverso da quello di altri ospizi regionali, posto che anche in questo caso il riferimento al Santo Sepolcro sottendeva un legame con l'universo ideologico crociato. Nel 1302 un documento cita esplicitamente *Fr. Johannes Preceptor domus de Tresnaria*, è la testimonianza dell'appartenenza all'Ordine Ospitaliero di San Giovanni, mentre in un altro documento del 1337 si scopre che l'ospedale era dedicato a San'Ilario⁵⁹⁸.

Nel *Cabreo di tutti li beni della commenda Jerosolamitana di S. Stefano di Reggio* realizzato sotto lo Zondadari c'è anche la pianta della possessione di Tresinara, posta nella villa della Masone, con la chiesa parrocchiale di San Giacomo che all'epoca possedeva tre altari⁵⁹⁹. Anche nei *Miglioramenti* del commendatore Caetani d'Aragona viene riportata la visita alla possessione di Tresinara⁶⁰⁰. L'antica chiesa di San Giacomo all'epoca risultava tutta puntellata perché "ruinosa"; possedeva un'unica navata con tre altari, battistero e pulpito. Dal documento veniamo a conoscenza della costruzione di un nuovo edificio, non ancora terminato, e per tale ragione le funzioni vi venivano officiate nel vecchio oratorio.

Purtroppo non si conoscono ancora precise informazioni sulla decorazione artistica del complesso, la chiesa attuale venne completamente ristrutturata all'inizio del Novecento, anche se conserva parte del fabbricato realizzato negli anni Settanta del XVIII secolo. Uniche testimonianze

⁵⁹⁷ G. Tiraboschi, *Dizionario topografico-storico degli stati estensi*, II, Modena 1825, p. 382

⁵⁹⁸ "S. Yilarij de Tresénaria", *Ibidem*, pp. 382-383.

⁵⁹⁹ ASMOM, *Fondo Cabrei*, 59.

⁶⁰⁰ AOM, Arch. No. 5857 *Miglioramenti della Commenda di Santo Stefano di Reggio*, 1777, cc. 16rv.

superstiti dell'antico oratorio di San Giacomo sono le tre acquasantiere: una in marmo, con decorazione zoomorfa, risalirebbe al XV secolo, mentre le altre due presentano rilievi fitomorfi. Grazie ad un'iscrizione datata 1503 sappiamo che queste due acquasantiere furono realizzate in una sostanziale ristrutturazione cinquecentesca del vecchio edificio voluta dall'allora commendatore ospitaliero.

Nel reggiano un insediamento gerosolimitano di una certa importanza fu quello di San Lorenzo di Calerno a Montecchio Emilia. Già nel XII secolo era documentato a Calerno un ospizio per i pellegrini che dipendeva direttamente dal Capitolo della cattedrale di Parma⁶⁰¹; nel 1141 e nel 1146, i papi Innocenzo II ed Eugenio II, riconfermando i diritti del Capitolo, menzionavano una *capellam de Calerno cum hospitali*⁶⁰². Nel 1153 la gestione dell'insediamento passò al Monastero di San Genesio di Brescello. In una data imprecisata l'ospedale dal monastero venne affidato all'Ordine Ospitaliero di San Giovanni; il primo documento che infatti testimonia l'appartenenza di San Lorenzo ai cavalieri è datato 1315, quando il Comune di Reggio concesse alcuni privilegi ai suoi coloni⁶⁰³.

Nel Quattrocento San Lorenzo risultava commenda dell'Ordine e possedeva un ingente patrimonio sia agricolo che immobiliare, infatti

Soltanto in Calerno, aveva oltre la Corte, il Molino, l'Osteria, il Molinazzo, la Duchessa, nove possessioni, nonché una in Pozzoferrato, case in Montecchio, terra in Barco, al lago, in villa Gaida, in villa Costa ecc. Un totale di circa biolche 1450, come risulta dal «Cabreo» o Inventario compilato nel 1781⁶⁰⁴.

Conosciamo il nome di alcuni cavalieri che l'amministrarono, anche se, soprattutto in epoca moderna, San Lorenzo fu spesso posta sotto il controllo dei commendatori di Santo Stefano a Reggio. Il Saccani ricordava l'esistenza di uno stemma di Filippo Schiafenati, datato 1504, e dipinto sul camino della cucina, e di un altro identico posto sotto la volta della colombaia⁶⁰⁵. Invero, una importante ristrutturazione degli edifici della commenda avvenne proprio nel XVI secolo, è quindi

⁶⁰¹ G. Saccani, *Calerno – Duchessa. Monografia storica*. Reggio Emilia 1907.

⁶⁰² <<http://reggioemiliaturismo.provincia.re.it/page.asp?IDCategoria=2949&IDSezione=21410&ID=375078>>

(consultato il 16/10/12).

⁶⁰³ Nasalli Rocca, *Le commende dell'Ordine*, op cit., p. 23.

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

⁶⁰⁵ Saccani, *Calerno – Duchessa*, op. cit.

assai probabile che gli stemmi dello Schiafenati furono dipinti per celebrare l'intervento e il suo precettore.

La chiesa venne invece rinnovata per volontà del commendatore Francesco Ferretti nel 1724. San Lorenzo seguì le vicende dell'Ordine fino alle soppressioni quando fu venduto al banchiere Serventi di Parma.

Attualmente il complesso è ancora di proprietà privata e versa in cattive condizioni di conservazione. La chiesetta in mattoni con semplice facciata a capanna è sovrastata da un piccolo campanile con cella a monofore, l'interno non presenta più nessuna traccia di decorazioni e ovviamente tutto l'arredo sacro è andato disperso.

Nelle ricerche di questa tesi sono emerse però nuove testimonianze documentarie che vanno a completare quelle già note. Infatti, nel 1650 l'allora commendatore Alessandro Galli fece realizzare un cabreo completo della commenda di San Lorenzo⁶⁰⁶. A quell'epoca all'insediamento gerosolimitano apparteneva anche un oratorio dedicato a San Giovanni Battista situato nel paese di Montecchio. Questa piccola chiesa, già documentata nel 1354 venne però definitivamente abbattuta nel 1867. Nella descrizione l'edificio culturale si presenta imbiancato dentro e fuori, sulla porta vi era "l'arma della Sacra Religione e se ne vedeva un'altra sul muro". All'interno, sull'altare era collocata "una tavoletta dell'Evangelio di S. Gio.", mentre "nella muraglia sopra il choro una pittura dell'immagine di S. Gio. Batta⁶⁰⁷".

La visita per la realizzazione del cabreo proseguì al palazzo della commenda in località Masone dove c'era, ieri come oggi, l'oratorio dedicato a San Lorenzo.

All'altare dell'oratorio un'ancona grande in tilla dipinta a'olio con l'immagine dilla B.V. di S. Gio. Batta e di S. Lorenzo con le cornici piccole [...]. Una tavoletta con [...] avanti l'Altare una croce di legno grande con un Cristo in stucco e tre cherubini di stucco indorati⁶⁰⁸

Sempre all'interno dell'edificio viene registrata un'immagine della Beata Vergine Maria, dipinta su legno, incastrata nel muro con due angeli di stucco dorati e ricoperta da un velo di seta bianco⁶⁰⁹. La visita si conclude con l'accurata descrizione della sagrestia e delle sue suppellettili.

⁶⁰⁶ AOM, Arch. No. 5888 Cabreo della Commenda di San Lorenzo di Montecchio, 1650.

⁶⁰⁷ *Ibidem*, c. 68v.

⁶⁰⁸ *Ibidem*, cc. 69rv.

⁶⁰⁹ Un dato interessante che come per il grande crocifisso "con ancora diversi ferri con le sue tele" di Santa Maria del Tempio a Bologna, potrebbe suggerirci di identificare l'opera con un'icona medievale ancora utilizzata nelle pratiche devozionali seicentesche. Per il caso bolognese Cfr. Scheda I.

vi sono un'anconitta di legno sopra la quale è un quadro di tilla a' guazzo et in d. quadro vi è dipinto un Christo con 4 figure cioè la B. V. S. Gio. S. Lorenzo e S. Giac⁶¹⁰.

Al di sotto del quadro esisteva un altare che i sacerdoti utilizzavano per prepararsi alla messa; vi erano poi una cassa di legno indorato con alcune reliquie di Santi, una figurina in stucco di San Giovanni Battista appesa alla finestra e infine, nel camerino contiguo alla sagrestia, un rilievo di gesso della Vergine posto in una scatola di legno⁶¹¹.

Di San Lorenzo possediamo anche delle testimonianze documentarie risalenti al 1704⁶¹², che riportano la presenza di una statua lignea di Maria circondata dagli angeli, e nei diversi edifici di alcuni stemmi dei commendatori Orsi, Herli, Altovito e Gabuccino. Inoltre, nel territorio di Montecchio viene ricordata l'esistenza anche di un oratorio dedicato a San Pio che possedeva sull'altare un ancona in legno dipinta con San Giovanni Battista⁶¹³.

I *Miglioramenti* del 1750 fatti eseguire dal commendatore Ferdinando d'Elci ci tratteggiano una situazione nella sostanza quasi immutata, anche se rispetto ad un secolo prima, sono presenti nuove opere d'arte. Così, nell'oratorio di San Giovanni Battista a Montecchio c'è sempre "un quadro elevato sopra il coro, su cui è effigiato S. Gio. Battista⁶¹⁴", mentre non viene più descritto l'affresco di medesimo soggetto. In San Lorenzo invece i commissari videro

Un quadro grande rappresentante all'altare la Beata Vergine, S. Lorenzo, e S. Giovanni Battista. Altro quadretto rappresentante la B. V. col Bambino. [...] Un reliquiario d'argento sigillato con la reliquia di S. Lorenzo [...]. Un cuscino ov'è stato un piede di Sant'Anna. [...] Un crocefisso di legno appeso nell'arco sopra l'altare con sua croce di noce. Un quadro con Crocefisso e la B. V. e S. Lorenzo a destra, e a sinistra S. Giovanni Evangelista e S. Rocco con cornice soglia e righetto. Uno quadro rappresentante uno S. Carlo inginocchiato innanti al SSmo Crocefisso [...]. Pulpito appeso al muro." Una reliquia di Santa Margherita da Cortona⁶¹⁵.

Pur non rappresentando una realtà di primordine nel panorama delle commende regionali, gli insediamenti di Montecchio Emilia si caratterizzavano come un esempio interessante, poiché ben documentato, della temperatura media, qualitativa e quantitativa, della committenza artistica dell'ordine negli insediamenti non cittadini, che erano esclusivamente dediti all'agricoltura. Inoltre,

⁶¹⁰ AOM, Arch. No. 5888 Cabreo della Commenda di San Lorenzo di Montecchio, 1650, c. 70r.

⁶¹¹ *Ibidem*, c. 70v.

⁶¹² E. W. Schermerhorn, *Notes on the Commanderies of the Grand Priory of Venice before the expulsion of the Sov. Mil. Order of St. John of Jerusalem from Malta*, in "Archivum Melitense", IX, Malta 1934, pp. 120 ss.

⁶¹³ *Ibidem*. Cfr. Nasalli Rocca, *Le commende dell'Ordine*, op cit., p. 23.

⁶¹⁴ AOM, Arch. No. 5842 Miglioramenti della Commenda di San Lorenzo di Montecchio, 1750, c. 19r.

⁶¹⁵ *Ibidem*, cc. 18rv.

anche se allo stato degli studi nessuna delle opere d'arte descritte è stata ancora rintracciata, speriamo che future ricerche possano gettare un raggio di luce su quei dipinti, che almeno da un punto di vista documentario, sembrerebbero risalire all'epoca medievale.

LE COMMENDE DI PARMA E DEL SUO TERRITORIO

La città e la provincia di Parma in epoca medievale si caratterizzavano per l'alto numero di insediamenti religioso cavallereschi, che ebbero nel quartiere Capodiponte il fulcro insediativo cittadino, rimarcando una sorta di "sistematico collegamento, nell'area considerata, tra insediamenti gerosolimitani e ponti"⁶¹⁶. Un rapporto che comunque dovette sussistere anche per altre realtà del territorio emiliano-romagnolo, come a Calerno, Modena e Forlì, costruite tutte in prossimità dei corsi d'acqua.

Il quartiere Capodiponte sorgeva infatti nella zona occidentale sviluppatasi durante l'espansione medievale della città e da questa era divisa dal torrente Parma.

In quest'area (nota anche come Oltretorrente) facevano capo all'ordine almeno dai primi anni del Duecento una *mansio* ospedaliera, dedicata a San Giovanni, e, dopo la trecentesca soppressione dei Templari, la *domus* con chiesa di S. Maria del Tempio⁶¹⁷.

A Capodiponte, inserito all'interno delle nuove mura cittadine, con l'espansione delle magioni degli Ordini si dovettero sviluppare anche competizioni e dinamiche emulative, che si protrassero fino all'acquisizione delle proprietà del Tempio da parte dell'Ospedale, dopo il processo del 1312.

Invero, il primo insediamento documentato fu quello dei Giovanniti. Nel 1214, una lite in materia di acque vide contrapposti *Bennus*, precettore dell'Ospedale di San Giovanni di Capodiponte, e Rodolfo Tanzi, fondatore del noto ospedale. Nelle testimonianze relative si ricorda che la presenza dei frati cavalieri risaliva agli anni Ottanta del XII secolo, quando, come avvenne in altre città della regione, acquisiti dei terreni e delle case, si iniziò l'edificazione del nosocomio e delle sue pertinenze. Maria Gazzini suggerisce che i Giovanniti si insediarono a Capodiponte approfittando probabilmente del riordino suburbano seguito alla piena disastrosa del 1177⁶¹⁸.

L'area presentava interessanti potenzialità poiché si trovava al centro della rete viaria composta dalla via Francigena, dalla strada del Po e dalla via Emilia, e permetteva ai frati di offrire accoglienza ai pellegrini, ai viandanti e ai mercanti che giungevano a Parma. Naturalmente, l'ospedale gerosolimitano entrò in collisione con gli interessi di altri nosocomi locali, primo fra tutti la nuova istituzione del Tanzi. La commenda di San Giovanni sorgeva nella parrocchia di Santa

⁶¹⁶ R. Greci, *Prime presenze gerosolimitane nell'Emilia occidentale e nella bassa Lombardia in Riviera di Levante*, op. cit. p. 413.

⁶¹⁷ M. Gazzini, *L'insediamento gerosolimitano a Parma nel Basso Medioevo: attività ospedaliera e gestione del culto civico*, in *Riviera di Levante*, op. cit. p. 421.

⁶¹⁸ *Ibidem*, p. 424.

Maria in Borgo Taschieri, che, almeno dal 1230, entrò nell'orbita giovannita: infatti pagava ai cavalieri le decime e nel 1317 ebbe come presbitero Gerardo frate dell'Ospedale⁶¹⁹.

In una cronaca del 1318, relativa ai travestimenti carnevaleschi degli abitanti del quartiere Capodiponte, tra le tante maschere che schernivano il potere politico e la gerarchia ecclesiastica comparivano anche le personificazioni del Templare e dell'Ospitaliere. Senza voler approfondire qui l'argomento delle rappresentazioni carnevalesche d'epoca medievale e della loro funzione a livello sociale, oltre che ovviamente estetico, l'episodio è particolarmente interessante poiché testimonia l'alto livello di penetrazione che le due Religioni avevano raggiunto all'interno della società parmense tardo-medievale. Invero, la tragedia che aveva estinto i *Pauperes Milites Christi* era stata probabilmente esorcizzata attraverso la *kermesse* carnevalesca, ma nel 1327 una seconda cronaca del carnevale rammentava la presenza della sola maschera templare.

Si può immaginare una pressione degli stessi Gerosolimitani che, forti della tradizionale posizione di condanna assunta dalla Chiesa verso le maschere e i travestimenti, poterono anche contare su un atteggiamento di progressiva e definitiva censura da parte dei pubblici poteri locali⁶²⁰.

Questa testimonianza sottolinea come nel XIV secolo l'importanza dell'insediamento di San Giovanni fosse cresciuta considerevolmente, anche in conseguenza all'acquisizione delle proprietà templari, ma anche del ruolo che i Giovanniti erano riusciti a ritagliarsi nel panorama religioso e politico parmense.

L'apice di questo processo fu probabilmente raggiunto alla fine del secolo con la fondazione del santuario di San Giovanni Battista della Steccata, oggi meglio noto come Santa Maria della Steccata⁶²¹. Il santuario, che col passare del tempo divenne il tempio civico della città, nacque il 6 dicembre 1392, quando Muzio Beccaria, commendatore di San Giovanni Capodiponte, offrì davanti al vescovo la costruzione di un piccolo oratorio nella centrale vicinia di Sant'Alessandro, dedicato al Santo protettore dell'Ordine. Infatti, nella casa che il fabbro bolognese Antonio aveva donato ai *milites*, sul muro prospiciente la strada era comparsa, o più probabilmente era riemersa, una sacra effigie del Battista che molti miracoli stava compiendo.

I Giovanniti si assunsero così l'onere di costruire il nuovo Tempio e officiarlo e ricevettero in cambio un riconoscimento prezioso agli occhi della comunità: nella prima metà del XV secolo venne istituita la processione delle autorità cittadine e della comunità religiosa di giugno che aveva come meta proprio la chiesa ospitaliera di San Giovanni Capodiponte. Le vicende relative al

⁶¹⁹ *Ibidem*, p. 425.

⁶²⁰ *Ibidem*, p. 434.

⁶²¹ *Santuario della Steccata a Parma*, a cura di B. Adorni, Parma, 1982.

Santuario della Steccata sono note: l'immagine del Battista, forse già nel 1392, venne affiancata da una bella Madonna allattante, che nei decenni successivi sostituì l'effigie del Battista nella venerazione popolare. Il nome dovette invece derivare dalla staccionata che quasi da subito venne innalzata per proteggere le due immagini sacre dal fervore dei devoti.

Invero, nel 1462 l'oratorio era ancora menzionato come San Giovanni della Steccata, ma nella seconda metà del secolo, grazie anche all'attività religiosa della Compagnia dell'Annunziata testimoniata almeno dal 1493, l'intitolazione era passata alla Madonna⁶²². In quell'anno il rettore dell'Oratorio, il cavaliere Cristoforo Zaboli di Parma, affidò alla confraternita il compito di costruire un nuovo oratorio; ma nel 1502 il commendatore giovannita Aurelio Bucighelli di Pavia, per favorire proprio l'erezione del nuovo santuario, decise in via definitiva di donare il vecchio edificio alla Compagnia.

È lecito domandarsi se altre motivazioni, oltre a questa "sensibilità" caritativa, si calassero dietro a tale cessione, ratificata dopo un anno da papa Giulio II. È infatti possibile che l'ordine fosse stato preso alla sprovvista da un'esplosione devozionale che non era in grado, e forse nemmeno fortemente motivato, a contenere. La figura della Vergine aveva difatti surclassato, nell'attenzione rivolta ai fedeli, la precedente rappresentazione del Battista, rendendo così solo impegnativa, in quanto priva di un adeguato riscontro in termini di "ritorno di immagine", la gestione dell'oratorio⁶²³.

Una scelta forse obbligata ma che risultò vincente per le sorti del santuario: terminato nel 1539 divenne uno scrigno di capolavori artistici ed è ancora oggi uno degli edifici sacri più prestigiosi della città.

La vicenda dell'oratorio della Steccata, invero, celava il sostanziale processo di decadenza delle istituzioni gerosolimitane parmensi, che, a causa degli eventi che l'Ordine dovette affrontare nel XVI secolo, portò a quel generale processo di riorganizzazione territoriale e patrimoniale che coinvolse tutte le commende dell'Emilia Romagna. Tale processo determinò la cessione ai Minimi di San Francesco di Paola del complesso di San Giovanni Capodiponte. Nel 1632 i Paolotti stravolsero completamente l'antica chiesa riedificandola e affibbiandogli la doppia intitolazione a San Francesco da Paola e a San Giovanni Battista. La ricostruzione terminò nel 1689 con la splendida facciata barocca. Dopo le soppressioni il tempio divenne prima un manicomio e poi un ospedale psichiatrico, mentre dal 1936 passò in via definitiva all'Università.

I documenti melitensi emersi nelle ricerche di questa tesi sulla commenda di San Giovanni Battista non pertengono per motivi cronologici all'insediamento parmense di Capodiponte, ma alla

⁶²² Gazzini, *L'insediamento gerosolimitano*, op. cit., p. 436.

⁶²³ *Ibidem*, p. 437.

villa della Cervara che dovette ereditarne il titolo. Infatti, i cavalieri di Malta che dal XVII secolo si susseguirono come commendatori a Parma risedettero nella magione che sorgeva nella frazione di Baganzolino, a pochi chilometri dal centro della città.

Nel 1606 il cabreo della commenda, fatto redigere sotto il commendatore Ippolito Malaspina, testimoniava il possesso di vaste proprietà terriere, con grandi mansi agricoli e diverse case rurali, oltre che di una casa grande nella vicinia di San Biagio, con due corti, pozzo, loggia di sopra e “di sotto con le colonne di marmo⁶²⁴”. Conosciamo anche i *Miglioramenti* del 1656⁶²⁵ e del 1686⁶²⁶, dove nei lavori realizzati dal commendatore Stefano di San Vitale, in una delle quattro camere superiori della villa della Cervara, venne fatta costruire una nuova cappella. Il piccolo oratorio gentilizio possedeva un altare, su cui venne posto un quadro con l’immagine di San Giovanni Battista e Santo Stefano con cornice azzurra⁶²⁷. Altre informazioni sulla villa e il suo esiguo patrimonio artistico possono essere ottenute dal cabreo del 1718⁶²⁸, redatto sotto il Balivo Romualdo Sipretti, dove compare un nuovo dipinto fatto realizzare per la cappellina rappresentante la *Beata Vergine del Carmine e San Giovanni Battista*.

Allo stato degli studi le notizie relative all’Ordine templare a Parma sono invece assai scarse. L’insediamento di Santa Maria del Tempio a Capodiponte ebbe un legame particolare con alcune delle famiglie nobiliari del territorio: alla metà del secolo XIII era infatti attestato come *miles* Gotofredo dei Lupi di Soragna, il quale rivestì certamente un ruolo importante nel panorama dei precettori cittadini⁶²⁹. Il complesso di Santa Maria si trovava presso il ponte Caprazucca e nel 1230 la chiesa venne documentata una prima volta, mentre nel 1261 fu invece inglobata nelle nuove mura della città.

L’insediamento passò ovviamente all’Ordine di San Giovanni: è infatti citato nel 1331 come precettoria⁶³⁰, mentre, come abbiamo visto, la memoria dei cavalieri del Tempio fu mantenuta per tutto il Basso Medioevo dalla maschera creata dagli abitanti di Capodiponte.

Nel 1465 venne accorpato alla magione di Santa Maria l’ospedale di San Pancrazio. Questo ex nosocomio, dedicato anche a Sant’Ilario, fu così

⁶²⁴ ASMOM, *Fondo Cabrei*, 76.

⁶²⁵ AOM, Arch. No. 5850, *Miglioramenti della Commenda di San Giovanni Capo di Ponte di Parma*, 1656.

⁶²⁶ AOM, Arch. No. 5849, *Miglioramenti della Commenda di San Giovanni Capo di Ponte di Parma*, 1686.

⁶²⁷ *Ibidem*.

⁶²⁸ ASMOM, *Fondo Cabrei*, 76.

⁶²⁹ Salimbene de Adam, *Cronica*, a cura di G. Scalia, Bari 1966, p. 487.

⁶³⁰ Luttrell, *The Hospitaller priory*, op. cit., p. 118.

trasformato in un beneficio sacerdotale, di cui venne investito Rolando Rossi allora precettore di S. Maria del Tempio di Parma, dell'ospedale di S. Giovanni gerosolimitano di Parma e della commenda di S. Giovanni Gerosolimitano di Noceto⁶³¹.

Non sappiamo praticamente nulla delle vicende artistiche medievali di Santa Maria del Tempio, sia nel periodo templare che in quello ospitaliero.

Nel 1527 la magione passò amministrativamente alla congregazione francescana degli Amedei, mentre nel 1575 venne ceduta ai Cappuccini, rappresentando per l'intera epoca moderna il convento più importante dell'ordine mendicante in città. Ciononostante, i *Miglioramenti* del 1580 sembrano testimoniare che l'insediamento dei francescani, almeno in una prima fase, non privò gli Ospitalieri dell'effettiva proprietà del complesso. Sembra altresì che il commendatore di allora, il cavaliere Giovanni Battista Rondanelli, abbia mantenuto il patronato di almeno un altare, poiché a c. 31 viene descritto l'accomodamento di una statua di Santa Caterina sopra un piccolo altare della chiesa, insieme ad altri generici interventi nel "monasterio"⁶³².

I Cappuccini dettero però nuovo impulso allo sviluppo architettonico ed artistico della chiesa, e tutt'oggi l'unica parte che risale al periodo cavalleresco è il bel campanile coronato da bifore. Inoltre i Farnese beneficiarono Santa Maria con numerose opere d'arte di notevole rilevanza, poiché il duca Alessandro e l'infanta Maria d'Aviz l'avevano eletta a propria sepoltura⁶³³. Non sappiamo se i rapporti privilegiati dei duchi con l'Ordine di Malta⁶³⁴ dovettero influire in qualche misura sul proposito della casata di eleggere la chiesa quale luogo di sepoltura, ma la volontà dei Farnese di vestire il saio dei cappuccini sul letto di morte, sembrerebbe indirizzare la riflessione maggiormente verso una sentita spiritualità francescana.

⁶³¹ Gazzini, *L'insediamento gerosolimitano*, op. cit., p. 439. Il cavaliere Rolando Rossi fu un personaggio di primo piano dell'Ordine ospitaliero nel XV secolo. Come luogotenente dell'Ammiraglio nel 1442 venne richiamato in Oriente per la difesa di Rodi. Successivamente, attraverso un'abile politica diplomatica, riuscì a scalare la gerarchia della Religione arrivando ad accumulare nella propria persona diverse cariche di precettore. Inoltre, nonostante la Regola lo proibisse, non esitò a prendere parte ai conflitti locali che vedevano schierati in opposte fazioni i Sanvitali e i Rossi. Si veda *Ibidem*, p. 441, n. 79.

⁶³² AOM, Arch. No. 5843 *Miglioramenti della Commenda di Santa Maria del Tempio di Parma*, 1580, c. 13.

⁶³³ Nella chiesa, prima delle soppressioni, si conservavano diversi importanti dipinti, oggi collocati prevalentemente alla Galleria Nazionale di Parma: sull'altare maggiore era posta la *Pietà e Santi* di Annibale Carracci, in controfacciata *La Maddalena e il Crocifisso* del Pittoni, nella quarta cappella di sinistra i *Santi Fedele da Sigmaringen e Giuseppe da Leonessa* del Tiepolo, mentre nella terza cappella di destra l'*Immacolata Concezione* del Piazzetta. L'ex chiesa oggi sede dell'Assistenza pubblica di Parma conserva ancora alcuni affreschi attribuiti a Semplice da Verona.

⁶³⁴ Nasalli Rocca, *La famiglia Farnese*, op. cit.

Perciò, alla luce delle nostre ricerche la situazione degli insediamenti religioso cavallereschi originari della città di Parma mostra una rilevanza quantitativa che abbiamo probabilmente incontrato solo nel caso di Forlì. Infatti, oltre ai due complessi principali posti nel quartiere Capodiponte, rispettivamente Santa Maria del Tempio e San Giovanni, esisteva almeno una *mansio* in campagna, che verosimilmente nell'epoca medievale possedeva solo funzioni agricole, la Cervara. Sempre nella *civitas* dovettero poi spettare ai *militēs*, per un periodo più o meno lungo, la chiesa di Santa Maria di Borgo Taschieri, l'oratorio di San Giovanni Battista della Steccata, il misterioso ospedale di Isacco⁶³⁵ e infine quello di San Pancrazio.

Come ha già correttamente sottolineato Maria Gazzini⁶³⁶ l'oratorio di San Giovanni Battista in Co' di Ponte, indagato a suo tempo dal Nasalli Rocca⁶³⁷, non fu mai pertinenza degli Ospitalieri. San Giovanni venne infatti costruito nel 1420 dalla confraternita di disciplinati del quartiere e solo nel XVII secolo, sulla base della comune venerazione del Battista, la comunità offrì i propri spazi ai gerosolimitani, i quali, avendo ceduto le antiche magioni cittadine e risiedendo nel frattempo nelle commende suburbane, abbisognavano di un edificio di culto in città.

Quindi, ad eccezione dell'affresco con la *Madonna della Steccata*, non siamo riusciti a ricollegare altre emergenze artistiche giunte fino a noi provenienti dalle fondazioni cavalleresche cittadine. La scarsità di informazioni medievali sull'argomento e la scomparsa dei principali edifici non sembrano permettere la ricostruzione neanche marginale di un patrimonio artistico, che all'apice del potere dei commendatori, dovette essere tutt'altro che irrilevante.

⁶³⁵ Gazzini, *L'insediamento gerosolimitano*, op. cit., p. 444.

⁶³⁶ *Ibidem*, p. 422, n. 4.

⁶³⁷ Dall'oratorio confraternale provenivano alcuni affreschi strappati del XV e del XVII secolo, questi ultimi attribuiti a Giovanni Bolla (1680-1742). I dipinti sono oggi proprietà della Cassa di Risparmio di Parma e soprattutto quelli tardogotici abbisognano ancora di un'adeguata indagine. E. Nasalli Rocca, *Antichi affreschi in un Oratorio dell'Ordine Gerosolimitano in Parma*, in "Annales de l'Ordre Souverain Militaire de Malte", 19 (1961).

LA COMMENDA DEL BOSCO DI PARMA A CASALBARBATO E SANTA MARIA MADDALENA DEL CERRO
DI TOCCALMATTO

A differenza della città e rispetto alla documentazione relativa agli Ordini nel Medioevo, per alcuni importanti insediamenti gerosolimitani del territorio parmense possediamo una grande mole di attestazioni documentarie d'epoca moderna, che ci permettono, almeno in parte, di ricostruire il loro patrimonio artistico. La prima magione cavalleresca di cui però non conosciamo l'origine è la commenda di San Giovanni in Bosco di Parma. Venne probabilmente fondata entro il XIII secolo, e, vista la sua collocazione geografica, anch'essa potrebbe essere ascritta tra il novero delle *domus* originate dal processo di donazioni nobiliari, che derivò da alcune delle più importanti famiglie feudali del territorio⁶³⁸.

L'insediamento gerosolimitano si trovava nell'attuale frazione di Casalbarbato, oggi comune di Fontanellato, quindi prossima alla magione del Cerro di Toccalmatto, già dei Templari. La prima citazione documentaria del complesso rintracciata è la *Relazione sui danni e le distruzioni arretrate dalla guerra*, compilata dal commendatore Tiburtius di Burtiis nel 1553⁶³⁹. Nel documento emerge chiaramente che la Guerra di Parma del 1552 sconvolse le vaste proprietà dell'Ordine nel territorio, e si dovettero impiegare anni di lavoro, ma forse non vi si riuscì mai del tutto, per ricomporre la situazione patrimoniale e consolidare le devastazioni causate dal passaggio dei vari eserciti belligeranti.

Nel XVIII secolo invece due documenti preziosi ci permettono di comprendere ed analizzare nel dettaglio quello che era il patrimonio mobile e immobile della commenda. Nel 1714, il precettore Ottavio Buondelmonte promosse una serie di miglioramenti nella villa di Casalbarbato, detta anche la Masone⁶⁴⁰. Questa, possedeva un oratorio in muratura e una villa, dove vennero realizzati diversi lavori:

Un ancona nuova d'intaglio al Altare con cornice indorata. Fatto fare di novo un Quadro a d.o Altare ove è dipinto il Battezzo di San Gio. Battista. Fatto dipingere di nuovo Baldacchino e Paglio. [...] Fatto rifare un calice con aggiunta d'argento nella coppa, e il tutto indorato. [...] Fatto fare di nuovo la bardella del Altare di noce e le tavolette nuove al Altare⁶⁴¹.

⁶³⁸ Greci, *Prime presenze gerosolimitane*, op. cit. p. 413.

⁶³⁹ ASMOM, *Fondo Commende*, Z 142 fasc. 2 4 b.

⁶⁴⁰ *Ibidem*, Miglioramenti della Commenda di San Giovanni in Bosco di Parma ad opera del commendatore Fra Ottavio Buondelmonte.

⁶⁴¹ *Ibidem*.

Gli interventi proseguirono anche nel palazzo del commendatore che venne visitato dal commissario Maruffi, mentre l'inventario delle sacre suppellettili della chiesina riportava la presenza di un piccolo corredo di oggetti liturgici e di una pala più antica che doveva decorare l'altare.

Uno stallo vecchio col bollo della Religione. [...] Una croce d'ottone [...]. Una tavoletta indorata con sopra il Sacro Convivio [...] Un quadro grande che serviva l'ancona con su dipinto S. Gio. Batt. e il Redentore, quale è stato levato e posto nel palazzo [...]. Un messale novo [...]. Un messale da morto. Un messale vecchio da vivo.

Nel cabreo del 1789 la situazione non sembra radicalmente cambiata, ma l'attenzione particolare con cui viene descritto l'intero complesso ed i suoi arredi ci permette di farci un'idea ancora più approfondita dello stato della commenda all'epoca della reggenza del cavaliere Carlo Tiburzio dei Marchesi Fiaschi di Ferrara⁶⁴². L'oratorio sotto il titolo di San Giovanni Battista aveva nel coro il dipinto fatto realizzare a suo tempo dal Buondelmonte.

Un quadro grande appeso al muro di fronte, e questo dipinto in tela corredato di cornice di legno a color bianco, ed azzurro dipinta, e con intagli dorati, dove si rappresenta il Santo Giovanni Battista battezzante il nostro Signor Redentore, e più l'Eterno Padre⁶⁴³.

La vera novità rispetto alla documentazione precedente è che alla commenda del Bosco era stato eretto per volontà del Fiaschi un semplice santuario dedicato alla Vergine Maria. Il piccolo edificio possedeva

Un solo Altare di cotto con due banchette di legno colorite ad intagli dorati, ed il rimanente dipinto a colori simili dell'Altare, poscia contornato di drappo di seta guarnito di frangia all'intorno [...] nanti all'altare un palliotto dipinto in olio [...] Sopra la suddetta [mensa] nel mezzo dell'Altare un picciol quadro coll'Immagine della Beata Vergine a Cornice dorata, e coperta di [cendale] verde con cordoni, e fiocchi simili⁶⁴⁴.

Dalla visita del cabreo emerge che anche il palazzo del commendatore era arredato e decorato con un certo gusto, il che testimonia l'effettiva residenza del Fiaschi ed il suo desiderio di dotare la dimora delle caratteristiche anche estetiche peculiari al suo rango; una situazione invero non molto diversa da quella perpetrata qualche decennio prima da Giuseppe Merenda alla commenda del Beato Gerardo di Forlì.

Introduce questo all'appartamento civile, e così ad una sala, che mette capo ad altri quattro usci. [...] Un quadro vecchio di niun valore con cornice nera, su cui è dipinto San Giovanni Battista. [...] E cinque carte geografiche. Da detta sala si passa ad una camera verso il meriggio, mediante uno dei sopra indicati usci, [...]

⁶⁴² ASMOM, *Fondo Cabrei*, 77.

⁶⁴³ *Ibidem*, c. XII.

⁶⁴⁴ *Ibidem*, c. XIV.

Otto carte geografiche appese ai muri [...] e questo introduce nella seconda camera [...] Quattordici carte geografiche ai muri. Più un altro uscio di pioppo a due partite, che mette alla scala secreta conducente al piano superiore, [...] che introduce in una camera con la Ricova [forse la stanza del commendatore poiché molto ampia e ben fornita]. Nove quadretti di carta in stampa di rame con cornici. Nove carte geografiche. Otto carte di rami indicanti la cronologia dei Gran Maestri di Malta sopra altrettanti telari. [...]. Due quadretti miniati rappresentanti il Redentore l'uno, la Beata Vergine l'altro, con cornici inargentate. Un quadretto di San Giovanni Nepomuceno. Due modelli di noce per formare lo stemma della Religione. Un canterano di Noce con tre cassetti a chiave, e sue finiture d'oricalco, con sopra tre statue di gesso⁶⁴⁵.

Nel volgere di pochissimo tempo l'intero patrimonio di San Giovanni venne prima soppresso, poi incamerato dal demanio della Repubblica Cisalpina, per essere infine venduto a privati; della commenda del Fiaschi e della sua collezione di oggetti artistici oggi rimangono solo queste scarse tracce documentarie.

L'antica *domus* templare di Santa Maria Maddalena del Cerro di Toccalmatto nacque conseguentemente ad una donazione laica all'Ordine, in un territorio sottoposto alla giurisdizione dei marchesi Pallavicino. Nel 1230 all'interno dell'estimo della diocesi di Parma, viene menzionata una *ecclesie domus de Cerro*, prossima al Borgo di San Donnino; inoltre è noto che la magione di Cabriolo, almeno nella prima fase, dipendeva direttamente da Santa Maria Maddalena.

Purtroppo non possediamo uno studio monografico su Santa Maria Maddalena di Toccalmatto, anche se la chiesetta dell'insediamento, oggi ancora esistente, nonostante le travagliate vicende architettoniche, nell'impianto si caratterizza per il lessico sostanzialmente romanico. Alcuni documenti melitensi possono però aiutarci a tracciare una panoramica sulle strutture dell'insediamento e sul suo patrimonio artistico in epoca moderna⁶⁴⁶.

Il più interessante tra questi è certamente il *Processus Melioramentoni Comende S.ta Marie Magdalena Cerri Parme* datato 1676⁶⁴⁷; l'allora commendatore era il cavalier Giovanni Battista Brancabio, che amministrava la commenda attraverso i suoi agenti: il domenicano Vincenzo de Luca e il conte Felice Palmia. All'epoca i maggiori interventi furono proprio dedicati all'oratorio, che oggi affaccia sulla strada, ma che allora guardava verso il fiume della Parola.

⁶⁴⁵ *Ibidem*, cc. XV-XVII.

⁶⁴⁶ AOM, Arch. No. 5892 Cabreo della Commenda di Santa Maria Maddalena al Cerro di Parma, 1674 – 1704; AOM, Arch. No. 5894 Cabreo della Commenda di Santa Maria Maddalena al Cerro di Parma, 1786.

⁶⁴⁷ ASMOM, *Fondo Commende*, Z 179 fasc. 2 35S.

Si è fatto sofitare di nuovo d'asse di piopa s.to Or.io, e più fatovi fare uno credenzine di piopa per li paramenti e più le portelle del Coro con le banche intorno, e ferramenti. si è fatto dipingere s.to Or.io ovè il soffito, il coro, e l'ancona che cià d'intorno al Quadro. Si è fatto fare un quadro nuovo per l'Altare, essendo il vecchio tutto rotto, e sopra di quello si è dipinto la Madona con il Bambino, S. Gio. Batta., e S.ta Maria Madalena con l'arma del Sig. Com.re. Si è fatto due cuscini nuovi di setta da altare essendo li vecchi inutili e tutti guasti. Si è comprato un campanello nuovo per il Santis. della Messa. E più si è fatto mettere una lapide in Chiesa con rinovare la memoria dell'ordine che diede Carlo Quinto acciò si fondasse l'Or.io⁶⁴⁸.

Non abbiamo altre informazioni sulla memoria scolpita che riportava la volontà di Carlo V di fondare, o probabilmente rifondare, l'oratorio del Cerro. Venne inoltre completamente ristrutturato il palazzo

et imbiancare, et sopra la cappa del camino, si è fatto dipingere l'arma del Sig. Com.re Brancabio, come anco nella muraglie di fuori via che guarda verso la strada⁶⁴⁹

Continuando nella lettura dei miglioramenti, grazie all'elenco dei testimoni del processo, composto sia dalle maestranze attive alla commenda, sia dai fattori che lavoravano le sue possessioni, abbiamo probabilmente la possibilità di conoscere il nome del pittore che dipinse la nuova tela. Infatti, a c. 19r, subito dopo il maestro muratore e falegname Antonio Bianchini di Canedolo, vengono citati "Domenico e Benedetto Padre e Figlio respectamente de Grassi"⁶⁵⁰. Potremmo provare a identificare questo Domenico Grassi con l'omonimo pittore che qualche anno prima, nel 1673, fu attivo nella chiesa di San Niccolò di Arcola, in provincia di La Spezia, realizzando la pala con *Le anime del purgatorio* per l'altare della famiglia Fimberti. Purtroppo non sono a noi note altre opere di questo artista che resta poco più che un nome, speriamo che future ricerche permettano di rintracciare la pala di Santa Maria Maddalena con lo stemma del Brancabio⁶⁵¹.

Nell'ultimo documento sulla commenda del Cerro, il cabreo melitense del 1786, stilato sotto il commendatore Alvaro Ruffo la situazione del patrimonio artistico appare pressoché invariata. Le uniche nuove opere d'arte, realizzate quindi nel XVIII secolo, erano un piccolo quadro della Maddalena, esposto in chiesa, e "due quadretti di carta con cornice velata rappresentante uno la Madonna dell'Aiuto l'altro S. Andrea"⁶⁵².

⁶⁴⁸ *Ibidem*, c. 12.

⁶⁴⁹ *Ibidem*, cc. 13v-13r.

⁶⁵⁰ *Ibidem*, c. 19r.

⁶⁵¹ Gli inventari testimoniano che la nuova pala d'altare dipinta dal Grassi andò a sostituire un dipinto più vecchio, "tutto rotto" con l'immagine di Cristo, San Giovanni Battista e Santa Maria Maddalena." *Ibidem*, cc. 69v-70rv.

⁶⁵² Arch. No. 5894 Cabreo della Commenda di Santa Maria Maddalena al Cerro di Parma, 1786, c. 17v.



Figura 35: Fidenza, Cabriolo, chiesa di San Tommaso Beckett

Gli ultimi due insediamenti che tratteremo nel territorio parmense sono legati alle chiese ancora oggi esistenti di San Tommaso Beckett a Cabriolo e dei SS. Simone e Giuda a Sanguinaro. A differenza delle altre magioni prese in esame queste mantengono ancora intatte parte delle loro emergenze artistiche, così che queste testimonianze materiali ci permettono una più agile comprensione delle caratteristiche intrinseche alla committenza cavalleresca in questo territorio.

La maggior densità insediativa degli ordini, oltre alla città di Parma, caratterizzava la campagna intorno all'antico centro di Borgo San Donnino.

Qui la ragione viaria, resa più urgente dalla presenza di corsi d'acqua a regime torrentizio (e quindi assai capricciosi) e dal bisogno di garantire ponti o guadi sicuri, si sovrappone forse ad altri motivi: primo fra tutti l'esistenza di poteri esercitati sui luoghi – o nelle immediate vicinanze – da robuste casate feudali⁶⁵³.

La prima di queste famiglie fu certamente quella dei Pallavicino, che ebbe un ruolo di primo piano nelle dispute parmensi dell'inizio del XIII secolo, prima che la città virasse verso il filoguelfismo tradendo l'alleanza con Federico II. Nel 1249 le loro proprietà cittadine vennero rase al suolo ed è noto che alcuni esponenti del casato presero parte a spedizioni belliche in Oriente⁶⁵⁴. In particolare, la tradizione vuole che Guido Pallavicino non solo fu un mecenate per l'Ordine del Tempio e per i Cistercensi di Fontevivo, ma decise alla sua morte di vestire l'abito dei *Pauperes*

⁶⁵³ Greci, *Prime presenze gerosolimitane*, op. cit. p. 413.

⁶⁵⁴ *Ibidem*, n. 26.

*Milites Christi*⁶⁵⁵. Infatti, quale sepoltura il Pallavicino si fece realizzare nel 1301 una grande lastra terragna in marmo rosso di Verona, nella quale venne ritratto come cavaliere. La lastra è oggi collocata sulla parete del transetto sinistro nell'abbazia di Fontevivo, ma in origine era posizionata in mezzo alla chiesa, dinnanzi all'altare, così da celebrare in eterno la sontuosità e la grandezza del *milites* benefattore, ricordato nei versi leonini dell'iscrizione encomiastica sulla tomba.



Figura 36: Scultore padano, Lastra tombale di Guido Pallavicino, 1301, Fontevivo, Abbazia

Dai documenti non è ancora emerso quale dovette essere il rapporto tra Guido e gli insediamenti cavallereschi già presenti nel suo feudo, ma la storiografia, proprio in virtù degli stretti rapporti che intercorsero tra la casata e gli Ordini, hanno sempre ritenuto che questi furono espressione diretta della munificenza del casato⁶⁵⁶. Un discorso simile può essere fatto per un'altra importante dinastia feudale del territorio quella dei Lupi di Soragna. La dinastia fu soprattutto legata ai Templari, nel cui Ordine i cadetti, anche in virtù dell'alto rango nobiliare, fecero brillanti carriere⁶⁵⁷.

⁶⁵⁵ E. Nasalli Rocca, *La lapide tombale del Marchese Guido Pallavicino a Fontevivo (1301). Contributo agli studi sull'Ordine Cistercense e sull'Ordine dei Templari*, in "Archivio storico per le provincie parmensi", serie 4, VI (1955).

⁶⁵⁶ Greci, *Prime presenze gerosolimitane*, op. cit. p. 413.

⁶⁵⁷ Salimbene de Adam, *Cronica*, op. cit., p. 519.

Le ragioni della fondazione templare di San Tommaso di Cabriolo, nel territorio limitrofo a Borgo San Donnino, vanno ricercate in questo *humus* culturale e politico, posto che come abbiamo visto la magione dovette inizialmente essere una dipendenza dalla *domus* di Toccalmatto. Gli studi relativi a San Tommaso Beckett sono un po' più cospicui rispetto agli altri insediamenti del territorio circostante⁶⁵⁸, ciò è probabilmente dovuto anche alla rilevanza architettonica della chiesa. Infatti, San Tommaso mostra ancora oggi nella parte absidale in mattoni i resti della rotonda templare scandita da archi ciechi e decorata da monofore: quella centrale è l'unica originale.

Nello stesso sito un primo oratorio era già attestato nel XI secolo ma fu il passaggio all'Ordine del Tempio, avvenuto alla fine del XII secolo, che dette impulso alla realizzazione di una nuova costruzione. La tradizione vuole che la chiesa venne intitolata al vescovo di Canterbury all'indomani della sua esecuzione (1170), per celebrare degnamente la memoria di un suo passaggio da Cabriolo avvenuto nel 1167. Oltre alla Rotonda, esisteva anche un ospedale; nel 1230 nel *Capitulum seu Rotulos Decimarum* della diocesi di Parma, sotto il vescovo Grazia, veniva citata l'*Ecclesia de Cacobrolo in plebe Burgi Sancti Domnini*⁶⁵⁹. Del periodo templare rimane solo parte dell'abside, poiché dopo il processo, nel 1309, la magione venne saccheggiata e data alle fiamme. Perciò, nonostante il passaggio ai Giovanniti, il complesso dovette rimanere per diverso tempo in stato di semi-abbandono, ma tra la fine del XIV e il principio del XV secolo i nuovi padroni ricostruirono la chiesa riutilizzando parte dell'edificio originario. Infatti, le due fasi costruttive sono ben evidenti: mentre l'abside appartiene alla rotonda templare, la navata e la facciata furono costruiti dai gerosolimitani che invero dovettero riedificare anche il convento adiacente.

Non sappiamo se già nel Trecento si fosse provveduto a dotare San Tommaso di una decorazione artistica dignitosa, sono però sopravvissuti alcuni interventi pittorici quattrocenteschi collocati sulla parete sinistra dell'aula. Le pitture ad affresco sono caratterizzate da un solido *background* neogiottesco che mostra però anche qualche tangenza con esempi tardogotici emiliani. Lo zoccolo dipinto doveva correre su entrambe le pareti per tutta la lunghezza della navata e probabilmente anche l'abside in origine accoglieva delle decorazioni. Gli affreschi - riemersi nei restauri del secolo scorso - si dispongono su due grossi riquadri.

⁶⁵⁸ E. Nasalli Rocca, *Una commenda dell'Ordine Gerosolimitano degli Ospedalieri di Rodi e di Malta. La chiesa di Cabriolo*, in "Salsomaggiore illustrata", XXXVI/1 (gennaio 1941), pp. 1-5.

⁶⁵⁹ <http://www.webdiocesi.chiesacattolica.it/pls/ccci_dioc_new/bd_dioc_annuario_css.singolo_ente?p_pagina=26789&i_d_dioc=47&id_en=14&colore1=&colore2=&layout=0&rifi=&rifp=&vis=1> (consultato il 3/12/11)



Figura 37: Pittore parmense, *Trinità, San Michele Arcangelo psicopompo, Crocifissione*, secondo quarto del XV sec., Cabriolo, San Tommaso Beckett.

Nel primo sono rappresentati rispettivamente la Trinità, l'Arcangelo Michele psicopompo, la Crocifissione con i dolenti e Santa Caterina d'Alessandria che intercede per alcuni committenti laici. Nel secondo - diviso dal primo da una figura sacra illeggibile - si articola una teoria di santi dove si riconoscono: Sebastiano, Pietro, Giovanni Battista, Antonio Abate e Giacomo. Ai piedi del Precursore è invece inginocchiata una coppia di committenti nobili sfarzosamente abbigliati, seguita dall'immagine incorniciata di Sant'Antonio da Padova. Così, se alle notazioni stilistiche associamo alcune osservazioni sulla moda dei fedeli rappresentati, possiamo ipoteticamente datare gli affreschi al secondo quarto del Quattrocento leggendoli come la testimonianza devozionale di benefattori laici dell'Ordine.

Nella chiesa non sono noti altri interventi artistiche del periodo medievale, mentre è certo che la cappella laterale, oggi dedicata alla Vergine, venne fondata nel 1687 dall'allora affittuario della commenda, come ricorda una piccola lapide posta sul muro. L'ancona di questo altare prospiciente all'acquasantiera e la statua di stucco di Maria vennero invece realizzate nel 1822, quando la chiesa fu nuovamente officiata dopo gli eventi connessi al periodo napoleonico. Anche nel caso della Commenda di San Tommaso possediamo un certo numero di cabrei e miglioramenti

melitensi, i quali ci consentono di seguire l'evoluzione dell'insediamento dall'inizio del XVII secolo⁶⁶⁰ alla fine del XVIII.

Nel 1753 il commendatore Giovanni Battista D'Afflitto fece redigere i *Miglioramenti* in occasione della visita a San Tommaso del commendatore Boccadiferro⁶⁶¹. Le informazioni contenute nel documento non sembrano particolarmente dettagliate: nell'inventario delle suppellettili della chiesa viene però menzionato un quadro con *Maria Vergine, San Tommaso e San Giacomo*, con la cornice in legno dipinto e filettato d'oro⁶⁶². All'altare di Sant'Antonio era invece collocato un quadro con il santo francescano, mentre viene elencato anche un dipinto con l'immagine del *Crocifisso e san Tommaso Beckett*⁶⁶³.

Vent'anni dopo, nel 1773, il Boccadiferro compì una seconda visita a San Tommaso, stante l'allora commendatore il Gran Priore di Capua Ferdinando Rossellini⁶⁶⁴. Le novità nella chiesa non sembrano numerose e si limitano all'aggiunta di un palio di noce dipinto all'altare maggiore con l'immagine del santo patrono⁶⁶⁵, mentre non viene più ricordato il *Crocifisso con San Tommaso*. Veniamo invece a conoscenza del fatto che il secondo altare dedicato a Sant'Antonio spettava all'omonima confraternita⁶⁶⁶. Inoltre, a c. 7r si afferma che la chiesa era stata munita dal commendatore di reliquie: una del legno della Santa Croce, una di San Tommaso e un'altra di Sant'Antonio da Padova, quest'ultima probabilmente affidata ai confratelli⁶⁶⁷. Più interessante invece è la descrizione dell'inventario dei beni del palazzo, dove vengono elencati ben dieci quadri rappresentanti immagini di santi, cinque quadretti piccoli, non meglio specificati, e quattro grandi carte rappresentanti delle battaglie⁶⁶⁸. Tutte queste opere erano di proprietà personale del commendatore Rossellini.

Il documento melitense più dettagliato sulla commenda di Cabriolo è l'ultimo, datato 1787, e relativo all'estremo periodo ospitaliero, stilato pochi anni prima che l'intero complesso venisse

⁶⁶⁰ Il primo di questi documenti è il cabreo fatto redigere dal commendatore Girolamo Lagnasco della Motta che tuttavia è di difficile lettura a causa dell'ossidazione dell'inchiostro. AOM, Arch. No. 5874 Cabreo della Commenda di S. Tommaso, 1608.

⁶⁶¹ AOM, Arch. No. 5827 Miglioramenti della Commenda di San Tommaso de Borgo S. Donnino di Parma, 1753.

⁶⁶² *Ibidem*, c. 51r.

⁶⁶³ *Ibidem*, c. 51v.

⁶⁶⁴ AOM, Arch. No. 5826 Miglioramenti della Commenda di San Tommaso de Borgo S. Donnino di Parma, 1773.

⁶⁶⁵ *Ibidem*, c.3v.

⁶⁶⁶ *Ibidem*, cc.4rv.

⁶⁶⁷ *Ibidem*, c. 7r.

⁶⁶⁸ *Ibidem*, c.8r.

prima incamerato tra i beni della Repubblica Cisalpina e poi ceduto a privati. In quell'anno era commendatore Raimondo San Martino dei Marchesi di San Germano, primo scudiero del Principe di Piemonte, che fece compilare un dettagliato cabreo dell'intera possessione di San Tommaso⁶⁶⁹.

La chiesa compariva nelle stesse condizioni architettoniche di oggi, con i due altari⁶⁷⁰, ma circondata dal cimitero. Il cabreo prosegue con la descrizione dell'altare maggiore dedicato al santo inglese, che possedeva un'articolazione e delle decorazioni assai più rilevanti di quelle odierne, fatte realizzare *ex-novo* dal commendatore.

Altare Maggiore Un baldacchino dipinto in tela rappresentante lo Spirito Santo con la sua Gloria [...], che lo tengono appeso al soffitto della chiesa, il tutto fatto di nuovo ad opera del presentaneo sig. Comendatore. Al coro vi è un quadro grande appeso al muro dipinto in tela con l'immagine di San Tomaso Cantauriense e di S. Gio. Batta., con sua cornice [...], e fatto a spese del presentaneo Sig. Comendatore⁶⁷¹.

Il dipinto in tela è oggi ancora conservato nella chiesa ed è stato attribuito al pittore settecentesco parmense Carlo Angelo Dal Verne che lo realizzò nel 1782. Il quadro con lo stemma del commendatore andò a sostituire quello descritto dai precedenti documenti.

Alle cc. 16rv viene invece redatto l'inventario delle suppellettili sacre, tra le quali compare un reliquiario di rame inargentato con tre reliquie: una della Santa Croce, l'altra di San Tommaso e la terza di Sant'Antonio da Padova, che come abbiamo visto appartenevano al Rossellini. La visita alla commenda continua con la descrizione del secondo altare dedicato appunto ad Antonio, che conservava

un quadro nuovo appeso al muro rappresentante S. Antonio da Padova, S. Luigino Gonzaga, S. Giuseppe, le anime purganti e la Beata Vergine detta di Popolo in Gloria [...]⁶⁷².

Il dipinto, oggi scomparso, andò a sostituire quello più antico con la sola immagine del santo padovano e con buona probabilità potrebbe essere riferito all'attività del Dal Verne per Raimondo San Martino di San Germano.

All'ingresso sinistro della chiesa era stato installato un piccolo battistero

⁶⁶⁹ ASMOM, *Fondo Cabrei*, 74.

⁶⁷⁰ “Nella detta chiesa vi sono due altari, uno verso oriente detto l'altare maggiore, l'altro verso mezzo giorno detto di Sant'Antonio da Padova [...]. L'Altare Maggiore resta finito di due banchette [...] e sua mensa alla romana tutto fatto a stucco colorito, e marmoricato con pietra sacra incastrata in una lapide di marmo, Tabernacolo di legno con sua cimasa fatta ad intaglio e cornice colorito e d'orato fino [...]. Una croce di legno con suo piede ad intaglio tutto velato color d'oro e crocifisso inargentato.” *Ibidem*, pp. 12r-13rv

⁶⁷¹ *Ibidem*, c. 14v.

⁶⁷² Questo dipinto probabilmente anch'esso attribuibile alla mano del Dal Verne è oggi di collocazione ignota. *Ibidem*, c. 17r.

entro il quale vi è la Pietra Battesimale [...]. Al fianco di detto Battistero nel muro corri dipinto a fresco S. Gio. Ba. con pesci nel Giordano⁶⁷³.

L'affresco che era già menzionato nella visita del Boccadiferro del 1773⁶⁷⁴ è oggi ancora esistente, ed è posto al di sopra delle pitture del XV secolo, anche se si presenta in pessime condizioni conservative a causa di una scialbatura ottocentesca. Il *Battesimo di Cristo* è inserito in una cornice dipinta sovrastata dallo stemma della Religione e può essere attribuito ad un interprete locale della seconda metà del Seicento. Possediamo una traccia interessante relativa alla sua datazione: infatti un certo commendatore Carlo Landi viene ricordato da un'iscrizione sulla base della pila dell'acqua santa, datata 1668, che oggi si trova presso l'altare destro ma che secondo il cabreo si trovava vicino al piccolo battistero. Per tal motivo il Landi poté commissionare l'affresco nel desiderio di dotare la chiesa, già parrocchiale, di uno spazio apposito per il battesimo dei fedeli.

Nel 1787 le altre pareti della chiesa erano invece imbiancate, quindi gli affreschi del XV secolo, mai menzionati nelle precedenti visite, furono probabilmente scialbati prima degli interventi del XVII secolo; gli altri dipinti che oggi sono conservati in San Tommaso dovettero così provenire da acquisizioni successive alla riapertura al culto del 1822.



Figura 38: Noceto, Sanguinaro, chiesa dei SS. Simone e Giuda

⁶⁷³ *Ibidem*, c. 18r.

⁶⁷⁴ AOM, Arch. No. 5826 Miglioramenti della Commenda di San Tommaso de Borgo S. Donnino di Parma, 1773, c. 8r.

La piccola chiesa dei SS. Simone e Giuda a Sanguinaro, presso Noceto, che sorge a pochi chilometri da quella di Cabriolo, esisteva già alla fine dell'XI secolo. Alcuni documenti datati 1080 e 1095 sembrano ricollegarla alla donazione del prete Mangifredo che volle fornire assistenza religiosa ai viandanti e pellegrini che trovavano ospitalità nel vicino ospizio. Successivamente il complesso passò alle dipendenze del monastero benedettino di San Prospero a Reggio e nel 1168 venne ceduto all'Ordine Ospitaliero di San Giovanni che mantenne la proprietà fino al 1798. Nel 1864 venne venduto a privati, all'inizio del Novecento fu restaurato, nel 1910 si costruì l'attuale canonica e nel 1916 ridivenne parrocchiale.

L'impianto tripartito della cripta di Sanguinaro attesta inequivocabilmente che in origine anche la chiesa superiore doveva articolarsi in tre navate e tre absidi parallele, di cui oggi resta solo quella centrale [...]. Le evidenze superstiti suggeriscono che la chiesa dei santi Simone e Giuda possa rientrare in un gruppo di edifici dell'inizio del periodo romanico, diffusi nel corso dell'XI secolo⁶⁷⁵.

È quindi verosimile che la prima struttura dell'edificio rispondesse alle richieste del prete Mangifredo fornendo due spazi sovrapposti che servivano alle esigenze della liturgia del clero e delle funzioni dedicate ai laici. La chiesa in cui subentrarono i Gerosolimitani si presentava come un edificio di una certa rilevanza, articolato su due livelli, le cui prime fasi costruttive vengono testimoniate nella zona absidale dagli archetti romanici sottogronda e dalla muratura mista in laterizio e ciottoli di fiume. Una seconda fase, databile al Quattrocento, è altresì caratterizzata dal paramento murario in laterizio costruito al di sopra della muratura romanica, concluso da una cornicetta sottogronda modanata.



Figura 39: Pittore tardogotico parmense, *San Giovanni Battista*, 1471 ca, Noceto, Sanguinaro, SS. Simone e Giuda

⁶⁷⁵ M. Fava, *La Cripta*, in “Chiesa dei santi Simone e Giuda. 900 anni della Cattedrale di Parma”, Parma 2006.

Questa fase è stata tradizionalmente datata, sulla base dell'analisi stilistica degli affreschi della calotta absidale, entro la metà del secolo XV. Negli intendimenti di questa tesi non vogliamo discutere quelle che sono le analisi architettoniche alla chiesa dei santi Simone e Giuda, mentre ci permettiamo di ridiscutere, alla luce della cultura artistica del territorio, proprio quelle riflessioni storico artistiche che fino a questo momento si sono reiterate sugli affreschi quattrocenteschi. Infatti, questi dipinti si mostrano legati a una tradizione tardogotica parmense ben radicata in questo territorio ben oltre la metà del secolo. Le influenze lombarde e venete trovano spazio a fianco della robusta parlata dell'anonimo provinciale, mentre alcuni stilemi paiono modulati su esempi artistici parmensi più aggiornati. Così, se nella composizione della Madonna col Bambino s'intravede chiaramente l'influenza dei modelli lagunari, giunti a Parma nel terzo quarto del XV secolo, un puntuale confronto con la tavola sagomata della *Madonna fra angeli e Dio Padre benedicente*, oggi conservata alla Galleria Nazionale di Parma, firmata e datata da Jacopo Loschi nel 1471, a nostro avviso ci permetterebbe di retrodatare l'intervento di Sanguinaro. Invero, la data 1471 torna assai utile, poiché è l'anno in cui l'insediamento Giovannita divenne Commenda autonoma: un evento che sembra caratterizzarsi come *post quem* per datare la ristrutturazione quattrocentesca del plesso e la conseguente realizzazione delle decorazioni pittoriche.



Figura 40: Pittore tardogotico parmense, Catino absidale, 1471 ca, Noceto, Sanguinaro, SS. Simone e Giuda

La critica ha poi sottolineato come le pitture dell'abside, soprattutto l'immagine della *Vergine col Bambino in trono tra i santi Simone e Giuda* hanno evidentemente subito dei ritocchi cinquecenteschi. Infatti, da un semplice confronto tra gli affreschi superiori e la figura del santo di destra (probabilmente Simone), appare chiara la medesima identità di mano, mentre l'altro santo (forse Giuda) è posticcio poiché realizzato da un grossolano intervento cinquecentesco. Questo intervento è quello celebrato dalla lapide sopra il portale dell'edificio, che ricorda come fu il commendatore Alessandro Burzio, nel 1578, a far ristrutturare l'edificio collassato a causa del tempo. Le ridipinture degli affreschi quattrocenteschi e anche l'accorciamento di almeno due campate della chiesa superiore furono il risultato di quell'attività di restauro.

Per meglio comprendere sia la situazione patrimoniale della commenda in epoca moderna, sia l'insieme delle sue decorazioni artistiche, possiamo fare proficuo riferimento a due documenti melitensi entrambi databili alla seconda metà del XVIII secolo. Il primo è costituito dai *Miglioramenti della Commenda dei Santi Simone e Giuda* realizzati nel 1751 sotto il commendatore e Balio Grimaldi⁶⁷⁶. La visita all'oratorio testimoniava il buono stato di conservazione dell'edificio e la presenza di un altare maggiore, di fronte all'entrata, anteposto alla calotta absidale con gli affreschi. L'altare era coronato da una pala dipinta su tela con la *Vergine col Bambino, San Giovanni Battista e i santi Simone e Giuda*⁶⁷⁷. La visita proseguiva con la menzione del coro affrescato e la descrizione di alcuni arredi interni della chiesa fatti realizzare dal Grimaldi⁶⁷⁸. In un "credenzino" posto dietro al suddetto altare erano conservate diverse suppellettili, tra cui un reliquiario dedicato a San Severino⁶⁷⁹. A destra, dalla parte del vangelo, esisteva un secondo altare con un'ancona dipinta con i santi Stefano e Fermo, sulla mensa erano posti due busti di legno color bronzo, uno rappresentante San Filippo Neri e l'altro San Francesco di Sales⁶⁸⁰. Infine, nella casa del parroco veniva citata la presenza di un vecchio quadro con la *Vergine del Rosario*⁶⁸¹.

⁶⁷⁶ AOM, Arch. No. 5849 *Miglioramenti della Commenda dei Santi Simone e Giuda*, 1751.

⁶⁷⁷ "Serve per ancona un quadro con cornice di legno [...] e porta dipinta l'effigie della B.V. col Bambino in braccio, di S. Giovanni Battista, de SS. Simone e Giuda." *Ibidem*, cc. 3rv.

⁶⁷⁸ *Ibidem*, cc. 4rv.

⁶⁷⁹ *Ibidem*, c. 5r.

⁶⁸⁰ *Ibidem*.

⁶⁸¹ *Ibidem*, c. 6r.

Nei *Miglioramenti* del 1751 emerge che alla commenda di Sanguinaro erano associati anche l'oratorio di San Giovanni Battista a San Giovanni in Gallia⁶⁸² e quello di Santa Cristina, nella prima fascia appenninica parmense. L'oratorio di Santa Cristina si trovava sulla sommità del monte Santa Cristina, aveva una sola navata, come quello di San Giovanni in Gallia. Il suo altare era di pietra, posto di fronte all'ingresso, con due nicchie in stucco: nella prima era conservata la statua della *Madonna di Loreto* coronata, con un fiore nella mano, e indosso un vestitino di stoffa con pizzi d'oro nuovi. Nell'altra nicchia trovava invece posto la statua di *Santa Cristina*⁶⁸³. Davanti all'altare c'era una vecchia balastra di legno con un piccolo quadro con la *Beata Vergine di Loreto* e

un'altra immagine con la croce di Malta in fondo [...]. Intorno alli muri del d.o Oratorio fuori dal d.o Baldacchino vi sono appesi dieci pezzi de quadri con loro cornici rappresentanti varie immagini di Ss.ti⁶⁸⁴.

Probabilmente questi “dieci pezzi de quadri” con la rappresentazione dei santi erano gli scomparti di un antico polittico smembrato, che in epoca medievale, prima della realizzazione delle statue moderne, doveva decorare l'altare della piccola chiesetta.

Il secondo documento melitense, assai più approfondito del primo, è quello composto dai *Miglioramenti e Bonificamenti della Commenda de SS. Simone e Giuda situata nel Ducato di Parma* realizzato sotto il commendatore Costantino Chigi durante la visita del 1780 ad opera del commendatore Carlo Tiburzio Fiaschi⁶⁸⁵. La situazione patrimoniale profilata della commenda era assai florida e constava dell'oratorio dei santi Simone e Giuda, con le case in Sanguinaro e

parimente moltissime pezze di terra, con molte case situate per la maggior parte nel Comune di Ceriato ne luoghi di S. Giovanni in Gallia, e S.a Cristina, ed in poca parte nelle Ville di Careno, e Vianino Giurisdizione di Pellegrino, e stato di Piacenza, con due oratori, l'uno di S. Cristina, che è sospeso, l'altro di S. Giovanni in Gallia⁶⁸⁶.

La dotazione dell'oratorio di Sanguinaro, descritta con maggior dovizia di particolari, è identica a quella delineata nel 1751⁶⁸⁷. Per quanto riguarda la chiesa di San Giovanni in Gallia, situata nel

⁶⁸² *Ibidem*, cc. 8V-9r. L'oratorio, oggi non più esistente era a navata unica, davanti all'entrata c'era l'altare di pietra, sopra un quadro con l'immagine della Vergine Maria e di San Giovanni Battista collocato sotto ad un baldacchino fiorito. A. Micheli, *La commenda di San Giovanni Galla*, in “Giovane Montagna”, 20/11/1926.

⁶⁸³ AOM, Arch. No. 5849 *Miglioramenti della Commenda dei Santi Simone e Giuda*, 1751, c. 9v.

⁶⁸⁴ *Ibidem*, c. 11r.

⁶⁸⁵ ASMOM, *Fondo Commende*, Z 174 fasc. 2 34f.

⁶⁸⁶ *Ibidem*, c.12v.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, cc. 13r-14r.

comune di Ceriatio, oltre ai mobili e ai sacri arredi viene riportato “un altare di cotto con il suo quadro con sopra l’immagine di S. Giovanni Battista⁶⁸⁸”. Nell’inventario precedente l’altare era di pietra e sotto un baldacchino fiorito era collocato un dipinto con l’immagine della Beata Vergine e del precursore: la nuova decorazione venne allora realizzata per volontà di uno dei commendatori che godettero del beneficio della cappella nei trent’anni che separano le due visite.

Per quanto riguarda l’oratorio di Santa Cristina la situazione rispetto ai miglioramenti precedenti si era radicalmente involuta, infatti la chiesetta in cima al monte versava in un sostanziale stato d’abbandono, ed era stata sospesa a seguito della visita priorale del 1779 del commendatore Ludovico Caprara.

Segue la descrizione de mobili che si trovano nell’Oratorio sospeso di S.a Cristina, situato nella Villa d’Iggio Comune di Ceriatio, come anche delle suppellettili, e sacri arredi del medesimo che nell’ultima visita Priorale furono fatti trasportare a Casa del Ramelli affittuario sud.o per maggior sicurezza e perché venissero custoditi, e sono come segue [...] Entro nell’oratorio a mano destra una piccola pietra per l’acqua benedetta, [...] appesi alle muraglie dell’Oratorio, vi sono dieci quadri corosi dal tempo [...] Avanti all’altare evvi un cancello di legno con alcune punte di ferro Nella cornice di s.o Cancellò vi è un Gratella per le confessioni L’altare è di legno con intagli e cornici velate, ed il tabernacolo è di noce greggia Nel muro di dietro vi sono incavate due nicchie messe a stuchi entro le s.e due nicchie si trovano la statua della B.V. nell’una, e nell’altra quella di S. Cristina evvi una campana di pesi tre circa Un crocefisso grande di legno⁶⁸⁹

Dalla descrizione degli edifici presenti sul monte viene segnalata la presenza, a fianco dell’antico oratorio, di un romitorio dedicato alla martire. Sulla base di quest’informazione è possibile, anche se non possediamo ancora prove documentarie, che sul monte Santa Cristina tra XIV e XV secolo fosse presente una comunità di monache ospitaliere che successivamente si estinse. In tal senso, i “dieci quadri corosi dal tempo” dovevano far parte del polittico che anticamente ne decorava l’altare. Una situazione non dissimile da quella dell’insediamento di Sant’Omobono a Bologna, da cui forse provenivano le tavolette dipinte di Pietro di Giovanni Lianori⁶⁹⁰.

Purtroppo anche in questo caso a causa della scomparsa sia degli insediamenti di Ceriatio, sia delle opere d’arte che in essi erano contenute, queste riflessioni al momento restano sostanzialmente delle interessanti congetture.

⁶⁸⁸ *Ibidem*, c. 14v.

⁶⁸⁹ *Ibidem*, cc. 15rv.

⁶⁹⁰ Cfr. Scheda III.

LA COMMITTENZA ARTISTICA DEI TEMPLARI E DEGLI OSPITALIERI IN EMILIA E IN ROMAGNA: PROSPETTIVE E SVILUPPI

Al termine delle ricerche sugli insediamenti templari e ospitalieri della regione Emilia Romagna, s'impone l'esigenza di formulare qualche riflessione sia sulla natura della committenza dei cavalieri sia sulle caratteristiche stilistiche ed iconografiche dei loro prodotti artistici. In calce alle pagine di questa tesi, non vogliamo però che le nostre brevi considerazioni assumano il carattere ed il valore di formali conclusioni ma possano al contrario costituire i prodromi di futuri e più approfonditi studi. Infatti, un capitolo che si ponga l'obbiettivo di tirare le fila dei nostri ragionamenti si scontrerebbe con le premesse di questo lavoro: la sua natura multidisciplinare e la sua articolazione scientifica sono il riflesso di una materia che è in continuo divenire. L'augurio è quindi quello che le novità e le scoperte emerse permettano successivi sviluppi nella ricerca storico artistica, attraverso la progressiva definizione di un modello d'indagine che, perfezionandosi, consenta la risoluzione dei numerosi quesiti che abbiamo disseminato in queste pagine.

Allo stesso tempo ci rendiamo conto che il novero dei problemi relativo alla produzione artistica di committenza cavalleresca più che semplificarsi si è in buona sostanza ingrandito, e d'altronde le novità affiorate sembrano aprire un ventaglio di problematiche ben più ampio di quello prefiguratosi all'inizio delle ricerche. Certo, la distruzione o la radicale ricostruzione di gran parte degli edifici, il numero di opere d'arte disperse ancora da rintracciare e spesso le difficoltà connesse all'interpretazione e all'utilizzo della documentazione rimangono problemi notevoli con cui le ricerche presenti e future dovranno fare i conti.

Altresì, siamo convinti di aver individuato alcune chiavi di lettura che ci garantiscono un migliore inquadramento dei problemi artistici: l'incrocio tra la bibliografia storica e le ricerche d'archivio, ad esempio, ci ha assicurato una visione d'insieme sull'universo degli insediamenti gerosolimitani nella regione. Infatti, la possibilità di accedere ad una vasta bibliografia sulle commende, e di coordinarla alla documentazione edita ed inedita, costituisce una base solida sulla quale sviluppare l'indagine di squisita matrice filologico stilistica sulla produzione artistica tra Medioevo e Modernità,.

Anche il raggiungimento di un buon livello numerico nel censimento degli insediamenti cavallereschi del territorio ha ulteriormente avvalorato le considerazioni sull'importanza della rete

regionale e sul potere, soprattutto economico, degli Ordini all'apogeo della loro storia. Bisogna ovviamente distinguere tra i Templari e gli Ospitalieri, poiché i primi raggiunsero la massima ricchezza tra XIII e XIV secolo, poco prima della loro scomparsa, mentre i secondi probabilmente vissero almeno due stagioni auree. La prima di queste stagioni si ebbe tra il XIV e il XV secolo, quando la Sacra Religione riuscì a riorganizzarsi dopo l'acquisizione delle proprietà Templari. La seconda invece, che perdurò grosso modo per tutto il Seicento, derivò direttamente dai successi del secolo precedente (il grande assedio di Malta e la battaglia di Lepanto), che permisero all'Ordine di godere di una notevole fama sia nazionale che internazionale.

Entrando nello specifico bisogna invero ribadire che la rarità delle testimonianze artistiche derivate dalla committenza templare non ci permette di sviluppare compiute riflessioni sulle caratteristiche della decorazione dei propri oratori, anche se qualche spunto di natura iconografica può essere comunque desunto. Infatti, le notizie relative a grandi croci lignee, presenti nella documentazione melitense, ma relative a siti che prima del 1312 erano appartenuti al Tempio, sembrano sottendere che i precettori si orientarono verso una decorazione sostanzialmente omogenea alla moda regionale della seconda metà del XIII secolo. Oltre al grande *Crocifisso con dolenti* delle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna⁶⁹¹, probabilmente proveniente da Santa Maria del Tempio di Bologna, anche nella magione di San Michele in Foro di Rimini si aveva testimonianza di un Croce "vecchia anticha granda"⁶⁹². Un tema diffuso e comune, dunque, che non si discosta dalle consuetudini iconografiche del Basso Medioevo, ma che per i Templari acquistava un valore aggiunto quale prefigurazione del martirio e della salvezza, cardini dell'ideologia crociata.

Per quanto riguarda la natura e la circolazione del patrimonio artistico tra le commende templari, una testimonianza di primordine è quella del sacramentario dell'Archivio Capitolare di Modena⁶⁹³. Il codice miniato faceva parte di un complesso di libri liturgici, arredi e sacre suppellettili provenienti dalla *domus* reggiana della Mucciatella, che tra il 1271 e il 1285, vennero consegnati al commendatore Pietro da Modena. Pietro aveva infatti acquisito la nuova commenda modenese di Ponte Sant'Ambrogio e grazie alla volontà del precettore di Lombardia poté ottenere tutto l'occorrente per fornire convenientemente la chiesa di tutti gli arredi per l'ufficio. Una prassi quella del trasferimento di arredi ed opere d'arte tra le magioni che doveva ripetersi con una certa assiduità, e l'episodio modenese conferma ulteriormente come i *fratres* s'impegnassero a dotare di

⁶⁹¹ Cfr. Scheda I.

⁶⁹² AOM, Arch. No. 5897 Cabreo della commenda di Rimini e Cesena, 1590 – 1630 (commendatore Contarini).

⁶⁹³ Cfr. Scheda XV

tutto punto le proprie cappelle attraverso un sistema già in uso nel periodo medievale, che successivamente verrà codificato dagli Ospitalieri con il meccanismo delle *Gioje*. Inoltre, sebbene la circolazione dei beni artistici accomunasse Templari ed Ospitalieri ad altre Religioni della Chiesa, la natura quasi “itinerante” della loro prassi religiosa, come abbiamo visto nel capitolo relativo alle loro regole, connaturata alla frequenza degli spostamenti dei monaci cavalieri, rivestì un’importanza unica che si mantenne come caratteristica peculiare anche nei secoli della modernità.

Per quanto riguarda invece il problema tradizionalmente discusso dalla storiografia relativo ai complessi decorativi che celebravano le virtù religiose e militari dei cavalieri⁶⁹⁴, non troviamo esempi nelle poche testimonianze emiliano romagnole anteriori al XIV secolo che siano in qualche modo ricollegabili alle pitture presenti a Cressac o a Perugia. Invero, la maggior parte delle commende sembra aver posseduto cicli decorativi sostanzialmente in linea con le tradizioni regionali.

Perciò, se escludiamo la ricorrente rappresentazione di santi “militari”, la maggior parte di queste opere presentava motivi diversificati che non sembrano direttamente riconducibili al movimento crociato. Ne consegue che almeno fino alla fine del Medioevo, la propaganda visiva degli Ordini in regione dovette essere incardinata soprattutto alle pratiche devozionali e all’utilizzo delle icone o delle reliquie. Particolarmente rilevante in tal senso risulta essere la peculiare funzione che il *Crocifisso dell’Agina* mantenne nei costumi religiosi delle comunità di Misano ancora alla metà del secolo scorso⁶⁹⁵. Dal caso romagnolo sembra emergere anche l’importanza che il già citato tema della Croce mantenne anche all’interno del patrimonio artistico delle commende gerosolimitane: infatti, oltre al *Crocifisso* dell’Agina e all’affresco strappato da Santa Maria del Tempio, oggi conservato in Santa Caterina di Strada Maggiore a Bologna⁶⁹⁶, numerose sono le testimonianze relative a pitture su tavola, quadri o affreschi di medesimo soggetto.

Come abbiamo già accennato, il proselitismo degli Ospitalieri nella logica propagandistica della crociata venne sviluppandosi dedicando sempre maggior spazio, nella decorazione dei loro edifici, alla rappresentazione del santo patrono dell’Ordine. La figura di Giovanni Battista divenne l’effigie dei cavalieri, icona rappresentativa, vera immagine simbolo della militanza, dell’attività assistenziale e viatico per la celebrazione delle gesta dei suoi frati. Il Precursore è sovente protagonista dei cicli pittorici, oppure rappresentato insieme ad altri santi o alla Vergine, ed è egli stesso generalmente ad introdurre i committenti ospitalieri alla visione divina nella loro traduzione

⁶⁹⁴ Cfr. Curzi, *La pittura*, op. cit., pp. 103-104.

⁶⁹⁵ Cfr. Scheda XIII.

⁶⁹⁶ Cfr. Scheda II.

dipinta. Un dato che testimonia come i cavalieri ospitalieri, già nel Basso Medioevo, paiano affidarsi con maggiore solerzia rispetto ai *Pauperes Milites Christi* alla rappresentazione dei committenti, in alcuni casi anche di devoti esterni all'Ordine, che sostennero però la loro causa ed i loro valori.

Un certo tradizionalismo viene mantenuto anche nella rappresentazione di loro stessi che invero, anche a date assai avanzate nei cicli pittorici viene riproposta la raffigurazione cavalleresca di matrice medievale del frate inginocchiato, che, con l'abbigliamento dell'Ordine, viene presentato da un santo. Non è raro poi trovare i santi vestiti con l'abito dei *milites*; per esempio ciò avviene per il San Michele Arcangelo degli affreschi quattrocenteschi dei SS. Giuda e Simone a Noceto o la Santa Maria Bambina del Cattaneo nella pala con la *Presentazione al Tempio* dipinta per la commenda di Bologna⁶⁹⁷.

Dunque non solo Giovanni trova spazio nella devozione e conseguentemente nelle rappresentazioni artistiche volute dai cavalieri, ma anche altri santi sono protagonisti delle opere d'arte conservate nelle magioni. Ricorrono infatti la Vergine col Bambino, Santa Caterina d'Alessandria, San Michele Arcangelo, San Martino, San Giorgio, San Sebastiano e Santa Maria Maddalena. Alcuni edifici poi, acquisiti direttamente dal Tempio, oltre a mantenere l'originaria intitolazione, nelle commissioni vedono la reiterazione nelle decorazioni artistiche di temi evangelici e figure sacre care ai *Pauperes Milites Christi*. Un episodio evangelico esemplificativo in questo senso è la *Presentazione della Vergine al Tempio* che viene continuamente riproposto, ovviamente reinterpretato da artisti diversi e in epoche diverse, quale decorazione dell'altare maggiore della Masone bolognese.

Questa è una caratteristica, non unica ma certamente rilevante, della committenza artistica dell'Ordine di San Giovanni, tesa alla sostanziale persistenza e riproposizione di temi e iconografie nella decorazione degli altari degli oratori delle commende. Infatti i precettori fecero realizzare opere con la medesima iconografia di dipinti più antichi, replicando dinamiche artistiche che spesso si ritrovano in ambito confraternale, oltre che monastico, e che ovviamente sono strettamente correlate al bisogno di riconoscibilità stessa della Religione.

Tuttavia, con la progressiva affermazione proprio delle confraternite nella gestione di singoli altari, degli oratori o delle chiese di proprietà dell'Ordine, il novero dei santi in esse rappresentati aumenta notevolmente. Un successo particolare dovette per esempio avere Sant'Antonio da Padova, a cui in diverse commende vennero dedicati altari e, conseguentemente, dipinti. La devozione verso

⁶⁹⁷ Cfr. Scheda IV.

il francescano fu probabilmente incentivata dai cavalieri, mentre un aspetto insolito è la quasi totale assenza di testimonianze di quadri dedicati a santi o a beati provenienti dall'Ordine di Malta: infatti se escludiamo la tarda commenda forlivese intitolata al Beato Gerardo, non ci sono pervenute altre attestazioni in merito.

La Controriforma ed i nuovi santi della Chiesa cattolica rinnovarono comunque il patrimonio di immagini dei sacri edifici e dei palazzi della Religione; inoltre, nei diversi insediamenti ricorrono a volte iconografie particolari, in alcuni casi anche rare, che spesso furono legate alla devozione dei precettori che le commissionarono, come per esempio la commenda di Sant'Ippolito a Castel d'Argile.

Un aspetto fondamentale è proprio questo: contemporaneamente all'evoluzione dell'Ordine di San Giovanni, il ruolo proprio dei commendatori nelle scelte artistiche, per altro già rilevante nel Medioevo, divenne assolutamente centrale a partire dal Rinascimento. Infatti, la presenza nelle commende della regione di cavalieri prestigiosi, spesso importanti personalità, cadetti delle principali famiglie signorili italiane o uomini vicini alla corte pontificia, innovò profondamente il panorama artistico melitense. Questi uomini, che fecero brillanti carriere all'interno della gerarchia giovanita, dimostrarono grande sensibilità verso la produzione artistica, grazie alla raffinatezza del gusto personale, congiunta alla profondità degli interessi e ad una solida cultura clericale e classicista, naturalmente sulla scia dei precetti della Chiesa e delle indicazioni della Sacra Religione. Le stravaganze iconografiche, le radicali novità stilistiche e le ardite soluzioni compositive non trovarono quasi mai terreno fertile per attecchire tra i *milites*: il sostanziale tradizionalismo dell'istituzione scoraggiava anche i committenti più all'avanguardia e il controllo sull'immagine e sulla loro ortodossia era prassi comune ben prima delle direttive conciliari.

Ciononostante i più noti commendatori, spesso anche i più ricchi e potenti, indirizzarono le loro scelte artistiche verso quei maestri di fama che seppero affermare con le loro realizzazioni una sostanziale discontinuità rispetto alla committenza ordinaria di più modesti cavalieri gerosolimitani, che invero raramente brillavano per innovazione e qualità. Grazie alle ricerche di questa tesi abbiamo potuto constatare come le opere d'arte più rilevanti del patrimonio delle commende, sia quelle giunte fino a noi che quelle oggi disperse, derivarono dalla volontà di alcuni commendatori d'eccezione, che ambivano a lasciare una testimonianza tangibile ai posteri della loro storia, della loro religiosità e della loro fede.

Infine, è fondamentale quanto un po' ovvio notare come in Emilia Romagna il favore delle grandi casate per l'Ordine di San Giovanni, o per alcuni suoi membri di grande spessore politico e culturale, sia stato per certi versi direttamente proporzionale alla qualità del patrimonio artistico

presente nelle commende. Il caso forse più eclatante fu quello degli Este: sia con l'Ardizzoni a Reggio Emilia che con l'Avanzi a Ferrara. La qualità straordinaria delle opere che erano custodite nella chiesa di Santo Stefano e nella chiesa della SS. Trinità designano un rapporto viscerale tra la casata ed i Giovanniti; un rapporto che assicurò e forse sostenne materialmente lo sviluppo di una raffinata committenza artistica.

Nella sostanza le cose cambiarono poco anche nei territori sotto il diretto controllo del Pontefice: commende come Bologna, Imola e Faenza accrebbero infatti notevolmente il loro patrimonio economico ed artistico, grazie a commendatori straordinari, ma anche alla benevolenza dell'*establishment* ecclesiastico che li sostenne e a più riprese li favorì, in alcuni casi anche contro la volontà delle gerarchie dell'Ospedale. In altri contesti regionali invece, dove il rapporto tra il potere politico e l'Ordine fu assai più problematico, per non dire conflittuale, questa sinergia di intenti non si creò e scarsi furono gli stimoli per l'accrescimento quantitativo e qualitativo del patrimonio artistico delle locali *domus*.

Achille Malvezzi, Ranuccio Farnese e Marcantonio Zondadari a Bologna, Girolamo Ardizzoni a Reggio Emilia, Avanzo de' Ridolfi a Ferrara, Giuseppe Merenda a Forlì, Bernardo Vecchietti a Cesena e soprattutto Sabba da Castiglione a Faenza furono gli artefici e i promotori di notevoli complessi artistici corredati da opere d'indubbio valore, che permisero alle loro dimore di risplendere nel panorama coevo delle rispettive città.

E pur vero che spesso l'eccellenza di queste personalità e la qualità della produzione artistica ad essi associata risalta nel confronto con la decorazione che abitualmente dovette caratterizzare le commende. Altresì, lo studio e la definizione di questa produzione 'media' ha una centrale importanza metodologica,

quella di consentire una migliore taratura del livello del contesto [artistico] quando ci si trovi a dover ragionare sui fenomeni di aggiornamento, interni al corso della decorazione [...] locale o invece esogeni⁶⁹⁸.

Il tentativo di ricostruzione del patrimonio artistico regionale di due delle più importanti istituzioni della Chiesa medievale e moderna, e la conseguente indagine stilistica sulle principali opere d'arte giunte fino a noi, ha dunque la funzione non solo di sviluppare confronti qualitativi, che se decontestualizzati diventano invero assai sterili, ma di riconsegnarci una parte significativa di questo patrimonio opportunamente reinserita nella storia artistica dell'Emilia Romagna e più in generale della nostra penisola.

⁶⁹⁸ F. Lollini, *Codici miniati dell'Archiginnasio di Bologna: quattro casi*, in "Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica", n. 7-8, Milano 2010/11, p. 208.

CATALOGO DELLE OPERE

In quest'ultima sezione della tesi si offre una panoramica su un campione limitato di opere d'arte che appartennero alle commende regionali dei Templari e degli Ospitalieri. La selezione è stata compiuta prediligendo quelle opere che si caratterizzavano per il valore qualitativo e per la sostanziale innovazione all'interno del panorama preso in esame, oppure in relazione alla novità delle scoperte o all'attribuzione all'universo cavalleresco.

Inoltre, nella schedatura abbiamo favorito quei prodotti artistici che, per ragioni cronologiche e tecniche, maggiormente si avvicinavano alla nostra formazione ed esperienza professionale in ambito storico artistico.

In conclusione auspichiamo che attraverso future indagini e un costante impegno scientifico questo catalogo possa progressivamente essere esteso, corretto e migliorato.

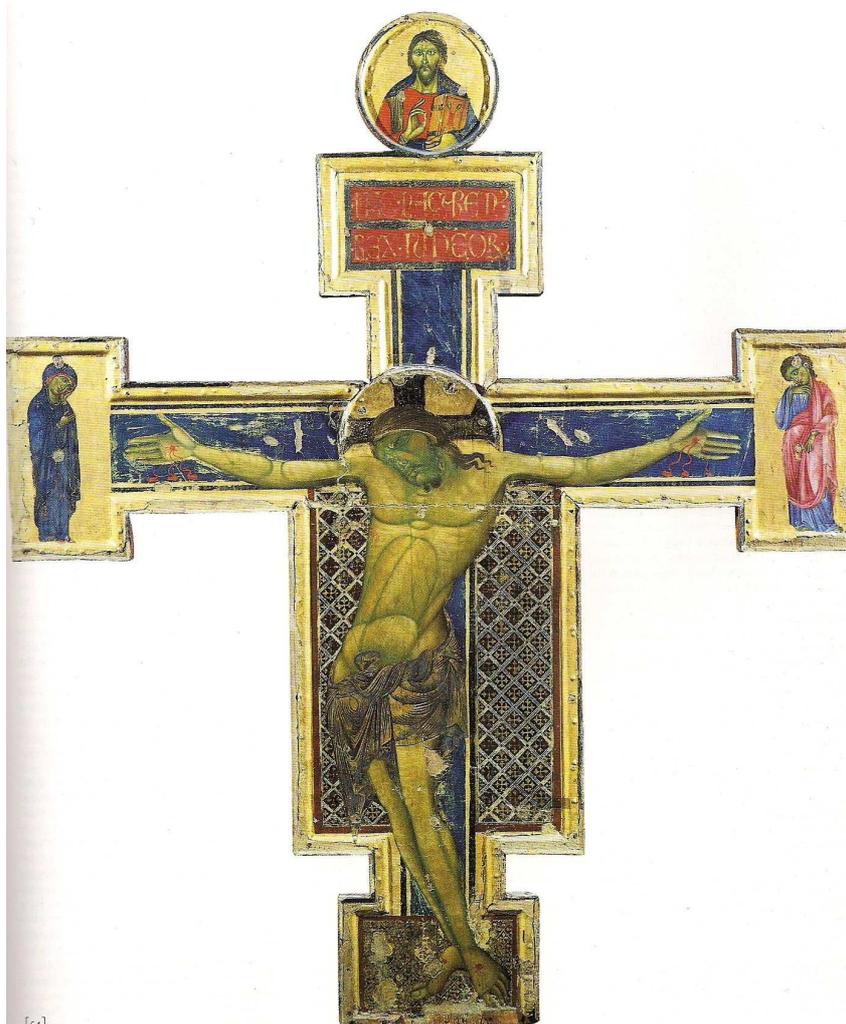


Figura 41: Pittore giuntesco bolognese, *Croce dipinta*, 1255-65, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, già chiesa di Santa Maria del Tempio (?)

Scheda I

Pittore giuntesco bolognese

(1255-65)

Croce dipinta

Tempera su tavola

Provenienza: Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, chiesa di Santa Maria del Tempio (?)

La Croce dipinta delle Collezioni Comunali d'Arte ha suscitato un ampio dibattito nella critica poiché rappresenta certamente un'opera paradigmatica del giuntismo emiliano. La sua viva drammaticità, il grafismo insistito e la traduzione popolare degli stilemi del più illustre maestro, denotano una pluralità di influenze radicate e coesistenti nel panorama cittadino bolognese tra il sesto e il settimo decennio del XIII secolo. Infatti, come scrive Silvia Giorgi nella scheda di catalogo della mostra del 2000, *Duecento. Forme e colori nel Medioevo a Bologna*, la pittura del maestro appare indiscutibilmente legata alla cultura giuntesca regionale, e “si mostra però sensibile alle molteplici esperienze gravitanti nell'area bolognese [...], spaziando dalle soluzioni giovanili del ‘Maestro dei crocifissi francescani’ (di cui reinterpreta la squillante cromia in toni pastello o riprende certe soluzioni iconografiche, come i rivoli del sangue in ordinati ghirigori), alla cultura toscana di primo Duecento (evidente in certe scelte di carpenteria, come la ritmica scansione sulla cornice e l'aureola di borchie rotonde e dorate a rilievo, presente del resto, anche in Giunta Pisano)” (p. 212).

La Croce fu depositata alla Certosa durante il periodo delle soppressioni, come ha ricostruito Carla Bernardini (1998); di quel periodo abbiamo quale testimonianza grafica il disegno di Johann Anton Ramboux; successivamente l'opera dovette confluire, insieme ad altri crocefissi, nella sala XVII del Grande Museo Civico della città, inaugurato nel 1882. Nel 1936 poi, insieme a numerosi dipinti del Museo Civico, venne trasferita in Palazzo d'Accursio nel nuovo allestimento delle Collezioni Comunali d'Arte voluto da Guido Zucchini. Il primo consistente intervento critico sull'opera risale al 1929, quando Evelyn Sandberg Vavalà ipotizzò l'esistenza di un Maestro delle croci bolognesi, il cui catalogo univa la nostra con i crocifissi di Faenza (ex Fornari) e della Pinacoteca di Bologna, oggi ricondotta al Maestro dei crocifissi francescani).

Nel 1949 il Garrison isola la Croce evidenziandone da un lato i debiti con la cultura giuntesca, ma dall'altro sostenendo un suo precario stato conservativo e la presenza di alcuni ritocchi. Negli anni successivi: se Scarpellini (1980) la distanzia dal gruppo del Maestro dei crocifissi blu, Marques (1987) ne ribadisce il debito col maestro pisano, soprattutto nella figura del Cristo, mentre Anna Stanzani (1985) e Massimo Medica (1989) tendono ad intravedervi una solida matrice locale. Infine, la Giorgi (2000) ravvisa anche in certe scelte iconografiche l'affinità con le parti della cupola del battistero di Parma, e, nella caratterizzazione fisionomica dei dolenti, alcuni riscontri con la pittura dei Berlinghieri.

Invero, come cortesemente mi ha suggerito Massimo Medica, è possibile confrontare la Croce alla pittura murale di medesimo soggetto recentemente emersa nei lavori in San Colombano a Bologna e pubblicata da Franco Faranda (*Un possibile Giunta Pisano nella ritrovata cripta di San*

Colombano a Bologna, in “*Commentari d’Arte*”, 46/47, 2010, pp. 34-47). Nella tavola delle Collezioni, le figure dei dolenti evidenziano un’affinità stringente a quelle dell’affresco che potrebbe quasi suggerire un’identità di mano. Allo stato degli studi questa ipotesi non può tuttavia essere sostenuta, soprattutto per le disomogeneità nella figura del Salvatore; più proficuamente possiamo però suggerire di come alla base del partito fisionomico della Vergine e della panneggiatura della veste di Giovanni della tavola, vi siano gli stessi modelli che differiscono nella sostanza da quelli del Maestro dei Crocifissi Francescani.

Tali elementi confermano ulteriormente il debito con i modelli giunteschi bolognesi, ma crediamo sia possibile altresì comprendere la cifra stilistica del pittore riflettendo anche sulla vivacità luminosa e coloristica, già per altro registrata dalle vecchie guide del Museo (Fрати 1914, p. 169; Ducati 1923, p. 245), che sembra contraddistinguere il bizantinismo romagnolo. L’accentuazione delle cromie squillanti, emblema dell’intreccio di culture e della pluralità di modelli recepiti dal maestro, è la testimonianza di un fare pittorico capace di declinare la tradizione bizantina in lingua romanza, aprendo sapientemente ad un linguaggio più sciolto, capace di flettere la monumentalità sofferente del Cristo verso esiti più umani, più naturalistici, più visceralmente occidentali. In tal senso se nella sofferenza raffinata e magniloquente del Salvatore si distingue l’influenza, anche teologica, della pittura del Maestro dei Crocifissi Francescani, nelle figure dei dolenti si riallacciano i legami con l’esperienze artistiche regionali, a cominciare appunto dal Battistero di Parma per finire con il Maestro di Faenza.

È stata Silvia Giorgi sulla base di un’indicazione di Massimo Medica ad ipotizzare come possibile provenienza della Croce la magione templare bolognese di Santa Maria Maddalena. Infatti nella chiesa di Santa Maria del Tempio, come ricordava già il Malvasia (1686, ed. 1969, p. 270), ma soprattutto come riportano i cabrei maltesi, “Nella cantoria vi è un Crocefisso con ancora diversi ferri con le sue tele” (ASMOM, Fondo Cabrei, 66, p. 10 B – 1696). La funzione dei ferri era quella di sostenere le cortine che coprivano o scoprivano, a seconda delle specificità dei riti, la sacra icona: in questo senso i grandi crocifissi lignei assumevano un ruolo cardinale nelle funzioni della Pasqua, nell’esaltazione della Santa Croce e nel ritrovamento della vera Croce, ma anche, come sembra emergere chiaramente dalla regola templare, avevano un ruolo tutto particolare nella devozione cavalleresca che si esplicava attraverso l’obbligo delle processioni (invero il peso e le dimensioni del nostro non ne premettevano certo il trasporto), le penitenze e i voti che dinnanzi ad essi venivano professati. Nell’utilizzo delle immagini sacre poi, la prassi di celare parte della loro effigie, in modo da poi scoprirla nei momenti salienti del rito, sottendeva aspetti spirituali e mistici

intrinseci alla religiosità medievale; altresì, la copertura del corpo nudo di Gesù, in Avvento o in Quaresima, rispondeva probabilmente anche a questioni di ordine pudico.

In relazione alla provenienza, l'analisi tecnica della Croce delle Collezioni Comunali rileva elementi preziosi, che pur non assicurando con certezza la committenza templare, a nostro avviso, potrebbero supportare maggiormente l'ipotesi di una sua identificazione con "l'antico crocifisso ligneo dipinto" di cui parlava già il Malvasia (1686, ed, 1969, p. 270). Infatti, confermando l'ottimo stato di conservazione, nonostante la presenza di alcune cadute della pellicola pittorica che fanno emergere l'incamottatura, e la perdita della cornice inferiore del braccio verticale e di quelle laterali del braccio orizzontale, i restauri novecenteschi hanno consolidato la carpenteria ed offrono l'osservazione di alcuni particolari tecnici del pittore di grande interesse. Un primo aspetto è la visibilità dell'incisione che il pittore realizzò per il perizoma e per i contorni del Cristo: questa veniva effettuata sopra la preparazione gessosa dell'incamottatura e serviva come traccia per la stesura pittorica. Un altro dato interessante è la presenza di una stesura pastosa con pennellate evidenti che costruiscono il torace di Gesù, mentre in più punti, sulle braccia e sul corpo, sono ravvisabili i segni delle striature del pennello di un'antica verniciatura, probabilmente di restauro.

Dall'osservazione ravvicinata della tavola dipinta appaiono diverse cadute e fori di varia natura: se escludiamo preliminarmente proprio le cadute, i guasti della carpenteria accidentali e gli inserimenti di chiodi e viti moderne di restauro, è possibile però rintracciare almeno due incavi che potrebbero essere stati causati dai ferri delle tele menzionati negli inventari. Nel tondo con l'effigie di Cristo benedicente, all'altezza delle spalle, si notano due grosse cadute, all'interno troviamo due fessure di pochi centimetri abbondantemente deformate, che sono state stuccate e coperte con tela di restauro congiunta all'incamottatura originaria. I due fori non sono perfettamente in asse, anche se le vicende della Croce non escludono che la loro deformazione possa essere stata causata da ripetute forzature meccaniche dei ferri: infatti la loro natura e la posizione potrebbero essere la testimonianza materiale della presenza dei sostegni delle tele che presumibilmente coprivano l'effigie del Cristo crocifisso sottostante, lasciando invece libera l'immagine del Redentore benedicente. Forse, in altri più piccoli fori collocati sul bordo inferiore del braccio orizzontale, potrebbe rintracciarsi la prova dell'esistenza di altri ferri di supporto ai precedenti, così da costituire un sistema di corde e carrucole che permettevano il discoprimiento dell'icona.

A queste supposizioni non possiamo affiancare l'analisi del retro, poiché la carpenteria è stata resecata, ed i restauri hanno pesantemente inciso sull'insieme. Inoltre, non si può certo ipotizzare che la Croce descritta negli inventari maltesi di Santa Maria del Tempio, verosimilmente duecentesca, fosse l'unica ad aver inserito dei supporti in metallo per le tele, poiché tale usanza era

assai comune all'epoca; riteniamo però che ai fini della definizione della provenienza dell'opera le osservazioni qui riportate possano comunque rivelarsi preziose, e, che in attesa di future indagini materiali, si possa comunque sostenere con qualche ragione l'identificazione tra la Croce templare e il Crocifisso delle Collezioni.

Bibliografia: Frati 1914, p. 169; Sirén 1922, p. 219-225, 233, 339; Ducati 1923, p. 245; Sandberg Vavalà 1929, pp. 845,855; Filippini 1932, pp. 8-10; Zucchini 1938, p. 90; Garrison 1949, pp. 13; Ricci - Zucchini 1930 (ed. 1968), p. 6; Scarpellini 1980, p. 40; Marques 1987, p. 55; Medica 1989, pp. 31-33; Bernardini 1998, p. 134; Giorgi 2000, pp. 210-212; Volpe 2011, p. 13.



Figura 42: Pittore giuntesco bolognese, *Crocifissione con dolenti*, 1260-70, Bologna, San Colombano



Figura 43: Bottega di Simone dei Crocifissi, *Crocifissione con Madonna addolorata e San Giovanni Battista*, 1390, Bologna, Santa Caterina di Strada Maggiore, già nella commenda di Santa Maria del Tempio

Scheda II

Bottega di Simone dei Crocifissi

(1390)

*Crocifissione con Madonna addolorata e San Giovanni Battista*⁶⁹⁹

Affresco staccato

Provenienza: Santa Caterina di Strada Maggiore, già nella commenda bolognese di Santa Maria del Tempio

La prima citazione dell'affresco è rintracciabile nella *Guida di Bologna* di Ricci e Zucchini (1930, p. 63), dove, nel paragrafo dedicato a Palazzo Biagi-Salaroli, viene datata genericamente al Trecento e indicata al piano superiore dell'edificio denominato come Magione del Tempio.

⁶⁹⁹ La presente scheda è la versione aggiornata e parzialmente modificata dell'articolo P. Cova, *La commenda bolognese dei cavalieri Ospitalieri di San Giovanni e la crocifissione in Santa Caterina di Strada Maggiore*, in "Il Carrobbio", XXXVI, Bologna 2010, pp. 57-68.

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 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, venne eseguita una seconda campagna fotografica, e 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, venne qui descritta semplicemente come una "crocifissione con Madonna e san Giovanni Battista".

Oggi, il dipinto si presenta con una discreta leggibilità, posto 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. L'operazione di strappo ha 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 in corrispondenza delle aureole, dimostrano inoltre la presenza di inserti metallici, elementi esplicativi di un chiaro polimaterismo, sintomo del gusto coevo. Purtroppo lo stato dell'opera compromette ulteriormente la sua lettura. 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 iconografico è abbastanza semplice e 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.

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 simbolica e 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.

Gli elementi patetici, si notino in tal senso i grandi chiodi conficcati nelle mani e nei piedi sovradimensionati, 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, 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.

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.

La *Crocifissione* dal punto di vista stilistico sembra invece rimandare all'ambito di Simone dei Crocefissi. Il Villani, nella scheda fotografica del 1969, datò l'affresco al secondo decennio del

Quattrocento, attribuendolo a Cristoforo da Bologna, con un punto interrogativo. A nostro avviso, anche stilisticamente non dovrebbero esserci motivi per non datare l'opera 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 pittore il cui stile è modulato su un rozzo, per quanto schietto, lessico popolare, con una parlata in alcuni passaggi assai stentata e un po' attardata anche dal punto di vista dei modelli; infatti nella composizione immediata appare l'assenza di qualsivoglia intonazione spaziale, 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 al maestro), o le esili braccia, due sottili e disarmoniche fasce di colore, ben si accorda con le tarde croci di Simone di Filippo, o con l'*Anconetta* della Pinacoteca Nazionale.

Riferimenti particolarmente calzanti, nonostante la distanza cronologica, ci paiono anche essere rintracciabili in opere come il *Sogno della Vergine* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara, la *Crocifissione* della Pinacoteca di Bologna 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 [...])” (E. S. Vavalà, *Vitale delle Madonne e Simone dei Crocifissi*, Firenze 1930, pag. 34). 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.” (*La pittura del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, presentazione di Cesare Gnudi, Bologna 1978, pag. 98)

La *Crocifissione* in Santa Caterina può allora essere avvicinata alla matura produzione di Simone, i cui modelli paiono alla base della formazione stilistica del 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 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 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. 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." (F. Lollini, *Anconetta*, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale I. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G. P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia 2004., p. 149) 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." (*Ibidem*)

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 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 pregnanti e brutalmente realistici di Bernard de Grimoard, sottolineati da Fabrizio Lollini (*Papa Urbano V, Ibidem*, pp. 138-139), 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 del vecchio maestro, per poterla pensare come un prodotto estraneo alla sua bottega; altresì, 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.

Bibliografia: Ricci - Zucchini 1930 (ed. 1968), p. 6; Cova 2010, pp. 57-58.



Figura 44: Bottega di Simone dei Crocifissi, *Crocifissione con Madonna addolorata e San Giovanni Battista*, 1390, Bologna, Santa Caterina di Strada Maggiore, già nella commenda di Santa Maria del Tempio (prima dello strappo)

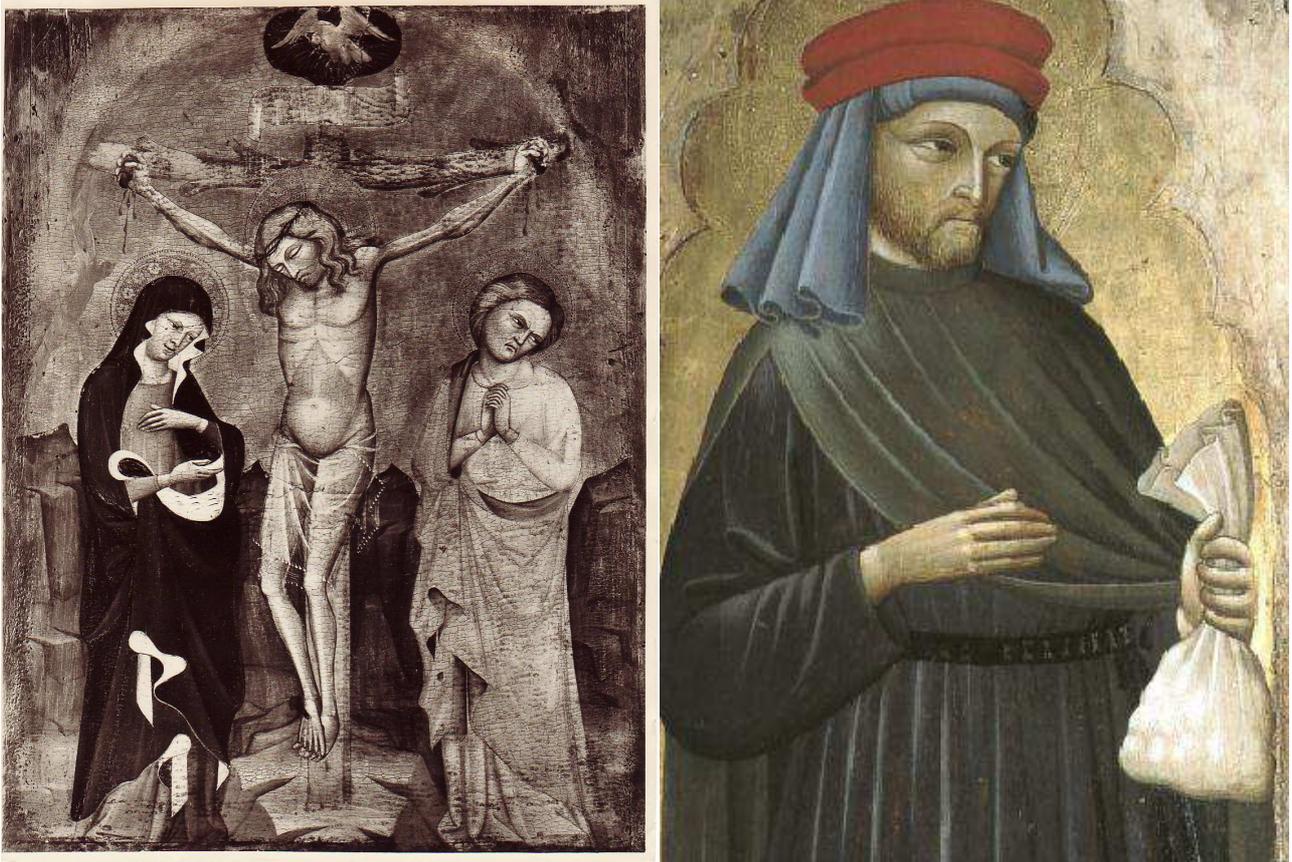


Figura 45: Pietro di Giovanni Lianori, *Crocifissione*, *Sant'Omobono*, 1427 c.a., Newark, Collezione Alana, Avignone, Musée du Petit Palais, già in Sant'Omobono a Bologna (?)

Scheda III

Pietro di Giovanni Lianori

(1427 c.a.)

Crocifissione

Sant'Omobono

San Cristoforo

Tempera su tavola

Provenienza: Newark, Collezione Alana

Avignone, Musée du Petit Palais

già nella convento delle monache gerosolimitane di Sant'Omobono (?)

Pietro di Giovanni Lianori è oggi considerato una delle personalità artistiche più importanti attive a Bologna nella prima metà del XV secolo. La rilevanza di alcune commissioni, per esempio quella della cappella Foscherari in San Petronio, l'appartenenza ad una famiglia in piena ascesa sociale e la prossimità, in alcuni casi anche stilistica, con la pittura di Giovanni da Modena – in tal senso di pensi all'affresco del campanile di San Francesco – sono chiari indizi dello spessore artistico di Pietro, che oggi è correttamente ritenuto uno dei più insigni maestri nel panorama tardogotico locale.

La *Crocifissione* recentemente acquisita dalla collezione Alana (2006) e le due tavole con i santi Omobono e Cristoforo conservate al Musée du Petit Palais d'Avignone, come vedremo appartenevano probabilmente ad uno stesso polittico e senza difficoltà sono entrante nel *corpus* del pittore bolognese grazie rispettivamente alle intuizioni di Roberto Longhi e Carlo Volpe. Recentemente i dipinti sono stati oggetto di analisi nella ben documentata scheda che Mauro Minardi (2011) ha realizzato per l'ultimo catalogo della collezione Alana, al momento in corso di stampa. Perciò, non ci sembra opportuno dilungarci sulla ricostruzione della loro vicenda critica rimandando in dettaglio al recente contributo.

L'analisi stilistica delle tre tavole può invece essere particolarmente utile ai fini di questa tesi, nella quale rientrano in relazione alla loro ipotizzata provenienza dalla chiesetta gerosolimitana di Sant'Omobono a Bologna.

Già Daniele Benati tendeva a evidenziare come nella *Crocifissione* “gli ideali di composta e sobria espressività perseguiti forse entro gli anni '30 dall'artista, restio ad accogliere le novità tardogotiche lanciate nella cultura bolognese da Giovanni da Modena” testimoniavano la sua propensione verso “un linguaggio studiatamente arcaizzante, nella linea di Lippo di Dalmasio e di Jacopo di Paolo” (Benati 1987, p. 20). Sebbene Benati abbia ribadito la consonanza stilistica tra la *Crocifissione* Alana e le tavolette del Petit Palais (2003, pp. 138-143) è stata però Anna Tambini (2005) ad ipotizzare per prima che potessero essere parte di uno stesso polittico, “data l'identità dei punzoni, distinti da una sequenza di fiori a sei petali con bottoncino centrale e da una perlinatura esterna, e delle cèntine polilobate” (Minardi 2011). La differenza tra le cèntine della *Crocifissione* e le tavole dei santi laterali, già ravvisate dalla critica, date le consuetudini bolognesi, non solo non costituisce un ostacolo alla comune provenienza, ma anzi viste le similitudini con quelle del polittico affrescato da Lippo in Santa Maria dei Servi a Bologna (Minardi 2011), sembrano caratterizzarsi come una riprova dell'alunnato del Lianori presso la bottega del più anziano pittore.

Mauro Minardi ha rafforzato la proposta della Tambini sottolineando, oltre alle motivazioni stilistiche già ravvisate anche da Benati, la stringente conformità nelle loro dimensioni. La

Crocifissione verrebbe allora a caratterizzarsi come lo scomparto mediano del registro superiore mantenendo così gli stessi rapporti proporzionali già ravvisati nel polittico del Museo Puškin di Mosca, realizzato dal Lianori nel 1440.

“Il collegamento tra la tavola in esame e i santi del Musée du Petit Palais si misura anche sul piano delle convergenze formali: emerge dal paragone un comune interesse per figure colonnari, la ricerca di una certa eleganza di gesti e, sotto l’aspetto morfologico, il viso del Cristo Alana [...], viene riproposto nei due personaggi di Avignone” (Minardi 2011). Possiamo solo rafforzare queste considerazioni notando che nelle tavole la temperatura stilistica del Lianori è la stessa. Il suo lessico appare orientato su schiette modulazioni dei panneggi di ascendenza tardo-gotica, che si associano ad una buona tenuta complessiva del disegno: Pietro sviluppa una sapiente capacità compositiva che riesce ancora bene a fondere gli stilemi della tradizione locale, soprattutto lippesca, con le più innovative sollecitazioni del Giovanni da Modena petroniano. Proprio la relazione con il modenese è stata ribadita da Anna Tambini (2005), che ha visto nelle tavole l’acme della tangenza stilistica tra i due maestri, propendendo per una datazione alla fine del quarto decennio del Quattrocento.

Soprattutto nei due santi francesi lo stile di Pietro è nella sostanza ancora lontano da quel processo di schematizzazione formale - se vogliamo di recupero delle propensioni sintetiche ed espressioniste della pittura Bolognese della seconda metà del XIV secolo - che caratterizza la lunga fase ascendente della tarda maturità del pittore, documentato ancora in vita nel 1466. Perciò, le tavole in esame sembrano inserirsi nel catalogo del Lianori in una data certamente posteriore alle realizzazioni del secondo e del terzo decennio del Quattrocento (*Madonna col Bambino e Santi* del Museo di San Domenico, *Madonna in San Giacomo Maggiore* e *Beata Lucia Settefonti* già nel monastero bolognese di Santa Cristina), ma in prossimità cronologica con la bella tela della Residenza del Sale, oggi in Pinacoteca Nazionale a Bologna, databile entro il 1431, per via dello stemma di Martino V.

L’anno 1427, che come abbiamo visto vide la presenza delle monache ospitaliere a Bologna nella chiesa di Sant’Omobono presso la parrocchia degli Alemanni, alla luce delle riflessioni stilistiche si pone come una data di un certo interesse. Infatti, proprio una collocazione in quel torno di anni per le pitture del Lianori, già suggerita da parte della critica, appare perlomeno verosimile.

Il problema rientra allora nella sfera delle indagini iconografiche: infatti la singolarità della raffigurazione di Sant’Omobono in un polittico quattrocentesco bolognese sottolineata dagli studi, rimane certamente il più solido indizio per districarci sulle sue potenziali provenienze. Invero, il suo ruolo quale patrono delle corporazioni dei sarti e dei drappieri certamente non trascurabile, non

porta necessariamente all'allontanamento dei dipinti dal contesto locale, posto che al momento il Lianori è documentato esclusivamente in ambito felsineo.

Nella tavoletta poi la riproposizione della forbice, che insieme alla borsa dell'elemosina era un attributo specifico al santo, non può essere esclusivamente vincolata al mondo corporativo. Non possiamo poi non considerare che la raffigurazione di Omobono sembra essere assente nei coevi *incipit* delle matricole e degli statuti bolognesi delle arti interessate, che invece prediligono altri santi come protettori. Per tali motivi, allo stato degli studi, l'esistenza della chiesa gerosolimitana dedicata al santo rimane l'appiglio più solido per la provenienza originaria del polittico, pur non escludendo in maniera definitiva le altre ipotesi in questione.

Bibliografia: Benati 1987, p. 20; Laclotte - Mognetti 1987, p. 123; Cottimo 1993, pp. 623-625; Marubbi 1999, pp. 45-46, Benati 2003, pp. 138-143; Tambini 2005, p. 13; Minardi 2011 (con bibliografia precedente).



Figura 46: Giacomo Cattaneo, *Presentazione della Vergine al Tempio*, 1630 ca, Bologna, Pinacoteca Nazionale, già in Santa Maria del Tempio

Scheda IV

Giacomo Cattaneo

(1630 ca.)

Presentazione della Vergine al Tempio

Olio su tela

Provenienza: Pinacoteca Nazionale di Bologna – Inv. 913, già nella commenda bolognese di Santa Maria del Tempio

Il dipinto conservato alla Pinacoteca Nazionale di Bologna potrebbe essere identificato con “la Presentazione di Maria Vergine al Tempio dipinta in tela con ornato attorno di legno profilato d’oro” (ASMOM, Fondo Cabrei, 66, c. 10 B – 1694), che era posto sull’altare maggiore della chiesa bolognese di Santa Maria del Tempio. Come abbiamo visto il Malvasia non ne rilevò la presenza, mentre la grande tela ad olio è descritta come opera certa del “signor Giacomo Cattani” nel cabreo del 1741 e in quello del 1767 (ASBo, Fondo Demaniale, 19/2098, p. 45, Cabreo di Santa Maria del Tempio, 1741; ASBo, Fondo Demaniale, 20/2099, p. 65, Cabreo di Santa Maria del Tempio, 1767).

Giacomo Cattani è invero identificabile col pittore bolognese Giacomo Cattaneo, interessante, per quanto dimenticata, figura di musicista ed artista del Seicento bolognese. Nel capitolo della *Felsina* dedicato al Donducci si legge “la cui professione era di sonar tasti, e li batteva in modo, che poté concorrere talora all’organo della Chiesa Patronale di S. Petronio, con gli altri; e se non ch’era troppo solitario, e umorista anch’egli, avrebbe ottenuto. Pativa il povero giovane d’umori ipocondriaci, che si fieramente l’assalivano, che in mezzo al suono bisognava lasciasse, per sentirsi, diceva morire. Non se gli credeva, chiamasi pazzo, umorista, frenetico, e una volta fra l’altre, non volendo resistere all’acutezza, e intensità del dolore, restò morto. Insegnò molto del suo bel modo moderno appreso a Roma dal Frescobaldi al Donducci, e il Donducci gli partecipò la via di quella sua macchia, non potendo visi fondar dentro, come che senza disegno, e in età troppo avanzata. Dipinse nondimeno qualche poco, e tirò a quel modo, ma vi diede lontano; e di lui vedesi in pubblico in S. Maria delle Muratelle il quadro in fondo della Chiesa.” (C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de’ pittori bolognesi*, II, Bologna 1678, ed. 1967, p. 71)

Allo stato degli studi purtroppo la sua attività in Santa Maria del Tempio non trova riscontri nella storiografia del passato, mentre sappiamo che egli fu attivo per la chiesa di Santa Maria delle Muratelle, probabilmente nel quarto decennio del XVII secolo: infatti l’edificio medievale venne abbattuto nel 1630 e l’anno successivo fu ricostruito poco distante dall’originaria collocazione. Secondo il Malvasia al pittore sarebbe così ascrivibile un dipinto, non meglio specificato, che doveva trovarsi in fondo alla chiesa; purtroppo però ne *Le pitture di Bologna* (1686, ed. 1969) non vi è alcuna menzione dell’opera del Cattaneo; invero, il canonico non era certamente nuovo ad ostracizzare pittori di cui non amava particolarmente gli esiti ed anche nella *Felsina* i passi riguardanti Giacomo sono comunque legati alla biografia del Mastelletta.

La tela, di cui si ignorava l’effettiva provenienza, giunse nella raccolta con le prime soppressioni. Il Giordani (1850) l’aveva attribuita a Pietro Faccini, identificandola con la pala del pittore di medesimo soggetto che si trovava in Santa Maria degli Alemanni, ma successivi studi hanno rintracciato il dipinto in quello che oggi è conservato in Fondazione Zeri. Secondo la scheda

del catalogo generale della Pinacoteca Nazionale, redatta da Nicosetta Roio (2008), l'opera, restaurata nel 1972, è stata attribuita alla mano di un anonimo pittore bolognese, con una datazione al primo quarto del XVII secolo. La studiosa l'ha avvicinata alla pittura di Giovan Battista Bertusio, ma soprattutto a quella di Antonia Pinelli: "è proprio una cultura composita, che combina le ricercatezze calvaertiane e la visione controriformata felsinea con lo spirito un po' fosco del più anziano dei Carracci" (2008, pp. 37-38).

La cultura composita dovette essere anche una prerogativa della pittura di Giacomo Cattaneo; la genesi del suo stile va altresì ricercata nel Mastelletta, ma come riporta appunto il Malvasia, dell'ultimo Mastelletta, e in un certo qual modo il suo stile "vi diede lontano."

L'attribuzione del Giordani a Pietro Faccini in realtà mostrava proprio la comprensione delle influenze caratteristiche dell'ultimo Donducci, quello del periodo maturo, quando "allentata la tensione mistica della giovinezza, i contenuti ludovichiani tornano gradualmente ad affacciarsi, improntando le opere ad una maggiore comunicatività devozionale." (A. Coliva, *Il Mastelletta. Giovanni Andrea Donducci 1575-1655*, Bologna 1980, p. 84). Infatti, se accostiamo la pala della Pinacoteca ad alcune delle opere più tarde del Mastelletta emergono in maniera evidente sintomatici rimandi stilistici: sia per quanto riguarda le architetture, si confronti il nostro tempio con i colonnati della *Consegna delle Chiavi* di Budrio o di quella di Perpignan, sia per la "stesura a tocchi morbidi e sfumati che si condensano nella soffice sensibilità di teste e manti" (Coliva 1980, p. 133). Infine, anche nelle tele modenesi del maestro possiamo intravedere gli stessi "toni opachi delle gamme cromatiche" che permeano la *Presentazione* della Pinacoteca Nazionale.

Un altro esempio che mostra una maggior prossimità alla pittura del Cattaneo è certamente la pala reggiana con i Santi Pietro e Gioconda, conservata in San Prospero e datata 1639, ultimo dipinto certamente documentato del Donducci. Il Cattaneo sembra infatti aver riutilizzato lo stesso modulo del San Pietro per la realizzazione fisionomica di Zaccaria, inoltre, sempre nella dimensione dei rimandi stilistici, di grande interesse si rivela la *Madonna col Bambino e Santi* della Collegiata di Verrucchio. Il dipinto è stato considerato una delle opere più tarde del pittore e mostrava secondo la critica i sintomi di una irrecuperabile involuzione: "Lo sbandamento stilistico è più totale e incontrollato che in altre opere che, sebbene ugualmente stanche, riuscivano per l'ormai acquisita padronanza di elementi tecnici, a conseguire risultati brillanti. In complesso l'opera potrebbe addirittura far dubitare della sua autografia" (Coliva 1980, p. 99) Giudizio duro ma rivelatore, poiché, se confrontiamo le fisionomie dei santi in adorazione a Verrucchio, la loro stesura e perfino alcuni particolari morelliani, come la mano aperta del francescano in primo piano, ritornano puntuali nella rappresentazione del gruppo di Gioacchino e Anna nella pala della

Pinacoteca: si potrebbe forse ritenerli come un contributo del Cattaneo in un dipinto impostato dal Mastelletta.

Così, se uniamo la descrizione dell'inventario all'analisi dei caratteri stilistici della *Presentazione della Vergine al Tempio* l'autografia del Cattaneo appare più che una probabilità, inoltre un ulteriore elemento che definisca la provenienza del dipinto della Pinacoteca può essere poi rintracciato nell'iconografia.

La specificità iconografica dell'opera sembra risalire alla dedicazione originaria della chiesa e quindi ad un tema rappresentativo dell'Ordine templare dai quali i cavalieri di Malta ereditarono l'edificio. Un particolare iconografico può essere rivelatore della committenza giovannita, infatti delle numerose *Presentazioni della Vergine* d'ambito bolognese realizzate intorno al XVII secolo, la nostra ha una peculiarità: Maria bambina veste una tunica rossa con cintura bianca. Se la confrontiamo con altre opere di medesimo soggetto della Pinacoteca Nazionale di Bologna, per esempio, notiamo che sia nel dipinto di Giovanni Andrea Sirani (Inv. 426), che in quello più antico di Bartolomeo Passerotti (Inv. 495), la Madonna indossa la candida tonaca bianca simbolo della sua verginità. Dunque, il colore della nostra è veramente infrequente e potrebbe allora fare esplicito riferimento alle cromie simbolo dell'Ordine di Malta. Di fatti non è raro incontrare nelle opere di committenza ospedaliera casi in cui i santi rappresentati vestono i colori della Religione, come richiamo esplicito e monito per la sua esaltazione. Si pensi per esempio al San Giovannino del Preti del National Museum of Fine Arts di Malta, oppure, nella nostra regione, al San Michele Arcangelo dipinto ad affresco a Noceto nella chiesa commendale dei Santi Simone e Giuda.

Bibliografia: Giordani 1850, appendice IV, p. 60; Giordani 1853, p. 58; N. 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, Venezia 2008, pp. 37-38.

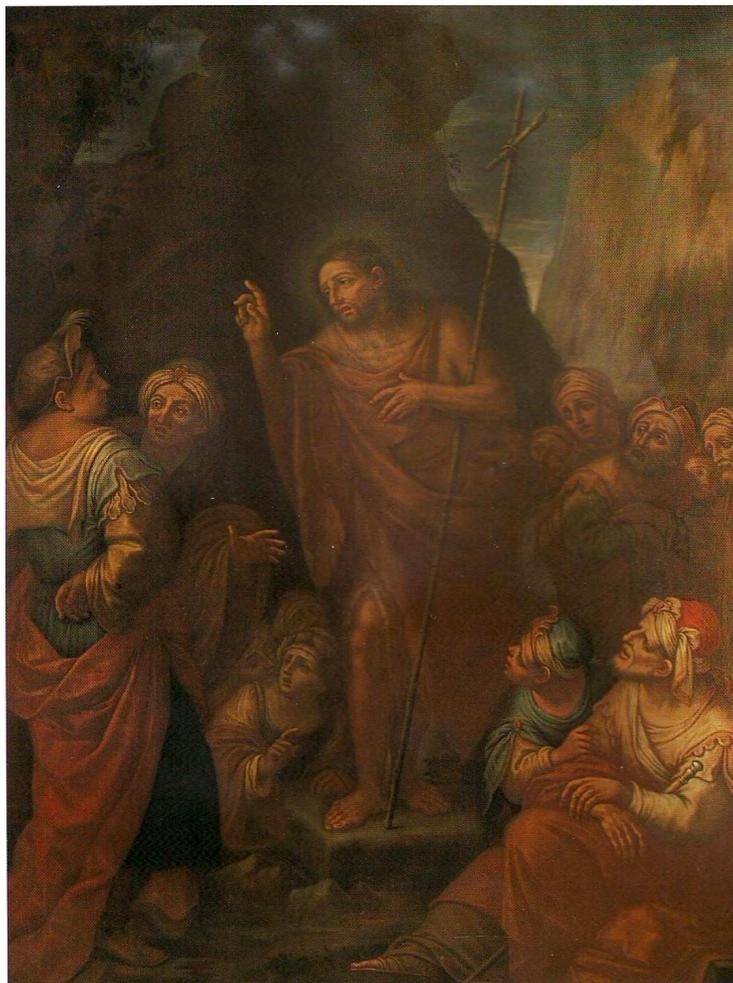


Figura 47: Giuseppe Bartolini, *Giovanni Battista predica nel deserto*, 1727, Imola, San Giovanni Battista

Scheda V

Giuseppe Bartolini

(1727)

Giovanni Battista predica nel deserto

Olio su tela

Provenienza: Imola, chiesa di San Giovanni Battista

Le testimonianze documentarie emerse dal cabreo (ASMOM, *Fondo Commende*, Z 179, fasc. 2 36e, Miglioramenti della Commenda di San Giovanni di Imola) hanno permesso la

ricostruzione della genesi del dipinto con *Giovanni Battista predica nel deserto*, commissionato dal commendatore Pilloni nel 1727 a Giuseppe Bartolini. Lo stato di conservazione dell'opera appare sostanzialmente buono, merito anche dei recenti interventi di restauro intrapresi dalla parrocchia.

Il profilo artistico di Giuseppe Bartolini da Imola è stato sommariamente ricostruito da Cristina Castellari in una piccola pubblicazione specificatamente dedicata al pittore. La produzione imolese del Bartolini “è copiosa: una quindicina di opere giunte fino a noi e notizie di altrettante ci sono pervenute dai documenti d'archivio. Santa Maria del Carmine, Sant'Agata, San Giovanni Battista, Pio Suffragio: ognuna di queste chiese conserva tuttora almeno un'opera di Bartolini.” (Castellari 2002, p. 3) Ne emerge la figura di un artista celebre nel contesto provinciale romagnolo che in gioventù, per lungo tempo, ebbe la fortuna di frequentare assiduamente l'ambiente pittorico felsineo dell'ultimo quarto del XVII secolo.

Giuseppe nacque infatti nel 1661 e compì un primo apprendistato presso la bottega del Pasinelli, come testimonia lo Zanotti (G.P. Zanotti, *Nuovo fregio di gloria a Felsina sempre pittrice nella vita di Lorenzo Pasinelli pittor bolognese [...]*, Bologna 1703), egli stesso nella bottega del maestro bolognese. In quel giro di anni il Bartolini si legò in rapporto di stretta amicizia con Giovan Gioseffo Dal Sole, del quale, come emergerebbe dal testamento dell'imolese, egli possedeva anche un ritratto di propria mano (Castellari 2002, p. 7). Le esperienze artistiche del Bartolini proseguirono con l'alunnato presso la bottega di Carlo Cignani che si era trasferito a Forlì nel 1683. Forse la scelta di abbandonare il clima bolognese e l'*entourage* del Pasinelli fu dettato da ragioni di carattere personale, correlate alla scelta di un sostanziale ritorno in patria.

La pittura del Bartolini è allora concepibile come la sintesi formale della cultura classicista del Cignani e del colorismo tardo barocco del Pasinelli. Su quest'impianto dovette influire non poco la lezione del Dal Sole, che impresse alla sintassi stilistica operata dal Bartolini nelle sue prime realizzazioni un rigore visivo e una certa eleganza che non sempre furono patrimonio della sua attività imolese. Inoltre, se nella sua maturità il Cignani mostrò di essere il miglior difensore di quella tradizione bolognese legata ad un classicismo “naturalizzato” che da Annibale portava lungo il Cinquecento emiliano fino al Correggio, nell'attività del Pasinelli l'imolese poté in parte assorbire quella sensibilità coloristica di rinnovato fondamento veneziano maturata sulla lezione del Cantarini, non ignara però della concretezza naturalistica d'ambito romano (C. Baroncini, *Lorenzo Pasinelli pittore (1629-1700)*, Rimini 1993, p. 347-348).

Bartolini aprì in patria la propria bottega in età adulta. La prima opera di cui noi oggi possediamo dati certi è la grande pala autografa, probabilmente il suo capolavoro, con *L'apparizione della Vergine a San Gaetano di Thiene* nella chiesa del Pio Suffragio, firmata e

datata 1695 (G. Agostini, *Una città di confine: Imola*, in *La pittura in Emilia Romagna. Il Seicento*, a cura di A. Emiliani, I, pp. 332-346; A. Padovani, *La chiesa del Pio Suffragio (S. Giuseppe e S. Felice di Cantalice)* in *Imola, il comune, le piazze*, Imola 1997). Tale intervento, anche per ragioni di natura stilistica, sembrerebbe testimoniare che fino a quella data il Bartolini rimase attivo nella bottega forlivese del Cignani, con compiti certamente di primo piano data l'età non più giovanile.

Anche la pala in San Giovanni Battista, nonostante gli esiti meno rilevanti, è memore della stretta aderenza del pittore alla cultura artistica bolognese del XVII secolo, poiché Giuseppe Bartolini scelse di mutuare la composizione, soprattutto da un punto di vista iconografico, dal quadro di medesimo soggetto realizzato nel 1592 da Ludovico Carracci per San Girolamo della Certosa, oggi in Pinacoteca Nazionale a Bologna.

La scelta di riferirsi esplicitamente al *Giovanni Battista* del Carracci e non a quello del Pasinelli, suo maestro, il quale dipinse la grande tela con la *Predica* per Friedrich Lippe, oggi conservata in Westfalia, è la testimonianza dell'orientamento del pittore imolese nella fase più matura della sua attività. Giuseppe, riprendendo in controparte il gesto del precursore di Ludovico, predilesse all'esuberanza trasgressiva e barocca del dipinto di Pasinelli, il più sobrio naturalismo carraccesco, di cui però non riuscì a trasporre né la nobiltà monumentale delle comparse, né la singolare concretezza ritrattistica

Invero, la composizione ed i tracciati psicologici che legano i personaggi del sacro episodio, per esempio nel tono patetico del Battista, sembrano ricordare i modi di Giovan Gioseffo Dal Sole, così nell'opera appare ravvisabile quella componente neoludovichiana (*Dipinti e disegni emiliani dal manierismo al neoclassico*, catalogo a cura di D. Benati, Bologna 1997, p. 50) caratteristica della pittura del bolognese, che sembrerebbe la marca più stringente della loro affinità personale ed artistica poc' anzi menzionata.

Certamente il recupero e la qualità con cui l'imolese applicò gli stilemi carracceschi appare assai più ingenuo e non raggiunse mai la raffinatezza e la consapevolezza del Dal Sole. Inoltre, l'attenzione ritrattistica dell'imolese possiede toni assai più bassi ed invero un po' retorici (si noti la stereotipizzazione delle pose e delle fisionomie), e il cromatismo "alla veneta" evidentemente non raggiunge quella suadente vibrazione che viene trasposta dal Pasinelli direttamente dai maestri del Cinquecento.

Bibliografia: Villa 1794 (ed. 2001), p. 1102; P. A. Meloni 1834 (ed.1992), p. 9; Castellari 1999-2000 pp. 12ss; Mazza 2000, pp. 460ss, Castellari 2002, pp. 10-11.



Figura 48: Pace da Faenza, *San Giacomo Maggiore, santo monaco, santo monaco e Sant'Antonio Abate*, 1403, Faenza, Commenda

Scheda VI

Pace da Faenza

(1403)

San Giacomo Maggiore, santo monaco, santo monaco e Sant'Antonio Abate

Affresco

Provenienza: Faenza, chiesa della Commenda, Santa Maria Maddalena

L'affresco sulla parete destra della chiesa è purtroppo pervenuto in uno stato di conservazione assai lacunoso. Pur non possedendo nessuna sua menzione documentaria, grazie ai restauri che nel Novecento hanno interessato a più riprese la Commenda, la sua leggibilità è stata in parte recuperata. Invero, prima il Giordani nel 1828 e poi lo Strocchi (Tambini 2007, p. 155, n. 32)

ricordavano queste pitture, e, in particolare, il secondo le riferiva all'opera di Ottaviano oppure di Pace: i due giotteschi faentini nominati dal Vasari. Per tali ragioni è assai probabile che queste pitture vennero scialbate nella seconda metà del XIX secolo, per essere recuperate all'inizio del Novecento come testimonia l'Antonelli (1924), che rammenta non questo affresco, ma quello della parete sinistra, come "scoperto non molti anni fa."

La Tambini (1993, p. 82) ha già messo in evidenza l'eleganza e la raffinatezza che traspare soprattutto dalla figura di San Giacomo, ma anche l'autorità severa e la monumentalità dei santi monaci. "Tali esiti sono consoni alla data 1403, che ci è tramandata da una testimonianza del 1828, rintracciata dalla scrivente tra le carte di Gaetano Giordani, che così recita 'Vi sono quattro Santi dipinti nel muro [cancellato e corretto] nella volta in fresco nel gusto di Lippo di Dalmasio segnati con l'anno 1403 con il donatore. Questi Santi esprimono Sant'Antonio Abate espresso tre volte: la prima con alcuni frati genuflessi a' di lui piedi, la seconda con un cavaliere di Malta che sta per inginocchiarsi per ricevere la benedizione, la terza presenta un altro devoto cavaliere alla Santa ... [ovviamente si confonde con il San Giacomo] che lo benedice. Vi si legge...feri Matheus et K.Ioanis...nell'anno..."

Questa testimonianza potrebbe permetterci di tentare una soluzione alle controversie iconografiche, poiché il Giordani ebbe certamente la possibilità di vedere gli affreschi in uno stato conservativo assai migliore del nostro. La presenza delle reiterazione di tre Sant'Antonio apparirebbe un'ipotesi, certamente inusuale, ma che non ci sentiamo di scartare a priori vista l'epoca e la tipologia strutturale della rappresentazione. Infatti, non parrebbe essere tanto assurdo che i due cavalieri committenti avessero commissionato allo stesso pittore due distinte immagini *pro remedio animae*, articolate sulla protezione di due santi, le quali pur essendo affiancate funzionavano autonomamente; i casi di diverse rappresentazioni dello stesso santo addossate le une alle altre, tra XIII e XV secolo non sono poi così infrequenti (Bacci, *Investimenti per l'aldilà*, op. cit.). La terza immagine del santo, quella all'estrema sinistra, nella parte bassa evidenzia ancora la presenza dei brani superstiti relativi ai monaci inginocchiati. Potrebbe rappresentare allora un'immagine sui *generis* di Antonio padre del monachesimo, oppure far riferimento esplicito alla comunità dei *fratres* ospitalieri, o ancora riportare anch'essa l'immagine dei suoi committenti.

Altresì, si potrebbe anche rigettare l'ipotesi di una tripla rappresentazione di Sant'Antonio e tentare l'identificazione dei monaci eremiti: in tal senso la prima coppia potrebbe essere composta da San Giacomo e San Guglielmo (santo cavaliere, sovente vestito in abiti monastici, con una discreta fortuna in ambito giovanita), mentre la seconda conseguentemente sarebbe composta da Paolo Eremita e Sant'Antonio abate.

Lasciando il terreno delle fascinazioni iconografiche, ci addentriamo in quello delle fascinazioni stilistiche, che in questo caso appare assai meno sdruciolevole. Come abbiamo già anticipato l'intervento è stato attribuito a Pace da Faenza, sia per ragioni di natura cronologica, sia per la possibilità che dalla Commenda provenisse un suo polittico. Purtroppo, questa ipotesi al momento non è verificabile, perché, l'opera che la tradizione locale attribuiva a Pace - riportata nel 1794 dal Lanzi "un dipinto con la Madonna e il Bambino 'nella chiesa dei Cavalieri di Malta'" (Tambini 2007, p. 156 n. 36) –, che verosimilmente sarebbe identificabile con il polittico con la raffigurazione della Maddalena e del Battista, menzionato da Crowe e Cavalcaselle nel 1883 (*Ibidem*), oggi non è più rintracciabile.

Certo, le testimonianze documentarie, fanno di Pace da Faenza uno dei più interessanti esponenti del panorama neogotico romagnolo tra Tre e Quattrocento: il pittore fu attivo a Bologna, a Fano, a Mantova e a Ferrara, per committenti di primo piano come i Malatesta (*Ibidem*, pp. 110-111).

Nella sua pittura la dimensione del *revival* giottesco doveva allora avere anche una radice politica, poiché è abbastanza logico che la committenza malatestiana tendesse a richiamare le fortune familiari d'inizio Trecento. Negli affreschi la solida spazialità toscana trasposta dai riminesi, si salda però a un colorismo nuovo, i contorni si fanno più snelli e gli squadrati profili tendono ad assottigliarsi. Certe raffinatezze, come l'agile colonnina della coppia di santi a sinistra, o gli accenti cromatici della decorazione cosmatesca degli archi, si noti il viscerale naturalismo del capitello rosato che voleva ricalcare mimeticamente il marmo di Verona, diventeranno patrimonio dei pittori romagnoli del XV secolo.

Inoltre, la grammatica stilistica delle pitture della Commenda sembra caratterizzarsi per le forme ampie e massicce, ma anche, soprattutto nel San Giacomo, per la resa dove "i ricordi giotteschi si stemperano in un tono più cortese di gusto veneto." (Tambini 1993, p. 82) Più che richiamare il linguaggio di Bitino da Faenza, come suggeriva Anna Tambini (*Ibidem*), queste pitture sostanzialmente l'anticipano, se di Pace possiamo parlare, questi recuperando il lessico riminese, lo aggiorna in una sua lettura proto-cortese, nello stesso modo in cui a Bologna, Jacopo di Paolo traghetta il neogiottismo dell'Avanzi nel clima tardogotico del cantiere petroniano.

Non potremmo certo concludere senza una congruente ma ulteriore fascinazione relativa alla matrice sostanziale del neogiottismo di Pace e proprio il nome appena speso di Jacopo ritorna assai comodo. Infatti, la possibilità di un incontro con la pittura dell'illustre bolognese appare tutt'altro che remota. Non bisogna dimenticare che Pace è documentato nel 1388 a Bologna e Vasari stesso ricorda i suoi affreschi sulla facciata di San Giovanni Decollato (*Ibidem*, p. 110), mentre Jacopo

probabilmente tra settimo e ottavo decennio del XIV secolo, dopo un soggiorno padovano, viaggiò e lavorò in Romagna (F. Massaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese di Longhi. La tesi su Jacopo di Paolo, 1937*, Cinisello Balsamo 2011, pp. 110-111) lasciando proprio a Faenza il polittico a monocromo verde in San Francesco (A. Tambini, *L'affresco tardogotico in San Francesco; Gli affreschi trecenteschi del Vescovado*, in L. Savelli, *Faenza. Il rione nero*, Faenza 1994, pp.95-98; D. Benati, *Per Antonio Corbara: tre temi romagnoli dal '500 al '700*, in *Convegno di studio in onore dello storico e critico d'arte dott. Antonio Corbara nel X anniversario della morte*, atti del convegno, Faenza 1994, pp. 127-128, n. 1; F. Massaccesi, *Un affresco a monocromo di Paolo e la sua formazione tra Bologna e Padova*, in "Proporzioni", V, 2004, pp. 7-22;) Purtroppo credo valgano ancora le considerazioni di Fabio Massaccesi: "appare tuttavia avventato, visto lo stato della questione, ipotizzare un discepolato di Pace presso Jacopo, come aveva ventilato Corbara." (Ibidem, p. 17, n.7) Resta il fatto che probabilmente l'affresco francescano di Jacopo fu l'impulso per una prima mutazione di Pace in senso neogiottesco, ma nel 1403 tale mutazione era già avvenuta e cominciavano a palesarsi certe novità gotiche che la critica ha più volte ravvisato nel San Giacomo della Commenda.

Bibliografia: Giordani 1828, p. 33; Tambini 1982, p. 105; Tambini 1993, pp. 82-82; Tambini 2007, pp. 106-107.



Figura 49: Cristoforo Scaletti, *San Giovanni Battista che presenta Stefano Ungaro alla Vergine*, 1420-30, Faenza, Commenda

Scheda VII

Cristoforo Scaletti

(1420-30)

San Giovanni Battista che presenta Stefano Ungaro alla Vergine

Affresco

Provenienza: Faenza, chiesa della Commenda, Santa Maria Maddalena

La seconda testimonianza pittorica di committenza cavalleresca in Santa Maria Maddalena è l'affresco della parete sinistra, a fianco dell'ingresso, con *San Giovanni Battista che presenta un cavaliere alla Vergine*. Sulla base di un'iscrizione Anna Tambini (2007, p. 108) lo ha ricondotto all'ospitaliere Stefano Ungaro, ancora sconosciuto alla storiografia, che si fece però rappresentare nella tradizionale posa del donatore introdotto dal precursore al cospetto della Vergine e di Gesù benedicente.

L'affresco, come abbiamo già visto, venne ricordato una prima volta dall'Antonelli (1924) che richiamava una sua recente riscoperta, confermando la possibilità che lo scialbo lo dovette

ricoprire nella seconda metà del XIX secolo. Il restauro del 1983 ha restituito una discreta lettura al dipinto, nonostante la presenza di vaste lacune sulla superficie pittorica in corrispondenza della Vergine col Bambino, della testa di San Giovanni e della scritta inferiore posta sulla base.

La dimensione cortese con cui è ritratto il cavaliere, l'attenzione ai particolari delle armi, alla capigliatura, all'abbigliamento, mostrano una maturità maggiore che spingono la datazione intorno al terzo decennio del XV secolo, quando i rapporti con il neogiottismo bolognese sono assai più consolidati rispetto all'inizio del secolo. Il lessico felsineo, soprattutto grazie all'apporto di Jacopo di Paolo come abbiamo visto nella scheda precedente (n. VIII), è così diventato patrimonio della pittura romagnola che lo ha agilmente installato sulla tradizione giottesca indigena.

Perciò, l'immagine di San Giovanni, invero un po' rigida, e la "possente calibratura" della Vergine sembrano conseguenze congenite di una riflessione della cultura locale primo quattrocentesca sui modi di Jacopo, a cui nell'opera dello Scaletti si somma una sottile propensione ai goticismi. L'ascendente giottesco risulta altresì ben esemplato nella solidità architettonica del trono, come anche nella sostanziale robustezza dei contorni, dei panneggi e dei particolari anatomici di mani e piedi, che ci orientano verso uno schietto *ductus* stilistico desunto dalla lezione di Bitino da Faenza.

Bitino è un termine irrinunciabile a nostro avviso per la comprensione della grammatica visiva a cui afferisce l'affresco della Commenda: infatti la figura di Stefano Ungaro, che getta un fiero sguardo alla Vergine col Bambino certamente non stona ad un confronto con il mondo suadentemente cortese del polittico di San Giuliano a Rimini.

"Questa vivacità arguta, sottolineata dall'inserito con le parole pronunciate dal Battista sul modo di un 'fumetto', non disdice alla cultura romagnola." (Ibidem, p. 109). L'attribuzione col maestro faentino che firmò l'affresco con la *Madonna col Bambino e Sant'Antonio Abate*, un tempo datato 1425, della Pinacoteca Comunale di Imola, è un effetto collaterale delle riflessioni stilistiche appena abbozzate. Anna Tambini, a cui si deve la maternità del suddetto ragionamento (Tambini 1993, p. 81), ricorda come lo Scaletti sia un pittore con un certo seguito: già attestato a Faenza nel 1403, ancora in vita nel 1447 e certamente deceduto nel 1451; "un referente suggestivo, pur con la cautela d'obbligo, stante il vuoto delle nostre conoscenze sull'attività dei pittori faentini nel tempo." (Tambini 2007, p. 109)

Bibliografia: Antonelli 1924, p.41; Salmi 1935-36, p.121; Servolini 1944, p. 73; Tambini 1982, p. 105; B. Montuschi Simboli 1992, p. 138; Tambini 1993, pp. 80-82; Tambini 2007, pp. 106-107.



Figura 50: Benedetto da Maiano, *San Giovannino*, 1470 c.a., Faenza, Pinacoteca Civica, già alla Commenda

Scheda VIII

Benedetto da Maiano

(1470 c.a.)

San Giovannino

Marmo di Carrara

Provenienza: Faenza, Pinacoteca Civica, già alla Commenda

Le prime notizie relative alla bella scultura in marmo si trovano nei *Ricordi* di Fra Sabba, in particolare nell'edizione del 1549 dove al *Ricordo CIX* è compresa nella descrizione degli oggetti che decoravano lo studiolo. “Ancora io, avvegno che sia un povero cavaliere, adorno il mio picciolo studiolo di una testa di San Giovanni Battista, di età anni circa quattordici di tutto tondo di marmo di Carrara, bellissimo di mano di Donato, la quale invero è tale che se altr'opera di sua mano non si trovasse, questa sola et una basterebbe a farlo al mondo eterno et immortale.” (Castiglione 1549, CIX, II) La scultura venne successivamente menzionata anche nei due testamenti (1546, 1550) e fu lasciata in legato perpetuo, insieme alla biblioteca, alla Commenda di Santa Maria Maddalena.

Nulla si conosce su come Sabba da Castiglione entrò in possesso del *San Giovannino*: se fu un dono da parte di una delle sue influenti conoscenze (da Clemente VII a Isabella d'Este), se l'acquistò o, come recentemente ha proposto Massimo Ferretti (2004), se il busto fosse già presente

a Faenza. Sappiamo dai *Miglioramenti* del 1789 (AOM, Arch. No. 5829 Processo della visita de Miglioramenti della Commenda di Santa Maria Maddalena di Faenza, 1789, p. 48), redatti sotto il commendatore Grassi, che venne affidata allo scultore Gian Battista Bellanti la realizzazione di due supporti in terracotta per il Precursore e per l'urna di alabastro, che furono in seguito collocati nella chiesa in due nicchie con apposito vetro.

Nel 1843 una frattura sulla punta del naso - all'epoca la scultura era conservata nella casa del parroco - venne restaurata nella bottega di Giovanni Collina Graziani. Il plasticatore dovette anche realizzarne una copia oggi conservata in Pinacoteca, ma precedentemente posseduta dalle Opere Pie di Faenza, come testimonia l'iscrizione sulla base; invero già in epoca moderna diverse dovettero essere le copie desunte dal busto marmoreo.

Dopo le soppressioni postunitarie l'opera pervenne alle collezioni comunali d'arte e nel 1879, all'apertura della Pinacoteca di Faenza, venne esposta al pubblico. Non è certo se il *San Giovannino* sia la scultura faentina ridotta a semplice busto che il Vasari attribuiva a Donatello. Tuttavia, grazie all'ultimo ed accurato restauro eseguito dall'Opificio delle Pietre Dure (2006) si è escluso definitivamente che il Precursore fosse in origine a figura intera. Un fatto per altro testimoniato da tutte le fonti antiche che lo citano alternativamente come "busto" o come "testa".

Dall'intervento di restauro è anche emerso che la scultura, posta dal 1931 su di una base di alabastro di Volterra, venne lavorata a tuttotondo con tecnica classica. L'opera rivela in alcune zone l'impiego del trapano: "le vesti appaiono finemente rifinite e levigate, e sulla nuca è visibile un foro, realizzato probabilmente per l'alloggio di un perno a sostegno di un'aureola oggi dispersa." (Castello 2009) Conseguentemente all'intervento di restauro il busto è stato collocato per favorirne una più chiara lettura su di un supporto minimalista che ha sostituito il vecchio piedistallo.

Come ha correttamente rilevato la critica del secolo scorso, nonostante l'antica attribuzione a Donatello, la natura stilistica della scultura rimanda ad una stagione artistica più matura. In passato, soprattutto la storiografia locale si era arroccata sul nome del fiorentino, tuttavia dopo un secolo di vicissitudini filologiche oggi l'attribuzione più convincente sembra oscillare tra i nomi di due straordinari protagonisti della scultura toscana della seconda metà del XV secolo: Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano (anche se taluni individuano in Desiderio da Settignano una valida alternativa). I due artisti sono gli stessi su cui si dibatte in relazione all'arca di San Savino, capolavoro della scultura fiorentina del Quattrocento conservata a Faenza. L'arca era già ricordata dal Vasari come opera giovanile di Benedetto da Maiano, poi ricondotta da parte della critica al Rossellino (Middeldorf e Kennedy).

Occorre anche spendere qualche parola sulla particolarità tipologica del *San Giovannino* di Faenza, che rientra nel novero delle sculture a mezzobusto, opere soventemente concepite per decorare i sopraporta. Il ritratto a mezzobusto fu una prerogativa della scultura fiorentina della seconda metà del Quattrocento. “In genere, sono lavorati a tuttotondo, troncati al di sotto delle spalle e potevano così essere montati in piano su un sostegno. Sono inoltre a grandezza naturale e lasciano vedere la testa, il collo e le spalle. Questa forma nuova li distingue dai busti in uso nell’antichità classica, per lo più terminanti con un taglio a V o una curva, e con il dorso cavo.” (M. Bormand, *I busti*, in *Desiderio da Settignano. La scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento*, a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, N. Penny, catalogo della mostra, Milano 2007, p. 128) Il modello di riferimento per questi oggetti dovette quindi essere un altro rispetto all’antichità, cioè il busto reliquiario di ascendenza medievale. Perciò, soprattutto per quanto concerne la rappresentazione dei santi, oltre alle squisite caratteristiche classiche, non può non essere presa in considerazione la sottesa funzione devozionale.

L’invenzione della tipologia scultorea deve essere fatta risalire proprio a Donatello ed al reliquiario dedicato a San Rossore, risalente all’incirca al 1428. Tuttavia, un riferimento imprescindibile per il nostro va rintracciato nei diversi San Giovanni Battista realizzati da Desiderio da Settignano. Infatti, nel decennio 1450-60 sembra aumentare il numero di opere d’ambito fiorentino dedicate al Precursore fanciullo o giovinetto, patrono della città. Ne sono un esempio, oltre alle già ricordate opere di Desiderio (dal *San Giovanni Battista* del Louvre a quello della National Gallery di Washington, fino alle sue repliche policrome), il *San Giovannino Widner* di Antonio Rossellino, oggi a Washington, e il Precursore firmato da Mino da Fiesole al Musée des Beaux Arts di Lione, o ancora dello stesso autore quelli del Museo Jacquemart-André di Parigi o del Metropolitan di New York.

Altresì, proprio un confronto tra il nostro e il *San Giovannino Widner* credo possa nella sostanza allontanare l’ipotesi di una paternità del Rossellino e incardinare l’opera faentina nel catalogo di Benedetto da Maiano.

In questa sede non intendiamo riportare per esteso la *querelle* attributiva, anche perché un simile argomento meriterebbe un più ampio spazio. Il nome qui adottato di Benedetto da Maiano venne avanzato una prima volta da Adolfo Venturi (1908), che insisteva sulle “forme più piene, le pesanti palpebre, i riccioli grossi”, e più recentemente è stato convincentemente riproposto da Ferretti (1996), trovando concorde una buona parte della critica (Carl 2006, Van Der Sman 2010).

Infatti, la simmetria delle ciocche dei capelli, la loro rifinitura, la rotondità volumetrica del volto e la forma a mandorla degli occhi che contrassegnano la scultura di Antonio differiscono nella

sostanza dai caratteri dell'opera che appartenne a Sabba. Nel Precursore faentino la linearità dolce, la soavità espressiva, la delicatezza fisionomica si caratterizzano come aspetti peculiari dell'attività di Benedetto, al contrario di tratteggi più "concreti" espressi dal Rossellino (si confronti ad esempio l'arcata sopraciliare).

Perciò, dal punto di vista stilistico, se proviamo a raffrontare il santo con le realizzazioni scultoree di Benedetto dell'ottavo decennio del Quattrocento, possiamo riconoscere un filo conduttore nelle dinamiche espressive, nel modellato e anche nella puntuale rifinitura della superficie marmorea. Non abbisogna di sostanziali commenti l'accostamento con il *San Giovanni* giovinetto realizzato per il portale della Sala dei Gigli in Palazzo Vecchio a Firenze tra 1472 e 1476. La carnosità delle labbra, l'ispessimento del ciuffo e una rapida modulazione del vello della veste, insieme al piacere per il dettaglio anatomico, ravvisabile sul torace e nelle pieghe del collo, sono tratti sovrapponibili tra le due opere, che si palesano quali esempi altissimi di grazia e classicismo nella coeva produzione toscana.

Bibliografia: Valmigli 1870, p. 196; Valmigli 1870, p. 35; Argnani 1881, p. 74; Montanari 1882, pp. 201-202; Milanese 1887, p. 17; Tschudi 1887, p. 194; Venturi 1908, p. 684; Becherucci 1936, p. 134; Buscaroli 1942, p. 149; Planiscig 1942, pp. 38-39, 56-57, 72-73; Archi 1957, pp. 24, 45; Cardellini 1962, pp. 82, 119; Golfieri 1964, n. 5; Middeldorf 1976, p. 23; Viroli 1989; Casadei 1991, p. 37; Redcliffe, Baker, Maek-Gérard 1992, p. 117, n. 15; Ferretti 1996, p. 32, n. 36; Cortesi 2000, p. 113, nota 72; Marocci 2002; Caglioti 2003, vol. I, p. 208, n. II.19; Colombi Ferretti - Ferretti 2004, p. 389, n. 32; Thornton 2004, p. 318; Carl 2006, vol. I, pp. 42-45, vol. II, fig. 9; Castello 2009; Van Der Sman 2010, p. 222.



Figura 51: Benedetto da Maiano, *San Giovannino*, 1472-76, Firenze, Palazzo Vecchio



Figura 52: Girolamo da Treviso, Catino Absidale, 1433, Faenza, Commenda

Scheda IX

Girolamo da Treviso

(1533)

Padreterno tra angeli, Madonna col bambino in trono, San Giovannino, Santa Maria Maddalena, Santa Caterina d'Alessandria, Sabba da Castiglione, San Michele Arcangelo e San Girolamo

Affresco strappato e ricollocato

Provenienza: Faenza, chiesa della Commenda, Santa Maria Maddalena

Gli affreschi dell'abside dalla Commenda vennero firmati e datati da Girolamo da Treviso nel 1533 e rappresentano, come la critica ha più volte ribadito, uno dei vertici del pittore veneto. Ancora oggi ignoriamo come Fra Sabba conobbe Girolamo, anche se verosimilmente non dovettero

mancare le occasioni d'incontro, sia per l'attività randagia dell'artista, sia per gli spostamenti, seppur brevi e magari discontinui, che però certamente il cavaliere dovette compiere prima di quella data, anche in virtù delle sue cariche nella Religione.

L'ipotesi al momento più accreditata è quella che l'incontro tra i due avvenne nel capoluogo emiliano, nonostante le testimonianze documentarie e pittoriche attestino l'attività del trevigiano a Castelbolognese, in anni prossimi all'intervento alla Commenda. Allo stato degli studi, l'arrivo a Bologna di Girolamo, sembra essere confermato al 1519, data di riferimento per l'ipotesi che vorrebbe il pittore al seguito dell'ex presule di Treviso Bernardo de' Rossi. Come ha evidenziato Mauro Lucco (2004, pp. 366-365) in merito continuano però a sussistere talune criticità.

L'attività petroniana dell'artista, alla luce dell'importanza sia della committenza che della qualità delle due formelle scolpite, *I fratelli presentano a Giacobbe la veste insanguinata di Giuseppe e Il ritrovamento della coppa nel sacco di Beniamino*, più che come punto di partenza, si dovrebbe configurare come un punto d'arrivo nella sua maturazione stilistica. Infatti, nonostante la sua giovane età, Girolamo in area veneta aveva già da un lustro raggiunto fama e pubblici riconoscimenti (*ibidem*, p. 363).

Le formelle denotano la conoscenza di Raffaello, non solo della *Santa Cecilia* o della *Visione d'Ezechiele*, ma anche delle Stanze Vaticane, recepite probabilmente attraverso i cartoni per il *San Michele* e per l'*Incendio del Borgo* donati ad Alfonso I d'Este (A. Ballarin, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, I, Cittadella 1995, p. 41; Lucco 2004, p.365). La stessa scansione spaziale, lo stesso ritmo, gli stessi stilemi, che, *mutatis mutandis*, vennero riproposti nella altre realizzazione bolognesi: dalla perduta *Pala di San Biagio* del 1523 alla Cappella Saraceni in San Petronio del 1525. “Dunque l'applicazione di un certo classicismo romano, raffaellesco e peruzziano, e dell'arditezza cromatica dossesca” (Lucco 2004, p. 369), una complessa grammatica visiva che certamente non passò inosservata. A riprova delle sue fortune, se non bastassero queste commissioni, possiamo certamente annoverare anche l'impegno del 1527 a fianco di Giulio Romano a Mantova nella Sala dei Venti in Palazzo Tè.

Per la genesi delle pitture alla Commenda, e forse anche per quanto riguarda l'incontro con Fra Sabba, ancor più interessanti rispetto all'attività del terzo decennio del XVI secolo, appaiono gli interventi artistici di Girolamo a Castel Bolognese. L'affresco con *La Vergine col Bambino in trono, tra i santi Sebastiano, Giuseppe, Antonio e Rocco* della chiesa di San Sebastiano, seriamente danneggiato durante il secondo conflitto mondiale, venne pubblicato nel 1934. (A. Corbara, *Note sulla pittura del Rinascimento in Romagna*, in “Valdilàmona, XIV, I, p. 8) Nel lacerto superstite, la monumentalità di Maria sembra presagire l'intervento alla Commenda, anche se la composizione

svela un certo accento arcaicizzante, squisitamente veneto (persino belliniano), forse legato a indirizzi specifici della committenza. L'affresco è stato significativamente avvicinato a un documento del 3 settembre 1532, quando Girolamo venne pagato per la realizzazione di un'opera nell'Oratorio di Santa Croce della stessa cittadina.

Per ovvi motivi geografici e cronologici, l'attività a Castelbolognese rappresenta per Girolamo l'anticamera all'impresa in Santa Maria Maddalena, anche se da un punto di vista squisitamente stilistico il dipinto che maggiormente gli si approssima è la pala d'altare commissionata da Ludovico Boccadiferro per la chiesa bolognese di San Domenico, oggi alla National Gallery di Londra. La stesura dell'opera, da Longhi in poi, è stata ricondotta tradizionalmente al biennio 1528-30 (R. Longhi, *Ampliamenti nell'Officina Ferrarese*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, Firenze, 1968, p. 163), molto probabilmente in una data comunque successiva al 1528, anno in cui il Boccadiferro fu incaricato dell'insegnamento all'Alma Mater. Condivisibile appare poi la proposta di una sua postdatazione su base stilistica avanzata da Mauro Lucco (1996, n. 307, pp. 129-130). Infatti, vista la probabile assenza del pittore da Bologna tra 1531 e l'inizio dell'anno successivo, la realizzazione della pala potrebbe cadere tra il 1532 e il 1533, facendone necessariamente il più importante precedente agli affreschi commissionati da Fra Sabba: una caratteristica che in ambito stilistico sembra palesarsi in modo assai chiaro.

Le interne affinità nella concezione della Vergine, e soprattutto del Bambino (Sassu 1999, pp. 93-94), gli accordi cromatici, la concretezza fisica delle figure e in un certo senso l'illusività scenica della composizione, appaiono così stringenti da essere frutto del medesimo *memento creativo*. Invero, per quanto concerne il disegno, da un confronto tra la pala Boccadiferro e il *Modello per l'affresco absidale della Commenda*, già nello studiolo di Sabba (Thornton 2004, p. 323), ora nel Gabinetto dei Disegni degli Uffizi (Tempestini 1983/4, pp. 111-118; Winkelman 1990, p. 167; Agosti 2001, pp. 406-412), si registrano sostanziali differenze, soprattutto nella posa del Bambino Gesù. Se a questo confronto ne aggiungiamo un altro con l'affresco faentino del 1533, le tangibili differenze che esistono, tra la pala e l'affresco da un lato e il modello dall'altro, sembrano indicare che in fase di realizzazione Girolamo da Treviso optò per una sigla riconoscibile, sicura e già sperimentata, riorientandosi verso i nobili esempi dell'Ospedale di San Biagio e soprattutto del dipinto in San Domenico.

Infine, per una piena comprensione delle pitture della Commenda nel percorso stilistico di Girolamo manca la possibilità di valutare gli affreschi scomparsi della Casa di Andrea Odoni. Queste pitture dovettero rappresentare una scelta che si potrebbe quasi definire "alla romana" configurandosi "come una reale 'terza via' fra Tiziano e Pordenone." (Lucco 2004, p. 373) Anche

per questo intervento, Girolamo da Treviso, nel primo lustro del quarto decennio del XVI secolo, appariva come uno dei pittori di maggior rilievo attivi tra Emilia e Veneto, in stretto contatto con alcuni dei più autorevoli committenti del nord Italia. In questo senso la scelta di Fra Sabba sottende, non solo per la qualità ma anche per l'aggiornamento, l'affermazione di un gusto artistico che esaltando sia il retroterra veneto, oltre ovviamente alla matrice emiliana (Dosso), non trascura il raffaellismo imperante a Roma, un'arte considerata sovrana della corte pontificia anche da un punto di vista ideologico e quindi politico.

Molto interessante parrebbe anche l'ipotesi che il garante, oggi sarebbe meglio dire lo sponsor, di Girolamo presso il Castiglione poté essere Francesco dell'Arme, faentino, intimo del pittore e culturalmente molto vicino al cavaliere (Mazzotti 2000, pp. 459-460). Francesco, come appare dal carteggio con l'Aretino, era ben inserito nel cenacolo letterario sorto intorno ad Achille Bocchi e frequentato anche dal Boccadiferro. Nel panorama bolognese, questa realtà culturale si caratterizzava per una moderata posizione in senso riformistico, che coniugando gli ideali umanistici, prospettava una sostanziale critica alla corruzione ed al malcostume ecclesiastico. Una posizione del genere, protesa verso un disciplinato riformismo cattolico, probabilmente in quegli anni interessò anche Fra Sabba. Nelle ricerche della Mazzotti (2000), Girolamo sembra configurarsi come uno degli artisti di riferimento di questo sodalizio intellettuale, invero non l'unico, poiché nel circolo erano presenti anche Sebastiano Serlio e Prospero Fontana. Questi maestri ebbero la possibilità di frequentare il meglio della cultura bolognese dell'epoca, che spaziando tra i classici e la teologia, cercavano una via d'uscita "moderata" alle contrapposizioni religiose del tempo, arrivando a coniugare speculazioni che in seguito si sarebbero rivelate inconciliabili, da Leandro Alberti a Giovanni Filoteo Achillini, dal giovane Ulisse Aldrovandi a Camillo Paleotti. (Ibidem, pp. 463-464)

Assai intricate e in parte ancora da sbrogliare appaiono allora le premesse culturali all'attività di Girolamo alla Commenda. Il grande ciclo di affreschi si determinò e crebbe fino al definitivo compimento attraverso un serrato dialogo tra il pittore e il cavaliere, come il *Modello* degli Uffizi farebbe trasparire. Come abbiamo già visto per Sabba lo scopo specifico fu quello di vincolare in eterno il proprio nome a Santa Maria Maddalena, esaltando la propria fede e la propria militanza cavalleresca attraverso la raffinatezza, il gusto e l'erudizione della propria cultura.

Nelle pitture il Castiglione si fa ritrarre secondo il modulo tradizionale del donatore che vantava in ambito giovanita una lunga tradizione e dei caratteri peculiari. Infatti, indossa la divisa dell'Ordine "per l'esercizio delle armi" (*Codice del Sacro Militare Ordine Gerosolimitano Riordinato per Comandamento dal Sacro Generale Capitolo Celebrato nell'Anno MDCCLXXVI*

sotto gli auspici di sua altezza eminentissima il Gran Maestro Fra Emanuele De Rohan, Malta 1782, p. 83): sopravveste rossa con la croce bianca dritta vestita sopra l'armatura. Le armi e la brocca, posta alla base del trono della Vergine, probabilmente sono quelle menzionate dai testamenti (Cortesi, *I due testamenti*, op. cit., pp. 25 e 163), mentre il bell'elmo con pennacchio è collocato davanti a sé. Sabba nelle mani stringe il rosario, altro elemento caratteristico alle sepolture degli Ospitalieri, mentre l'alto rango e il suo prestigio vengono ulteriormente ribaditi da altri due oggetti personali, sempre menzionati nei testamenti, come la catena d'oro (*Ibidem*, p. 162), e l'anello, probabilmente quello con la sua effigie in sardonice realizzato dal Bernardi (Thornton, *Sabba e i suoi oggetti*, op. cit., p. 327). Il cavaliere è presentato da Santa Maria Maddalena alla Madonna che stringe Gesù benedicente mentre alla sinistra ritto sul piedistallo c'è San Giovannino. A destra è collocata Santa Caterina con il frammento della ruota ai suoi piedi, la spada e la palma del martirio nelle mani. L'architettura di grande respiro classico si apre su una crepuscolare veduta paesaggistica. Al di sopra, nel lunettone diviso dalla parte inferiore da una mirabile e ben scorciata balaustra, si nota il Padreterno sorretto dagli angeli. Completano lateralmente la composizione le effigi a monocromo di San Michele Arcangelo psicopompo e vincitore di Satana - emblema della cavalleria e della *militia Christi* – e San Girolamo, padre della Chiesa intento nelle letture teologiche. Sull'arco trionfale dell'abside rimane invece ben poco degli stemmi sorretti da figure a monocromo che dovevano completare l'intera composizione: a sinistra si riconosce l'immagine di un San Giovannino, che probabilmente presentava la croce della Religione, a destra invece assai evidente è il grande blasone della casata Castiglione ridipinto in un'epoca imprecisata.

La vicenda conservativa degli affreschi è abbastanza articolata. Infatti, staccati dal muro nel 1978 vennero incollati su “un supporto ‘mobile’ alveolato di cartone inglobato in resine” (Antoniacci 2007, p. 51), poi avvitato alla parete così da permettere il restauro, previa la stuccatura delle lacune e l'omogeneizzazione della superficie dipinta lacunosa attraverso acque colorate. Un secondo intervento si è reso necessario nel 2005 a causa dei numerosi rigonfiamenti dovuti all'umidità ed alla patina grigiastra che copriva la pellicola pittorica. Questo restauro ha tentato di risolvere i problemi d'infiltrazione causati sia dalla natura strutturale della muratura che dai materiali che furono utilizzati nell'intervento precedente, ma soprattutto ha permesso la pulitura della patina grigia e dei residui di colla rimasti dal precedente strappo. L'opera ha riacquisito una buona leggibilità, grazie alla stuccatura delle cadute ed alla velatura delle lacune “con tecnica mimetica per integrare il più possibile il dipinto.” (*Ibidem*, p. 55) Possiamo così valutare meglio le finiture a calce dell'affresco, destinate ad una percezione ravvicinata, e realizzate secondo una tecnica moderna che verrà infatti ripresa anche nella memoria funebre realizzata dal Menzocchi. (V.

Gheroldi, *Combattimenti fra le maniere tecniche. Temi teorici e modelli pratici al tempo di Francesco Menzocchi*, in *Francesco Menzocchi. Forlì 1502 – 1574*, catalogo della mostra, Forlì 2003, pp. 258-262.)

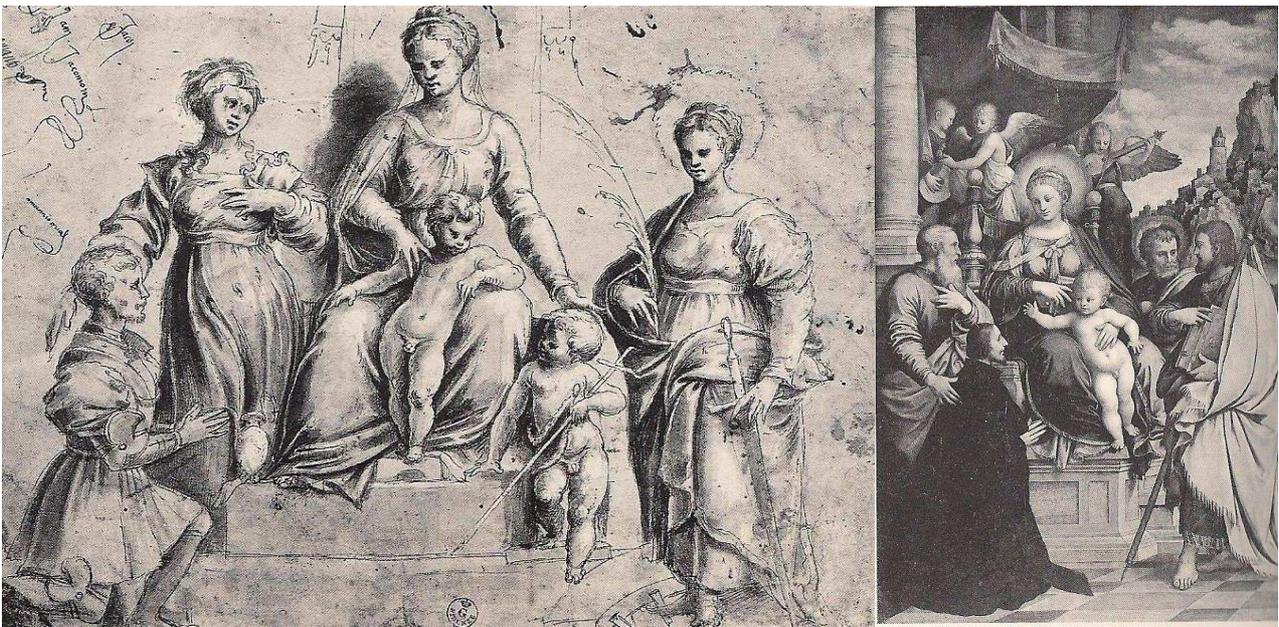
La scelta tutt'altro che scontata di dipingere una *Sacra Conversazione* ad affresco, poté forse legarsi a tre ragioni. La prima di carattere tradizionale, derivava dalle usanze dei cavalieri di San Giovanni, infatti in Italia, ma non solo, le effigi dei grandi committenti dell'Ordine erano per lo più dipinte su parete e vantavano una lunga tradizione già a partire dal XIII secolo - non mancavano precedenti importanti come il ritratto di Alberto Aringhieri della cattedrale di Siena dipinto dal Pinturicchio -. La seconda ragione fu probabilmente di natura tecnica: nella cultura umanista l'affresco era ritenuto come l'espressione pittorica più completa e considerando le notevoli conoscenze del Sabba, tradite dal suo lessico artistico nei *Ricordi* (Romano, op. cit.), non appare assurdo che anch'egli fosse di questa opinione. La terza ragione fu invece di ordine squisitamente encomiastico: la sua effigie doveva caratterizzare lo spazio sacro della Commenda e trasmettere la sua memoria ai posteri.

Perciò, questi dipinti parietali divennero l'assioma irrinunciabile della sua celebrazione, e Girolamo riuscì, mediando tra le differenti fonti del suo stile, a concepire un capolavoro assoluto, quasi un estremo afflato rinascimentale prima dei rigori conciliari. "Gli elogi alle sue capacità di colorista 'risoluto e universale', certo riferite al già citato accordo di gialli e di viola, alla sua abilità nei paesaggi e nei lontani, o anche nelle rappresentazioni architettoniche, vanno tutti ovviamente invernati su quell'affresco, in cui Girolamo dà il meglio di sé in un'ambientazione architettonica memore di Giulio Romano" (Lucco 2004, p. 374)

Nell'intervento alla Commenda il trevisano riuscì invero a congiungere una notevole simulazione spaziale, determinata dell'impianto architettonico, con la singolare concretezza ritrattistica di Sabba e delle figure sacre. La dialettica viscerale tra intimismo e monumentalità, rigore e creatività, dottrina e classicismo appare quasi unica, caratterizzandosi come la cifra di un'epoca in cui "mancava però una tendenza di pensiero omogenea" (Mazzotti 2000, p. 463). Questo mondo, generato anche dalle molteplici sfaccettature della personalità culturale di Sabba, fu contraddistinto da una complessità sintomatica che in pittura si tradusse in quella poliedricità di stilemi che ancora oggi ci paiono suggerire come nell'arte di Girolamo "in realtà non sembra esistere un 'punto d'approdo' stilistico: tutto ciò che, in occasione dei suoi tanti spostamenti, entrava nella sua esperienza, egli continua a rielaborarlo trasformandolo." (Colombi Ferretti 2007, p. 49)

Gli affreschi della Commenda si presentano così: come un affascinante *plateau* dove si sviluppa un ardito compendio tra una moltitudine di ingredienti sfumati. Un *melting pot* stilistico della migliore cultura artistica padana del secondo quarto del Cinquecento, dove Raffaello scivola verso Venezia, Perin del Vaga s'innesta su Dosso e il tutto si ordina in una tassonomia cromatica di fede crepuscolare, attraverso il metodico classicismo architettonico di Giulio Romano.

Bibliografia: Tempestini 1983-84, pp.111-118; Casadio 1985, pp. 209-215 (con bibliografia precedente); Speciali 1986, pp.147-183; M. Lucco 1996, n. 307, pp. 129-130; Sassu 1999, pp. 93-93
G. Sassu, *Girolamo di Tommaso, detto Girolamo da Treviso il Giovane*, in *La pittura a Venezia nel primo Cinquecento*, a cura di M. Lucco, 1999, p. 1296; Mazzotti 2000, pp. 457-487; M. Lucco 2004, pp. 357-378; Colombi Ferretti 2007; Antoniaci 2007, pp. 51-55.



**Figura 53: Girolamo da Treviso, *Modello per l'affresco dell'abside della Commenda*, Firenze, Galleria degli Uffizi.
Girolamo da Treviso, *Pala Boccadiferro*, Londra, National Gallery**



Figura 54: Francesco Menzocchi, *Tomba di Fra Sabba da Castiglione*, 1545, Faenza, Commenda

Scheda X

Francesco Menzocchi

(1545)

Tomba di Fra Sabba da Castiglione

Affresco strappato e ricollocato

Provenienza: Faenza, chiesa della Commenda, Santa Maria Maddalena

La splendida tomba di Fra Sabba venne realizzata dal pittore forlivese Francesco Menzocchi come riporta lo stesso commendatore nel *Ricordo 109*. Grazie agli studi di Anna Colombi Ferretti (2004) è stato possibile circoscrivere la cronologia dell'affresco tra la grave malattia che colpì il

cavaliere nel 1544 e la seconda edizione dei *Ricordi* (1549), dove infatti venne inserito il *Ricordo 109* che istituiva una sorta di sublime competizione tra le pitture dell'abside di Girolamo da Treviso e quelle di Francesco Menzocchi. Probabilmente la progettazione della tomba dovette risalire ad una data prossima allo scampato pericolo, infatti non è da escludere che Fra Sabba appena ristabilitosi affidò l'incarico per la sua realizzazione a un maestro come il Menzocchi che stimava e che ben conosceva, poiché possedeva un suo *Presepe*. In tal senso, le probabilità documentarie parrebbero indirizzare la critica all'estate del 1545, poiché già nel primo testamento del Sabba troviamo citata la lapide sepolcrale con la lunga epigrafe.

Il desiderio del frate di orientarsi su di un monumento dipinto, una memoria funebre monocroma corredata ed esplicita dalla grande lastra in arenaria patinata di nero, sembra sottendere una scelta non sontuaria; una sepoltura sobria ma raffinata, solenne ma non monumentale, ideale espressione dei precetti religiosi dell'Ordine di San Giovanni che come abbiamo visto nella persona di Sabba andavano naturalmente a coniugarsi con la profonda visione stoica del classicismo italiano primo cinquecentesco. Il rifiuto del marmo, o comunque della scultura, sostituita, anzi imitata, dall'abile pennello del Menzocchi, sono la testimonianza viva del Sabba, le cui ultime riflessioni furono probabilmente incentrate sulla caducità dell'esistenza e strutturate secondo il concetto umanistico della *vanitas*. L'anziano cavaliere gerosolimitano, come esemplificato dai due testamenti (1546, 1550), non mancò di progettare minuziosamente e in maniera unitaria la sua sepoltura, di cui la memoria rappresentava la parte artistica, la lapide, il suo lascito ideologico e culturale, e una piccola lastra terragna, oggi scomparsa, con l'iscrizione RELIQUUM MORTALE ET CORRUPTIBILE FRATRIS SABBÆ (Valmigli 1870, p. 31), testimoniava il luogo esatto dove con dignità cavalleresca si era fatto inumare. La dignità cavalleresca consisteva nel fatto che il Sabba aveva chiesto esplicitamente di farsi seppellire dietro l'altare maggiore, quindi secondo i costumi dell'epoca nella posizione più sacra presso il Santissimo Sacramento, con la sua spada "senza dorature" e con la divisa da guerra dell'Ordine: quella tunica rossa con la croce di Malta bianca sul petto che aveva indossato la prima volta il 5 agosto del 1505, quando a Rodi venne nominato cavaliere dal Balì Fabrizio del Carretto. La stessa divisa che indossava durante le campagne militari e con cui si fece ritrarre nel 1533 da Girolamo da Treviso; questi elementi, insieme alla scelta della semplice lastra terragna, rientravano nelle consuetudini sepolcrali dei cavalieri di San Giovanni, non solo nelle commende della regione ma dell'Europa tutta.

La particolarità del Castiglione fu allora quella di coniugare i costumi ospitalieri, o per lo meno di forzarli, come fece richiedendo a Paolo III la possibilità di fare testamento, con lo spessore straordinario della sua cultura e la vastità dei suoi interessi umanistici, che come noto lo collocano

tra i più rilevanti eruditi della prima metà del XVI secolo. In tal senso la scelta di affidare l'intervento al Menzocchi, che sappiamo fu suo sodale e amico, permise ai due di ideare e portare a compimento un'opera che tradisce una singolare comunione d'intenti, caratterizzandosi come uno dei capolavori del pittore e certamente una delle più belle memorie ad affresco dell'Italia rinascimentale.

La tecnica delle pitture è sofisticata e, nonostante le vicende conservative dell'opera ne abbiano in parte pregiudicato la lettura, la qualità e la raffinatezza dei dettagli, il respiro monumentale e la nitidezza dei volumi, restituiscono il fare di un pittore sapiente, ben aggiornato e in costante dialogo con alcuni dei più importanti maestri del suo tempo. Gli affreschi, come testimonia il cabreo del 1788, versavano allora in uno stato di conservazione assai precario; nel 1978 si decise allora di strapparli e di rimontarli su supporti di cartone alveolato per evitare ulteriori danni dell'umidità.

Le pitture collocate sulla parete sinistra della navata circondano la lapide su tre lati, l'affresco è così ripartito su due livelli, nella scena superiore compare il ritratto di Fra Sabba nelle vesti da commendatore, che viene presentato alla Vergine col Bambino da San Giuseppe, in qualità di protettore della buona morte. Il gruppo simula la statuaria classica, la Madonna e il Santo, seduto su un plinto di colonna, hanno un respiro classico e denotano una certa ascendenza michelangiotesca. Sabba in atto di ossequiosa reverenza è collocato più in basso delle figure sacre, come se emergesse da un sepolcro, forse prefigurazione escatologica della Resurrezione della carne. La scena è inquadrata da un colonnato classicheggiante, mentre ai lati sono disposte le figure di San Girolamo e della Maddalena patrona della Commenda.

“La nobiltà dei personaggi all'antica che circondano l'immagine di Fra Sabba [...], va di pari passo con questi aspetti, non meno che con gli eleganti caratteri in capitale romana che compongono il lungo epitaffio, elaborato secondo il 'topos' dell'apostrofe al viandante.” (Colombi Ferretti - Ferretti 2004, p. 431) Sarà una nostra fascinazione ma nell'epitaffio l'apostrofe al viandante sembra sovrapporsi all'ideale del pellegrino crociato, patrimonio e ragione degli Ospitalieri; così, nell'esile sobrietà dall'ultimo ritratto del commendatore, respiriamo il senso profondo delle sue peregrinazioni esistenziali, della sua fede vissuta come militanza, del suo ideale stoico di distacco dalle cose terrene, della ricerca dell'atarassia che il Sabba aveva perseguito nell'ultima stagione della sua vita immerso nel silenzio dell'*otium* faentino.

Nelle parte inferiore, nelle due paraste laterali che denotano certamente un ascendente scultoreo - patrimonio artistico del Menzocchi, già noto come grande realizzatore di stucchi - si traducono visivamente le suggestioni ideologiche del cavaliere. In quella di sinistra sono infatti

rappresentate le armi, mentre in quella di destra i libri si alternano agli strumenti scientifici. Tale rappresentazione trova la sua matrice ancora una volta nel *Ricordo 109*, nel quale vengono descritti gli arredi più appropriati ad una nobile dimora. Dalle parole di Sabba si evince l'affinità ideologica che lega le armi e i libri, quali testimonianza più viva della sua formazione filosofica, dove la teocrazia giovanita viene affilata dal classicismo stoico, divenendo l'assunto di una erudizione cavalleresca che dai bastioni di Rodi condusse il frate al silenzioso studiolo faentino.

Il punto focale della memoria è comunque costituito dalla lapide, ai cui lati si dispiegano le due sinuose figure allegoriche del *Silenzio* e della *Solitudine*, con il libro che ricorda gli appassionati studi e la palma che allude all'eremitaggio nei luoghi desertici. I panneggi delle vesti denotano una monumentalità classica straordinaria, "un'eleganza piuttosto acerba e la qualità vibrante di quei profili [mostra] un tratto stilistico, non inatteso in quegli anni, cioè una parentela con i modi del Pordenone." (Colombi Ferretti - Ferretti 2004, p. 430)

Nell'affresco la portata culturale del committente, la raffinatezza dei suoi simboli, la composizione complessa e articolata vengono esaltate attraverso una pittura vibrante, dai morbidi chiaroscuri, dal respiro monumentale, dove il monocromo ottiene l'effetto di enfatizzare il risalto plastico. Nelle due rappresentazioni allegoriche poi si evince la maturità artistica di Francesco Menzocchi, in particolare l'ascendente che su di lui certamente ebbe l'arte di Perin del Vaga, che "aveva condotto ad ineguagliabili raffinatezza le idee decorative apprese alla scuola di Raffaello." (*Ibidem*) Le pitture della Commenda sono infatti supportate dalla stessa qualità che si legge nella pala d'altare del Museo Civico di Fabriano, con la *Madonna, il Bambino ed i santi Giovanni Battista e Nicola da Tolentino*, datata 1545, qualità che invero doveva caratterizzare anche la cappella del Sacramento a Loreto, come i pochi lacerti superstiti sembrano testimoniare.

Negli ultimi anni la critica ha approfondito la figura di Francesco Menzocchi e in particolare è riuscita a tratteggiare le vicende artistiche che coinvolsero il pittore nel decennio antecedente gli affreschi della Commenda, delineando l'ampiezza anche geografica della sua attività. Il probabile apprendistato col Pordenone, il sodalizio col Genga, soprattutto nella Villa Imperiale a Pesaro, l'esperienza romana nella Sala Regia con Perin del Vaga e l'impegno veneziano di palazzo Grimani accanto al Salviati, ci narrano le vicende di un interprete importante del suo tempo che dal contatto diretto con i grandi maestri seppe sviluppare una pittura raffinata ed efficace, che negli anni della Commenda fu portatrice di "una sorta di purismo" (Colombi Ferretti - Ferretti 2004, p. 429), per certi versi alternativo al dilagante Manierismo. In questi anni, come testimonia per esempio il polittico di Brera datato 1544, già della confraternita urbinata di Santa Croce, il forlivese resiste alle

sofisticazioni intellettualiste della maniera moderna e rifiuta anche gli avvistamenti compositivi cari ai suoi principali interpreti.

Il Menzocchi sembra emergere allora da un lato come un continuatore dello sprezzante naturalismo pordenoniano, dall'altro però si configura come un vero e proprio antesignano della generazione di Taddeo Zuccari e di Federico Barocci, che per altro fu suo nipote e giovanissimo allievo, con una pittura concreta, dal solido impianto compositivo e dalla tensione psicologica che sembra già farsi controriformata. Un maestro che seppe mantenere una linea coerente ma capace di adattarsi alle esigenze della committenza, ben saldo nelle sue personali inclinazioni ma attento ad un costante e vivacissimo dialogo con i grandi artisti del suo tempo, sostanzialmente un traghettatore di stilemi classicisti nella burrasca del Manierismo, fino alle ansie pittoriche controriformate della seconda metà del secolo.

Bibliografia: Valmigli 1870, p. 31; Viroli 1991, p. 198; Tumidei 1991, pp. 248-253; Tambini 1993, pp. 86-89; Ceriana 1998, pp. 53-57; Tumidei 1999, p. 82-83; Bacchi 2000, pp. 67-76; Agosti 2001, pp. 412-416; Colombi Ferretti – Ferretti 2003, pp. 258-262 (con bibliografia precedente); Gheroldi 2003, pp. 195-217; Colombi Ferretti – Ferretti 2004, pp. 408-436.



Figura 55: Maestro della Commenda di Meldola, *Madonna col Bambino e San Giovanni*, 1460-70, Meldola, San Giovanni Battista

Scheda XI

Maestro della Commenda di Meldola

(1460-70)

*Madonna col Bambino e San Giovanni Battista*⁷⁰⁰

Affresco staccato

Provenienza: Meldola (FC), Oratorio di San Giovanni di Villa Fronticelli (già Santa Maria Biacque)

⁷⁰⁰ La presente scheda è la versione aggiornata e parzialmente modificata di P. Cova, *Il Maestro della Commenda di Meldola e la magione ospitaliera di San Giovanni Battista*, in "Intrecci d'arte", n. 1 (2012), <<http://intreccidarte.unibo.it/article/view/2650>> (consultato il 10/04/12).

Il lacerto di affresco con la *Madonna, Gesù Bambino e San Giovanni Battista* era parte integrante di un più ampio intervento pittorico che interessò la chiesetta di San Giovanni Battista di Meldola nel XV secolo. Le figure inserite in archi trilobi, come testimoniano i piccoli frammenti d'intonaco dipinto, facevano parte di un trittico ad affresco, con le archeggiature decorate a fioroni gotici che sembrerebbero terminare a lato del Battista.

Il dipinto murale è caratterizzato da un certo tradizionalismo iconografico, come testimonia la stralunata figura di Giovanni che indica la Vergine impugnando il cartiglio e il bastone, eterno monito al sacrificio salvifico degli Ospitalieri. Un aspetto interessante è rintracciabile nella croce che sormonta il bastone, i cui caratteri formali si discostano dalla croce amalfitana o maltese, elemento che, come in altri casi coevi, sembrerebbe testimoniare l'assenza in ambito artistico di rigide convenzioni araldiche da parte dell'Ordine.

Al momento non conosciamo alcuna menzione antica dell'opera, che era infatti celata da un dipinto del XVII secolo; quando Servolini la scoprì e la pubblicò nel 1944 si soffermò sul suo aspetto ritardatario, di ascendenza tardogotica, sottolineando tuttavia che il pittore romagnolo in qualche modo fosse al corrente delle novità del Mantegna (Servolini 1944, p. 66). L'affresco, più volte citato dalla storiografia locale (Zaccaria 1966, p. 34; Zaccaria 1974, p. 228), venne datato su base stilistica dalla Tambini (1982, p. 168) al sesto o al settimo decennio del XV secolo. La studiosa vi riconobbe la mano di un maestro già attivo in altre opere forlivesi del periodo, e lo associò correttamente ai lacerti pittorici della chiesa di San Pietro a Forlimpopoli, all'affresco distrutto di San Biagio a Forlì e infine al San Sebastiano in Sant'Agostino a Rocca d'Elmici, vicino a Predappio.

La cultura del pittore è certamente comprensibile nel contesto tardogotico romagnolo alla metà del Quattrocento; “egli agisce nella sfera del tardogotico locale e non è esente dagli influssi del Maestro di Castrocaro e del Maestro del San Pier Damiani a cui mostra infatti di collegarsi esasperandone il gusto espressionistico e il linearismo” (*Ibidem*). Tale lettura stilistica è stata in gran parte confermata nella scheda del Viroli che tuttavia ha proposto di posticipare la datazione di un decennio, intravedendo “un timbro arcaico del linguaggio figurativo” (1998, p. 43) discendente da una matrice gotica trecentesca che qui si combina alla grafia preziosa e ad una raffinata modulazione cromatica. Inoltre, la personalità non entusiasmante del maestro sembrerebbe sconsigliare una datazione di poco posteriore alla metà del Quattrocento, mentre l'impostazione monumentale della Vergine e la tornita anatomia del Bambino suggeriscono tenui accenti rinascimentali.

Una cultura pittorica sostanzialmente maturata sui modelli tardogotici, che rimane in gran parte ignara delle innovazioni forlivesi del periodo, e sembra contraddistinguersi per un contrasto tra antico e moderno, tradizione e innovazione, che viene efficacemente esemplato dall'idea dell'*hortus conclusus*, tradotto attraverso i filari d'edera che si antepongono però ad un cielo particolarmente consunto. Così, se di *revival* tardogotico non possiamo certo parlare, poiché la lunghissima stagione nelle terre romagnole traghetta stilemi trecenteschi sino all'avvento della 'brigata melozziana', la qualità grafica, la solidità compositiva e l'eleganza cortese, evidente nel bel mantello della Madonna, sembrano agilmente contrastare l'assenza di una sostanziale struttura prospettica.

Il risalto espressionistico che caratterizza le figure del Maestro della Commenda di Meldola, che con serrato tradizionalismo sembra indugiare su forme iconiche, pare derivare dalla sostanziale rivisitazione della pittura del Maestro di San Pier Damiani, disattendendo invece la figurazione più slegata del Maestro di Castrocaro. Certamente la precedenza cronologica e qualitativa della pittura dei due maestri sopracitati relega l'anonimo frescante di San Giovanni al ruolo di semplice continuatore di una *langue* al tramonto, in un contesto come quello romagnolo che era riuscito ad accogliere e a rivisitare "la cultura tardogotica recepita sia dal prestigioso polo di Venezia che dai vicini centri di Bologna e Ferrara, dando luogo ad un linguaggio di notevole originalità, in quanto l'attenzione decorativa non prevarica su una realistica attitudine mentale e sul risalto espressionistico." (Tambini 2007, p. 143)

Invero, osservando le opere che dovrebbero comporre il catalogo del Maestro della Commenda di Meldola - e presa coscienza delle difficoltà comparative a causa della loro discrepanza conservativa - la figura del pittore che sembra emergere è più complessa, e ostenta una cultura sì locale ma costantemente in bilico tra Tardogotico e Rinascimento. (Tambini 1982, p. 168) In particolare, i due brani di pittura murale con la *Madonna col Bambino e San Giovanni Battista* della chiesa di San Pietro a Forlimpopoli palesano una qualità certo superiore, dove il colore sfumato, le pose meno rigide e una soffusa emotività dolente nelle espressioni, denotano la capacità di forzare saltuariamente i caratteri stilistici che emergono nelle altre realizzazioni (*Ibidem*, p. 169). Risultati ancor superiori a quelli appena descritti possano essere rintracciati nei lacerti pittorici della chiesa della Santissima Trinità di Forlì, un'altra testimonianza artistica che a nostro avviso va aggiunta al catalogo del Maestro della Commenda di Meldola (Cova 2012, pp. 38-40). Analogamente a Meldola hanno una composizione che si scandisce in un finto polittico, dove sono raffigurati rispettivamente Cristo alla colonna, una testina di santo imberbe all'interno di un oculo di una cimasa e un altro santo che legge. Nell'affresco paiono evidenti il gusto espressionistico ed il

linearismo marcato che a suo tempo la Tambini aveva proprio rilevato negli affreschi dell'Oratorio di San Giovanni.

Nel caso del trittico dipinto per gli Ospitalieri, il pittore sembra mostrarsi da un lato legato alla formazione tardogotica e dall'altro, nella difficoltà di modulare una *facies* formale moderna, stordito da quelle novità rinascimentali che da più direttrici, certamente anche dal mondo toscano, iniziavano a modificare la cultura artistica del territorio. In conclusione, la maggior agilità e movimentazione della partitura figurativa nelle decorazioni della Santissima Trinità, certamente anche dovuta ai restauri, sembrerebbe avallare una loro datazione alla metà del XV secolo. Forse una precedenza rispetto all'intervento meldolese, che nonostante la conforme scala cromatica caratterizzata dalla predilezione per i rossi e i gialli, potrebbe essere confermata dall'assenza dello sfondo celeste, oggi virato, allo stato attuale degli studi l'idea pittorica più innovativa nel catalogo dell'anonimo romagnolo.

Bibliografia: Servolini 1944, p. 66; Zaccaria 1966, p. 34; Zaccaria 1969, p. 34; Zaccaria 1974, p. 228; Tambini 1982 pp. 168 e 171-172; Viroli 1998 pp. 42-43; Cova 2012, pp. 33-42.



Figura 56: Maestro della Commenda di Meldola, *Madonna col Bambino*, 1460-70, Meldola, San Giovanni Battista. Maestro della Commenda di Meldola, *Santo*, 1450, Forlì, SS. Trinità.



Figura 57: Pittore romagnolo, *Santa Martire*, 1280-90, Rimini, abside di San Michele in Foro

Scheda XII

Pittore romagnolo

(1280-90)

Santa martire

Affresco

Provenienza: sulle pareti dell'abside della chiesa di San Michele in Foro, oggi parte di un'abitazione privata

Il frammento di affresco posto sulla parete dell'abside semicircolare della chiesa della magione templare di San Michele nel foro di Rimini può essere datato su base stilistica all'ultimo

quarto del XIII secolo. L'opera faceva parte di un ciclo pittorico di cui sono rimaste altre tracce che vennero però ricoperte da successive decorazioni, come mostrano i segni della picchettatura. Infatti, sulla parete superstite si stendono diversi strati pittorici databili presumibilmente tra XIII e XV secolo, poiché gran parte di questi lacerti sono oggi irrimediabilmente depauperati e nella sostanza restano illeggibili.

La santa riaffiorò nei restauri dell'edificio civile intrapresi nel 1993 e nonostante il difficile stato di conservazione è rimasta in loco. L'immagine, dal punto di vista iconografico, rappresenta un piccolo enigma e diverse sono state le ipotesi: da Santa Elisabetta d'Ungheria alla Vergine Annunziata che stringe tra le mani il rocchetto di filo, secondo una tradizione risalente ai Vangeli apocrifi. Invero, la figura più che un rocchetto sembra stringere nella mano destra un pane o una pietra, mentre la cornice la racchiude su tutti e quattro i lati: un elemento che dovrebbe escludere a priori la possibilità che si tratti di un'Annunciazione. L'ipotesi che si tratti di Elisabetta al contrario non va scartata, poiché, anche se manca l'attributo della corona, la veste sembra in qualche modo richiamare quella delle terziarie francescane, mentre la pagnotta nella mano destra è un attributo che evoca le elemosine.

A fianco di questa ipotesi possiamo però suggerirne un'altra: infatti la santa potrebbe impugnare anche una pietra, un attributo che orienterebbe l'identificazione con Emerenziana, una delle compagne di Agnese che venne appunto lapidata. La vergine era generalmente rappresentata come una fanciulla - venne infatti martirizzata a tredici anni - e quali attributi teneva appunto una pietra nella mano e altre sul proprio grembo. La santa partecipò alla straordinaria popolarità di Sant'Agnese e non dovette mancare di un certo culto sia in area ravennate, è infatti rappresentata tra le vergini Paolina e Daria in Sant'Apollinare nuovo, che in Francia. L'unico riferimento a noi noto in ambito templare è che Emerenziana viene ricordata il 23 gennaio nel calendario conservato all'interno del messale dei Templari di Reggio Emilia (si veda la scheda n. XV), un dato certamente non trascurabile ma neanche risolutore, anche perché l'interpretazione del dipinto è radicalmente complicata dal suo stato conservativo.

Da un punto di vista storico l'affresco con la santa riveste una notevole importanza poiché si configura, allo stato degli studi, come la maggior testimonianza del Duecento superstite a Rimini. Infatti, veramente scarse appaiono le testimonianze pittoriche locali del XIII secolo, anche perché lo sviluppo della scuola riminese nella prima metà del Trecento portò in qualche modo alla loro *damnatio memoriae*. Probabilmente l'impresa artistica cittadina più rilevante fu la decorazione delle tribune della cattedrale voluta dal vescovo Benno nel 1241, che dovette rappresentare un punto di riferimento prestigioso per gran parte delle realizzazioni della seconda metà del secolo. In

particolare le decorazioni della *domus* del Tempio, conseguenti a un suo ampliamento, dovettero inserirsi sulla scia del fervore legato ai nuovi insediamenti degli Ordini mendicanti e conseguentemente all'interno dello sviluppo di una committenza artistica innovativa e prestigiosa.

Per quanto concerne l'analisi stilistica il Pasini (1998) ha menzionato il dipinto riferendolo alla cultura lombarda e proponendo una datazione certamente condivisibile all'ultimo quarto del Duecento. Lo studioso vi leggeva soprattutto un esempio del gusto lombardo che a suo dire caratterizzò la pittura locale prima dell'avvento di Giotto e con il quale gli stessi pittori riminesi della generazione successiva dovettero in qualche modo confrontarsi. Grazie agli approfonditi studi della Peroni (2007), tuttavia l'ipotesi di un riferimento alla cultura lombarda sembra essere venuto meno sostituito dalla proposta di intravedere nel lacerto l'intervento di un pittore umbro attivo nella seconda metà del Duecento.

Non sappiamo se quest'ultima teoria sia in qualche modo nata da fascinazioni generate dal fatto che il più importante ciclo pittorico italiano di committenza templare sia quello di San Bevignate a Perugia, tuttavia rimanendo in un ambito squisitamente stilistico non paiono condivisibili né il riferimento ad un maestro lombardo, né tantomeno ad uno umbro. La santa in San Michele sembra invece derivare da modelli stilistici ben attestati in area adriatica già nel secondo quarto del Duecento. Una cultura artistica di provincia che s'irradiava da Venezia e trova ancora oggi diversi esempi nella produzione pittorica delle città padane e, per quel poco che è rimasto, anche nelle aree costiere del basso Veneto, della Romagna, fino alle Marche.

Una pittura dalla grande vivacità cromatica e dal marcato linearismo, chiara traduzione in gergo popolare dei modelli orientali transitati dopo il 1204 attraverso Venezia. Una linea stilistica che si muove in un'area geografica assai ampia e che sembra accomunare gli Apostoli dell'abside della chiesa di San Vito a Treviso ("A mio modo di vedere, la teoria degli apostoli trevigiani, che alla lontana è ancora memore delle figure entro nicchia attorno al portale centrale di San Marco [...], è stilisticamente assai vicina agli Apostoli del semicilindro absidale di Summaga, dove è all'opera un frescante veneziano di nome 'Iohannes'." E. Cozzi, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Le Origini*, a cura di F. Flores d'Arcais, Milano 2004, p. 98) con la Sant'Orsola opera di un anonimo frescante che realizzò alcune delle pitture nella chiesa di San Vittore ad Ascoli Piceno. Una *langue* sostanzialmente differente dalle realizzazioni del Maestro della Madonna del Lago o del Maestro di Faenza, pittori dal lessico ancora aulico, probabilmente maestri di una generazione precedente, che danno una versione "romanza" delle fascinazioni orientali, bizantine e neoelleniche in particolare.

La temperatura stilistica ci induce dunque a suggerire come datazione gli anni ottanta del Duecento, un periodo in cui in Romagna, smarrite progressivamente le raffinate cadenze bizantine e recepite solo in parte le prime novità toscane, soprattutto attraverso la lezione dei giunteschi, s'impose un lessico tradizionalista dalle robuste cromie, ma dai significativi sprazzi naturalistici, che tramonterà definitivamente con l'avvento della scuola giottesca a cavallo tra i due secoli.

Bibliografia: Pasini 1998, pp. 47 e 49; Rimondini 2007, pp. 14-15; Peroni 2007 (con bibliografia precedente).

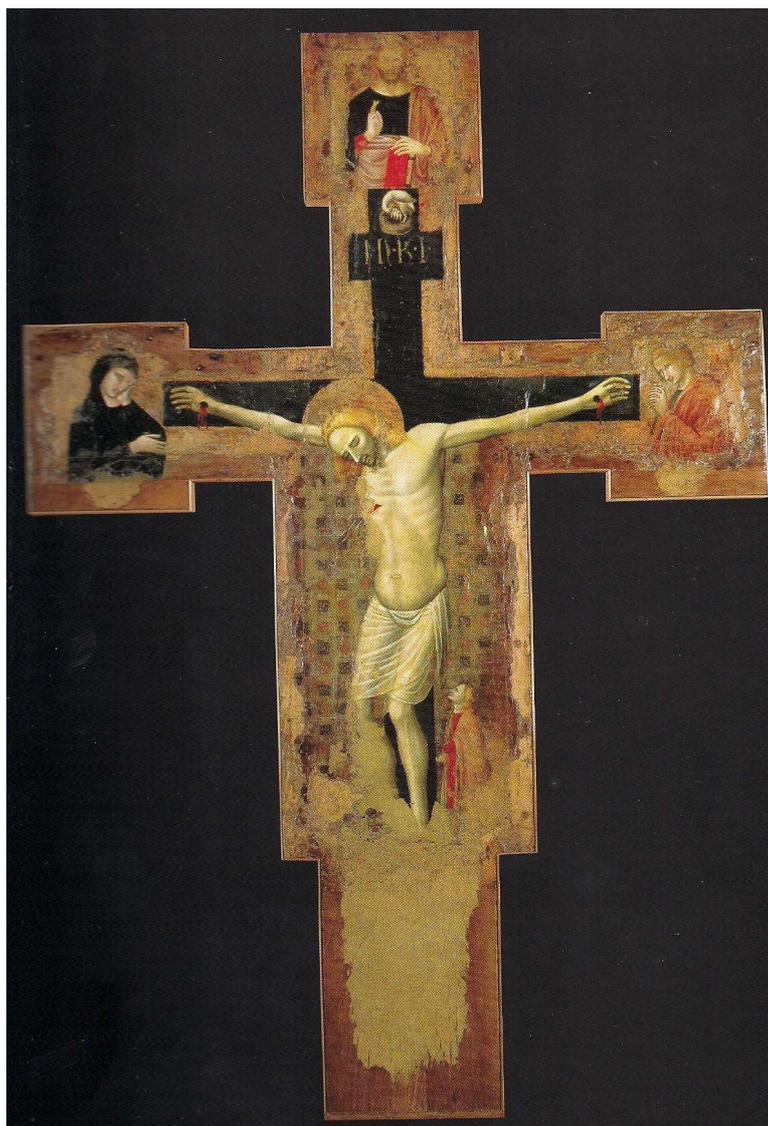


Figura 58: Francesco da Rimini, *Crocifisso*, 1325-30, Misano Adriatico, chiesa parrocchiale, già nell'oratorio di San Michele dell'Agina

Scheda XIII

Maestro di Verrucchio alias Francesco da Rimini

(1325-30)

Crocifisso

Tempera su tavola

Provenienza: Misano Adriatico – chiesa parrocchiale dell'Immacolata Concezione, già nell'oratorio di San Michele dell'Agina

Pier Giorgio Pasini (1994) ha dedicato un ampio studio monografico al *Crocifisso* dell'Agina ricostruendo le vicende che portarono alla sua riscoperta ed al suo radicale restauro, effettuato nel 1993 da Otorino Nonfarmale. La croce lignea oggi misura 199 x 133,5 cm e nel panorama delle crocifissioni riminesi le sue medie dimensioni ben si adattano agli spazi della chiesetta di San Michele dell'Agina, presso Misano Adriatico, dove infatti era collocata nel mezzo della navata.

Nel 1964 l'opera, che versava in condizioni conservative disastrose, apparteneva alla famiglia Varni Bianchini che possedeva i poderi e l'oratorio. Il *Crocifisso* era ancora oggetto di una grande venerazione popolare: infatti, in occasione del Lunedì di Pasqua veniva portato in processione per la benedizione dei campi, mentre al suo rientro in chiesa le donne provvedevano a lavargli e asciugargli i piedi. L'antica prassi devozionale, che va ricollegata al culto di Maria Maddalena, aveva però causato la perdita totale della pellicola pittorica in corrispondenza della parte inferiore del Cristo.

Durante il restauro si provvide così a togliere le radicali ridipinture moderne, a ricostruirne il supporto ligneo e a ricomporre a livello tonale le numerose lacune. Gli interventi ridonarono all'opera una sua leggibilità e il *Crocifisso* venne finalmente riconsegnato integro alla comunità, e dal 1987 ricollocato nella parrocchiale di Misano, dopo le travagliate vicende legate alla sua proprietà, che portarono anche alla sua sparizione per circa 25 anni.

“Il crocifisso dell'Agina nelle sue linee generali non si discosta molto dai numerosi crocifissi dipinti dai maestri riminesi della prima metà del Trecento per le chiese romagnole e marchigiane degli ordini mendicanti, appena costruite o rinnovate.” (Pasini 1994, p. 37). Il Cristo dai capelli biondo rossicci mostra una costruzione anatomica piuttosto slanciata, che, come nel caso del *Crocifisso* di Urbania di Pietro da Rimini, sembra voler innovare in senso gotico le raffinatezze giottesche a cui invece si erano attenuti Giuliano e Giovanni.

Nella ricostruzione del Pasini (1994, pp. 33-35), basata sugli elementi emersi dal restauro, anche l'utilizzo degli apici a stella dove trovano posto i dolenti e Dio Padre, risentono della lezione di Pietro. Invero, quasi tutte le opere già attribuite al Maestro di Verrucchio denotano l'approfondita conoscenza delle dinamiche stilistiche del più anziano pittore riminese: un elemento che ha portato più volte la critica ad ipotizzare la possibilità che Francesco da Rimini potesse essere un suo creato. (Marchi 1995, pp. 224-225) Il colore è poi nella sostanza il protagonista del *Crocifisso* di Misano: le cromie dai toni chiari e luminosi, “appena smorzati dal chiaroscuro che non arriva ad essere

avvolgente pur dando vita ad un modellato preciso” (Pasini 1994, p. 41) imprimono un effetto di naturalistica tragicità.

Grazie alle intuizioni di Miklos Boskovits (1993) la personalità del Maestro di Verrucchio è stata ricondotta a Francesco da Rimini (pittore morto prima del 4 ottobre 1348) che si attesta come uno dei principali protagonisti della seconda generazione dei riminesi. “Le opere di Verrucchio spiegano il termine ‘bottega’ anche nel suo significato qualitativo, di opere in tono minore, un poco più spente, risultate dalla collaborazione di più mani, certamente meno belle dei dipinti del medesimo pittore quali il monumentale *Crocifisso* d’Urbino [...], il *Crocifisso* medio del San Francesco di Bagnacavallo, il *Crocifisso* medio-piccolo dell’Agina [...], o la minuscola – eppur fantastica – *Crocifissione* della Galleria d’Urbino [...]” (Marchi 2008, pp. 70-71)

In tal senso i chiaroscuri sul petto di Gesù, la morbidezza della luce, il patos dei dolenti fanno entrare il *Crocifisso* dell’Agina nel novero delle più esaltanti realizzazioni di Francesco. Un Francesco che aveva già operato tra il 1313 e il 1321 nella basilica minorita di Bologna. In questa città, la sua pittura aveva certamente incontrato i prodromi delle novità artistiche felsinee, all’epoca in nuce nei primi goticismi del Maestro della Crocifissione Campana, nel Maestro dei Politici di Bologna e forse anche nell’attività di quel Matteo, che nel 1315 firmava il *Battesimo di Cristo*, un tempo conservato nell’oratorio della commenda di San Giovanni Battista di Imola.

Da un punto di vista iconografico, la presenza del pellicano che si squarcia il petto posto sopra all’immagine di Cristo, è un altro elemento raro in ambito romagnolo ma caratteristico del contesto bolognese. Alle spalle di Gesù si trova invece il consueto drappo grigio verde, che possiede riflessi perlacei e imprime all’immagine una certa movimentazione grazie “alla decorazione non regolarissima, basata su una trama quadrata formata da doppie linee chiare, verticali e orizzontali, contenenti alternativamente quadrati blu e dischi rossi.” (Pasini 1994, p. 37)

Le diverse decorazioni furono realizzate a mano libera, mentre le linee vennero ottenute graffiando la pittura e facendo emergere il fondo caratterizzato da una superficie argentata su preparazione rossa. Inoltre, tra i diversi moduli decorativi del drappo ricorre il quadrilobo inscritto in una circonferenza, identico a quello reiterato sulla veste del Cristo risorto già affrescato in San Francesco a Bologna; il *Gesù risorto* inoltre ravvisa altri puntuali confronti con il Dio Padre di Misano, come per esempio la mano benedicente con la stigmata.

Tali elementi, pur ricorrendo nelle dinamiche di bottega, se congiunti alle sofisticazioni gotiche, ci inducono a preferire una datazione per il *Crocifisso* non distante dall’esperienza bolognese di Francesco e quindi a cavallo tra il terzo e il quarto decennio del Trecento. Il *milieu* culturale sotteso alla maturità pittorica del riminese sembra ancora una volta ribadire come le

influenze sulla via Emilia non furono necessariamente a senso unico. Perciò, in ambito bolognese, già prima dell'esperienza toscana concretizzatasi intorno alla committenza pontificia di Bertrando Del Poggetto, Francesco da Rimini ebbe la possibilità di condividere quell'accelerazione gotica, di vibrante naturalismo, che stava imprimendosi nella produzione artistica felsinea, in ambito pittorico, miniatorio o scultoreo (non dimentichiamoci che per esempio la *Pietra della Pace* è del 1322). In questa direzione il pittore era stato già formato dalla lezione artistica di Pietro, dalle sue sottigliezze, dai suoi ori, ma anche dall'intensa emotività, che invero non sarà mai raggiunta da Francesco.

Il rapporto tra bolognesi e riminesi non deve comunque mai essere incardinato a dinamiche di filiazione diretta, ma, come ha ben sottolineato Daniele Benati, lo stesso Vitale può essere visto “come un parallelo dei modi affilati e patetici perseguiti nel corso degli anni trenta da Pietro da Rimini.” (Benati, *Tra Giotto e il mondo gotico: la pittura a Bologna negli anni di Bertrando del Poggetto*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, p. 71) Francesco fu uno dei punti di congiunzione di questi due mondi, e, come il *Crocifisso* dell'Agina ben testimonia, sicuramente il più bolognese dei riminesi, colui che riuscì a coniugare la concreta solidità romagnola alla sensibilità inquieta propria dei grandi interpreti bolognesi del periodo.

Veniamo infine ad un particolare iconografico peculiare che abbiamo finora appositamente tralasciato: la bella e salda figura di Maria Maddalena. Infatti, la santa nella tradizione riminese, nelle sue poche rappresentazioni in rapporto al *Crocifisso*, trova spazio al di sotto del piede della croce, mentre qui è l'unico caso in cui è ritta con le mani giunte, rivolta in un intenso sguardo al Cristo. In quest'ottica, la tradizione della lavanda dei piedi, praticamente un *unicum* dell'oratorio dell'Agina, non era certamente casuale ma rientrava nelle prassi devozionali care all'Ordine di San Giovanni, nella sostanza già condivise anche dai Templari.

Non bisogna dimenticare, che una delle principali *domus* dei Giovanniti nel territorio era la Commenda di Faenza dedicata appunto alla peccatrice redenta. Il *Crocifisso* si qualifica allora come un'opera in cui la raffinatezza delle decorazioni si coniugano alla sobrietà, in osservanza tipologica con la scuola riminese, ma anche sulla scorta di una committenza cavalleresca a cui furono certamente cari sia i ritmi calcolati sia gli eleganti moduli grafici.

Bibliografia: Boskovits 1993, pp. 163-168; Pasini 1994; Marchi 1995, n. 35, pp. 20, 291; Marchi 2007, pp. 64, 66; Marchi 2008, pp. 70-71.

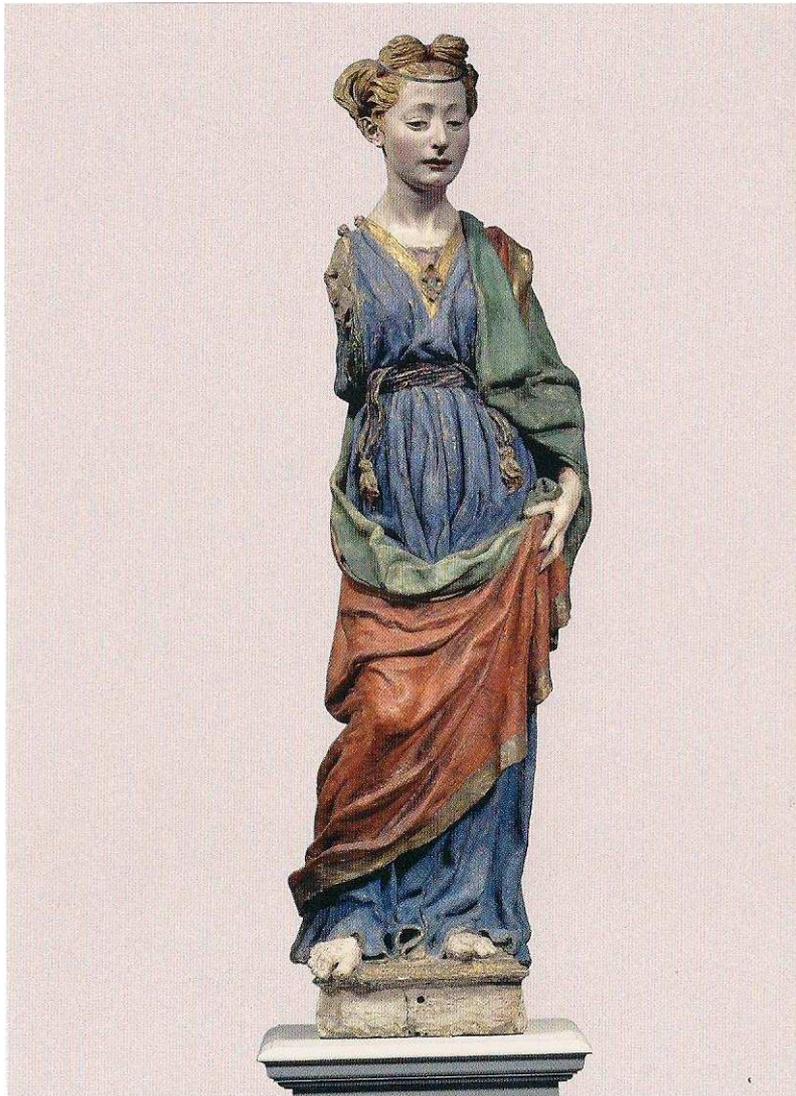


Figura 59: Scultore ferrarese, *Santa Lucia* (?), 1460-70, Berlino, Staatliche Museen, già nella chiesa della SS. Trinità di Ferrara (?)

Scheda XIV

Scultore ferrarese

(1460-70)

Santa Lucia (?)

Terracotta

Provenienza: Berlino, Staatliche Museen, Bodemuseum, collezione Contini Bonacossi, già alla commenda della Santissima Trinità di Ferrara (?).

La splendida terracotta, d'incerta anagrafe iconografica, era conservata nella collezione Contini Bonacossi con un riferimento alla cerchia dei Pollaiuolo. Nel 1969 venne acquistata dal Bodemuseum ma per diverso tempo non pare abbia destato particolare interesse nella critica, soprattutto per la difficile contestualizzazione stilistica dovuta all'im maturità della materia.

La terracotta è stata poi pubblicata da Schlegel (1986) con l'attribuzione a Cosmè Tura che la legava all'ambito ferrarese con una datazione prossima all'ottavo decennio del XV secolo. Massimo Ferretti (1991), pochi anni dopo, non rigettando il riferimento all'universo culturale estense proponeva, sulla base di un'attenta lettura stilistica, di cogliere un'affinità con l'attività di Domenico di Paris della Sala degli Stucchi e soprattutto della *Madonna di San Luca*. Invero, come lo studioso riportava, era stato il Middeldorf a suggerire per primo il maestro padovano, ma la qualità straordinaria dell'opera berlinese non trova nella sostanza riscontro con la sua coeva produzione. "Il suo nome funziona meglio se si scivola indietro nel tempo, quando si confonde con la fase estrema di Baroncelli. Le pieghe si gonfiano e si muovono leggere, ma con un senso della massa che non può essere fiorentino, e neppure donatelliano; che è, piuttosto, un tratto originale delle figure in bronzo della cattedrale. Anche il distendersi geometrico del viso, nella figura femminile, ricorda il San Giorgio di Ferrara. Ma né qui né altrove, fra le cose successive di Domenico di Paris, si trova un'idea tanto intensamente risolta come quella del manto ripiegato che casca giù dalla spalla, un brano di altissima pratica esecutiva, oltretutto." (Ferretti 1991, p. 375)

Sulla scorta di queste riflessioni Ferretti giungeva ad avvicinare la statua al *Compianto* bolognese di Niccolò dell'Arca (1462-64) conservato in Santa Maria della Vita. Lo studioso si poneva allora il quesito se i suoi caratteri stilistici potessero essere un riflesso della prima attività bolognese del maestro, oppure se la terracotta del Bodemuseum rappresentasse la testimonianza di un originario legame di Niccolò con Ferrara. Per tali ragioni, e sulla base del collegamento all'ultima attività del Baroncelli, Ferretti propendeva decisamente per la seconda ipotesi.

Non intendiamo qui addentrarci nell'intricata *querelle* sulla genesi artistica di Niccolò, tuttavia vincolarla senza sostanziali riscontri stilistici, né tantomeno documentari, al contesto ferrarese del sesto decennio del XV secolo risulta un'operazione tanto affascinante quanto affrettata. Allo stesso tempo ci pare un azzardo filologico forzare l'attribuzione verso Domenico di Paris (Di Natale 2006), poiché in ogni riflessione sullo stile non si può prescindere dalla temperatura media delle realizzazioni, che, e questo è incontrovertibile, nello scultore non raggiungono certo i vertici qualitativi della statua di Berlino. In questo caso è forse più opportuno permanere su di una sicura attribuzione d'ambito, senza mancare però di ragionare sugli stilemi, sulla loro genesi e sulle loro potenziali influenze, consci che come per altro hanno già

abbondantemente dimostrato gli studi, la santa del Bodemuseum rappresenti una delle punte della produzione fittile ferrarese del secondo quarto del Quattrocento.

Inoltre, se, come riteniamo, la statua può essere riconosciuta nell'opera fittile tradizionalmente attribuita ad Alfonso Lombardi (C. Brisighella, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara*, Ferrara 1704, ed. 1991, p. 190) che un tempo decorava l'altare dedicato a Santa Lucia nella chiesa della SS. Trinità di Ferrara, non possiamo tralasciare anche il carattere peculiare dei suoi attributi mobili descritti da alcune testimonianze antiche. "Nel mezzo di detto altare l'immagine di Santa Lucia di rilievo che tiene alla sinistra mano una sottocoppa di legno inargentata con due occhi uniti insieme d'argento e dalla parte destra pure in mano un mazzo tondo di fiori finti" (AOM, Arch. No. 5831, Visita priorale della Commenda della SS. Trinità della città di Ferrara, 1778, c. 12r)

In un recente sopralluogo al Bodemuseum, nell'attenta eseguita sulla statua, è emerso che in corrispondenza della mano sinistra, non solo c'è uno spazio di alcuni centimetri idoneo ai fiori finti, ma nel retrostante panneggio sono presenti cadute e abrasioni della pellicola pittorica, segno di un loro probabile inserimento forzoso. La mano destra che invece doveva sorreggere la sottocoppa di legno con gli occhi uniti d'argento è andata perduta a causa della mutilazione dell'intero braccio che si spinge fino alla spalla. Inoltre, sia l'abbigliamento, anche nei caratteri cromatici, sia l'acconciatura ritornano nelle rappresentazioni quattrocentesche di Santa Lucia che secondo la tradizione agiografica era una nobile patrizia romana orfana del padre e martirizzata sotto Diocleziano.

La scelta di realizzare gli attributi in materiale diverso dalla terracotta è peculiare di una interessante linea stilistica che nei decenni successivi dovette riscuotere in area emiliana un certo successo. Infatti, la dimensione polimaterica, già sperimentata anche da Francesco del Cossa nella tomba Garganelli, divenne un elemento importante proprio della plastica del Lombardi, che infatti ripropose l'escamotage realistico in diverse occasioni, non ultima nella spada dell'angelo nel *Transito della Vergine* in Santa Maria della Vita a Bologna.

Il senso specifico di una tale scelta deve essere rintracciato in una sostanziale accelerazione naturalistica che sembra già inscritta nel patrimonio genetico della statua di Berlino, dove, grazie alla policromia originaria, si ha la possibilità di osservare quanto in quegli anni, e qui il nome di Francesco del Cossa ritorna alla mente, pittura e scultura stessero viaggiando su linee parallele. Un percorso sostanzialmente inscindibile, in costante dialogo, dove le fascinazioni degli scultori e dei pittori, come ha brillantemente evidenziato Andrea Bacchi in un suo recente intervento (*Niccolò dell'Arca: l'enigma della formazione e il dialogo con la pittura nel dibattito critico*, Arte a Bologna

nell'Età dei Bentivoglio, seminario di studi, 2 e 3 maggio 2012, Bologna, Fondazione Zeri e Dip. delle Arti Visive), spesso si compenetravano, dove i modelli circolavano tra botteghe e non sussistevano rigide distinzioni tra media artistici.

La qualità e la raffinatezza della statua berlinese poi ben si addice alla sofisticata committenza di Avanzo de' Ridolfi che fu precettore della SS. Trinità dal 1452 al 1487. Grazie agli studi di Medri (*Il volto di Ferrara nella cerchia antica*, Rovigo 1963, tav. 117) e di Guerzi (*L'attività del Maestro del trittico di Imola (Antonio Orsini?) nella commenda della Santissima Trinità o di San Giovanni Gerosolimitano di Ferrara, Miscellanea di studi per il sessantesimo sacerdotale di Mons. Antonio Smaritani*, in "Analecta Pomposiana", XXXIV, 2009, pp. 295-321) al complesso giovanita sono state ricollegate alcune importanti opere d'arte. In particolare, la nostra andrebbe a completare il corredo fittile degli altari, così come sull'altare maggiore era posto il *Thronus Gratiae* di Berlino, opera di un anonimo plastificatore ferrarese del terzo quarto del Quattrocento, che mostra però qualche incertezza – per esempio nei cherubini – e nella reiterazione del panneggio un certa reminescenza di modelli tardogotici. L'aspetto più interessante è che anche il *Thronus Gratiae* possiede una policromia originaria, non distante da quella della *Santa Lucia*. E' probabile, come per altro sembrerebbero testimoniare anche i lacerti d'affresco del Maestro del trittico di Imola o la più tarda statua di San Giovanni Battista, che il Ridolfi accrebbe il patrimonio artistico della commenda a più riprese affidandosi alternativamente all'intervento di diversi maestri.

In conclusione, la grazia e la bellezza della presunta santa di Berlino, oltre allo straordinario modellato certamente incardinato nelle dinamiche stilistiche del Rinascimento pomposiano, mostrano nel panneggio e "nell'artigliata silhouette" della mano alcune reminescenze gotiche che non stridono anche con il vecchio riferimento al Pollaiuolo. Tanti sono invece i dettagli di un naturalismo schiettamente padano, e, nonostante le non trascurabili influenze di Niccolò, del pugliese mancano i volumi potenti, la carica espressiva e l'ardimento delle pose, sue prerogative bolognesi sia nel *Compianto* che nell'*Arca*.

Bibliografia: Schlegel 1986, pp. 47-66; Ferretti 1991, pp. 374-375; Stemp 1992, p. 29, n. 85; Di Natale 2006, pp. 62-63; Ferretti 2007, p. 138; Knuth 2011, p. 137 (con bibliografia precedente).

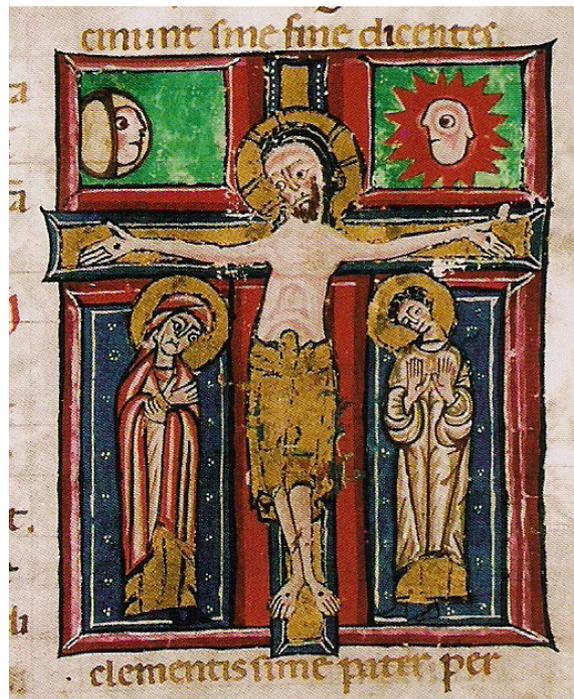


Figura 60: Miniature franco-piemontese, *Crocifissione*, ultimo quarto del XII sec., Modena, Archivio Capitolare, MS. O.II.13

Scheda XV

Miniature franco-piemontese

(ultimo quarto del XII)

Crocifissione

cc. 221, codice membranaceo

Provenienza: Modena, Archivio Capitolare, MS. O.II.13 , già nella commenda reggiana della Mucciatella, poi in quella di Ponte Sant'Ambrogio a Modena; provenienza originaria monastero benedettino di Sant'Alessandro di Piacenza (?).

Il sacramentario è un codice membranaceo di 221 carte che nelle prime sette contiene il calendario liturgico. Come rilevava Cristina Dondi (2008, p. 74) la denominazione sul dorso *Missale Vetus ad usum Templariorum* venne vergata dall'archivista della Capitolare di Modena Ferdinando Bassoli, che nel 1818 descrisse i codici della raccolta che aveva catalogato nell'*Indice dei codici sacri e profani*. Infatti, "Si tratta in realtà [...] di un sacramentario misto della fine del 12° inizi del 13° secolo, che fu effettivamente usato presso una delle due sedi dell'ordine dei

Templari di Modena, poiché nel calendario sono state aggiunte le note obituarie di ben 13 gran maestri dell'ordine e del precettore della casa modenese.” (*Ibidem*)

La datazione del codice è stata possibile grazie all'analisi dei dati testuali, agiografici e paleografici e trova sostanziale riscontro anche nell'indagine stilistica condotta sulle sue decorazioni. La Dondi (2008, p. 83) ha dimostrato come le più importanti informazioni relative alla storia del messale fossero riportate nella prima carta che a lungo era stata ritenuta un riutilizzo. Dal testo emerge che il sacramentario, insieme ad altri codici, all'epoca apparteneva alla *domus* reggiana di Mucciatella; questi insieme a tutta una serie di arredi e suppellettili sacre vennero consegnati per volontà del precettore di Lombardia Bianco da Pigazzano a Bartolomeo inviato da Pietro da Modena alla presenza di Giovanni da Brescia precettore di Reggio. La memoria assegnabile agli anni 1271-1285 testimonia anche la nuova acquisizione da parte di Pietro della magione modenese di Sant'Ambrogio.

L'originaria provenienza piacentina è però confermata anche dalla preponderante presenza di santi venerati in quella diocesi; inoltre la sua articolazione in dodici lezioni e non nove, come dovrebbe essere usuale per un Ordine religioso cavalleresco, ha fatto supporre che in principio il manoscritto venne confezionato per i benedettini della chiesa piacentina di Sant'Alessandro. Infatti, nel calendario, in data due luglio, viene esplicitata la dedicazione del cenobio di San Solutore, famosa abbazia esistente a Torino, che aveva quale dipendenza piacentina proprio il monastero di Sant'Alessandro. L'ipotesi avanzata dalla Dondi (*Ibidem*, pp. 86-87) trova riscontro sia nella singolare presenza sempre nel calendario della *Natività di Sant'Alessandro* sia nel culto di numerosi santi particolarmente venerati in Piemonte. Tale ipotesi si rafforza infine con le intuizioni stilistiche di Conti (1984, p. 527) sulla cultura francese delle parti miniate: un gusto all'epoca certamente in voga nel panorama artistico piemontese. Infatti, secondo lo studioso gli interventi miniatori che ornano alcune iniziali (cc. 19v, 23r, 22v, 118r, 123v) denotano una schietta parlata ricollegabile all'attività di un miniatore di cultura franco-piemontese.

Il Conti (1984, pp. 526-527) sulla scorta del Grégoire (1968) sosteneva poi una datazione del codice anteriore al 1173 e notava come la decorazione dei fogliami contornati e nettamente campiti rimandasse ad un'area culturale che aveva recepito stilemi d'oltralpe. In base alle sue indicazioni la Dondi (2008, p. 79) ha proposto un confronto con il Messale di Anchin (MS. 90), un codice databile a nostro avviso già al XIII secolo, attualmente conservato presso la Biblioteca Municipale di Douai, dove l'autrice intravede un rapporto tra la *Crocifissione* miniata a c. 98v e quella presente nel codice modenese a c. 23r. Se è pur vero che il manoscritto di Anchin nel calendario mostra la medesima rubricatura, la sua *Crocifissione* ostenta però una qualità ed una

maturità stilistica sconosciute al nostro, inoltre essa è parte di un ampio e prezioso intervento decorativo di un gusto già pienamente gotico. Infatti, il maestro di Anchin esibisce un chiaro aggiornamento sui migliori esiti della miniatura settentrionale francese, palesando un lessico sofisticato, impreziosito dall'oro e da sprazzi naturalistici nei raffinati panneggi.

Nel messale della Capitolare invece le diverse iniziali decorate sono ancora legate alla tradizione miniatoria della seconda metà del XII secolo, attestata in una realtà provinciale di cultura francese, caratterizzata da una potente *verve* cromatica, dal solido linearismo e dall'energica campitura. Queste indicazioni, in riferimento specifico agli esempi d'oltralpe ancora sostanzialmente vincolati ad un lessico romanico, ci fanno propendere per una datazione intorno agli ultimi decenni dell'XII secolo. La decorazione del messale si articola infatti attraverso elementi aniconici, per lo più fitomorfi, oppure schiettamente simbolici, come le croci di varie tipologie. L'iniziale di c. 23r presenta invece una *Crocifissione con dolenti* in corrispondenza del "Te igitur", principio del canone della messa, che risalta per la schietta parlata romanica, distante sia dai modelli geometrici della coeva cultura centroitaliana, sia dagli esempi emiliani del principio del XIII secolo che già avevano in qualche modo recepito nuovi stimoli dal mondo bizantino.

Come abbiamo precedentemente evidenziato, allo stato degli studi pochissimi sono i manoscritti miniati di sicura committenza templare, inoltre la possibilità che il nostro sia stato riadattato dall'Ordine, ma che in origine provenisse da uno *scriptoria* benedettino, rende inopportuna qualsiasi riflessione sui caratteri della decorazione in relazione ai coevi esempi d'ambito cavalleresco. Allo stesso tempo si è scelto di inserirlo nella tesi poiché rappresenta un tassello fondamentale per la ricostruzione della storia degli insediamenti religiosi cavallereschi del nord Italia e per lo studio della circolazione dei loro beni artistici.

Questa scheda, un sostanziale tributo alle ricerche di Cristina Dondi, è un piccolo tassello verso nuove prospettive ben saldato alle solide basi gettate dalla studiosa, alle cui parole affidiamo la chiosa: "a tutt'oggi rimane l'unico codice liturgico al mondo che possa essere associato chiaramente all'ordine templare. Certo sarebbe stato più semplice enfatizzare un aspetto solo di questo complesso manoscritto e costruirci intorno una storia 'il messale fatto dai templari!' 'il messale di Reggio' 'il messale di Modena', ma sarebbe stata una grande perdita: spero di aver dimostrato che non c'è nulla di più interessante della storia vera, e i brandelli che di essa riusciamo a mettere insieme ci mostrano sfumature inaspettate, legami improbabili ed insospettabili [...]."

Bibliografia: Ebner 1957, pp. 96-97; Grégoire 1968, pp. 465-492; Conti 1984, pp. 526-527; Dondi 1994, pp. 339-66; Dondi 2000, pp. 85-131; Dondi 2008, pp. 71-127.



Figura 61: Baldassarre d'Este (?), *San Marco* (?), 1493-1496, Reggio Emilia, Santo Stefano

Scheda XVI

Baldassarre d'Este (?)

(1493-96)

Cristo in pietà, San Sebastiano, San Rocco ed Evangelisti

Affreschi

Provenienza: chiesa di Santo Stefano a Reggio Emilia

Gli affreschi si sviluppano sulle pareti della prima campata nella navata destra in Santo Stefano a Reggio Emilia, di cui oggi rimangono ampi brani pittorici che sono stati rinvenuti nella

campagna di restauri del 1978. Purtroppo lo stato frammentario e le condizioni precarie di conservazione rendono assai difficile la loro lettura, a cui si aggiunge la loro scarsa illuminazione che complica ulteriormente la valutazione dell'intervento.

In origine, come abbiamo visto, le pitture dovevano decorare un altare, forse di diretto patronato di Girolamo Ardizzoni: infatti la volta costolonata con la rappresentazione degli Evangelisti sembra suggerire l'esistenza di un'antica cappella. Purtroppo nelle testimonianze documentarie su Santo Stefano non abbiamo rintracciato descrizioni del ciclo, il che fa supporre che lo spazio sia stato radicalmente modificato nelle ristrutturazioni barocche del complesso e le pitture scialbate. Sulla parete doveva svilupparsi una sorta di polittico su due livelli con il Cristo in Pietà nella cimasa, i Santi Rocco e Sebastiano inseriti in una bella architettura all'antica (che dovevano sovrastare San Giovanni Battista, patrono dell'Ordine, e Santo Stefano che forse presentava il cavaliere committente), mentre al centro poteva collocarsi l'affresco della Vergine col Bambino. Vista la distanza da terra, più difficile sarebbe infatti concepire una predella dipinta con storie evangeliche; inoltre la costruzione della sacrestia nuova (AOM, Arch. No. 5857 Miglioramenti della Commenda di Santo Stefano di Reggio, 1777), con l'apertura della porta, ha causato l'irreparabile perdita di gran parte dell'affresco parietale. Altresì, alcuni particolari iconografici potrebbero suggerire che l'Ardizzoni facesse dipingere la propria cappella sepolcrale: un'ipotesi che non ci sentiamo di sostenere con troppa sicurezza a causa dell'assenza di testimonianze e delle condizioni della pittura. Sorge tuttavia spontaneo chiedersi se la presenza di San Rocco non sia in qualche modo da ricollegare alla pandemia che colpì l'Italia nel 1493 che spinse l'ospitaliere a commissionare gli affreschi e a fare testamento, il medesimo dove è presente il legato delle "cassette" per i poveri che verrà riconosciuto nel 1497 da papa Borgia. In tal senso l'intervento, se come vedremo può essere riferito a Baldassare d'Este, dovrebbe cadere nei tre anni che vanno dalla pestilenza al 1496, data in cui il pittore venne forzatamente esiliato dalla città, fino al 1504.

Rispetto a tutte queste ipotesi, che solo ulteriori studi potranno verificare in dettaglio, il terreno dell'indagine stilistica risulta assai più sicuro, dal momento che proprio la qualità degli affreschi li rende oggi una delle più interessanti testimonianze artistiche reggiane della fine del XV secolo, benché non numerosi siano stati i contributi critici che li hanno considerati.

Infatti, dopo la loro riscoperta, le pitture di Santo Stefano furono brevemente trattate da Massimo Pirondini che ne sottolineava l'influenza lombarda, ma le considerava come il prodotto di un maestro formatosi in un contesto sostanzialmente periferico. Lo studioso pochi anni dopo tornò sull'argomento ribadendo la matrice culturale padana di gusto sostanzialmente mantovano: "ove i quattro tondi con gli Evangelisti mantegneschi campeggiavano fra motivi decorativi chiaramente

derivati dalla Camera degli Sposi.” (1985, p.16) Negli affreschi di Reggio questo ascendente veniva però tradotto in un lessico provinciale che in un certo senso li ricollegava a fascinazioni parmensi, e Pirondini infatti arrivava così a suggerire, “per fare un esempio”, anche il nome del “misterioso Josaphat Araldi”. Una prospettiva critica che francamente oggi appare un po’ superata, soprattutto se si volessero enfatizzare soluzioni mantegnesche, come quella degli “oculi prospettici”, che nell’ultimo decennio del XV secolo apparivano come patrimonio comune della pittura padana, senza necessariamente scomodare una filiazione diretta da Mantova.

A nostro avviso di maggior importanza per la progressione degli studi sono state invece le intuizioni di Daniele Benati (Benati 1990 in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, p. 59), che incardinava gli affreschi al contesto reggiano caratterizzato negli ultimi due decenni del XV secolo dalla documentata presenza di Baldassarre d’Este: un problema nella sostanza irrisolto a causa della perdita complessiva delle sue opere firmate, come ad esempio la tela con la *Natività e Santi* di San Girolamo, datata 1485 e ancora visibile nel Settecento. Proprio a Baldassarre “vanno forse ricollegati quegli aspetti che, nel tessuto purtroppo assai diradato della cultura figurativa a Reggio nella seconda metà del Quattrocento, rinviano con maggiore forza a Ferrara.” (*Ibidem*)

Benati leggeva gli affreschi, soprattutto gli Evangelisti della volta, come importazione diretta della cultura cortigiana nei territori soggetti agli Este (Benati 1990, p. 36), rimarcando nella bella figura di Matteo un’accentuata prossimità stilistica con il Maestro dell’Agosto di Schifanoia alias Gherardo di Andrea Fiorini da Vicenza. Al lessico del maestro di Schifanoia sarebbero da riferire l’espressività aspra ed il panneggio “cartaceo” di Matteo che ravvisa chiari collegamenti con Ercole de’ Roberti, ma anche con il *Pestapepe* di Forlì. (Benati 1990 in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, p. 59)

Come già a suo tempo sottolineava Benati la chiave del rapporto tra Reggio e Ferrara deve essere allora rintracciata nella lunga attività di Baldassarre che i documenti attestano in città negli anni ottanta e novanta del Quattrocento. In realtà Baldassarre, figlio naturale di Niccolò III, era nato proprio a Reggio nel 1432, fu attivo successivamente per i duchi a Ferrara, per poi soggiornare dal 1461 al 1469 a Milano presso gli Sforza. (S. Buganza, *Intorno a Baldassarre d’Este e al suo soggiorno lombardo*, in “Solchi”, 9.2006 (2007), 1/3, 3-69) Non è questo il luogo per affrontare l’intricata questione del catalogo del pittore e della *querelle* relativa a Vicino da Ferrara - “Anche nel caso in cui si dimostrasse definitivamente che il Vicino da Ferrara ricostruito da Longhi è identificabile con Baldassarre d’Este (problema da ritenere tutt’altro che risolto), ne deriverebbe che egli, pur risiedendo a Reggio Emilia per tutto il corso degli anni ’70-’80, dovette mantenere i contatti con la nobiltà ferrarese, che a lui si rivolgeva per questo tipo di produzione.” (*Ibidem*) - , ci

limitiamo qui a suggerire alcuni confronti che a noi paiono significativi per l'identificazione della sua mano.

Infatti, se oltre a San Matteo osserviamo il viso rugoso e corrucciato dell'altro Evangelista conservato quasi integro con il suo "oculo" (che possiamo identificare con Marco), immediato è il rimando stilistico al famoso ritratto di Borso d'Este del Castello Sforzesco a Milano. Il dipinto che lo stesso Borso portò a Milano nel 1471 è uno dei capisaldi del catalogo di Baldassarre: certo essendo un'opera precedente di vent'anni rispetto ai nostri affreschi mostra una maggiore rigidità esecutiva e una linearità più vicina agli esiti del Tura. Nel San Marco la movimentazione della capigliatura, il naturalismo ritrattistico e la solidità prospettica sono certamente un portato della maturità pittorica di Baldassarre. Un Baldassarre che negli affreschi stefaneschi è assai più vicino alle pitture strappate dell'Oratorio di Santa Maria della Concezione detta della Scala, oggi conservate in Pinacoteca a Ferrara. Un'ultima fascinazione: visti i rapporti tra l'Ardizzoni e Borso d'Este, ci chiediamo se la somiglianza fisionomica tra il duca e l'evangelista non debba essere letta alla luce della volontà del cavaliere di esaltare la memoria del proprio signore scomparso commissionando al pittore un suo cripto ritratto, il che spiegherebbe agilmente la consonanza con il dipinto degli anni Settanta.

Più problematica rimane invece l'analisi degli affreschi parietali poiché questi sono caratterizzati da uno stato di conservazione pessimo, ed è probabile che furono oggetto di interventi pittorici successivi (il recupero del 1978 ha purtroppo abbondantemente esaurito i suoi effetti benefici). Nell'auspicio che nuovi restauri ne migliorino la lettura, possiamo comunque ricollegarli all'intervento di Baldassarre, leggendo proprio nella tornita anatomia del Cristo uno dei portati più interessanti della scuola lombarda alla pittura dell'emiliano. Inoltre, la continuità decorativa, le medesime gamme cromatiche e la tipologia dei fregi sembrano ribadire l'unicità pittorica degli interventi, così come la classica architettura che incornicia la figura del Cristo passo ripropone lo stesso motivo dipinto alle spalle della committente inginocchiata già negli affreschi dell'Oratorio della Scala.

In conclusione, sulla scorta delle riflessioni di Benati ci siamo spinti a supporre l'attività della bottega di Baldassarre d'Este sulle pareti di Santo Stefano, il pittore che in quegli anni meglio di chiunque altro aveva trapiantato a Reggio il gusto e le raffinatezze della corte di Ferrara coniugandole a quella componente lombarda, già intravvista dal Pirondini, che era il frutto del suo lungo soggiorno milanese.

Bibliografia: Pirondini 1978, pp. 47-48; Pirondini – Monducci 1985, p. 16; Benati 1990 in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, p. 59; Benati 1990, p. 36, 41;



Figura 62: Baldassarre d'Este, *Ritratto di Borso d'Este*, ante 1471, Milano, Castello Sforzesco. Baldassarre d'Este (?), *Volta con gli Evangelisti*, 1493-1496, Reggio Emilia, Santo Stefano



Figura 63: Baldassarre d'Este (?), *Cristo passo*, 1493-1496, Reggio Emilia, Santo Stefano

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- *Cronache forlivesi di Andrea Bernardi (Novacula) dal 1476 al 1517*, a cura di G. Mazzatinti, Bologna 1895-97, I-II.
- *Catalogue of the records of the Order of St. John of Jerusalem in the Royal Malta Library*, II vol., Malta 1973.
- *Index actorum Romanorum Pontificum ab Innocentio III ad Martinum V Electum. Les actes pontificaux originaux des Archives Nationales de Paris*, a cura di Bernard Barbiche, Parigi 1975.
- *La pittura del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, presentazione di C. Gnudi, Bologna 1978.
- *Santuario della Steccata a Parma*, a cura di B. Adorni, Parma, 1982
- *I Templari: mito e storia*, a cura di G. Minnucci e F. Sardi, Siena 1987.
- *Templari e Ospitalieri in Italia: la chiesa di San Bevignate a Perugia*, a cura di M. Roncetti, P. Scarpellini, F. Tommasi, Milano 1987.
- *Guida all'Italia dei Templari: gli insediamenti templari in Italia*, a cura di B. Capone, L. Imperio, E. Valentini, Roma 1989.
- *Percorsi storici: studi sulla città di Cavallermaggiore*, a cura di G. Carità e E. Genta, Cavallermaggiore 1990.
- *L'écrit dans la société médiévale, texts en homage à Lucie Fossier*, Paris 1991.
- *Militia Christi e Crociata nei secoli XI-XIII*, Milano 1992.
- *Cistercensi. Pittura e miniatura in Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IV, Roma 1993 (*ad vocem*).
- *Melozzo da Forlì: la sua città e il suo tempo*, a cura di M. Foschi e L. Prati, catalogo della mostra, Milano 1994.
- *Militia sacra. Gli ordini militari tra Europa e Terrasanta*, Perugia 1994.
- *The military Orders. Fighting for the faith and caring for the sick*, Adershot 1994.
- *Le miniature gotiche negli statuti e nelle matricole dell'Archivio di Stato di Bologna*, tesi di laurea di S. Battistini, relatrice A. Matteucci, Università di Bologna, AA. 1995-96.
- *Imola, il comune, le piazze*, Imola 1997.

- *Le Crociate: l'Oriente e l'Occidente da Urbano II a San Luigi*, Milano 1997.
- *Piranesi e l'Aventino*, a cura di B. Jatta, catalogo della mostra, Milano 1998.
- *Tuitio Europae. Chivalric Orders on the spiritual paths of Europe*, Turku 1998.
- *Algarði: l'altra faccia del Barocco*, a cura di J. Montagu, catalogo della mostra, Roma 1999.
- *Mattia Preti e l'Ordine di San Giovanni tra la Calabria e Malta*, testi di J. T. Spike, catalogo della mostra, Napoli 1999.
- *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, catalogo della mostra, Napoli 1999.
- *Ricordi ovvero Ammaestramenti*, a cura di S. Cortesi, Faenza 1999.
- *Gli allievi imolesi di Carlo Cignani: Giuseppe Bartolini, Innocenzo Monti e Francesco Chiusuri*, tesi di laurea di C. Castellari, relatrice V. Fortunati, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali, AA. 1999-2000.
- *Gentilhuomini Christiani e religiosi cavalieri. Nove secoli dell'Ordine di Malta in Piemonte*, a cura di T. Ricardi di Netro e L. Gentile, Milano 2000.
- *Gli schizzi topografici originali di Giuseppe Guidicini per le cose notabili della città di Bologna*, a cura di Mario Fanti, Bologna 2000.
- *Il Mediterraneo e l'arte nel Medioevo*, Milano 2000.
- *I Templari, la guerra e la santità*, a cura di S. Cerrini, Rimini 2000.
- *L'antico San Pietro in Asti: storia, architettura, archeologia*, a cura di R. Bordone, A. Crosetto e C. Tosco, Torino 2000.
- *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, a cura di G. Agosti, Firenze 2001.
- *La scultura di età normanna tra Inghilterra e Terrasanta*, a cura di Mario D'Onofrio, Roma 2001.
- *Riviera di Levante tra Emilia e Toscana. Un crocevia per l'Ordine di San Giovanni*, a cura di J. C. Restagno, atti del convegno, Bordighera 2001.
- *Medioevo: i modelli. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre-1 ottobre 1999)*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2002.
- *Francesco Menzocchi. Forlì 1502 – 1574*, catalogo della mostra, Forlì 2003.
- *Caravaggio l'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra, Napoli 2004.
- *Cavalieri di San Giovanni in Liguria e nell'Italia settentrionale: quadri regionali, uomini e documenti*, a cura di Josepha Costa Restagno, atti del convegno, Genova 2004.
- *L'Ordine Templare nel Lazio meridionale*, a cura di C. Ciammaruconi, Casamari 2004.

- *Monaci in Armi. Gli Ordini religioso-militari dai Templari alla Battaglia di Lepanto: Storia ed Arte*, a cura di F. Cardini, Roma 2004.
- *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G. P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia 2004.
- *Templari e Giovanniti in Emilia-Romagna : gli esempi di Bologna, Modena e Piacenza, sec. XII-XIV*, tesi di laurea di E. Leve, relatrice H. Zug Tucci, Università degli Studi di Perugia 2004.
- *Sabba da Castiglione 1480-1554 Dalle corti rinascimentali alla Commenda di Faenza*, a cura di A. R. Gentilini, atti del convegno, Firenze 2004.
- *La precettoria di San Leonardo in Chieri. Storia, arte, progetto e restauro*, a cura di C. Matta, G. Vanetti, M. Varetto, Chieri 2006.
- *La "schola" del Caravaggio. Dipinti della collezione Koelliker*, a cura di G. Papi, catalogo della mostra, Milano 2006.
- *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale 2. Da Raffaello ai Carracci*, a cura di J. Bentini, G. P. Cammarota, Venezia 2006.
- *La chiesa di San Michelino al Foro di Rimini: aspetti storici, urbanistici e storico artistici*, tesi di laurea di A. Peroni, relatrice L. Canetti, Università di Bologna 2007.
- *La scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento*, a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, N. Penny, catalogo della mostra, Milano 2007
- *Giovanni Bellini*, a cura di M. Lucco e C. F. Villa, catalogo della mostra, Milano 2008.
- *Il Messale dei Templari di Reggio Emilia*, a cura di D. Boretti, Reggio Emilia 2008.
- *Milites Templi, il patrimonio monumentale e artistico dei Templari in Europa*, a cura di S. Merli, atti del convegno, Perugia 2008.
- *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale 3. Guido Reni e il Seicento*, a cura di J. Bentini, G. P. Cammarota, A. Mazza, Venezia 2008.
- *Pinturicchio*, catalogo della mostra, a cura di V. Garibaldi e F. F. Mancini, Milano 2008.
- *Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni, Antonio Begarelli: sculture del rinascimento italiano*, a cura di G. Bonsanti e F. Piccinini, catalogo della mostra, Modena 2009.
- *Le pitture della città d'Imola descritte da Marcello Oretti nell'anno 1777*, a cura di Cristina Castellari, Imola 2009.
- *I Cavalieri di Malta e Caravaggio. La Storia, gli Artisti, i Committenti*, a cura di S. Macioce, Roma 2010.

- *Le Arti di Piranesi, architetto, incisore, antiquario, vedutista, designer*, catalogo della mostra, a cura di M. De Lucchi, A. Lowe, G. Pavanello, Verona 2010.
- *La storia della Commenda di Faenza*, a cura di S. Cortesi, S. Saviotti, V. Gamberini, cd-rom, Faenza 2011.
- *Michele Savonarola: medicina e cultura di corte*, a cura di C. Crisciani e G. Zuccolin, Firenze 2011.
- *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale 4. Seicento e Settecento*, a cura di J. Bentini, G. P. Cammarota, A. Mazza, Venezia 2011.
- F. ABBOZZO, F. BUSSANI, *Milites Templi*, Perugia 2000.
- G. AGOSTI, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, Firenze 2001.
- G. AGOSTI, *Un amore di Giovanni Bellini*, Milano 2009.
- G. AGOSTINI, *Una città di confine: Imola* in *La pittura in Emilia Romagna. Il Seicento*, a cura di A. Emiliani, I, pp. 332-346.
- L. ALBERTI, *Descrittione di tutta Italia di F. Leandro Alberti Bolognese aggiuntavi la descrizione di tutte l'isole*, Venezia 1568, ed. 2003.
- M.G.B. ALTAN, *Ordini cavallereschi in Friuli: Templari, giovanniti, teutonici: antichi ospedali e storia dell'assistenza in Friuli*, Reana del Rojale 1996.
- M. L. ANTONACCI, *Relazione di Restauro*, in A. Colombi-Ferretti, *Girolamo da Treviso a Faenza*, Faenza 2007, pp. 51-55.
- F. ARGNANI, *La Pinacoteca Comunale di Faenza*, Faenza 1881.
- A. ARCHI, *La Pinacoteca di Faenza*, Faenza 1957.
- A. BACCHI, *Riconsiderando Francesco Menzocchi*, "Gazette des Beaux Arts", CXXXV, 142 (2000), pp. 67-76.
- A. BACCHI, *Scultori e sculture nella Ferrara del Cinquecento*, in *Un Rinascimento singolare. La corte degli Este a Ferrara*, a cura di J. Bentini e G. Agostini, catalogo della mostra, Milano 2003, pp. 309, n. 16.
- M. BACCI, *Pro remedio animae. Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa 2000.
- M. BACCI, *Investimenti per l'aldilà: arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma 2003.
- G. BADINI, A. GAMBERINI, *Medioevo reggiano. Studi in ricordo di Odoardo Rombaldi*, Milano 2007.

- G. BAGNI, *Pietro da Bologna: il difensore dei Templari. Le vicende, i luoghi, la storia dei Templari a Bologna*, Bologna 2008.
- M. BARBER, *The trial of the Templars*, Cambridge 1978.
- M. BARBER, *La storia dei Templari*, Cambridge 1994.
- A. BARBERO, *Benedette guerre: crociate e jihad*, Bari 2009.
- A. BARBERO, *Lepanto. La battaglia dei tre imperi*, Bari 2010.
- M. BARBIERI, *La terra e la gente del Castello d'Argile e di Venezzano ossia Mascarino. Storia di due comunità. Volume I*, Cento 1993.
- M. BARBIERI, *La terra e la gente del Castello d'Argile e di Venezzano ossia Mascarino. Storia di due comunità. Volume II*, Cento 1997.
- L. BARTOLINI SALIMBENI, *I "Cabrei" e i "Processi di Miglioramento" dell'Ordine di Malta: una fonte per la Storia dell'architettura fra XVI e XVIII secolo*, in *Architettura. Storia e Documenti*, 1-2 (1987), pp. 165-183.
- D. BENATI, in *I dipinti antichi della Banca popolare dell'Emilia*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena 1987, p. 20.
- D. BENATI, *Due schede per vicino da Ferrara*, in *Scritti in Onore di Giuliano Briganti*, Milano 1990, pp. 53-59.
- D. BENATI, *Francesco Bianchi Ferrari e la pittura a Modena tra Quattro e Cinquecento*, Modena 1990.
- D. BENATI, *Per Antonio Corbara: tre temi romagnoli dal '500 al '700*, in *Convegno di studio in onore dello storico e critico d'arte dott. Antonio Corbara nel X anniversario della morte*, atti del convegno, Faenza 1994.
- D. BENATI, *L'affresco con la Resurrezione e il suo autore*, in *L'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara. Arte, Storia, Devozione e Restauri*, a cura di M. Mazzei Traina, Ferrara 2002, pp. 23-31.
- D. BENATI, in *Da Ambrogio Lorenzetti a Sandro Botticelli*, a cura di F. Moretti, catalogo della mostra, Firenze 2003, pp. 138-143.
- C. BERNARDINI, *La Certosa come museo: memoria e conservazione*, in *La Certosa di Bologna*, a cura di G. Pesci, Bologna 1998, pp. 131-139.
- BERNARDUS CLARAEVALLENSIS, *Opere di San Bernardo*, Milano 1994.
- BERNARDUS CLARAEVALLENSIS, *Sermoni*, a cura di Pierre-Yves Emery, Brepols 1991.

- L. BECHERUCCI, *Rossellino Antonio*, in *Enciclopedia Italiana*, XXX, Roma 1936 (*ad vocem*).
- P. A. BONNICI, *Due secoli di storia Politico-religiosa di Malta nel fondo Barberini latino della Biblioteca Vaticana*, in <<http://melita3historica.x90x.net/19671.html>>.
- G. BORDONOVE, *La vita quotidiana dei Templari nel XIII secolo*, Milano 1989.
- G. BOSI, *Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze felsinee*, Bologna 1853.
- M. BOSKOVITS, *Per la storia della pittura tra la Romagna e le Marche ai primi del '300 - II*, in "Arte Cristiana", 756, LXXXI (1993), pp. 163-182.
- F. BRAMATO, *Storia dell'Ordine templare in Italia*, vol. I e II, Roma 1994.
- B. BREVEGLIERI, *Scrittura e immagine: le lastre terragne del Medioevo bolognese*, Spoleto, 1993.
- C. BRISIGHELLA, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara*, Ferrara 1704, ed. 1991.
- J. A. BRUNDAGE, *Immortalizing the crusades: laws and institutions*, in *Montjoie. Studies in crusade history in honour of Hans Eberhard Mayer*, Adershot 1997.
- S. BUGANZA, *Intorno a Baldassarre d'Este e al suo soggiorno lombardo*, in "Solchi", 9.2006 (2007), 1/3, 3-69.
- M. L. BULST-THIELE, *The Influence of Saint Bernard of Clairvaux on the formation of the Order of the Knights Templar*, in *The Second Crusade and The Cistercians*, New York 1992, pp. 26-40.
- R. BUSCAROLI, *L'arte di Donatello*, Torino 1942.
- A. CADEI, *Architettura sacra templare*, in *Monaci in armi: l'architettura sacra dei Templari attraverso il Mediterraneo: atti dal I Convegno "I Templari e San Bernardo di Chiaravalle" (Certosa di Firenze, 23-24 Ottobre 1995)*, a cura di G. Viti, A. Cadei, V. Ascani, Firenze 1995, pp. 262-298.
- B. CAPONE, *Quando in Italia c'erano i Templari*, Torino 1989.
- I. CARDELLINI, *Desiderio da Settignano*, Milano 1962.
- F. CARDINI, *Bernardo di Clairvaux e lo spirito templare*, Roma 1977.
- F. CARDINI, *La nascita dei Templari: San Bernardo di Chiaravalle e la Cavalleria mistica*, Rimini 1999.
- F. CARDINI, *Gli Ordini cavallereschi*, "Medioevo Dossier", III (2000).
- F. CARDINI, *I segreti del tempio: esoterismo e Templari*, Firenze 2000.

- F. CARDINI, *La croce la spada l'avventura*, Rimini 2000.
- F. CARDINI, *L'apogeo del Medioevo*, Rimini 2001.
- F. CARDINI, *Templari e Templarismo*, Rimini 2005.
- D. CARL, *Benedetto da Maiano: a Florentine sculptor at the threshold of the high Renaissance*, II, Turnhout 2006.
- S. CASADEI, *Pinacoteca di Faenza*, Bologna 1991.
- C. CASTELLARI, *Giuseppe Bartolini imolensis (1661 - 1730), l'esperienza di un pittore in una città di provincia*, Imola 2002.
- I. CASTELLO, *Lo stato di conservazione*, pannello didattico, Firenze 2009.
- M. CERIANA, *Tre schede marchigiane*, in "Studi letterari ed artistici" (1998), pp. 53-57.
- S. CERRINI, *La rivoluzione dei Templari: una storia perduta del XII secolo*, Milano 2008.
- A. CESARI D'ARDEA, *I Templari visti da un araldista*, in *I Templari: mito e storia: atti del Convegno internazionale di studi alla magione templare di Poggibonsi (Siena, 29-31 maggio 1987)*, raccolti da Giovanni Minnucci e Franca Sardi, Siena 1989, pp. 186-202.
- A. COLIVA, *Il Mastelletta. Giovanni Andrea Donducci 1575-1655*, Bologna 1980.
- A. COLOMBI FERRETTI, *Silenzio e Solitudine*, in *Francesco Menzocchi. Forlì 1502 – 1574*, catalogo della mostra, Forlì 2003, pp. 258-262.
- A. COLOMBI FERRETTI – M. FERRETTI, *Due amici di Fra Sabba*, in *Sabba da Castiglione 1480-1554 Dalle corti rinascimentali alla Commenda di Faenza*, a cura di A. R. Gentilini, atti del convegno, Firenze 2004, pp. 379-436.
- A. COLOMBI-FERRETTI, *Girolamo da Treviso a Faenza*, Faenza 2007.
- A. CONTI, *La miniatura bolognese: scuole e botteghe. 1270-1340*, Bologna 1981.
- A. CONTI, *Miniature romaniche per il Duomo di Modena*, in *Lanfranco e Wiligelmo: il Duomo di Modena*, Modena 1984, pp. 519-542.
- C. CONTI, *La chiesa trecentesca ritrovata nei Giardini Pubblici di Via Verdi a Cesena*, in http://www.archeobologna.beniculturali.it/cesena_via_verdi/domus_dei_07.htm.
- A. CORBARA, *Note sulla pittura del Rinascimento in Romagna*, in "Valdilàmona", XIV (1934), I.
- S. CORTESI, *I due testamenti di Fra Sabba da Castiglione*, Faenza 2000.
- P. COVA, *La commenda bolognese dei cavalieri Ospitalieri di San Giovanni e la crocifissione in Santa Caterina di Strada Maggiore*, in "Il Carrobbio", XXXVI (2010), pp. 57-68.

- P. COVA, *Nuovi studi sulla miniatura delle matricole e degli statuti delle confraternite medievali bolognesi*, in “Rivista di storia della miniatura”, 14 (2010), pp. 81-97.
- P. COVA, *Il Maestro della Commenda di Meldola e la magione ospitaliera di San Giovanni Battista*, in “Intrecci d’arte”, n. 1 (2012), < <http://intreccidarte.unibo.it/article/view/2650>>.
- A. COTTIMO, *An unpublished painting by Pietro di Giovanni Lianori*, in “The Burlington Magazine”, 1086 (1993), pp. 623-625.
- E. COZZI, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Le Origini*, a cura di F. Flores d’Arcais, Milano 2004.
- G. CURZI, *La pittura dei Templari*, Cinisello Balsamo 2002.
- G. CURZI, *Segni e Simboli nel soffitto dipinto della cripta del Crocifisso a Ugento (Lecce)*, “IKON”, 2 (2009), pp. 191-202.
- H. de CURZON, *La regle du temple*, Paris 1886.
- R. von DAUBER, A. SPADA, *La marina del Sovrano militare Ordine di Malta*, Brescia 1992.
- C. DAVY, *Les peintures murales de la chapelle des templiers de Cressac*, in *Charente: Congrès Archéologique de France, 153e Session 1995*, Paris 1999.
- J. DELAVILLE – LE ROULX, *Documents concernant les Templiers extraits des Archives de Malta*, Paris 1882.
- J. DELAVILLE – LE ROULX, *Les Archives, la Bibliothèque et le Tresor de l’Ordre de S. Jean de Jérusalem a Malte*, Paris 1883.
- J. DELAVILLE – LE ROULX, *Cartulaire Général des l’Ordre des Hospitaliers de S. Jean de Jérusalem (1100-1310)*, 4 vol., Paris 1894-1906.
- J. DELAVILLE – LE ROULX, *Les Hospitaliers à Rhodes jusqu’à la mort de Philibert de Maillac: 1310-1421*, Paris 1913.
- A. DE LILLO, *Giuseppe Merenda*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* , LXXIII, Roma 2009 (*ad vocem*).
- P. DE LORENZI, *La chiesa di S. Giorgio in Portici ed il Sovrano Ordine di Malta in Ravenna*, in “Bollettino Economico della Camera di Commercio di Ravenna”, XX/11 (1965), pp. 881-889.
- A. DE MARCHI, *Gentile e la sua bottega*, in *Gentile da Fabriano. Studi e ricerche*, a cura di A. De Marchi, L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano 2006, pp. 8-65.

- O. DELUCCA, *L'abitazione riminese nel quattrocento*, in *La casa cittadina*, vol 2, Rimini 2006.
- A. DEMURGER, *Vita e Morte dell'Ordine dei Templari*, Milano 1985.
- A. DEMURGER, *Crociate e crociati nel Medioevo*, Milano 2010.
- P. DESCHAMPS, *Terra Santa romanica*, Milano 1951.
- P. DESCHAMPS, *La peinture murale en France au debut de l'epoque Gothique, de Philippe-August e a la fin du regne de Charles V: 1180-1380*, Parigi 1963.
- G. DICKSON, *The flagellants of 1260 and the Crusades*, "Journal of Medieval History", XV(1989).
- P. DI NATALE, in *Domenico di Paris e la scultura ferrarese del Quattrocento*, a cura di V. Sgarbi, catalogo della mostra, scheda I.1.14, pp. 62-63.
- C. DIONISOTTI, *Pietro Bembo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII, Roma 1966 (*ad vocem*).
- C. DONDI, *Missale Vetus ad usum Templariorum: l'ordine dei cavalieri templari in area modenese nei secoli XII-XIV*, in "Aevum, rassegna di scienze storiche, linguistiche e filologiche", LXVIII (maggio-agosto 1994), pp. 340-366.
- C. DONDI, *Manoscritti liturgici dei Templari e Ospitalieri: le nuove prospettive aperte dal sacramentario templare di Modena (Arch. Capitolare O. II. 13)* in *I Templari, la Guerra e la Santità*, Rimini 2000.
- C. DONDI, *The liturgy of the canons regular of the Holy Sepulchre of Jerusalem: a study and a catalogue of the manuscript sources*, Turnhout 2004.
- C. DONDI, "Missale Vetus ad usum Templariorum", in *Il messale dei Templari di Reggio Emilia*, a cura di D. Boretti, Reggio Emilia 2008, pp. 71-127.
- P. DUCATI, *Guida al Museo Civico di Bologna*, Bologna 1923.
- A. DUPRONT, *Il sacro. Crociate e pellegrinaggi. Linguaggi e immagini*, Torino 1993.
- A. EBNER, *Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter: Iter Italicum*, Freiburg 1896, ed. 1957.
- U. ECO, *Il Pendolo di Foucault*, Milano 1988, ed. 2009.
- R. FARIOLI CAMPANATI, *La topografia imperiale di Ravenna dal V al VI secolo*, in "Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina", XXXVI (1989), pp. 139-147.
- M. FAVA, *La Cripta*, in "Chiesa dei santi Simone e Giuda. 900 anni della Cattedrale di Parma", Parma 2006, (pannelli didattici della mostra).

- E. FERRANTE, *La Marina dei Cavalieri di Malta*, in “Affari Sociali Internazionali”, 1 (2002), pp. 159-167.
- F. FERRARI MORENI, *Intorno alla chiesa di San Giovanni alle Mura di Modena*, Modena 1856.
- M. FERRETTI, *Per la scultura ferrarese del XV secolo*, in *Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, a cura di A. Mottola Molfino e M. Natale, catalogo della mostra, Modena 1991, pp. 370-375.
- M. FERRETTI, *Una scultura veneziana nella Romagna Estense*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate e F. Sricchia Santoro, Catanzaro 1995, p. 73, n. 4.
- M. FERRETTI, *Trittico lucchese*, in *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*, a cura di F. Caglioti, M. Fileti Mazza, U. Parrini, Pisa 1996.
- M. FERRETTI, *La scultura: un filo tra le opere in mostra*, in *Cosmè Tura e Francesco del Cossa: l'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, a cura di M. Natale, catalogo della mostra, Ferrara 2007, p. 125-141.
- F. FILIPPINI, *La collezione di quadri del Museo Civico di Bologna*, Bologna 1932.
- F. FILIPPINI, G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna: documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze, 1947.
- R. FINZI, *I templari a Reggio Emilia ed il processo a Fra Nicolao*, in “Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi”, serie XI, 1 (1979).
- A. FOREY, *Women and the Military Orders in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, in *Studia Monastica*, 1987.
- A. FOREY, *Military Orders and crusades*, Adershot 1994.
- A. FRANCESCHINI, *Il sapore del sale. Ricerche sulla assistenza ospedaliera nel sec. XV in una città di punta: Ferrara*, in “Atti e memorie della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria”, serie IV, 1 (1981).
- L. FRATI, *Guida al Museo Civico di Bologna, Sezione Medievale e Moderna*, Bologna 1914.
- A. FRIZZI, *Memorie per la storia di Ferrara*, Ferrara 1746, tomo IV, p. 52.
- S. J. FUGUET, *L'arquitectura dels Templiers a Catalunya*, Barcelona 1995.
- M. GABORIT, *Le commanderie de Cressac*, in *Les peintures murales de Poitou-Charentes*, Ville de Saint-Emilion 1993.

- N. GALASSI, *L'ospedale e la chiesa dell'Ordine Gerosolimitano di San Giovanni (di Malta) in Imola*, in *Dieci secoli di storia ospitaliera a Imola*, Imola 1966.
- A. GALLI, *Maestro del trittico di Imola*, in *Dizionario Biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 674-75 (*ad vocem*).
- E. B. GARRISON, *Italian romanesque panel painting. An illustration index*, Firenze 1949.
- C. M. GHINI, *L'Ordine gerosolimitano di Rodi e di Malta nella Romagna. Le commende di Cesena, Rimini e Forlì*, Forlì 1975.
- C. GHIRARDACCI, *Della Historia di Bologna parte seconda*, Bologna 1657.
- A. GILMOUR-BRYSON, *The trial of the Templars in the Papal State and the Abruzzi*, Città del Vaticano 1982.
- G. GIORDANI, *Notizie artistiche di Romagna*, Bologna, BCB, Ms. Cartone XXVIII, 1828.
- G. GIORDANI, *La pinacoteca di Bologna ovvero catalogo dei quadri ch si conservano nella Pontificia Accademia di Belle Arti. Ristampato con aggiunte di appendici in questa 5° edizione*, Bologna 1850.
- G. GIORDANI, *Pinacothèque de Bologne, ou Catalogue des tableaux conservés dans la P. Académie de Beaux-Arts. Avec notes*, Bologna 1853.
- S. GIORGI, in *Duecento. Forme e colori nel Medioevo a Bologna*, Venezia 2000, n. 54, pp. 210-212.
- GIOVANNI DI JOINVILLE, *Histoire de Saint Luis*, Paris 1874.
- E. GOLFIERI, *La Chiesa e il chiostro de la Commenda in borgo Durbecco a Faenza*, Faenza 1934.
- E. GOLFIERI, *Pinacoteca di Faenza*, Faenza 1964.
- R. GRÉGOIRE, *Repertorium liturgicum italicum*, in "Studi Medievali" (1968), pp. 465-492.
- M. A. GUARINI, *Compendio storico dell'origine, accrescimento, e prerogative delle chiese, e luoghi pii della città, e diocesi di Ferrara*, Ferrara 1621.
- C. GUERZI, *L'attività del Maestro del trittico di Imola (Antonio Orsini?) nella commenda della Santissima Trinità o di San Giovanni Gerosolimitano di Ferrara*, *Miscellanea di studi per il sessantesimo sacerdotale di Mons. Antonio Samaritani*, in "Analecta Pomposiana", XXXIV (2009), pp. 295-321.
- C. GUERZI, *Un manoscritto ferrarese di Michele Savonarola dedicato al cavaliere gerosolimitano Avanzo de Rodolfi*, in "Rivista di Storia della miniatura", 15 (2011), pp. 127-141.

- G. GUIDICINI, *Cose Notabili della città di Bologna ossia storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*, Bologna 1868-73.
- G. GUIDICINI, *Miscellanea storico-patria bolognese*, 1872, ed. 1972.
- R. HIESTAND, *Zum problem des Templerzentralarchiv*, in *Archivliche Zeitschrift*, 76, 1980, pp. 17-37.
- R. HIESTAND, *Papsturkunden für Templer und Johanniter*, Göttingen 1984.
- J. L. A. HUILLARD-BREHOLLES, *Historia diplomatica Friderici secundi sive Constitutiones, privilegia, mandata, instrumenta quae supersunt istius imperatoris et filiorum ejus : accedunt epistolae Papam et documenta varia*, Parigi 1861.
- M. IOTTI, *La chiesa di Santo Stefano in Reggio*, Reggio Emilia 1998.
- M. KNUTH, *La collezione di sculture al Bode-museum. Guida al Museo*, Monaco 2011, scheda n. 177, p. 137.
- L. LABORDE, *L'Eglise des templiers et les vestiges du Chateau de Montsaunes*, Ginevra 1979.
- A. LACLOTTE - E. MOGNETTI, *Avignon. Musée du Petit Palais. Peinture italienne*, Paris 1987.
- È. LAMBERT, *L'Architecture des Templiers*, Paris 1955.
- LEGRAS A. M., *L'enquête pontificale de 1373 sur l'Ordre des Hospitaliers de Saint Jean de Jérusalem, I. L'enquête dans le prieuré de France*, Paris 1987.
- G. LIMARZI, *Il collezionismo di Giuseppe e Cesare Merenda*, in "Studi romagnoli", XXXIII (1982), pp. 249-284.
- F. LOLLINI, *Codici miniati dell'Archiginnasio di Bologna: quattro casi*, in "Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica", n. 7-8 (2010/11), p. 207-215.
- M. LUCCO, *Venezia, 1500-1540*, in *La pittura a Venezia nel primo Cinquecento*, a cura di M. Lucco, 1996.
- M. LUCCO, *I due Girolami*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Jurgen Winkelmann*, a cura di S. Beguin, M. Di Giampaolo, P. Narcisi, Napoli 1999, pp. 165-171.
- A. LUTTRELL, *The Hospitallers in Cyprus, Rhodes, Greece and the West, 1291-1440*, London 1978.
- A. LUTTRELL, *Studies on the hospitallers after 1306: Rhodes and the West*, Aldershot 2007.

- R. MAGNANI, *I Templari a Reggio e la loro soppressione*, in “La provincia di Reggio”, Anno V, n. 1 (1926).
- C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice: vite de' pittori bolognesi*, I-II, Bologna 1678, ed. 1967.
- C. C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, Bologna 1686, ed. 1969.
- A. MARCHI, *Il Trecento Riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra, Milano 1995, n. 35, pp. 20, 291.
- A. MARCHI, *Luoghi francescani, committenza francescana. Appunti per una mappa dell'arte gotica nelle Marche settentrionali*, in *Arte Francescana. Tra Montefeltro e Papato (1234-1528)*, a cura di A. Marchi e A. Mazzacchera, catalogo della mostra, Milano 2007.
- A. MARCHI, *La diaspora dei riminesi. Il Trecento riminese fuori Rimini*, in *Giovanni Baronzio e la pittura a Rimini nel Trecento*, a cura di D. Ferrara, catalogo della mostra, Milano 2008, pp. 69-81.
- M. MARIANI, *Gli ordini monastico cavallereschi nel riminese e Sant'Agata nel Medio Evo*, in *Templari, miniere e pittori nella storia antica di Sant'Agata*, atti del convegno, Rimini 1995, pp. 50-51.
- C. MAROCCI, *Il San Giovannino di Donatello della raccolta di Fra Sabba*, Faenza 2002.
- L. C. MARQUES, *La peinture du Duecento en Italie Centrale*, Paris 1987.
- M. MARUBBI, in *Omobono. La figura del santo nell'iconografia – secoli XIII-XIX*, Milano 1999, n. 2.4, pp. 45-46.
- F. MASSACCESI, *Un affresco a monocromo di Paolo e la sua formazione tra Bologna e Padova*, in “Proporzioni”, V (2004), pp. 7-22
- F. MASSACCESI, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese di Longhi. La tesi su Jacopo di Paolo, 1937*, Cinisello Balsamo 2011
- A. MASINI, *Bologna Perlustrata*, Bologna 1666.
- A. MAZZA, *Le arti figurative a Imola nei secoli XVII e XVIII*, in *La storia di Imola, dai primi insediamenti all'ancien régime*, a cura di M. Montanari, Imola 2000, pp. 451-468.
- C. MAZZOTTI, *L'antica Chiesa di S. Maria Maddalena della Commenda in Borgo Durbecco di Faenza*, Faenza 1963.
- M. MAZZOTTI, *Una via porticata e due chiese di Ravenna*, in “Almanacco Ravennate”, 1968-69.
- S. MAZZOTTI, *Sabba Castiglione e la Commenda di Faenza*, in *Studi Romagnoli*, XLIX (1998), ed. 2000, pp. 457-487.

- M. MEDICA, in *Le Collezioni Comunali d'Arte. L'appartamento del legato in Palazzo d'Accursio*, Bologna 1989, pp. 31-33.
- M. MEDICA, *Il Santo Patrono in miniatura. Gli esordi di una tradizione iconografica*, in *Petronio e Bologna, il volto di una storia: arte, storia e culto del Santo Patrono*, a cura di B. Buscaroli e R. Sernicola, catalogo della mostra, Ferrara 2001, pp. 141-143.
- G. MEDRI, *Il volto di Ferrara nella cerchia antica*, Rovigo 1963.
- B. W. MEIJER, *Parma come Bruxelles: committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Parma 1988.
- P. A. MELONI, *Memorie delli pittori, scultori, ed architetti della città e diocesi d'Imola*, Imola 1834, ed. 1992.
- A. MICHELI, *La commenda di San Giovanni Galla*, in "Giovane Montagna", 20/11/1926.
- U. MIDDELDORF, *Sculptures from the Samuel H. Kress Collection. European Schools, XIV-XIX Centuries*, London 1976.
- G. MILANESI, *Catalogo delle opere di Donatello*, Firenze 1887.
- M. MINARDI (2011), in *The Alana collection: Italian paintings from the 13th to 15th century*, vol II, (in corso di pubblicazione).
- G. MISSIRINI, *La Magione*, in *Melozzo da Forlì : la sua città e il suo tempo*, a cura di M. Foschi e L. Prati, Milano 1994.
- E. MONDUCCI, M. PIRONDINI, *La pittura del Cinquecento a Reggio Emilia*, Milano 1985.
- J. MONTAGU, *Alessandro Algardi*, vol. I e II, New Haven, London 1985.
- A. MONTANARI, *Guida storica di Faenza*, Faenza 1882.
- G. MONTANARI, *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa nella diocesi di Ravenna*, in *Storia di Ravenna. III. Dal Mille alla fine della signoria polentana*, a cura di A. Vasina, Venezia 1993, pp. 259-332.
- M. MONTERISI, *L'Ordine a Malta, Tripoli e in Italia*, Milano 1940.
- B. MONTUSCHI SIMBOLI, *Faenza. Guida alla città*, Faenza 1992.
- E. MORINI, *Santi Orientali a Ravenna*, in *Storia di Ravenna n/2. Dall'età bizantina all'età ottoniana. Ecclesiologia, cultura e arte*, Venezia 1992, pp. 283-303.
- E. NASALLI ROCCA, *Le commende italiane dell'Ordine di Malta alla fine del sec. XVI*, in *Archivio Storico di Malta*, fasc. III, XI (1940).

- E. NASALLI ROCCA, *Istituzioni dell'Ordine Gerosolimitano di Rodi e di Malta nell'Emilia e nella Romagna: contributo alla storia del diritto ospedaliero*, Bologna 1941.
- E. NASALLI ROCCA, *La commenda di Ravenna dell'Ordine di Malta*, in “Sovrano Militare Ordine di Malta, XIV/2 (1950), pp. 17-21.
- E. NASALLI ROCCA, *La lapide tombale del Marchese Guido Pallavicino a Fontevivo (1301). Contributo agli studi sull'Ordine Cistercense e sull'Ordine dei Templari*, in “Archivio storico per le provincie parmensi”, serie IV, VI (1955).
- E. NASALLI ROCCA, *Le Commende dell'Ordine degli Ospedalieri di San Giovanni nel territorio reggiano Santo Stefano di Reggio Emilia e Calerno*, in “Annales de l'Ordre de Malte”, 2 (1960), pp. 16-24.
- E. NASALLI ROCCA, *Origine ed evoluzione della Regola e degli Statuti dello Ordine Gerosolimitano di San Giovanni*, in *Atti del Primo congresso europeo di Storia ospedaliera*, Rocca San Casciano 1960, pp. 901-925.
- E. NASALLI ROCCA, *Antichi affreschi in un Oratorio dell'Ordine Gerosolimitano in Parma*, in “Annales de l'Ordre Souverain Militaire de Malte”, 19 (1961).
- E. NASALLI ROCCA, *La famiglia Farnese e l'Ordine di Malta nei secoli XVI-XVII*, in “Annales de l'Ordre Souverain Militaire de Malte”, 27 (1969).
- P. NOVARA, *Storia delle scoperte archeologiche di Ravenna e Classe*, n. 83, Ravenna 1998.
- P. NOVARA, *Alcune considerazioni sulla chiesa di San Giorgio in Portici di Ravenna*, in “Ravenna Studi e Ricerche”, VI/2 (1999), pp. 181-185.
- 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. NOVARA, *Un edificio medievale sopravvissuto fino a noi: S. Michelino in Foro, L'architettura religiosa, gli arredi architettonici e culturali*, in *Storia della chiesa riminese. Volume primo. Dalle origini all'Anno Mille*, Villa Verrucchio 2010, pp. 247-251.
- A. OLLIVIER, *Les Templiers*, Parigi 1967.
- L. ORBICCIANI, *Domenico Mona*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXV, Roma 2011 (*ad vocem*).
- A. PAOLILLO, *Fra Sabba da Castiglione. Antiquario e teorico del collezionismo nella Faenza del 1500*, Faenza 2000.
- R. PARDI, *Architettura Templare e Crociata*, Roma 2004.

- P. PARTNER, *I Templari*, Torino 1991.
- R. PASI, *Appunti su due antiche istituzioni ospitaliere ravennati*, in “La Piè”, LXVI/5 (1997), pp. 196-198.
- P. G. PASINI, *Il crocifisso dell’Agina e la pittura riminese del Trecento in Valconca*, Milano 1994.
- P. G. PASINI, *Cinque secoli d’arte*, in *Medioevo fantastico e cortese. Arte a Rimini fra Comune e Signoria*, a cura di P. G. Pasini, Rimini 1998, pp. 45-57.
- R. PERNOUD, *I Templari*, Milano 1993.
- A. PINI, *L’altare del SS. Sacramento nel Duomo di Modena: una perla sconosciuta proveniente dal pavullese*, in
<<http://www.tsc4.com/archiviocapitolaremo/AAMO/Altare%20duomo.htm>>.
- M. PIRONDINI, *Un documento pittorico del primo Cinquecento*, in “Reggio Storia”, n. 1 (giugno 1978), pp. 46-48.
- M. PIZZO, *Una scheda su Nicolò Baroncelli, scultore fiorentino tra Padova e Ferrara*, in *Crocevia estense. Contributi per la storia della Scultura a Ferrara nel XV secolo*, a cura di G. Gentilini e L. Scardino, Ferrara 2007.
- L. PLANISCIG, *Bernardo und Antonio Rossellino*, Vienna 1942.
- A. PORTA, *Iconografia dei Santi e Beati del Sovrano Militare Ordine di Malta*, Roma 1970.
- P. RASPA, *Note sull’architettura di San Bevignate*, in *Templari e Ospitalieri in Italia: la chiesa di San Bevignate a Perugia*, a cura di M. Roncetti, P. Scarpellini, F. Tommasi, Milano 1987, p. 75-111.
- A. REDCLIFFE, M. BAKER, M. MAEK-GÉRARD, *Renaissance and Later Sculpture, The Thyssen-Bornemisza Collection*, Milano 1992.
- C. RICCI, G. ZUCCHINI, *Guida di Bologna*, Bologna 1930, II, ed. 1968.
- J. RILEY-SMITH, *The Knight of St. John in Jerusalem and Cyprus, 1050-1310*, London 1967.
- J. RILEY SMITH, *Breve storia delle crociate*, Milano 1987.
- G. RIMONDINI, *Materiali per la ricostruzione del regesto di Giuseppe Merenda architetto forlivese*, in “Romagna: arte e storia”, IV (1984), pp. 21-40.
- G. RIMONDINI, *San Michele in Foro. La chiesa dei Templari*, “Ariminum”, (marzo-aprile 2007), pp. 14-15.
- S. RUNCIMAN, *Storia delle Crociate*, Torino 1970.

- G. SACCANI, *Calerno – Duchessa. Monografia storica*. Reggio Emilia 1907.
- M. SALERNO, *L'inchiesta pontificia del 1373 sugli ospedalieri di San Giovanni di Gerusalemme nel Mezzogiorno d'Italia*, Bari 2008.
- SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, a cura di G. Scalia, Bari 1966.
- M. SALMI, *La scuola di Rimini*, in “Rivista del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell’Arte”, V (1935-36).
- A. SAMARITANI, *Michele Savonarola riformatore cattolico nella Corte Estense a metà del secolo XV*, in “Atti e memorie della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria”, serie III, 22 (1976), pp. 18-34.
- A. SAMARITANI, *Pellegrinaggi, Crociate, Giubilei Ferraresi. Secoli XI – XVI*, Ferrara 2000.
- E. SANDBERG VAVALÁ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929.
- E. SANDBERG VAVALA, *Vitale delle Madonne e Simone dei Crocifissi*, Firenze 1930.
- S. SARPI, *La chiesa ed il Convento della Rosa di Ferrara*, in “Bollettino della Ferrariae Decus”, 10 (novembre 1996), pp. 16-23.
- S. SARPI, *La chiesa di S. Maria di Betlemme in Mizzana*, in “Bollettino della Ferrariae Decus”, 13 (maggio 1998), pp. 28-31.
- G. SASSU, *Girolamo di Tommaso, detto Girolamo da Treviso il Giovane in La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, Milano 1999, pp. 1296-1297.
- G. SASSU, *Sull’affidabilità dell’«osservatore al vivo»*, in *Bologna al tempo di Cavazzoni. Approfondimenti*, a cura di M. Pigozzi, Bologna 1999, pp. 45-110.
- M. SAVONAROLA, *Del felice progresso di Borso d’Este*, a cura di M. A. Mastronardi, Bari 1996.
- P. SCARPELLINI, *Le pitture*, in *Il Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi*, Assisi 1980, pp. 38-41.
- E. W. SCHERMERHORN, *Notes on the Commanderies of the Grand Priory of Venice before the expulsion of the Sov. Mil. Order of St. John of Jerusalem from Malta*, in “Archivum Melitense”, IX (1934).
- S. SCHÜTZE, *Arte Liberalissima e Nobilissima. Die Künstlernobilitierung im päpstlichen Rom. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Künstlers in der frühen Neuzeit*, in “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, LXI (1992), pp. 319-352.

- U. SCHLEGEL, *Florenz oder Siena oder Ferrara? Zu zwei italienischen Sculpturen des 15. Jahrhunderts*, in “Jahrbuch der Berliner Museum”, XXVIII (1986), pp.46-66.
- L. SEBREGONDI, *San Jacopo in Campo Corbolini a Firenze. Percorsi storici dai Templari all'Ordine di Malta all'era moderna*, Firenze 2005.
- J. B. L. G. SERAUX D'AGINCOURT, *Le tavole di architettura di Jean Baptiste Louis George Seroux d'Agincourt : tratte dalla Histoire de l'Art par les Monuments depuis sa decadence au IV siecle iusqu'a son renouvellement du XVI pour faire suite a cette de Winckelmann*, a cura di Enzo Bentivoglio, TAV. LXXIII, n.6, Viterbo (s.d.)
- L. SERVOLINI, *La pittura gotica romagnola*, Forlì 1944.
- O. SIRÈN, *Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert*, Berlin 1922.
- A. SPAGNOLETTI, *Stato, aristocrazie e Ordine di Malta nell'Italia Moderna*, Bari 1998.
- A. SPEZIALI, *Girolamo da Treviso*, in V. FORTUNTI PIETRANTONIO, *Pittura bolognese del '500*, Bologna 1986, voll.2, I, pp. 147-183.
- R. J. STEMP, *Sculpture in Ferrara in the Fifteenth Century. Problem and studies*, tesi di dottorato, University of Cambridge, 1992.
- A. TAMBINI, *Pittura dall'Alto Medioevo al Tardo Gotico nel territorio di Faenza e Forlì, Quaderni della città e del territorio*, vol. 5, Castelbolognese 1982.
- A. TAMBINI, *I dipinti della chiesa della Commenda*, in L. SAVELLI, *Il Borgo Durbecco*, Faenza 1993.
- A. TAMBINI, *L'affresco tardogotico in San Francesco. Gli affreschi trecenteschi del Vescovado*, in L. Savelli, *Faenza. Il rione nero*, Faenza 1994.
- A. TAMBINI, *Pietro di Giovanni Lianori*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* , LXV, Roma 2005 (*ad vocem*).
- A. TAMBINI, *Storia delle arti figurative a Faenza, Il Gotico*, vol. I, Faenza, 2007.
- C. TAYERMAN, *L'invenzione della Crociata*, Torino, 2000.
- A. TEMPESTINI, *Contributo a Girolamo da Treviso il Giovane*, in “Musei Ferraresi”, 1983/4.
- D. THORNTON, *The Scholar in His Study: Ownership and Experience in Renaissance Italy*, New Haven-London 1997, pp. 106-113.
- D. THORNTON, *Quest for a Renaissance Intellectual*, in “British Museum Magazine”, (1998), pp. 22-23.

- D. THORNTON, *Valerio Belli and after: Renaissance gems in the British Museum*, in “Jewellery Studies”, (1998), pp. 17-20.
- D. THORNTON, “*Le mie cose*”: *fra Sabba da Castiglione e i suoi oggetti*, in *Sabba da Castiglione 1480-1554 Dalle corti rinascimentali alla Commenda di Faenza*, a cura di A. R. Gentilini, atti del convegno, Firenze 2004, pp. 313-328.
- G. TIRABOSCHI, *Memorie storiche Modenesi*, vol. IV, Modena 1793-95.
- G. TIRABOSCHI, *Storia dell'augusta badia di San Silvestro di Nonantola*, ristampa anastatica dell'edizione 1784-85, Modena 1969.
- G. TIRABOSCHI, *Dizionario topografico-storico degli stati estensi*, tomo II, Modena 1825.
- F. TOMMASI, *Templari*, in *Dizionario degli istituti di perfezione*, Roma 1969.
- F. TOMMASI, *L'Ordine dei Templari a Perugia*, “Bollettino della Deputazione di Storia Patria per L'Umbria”, LXXVIII (1981), p. 42-53.
- F. TOMMASI, *Acri 1291: la fine della presenza degli Ordini militari Terra Santa*, Perugia 1996.
- G. C. TONDUZZI, *Historie di Faenza*, Faenza 1675, ed. 1967.
- A. TORRESI, L. SCARDINO, *Restaurar modellando...Divagazioni su rifacimenti e reintegri a sculture sacre del Rinascimento ferrarese*, in “*Analecta Pomposiana*”, 28-29 (2003-2004), pp. 248-49.
- E. TROTA, *L'Ordine dei cavalieri templari a Modena e l'ospitale del ponte di S. Ambrogio*, in “*Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le antiche province modenesi*”, XI ser., 6 (1984), pp. 29-55.
- U. TSCHUDI, *Donatello e la critica moderna*, in “*Rivista Storica Italiana*”, IV (1887).
- S. TUMIDEI, *La pittura nei secoli XV e XVI*, in *Storia di Forlì. III*, a cura di C. Casanova e G. Tocci, Forlì 1991.
- S. TUMIDEI, *La fama veneziana di Francesco Menzocchi e di Luca Longhi*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli e A. Mazza, Modena 1999, pp. 82-83.
- G. M. VALMIGLI, *Frate Sabba da Castiglione, Cenni biografici*, Faenza 1870.
- G. M. VALMIGLI, *Scritti vari*, I, Faenza 1870.
- G. J. VAN DER SMAN, in *Ghirlandaio y el Renacimiento en Florencia*, catalogo della mostra, a cura di G. J. VAN DER SMAN, Madrid 2010, cat. 58, p. 222.
- A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, IV, Milano 1908.

- B. VETERE, *Il “monachus miles” nell’epoca Crociata*, in *Verso Gerusalemme*, Galatina 1999.
- G. VIROLI, *Il San Giovannino della Pinacoteca di Faenza*, in *Il monumento a Barbara Manfredi*, a cura di A. Colombi Ferretti e L. Prati, Bologna 1989.
- G. VIROLI, *Pittura del Cinquecento a Forlì*, I, Forlì 1991.
- G. VIROLI, *Pittura dal Duecento al Quattrocento a Forlì*, Milano 1998.
- G. N. VILLA, *Pitture della città di Imola ossia [...]*, a cura di Claudia Pedrini, Imola 1794, ed. 2001.
- A. VOLPE, *I Primitivi*, in *Collezioni Comunali d’Arte*, a cura di C. Bernardini, Ferrara 2011, pp. 12-15.
- R. WEISS, *The Castle of Gaillon in 1509-1510*, “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XVI (1953), pp.1-12.
- J. WINKELMANN, *Proposte per alcuni disegni bolognesi del ‘500*, in *Nuove ricerche in margine alla mostra: da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, a cura di G.C. Sciolla, atti del convegno, Torino 1990.
- G. ZACCARIA, *Storia di Meldola e del suo territorio. Dall’età Preistorica al secolo XVI*, vol. I, Forlì, 1974.
- G. ZACCARIA, *Storia di Meldola e del suo territorio. Dal 1500 ai primi del ‘600*, vol. II, Forlì, 1980.
- F. ZERI, *Il Maestro del trittico di Imola e la sua presenza a Ferrara*, in *Il tempo di Nicolò III. Gli affreschi del Castello di Vignola e la pittura tardogotica nei domini estensi*, catalogo della mostra, Modena 1988, pp. 89-92.
- G. ZUCCHINI, *Catalogo delle Collezioni Comunali d’Arte di Bologna*, Bologna 1938.

SITOGRAFIA

- http://www.associazionefinisterre.it/cittamelitensi/biblioteca/libri/biblioteca_publicazioni_online.htm
- http://www.associazionefinisterre.it/cittamelitensi/biblioteca/libri/biblioteca_saggistica_generale.htm
- http://www.associazionefinisterre.it/cittamelitensi/biblioteca/libri/biblioteca_insedimenti_melitensi.htm
- <http://www.bim.comune.imola.bo.it/getFile.php?f=inventariomss.pdf>
- <http://www.smonge.org/I%20Santi%20e%20Beati%20dell'Ordine%20di%20Malta.pdf>
- <http://reggioemiliaturismo.provincia.re.it/page.asp?IDCategoria=2949&IDSezione=21410&ID=375078>
- <http://www.emiliaromagna.beniculturali.it/index.php?it/108/ricerca-itinerari/16/38>
- http://www.webdiocesi.chiesacattolica.it/pls/cci_dioc_new/bd_dioc_annuario_css.singolo_e_nte?p_pagina=26789&id_dioc=47&id_en=14&colore1=&colore2=&layout=0&rifi=&rifp=&vis=1
- <http://spazioinwind.libero.it/iconografia/Michelinoabside.htm>
- <http://www.lombardiabeniculturali.it/missive/documenti/6.229/>