LE RAGIONI DEI SANTI

TITOLI, ALTARI E OPERE D'ARTE NELLE CHIESE DEL CLERO SECOLARE RAVENNATE TRA CINQUE E SEICENTO, ATTRAVERSO LE SACRE VISITE E GLI INVENTARI PARROCCHIALI

Costanza Fabbri

Scuola di Dottorato in Scienze Umane
Ciclo XXX
Università degli Studi di Ferrara

INDICE

INDICE p. 3

INTRODUZIONE p. 7

PARTE I. IL CONCILIO DI TRENTO, RAVENNA E LA CHIESA TRA CINQUE E SEICENTO p. 11

1. Arredi sacri e spazio liturgico p. 13

1.1. Il ruolo dell'altare nello spazio ecclesiale p. 13

1.2. L'evoluzione della pala d'altare p. 16

2. La politica delle immagini p. 20

2.1. Il Concilio di Trento e la sessione XXV p. 20

2.2. Sacre immagini, norme e realtà territoriali p. 24

2.2.1. Le direttive di Carlo Borromeo e Gabriele Paleotti p. 24

2.2.2. I sinodi provinciali e diocesani: da Milano a Ravenna p. 33

3. Il Concilio di Trento e il ruolo delle visite pastorali p. 36

4 . L'immagine pastorale di Ravenna *post*-tridentina: dai vescovi colombini alla trattatistica di Francesco Ingoli e Felicia Rasponi p. 40

5. Carlo Borromeo a Ravenna p. 44

6. Florilegi cultuali e liturgici: pratiche di pietà e itinerari processionali p. 46

6.1. Le 'mode agiografiche' dopo il Concilio di Trento p. 46

6.2. Il fedele da educare: vite dei santi e letteratura precettistica tra Cinque e Seicento a Ravenna p. 49

6.3. Il 'firmamento agiografico' ravennate tra Cinque e Seicento: culti, calendari e reliquie p. 51

6.4. Le ‘coreografie della pietà’: liturgia e processioni a Ravenna nel Cinquecento p. 54

7. La realtà delle confraternite p. 60

8. Altari, famiglie e benefici p. 63

PARTE II. SCHEDATURA DELLE OPERE D’ARTE APPARTENENTI AL CLERO SECOLARE DI RAVENNA TRA CINQUE E SEICENTO: RICOGNIZIONE ATTRAVERSO LE SACRE VISITE E GLI INVENTARI PARROCCHIALI p. 65

1. Chiesa Metropolitana p. 67

2. Chiesa di Sant’Agata Maggiore p. 79

3. Chiesa di Sant’Agnese p. 91

4. Chiesa di Sant’Apollinare in Veclo p. 95

5. Chiesa di Sant’Apollinarino p. 99

6. Chiesa di Santa Barbara p. 105

7. Chiesa di San Biagio p. 111

8. Oratorio di San Carlo nel borgo di Porta Sisi p. 117

9. Chiesa di Santa Caterina p. 121

10. Parrocchia dei Santi Clemente e Girolamo (nella chiesa di San Giovanni Battista) p. 129

11. Chiesa di Santa Croce e la piccola chiesa del Crocifisso p. 133

12. Chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano (San Carlino) p. 139

13. Chiesa di Sant’Eufemia p. 145

14. Chiesa di San Giorgio de Porticibus p. 153

15. Oratorio di San Giovanni Decollato p. 157

16. Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo p. 161

17. Chiesa di Santa Giustina p. 173

18. Oratorio di San Leonardo p. 179

19. Oratorio di San Mammolino (già Santa Maria in Virtute) p. 183

20. Oratorio di Santa Maria Annunziata (o dell’Annunciazione, o della SS. Annunziata) p. 187

21. Chiesa e ospedale di Santa Maria della Croce (Madonna della Croce) p. 191
22. Chiesa di Santa Maria in Coeloseo p. 199
23. Chiesa di Santa Maria in Foris p. 205
24. Chiesa di Santa Maria in Trivio p. 211
25. Chiesa di Santa Maria Maddalena p. 217
26. Chiesa di Santa Maria Maggiore p. 223
27. Oratorio di Santa Marta (e San Cassiano) p. 229
28. Chiesa di San Michele in Africisco p. 233
29. Chiesa dei Santi Nicandro e Marciano p. 243
30. Chiesa di San Pantaleone p. 247
31. Basilica di San Paterniano p. 251
32. Oratorio di San Pietro in Cattedra p. 257
33. Chiesa della Santissima Trinità p. 261
34. Chiesa di San Rocco p. 267
35. Chiesa di Sant'Ursicino p. 273
36. Chiesa di San Vincenzo (ed Anastasio) p. 277
37. Basilica di San Vittore p. 281

PARTE III. RAVENNA E IL PATRIMONIO STORICO-ARTISTICO DEL CLERO SECOLARE TRA CINQUE E SEICENTO p. 287

1. Breve panoramica p. 289
2. Artisti attivi a Ravenna per il clero secolare, tra Cinque e Seicento p. 292

'LITANIA' ICONOGRAFICA: ELENCO DEI SANTI E DEI BEATI CITATI NELLE SCHEDE p. 331

APPENDICE. FONTI ARCHIVISTICHE p. 379

BIBLIOGRAFIA p. 406

ELENCO DELLE FONTI ARCHIVISTICHE E DOCUMENTARIE p. 433

INTRODUZIONE

Questo lavoro di ricerca intende consegnare alla comunità di studiosi le notizie tratte dallo spoglio delle sacre visite e degli inventari parrocchiali relativi agli edifici di culto del clero secolare ravennate tra Cinque e Seicento. Il materiale qui trascritto, in gran parte inedito, si propone come strumento utile a storici della Chiesa, storici dell'arte, esperti di iconografia, e via dicendo. Una disamina di questo genere, svolta da principio per osservare i mutamenti portati nella realtà degli edifici del clero secolare, in corso d'opera ha reso possibile il riconoscimento di alcuni dipinti dispersi e la precisazione autoriale riguardante esemplari dall'attribuzione incerta.
Si è così realizzata una sorta di 'mappatura cultuale' attraverso le opere d'arte; non una ricerca di Storia della Chiesa, dunque, ma di Storia dell'Arte, in cui il manufatto debba considerarsi in primo luogo nella sua consistenza oggettiva, ricollegabile a determinate devozioni e non più solo come destinatario di operazioni di indagine iconografica e iconologica. L'indagine avvia alla restituzione di un contesto sociale e cultuale attraverso i dipinti quali prodotti di una determinata epoca, per mezzo di una precisa metodologia evocante una sorta di 'metodo induttivo' applicato al terreno storico-artistico.
Il periodo individuato come campo cronologico d'indagine, quello a cavallo tra Cinque e Seicento, nasce da precise ragioni culturali e pratiche: il Concilio di Trento (1545-1563) rappresentò infatti una precisa cesura sotto il profilo dei culti in uso, delle pratiche devozionali e liturgiche e, ancor più, della politica delle immagini, che da questo momento fu disciplinata molto rigidamente (a partire dal testo conciliare per trovare poi riverbero nei trattatisti del tardo Cinquecento), quale reazione alle precedenti licenze e 'lascivie' stilistiche perpetrate fino agli anni Quaranta del Cinquecento dagli artisti della Maniera. Allo stesso tempo, conseguentemente alle nuove esigenze conciliari di ordine, rigore e ortodossia, l'epoca tridentina fu il momento in cui si riaffermò, con definitivo successo, la pratica delle sacre visite pastorali e della redazione degli inventari parrocchiali: due strumenti indispensabili a chiunque voglia intraprendere una sorta di 'censimento' delle opere collocate sugli altari del clero secolare cittadino dal tardo Cinquecento in avanti. Analogamente per quanto accade con il collezionismo privato, anche per quello ecclesiastico esiste dunque una sorta di *corpus* di inventari, che nel caso del clero secolare sono riconducibili pressoché totalmente agli archivi delle parrocchie. A Ravenna, l'Archivio Diocesano cittadino conserva la maggior parte dei documenti oggi visionabili, raggruppati sotto i nomi delle parrocchie e qui ordinati e catalogati, accanto al fondo delle sacre visite, dove gli itinerari pastorali sono raccolti per anni e rilegati in volumi numerati. Per ragioni di catalogazione, conservazione e di gestione, risulta più difficile la consultazione di quanto rimane nelle singole parrocchie, da intendersi come luoghi fisici.
La ricerca si è dunque articolata nella ricostruzione di quello che esisteva e che non esiste più (opere, altari, chiese), ma anche nella conferma di quanto ancora oggi possiamo vedere, su quegli stessi altari o in situazioni decontestualizzate, come nel caso di nuove musealizzazioni.
Le cinque parti in cui il testo si suddivide possono anche essere consultate autonomamente:

1. Presentazione del contesto storico, sociale, liturgico e devozionale della Ravenna cinque-secentesca;
2. Schedatura delle opere d'arte, a seguito della ricognizione sui documenti d'archivio;

3. Inquadramento storico-artistico di quanto emerso nelle schede;
4. 'Litania' iconografica relativa ai santi menzionati nelle schede;
5. Appendice (fonti archivistiche).

Nello specifico, le schede relative alle singole chiese considerate costituiscono il cuore di questo studio: articolate in più parti, a cominciare dalle opere menzionate dalle fonti, si costruiscono sulla citazione diretta dei documenti d'archivio, su eventuali annotazioni e, infine, sulla breve sintesi delle fonti e dell'eventuale bibliografia secondaria correlata all'opera. Qualora rintracciate, sono state riportate le immagini dei dipinti.
La compilazione delle schede è inoltre avvenuta di pari passo con quella di un *database* creato *ad-hoc* (http://patrimonioculturale.unibo.it/sacrevisite) e complementare alla fruizione del lavoro cartaceo, allo scopo di evidenziarne la lettura fluida, circolare e aperta, da intendersi in continuo aggiornamento; per questo motivo, la totalità dei contenuti di questa ricerca è da intendersi principalmente come materiale pensato per essere inserito in un sistema digitale specifico, da consultarsi on-line; i testi devono così essere intesi come 'riempimento' dei *records* del *database*: i contenuti della 'litania' iconografica, in particolare, sono pensati in questa direzione divulgativa e per questa ragione si è consapevolmente selezionata una bibliografia che si prestasse maggiormente allo scopo, tralasciando la citazione di testi esegetici, quali la *Biblioteca Hagiografica Latina* o la *Biblioteca Agiografica Italiana*, seppur inizialmente considerati. La presenza di una 'litania' è dunque da leggersi a corollario della compilazione delle schede stesse e come strumento di consultazione che prende esclusivamente in considerazione i santi citati nella ricognizione: una sorta di *vademecum* finale, mirato a restituire in sintesi il panorama agiografico, devozionale e iconografico del 'segmento' geografico e cronologico qui scelto e analizzato.
Sebbene il fine della ricerca sia stato quello di creare una 'mappatura' delle opere che si trovavano all'interno degli edifici di culto, si è comunque ritenuto auspicabile rintracciare almeno qualche esemplare disperso; tra le numerose raccolte di immagini esistenti, l'indagine si è essenzialmente limitata agli strumenti più immediati, utilizzabili per una prima ricerca iconografica: i cataloghi dei musei cittadini, le monografie artistiche, il catalogo on-line dei Beni Culturali (http://catalogo.beniculturali.it), il catalogo iconografico dei beni ecclesiastici (http://beweb.chiesacattolica.it) e il catalogo on-line della fototeca Zeri di Bologna (http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it).
L'Appendice finale, che raccoglie trascrizioni di documenti, si arricchisce anche di alcune descrizioni di interni ecclesiastici (citate solo in stralcio nelle schede), allo scopo di restituire per intero, laddove possibile, l'interno delle singole chiese; tale lavoro di trascrizione, che non è stato possibile per tutti gli edifici, è avvenuto grazie alla consultazione, in particolare, del volume 6 (1612-1613) del corpus delle sacre visite dell'Archivio Diocesano di Ravenna: si tratta del volume più completo e puntuale nella descrizione degli interni (solo nel caso della chiesa della Santissima Trinità si è scelto di utilizzare il volume 3 (1605), perché ritenuto in questo caso più esaustivo).
All'interno delle sacre visite consultate, i testi che presentano una maggior rilevanza sotto il profilo storico-artistico e che quindi si sono rivelati particolarmente utili ai fini di questa ricerca sono risultati essere quelli che fanno capo alle visite compiute dal cardinale Pietro Aldobrandini negli anni del suo governo pastorale della città. Aldobrandini fu grande uomo di cultura e mecenate delle arti: per questo motivo, le sacre visite da lui compiute si soffermano con dedizione e precisione nel descrivere i fatti d'arte; in particolare, si segnalano i già citati volumi 3 e 6, a cui si deve aggiungere il 17 (libro di inventari del 1678), sebbene quest'ultimo non risalga all'epoca di Aldobrandini ma a quella di Fabio Guinigi di Norcia; gli altri tomi consultati, riferiti alle sacre visite effettuate lungo il corso del Seicento, si attengono perlopiù a quanto già scritto nei precedenti, oppure si limitano a segnalare gli altari con i rispettivi titoli, senza indugiare sulla descrizione delle opere. Le

prime sacre visite compiute, e quindi registrate, risalgono agli anni immediatamente successivi al Concilio di Trento; in particolare, la prima consultata, in ordine cronologico, è quella del 1566, a cui, nel corso della seconda metà del Cinquecento, seguono quelle del 1568, 1571, 1573, 1577, 1579, 1597, 1598, tutte comprese tra i volumi 1 e 2 che si conservano all'interno del medesimo archivio ravennate. La prima preoccupazione delle visite cinquecentesche è tutta tridentina e compresa nella ricognizione dello stato delle chiese e dall'esigenza di eliminare vecchie immagini o altari malmessi, ridipingere effigi dei santi titolari sulle pareti sia interne che esterne (perlopiù sopra le porte di accesso), ma anche di rinnovare l'arredo degli altari; molto frequente è il verbo «facere» nelle sue varie coniugazioni, perlopiù in forma di esortazione. Si tratta di visite comunque difficilmente leggibili, a causa dello stato di conservazione, degli inchiostri e dei supporti cartacei utilizzati: spesso la grafia trapassa da un foglio all'altro, si sovrappone a quanto scritto sul retro, si perde nelle macchie di inchiostro, rendendo così ardua la decodifica precisa dei contenuti. A partire dalla Sacra visita del 1605, che è racchiusa nel volume 3 dello stesso archivio e che è la prima dei sopralluoghi pastorali compiuti nel Seicento, le cose cambiano: la redazione si fa più precisa, ordinata e ben leggibile, sia nell'organizzazione dei contenuti che nell'aspetto grafico-materiale; i riflettori iniziano ad accendersi sulle opere d'arte collocate su ciascun altare e la ricognizione assume un deciso orientamento storico-artistico. Si segnala anche che, nel caso del Duomo, quella del 1605 è risultata essere l'unica fonte d'archivio utile e puntuale nel censimento delle opere: i libri successivi, anche quelli più preziosi ai fini di questo studio, non faranno che censire in questo caso i doveri del Capitolo, le messe da celebrare, i patronati, ma senza fare alcun cenno ai dipinti. Per questa ragione, nella scheda relativa alla Metropolitana non si trovano segnalati casi eclatanti (peraltro ben pochi, nel caso dei beni del clero secolare ravennate tra Cinque-Seicento), quali *Mosè e la Manna* di Guido Reni, commissionato dallo stesso Aldobrandini o il *Martirio di sant'Ursicino* di Cesare Pronti, entrambi realizzati posteriormente all'anno 1605 e che ancora oggi possiamo ammirare nella loro collocazione originaria.

In generale, sia nel caso dei libri di sacre visite che d'inventari, si nota spesso la tendenza a ripetere eventuali errori di trascrizione, forse perché in molti casi la registrazione della visita, anche nel caso in cui questa fosse realmente avvenuta, si limitava a copiare il testo delle visite precedenti. Gli itinerari, che si articolavano in più giorni, partivano sempre dalla Metropolitana, per seguire poi una logica di prossimità topografica.

A conclusione della ricerca, sono emerse alcune considerazioni di carattere generale: nel caso dei beni del clero secolare ravennate tra Cinque e Seicento non ci si trova in presenza di grandi nomi d'artisti chiamati a lavorare da centri di maggior importanza, come avviene invece per i Regolari, fatta eccezione per Guido Reni, chiamato a Ravenna dallo stesso Aldobrandini. A differenza degli ordini regolari, che godettero sempre di numerosi lasciti oltre alla protezione dell'alto clero e che si dedicarono perlopiù alle alte sfere sociali (si veda la creazione dei Collegi dei Nobili), il clero secolare si trovò quasi sempre a fare i conti con ben minori risorse economiche e questo spiega anche la massiccia presenza di pittori meno noti o minori, rispetto ai capolavori che si potevano ammirare nelle chiese delle varie congregazioni religiose. Nel secondo caso, è bene ricordare che anche i fedeli appartenevano perlopiù alle sfere più basse della scala sociale, di pari passo con l'affermarsi delle confraternite anche a base professionale, cosicché il loro interesse all'arte era perlopiù devozionale e pratico e, pertanto, non necessitava di un'alta qualità storico-artistica.

Alla scarsa disponibilità pecuniaria del clero secolare si collega anche un'ulteriore ipotesi (sempre più certa, agli occhi di chi scrive) di una diffusa prassi di reimpiego delle tele. Esattamente come era accaduto in epoca paleocristiana, non c'è ragione di non credere alla pratica comune del reimpiego dei materiali anche in epoca moderna. Così come era avvenuto con il recupero dei materiali lapidei agli inizi dell'era cristiana, così si può

pensare sia stato successivamente con le tele o le tavole dismesse dai vecchi altari, attraverso l'abrasione dei personaggi già raffigurati e la ridipintura di nuovi sopra di essi, per ragioni varie: dai culti caduti in disuso, a vicende di restauro, a nuovi altari realizzati per culti rifiorenti o per accresciuta devozione popolare. Nel caso della *Madonna del Sudore*, ad esempio, sappiamo che questo suo affrancamento dall'insieme che la racchiudeva derivò dal riconoscimento delle sue virtù miracolose.
Numerosi furono i fattori che portarono cambiamenti nell'arredo liturgico e iconografico delle chiese: dall'avvicendarsi delle 'mode' agiografiche, liturgiche e devozionali, che condussero alla dismissione dei titoli degli altari, delle cappelle e dunque delle opere d'arte considerate anacronistiche, per giungere alla ridipintura o scialbatura delle pareti; senza dimenticare le vicende del collezionismo privato otto-novecentesco, che fu causa della diaspora di molte opere, del loro smembramento e della loro eventuale musealizzazione. Nel caso dei beni del clero secolare non ci troviamo infatti di fronte alla grande diaspora napoleonica o alle varie forme di secolarizzazione che la precedettero (come nel caso della soppressione delle confraternite nel 1783 ad opera di Giuseppe II Asburgo-Lorena, esclusivamente nell'ambito dei territori austriaci), che interessò i beni dei Regolari, ma occorre comunque fare i conti con alcune vicende storiche di minor risalto che ugualmente occorsero, come i vari accorpamenti delle parrocchie (su tutti, si segnala il provvedimento del 1806, che a Ravenna fu emanato sotto Antonio Codronchi), oppure grandi e drammatici eventi, come i danni causati dalle due guerre mondiali (di cui purtroppo, nel caso di Ravenna, non esistono elenchi con le opere d'arte disperse, nell'Archivio di Stato della città).
Oltre alla mappatura cultuale-iconografica, grazie all'incrocio dei dati d'archivio con una ricognizione iconografica condotta sia nei luoghi fisici di conservazione delle opere che sui cataloghi e nei *database* già citati, dalla ricerca sono emersi risultati particolarmente interessanti. È il caso dell'individuazione del contesto d'origine di alcuni quadri ancora presenti in città in luoghi diversi da quello originale, o ricollocati in musei stranieri; oppure quello del riconoscimento di alcune autorialità da riferirsi a quadri già noti ma che finora si erano considerati di autore ignoto, andando così ad aggiungere inuovi tasselli al catalogo di personalità artistiche poco conosciute e dalla vicenda biografica nebulosa. Tutti elementi, questi, che non solo costituiscono un punto di arrivo, ma tracciano soprattutto una nuova linea di partenza, laddove i risultati di questa indagine divengono spunti di nuove riflessioni, degne di futuro approfondimento.

Parte I.
Il Concilio di Trento, Ravenna e la Chiesa tra Cinque e Seicento

1. *Arredi sacri e spazio liturgico*

1.1. *Il ruolo dell'altare nello spazio ecclesiale*

Nel corso dei secoli non si è mai avuto un unico modello di spazio liturgico, quale espressione dell'*ecclesiologia*, ovvero dell'idea teologica che la Chiesa ha di se stessa.[1]
Nell'era dei primi cristiani, in polemica con giudei e pagani, si volle sottolineare l'originalità del nuovo culto, in cui non vi era bisogno di altari (come erano state le *are* dei riti sacrificali giudaici e pagani), poiché il vero altare era Cristo, Egli stesso sacerdote-vittima-altare. La forma tipica e teologicamente significativa dell'altare cristiano è la *mensa*, in cui il sacrificio del Salvatore viene commemorato e dalla Chiesa offerto in rito conviviale, al punto che nei primi secoli dell'era cristiana gli altari erano costituiti da semplici tavole, in pietra nelle case signorili. Se, alle origini, la distinzione tra *martyrium* ed aula eucaristica fu ben netta, il passaggio dall'altare-tavola dei primi cristiani all'altare-tomba dal Medioevo in poi documenta la preoccupazione pastorale di incanalare la venerazione popolare verso le reliquie dei martiri; analoga preoccupazione rese l'altare la base su cui esporre statue e quadri, al fine di associare all'Eucarestia il culto per le immagini diffuso nel Medioevo. [2]
La regola dell'altare unico (e di conseguenza, della Messa unica), inalterata dall'epoca dei primi cristiani e sempre mantenuta nella Chiesa Greca, in Occidente iniziò a essere intaccata attorno al secolo V, a causa di diversi fattori: l'estendersi del cristianesimo nelle zone rurali, il crescente numero di sacerdoti che celebravano anche più volte al giorno, il culto delle reliquie dei santi (a partire dal secolo IX), il moltiplicarsi delle messe private, specialmente in suffragio dei defunti. Per queste ragioni, a partire dal secolo VI, troviamo attestazione della presenza di molti altari anche in una stessa chiesa.[3]
Su questa strada, il secolo X rappresentò un primo importante punto di svolta nella disposizione dell'altare come arredo liturgico:

a. l'altare perdette di fronte ai fedeli la sua tradizionale autonomia e preminenza, divenendo subordinato all'urna del santo;
b. l'urna divenne per i fedeli il nuovo fulcro devozionale;
c. il tipo geometrico dell'altare, da cubo, divenne progressivamente parallelepipedo (come oggi lo conosciamo), adattandosi alle nuove necessità architettoniche;
d. l'altare, che prima occupava il centro dell'abside o del transetto, alla vista di tutti e a stretto contatto dei fedeli, venne spostato in fondo al coro e addossato al muro absidale, costringendo i seggi del clero e dei monaci, soprattutto nelle chiese d'Oltralpe, ad avanzare nel presbiterio o nel transetto per mantenersi in vista della mensa eucaristica, allontanando i fedeli dall'azione liturgica;
e. il celebrante fu costretto a dare le spalle ai fedeli.[4]

Nonostante la prassi secolare della pluralità di titoli, la Chiesa Latina non dimenticò mai del tutto il concetto cristiano di «altare unico», giacché distinse sempre l'altar maggiore da quelli minori, attraverso un'eloquente gerarchia: nelle chiese medievali questi ultimi erano

1 Piacenza 2006.
2 Della Torre 1965, pp. 70-71.
3 Righetti 1950, p. 418.
4 *Id.*, pp. 424-425.

addossati alle navate laterali e non ebbero mai l'ornamento del ciborio; in San Pietro a Roma, per non interrompere la convergenza dell'edificio verso l'altare centrale, si preferì edificare cappelle esterne indipendenti; in altri casi, le cappelle vennero distribuite nel deambulatorio absidale, attorno all'altar maggiore.[5]

Dopo il Concilio di Trento fu necessario, dal punto di vista pastorale, sottolineare l'importanza dell'adorazione del Santissimo Sacramento (conservato nel tabernacolo) anche al di fuori dei tempi della Santa Messa. La nuova attenzione data al Santissimo avvenne allo scopo di ribadire in esso la presenza reale del corpo di Cristo, in risposta alla sua messa in discussione da parte della Riforma protestante.[6] Una delle 95 tesi difese da Martin Lutero (1517) affermava infatti che la natura dell'Eucarestia fosse legata al concetto di «consunstanziazione» (o «unione sacramentale») e non a quello di «transustanziazione», che invece venne fermamente ribadito dalla Riforma cattolica (1545-1563).[7]

Fu Matteo Giberti, vescovo di Verona (1524-1543), a volere per primo questa collocazione per il Santissimo: nella sua cattedrale egli eresse un nuovo altar maggiore e vi collocò il tabernacolo eucaristico al centro, raccomandando alle chiese della sua parrocchia di fare altrettanto. Il tabernacolo doveva essere ligneo o realizzato con altro solido materiale, fissato stabilmente sull'altare e chiuso con una robusta serratura allo scopo di evitare furti sacrileghi. L'iniziativa del Giberti fu favorevolmente accolta a Milano per opera del cardinal Borromeo (amico ed estimatore del vescovo veronese), il quale dispose che il Santissimo, sino ad allora custodito in sagrestia, fosse collocato sopra uno degli altari del Duomo; a Roma fu papa Paolo IV a caldeggiare questa novità, favorendone l'introduzione; il rituale, istituito nel 1614 da Paolo V, imponeva infatti questa prassi alle chiese della diocesi romana e ne raccomandava l'adozione nelle altre diocesi. Presa stabile dimora sull'altare, il tabernacolo spesso assunse una mole eccessiva, troppo monumentale rispetto alla mensa, minacciando di farla scomparire: nelle chiese italiane del Sei-Settecento non è raro trovare tabernacoli sviluppati a forma di tempietto, dalle proporzioni grandiose.[8]

Questo uso fu ribadito, dall'epoca tridentina sino a quella barocca, prima di tutto attraverso un rispensamento degli spazi planimetrici ed architettonici delle chiese costruite *ex-novo*, in cui si predilesse lo schema ad aula unica, per permettere una visione (e dunque adorazione) del tabernacolo stesso, ora centro focale della chiesa, a 180 gradi, cosa non realizzabile nelle chiese a tre o più navate.

Tuttavia, è bene ricordare che il tabernacolo non era l'unico elemento di arredo dell'altare, sebbene ne costituisse il fulcro devozionale; secondo la tradizione liturgica, la decorazione dell'altare consta infatti di alcuni elementi:

a. *palliotto* (o *antependium*): veste sacra dell'altare (dal lat. *palliare* = ricoprire), che

5 *Id.*, p. 419.

6 È nota l'asserzione conciliare (n. 7) secondo cui Cristo è presente nel sacrificio della Messa, sia nella persona del ministro, sia soprattutto sotto le specie eucaristiche; la liturgia non è uno spettacolo a cui assistere passivamente, ma un rito partecipativo da parte del fedele, un'azione mediante la quale Dio si rende presente (M. PIACENZA 2006).

7 Secondo la teoria protestante della *consustanziazione*, nel sacramento eucaristico il pane e il vino mantengono la loro natura fisica, alla quale va ad aggiungersi quella metafisica, divenendo *anche* corpo e sangue di Cristo; un'*unione sacramentale*, quella sostenuta dai protestanti, che richiama l'*unione ipostatica* della natura umana e divina in Cristo. In opposto, la teoria cattolica della *transustanziazione* vede nell'Eucarestia un'unica natura, metafisica, in cui tutta la sostanza del vino e del pane si converte realmente nel corpo e nel sangue di Cristo.

8 RIGHETTI 1950, p. 426. Fuori d'Italia, la riforma, in assenza di una prescrizione vera e propria, si fece strada lentamente. In Francia, un Concilio Provinciale a Tolosa del 1590 imponeva l'obbligo del tabernacolo sull'altare, ma nella maggior parte delle altre chiese si continuò l'uso antico fino alla metà del secolo XVIII. In Germania, il Concilio Provinciale di Costanza, nel 1609, lasciava libera scelta circa il luogo di custodia del Santissimo Sacramento. In generale, si preferì attenenrsi ai tabernacoli murali e, qualora esistenti, alle edicole eucaristiche (*Id.*, p. 427).

tra Rinascimento e Barocco era in stoffa preziosa;

b. *ciborio*: baldacchino fisso, sorta di raccordo architettonico tra l'esigua mole dell'altare e la magnificenza dell'abside basilicale; a volte potevano essere arricchiti da cortine, a guisa di baldacchini processionali; nel Seicento furono sempre più rari, nonostante l'esempio illustre berniniano in San Pietro;
c. *cancelli*: servivano a separare la zona dell'altare dallo spazio dei fedeli, per preservare la sacralità del luogo.[9]

In aggiunta, l'altare era corredato anche di altri accessori, quali:

a. tovaglie in lino, col corporale[10] (o *palla*, piccola pezzuola quadrata o rettangolare);
b. croce[11];
c. candelieri;
d. *tabella secretarum* (libro di preghiere, in soccorso alla memoria del celebrante durante la Messa);
e. leggio, sul quale deporre il Messale;
f. fiori.[12]

9 *Id.*, p. 439.

10 Il corporale, in virtù del suo diretto contatto con l'Eucarestia, fu venerato nel Medioevo più delle reliquie dei santi, e ritenuto foriero di proprietà miracolose e taumaturgiche (*Id.*, p. 444).

11 In Occidente, la croce, come insegna liturgica entrò dapprima nel fastoso cerimoniale delle processioni stazionali, o *litanie*; la croce processionale doveva essere scomponibile in due parti: l'asta e la croce vera e propria, che, staccata dall'asta ed innestata sopra un piede apposito, poteva essere facilmente collocata sopra la mensa. Da qui, la croce processionale divenne la croce posta sull'altare. Durante il Medioevo e fino al secolo XVI, il ruolo che oggi ha il Crocifisso sull'altare l'ebbe la cosiddetta «croce trionfale» o «croce del coro», eretta in quasi tutte le chiese occidentali, posta ad una determinata altezza sopra i cancelli dell'altare maggiore, tra il coro e la navata. Verso questa monumentale croce dominante dall'alto si volgeva l'assemblea; dinnanzi ad essa sostavano anche le processioni. La croce trionfale scomparve con la demolizione dei lettorii e dei cancelli (*pergulae*), ma alcune chiese l'hanno mantenuta in alto, appesa all'arco trionfale (*Id.*, pp. 449-450).

12 Nella seconda metà dell'Ottocento si giunse ad un modello quasi ovunque unico di spazio liturgico: l'altare maggiore con il tabernacolo collocato verso la parete dell'abside; altri due altari alle pareti terminali delle navate laterali, a fianco del presbiterio; quest'ultimo separato dalla navata da una balaustra per la comunione.
A metà degli anni Sessanta del Novecento, con il Concilio Vaticano II (1962-1965), si stabilì che ciascuna chiesa dovesse avere:

a. un altare unico e isolato, attorno al quale si potesse girare per l'incensazione;
b. l'altare separato dalla custodia eucaristica;
c. un ambone avvolgente come luogo fisso per la proclamazione della Parola;
d. una sede per la presidenza nella celebrazione liturgica, preferibilmente non centrale ma in forma chiastica con l'ambone;
e. una collocazione visibile per il fonte battesimale (fuori del presbiterio ed, eventualmente, fuori dalla chiesa).

Le nuove norme stabilite dal Concilio apportarono un decisivo contributo alla partecipazione diretta del fedele alle funzioni religiose, attraverso la celebrazione della Messa nelle varie lingue nazionali (non più in latino) e la rotazione dell'altare verso l'assemblea: un sostanziale cambiamento nella liturgia fu infatti la mutata posizione del sacerdote, ora rivolto *coram populo* (con il volto verso i fedeli) e non più *ad Deum* (verso Oriente) secondo l'antica tradizione, in cui celebrante e i fedeli mantenevano la stessa direzione. Attraverso questa rinnovata disposizione dell'altare, si volle evidenziare il valore della Messa come banchetto e, mediante la posizione del sacerdote, dare maggiormente un'idea conviviale di Chiesa, come una famiglia riunita attorno ad una tavola (si veda PIACENZA 2006). L'Istruzione del 26 settembre 1964 richiama la legge generale della custodia dell'Eucarestia in un «tabernacolo solido e inviolabile, posto in mezzo all'altar maggiore o ad uno minore, ma che sia davvero nobile», ma per la prima volta si contempla la possibilità di questa custodia anche in altra parte della chiesa davvero molto nobile e debitamente ornata

Un paragrafo a sé merita invece l'argomento degli *altari portatili*, che vengono talvolta menzionati nelle fonti d'archivio (sia parrocchiali che diocesane) cinque-secentesche. Nel Medioevo, le esigenze pratiche della vita missionaria avevano portato alla realizzazione di piccole mense mobili, sulle quali poter celebrare la Messa durante il viaggio; solitamente avevano la forma di un parallelepipedo, in marmo o pietra, inquadrata in una larga e spessa cornice lignea, guarnita di un'ampia bordatura d'argento, in modo da lasciar visibile solo la parte anteriore della placca; questa, che costituiva propriamente l'altare vero e proprio, era di porfido, di onice, di cristallo di rocca o di ardesia; le reliquie solitamente erano inserite tra la placca e la montatura.[13] Gli altari portatili caddero in disuso nel secolo XIV, ma evidentemente rimasero all'interno delle chiese, poiché ne troviamo frequente menzione nelle ricognizioni delle visite pastorali tra Cinque e Seicento.

1.2. L'evoluzione della pala d'altare

L'importanza dell'altare nella vita liturgica è a tutti nota; in questo senso, il polittico rappresenta, in qualche modo, la dilatazione della tavola mistica del sacrificio, in accordo con il desiderio (sempre crescente, a partire dal secolo XI) di accompagnare la liturgia con un apparato iconografico; prima di questo secolo non si conoscevano immagini sopra gli altari: potevano esserci icone sospese o reliquiari con scene dipinte, vagamente interpretabili come gli antenati dei polittici.[14]
Nella chiesa, il polittico è un oggetto privilegiato, evidenziato dalla sua posizione sull'altare, al centro della prospettiva della navata; è un raggruppamento di dipinti o sculture che rispondono a esigenze liturgiche e che sono delimitati dal «recinto sacro» (lat. *fanum*); si tratta di elementi fissi o mobili, posti sulla mensa, al suo margine o immediatamente dietro a essa. Se il paliotto ha la funzione di rivestire la parte inferiore della mensa, il polittico è chiamato a sovrastare il tabernacolo e a dominare il reliquiario che è sulla tavola d'altare.
Verso la fine del secolo XI si affermò l'uso di poggiare sugli altari i cosiddetti *dossali* o *retabli* (lat. *retro-tabula*, fr. *rétable* dal latino *retabulum*, pannello posteriore), ovvero piccole tavole rettangolari, piuttosto basse, scolpite in pietra o forgiate in metallo, oppure dipinte su legno o ricamate in stoffa, rappresentanti temi a soggetto religioso; i dossali venivano collocati sulla parte posteriore della mensa degli altari addossati ai muri delle navatelle, allo scopo di soddisfare le necessità pietistiche del celebrante e dei fedeli che assistevano alla Messa.[15]
I cambiamenti introdotti nella struttura e nel concetto dell'altare dopo il secolo X avevano infatti condotto a conseguenze liturgiche di grande rilevanza, anche dal punto di vista della fruizione delle immagini: insieme all'urna del santo, anche il dossale (con cui veniva a formare un tutt'uno e a cui serviva da piedistallo) ora divenne per i fedeli il nuovo fulcro

(DELLA TORRE 1965, p. 74). Il modello di questo cambiamento fu la Messa celebrata dal papa, ma va segnalato che, essendo le basiliche romane orientate ad ovest, il celebrante anche in questo caso era rivolto verso est. Il mutamento della direzione del celebrante diede luogo ad interventi architettonici in moltissime chiese, noti con il nome di *adeguamenti liturgici conciliari* (sebbene non richiesti in alcun documento conciliare); essi compresero anche la demolizione o il rimaneggiamento degli altari antichi per disporvi la sede del celebrante e l'altare *coram polulo*, e lo smantellamento delle balaustre di fronte all'altare (banchi della comunione), comportando non di rado gravissimi danni al patrimonio storico-architettonico. Si vedano: *L'adeguamento delle chiese* 1996; CHENIS 1991; CHENIS 1999, pp. 260-281; GOTOR 2004; NERVI 1965, p. 61.

13 RIGHETTI 1950, p. 429.

14 CHASTEL 2006, pp. 35-36.

15 *Id.,* p. 32.

devozionale a scapito della mensa, facendo così virare anche la pietà popolare dal sacrificio di Cristo all'immagine.
In un primo momento, i retabli furono di dimensioni modeste, in modo da poter essere agevolmente tolti o sostituiti in determinati giorni o feste dell'anno; in seguito, soprattutto a partire dall'epoca gotica (XIII-XV), furono realizzati in legno o pietra e assunsero forme imponenti, anche grandiose, e si fissarono stabilmente sopra o dietro l'altare principale.[16]
Un disegno conservato a Copenhagen e già pubblicato da Chastel (*fig. 1*) mostra nel dettaglio un esempio di assemblaggio dei pannelli e delle colonne-candelabro, lasciando aperta la definizione di alcuni elementi.[17]



1. V. Carpaccio, *Schema di trittico*, 1515. Copenhagen, Museo di Belle Arti.

La funzione del polittico, soprattutto se posto sull'altar maggiore, consisteva nel formare una sorta di paratia al di sopra del quadro liturgico; una specie di 'armatura' monumentale che ribadiva la centralità dell'altare stesso; il polittico era dunque una struttura monumentale in cui vari pannelli venivano organizzati e tra loro raccordati da una cornice

16 RIGHETTI 1950, p. 422. In epoca gotica, nelle cattedrali, in fondo al coro, stava la cattedra o sedia episcopale, che il retablo andò a coprire, rendendone obbligatorio lo spostamento: «Forse non è insensato, e in ogni caso è conveniente, immaginare che il ricordo dell'organizzazione primitiva dello spazio dietro l'altare si ritrovi nella presenza di un trono onorifico, fortemente valorizzato dalla composizione dipinta e dall'incorniciatura scolpita; questo trono, collocato al di là dell'altare, a partire dalle grandi pale del XIII secolo, con Cimabue, introduce lo spazio sovrannaturale in cui risiede la Madonna. Degno di nota è il fatto che, nei più antichi retabli, ad attualizzare la presenza del sacro è la visione del trono, quasi che la cattedra fosse una proiezione su schermo del polittico.» (CHASTEL 2006, pp. 29 e 32).

17 L'incorniciatura era molto frequentemente rappresentata nei disegni che accompagnavano i contratti o che precedevano l'assegnazione dell'incarico; essa era solitamente affidata ad un *legnaiolo* o *marmorario* ed era sempre conteggiata a parte nei preventivi (*Id.*, pp. 12 e 46).

finalizzata ad avvolgerli ed esaltarli.[18]
Tra i secoli XIV e XV, il dossale in pittura iniziò progressivamente ad aumentare di proporzioni, abbandonando la struttura architettonica per evolversi in *ancona* (dal greco *eikòn*, cioè «immagine»), ovvero in tavola unica cuspidata, suddivisa in molti scomparti distribuiti in più ordini, sul modello delle ancone oltrealpine e spagnole. Rappresentando la grande illustrazione liturgica della chiesa, l'ancona ne dichiarava il culto principale, richiamando l'attenzione sul centro della venerazione; il suo nesso con il patronato della cappella o del santuario e le circostanze della sua devozione in generale erano pertanto decisivi ai fini della sua organizzazione e della sua struttura. Nel secolo XV, la struttura del *retablo* si drizzò isolatamente nello spazio interno della chiesa; è inoltre in questo secolo, attorno al 1440, che avvenne la cosiddetta «riforma del polittico», che tendeva all'affermazione della pala d'altare e che aveva lo scopo di mettere in relazione diretta la Madonna con i santi (come nel tema della Sacra Conversazione). Di conseguenza, si impose alla composizione una maggiore articolazione gerarchica dello spazio pittorico (gradini, colonnati, ecc.), inteso ora come *continuum* spaziale, allo scopo di rendere illusionisticamente la dialettica alto-basso, vicino-lontano.[19]

> Anche nel corso del Quattrocento si colgono dei segni di una tendenza sempre maggiore in pittura ad aumentare le dimensioni delle figure, che cominciano talvolta a raggiungere la grandezza naturale. Questa tendenza ebbe ovviamente delle conseguenze per le Sacre Conversazioni, specialmente se si considera che ad essa non corrispondeva necessariamente un aumento della superficie dipinta. È vero che spesso le pale divennero più alte, e che nel caso dell'altar maggiore c'era spazio anche per un allargamento dei lati. Ma in gran parte degli altri altari la larghezza rimaneva la stessa e quindi lo spazio pittorico cominciava a diminuire.[20]

La crescita dei personaggi constatata da Burckhardt è direttamente legata alla ricerca del polittico unificato dallo spazio immaginario, ovvero all'apparizione della pala d'altare del XV secolo, in cui la cornice deve contenere un luogo unico.[21]
Sullo scorcio del secolo XVI si affermò l'uso di mettere alla base dei dossali dipinti uno zoccolo o gradino, chiamato *predella*, con la funzione di collegamento tra il dossale e la mensa, su cui si ponevano la croce e i due candelieri per la Messa; fu questo il punto di partenza delle future sovrastrutture addossate all'altare a foggia di gradinata (altari a doppie e tripla gradinata), popolate di candelieri, vasi e busti di santi, che fecero somigliare gli altari a credenze e che Carlo Borromeo bandì dall'altar maggiore, mentre ebbero larga diffusione tra Sette-Ottocento.[22] Con l'affermazione delle grandi pale d'altare, il ruolo degli elementi come le cimase, le stesse predelle o i pilastri a *santons* (statuine del presepe che appaiono in retabli coevi) fu messo in crisi; in alcuni centri, come Venezia, la predella conobbe un vero e proprio declino, nonostante l'attaccamento mostratovi dalle botteghe da oltre un secolo; in altri casi andò incontro invece ad un'espansione.[23]

---

18 La concezione del quadro d'altare fu sempre legata alla costruzione di una struttura, una cornice di legno o un'edicola di pietra, evocante un edificio in miniatura, risultato della fusione di pittura, scultura e architettura; in tal modo, l'incorniciatura, rimasta a lungo implicita, assunse un ruolo sempre più preponderante a partire dal Trecento fino a tutto il Settecento (CHASTEL 2006, pp. 10 e 14). La scomparsa della cornice originale che oggi si può constatare in diverse pale d'altare rappresenta un evento piuttosto grave, perché significa per noi perdere il principale elemento di raccordo (spesso, dal grande valore architettonico) tra la pala e l'interno dell'edificio entro cui questa originariamente si trovava.

19 *Id.*, pp. 55-56.

20 BURCKHARDT 1988, p. 104.

21 CHASTEL 2006, p. 56.

22 RIGHETTI 1950, p. 428.

23 La predella nacque essenzialmente dall'esigenza narrativa di raffigurare la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine nei quadri d'altare: un registro miracolistico, aneddotico e familiare dall'approccio al sacro fresco,

Nei secoli XVI e XVII, l'ancona (o pala d'altare) accrebbe ulteriormente le sue dimensioni, ma solo nella pittura, ora a scena unica, non più divisa in scomparti, ma inserita all'interno di una vasta inquadratura architettonica in marmo o stucco, arricchita da colonne, cornicioni, timpani, statue, ecc., divenendo in tal modo un vero e proprio monumento; l'ancona non era più accessorio dell'altare, ma era l'altare a divenire accessorio dell'ancona stessa, elemento preponderante del culto.[24]

Per sua stessa natura, il *retablo* era esso stesso uno specchio della devozione, prodotto del culto delle immagini e strumento principe per misurarne la portata; un vero e proprio 'sistema iconografico', in cui potevano trovare espressione aspetti di ogni genere della vita religiosa. Accanto ad un certo numero di rappresentazioni obbligate (Crocifisso, Vergine Maria) e costantemente collocate in posizioni di centralità, la scelta e la ripartizione delle scene dipesero sempre dai culti dell'epoca in questione, da quelli collettivi dell'ordine committente o della località, da quelli particolari connessi al patronato della chiesa, dalle predilezioni delle confraternite o dei donatori, ecc. Tutti moventi, questi, che intervennero e giustificarono le scelte iconografiche e compositive del «teatro sacro» (CHASTEL 2006) pittorico allestito sull'altare, laddove le gerarchie, gli accostamenti e le simmetrie furono il risultato di un'attenta progettualità e pianificazione.[25]

André Chastel ha individuato tre livelli di lettura iconografica di un quadro liturgico: l'immagine devozionale, la scena sacra e la serie storica, solitamente da intendersi secondo una lettura ascensionale attraverso tre registri, dal piano narrativo (predella) al piano dogmatico (piano nobile/cimasa). L'immagine di devozione non racconta una storia, ma presenta una figura di grande carica emotiva, che si pone a coronamento di un sistema ben preciso, dove la scena sacra occupa la zona centrale, mentre la predella risulta essere lo spazio di maggior libertà del pittore, il suo progetto narrativo. Ciascuno di questi piani ha avuto un suo autonomo sviluppo: la cimasa in alcuni casi è divenuta una grande lunetta, il pannello centrale talvolta è stato organizzato in più piani, la predella si è potuta frammentare in medaglioni o dilatare in fregio.[26]

La pala d'altare fu dunque il risultato di un'operazione selettiva, laddove, nella profusione di elementi iconografici cristiani, ne venivano individuati ed estrapolati solo alcuni, prestabiliti e riorganizzati verso una destinazione precisa, che, una volta compiuta, sarebbe dovuta apparire allo stesso tempo convincente e necessaria: l'ancona avrebbe convogliato così in sé elementi comuni cristallizzati e condivisi e, allo stesso tempo, elementi specifici di un territorio o di un determinato contesto; un 'sistema' vero e proprio, dunque, ottenuto dalla collaborazione tra i membri di una stessa bottega. Negli stessi contratti, che spesso non sono di grande aiuto in tal senso, si può talvolta trovare la clausola dell'esclusività operativa (*manibus propriis*) da parte del maestro-capomastro (il quale godeva comunque sempre di ampia iniziativa, a partire dalla formulazione del progetto), ma spesso si riscontra la crescente importanza degli aiutanti.[27]

La pala d'altare fu comunque sempre il risultato di una collaborazione tra un committente e la bottega; l'accordo poteva essere siglato tra il rappresentante di una comunità laica o religiosa (oppure, più raramente, con l'esponente di una prestigiosa famiglia) e un artista, depositario di uno stile; entrambi nella coscienza che l'ancona fosse un'opera 'pubblica', depositaria di un'azione di grazia o voto. Il grande quadro liturgico apparteneva alle realizzazioni indispensabili alla vita religiosa e rappresentava un compromesso tra le esigenze localistiche e istanze più generiche, secondo le usanze occidentali; questo

naïf, popolare e umano (CHASTEL 2006, p. 66).

24 Questa inversione della gerarchia liturgica si mostra soprattutto nelle chiese costruite tra Sei-Settecento, sul tipo di quella romana del Gesù (RIGHETTI 1950, p. 423; CHASTEL 2006, pp. 29 e 33).

25 CHASTEL 2006, pp. 37-38.

26 *Id.*, pp. 40-41.

27 *Id.*, pp. 5, 19-20.

assoggettamento alle pratiche collettive, che non deve essere sottovalutato, permette di percepire le costanti e le variabili tipiche del genere:

> La pala d'altare non è una curiosità accidentale, ma rientra in una categoria indispensabile alla ricerca erudita come alla storia religiosa e sociale.[28]

2. La politica delle immagini

2.1. Il Concilio di Trento e la sessione XXV

Accanto alla diffusione del movimento protestante, anche all'interno del mondo cattolico non mancarono esigenze di riforma; lo dimostra, tra l'altro, anche l'istituzione di nuovi ordini religiosi, come i Teatini (1524), i Cappuccini (1525), i Barnabiti (1530) e i Gesuiti (1534). Parallelamente, la Chiesa di Roma cercò di bilanciare repressione e rinnovamento: nel 1536 papa Paolo III (1534-49) insediò una commissione per la Riforma cattolica e nel 1542 il tribunale dell'Inquisizione romana. Al pontefice e alle pressioni dell'imperatore Carlo V si deve la convocazione del Concilio di Trento, che costituì la reazione ufficiale più sistematica e articolata della Chiesa ai dibattiti religiosi del primo Cinquecento. Aperto nel dicembre 1545, il Concilio tenne le sue sedute inizialmente appunto a Trento (1545-47) e poi a Bologna (1547-49). Nel 1549 i lavori si interruppero, per riprendere brevemente nel 1551-52, ancora a Trento, col nuovo papa Giulio III, che però li sospese presto. I padri conciliari furono riconvocati solo nel 1562, dal suo successore Pio IV: da quel momento tennero riunioni frequenti e intense che si protrassero fino al 4 dicembre 1563, seduta conclusiva. Fu durante quel biennio 1562-63 che vennero definite le questioni principali, comprese quelle di pertinenza storico-artistica.[29]
Nella sessione XXV dei decreti conciliari (3-4 dicembre 1563), quella che più qui ci interessa e che viene trascritta in Appendice, dopo una sezione dedicata al Purgatorio e alla riforma dei regolari e delle monache, l'astinenza e il digiuno e i giorni festivi, si passò a trattare *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus*[30]; in

28 CHASTEL 2006, pp. 21-23

29 All'interno delle tre fasi in cui si articolò il Concilio di Trento, quello che qui maggiormente interessa è il terzo ed ultimo periodo (1562-63), comprendente le sessioni XVII-XXV e voluto da Pio IV Medici (1559-65), successore di Paolo IV. Si vedano: PRODI, REINHARD 1996; JEDIN 1973; JEDIN 1974; JEDIN 1981; FABBRI, BERTIERI 2012, pp. 215-217; PRODI 1966, pp. 378-84; PROSPERI 1999; PROSPERI 2001.

30 *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus,* in *Sacrosancti* 1604*,* pp. 201-203: «Mandat Sancta Synodus omnibus Episcopis, et ceteris docendi munus, curamque sustinentibus, ut iuxta Catholicae et Apostolicae ecclesiae usum, à primaevis Christianae religionis temporibus receptum, sanctorumque Patrum co(n)sensionem, et sacrorum Conciliorum decreta, in primis de Sanctorum intercessione, invocatione, Reliquiarum honore, et legitimo imaginum usu, fideles diligenter instruant, docentes eos, Sanctos, una cum Christo regnantes, orationes suas pro hominibus Deo offerre, bonumi, atque utile esse suppliciter eos invocare, et ob beneficia impetranda à Deo per filium eius Iesum Christum, Dominum nostrum, qui solus noste Redemptor & Salvator est, ad eorum orationes, opem, auxiliumq(ue) confugere: illos vero, quinegant sanctos, aeterna felicitate in caelo frue(n)tes, invocandos esse; aut qui afferunt, vel illos pro hominibus non orare; vel eorum, ut pro nobis etiam singulis orent, invocationem esse idolatriam; vel illos pro hominibus non orare; vel eorum, ut pro nobis etiam singulis orent, invocationem esse idolatriam; vel pugnare cum verbo Dei, adversariq(ue), honori unius mediatoris Dei, et hominum Iesu Christi, vel stultum esse, in caelo regnantibus voce, vel mente supplicare; impiè sentire, Sanctorum quoque martyrum, et aleorum cum Christo viventium sancta corpora, quae viva membra fueru(n)t Christi, et templum Spiritus sancti, ab ipso ad aeternam vitam suscitandi, et glorificanda a fidelibus veneranda esse: per quae multa beneficia a Deo hominibus praestantur: ita ut affirma(n)tes, Sanctorum Reliquiis venerationem, atque honorem non deberi; vel cas, aliaq(ue) sacra monumenta à fidelibus inutiliter honorari; atque corum opis

questa sezione venivano dunque fornite le 'istruzioni per l'uso' a beneficio dei fedeli, concernenti le intercessioni dei santi, la loro invocazione, il culto delle reliquie, l'uso legittimo delle immagini. I santi (ricorda il testo), regnando con Cristo, offrono a Dio le loro orazioni a favore degli uomini: è dunque opportuno che i fedeli li invochino supplichevolmente e ricorrano al loro soccorso per ottenere benefici divini, attraverso la mediazione di Gesù Cristo, redentore e salvatore dell'umanità. Nato e sancito in risposta all'iconoclastia calvinista sullo sfondo delle accuse di idolatria, il decreto sulle immagini pose al centro la *intercessio sanctorum*, quale aspetto fondamentale della venerazione. In questa direzione, il concilio tridentino mirava a contrastare con fermezza la convinzione protestante, diffusa a partire da Lutero, che il fedele dovesse rapportarsi a Dio in modo diretto, solo per mezzo della Grazia ricevuta, senza bisogno di affidarsi a mediatori del clero terreno o celeste. Dunque, nella visione protestante, l'intercessione dei santi non era affatto contemplata, men che meno la loro venerazione. Al contrario, la Riforma cattolica incentrò la sua 'propaganda' ribadendo la necessità di figure di santità, sia maschili che femminili, capaci di intercedere a nome del fedele per chiedere ed ottenere la Grazia divina. Fu così che il culto dei santi si affermò massicciamente in epoca conciliare e *post*, diventandone il vessillo più eloquente, a partire dalla venerazione per la Madre di Dio (il cui ruolo di mediatrice era stato rinnegato dai protestanti), per scendere lungo tutta la gerarchia celeste e terrena, dai santi già venerati in epoche passate, a quelli creati *ad hoc* in epoca moderna.

---

impetra(n)dae causa Sanctorum memorias frustra frequentari; omnino damnandos esse, pro ut iam pridem eos damnavit, et nunc etiam damnat Ecclesia. Imagines porrò Christi, Dei para virginis, et aliorum Sanctoru(m), in templis praesertim habe(n)das, et retine(n)das, eius, debitum honorem, et venerationem impertiedam; non quod credatur inesse aliqua in vi divinitas, vel visitus, propter qua(m) sint colendae, vel quòd ab eis sit aliquid petendu(m); vel quod fiducia in imaginibus sit figenda; veluii olim fiebat à Gentibus, quae in idolu(m) spem suam collocaba(n)t; sed quonia(m) honos, qui eis exhibetur, refertur ad prototypa, quae illae representant: ita ut per imagines, quas osculamur, et cora(m) quibus caput aperimus, et procumbimus, Christum adoremus; et Sanctos, quorum illae similitudinem gerunt, veneremur, id quod Conciliorum, praesertim vero secunda Nicanae Synodi decretu contra imaginum oppugnatores est sancitum.

Illud vero diligenter doceant Episcopi, per historias mysteriorum nostrae redemptionis, pictures, vel aliis similitudinibus expressas, erudiri et confirmari populum in articulis fidei commemorandis, et assidue recolendis: tum vero ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi; non solum quia admonetur populus beneficiorum, et munerum, qua a Christo sibi collata sunt; sed etiam quia Dei per Sanctos miracula et salutaria exempla oculus fidelium subiiciuntur: ut pro iis Deo gratias agant, ad Sanctorumq(ue) imitationem vitam moresq(ue) suos componant; excii enturque ad adora(n)dum, ac dilige(n)dum Deum, et ad pietatem colendam.

Si quis autem his decretiis contraria docuerit, aut senserit; anathema sit. In has aute(m) sanctas et salutares observationes si qui abusus irrepserint, eos prorsiis, aboleri sancta Synodus vehementer cupit, ita ut nullae falsi dogmatis imagines et rudibus periculosi erroris occasione praebetes, statuantur. Quod si aliquando historias, et narrationes sacrae scripturae, cum id indoctae plabis expediet, exprimi et figurari contigerit; doceatur populus, no propterea divinitate figurari, quasi corporeis oculis cospici, vel coloribus, aut figuris exprimi possit. Omnis porro superstitio in Sanctorum invocatione, Reliquiaru(m) veneratione, et imaginum sacro usu tellatur; omnis turpis quaestus eliminetur; omnis deniq(ue) lascivia vitetur; ita ut procaci venustate imagines non pinga(n)tur, nec ornentur; et Sanctorum celebratione, ac Reliquiarum visitatione homines ad commessationes, atque ebrietates non abutantus; quasi festi dies in honorem Sanctorum per luxum, ac lasciviam agantur. Postremo, tanta circa haec dilige(n)tia et cara ab Episcopis adhibeatur, ut nihil inordinatu(m), aut praepostere, et tumultuarie accommodatum, nihil profanum, nihilq(ue) inhonestum appareat; cum domum Dei deceat sanctitudo. Haec ut fidelius observentur, statuit sancta Synodus, nemini licere ullo in loco, vel ecclesia, etiam quomodolibet exempta, ullam insolitam ponere, vel ponendam curare imagine(m), nisi ab Episcopo approbata fuerit; nulla etiam admittenda esse nova miracula, nec novas Reliquias recipiendas, nisi eodem recognoscente et abbrobante Episcopo, qui simulata de iis aliquid compertum habuerit, adhibitis in consilium Theologis et aliis piis viris, ea faciat, quae veritati, et pietati consentanea iudicaverit. Quod si aliquis dubius, aut difficilis abusus sit extirpandus; vel omnino aliqua, de iis rebus gravior quaestio incidat: Episcopus, antequam controversiam dirimat, Metropolitani et comprovincialium Episcoporum in Concilio provinciali sententiam expectet; ita tamen, ut nihil, inconsulto Sanctissimo Romano Pontifice, novuum, aut in Ecclesia hactenus inusitatum decernatur».

Venerare i santi non era dunque idolatria, come sostenevano i protestanti, bensì ottemperanza al volere di Dio: principio in apparente contrasto con l'ideologia protestante, ma in realtà in linea con la necessità di un Dio vicino.[31]
In questa direzione, all'interno della sessione XXV venne anche ribadito che i corpi dei martiri e dei santi, che furono un tempo membra vive di Cristo stesso e tempio dello Spirito Santo e che da Lui sarebbero resuscitate per la vita eterna, dovessero essere venerati dai fedeli: attraverso quei corpi i fedeli stessi potevano ottenere infatti molte grazie.
Inoltre, le immagini di Cristo, della Vergine e dei santi si sarebbero conservate nelle chiese, e avrebbero continuato a essere oggetto di onore e venerazione, in quanto prototipi; non si doveva dunque confondere questa pratica con quella pagana dei tempi antichi, in cui alle immagini si rivolgevano richieste o in cui si riponevano speranze: le immagini non dovevano essere idoli, bensì un mezzo di adorazione, ipostasi terrena della divinità (concetto di derivazione bizantina), perché attraverso le icone noi adoriamo Cristo e veneriamo i santi. Dopotutto, così era stato già sancito a partire dai concili antichi (soprattutto in quello di Nicea del 787), che furono tenuti in polemica rispetto al pensiero iconoclasta.
I vescovi avrebbero dovuto insegnare diligentemente che attraverso la storia dei misteri della redenzione, espressa con pitture o con altre immagini, il popolo veniva istruito e confermato nel ricordare gli articoli di fede nella loro assidua meditazione; da tutte le sacre immagini si traeva frutto anche perché le vite dei santi si ponevano agli occhi dei fedeli come *exempla virtutis*: i riguardanti potevano così cercare di condurre la propria vita e controllare i propri costumi sull'esempio di quella dei santi, secondo l'imitazione delle pratiche di pietà e di carità cristiana. Attraverso l'*imitatio*, il fedele trovava in essi un modello virtuoso di comportamento da seguire, perlopiù cristocentrico, in linea con gli ideali riformatori.
Il Sinodo disponeva anche che venissero eliminate immagini esprimenti false dottrine, possibile occasione di pericolosi errori per i più semplici; nel caso di rappresentazioni di scene dalla Sacra Scrittura (a giovamento del popolo poco istruito), si insegnasse che non veniva qui rappresentata la divinità, quasi potesse essere vista con occhi corporei o esprimersi con colori e immagini. Unitamente, veniva ribadito che nell'invocazione dei santi, nella venerazione delle reliquie e nell'uso sacro delle immagini fosse bandita ogni superstizione, eliminata ogni turpe ricerca di denaro ed evitata ogni licenza, in modo da non dipingere o adornare le immagini con procace bellezza; i fedeli non approfittassero delle celebrazioni dei santi e della visita delle reliquie per darsi all'eccesso nel mangiare e nel bere, quasi che le feste dei santi dovessero celebrarsi col lusso e la libertà morale.
In ultimo, veniva raccomandato ai vescovi di usare diligenza e cura nella gestione della casa di Dio, affinché nulla vi fosse di rumoroso, di disordinato, di profano, di disonesto: alla casa di Dio, infatti, si addice la santità. Affinché queste disposizioni venissero osservate fedelmente, il santo Sinodo stabiliva che non era lecito a nessuno porre o far porre un'immagine inconsueta all'interno di una chiesa o di uno spazio sacro senza la previa approvazione del vescovo; né ammettere nuovi miracoli o accogliere nuove reliquie, se non dopo l'approvazione dello stesso vescovo.
Queste direttive conciliari realmente esercitarono un influsso sull'evoluzione dello stile, dando vita ad un vero e proprio *stile della Controriforma.*[32]

> Queste indagini sull'interpretazione e applicazione del decreto tridentino sulle immagini sacre devono procedere, mi sembra, in tre principali direzioni: esame delle decisioni della gerarchia ecclesiastica nei singoli ambiti regionali e diocesani, studio dei rapporti tra la

31 BURSCHEL 1996, p. 311.
32 JEDIN 1935, pp. 143-188 e 404-429.

> nuova liturgia, spiritualità, pietà, devozione popolare e il fenomeno artistico; analisi delle interpretazioni del decreto date dai trattatisti dell'arte sacra.[33]

Nella strategia tridentina dell'evangelizzazione, vescovi, parrocchie e rettori costituirono, come si è visto, i canali privilegiati con i quali diffondere le leggi del rinnovato ordinamento ecclesiastico, e lo fecero attraverso i mezzi di comunicazione ritenuti allora più efficaci, quali l'oralità, la scrittura e le arti figurative.[34] L'opera di istruzione, mirata a ribadire al tempo stesso la dottrina cattolica e la creanza cristiana, doveva essere capillare, permeando l'intero tessuto sociale in tutti i suoi strati, dai nobili ai plebei, dai ricchi ai poveri, dai proprietari ai mezzadri, dai cittadini ai villani, ai mercanti, agli artigiani. In questa direzione, le città, i borghi e le ville furono popolati di ulteriori canoniche e campanili, e disseminati di nuove immagini sacre, cellette e maestà; costruzioni, immagini e suoni segnavano i confini dello spazio sacro, dove il fedele doveva sentirsi rassicurato e protetto dal senso di appartenenza a una comunità, esortato alla pratica religiosa, sollecitato alla devozione.[35]
In tale contesto si incentivarono le pratiche di pietà incentrate sul coinvolgimento affettivo, soprattutto in riferimento alle sofferenze di Cristo e dei santi: il modello eroico di autocontrollo, di perseveranza nella preghiera e nelle buone opere veniva rinforzato dalla pedagogia e dalla teatralità delle sacre immagini (come già era accaduto nel Medioevo), laddove alla meditazione sui misteri cristologici si attribuì il compito di risvegliare gli affetti, da cui far scaturire l'azione e da qui l'apostolato.[36]
L'opinione secondo cui il Concilio di Trento incise direttamente sulla produzione artistica, imponendo esatte direttive e stabilendo una rigorosa epurazione nei confronti delle opere già esistenti, è comunque da ridimensionare: nel decreto del 3 dicembre 1563, il solo passo che riguarda la stesura delle nuove immagini di culto si limita a:

> Omnis superstitio in imaginum sacro usu tollatur; omnis turpis quaestus eliminetur, omnis denique lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines nec pingantur nec ornentur.[37]

Tuttavia, nella stessa seduta del 3 dicembre si stabilì quanto segue:

> Postremo tanta circa haec diligentia et cura ab Episcopis adhibeatur, ut nihil inordinatum, aut praepostere aut tumultuarie accommodatum, nihil prophanum, nihilque inhonestum appareat, cum domum Dei deceat sanctitudo.[38]

Nonostante il controllo venisse lasciato al criterio delle singole diocesi senza intervenire direttamente sulla definizione di un'iconografia consona e conveniente, un controllo veniva dunque posto, limitando la libertà creatriva dell'artista e la sua licenza.[39]
La 'gabbia' di convenzioni che progressivamente andò edificandosi trovò ulteriore conferma nel trattato *Due Dialoghi*[40], scritto da Giovanni Andrea Gilio da Fabriano per il cardinale Alessandro Farnese, nel quale Gilio condannava l'abbandono, da parte dei pittori di quadri sacri, della consuetudine di

> dipingere le sacre immagini honeste, e devote, con que' segni che gli sono stati dati da gli antichi per privilegio de la santità; il che è paruto a' moderni vile, goffo, plebeo, antico,

33 PRODI 2014, p. 72.
34 I recenti studi scardinano l'idea, da tempo consolidata, che a partire dal Medioevo le immagini fossero concepite come *Biblia pauperum*: sull'argomento si veda BASCHET 2014.
35 CASALI 1994, p. 440. Sul rapporto tra cultura e Riforma cattolica, si vedano, tra i tanti: DEJOB 1884; MÂLE 1932; ROSA 1974.
36 SIGNOROTTO 1990, pp. 319-320.
37 *Sacrosanti* 1604, sess. XXV.
38 *Ibid*.
39 ZERI 1957, pp. 29-30.
40 GILIO 1564.

> humile, senza ingegno e arte; per questo essi anteponendo l'arte al honestà, lascinado l'uso di far le figure vestite, l'hanno fatte, e le fanno nude, lasciando l'uso di farle devote l'hanno fatte sforzate, parendoli gran fatto di torcerli il capo, le braccia, le gambe, e parer che, più tosto rappresentino chi fa le moresche, e gli atti: che chi sta in contemplazione.[41]

A proposito del modo di rappresentare la rivelazione divina, Gilio osservava che

> I pittori più antichi di Michelangelo quando dipingevano Profeti, Sibille, o altre figure ne le quali si dimostravano revellationi divine, facevano un raggio, o vero uno splendore che venendo sopra quelle tal persone denotava la illuminatione de la mente, l'espulsione de le tenebre, e la chiarezza de la vera luce. Hora i moderni in cambio di quel raggio, o di quello splendore, vi fanno Angeletti, o Spiritelli, che gli parlano a l'orecchie, gli portano il libro o altri atti fanno che non sono propri de lo Spirito Santo… conciò sia che non si legge mai che lo Spirito Santo sia apparso in forma d'Angelo, o di Spiritello. Ma in forma di Colomba.[42]

E ancora:

> L'esame diretto dei dipinti sacri eseguiti nel corso della prima metà del secolo XVI a Roma rivela un progressivo accentuarsi dei motivi pietistici e divozionali già decenni prima che il consesso tridentino aprisse i battenti, fornendo così un'ennesima prova dell'assurda e inconsistente tesi, il cui sapore romanzesco ha fatto scorrere fiumi d'inchiostro e che vorrebbe fare del Concilio di Trento una repentina esplosione, così fieramente reazionaria e così acuta odiatrice del Rinascimento da provocare roghi di libri, quadri e oggetti di vanità.[43]

Il trattato di Gilio inaugurò dunque un nuovo filone della critica d'arte, ovvero quello che giudicava l'opera per il suo valore eminentemente devozionale, secondo un metro indifferente alla qualità artistica e tecnica che da lì avrebbe condizionato anche le scelte compiute in epoche successive per ciò che riguarda la collocazione dei dipinti sugli altari e la loro conservazione.[44]

2.2. Sacre immagini, norme e realtà territoriali

2.2.1. Le direttive di Carlo Borromeo e Gabriele Paleotti

La questione delle direttive di rappresentazione delle immagini sacre è ricorrente nella storia della Chiesa: dal Concilio Niceno II (787), al Concilio di Trento (1545-63), al Concilio Ecumenico Vaticano II (1962-65) si entrò sempre nel merito della questione iconografica, approvandone e regolandone l'uso secondo la logica dell'Incarnazione, del decoro e della *convenienza*, nella logica ecclesiastica di evitare abusi e deviazioni.[45] Allo

41 *Id.*, p. 121.

42 *Id.*, p. 85.

43 ZERI 1957, p. 32.

44 *Id.*, p. 31.

45 Se il Concilio Niceno II si era soffermato sul ribadire l'umanità del Cristo, per rispondere all'eresia iconoclasta (iniziata nel 727) che ne sosteneva la natura divina come unica e quindi non rappresentabile, il

stesso tempo, occorre ricordare che, parallelamente a Carlo Borromeo (1538-1584), protagonista dell'epoca tridentina che resse la diocesi di Milano sino al 1584 (anno della sua morte), operarono in Italia settentrionale personaggi quali Domenico Bollani (Brescia), Paolo Burali (Piacenza) e Gabriele Paleotti (Bologna), vescovi riformatori che affrontarono i problemi locali con metodi diversi e ciascuno secondo la propria personalità, declinando i precetti generali tridentini in una molteplicità di direzioni.[46]
Da questi presupposti derivò la fioritura di una produzione letteraria mirata a fornire soluzioni operative e pratiche, veri e propri 'manuali di istruzioni' per la decorazione e l'arredo degli spazi sacri. Esemplari, nel periodo tridentino, sono le *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* dello stesso Borromeo (1577) e il *Discorso intorno alle imagini sacre et profane diviso in cinque libri* del cardinale Gabriele Paleotti (1582).[47]
I n *Istructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri duo*[48],venivano trattate le problematiche relative alla costruzione e all'arredo delle chiese, e considerato in modo solo marginale l'aspetto delle arti figurative (lo si ritrova solo nel capitolo XVII del primo libro, sotto il titolo di *De sacris imaginibus picturisve*). Ne *Instructionum ! ...! libri duo* in particolar modo si approfondì la condanna delle pitture di leggende popolari e apocrife, e di tutto ciò che nelle immagini potesse esserci di 'curioso' e non prettamente finalizzato alla devozione:[49]

> Praeterea sacris imaginibus pingendis sculpendisve, sicut nihil falsum, nihil incertum apocryphumque, nihil superstitiosum, nihil insolitum adhiberi debet: ita quidquid profanum, turpe vel obscoenum inhonestum, procacitatemve ostentans omnino caveatur: et quidquid item curiosum, quodque non ad pietatem homines informet, aut quo fidelium mentes oculique offendi possint, prorsus vitetur item.[50]

Tra gli aspetti più interessanti de *Instructionum ! ...! libri duo*, si segnala il *vademecum* per la rappresentazione dei santi, nel paragrafo *De insignibus sanctorum*: ciascun santo avrebbe dovuto essere rappresentato con le insegne a lui proprie, secondo la tradizione iconografica ecclesiastica (ad esempio l'aureola, le palme nelle mani dei martiri, la mitria e il pastorale attribuiti ai vescovi e figure simili, e inoltre l'attributo proprio e caratteristico di ciascun martire). Inoltre si sarebbe dovuto tener conto che la raffigurazione rispondesse a verità storica, all'uso della chiesa, ai criteri prescritti dai padri conciiari; l'aureola di Cristo si sarebbe dovuta distinguere da quella dei santi per mezzo di una croce e non avrebbe dovuto essere apposta a nessuno che non fosse già canonizzato:

> Quae praeterea, ob significationem rei sacrae, imaginibus sanctorum appinguntur, eiusmodi

---

Concilio Vaticano II riprese e ribadì, per alcuni aspetti, i contenuti tridentini, soprattutto in merito alla finalità dell'arte sacra, che deve ricercare sia la nobile bellezza che la sontuosità. Si veda il testo del Concilio Ecumenico Vaticano II, *Constitutio* 1963, 124. Il testo specifica anche la modalità di esposizione delle immagini dei santi nelle chiese, affermando che tali immagini devono essere esposte in numero moderato e nell'ordine dovuto, «per non destare meraviglia nel popolo cristiano e per non indulgere in una devozione non del tutto retta» (Concilio Ecumenico Vaticano II, *Constitutio* 1963, 125). La norma è ripresa e ribadita nella *Institutio* del Messale Romano (1970), aggiungendo che le immagini di ciascun santo non devono essere più di una; il tutto trova poi attestazione giuridica nel Codice di Diritto Canonico del 1983 (si vedano i testi: *Institutio* 1970, 278; *Codex* 1983, can. 1186-1189). Si vedano: DELLA TORRE 2002, pp. V e VII; PRODI 1967.

46 PRODI 1966, p. 388.

47 Entrambi sono consultabili in BAROCCHI 1960-62.

48 Caroli S.R.E. Cardinalis Borormei iussu ex provinciali decreto editi, Mediolani, 1577 (in seguito inseriti negli *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, vol. II, coll. 1409-1598). Si veda anche l'edizione moderna: DELLA TORRE 2000.

49 PRODI 2014, p. 75.

50 RATTI 1890-1899, coll. 1442-1444.

> apponantur, quae ex Ecclesiae instituto apte decoreque conveniant, ut corona, quae scuti rotundi instar sanctorum capitibus apponitur; palmae in manibus martyrum; mitra et baculus pastoralis, quae Episcopis dantur, et alia id generis; tumque quod proprium est ac praecipuum insigne cuiusque sancti. In quibus omnibus diligentia adhibenda est, ut ex historiae veritate, Ecclesiae usu et patrum praescripta ratione exprimantur. Videndumque est, ut Christi Domini corona a coronis sanctorum distinguatur, crucis figura. Hocque cavendum est item, ut eiusmodi corona nemini apponatur, nisi quos Ecclesia canonizavit.[51]

Non tutti i luoghi della chiesa potevano dirsi decorosi e convenienti alle pitture sacre (*De locis picturae sacrae non convenientibus*):

> Nec vero sacra imago, etiam in ecclesia, humi exprimatur; neque locis item uliginosis, quae picturae corruptionem ac deformitatem aliquo temporis spatio gignunt, effingatur; neque sub fenestris, unde aliqua pluviae gutta stillare possit; neque eo loci, ubi clavi aliquando figendi sunt; neque rursus humi, sordidoque lutulentove ullo loco. Quo loco ne historia quidem sancti sanctaeve exprimatur; nec vero ulla sacrorum mysteriorum figura; neque praeterea ullus eorundem typus significatiove.[52]

Inoltre, le immagini avrebbero dovuto essere benedette (*De ritu benedictionis imaginum)*:

> Nec vero loci solum habenda ratio est, sed antiqui ecclesiasticique ritus; ut cum scilicet expressae sunt sanctorum imagines, solemni benedictione statisque precibus, Pontificali Sacerdotalive Libro praescriptis, consecrentur.[53]

Sotto le immagini dei santi meno noti dovevano esserne indicati i nomi (*De nominibus sanctorum aliquando inscribendis*):

> Nec vero alienum illud est, ut in multitudine sacrarum imaginum, quae in ecclesiis exprimuntur, imaginibus minus notis nomina sanctorum subscribantur.[54]

Dalle norme promulgate da Carlo Borromeo traspare la sua conoscenza di un testo molto diffuso in quegli anni, che fu dato alla luce nel 1570, il *De picturis et imaginibus sacris* di Jan van der Meulen o Vermeulen (Molanus)[55], diviso in due libri ed incentrato sulla condanna delle leggende popolari medievali e del loro simbolismo, per sostenere invece la necessità di rifarsi direttamente ai testi della Sacra Scrittura e su storie sacre solidamente provate. Anche il Molano, in linea con i trattatisti di epoca *post*-conciliare, non sembra preoccuparsi (in antitesi a quanto era accaduto nel Rinascimento e nel Manierismo) della questione estetica o del valore storico-artistico delle immagini, ma solo alla loro pregnanza devozionale. Egli vuole soprattutto che siano conservati gli emblemi propri di ciascun santo, utili a farlo riconoscere dai fedeli e a farne meglio distinguere le virtù che lo caratterizzano.[56]
Le indicazioni di Borromeo si inserivano nel medesimo contesto culturale dell'*emblematica* e dell'*iconologia*: la prima coinvolse sia la letteratura che l'arte e conobbe la propria età aurea proprio a partire dal Cinquecento; la seconda trovò la sua più compiuta sistematizzazione a partire dall'*Iconologia* di Cesare Ripa (1555-1622), che fu

51 *Ibid*.
52 *Ibid.*
53 *Ibid*.
54 *Ibid.*
55 Molanus 1570.
56 Prodi 2014, p. 80.

data alle stampe nel 1593.[57]

Gabriele Paleotti, cardinale e vescovo della città di Bologna molto vicino a Carlo Borromeo (con il quale avviò un'intensa corrispondenza), si era formato nell'ambiente umanistico felsineo, come lettore di diritto civile e giudice della Rota romana; ma fu anche consigliere dei legati pontifici nella fase conclusiva del Concilio di Trento, membro della nuova Congregazione conciliare sino alla nomina a cardinale (1565) e, in ultimo, vescovo di Bologna (1566).[58]

Educato al gusto del bello (anche in campo letterario e musicale), il cardinale Paleotti, che in età matura si dedicò maggiormente agli studi teologico-pastorali e all'attività pratica, non potè esimersi dall'esprimersi anche in materia di arte sacra: le sue preoccupazioni intellettuali confluirono nel *Discorso intorno alle imagini sacre et profane diviso in cinque libri,* stampato a Bologna in edizione provvisoria in volgare nel 1582 dal tipografo vescovile Alessandro Benacci e poi in latino a Ingolstadt nel 1594; il testo restò incompleto degli ultimi libri programmati, in entrambe le edizioni.[59]

Le dichiarazioni conciliari gli offrirono infatti la cornice normativa entro cui inscrivere il suo *Discorso* (che rimane comunque frutto di una personale elaborazione dei dettami tridentini), soprattutto in merito all'uso cultuale delle immagini sacre, alle quali spettavano onore e venerazione, responsabilizzando così i vescovi circa la finalità catechistica delle immagini.[60]

La scuola bolognese seppe rispondere alle istanze nel modo più compiuto le istanze della Riforma cattolica: se le scuole della prima metà del Cinquecento (quella fiorentina su tutte) erano state fortemente permeate di paganesimo e per questo non costituivano terreno fertile per la dottrina tridentina, Bologna appariva invece aperta alle nuove esigenze, soprattutto in ragione della lunga tradizione accademica di stampo teologico-filosofico.[61]

Da un lato il *Discorso* si presentò come qualcosa in divenire, mentre dall'altro fornì un dettagliato e compiuto orientamento, tanto per l'iconografia sacra quanto per quella

---

57 Con il termine «emblema» si indica solitamente una figura simbolica accompagnata da un motto, da una dichiarazione in versi o da un commento in prosa. Il primo ad usare la parola in questa accezione fu Andrea Alciato, nel suo *Emblematum liber*, pubblicato ad Augusta nel 1531; ma già un anno prima, nel 1530, Alciato scriveva, nel suo *De verborum significatione* (Lione 1530): «le parole contrassegnano, le cose sono contrassegnate. Ma anche le cose contrassegnano, come i geroglifici di Oro e di Cheremone; e a prova di ciò noi abbiamo compilato un libro il cui titolo è *Emblemata*». La parola, in greco e in latino (Cicerone) significa «ornamento accessorio» e in latino anche «opera musiva» e «ornamento del discorso» (Quintiliano). Già nel 1499 l'aveva usata, intendendola come «opera musiva», Francesco Colonna nella *Hypnerotomachia Polyphili*, che fu pubblicata a Venezia. Gli emblemi rispondevano ad un duplice intento: il fine didattico (assegnato dall'estetica del Rinascimento alla poesia in genere) e il desiderio di combinare varie arti in un'espressione complessa. Con il diffondersi della letteratura emblematica si ampliò anche l'accezione del termine «emblema», fino ad intendere vere e proprie illustrazioni, immagini bibliche, quelle delle vite dei santi e di certi libri di edificazione devota, come il *Pélegrinage de Colombelle et de Volontairette… exprimé par de beaux emblèmes par B. à Bolswert*, Anversa 1636. Per la pittura, si segnala invece SMIDTS 1695. Sull'emblematica, si veda: s.v. *Emblema*, in *Enciclopedia italiana* 1949, XIII, pp. 861-865.

L'iconologia, parola di origine greca che letteralmente significa «discorso intorno all'immagine», è la disciplina che si occupa di indagare il significato delle immagini attraverso lo studio dell'iconografia (lett. «decrizione dell'immagine»); nel Cinquecento, all'epoca di Ripa, tra i due termini vigeva ancora una certa confusione, motivo per cui venivano spesso scambiati. Il trattato di Ripa fornì in questo senso un moderno *vademecum* su 'come rappresentare' concetti astratti quali il Tempo, la Giustizia, ecc. e, parimenti, un repertorio iconografico utile a riconoscere e a decodificare le immagini in base ai loro attributi.

58 PRODI 1983, pp. 29-30. Sulla figura di Gabriele Paleotti, si veda: BIANCHI 2008; PRODI 1967.

59 Il *Discorso* fu progettato per essere articolato in cinque libri, ma di essi ne furono realizzati solo due, a loro volta preceduti da un Indice che però comprende anche i capitoli dei tre libri mai scritti (PRODI 1983, p. 28, nota 5.). Per l'edizione latina del testo, si veda *De imaginibus sacris et profanis ... libri quinque,* ex officina typ. Davidis Sartorii, Ingolstadt 1594; per le edizioni moderne, si veda BAROCCHI 1961, e ristampa anastatica con introduzione di P. Prodi, Sala Bolognese 1990.

60 PRODI 1983, p. 30.

61 REYMOND 1910, pp. 109-127.

profana; se, dal punto di vista metodologico, intendeva avere un carattere interlocutorio (per non collidere con gli alti esponenti del clero), sotto il profilo contenutistico richiamava infatti l'etica, l'estetica e l'apologetica controriformista. Il ruolo dell'artista era paragonato a quello del predicatore: per entrambi occorreva ottemperanza dottrinale; nel caso dell'arte, questa riflessione condusse al primato della funzione e dei contenuti, a discapito delle questioni stilistiche e mortificando così la riflessione estetica, laddove la preoccupazione morale disciplinava il diletto dei sensi.[62]

Nonostante si trattasse di un discorso 'difensivo', non mancò tuttavia la riflessione sul senso dell'iconografia cristiana, intesa come bene culturale ordinato soprattutto alla catechesi e al culto; l'opera di Paleotti è così utile allo studio dell'iconografia, nel trattare il rapporto tra autonomia e funzionalità dell'arte, forma e contenuto, etica ed estetica, osservazione delle regole e responsabilità dell'artista. Soprattutto in merito all'arte sacra, l'attenzione doveva focalizzarsi sul concetto di *splendor formae*, per comprendere come il contenuto dell'opera d'arte possa diventare veicolo per raggiungere l'ineffabile. Con Paleotti l'iconografia perdette così il carattere (tipicamente manierista) dell'autoreferenzialità, per diventare epifanica, nell'alveo della *civitas christiana*, ancella della liturgia, del dogma e del rito, senza disconoscere la libertà creativa dell'artista.[63]

Entrando nel vivo dell'analisi, nel primo libro viene inizialmente trattata la questione delle immagini in generale, per poi focalizzarsi su quelle sacre e profane, dal punto di vista dottrinario. La pittura è vista come uno strumento immediato per esprimere con verosomiglianza concetti e sentimenti interiori, rendendo l'artista (*artefice*), compartecipe della forza creativa divina (Dio stesso è *artefice* del mondo). A conclusione di questa prima parte introduttiva, Paleotti passa in rassegna i pittori e gli scultori annoverati tra i santi e i beati, per poi addentrarsi nella divisione tra immagini sacre e profane; lo scopo delle immagini cristiane è triplice ed essenzialmente riconducibile a tre verbi, tradizionalemente legati alla retorica: dilettare, istruire, commuovere (capp. XXII-XXV). Ora la persuasione non viene più affidata esclusivamente alle parole, ma anche a forme di comunicazione non verbale:

> Ora, per esponere meglio ciascuna delle tre parti che debbono concorrere in ogni cristiana imagine, cominciamo prima dal diletto, del quale forse ad alcuno potria parere essere superfluo il ragionarne, poiché non è alcuno tanto stupido e così privo di senso, che non senta dalle belle pitture grandissimo piacere. Ma noi non abbiamo per fine di provare questo, ma più tosto di spiegare la grandezza di questo diletto e farlo conoscere molto maggiore che forse non suole essere communemente stimato.
>
> Laonde dicemo che ogni piacere, che si piglia d'una cosa, presuppone sempre che preceda la notizia di essa; perché di quello che non si conosce non si sente piacere né dispiacere. Questa cognizione negli uomini è di tre sorti: l'una animale, che si ha per via dei sensi, gustando, odorando, toccando etc.; l'altra è razionale, che, se bene ha principio anch'ella dal senso, passa però per via della ragione e discorso a grado più alto e giudica le cose universali astratte da ogni materia; la terza è sopranaturale, nascendo da un lume divino infusoci mediante la fede, per mezzo della quale crediamo e conosciamo cose che eccedono non solo la capacità de' sensi, ma ancora ogni discorso umano et intelligenza razionale: la quale ancora si chiama cognizione spirituale, donata agli animi mondi et innocenti dalla singolare grazia di Dio.
>
> A ciascuna dunque di queste cognizioni sono congiunti ancora e conseguenti certi affetti, largamente parlando, come sono amare, odiare, attristarsi, dilettarsi e simili cose. E però dalla prima cognizione, che si ha per mezzo de' sensi quando l'oggetto è conveniente e proporzionato a quelli, ne nasce una dilettazione che si chiama animale overo sensuale, non pigliandosi però in questo luogo in mala parte; dall'altra ne nasce una dilettazione chiamata razionale; e dalla terza l'altra dilettazione chiamata spirituale. Di modo che una cosa istessa, sì come può essere da noi conosciuta in tutte queste tre maniere diverse, così ci può

62 DELLA TORRE 2002, p. VIII.

63 *Id.*, p. IX.

apportare tre sorti diverse di dilettazione, corrispondenti a ciascuna delle cognizioni.[64]

E sull'istruire:

> Quello che l'uomo per via dell'udito, mediante la fede, nella mente sua ha conceputo, ora, con gli occhi mirandolo, viene mirabilmente a confermarlo e stabilirlo nel cuore suo ! … ! .[65]

> E certo è che per via di queste pitture communemente usa la santa Chiesa in tutti i luoghi della cristianità di soccorrere alla infirmità loro, perché, dichiarati che li siano almeno rozzamente gli articoli della fede, per mezzo poi delle pitture più facilmente li capiscono e li conservano a memoria; altrimenti resteriano privi del mezzo di godere dei santi sacramenti, onde giustissima causa avriano sempre di dolersi che, non essendo proibito l'uso dei libri in qualonque lingua a chi vuole imparare, sia greca, ebraica, arabica, schiavona o indiana, ad essi solo fosse vietato il linguaggio che possono intendere, cioè le pitture, che a loro servono per libri.
> Ma di più anco: se è lecito di predicare il misterio della passione o la vita d'un santo, perché non sarà permesso parimente il poterla con figure rappresentare? E se è lecito l'ascoltare con le orecchie la Passione, perché non con gli occhi a mirarla? E se è lecito a leggerla in un libro approvato perché non di guardarla in una tavola fedelmente e divotamente compartita?[66]

Quanto al commuovere:

> Resta la terza parte, non solo propria, ma prencipale delle pitture, che è di movere gli animi de' riguardanti, il che tanto maggior laude le apporta, quanto che l'effetto in sé è nobilissimo et esse a ciò sono molto atte et efficaci. Ché se nelli oratori il saper volgere con la facoltà del dire gli affetti altrui in questa o in quella parte è stata riputata laude sopra le altre eggregia et eccellente, chi dubita che le pitture cristiane, da bellezza spirituale accompagnate, tanto più efficacemente e nobilmente potranno effettuare questo, quanto che di natura sua, rispetto alla moltitudine universalmente rozza, a ciò sono più atte, et il fine a che caminano, come di già dicemmo, è molto più sublime e glorioso?[67]

Dal commuovere deriva l'empatia, dunque l'imitazione della vita dei santi da parte del fedele; le immagini in questo senso hanno una grande responsabilità.

> Il sentire narrare il martirio d'un santo, il zelo e costanza d'una vergine, la passione dello stesso Cristo, sono cose che toccano dentro di vero; ma l'esserci con vivi colori qua posto sotto gli occhi il santo martirizzato, colà la vergine combattuta e nell'altro lato Cristo inchiodato, egli è pur vero che tanto accresce la divozione e compunge le viscere, che chi non lo conosce è di legno o di marmo.[68]

Nel capitolo XXX del primo libro Paleotti passa ad esaminare il modo in cui debbano essere venerate le sacre immagini e quale culto sia ad esse dovuto:

> Ma noi diciamo che in due modi, cioè con due intenzioni, si possono formare le imagini degli spiriti beati e sostanze celesti: l'una per esprimere la divinità come è in se stessa, e questa saria pazzia, non essendo capace materia alcuna di simile espressione, né sendo la divinità cosa che si possa ritrarre; l'altra è per figurare quelle cose ne le forme che

64 Barocchi 1960-1962, pp. 216-217.
65 *Id.*, p. 222.
66 *Id.*, p. 225.
67 *Id.*, p. 227.
68 *Id.*, p. 228.

> ritroviamo nella sacra Scrittura o che dai santi nostri Padri a noi sono state lasciate, come serìa il dipingere lo Spirito Santo in forma di colomba, et Iddio Padre con faccia di vecchio, e gli angeli giovini et alati col diadema o altri misteri che se li convengono.
> E di questa maniera è stato sempre dalla antichità giudicato che si possano e si debbano con tali somiglianze, proporzionate a' sensi nostri per la debolezza di quelli, rappresentare le cose celesti, acciocché dalla significazione et imitazione di queste cose visibili, a noi note, ascendessimo alla meditazione delle invisibili.\
> E perché di questa materia ne abbiamo a trattare più minutamente nel quarto libro, ci rimettiamo a quel luogo.\
> L'altra prencipale dubitazione suol essere, che è parso ad alcuni che, nel venerare le nostre imagini, noi non facciamo differenza dal grande e sommo Iddio dagli altri santi suoi, ma che egualmente onoriamo questi e quello. A che per rispondere più chiaramente, è necessario di ricordare che, essendo proprio degli effetti il corrispondere alle sue cause e convertirsi a quelle secondo il modo a ciascuno conveniente , et essendo Iddio creatore, conservatore e amministratore dell'universo, richiede, come suprema causa et origine del tutto, che l'uomo, eccellente sopra tutte le sue creature, prencipalmente si converta a lui e gli renda il debito onore e riverenza; il che si chiama adorazione. E perché l'uomo è composto di due sostanze, anima e corpo, l'una spirituale, l'altra materiale, richiede parimente che a lui si inchini l'una e l'altra parte, e che\
> con l'anima interiormente, col corpo esteriormente, gli si presti obedienza e si riconosca per superiore.
> Ma di più, perché quella immensa bontà celeste va sempre communicando alcuni de' suoi doni e grazie a varie creature sue, vuole ancora che a quelle, come membri suoi vivi e partecipi della sua bontà et eccellenza, noi diamo onore e culto, non già di pare dignità e prerogativa a quello che alla maestà sua si deve, ma con alcuni gradi inferiori, che pigliano insieme diversi nomi, chiamandosi il primo latrìa, il secondo iperdulìa, il terzo dulìa.[69]

A coloro che criticano l'aspetto idolatrico del venerare le sacre immagini, Paleotti risponde:

> Quando pure qualche errore potesse in ciò occorrere in alcuni, questo pericolo non è tale che, per fuggirlo, si abbiano a proibire le imagini; imperò che, quando una cosa per sé stessa è buona, o anco indifferente, non deve ella essere vietata, se bene alcuni di quella si servissero male: perché, in questa maniera, si averia da vietare il vino, che a molti causa ebrietà, e l'uso delle armi, perché ne vengono spesse volte omicidii ingiusti, e l'uso dell'oro e dell'argento, perché induce gli uomini alla avarizia. Anzi, la lezzione dei libri sacri e dottrina evangelica per questo porteria pericolo di essere proibita, perché, per lo abuso di molti, da quella tutto dì veggiamo nascere nuove eresie; la qual cosa che altro saria che eradicare il grano, perché non vi nascesse zizzania, contro il precetto del Salvatore?
> Si devono donque levare gli abusi e gli accidenti cattivi, lasciando sana et intera la sostanza.[70]

Ed è proprio sul tema degli abusi che si concentra il secondo libro, prendendo le mosse dalla questione lasciata aperta dal precedente: nel testo (per noi oggi) conclusivo Paleotti affronta concretamente le problematiche legate all'attualità, a partire dal Concilio di Trento.
Nei primi due capitoli troviamo considerazioni riguardanti lo spirito paganeggiante e lascivo tipico dell'arte sacra moderna, condannato dal decreto tridentino sulle sacre immagini, lotta fondamentale agli abusi, ma di per sé non sufficiente, in quanto troppo generale, e dunque bisognosa di ulteriori precisazioni. Per la classificazione delle immagini 'nocive' al cristiano, Paleotti segue quanto indicato dal Concilio per i libri (regole alla cui

69 *Latrìa* è il culto riservato a Dio solo; l'*iperdulìa* è il culto riservato alla Vergine; la *dulìa* è il culto dei santi (*Id.*, pp. 246-248).

70 *Id.*, p. 263.

stesura egli stesso aveva partecipato): esse vengono dunque etichettate come «temerarie», «scandalose», «erronee», «sospette», «heretiche», «superstitiose» e «apocrife».[71]
Temerarie sono quelle immagini che raffigurano come verità libere interpretazioni della Sacra Scrittura (Immacolata Concezione, numero degli angeli, gerarchia dei santi, ecc.): a questo tipo di eterodossia, Paleotti risponde che si potranno dipingere immagini temerarie purché siano giustificate dalla probabilità e purché servano ad aumentare la devozione, come nel caso di Gesù nell'orto o del pianto della Vergine. Scandalose sono quelle immagini che offendono gli occhi, rappresentando cose religiosamente o moralmente indegne. Erronee sono quelle immagini che hanno in comune il difetto di contravvenire ai dettami della ragione, e per questo sono catalogate, a seconda, come sospette, vicine all'eresia, superstiziose o apocrife.
A proposito delle immagini apocrife, ispirate ai vangeli non approvati ufficialmente dalla Chiesa, la condanna è mitigata dall'accettazione della loro appartenenza alla tradizione iconografica cristiana, come l'uso di dipingere Cristo con il perizoma, la genuflessione di Maria durante l'Annunciazione, il cavallo imbizzarrito della Conversione di san Paolo, ecc.:

> Sì come, per essempio, non ci è evangelista che dica che, quando nostro Signore fu crocifisso, gli fossero coperte le parte pudende di alcun panno o velo, e nientedimeno è cosa tanto ragionevole e tanto frequentata già da tutti i secoli nella cristianità, che il volere mettere in dubbio questo pareria quasi una impietà. Nella nonziazione della gloriosa Vergine, quando l'arcangelo Gabriele la salutò, non dice la Scrittura quello che allora facesse la Madonna, se caminava o sedeva o cusciva o operava altro; nientedimeno tutti i pittori sempre hanno concordato che ella fosse genuflessa intenta all'orazione, e così ci abbiamo a persuadere che fosse. Non dice lo Evangelio, quando il Salvator nostro fanciullo con la madre e S. Gioseppe fuggì in Egitto, se andassero a piedi o a cavallo o come; nientedimeno communemente dipingono i pittori la Madonna sopra l'asinello col figliuolino in braccio, che è così ragionevole che fosse, essendo la beata Vergine ancora tenera, e dovendo fare viaggio così longo, et essendo usanza che le altre donne andassero in quel modo, sì come la Scrittura nominatamente fa menzione della moglie di Moisè e suoi figliuoli, dicendo: *Tulit ergo Moyses uxorem suam et filios suos, et imposuit eos super asinum, reversusque est in Aegyptum* . Nella conversione di san Paolo dipingono un cavallo feroce, dal quale egli cadesse in terra, e nientedimeno non dice san Luca che fosse più a piedi che a cavallo; ma perché è più verisimile che, essercitando l'ufficio commessoli dai prencipi de' sacerdoti e facendo viaggio in Damasco, fosse a cavallo, come sogliono usare simili personaggi, però in tal modo e giudiciosamente si suole ritrarre: il che in altri simili molti essempi può eziandio occorrere.[72]

La tradizione sarà comunque accettata solo se rappresentata con ragione e verisimilitudine:

> Ma qui di nuovo è d'avvertire primieramente, che non basta che li pittori si accordino insieme a dipingere una cosa, se ella non è fondata nella ragione e verisimilitudine grande, et communemente da i dotti accettata.[73]

Nella seconda parte del libro, Paleotti affronta il tema degli abusi nell'arte profana, toccando così il problema del rapporto tra Rinascimento e Riforma cattolica. Se una forte diffidenza viene mostrata verso il mondo classico attraverso il divieto assoluto di rappresentare qualsiasi divinità pagana anche se come motivo ornamentale, troviamo in queste pagine un atteggiamento di apertura verso il mondo dei valori umani e naturali: la

71 *Id.* pp. 265-289.
72 *Id.*, pp. 288-289.
73 *Id.*, p. 288.

grazia perfeziona e completa la natura e il cristiano deve impadronirsi di tutte le cose create da Dio, che sono buone nel loro ordine e diventano nocive solo se distorte.[74]
Il richiamo alla realtà naturale e, di conseguenza, storica, è ancor più approfondito nella terza parte del libro, dove il pittore, dopo essere stato paragonato all'oratore e allo storico, viene richiamato al dovere di dipingere in modo verosimile, bandendo ogni forma di immagine «bugiarda» e «falsa»; analoghe alle false sono le pitture «non verisimili», anche se esse non vanno contro la verità ma contro la probabilità storica, in collisione con le nostre cognizioni.[75]
Ad esempio, il non-verisimile potrà derivare anche:

> Da qualche qualità della persona come quando si figura il corpo di Nostro Signore in croce morbido e bianco, sì come communemente sogliono fare i pittori, senza alcun segno di livore o de flagelli: chi non s'accorgerà sùbito ciò essere non verisimile, essendo stato poco prima fierissimamente battuto e consumato? Overo dall'abito e vestimenti, come accade nella pittura con\l santa Maddalena, piena di ricci e belletti e vanissimi acconci, dapoi che, ravedutasi dell'errore, si era prostrata a' piedi del Salvatore e facea professione di penitente.[76]

Un'ulteriore categoria da evitare è quella rappresentata dalle pitture «inette et indecore», di cui tratta al capitolo XXVII dello stesso libro, laddove il concetto di «decoro» corrisponde al rispetto della personalità storica o devozionale dell'effigiato; ad esempio, nel caso della Vergine:

> Incominciando donque dalla qualità della persona, chiamano inetta ogni pittura di essa, che sia formata con faccia colorita, liscia, grassa e quasi lasciva, che è errore insopportabile.
> Dall'abito poi, quando, sendo ella la vera idea dell'umiltà e modestia, vien rappresentata con ricci, vestimenti et ornamenti pomposi e vani, e fino con le perle e pendenti alle orecchie, che fa stomaco a vederla.
> Dal luoco, quando si dipinge la stanza dove fu annonciata dall'angelo Gabriele, la quale si ha da credere che fosse conforme alla verginale sua semplicità, anzi, come ancor oggi chiaro si vede nella santa Casa di Loreto; e nientedimeno molti vi aggiongono fuori della stanza colonne alte, e dentro padiglioni ricchi, et altre superfluità molto lontane dalla professione sua.[77]

Anche qualsiasi forma di raffigurazione «orrenda», «grottesca» o «mostruosa», e quindi in contravvenzione a qualsiasi principio di decoro doveva essere evitata, in questa direzione.[78]
Nel capitolo XXXII del libro secondo viene trattato il tema delle pitture che apportano novità nell'arte sacra, le quali debbono essere accolte con molta prudenza e quasi con sospetto, per il pericolo di incorrere in aberrazioni dogmatiche; in questo senso, Paleotti non mostra chiusura, ma una certa rielaborazione della norma tridentina che esigeva per le immagini sacre insolite la preventiva approvazione del vescovo.[79]
Rispetto alla pietà figurativa medievale, che non distingueva tra stato di natura e stato di grazia, la nuova spiritualità tridentina costruì la propria normativa dogmatica attraverso la distinzione dei due piani, contro ogni forma di trasfigurazione allegorica che offuscasse la comprensione dei fatti. Ogni invenzione non vera o verisimile, tanto cara all'arte

74 Si veda: PRODI 1983, p. 40.
75 *Id.*, p. 43.
76 BAROCCHI 1960-1962, p. 367.
77 *Id.*, p. 373.
78 PRODI 1983, p. 49.
79 PRODI 1983, p. 46.

medievale fu ora aborrita e rifuggita, allo scopo di una maggior chiarezza didattica e per non distogliere il fedele dalla contemplazione dei misteri.[80]
Nell'ottica del *Discorso* di Paleotti, in ottemperanza ai dettami tridentini, l'immagine sacra avrebbe così trovato approvazione generale: a partire dai pittori (conquistati dall'arte), dai letterati (conquistati dall'esattezza e dalla profondità del contenuto), dai membri del clero (che avrebbero meditato grazie all'ispirazione religiosa dell'artista), sia soprattutto da parte degli illetterati (conquistati dalla chiarezza didattica e dalla qualità della pittura).[81]
Nel 1593 fu pubblicato a Roma un breve trattato, la *Tractatio de poësi et pictura*[82] del gesuita Antonio Possevino, con cui Paleotti aveva avuto contatti; la *Tractatio* di Possevino conobbe numerose ristampe ed edizioni e Paleotti ebbe modo di leggerla. Alla pittura il gesuita dedica poche righe, definendola come poesia muta («ut pictura poësis») e trascurando ogni preoccupazione per qualsiasi forma di realismo storico teologico, mentre sembra invece accordare la propria preferenza alla dimensione dell'allegoria. Tuttavia, egli dedica il capitolo XXVI all'iconografia di Cristo e dei santi, mentre il XXVII alla condanna delle immagini lascive e pagane.[83]
Già nel *De pictura sacra* di Federico Borromeo (1564-1631)[84], edito per la prima volta a Milano nel 1624, la spinta riformatrice di Paleotti sembra essersi ormai esaurita, mentre prevalgono la conservazione, la preoccupazione per il decoro delle immagini e per l'iconografia, unitamente alla difesa morale dei contenuti, ribadendo quanto era stato indicando nel secolo precedente.[85]
Bologna e le teorie del cardinale Paleotti costituirono dunque una sorta di cerniera, di mediazione, applicazione e interpretazione localistica dei decreti conciliari; ma il testo di Paleotti da solo non poteva bastare e, soprattutto, non fu uno strumento pensato e progettato in seno al Concilio. Quello che il consesso tridentino invece organizzò allo scopo di controllare capillarmente le singole diocesi furono i sinodi provinciali e diocesani e le sacre visite pastorali.

2.2.2. I sinodi provinciali e diocesani: da Milano a Ravenna

Il primo successo del concilio fu la sua piena approvazione e adesione da parte del pontefice Pio IV: il giorno 30 dicembre 1563 egli creò a Roma una commissione di cardinali e prelati, la *Congregazione del Concilio*, con la funzione di rendere attuativi i decreti, il cui membro più influente fu lo stesso Carlo Borromeo, al tempo giovane nipote del pontefice. Contemporaneamente, si manifestò l'azione del papato per estendere l'attuazione dei decreti tridentini anche al di fuori di Roma, attraverso la loro pubblicazione ufficiale, da parte della tipografia di Paolo Manuzio.[86]
Dopo Pio IV, il principale propugnatore di queste riforme fu il successore Pio V (1566-72): durante gli anni del suo pontificato egli nominò più di trecento vescovi, rigorosamente scelti secondo le norme tridentine. Le diocesi furono infatti il campo nel quale si decisero

80 *Id.*, pp. 48-49.
81 *Id.*, pp. 53-54.
82 POSSEVINUS 1595.
83 Si veda: PRODI 1983, pp. 155-156.
84 CASTIGLIONI 1932 (testo latino alle pp. 1-55, trad. it. alle pp. 57-114).
85 Si veda: PRODI 1983, p. 56.
86 Sulle diverse tempistiche con cui gli stati europei accolsero le nuove direttive tridentine, si vedano: MOZZARELLI, ZERDIN 1997; PRODI 1966, pp. 387 e 398-99; PROSPERI 2001; TURCHINI 2010; ZERDIN 1984a; ZERDIN 1984b.

le sorti della Riforma cattolica: lo stesso Carlo Borromeo non esitò a lasciare Roma per raggiungere Milano e risiedervi stabilmente.[87]
Una breve rassegna di delibere pastorali prese in seno a singoli concili provinciali e sinodi diocesani (ad esempio, già Hornedo menziona i casi di Malines, Milano, Cambrais, Reims, ecc.) mostra come le decisioni territoriali siano delle mere ripetizioni dei decreti tridentini, senza alcun significativo apporto; le varianti, quando ci sono, sembrano essere solo formali, senza alcun nuovo dato concreto o apprezzamento preciso, con particolare insistenza sulla condanna morale del nudo e delle immagini profane e lascive.[88]
Nei già menzionati *Acta Ecclesiae Mediolanensis*[89] relativi al primo concilio provinciale del 1565, Carlo Borromeo vietava di dipingere leggende popolari non approvate né dalla Chiesa né da scrittori autorevoli:

> Historiae quoque, quibus neque Ecclesia, neque probati scriptores auctoritatem ullam dederunt, sed sola vulgi vana opinione commendantur, effingi prohibeantur.[90]

Tale divieto, per quanto sostenuto da diversi trattatisti, non era contenuto del decreto tridentino; ordinava il decoro e la dignità dei particolari di un'immagine sacra; prescriveva ai vescovi di convocare artisti appartenenti alle loro rispettive diocesi, per ammaestrarli sulle cose da evitarsi nel raffigurare le sacre immagini e di controllare che essi non procedessero in questa loro attività artistica senza la supervisione del parroco.[91]

> Haec et reliqua huiusmodi ex Tridentini concilii praescripto, ut commodius episcopi exequantur, convocent suarumdioecesum pictores et sculptores, omnesque pariter doceant, a quibus cavere debeant in sacris imaginibus effigiendis: curentque ne illi, inconsulto parocho, aliquam sacram imaginem publice, vel privatim effingant.[92]

Gli artisti che si fossero sottratti a questo controllo e i loro committenti sarebbero stati puniti; i parroci avrebbero dovuto riferire al vescovo eventuali problemi; le immagini sacre già esistenti sarebbero state giudicate dal vescovo, con l'assistenza di uomini dotti e, se necessario, distrutte o purgate. Nel terzo concilio provinciale ambrosiano, che si tenne nel 1573, vennero rese note le istruzioni a cui avrebbero dovuto attenersi gli uomini di Chiesa (unitamente ad architetti, artisti, artigiani) nella costruzione di chiese, nella realizzazione

87 Carlo Borromeo era divenuto l'alfiere dell'attuazione controriformistica a Roma: dalle riforme degli uffici ai fondamenti del seminario romano, alle visite pastorali delle parrocchie, all'obbligo della residenza per i vescovi. In parallelo, venne redatto un nuovo *Indice* dei libri proibiti (1564), che mitigasse l'eccessiva austerità di quello di Paolo IV; fu compilato un catechismo (edito nel 1566) per i parroci, allo scopo di insegnare la dottrina cattolica; fu attuata la riforma dei libri liturgici per dare forma ed unità al culto e alle preghiere comunitarie, del *breviario* (1568) e del *messale* (1570). Si veda: PRODI 1966, p. 387.

88 DE HORNEDO 1945, pp. 333-362; PRODI 2014, p. 73.

89 Gli atti giuridici della Chiesa milanese furono pubblicati nel 1582 per raccogliere e divulgare la copiosa legislazione promossa da san Carlo Borromeo durante la sua attività pastorale milanese (i sinodi diocesani) e come metropolita della rispettiva regione ecclesiastica (i concili provinciali). Nell'opera legislativa di Carlo Borromeo troviamo precise indicazioni sulla struttura della diocesi ambrosiana e sulla sua articolazione in pievi e parrocchie, sull'amministrazione dei sacramenti e sull'anagrafe parrocchiale (primo esempio di anagrafe in senso proprio, in anticipo di due secoli sull'anagrafe civile), sulle scuole di catechesi (forme embrionali di vere e proprie forme di alfabetizzazione) e sulle confraternite laicali (importanti espressioni di aggregazione con finalità di mutua assistenza e di carità sociale), fino ad arrivare a indicazioni di carattere igienico-sanitario. L'importanza degli *Acta* è comprovata dal fatto che si diffusero in tutto il mondo cattolico, in Europa e in America latina, quale esempio paradigmatico della legislazione ecclesiastica di epoca post-tridentina almeno fino alla fine dell'Ottocento, come dimostrano le numerose edizioni e le numerose traduzioni nelle principali lingue europee.

90 RATTI 1890-1899, coll. 36-37.

91 PRODI 2014, p. 74.

92 RATTI 1890-1899, col. 37.

dei loro ornamenti e delle loro suppellettili. Nel quarto concilio provinciale, del 1576 (ma pubblicato solo nel 1580), si ribadirono alcune norme generali, tra le quali l'esortazione ai rettori di chiese alla buona conservazione delle immagini e all'erudizione del popolo su di esse, ma a questo si aggiunse l'espresso divieto di raffigurare nelle chiese animali, fatta eccezione per quelli richiesti dalla storia sacra che si intendeva rappresentare:[93]

> Effigies iumentorum, canum, aliorumve brutorum animalium in ecclesia ne fiant: cum aliquid inhonestum, aut profanum in ea apparere nefas sit, ex Tridentini Concilii sanctione; idque plane etiam septima Nicaena Synodo oecumenica vetitum sit. Si vero historiae sacrae expressio, ex sanctae Ecclesiae matris consuetudine, aliter quandoque fieri postulat, hoc sane non vetatur.[94]

Le direttive conciliari si diffusero presto anche nelle diocesi fuori Milano, sino a Ravenna. Dalla morte di Rinaldo di Concorrezzo (1321) al governo di Giulio Feltre Della Rovere, nella provincia ecclesiastica ravennate non si tenne alcun concilio provinciale: come si è già detto, fu lo stesso Della Rovere a convocare il primo sinodo dopo il Concilio di Trento, nel 1569, quale punto di partenza inteso ad mettere in pratica, su scala locale, i dettami conciliari.[95]
Presso l'Archivio Diocesano di Ravenna si conservano i testi (v. Appendice) di nove sinodi tenuti in città tra Cinque e Seicento, sintetizzabili come segue:

- 1569 (provinciale): tenuto da Giulio Feltre della Rovere
- 1571 (diocesano): tenuto da Giulio Feltre della Rovere
- 1580 (diocesano): tenuto da Cristoforo Boncompagni
- 1583 (provinciale): tenuto da Cristoforo Boncompagni
- 1593 (provinciale): tenuto da Cristoforo Boncompagni
- 1607 (diocesano): tenuto da Pietro Aldobrandini
- 1614 (provinciale): tenuto da Pietro Aldobrandini
- 1627 (diocesano): tenuto da Luigi Capponi
- 1640 (diocesano): tenuto da Luigi Capponi

In generale, tra un concilio e l'altro non si riscontrano significative differenze di impostazione, ad eccezione di un paio (del 1593 e 1614), che non trattano della questione delle sacre immagini. I restanti sono strutturati, per ciò che qui ci interessa, in decreti sul culto delle reliquie, sulle sacre immagini, sui miracoli e sulla rappresentazione dei gesti sacri.
Tutti concordano sull'intento di rappresentare le sacre immagini (dipinte o scolpite) in modo non lascivo o profano, ma decoroso, per essere poste esclusivamente in luoghi sacri

93 PRODI 2014, p. 74.
94 RATTI 1890-1899, coll. 307-308.
95 MARCHETTI 2014, p. 571.

o pii; le opere dovranno suscitare pietà e devozione e non dovranno vedere l'aggiunta di alcun dettaglio licenzioso: se i curati valuteranno l'indecenza di alcune di esse, avranno il compito di farle guastare o correggere «a spese di chi tocca», a costo di incorrere in pene.
Le reliquie dei santi dovranno conservarsi nelle chiese, in luogo conveniente e in urne o vasi altrettanto convenienti, e dovranno essere mostrate al popolo con lumi accesi; non dovranno altresì essere toccate o portate fuori da quel luogo e si conserveranno come tali solo quelle ufficialmente approvate. L'approvazione di nuovi miracoli dovrà avvenire solo sotto il beneplacito del vescovo e non potrà bastare il «clamore del popolo», secondo quanto stabilito dalle norme del Concilio di Trento. Le storie delle sacre scritture, dei martirii dei santi, della Passione potranno essere rappresentate scenicamente sia in luoghi sacri che profani, anche in monasteri, ma non dovranno in alcun caso suscitare il divertimento o il riso, ma solo la pia devozione. I giorni di festa dovranno essere rispettati come da calendario liturgico e i santi del giorno debitamente celebrati.
Nonostante la controversa e discussa (soprattutto dopo il 1582) partecipazione pastorale, ai sinodi della diocesi ravennate intervennero i vescovi Giovanni Moroni di Modena, Gabriele Paleotti di Bologna, Alessandro Sforza di Parma, Lelio Garuffo Pio di Sarsina, Battista Grossi di Reggio, Alfonso Rossetti di Ferrara, Scipione Santacroce di Cervia, Giulio Parisani di Rimini, Giulio Canani di Adria, Odoardo Gualandi di Cesena, Francesco Guarini di Imola, Giovanni Battista Sighicelli di Faenza, Ercole Sacrati di Comacchio, Antonio Zanotti di Forlì, Francesco Rusticucci di Fano, Giovanni Battista Maremonti di Utica, Antonio Buonuomo abate di Nonantola e, in ultimo, gli abati di Vanganizza e di Sant'Ellero di Galeata.[96]
Con il trascorrere dei decenni, lo slancio e il fervore che avevano caratterizzato l'epoca tridentina vennero progressivamente scemando, anche negli stessi stati italiani. La restaurazione delle strutture ecclesiastiche permase, ma svuotata del suo slancio spirituale, per restare meramente confinata in strutture normative e giuridiche; nella cura delle anime il diritto canonico sembrò prevalere sull'azione pastorale e sugli ideali positivi di riforma. Parallelamente caddero in disuso diverse norme conciliari, a partire da quelle inerenti i sinodi e i concili, i quali diventarono sempre più diradati nel tempo, sino a venir meno all'obbligo della cadenza annuale e triennale.[97]

3. Il Concilio di Trento e il ruolo delle visite pastorali

La tradizione della visita è antica: dapprima diffusasi in epoca carolingia, fu poi formalizzata nell'ambito del diritto canonico e divulgata nella prassi medievale, attraverso l'opera zelante di vescovi e prelati; ma fu solo con la Riforma cattolica che essa ritrovò nuova vita, alla luce del principio della salvezza delle anime e della necessità di ordine e accentramento ecclesiastico.[98] In questa direzione, un ruolo cardine, quale guida ed esempio ai ministri della Chiesa, fu rappresentato innanzitutto dagli ecclesiastici posti al vertice: l'arcivescovo, attraverso la pratica delle visite pastorali, diventava supervisore del clero regolare e secolare e dei luoghi di culto dell'intera diocesi. Le visite pastorali avevano infatti il compito di denunciare le mancanze delle singole chiese e parrocchie e, all'occorrenza, di integrare, uniformare e arricchire in base alle necessità l'arredo e il corredo ecclesiastico, nonché di regolamentare gli usi e costumi dei loro ministri.
Il Concilio di Trento si occupò infatti, in modo compiuto e sistematico, del diritto-dovere di visita da parte degli ordinari diocesani, precisandone le modalità, le finalità e gli enti

96 Casali 1994, p. 417.
97 Prodi 1966, p. 403.
98 Turchini 1996, p. 338.

soggetti; tali norme furono esposte essenzialmente nella sessione XXIV dell'11 novembre 1563, all'interno della sezione dedicata agli strumenti di governo ecclesiastico delle singole diocesi: concili provinciali, sinodi diocesani e visite pastorali.[99] In questa sessione si prescriveva ai vescovi l'obbligo di visitare personalmente le parrocchie della propria diocesi, al fine di debellare le eresie e di stabilire l'ortodossia dei costumi: patriarchi, primati, metropoliti e vescovi avrebbero dovuto visitare personalmente (o tramite il vicario generale o altro visitatore, qualora legittimamente impossibilitati) la propria diocesi, a cadenza annuale o biennale (a seconda dell'estensione del territorio di competenza). In tale direzione, i decreti conciliari miravano a sottolineare il comportamento del vescovo impegnato nella visita: la predicazione venne considerata lo strumento pastorale per antonomasia, allo scopo di tramandare la dottrina pura ed ortodossa, quale via di correzione e incitamento alla pietà, alla pace e alla purezza. Il vescovo avrebbe dovuto inoltre ispirarsi ai principi di povertà e moderazione: il suo seguito, formato da un modesto numero di cavalli e servitori, non doveva gravare sugli ospitanti con spese inutili, ma era tenuto ad accontentarsi di cibi frugali e moderati, senza poter accettare denaro o dono alcuno. Per ciò che concerne le priorità, l'ordinario diocesano in visita aveva innanzitutto il compito di garantire la cura d'anime e il culto divino; in secondo luogo, provvedere al restauro e alla manutenzione degli edifici sacri e controllare l'amministrazione di chiese e altri enti pii, affinché rendite e proventi fossero impiegati in cose necessarie ed utili.[100]
Nonostante le indicazioni conciliari, non furono numerosi quegli ordinari diocesani che, sebbene residenti, si dedicarono personalmente e assiduamente all'attività delle visite pastorali; alcuni vescovi espletarono questa prassi soprattutto all'inizio della propria attività episcopale, per conoscere la realtà della diocesi e per farsi conoscere al suo interno; successivamente, prevalsero visite più che altro di *routine*. L'onere di visita ricadeva spesso sui delegati del vescovo e le commissioni di visita erano coordinate da vicari generali, vescovi suffraganei o ausiliari o da alti dignitari capitolari o da membri dei consigli ecclesiastici.[101]
Nella sessione XXIV non vennero considerati gli ordini regolari, dei quali si era invece già trattato nella sessione XXI del 16 luglio 1562 (all'interno delle norme riguardanti i monasteri, abbazie, priorati, ecc.), dove si era stabilito che questi enti dovessero essere visitati dai vescovi, ma, se di osservanza regolare, i primi responsabili restavano i diretti superiori; solo in caso di loro negligenza di visita il vescovo, dopo l'opport9uno monito, avrebbe provveduto a sostituirli, senza alcun riguardo a privilegi ed esenzioni.[102] Nel caso della diocesi di Ravenna, i documenti non presentano alcun caso di visita agli ordini regolari maschili da parte dei vescovi o dei commendatari.
Nel caso di altri enti, ecclesiastici o laici ma con finalità religiose (come ospedali, collegi, confraternite laicali, monti di pietà) i privilegi ed esenzioni di qualsiasi tipo rivendicati per osteggiare la visita episcopale venivano dichiarati aboliti.[103]
Carlo Borromeo ebbe largo influsso sulla messa in pratica delle disposizioni tridentine: i suoi concili provinciali conobbero vasta diffusione, soprattutto attraverso la stampa (del primo, tenutosi nel 1565, circolarono oltre seimila copie); allo stesso tempo, i materiali racchiusi nel corpus *Acta ecclesiae Mediolanensis* (1584) vennero presi a modello per l'espletamento delle visite stesse.[104] Un ruolo pregnante, in questo senso, rivestì la Congregazione Generale: una struttura permanente in ambito curiale, alla quale erano

99 NUBOLA 1996, p. 383.

100 Si veda: *Id.*, pp. 383-384, con riferimento al testo conciliare, pubblicato in: *Decretum de reformatione,* in *Sacrosancti* 1604*,* Sessio XXIV, Caput III, pp. 182-183.

101 NUBOLA 1996, pp. 384-385.

102 *Id.*, p. 391.

103 *Ibid.*

104 TURCHINI 1996, p. 340.

tenuti a partecipare i vicari della corte dei vescovi, i vicari foranei, i prefetti cittadini e i visitatori; in questa sede, come preposti *ad universam disciplinam* si indicavano il vicario generale con il visitatore generale della città e quello della diocesi, i prefetti o visitatori per la città (sei), i visitatori per la diocesi (uno per ogni zona pastorale). Nel collegio, i vicari avevano il compito di rendicontare schematicamente la situazione, in base alle seguenti voci: chiese, sacerdoti, chierici, confraternite, ospedali, luoghi pii, monasteri maschili e femminili, congregazioni; una volta formate le congregazioni, la visita poteva iniziare.[105] Dal canto loro, i visitati dovevano fornire una copiosa e precisa serie di dati, dagli indici giuridici, economici ad elenchi relativi a cose o persone, come elenchi e inventari di cappelle, legati pii, benefici, persone ecclesiastiche, chiese semplici, cappelle e cappellanie, scuole e confraternite, ecc.[106]

Nel concilio provinciale milanese del 1565, Carlo Borromeo impartì precise disposizioni riguardo l'espletamento della prassi delle visite pastorali, preziosa fonte per la conoscenza della storia religiosa e sociale dell'epoca a cui si riferiscono. La visita doveva essere compiuta con ordine; prima le parrocchie della città e poi quelle foresi; prima la cattedrale e poi le altre parrocchie cittadine. In seguito, sarebbe toccato alle confraternite, seminari, associazioni, ospedali agli altri luoghi pii. Successivamente, vi era l'attenta e precisa disamina dello stato della chiesa, delle suppellettili, dei paramenti, della biancheria, delle reliquie, della pulizia, dei sepolcri, del cimitero, delle cappelle minori e dell'archivio. Di grande importanza era l'inventario dei beni, sia della chiesa che dei benefici capitolari o parrocchiali o annessi a qualche beneficio, così come l'inventario dei beni delle cappellanie, delle confraternite, degli ospedali e di qualsiasi altro luogo pio.[107]

Anche nel caso delle fonti ravennati, le visite pastorali sono il prodotto di un'attività di scrittura profondamente segnata dalla tradizione della cancelleria diocesana, in cui lo scrittore è normalmente un notaio (spesso, di curia) che accompagna il più delle volte un visitatore durante l'espletamento del suo ufficio e che prende nota di ciò che viene visto.[108] Per chi si occupa di studio delle fonti è senz'altro importante appurare se la figura del visitatore coincida, o meno, con quella del notaio: il carattere notarile sembra comunque prevalere mano a mano che ci si addentra nei secoli antecedenti il XIX, mentre in quest'ultimo caso le visite si uniformavano maggiormente ai dettami del diritto canonico. Nel caso di perfetta identità tra le due figure, la scrittura aderisce perfettamente alle intenzioni del visitatore; contrariamente, il testo viene mediato dalla supervisione dell'autore della visita, qualora non trovi quanto scritto pienamente rispondente ai suoi occhi.[109]

A seconda che il visitatore sia un vescovo, un arcidiacono, un vicario o un pievano, lo svolgimento della visita non presenta lo stesso interesse: fra la prima redazione (stesa di solito nel corso della visita) e la sua definitiva trascrizione, parte della documentazione poteva andare dispersa e spesso si verificava il conformarsi a stesure di precedenti verbali.[110] È frequente che, almeno per quanto si riscontra nei documenti parrocchiali e diocesani ravennati, il redattore di una sacra visita si limiti a trascrivere quanto riportato nella visita pastorale precedente, senza l'apporto di alcun cambiamento, intervento o aggiunte critiche e personali. In altri casi l'omogeneità tra le visite è minima: i registri sono tra loro piuttosto divergenti nello stile e nel metodo assunto, grazie a maggiore o minore descrittività dovuta a molteplici fattori, anche nel quadro di una stessa diocesi; alcuni visitatori indugiano del descrivere nel dettaglio le opere d'arte sugli altari, altri

105 Il vicario aveva il compito di richiedere gli indici e gli inventari, di accompagnare il visitatore, di verificare gli *status* al momento della stesura definitiva dei decreti (*Id.*, pp. 341-342, 344).

106 *Id.*, p. 352.

107 Mazzone, Turchini 1990, p. 101.

108 Julia 1973, p. 231.

109 Mazzone, Turchini 1990, p. 100.

110 Julia 1973, p. 101.

menzionano rapidamente solo la dedicazione di questi ultimi, trascurando completamente l'arredo storico-artistico; altri ancora si soffermano solo sulle opere d'arte mobili, omettendo la menzione di quelle parietali, ad affresco o mosaico. La ripetizione periodica della visita permette un riscontro con il prima e il dopo, sia nello stesso luogo che in altri luoghi, rendendo possibile una sommaria comparazione sia in senso sincronico che diacronico. Va però segnalato che, con l'andare del tempo, le visite pastorali diocesane non vennero più compiute esclusivamente dal vescovo, come prescritto dalle norme conciliari, ma dai suoi vicari e con attenzione maggiore agli aspetti patrimoniali, che ai problemi pastorali; la compromissione dell'alto clero con il ceto aristocratico e nobiliare si accentuò, evidenziando una nuova prevalenza degli interessi di famiglia su quelli ecclesiastici.[111]
Secondo le direttive borromaiche, due dovevano essere gli oggetti dell'ispezione: la *visitatio rerum* e la *visitatio hominum*. Nella *visitatio rerum* si trattava di controllare gli edifici (chiesa, cappelle, presbiterio, sagrestia, campanile, cimitero, ecc.), il loro arredo (altari, fonti battesimali, vasi sacri, luminarie, reliquie, mobili, libri liturgici), il loro decoro, per poi passare all'analisi delle rendite della chiesa e della loro amministrazione; l'accertamento aveva lo scopo di garantire che quanto spettava di diritto alla chiesa ed al culto fosse conservato e tutelato con la dovuta cura; in questo caso esistevano veri e propri documenti oggettivi, quali elenchi di reliquie, di indulgenze, di sacerdoti, di oratori, di obblighi di messe, dello stato patrimoniale, fino ai titoli degli altari e magari i nomi degli autori di statue o tele.[112] Nella *visitatio hominum* si trattava di esaminare i chierici (attraverso la raccolta di testimonianze, spesso incomplete e ulteriormente mediate dalla trascrizione) e di verificarne la condizione canonica, l'osservanza degli obblighi (celebrazione della Messa, amministrazione dei sacramenti, insegnamento catechetico ed omiletico, residenza, ecc.), fino ad investigarne la vita morale e le abitudini quotidiane.[113]
Descrivendo l'incontro tra amministratori e amministrati, le visite pastorali rappresentano una preziosa fonte di informazioni sull'organizzazione ecclesiastica, le condizioni materiali delle singole chiese (dai particolari dell'edificio alle suppellettili sacre, dalle decorazioni dei singoli altri all'indicazione dei dipinti), i beni immobili e lo stato patrimoniale; ma sono anche utili a fornire informazioni urbanistiche e topografiche, come la ricognizione di edifici scomparsi; a corredo, gli inventari parrocchiali permettono di seguire, in relazione al quadro economico della chiesa oggetto di visita, quanto è stato fatto e quanto resta da fare, da compiere o da rinnovare.[114] Oltre agli inventari, già di per sé attenti alle cose mobili (ma, ciononostante, neppure qui troviamo armonia di intenti), sono da segnalare infatti anche alcune sacre visite che si distinguono dalle altre per una spiccata attenzione all'aspetto storico artistico, che qui più interessa. Nel caso specifico di Ravenna, le più esaustive in questo senso e davvero meritevoli di attenzione storico-artistica sono quelle legate alle visite compiute dal cardinale Pietro Aldobrandini, uomo di profonda cultura, grande amante e mecenate delle arti: in particolare, si segnalano quelle dell'anno 1605 (vol. III della prima serie Sacre Visite, nell'Archivio Diocesano di Ravenna), del 1606 (vol. V) e degli anni 1612-1613 (vol. VI); soprattutto il volume VI si è rivelato molto utile al fine di una ricostruzione degli interni secenteschi di molte chiese ravennati (v. Appendice).[115] Anche nel caso degli inventari, non tutti i documenti d'archivio si equivalgono: su Ravenna tra Cinque e Seicento, all'interno del *corpus* diocesano *Sacre Visite*, si segnala su tutti, ancora una volta, l'inventario Aldobradini del 1613 (vol. VII prima serie).

111 PRODI 1966, p. 403.
112 MAZZONE, TURCHINI 1990, p. 103.
113 *Id*, p. 102.
114 *Id*, pp. 106-110.
115 Le visite segnalate corrispondono rispettivamente ai volumi 3, 5, 6 e 7 della prima serie *Sacra Visita*, presso l'Archivio Diocesano di Ravenna.

Attraverso le sacre visite è possibile cogliere la sensibilità del visitatore, il suo ideale pastorale, la sua formazione intellettuale, il suo rigore morale; l'utilità dell'analisi delle visite come fonti non riguarda dunque necessariamente i contenuti, ma, in prima analisi, restituisce l'idea del contesto diocesano e culturale entro il quale la visita ha avuto luogo.
Ricavare informazioni utili per la storia della cultura materiale non è facile, ma le visite del secolo XVII (troppo poco resta di quelle del XVI) rappresentano un'interessante fonte in questo senso, sia quando si disponga di inventari analitici, sia quando si tratti di indicazioni rapide e laconiche. A volte può aiutare il lessico dei testi, spesso di incerta interpretazione: nelle visite pastorali del cardinal Borromeo si incontra tanto il termine «icona» (statua), quanto «imago» (quadro), per designare le opere d'arte censite.[116]
Per contestualizzare cronologicamente le visite pastorali compiute a Ravenna tra Cinque e Seicento sarà utile preliminarmente riportare qui di seguito la serie degli arcivescovi in carica nella città esarcale a quell'epoca[117]:

- Ranuccio Farnese (1549-1564): vicario apostolico parmense, tenne a Ravenna un Sinodo diocesano; fu grande mecenate e uomo di profonda rettitudine, celebrato dal cardinale Carlo Borromeo per la sua sapienza e carità;

- Giulio Feltrio della Rovere (1566-1578): cardinale urbinate (detto il *cardinal d'Urbino*), tenne a Ravenna due Sinodi diocesani, nel 1567 e 1571; un Concilio provinciale nel 1569;

- Cristoforo Boncompagni (1578-1603): bolognese, tenne a Ravenna quattro Sinodi diocesani, nel 1580, 1583, 1593, 1599; un Concilio provinciale nel 1582;

- Pietro Aldobrandini (1604-1621): cardinale romano; fu grande mecenate (tra i tanti che lavorarono per lui si segnalano Giovan Battista Marino e Girolamo Frescobaldi), uomo di cultura e amante delle arti; tenne a Ravenna quattro Sinodi diocesani, nel 1607, 1600, 1613, 1617;

- Luigi Capponi (1621-1645): cardinale fiorentino, fu uomo di cultura e grande conservatore bibliotecario del Vaticano; tenne a Ravenna due Sinodi diocesani, nel 1627 e 1640;

- Luca Torreggiani (1645-1669): fiorentino, tenne a Ravenna due Sinodi diocesani, nel 1651 e 1660;

- Paluzzo Altieri (1670-1673): cardinale romano che ottenne il dottorato in Legge, intraprendendo in seguito la carriera presso la corte Pontificia;

- Fabio Guinigi di Norcia (1673-1691): tenne a Ravenna un Sinodo diocesano, nel 1680;

- Raimondo Ferretti (1692-1719): anconitano, già vescovo di Loreto e Recanati, tenne a Ravenna un Sinodo diocesano nel 1702.

In base a quanto emerge da questa rapida rassegna, in cui spicca, su tutti, la personalità di Aldobrandini, è facile allora comprendere come mai siano proprio le sacre visite (incluso l'inventario del 1613) compiute sotto il suo ministero a fornirci la fonte di informazioni più ricca ed esaustiva per quanto riguarda le opere d'arte del clero secolare ravennate tra Cinque e Seicento.

116 MAZZONE, TURCHINI 1990, p. 112.
117 MAZZOTTI 1939.

4. *L'immagine pastorale di Ravenna* post-*tridentina: dai vescovi colombini alla trattatistica di Francesco Ingoli e Felicia Rasponi*

Negli anni Venti del Settecento, Girolamo Crispi (1667-1746), agli esordi del suo breve apostolato ravennate (1721-27), dedicava la sua omelia di inizio mandato al ruolo di Ravenna, eleggendo a simbolo del suo prestigio pastorale l'immagine della città governata da dodici santi e martiri, quei primi arcivescovi che secondo la tradizione furono designati direttamente dallo Spirito Santo, disceso dal cielo sotto forma di colomba (da qui, detti «colombini»).



2. *I vescovi colombini*, da un'incisione del libro di G. Fabri, *Le sagre memorie di Ravenna antica*, Venezia, Valvasense 1664.

Questa raffigurazione (*fig. 2*) aveva costituito lo stendardo ufficiale della Chiesa ravennate nell'età del Concilio di Trento (1545-1563), a perenne monito del glorioso operato di quegli ecclesiastici che avevano svolto in tempi diversi la loro attività apostolica nella diocesi, fino al Settecento inoltrato.[118]
Nel corso del Cinquecento, Ravenna dunque perseverò nel rivendicare quel suo passato di città imperiale e capitale esarcale, dimora *Regum ac Caesarum*, ma soprattutto prima sede papale, guidata da una serie di santi vescovi alla cui elezione aveva concorso, per via

118 Si veda CASALI 1994, p. 417.

diretta, lo Spirito Santo.[119] Già nel 1664, nel presentare al pubblico il suo trattato *Le Sagre Memorie di Ravenna Antica*[120], Girolamo Fabri aveva pubblicato l'incisione simbolica della Chiesa ravennate, che ritraeva sant'Apollinare insieme agli undici arcivescovi, sul cui capo discendono altrettante colombe, nell'atto di reggere la città nel segno della Croce; la stessa immagine, con varianti trascurabili, decorava la *Synodus Diocesana* celebrata dall'arcivescovo Raimondo Ferretti (1650-1719) nel 1701 e, poco più tardi, quella tenuta da Girolamo Crispi nel 1724.[121] Questa immagine ricorrente non mancò di comparire anche in numerose pale d'altare dal Cinquecento in poi, allo scopo di fare memoria ai fedeli della missione di sant'Apollinare e del tema dei vescovi colombini e, allo stesso tempo, al fine di rassicurare la comunità cristiana e cattolica sulle fondamenta, spirituali e secolari, della città di Ravenna: un esempio su tutti è rappresentato dalla pala di Livio Agresti, raffigurante *I vescovi Colombini* (Ravenna, chiesa dello Spirito Santo).[122] Un monito, questo, prezioso anche per coloro che si avvicendarono in epoca moderna, i quali furono sapientemente equiparati agli insigni predecessori dallo stesso Girolamo Fabri, nella sua *Effemeride sagra et istorica di Ravenna antica* (1675).[123] Tra questi, in particolare, la figura di Giulio Feltre Della Rovere (arciv. 1566-1578) assume una particolare importanza: cardinale di Urbino e duca di Sora, egli fu l'arcivescovo che per primo importò i dettami del Concilio di Trento in Ravenna, introducendovi le nuove costituzioni e gli inediti rituali.[124]

Si è già visto sopra come Della Rovere, primo arcivescovo della Controriforma a Ravenna fu colui che convocò il primo sinodo provinciale dopo il Concilio di Trento, nel 1569;

---

119 MARCHETTI 2014, p. 569; FOSCHI 1988, p. 20.

120 FABRI 1664. Il trattato di Fabri si annovera all'interno della letteratura delle guide (diversa da quella dei diari di viaggio, che per secoli la affiancò e che si caratterizza per una maggiore soggettività), che si afferma a partire dal Cinquecento e che perdurerà per oltre tre secoli. L'origine risiede probabilmente nei *mirabilia* dell'antichità, finalizzate soprattutto ai luoghi di culto, le cui prime edizioni a stampa con numerose xilografie conobbero un notevole successo, soprattutto quelle relative a Roma e Gerusalemme. I *mirabilia* indirizzavano verso itinerari prestabiliti, con un severo elenco ordinato di chiese, reliquie, pontefici, imperatori, che costituì una sorta di formula standardizzata, seppur soggetta a modifiche. Col tempo gli orizzonti si ampliarono, in parallelo alla crescita culturale del lettore-fruitore-viaggiatore e alla nascita del collezionismo: fu così che dai luoghi sacri si passò sempre più ai luoghi d'arte; la prima guida solo storico-artistica, in particolare, nacque a Firenze nel 1510 e fu il *Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze fatto da Francesco Albertini prete a Baccio da Montelupo scultore*, edito a Firenze per Antonio Tubini (Si veda: ARRIGHETTI 2016a, p. 15). A Ravenna, il volume di Fabri è il testo che meglio illustra i monumenti sacri della città in quest'ottica di cammino sacro-turistico predefinito: «A chi apre questo mio libro, prima di scorrerlo io apro succintamente i miei sensi, e mi dichiaro, che nel comporre questa qualsiasi istoria, il fine mio non altro fu che quest'uno di dare a miei concittadini una generale notizia di tutte le cose più cospicue della nostra antichissima Patria, la quale in genere massime di cose sagre non cede punto (eccetuatane Roma) a qualsiasi delle città tutte della nostra Italia; e ciò ho creduto esser tanto più necessario quanto che moltissime son le cose, che dalli più non dirò degli Idioti, ma eziando fran gli intendenti vengono ignorate». (FABRI 1664, p. 63). Nel 1678, dopo aver già pubblicato nel 1674 l'*Effemeride Sagra*, Fabri aggiunse a quanto già descritto nelle *Sagre Memorie* ulteriori notazioni, con la sua *Ravenna ricercata* 1678.

121 Si vedano i documenti segnalati in CASALI 1994, p. 418.

122 Livio Agresti (Forlì 1508-Roma 1579), uno dei protagonisti del manierismo romagnolo, è ritenuto l'autore della monumentale pala raffigurante i *Vescovi colombini* nella chiesa dello Spirito Santo. Secondo Vasari, Agresti a Ravenna fu concorrente di Luca Longhi, quasi a voler sottintendere da parte del biografo aretino l'alternativa che in quegli anni l'Agresti rappresentò, con il suo slancio dinamico e le maggiori arditezze compositive, rispetto alla pacata prevedibilità di certe composizioni longhiane. Eppure, nonostante Agresti abbia lasciato in Romagna diverse opere importanti, rientra di diritto nel manierismo romano: fu infatti Roma la sua patria d'elezione, dove lavorò accanto al Sermoneta prima e a Daniele da Volterra poi. Oltre a Roma, Agresti trascorse molti anni in Germania, ad Augusta e nel 1542 lavorò per l'Abate Commendatario dello Spirito Santo, il bolognese Corrado Grassi, per il quale abbellì la vicina chiesa di Santa Maria in Cosmedin (VIROLI 1994, p. 277).

123 FABRI 1675.

124 A lui Bonifacio Spreti dedicò il trattato scritto dal padre Desiderio, che fu volgarizzato e ristampato proprio nel 1574, in pieno umore tridentino. Si veda il documento ricordato in CASALI 1994, p. 420.

figlio del Duca di Urbino Francesco Maria I e di Eleonora Gonzaga, fu nominato arcivescovo di Ravenna poco più che trentenne (era già cardinale dall'età di quindici anni) e ricoprì questa carica sino al 1578, anno della morte. La sua azione di presule attivamente impegnato nella messa in pratica su scala locale delle direttive tridentine riguardò anche la musica: nel suo primo sinodo diocesano egli fece approvare la proposta (a suo dire raccomandata dal Concilio) di inserire un maestro di canto tra i docenti del nuovo seminario, il quale sarebbe stato il responsabile musicale della cappella arcivescovile, stipendiato dall'amministrazione della scuola. In questo modo sarebbe stata assicurata la formazione musicale del clero, indispensabile a garantire, attraverso la pratica del canto gregoriano, quel decoro liturgico espressamente decretato dai padri conciliari.[125]
Come presule della Riforma cattolica a Ravenna, egli si concentrò sulla corretta formazione dei nuovi ministri (a partire dalla fondazione del Seminario nel 1568) e della regolamentazione dei monasteri femminili, attraverso l'editto del 1566 *Sopra l'andare et entrare ne' Monasteri di Monache della città di Ravenna*, allo scopo di introdurre nei conventi femminili l'opportuna vigilanza necessaria a conservare lo stato di Grazia in Dio ed evitare scandali.[126] In particolare, sopra alcuni monasteri femminili arrivò ad esercitare un vero e proprio controllo diretto: è il caso, ad esempio, delle monache francescane di Santa Chiara e di San Paolo, dapprima regolate dai religiosi dello stesso Ordine, poi passate all'obbedienza del vescovo, nel 1569.[127] Nei confronti del monastero femminile di Sant'Andrea, che allora versava in uno stato di infimo degrado, nel 1567 Della Rovere ordinò che fosse rispettata la vita comune, che il dormitorio comprendesse un letto appartato per ogni suora, che fosse alzata la grata contro l'altar maggiore ad un'altezza tale da permettere alle religiose di vedere l'elevazione del Santissimo senza essere viste, che fosse tenuta ben chiusa a chiave la finestrella dei confessionali, che si provvedesse a breve termine a corredare l'altare di un dignitoso scrigno di legno per il Santissimo, entro il quale consevare il tabernacolo d'argento, che fosse chiuso l'ingresso alla chiesa pubblica, che venissero rimosse da ogni stanza tappezzerie, spalliere, oggetti preziosi e qualunque elemento che potesse distogliere dall'esercizio della Regola e dalla condizione di povertà.[128] In questo contesto, la stessa vocazione alla vita monacale ebbe un decisivo incremento e conobbe, tra le sue fila, presenze eccellenti come Felicia Rasponi (1523-1579), una delle donne più devote che la storia ravennate registri.[129]
Accanto all'attenzione del cardinale Della Rovere verso il seminario e i monasteri femminili, si segnala anche la fioritura in questo stesso periodo di alcune congregazioni religiose, come quella dei Sacerdoti del Buon Gesù (attiva tra Cinque e Seicento), che annoverava tra i suoi esponenti personaggi di spicco come l'erudito astrologo Antonio Carnevali; approvata nel 1538 da papa Paolo III e confermata da Giulio III nel 1551, la Congregazione ebbe appena un secolo di vita, poiché fu soppressa già nel 1651 da papa Innocenzo X per scarsa adesione.[130]

---

125 FABBRI (P.) 1994, p. 320.

126 In ottemperanza alle disposizioni conciliari tridentine, egli ribadiva la necessità di clausura assoluta e perpetua delle monache, vietando a chiunque di accostarsi ai parlatori, a porte o finestre. La priora, in particolare, aveva l'obbligo di sorvegliare le monache nei rapporti epistolari col mondo esterno.

127 CASALI 1994, p. 423.

128 *Id*, p. 424.

129 Ispiratori di generazioni di monache e di religiosi furono, in tempi diversi, Giovanna Fabbri (Cinquecento) e Clarice Vaini (Seicento). Giovanna Fabbri, moglie di Raspone Rasponi, destinò al convento figure femminili della famiglia (anche contro la loro volontà), perché non venisse riconosciuto loro il diritto all'ereditarietà; Clerice Vaini, moglie di Cesare Rasponi, rimasta vedova molto giovane, allevò i figli Cesare (futuro cardinale) e Guido a Roma, a diretto contatto con i Barberini, ai queli era legata per vincoli di parentela (CASALI 1994, p. 424).

130 MARCHETTI 2012.

Un altro insigne esponente degli orientamenti tridentini a Ravenna fu Cristoforo Boncompagni (arciv. 1578-1603), che dal 1579 si occupò di riformare le scuole della dottrina cristiana secondo i nuovi dettami.[131] Amico del cardinale Carlo Borromeo, l'arcivescovo Boncompagni legò il proprio nome anche e soprattutto al rinnovamento della città secondo i dettami dell'edilizia di culto moderna, influenzata dalle decisioni tridentine: è il caso del rifacimento della chiesa di San Biagio, o della costruzione *ex novo* dell'oratorio della Santissima Annunziata, o ancora della chiesa di San Rocco (con la relativa confraternita). In aggiunta, egli si dedicò alla regolamentazione delle processioni pubbliche (v. Appendice) e all'organizzazione degli spazi ecclesiastici, riunendo nel 1581 le suore di San Paolo con le sorelle del convento di Santa Chiara, per poi trasferire il seminario diocesano (dal 1568 nei vecchi locali dello spedale di Santa Caterina) nei locali del monastero paolino, rimasto vuoto.
Gli ideali tridentini che animavano l'opera di rigenerazione della nuova classe sacerdotale non si esaurirono nell'opera apostolica di alcune importanti figure di vescovi, ma trovarono ulteriore compimento nella produzione di numerosi trattati rivolti ai ministri del culto al clero in generale, il cui scopo era quello di formare gli animi e le coscienze.
Uno di questi fu lo scritto di Francesco Ingoli (1578-1649), pubblicato nel 1622 e dedicato all'arcivescovo di Bologna Ludovico Ludovisi (di cui era precettore), dal titolo *De Parochis, & eorum officio libri quatuor, ex sacris Canonibus, Decretis, Conciliorum, & praesertim Trid. Constitutionibus Summorum Pont. Romano Catechismo, et aliquot sacrarum Congreg. Card. Responsis*.[132] Nel trattato dell'Ingoli veniva fissato un modello di comportamento virtuoso per i ministri e di corretto *ufficium*, incentrato sull'integrità morale, sull'ineccepibile preparazione teologica, sulle sane abitudini quotidiane e sulla dedizione alla missione evangelica e pastorale: il sacerdote suggella la propria vocazione con la *professio fidei*, che lo obbliga all'obbedienza al pontefice e al proprio vescovo, all'esercizio della *cura animarum*, da svolgere secondo precisi canoni rituali; la Messa rappresenta l'atto sacerdotale più elevato e più vicino a Dio e, in quanto tale, la sua celebrazione deve seguire un rigoroso calendario, determinato *de tempore* e *de loco*, con il rispetto del digiuno e dei necessari apparati; al parroco spettano anche l'insegnamento della Dottrina, la comunicazione delle indulgenze, la predicazione, l'istruzione alla devozione verso la Chiesa, la somministrazione dei sacramenti.[133]
Parimenti, sul versante femminile, si segnala l'apporto della stessa Felicia Rasponi, che nel suo *Dialogo dell'eccellenza dello stato monacale et alcuni essercitii di quello* (1572) [134] contribuì a regolamentare la precettistica monacale, testimoniando la perfezione della vita claustrale, la beatitudine della verginità e la felicità della vita religiosa, in antitesi ai «travagli» della vita secolare, ai «lacci» del mondo e ai «carichi» del matrimonio.
Il profondo bisogno di rigenerazione spirituale e la successiva applicazione dei decreti tridentini perseguita dall'alto con capillarità diedero vita ad una laboriosa ed indefessa attività che per secoli si concretizzò nell'arricchimento e nell'abbellimento delle chiese già esistenti, nell'edificazione di nuove e nella cura dell'apparato esteriore, quale segno di prestigio.[135]

131 Nel pieno del Seicento, i Gesuiti furono presenti anche a Ravenna, in primo luogo attraverso le istituzioni scolastiche: tra i seguaci di Ignazio di Loyola si segnala Francesco Rasponi (nipote di Cesare e figlio di Guido), che fondò il collegio gesuita ravennate presso la chiesa di San Girolamo (1670). Si veda CASALI 1994, p. 422.

132 Bononiae, Typis Victorii Benatii, Impress. Archiepiscopalis 1622.

133 CASALI 1994, p. 423.

134 In Bologna, per Pellegrino Bonardo, 1572, pp. 14 e segg.

135 CASALI 1994, p. 426.

5. *Carlo Borromeo a Ravenna*

San Carlo Borromeo fu due volte a Ravenna: la prima nel 1565, la seconda nel 1583. Nel 1560, all'età di ventidue anni, era divenuto cardinale a Roma e legato di Bologna e di Romagna; ma, a causa dei troppi incarichi a cui doveva attendere nella Santa Sede, sostituì alla sua legazione vicelegati o presidenti. Ottenuto un nuovo mandato a Bologna e in Romagna nel 1565, tenne la carica solo per pochi mesi, per poi fare ritorno a Milano.[136]
Nel tempo delle sue due permanenze nella città romagnola, abitò il palazzo Apostolico nella piazza Maggiore (oggi piazza del Popolo), poi ampliato nel 1696 dal cardinal legato Francesco Barberini; in quel palazzo, il cardinal Borromeo fece costruire una cappella per celebrarvi la Santa Messa; tale oratorio, che in seguito fu convertito ad altro uso, fu poi denominato «cappella di san Carlo Borromeo».
Di Ravenna, il cardinale amò i conventi e le chiese, e non mancò di far loro visita: entrando un giorno nel refettorio dei Camaldolesi e ammirando le *Nozze di Cana* di Luca Longhi, si mostrò alquanto turbato e biasimò che in una casa di religiosi fosse stata dipinta una giovane donna troppo scollata. Allora, per compiacerlo, fu chiamata Barbara, figlia del pittore e molto valente nell'arte paterna, la quale aggiunse a quella figura il velo che le scende dal capo.[137]
Su tutti i monumenti ravennati, Borromeo ne predilesse uno: il santuario portuense in città. Desideroso di visitare la *Vergine Greca*, il cardinale si recò presso i Canonici Regolari Lateranensi, i quali, essendo già venuti da Porto Fuori ad abitare *intra-muros*, nel 1533 avevano iniziato la costruzione del nuovo santuario di Santa Maria in Porto, su progetto del ravennate Bernardino Tavella (ma la consacrazione sarebbe avvenuta solo nel 1608, con il cardinale Pietro Aldobrandini). Egli volle allora celebrare la Messa proprio innanzi alla sacra immagine della *Vergine* Greca, che al tempo era ancora collocata, in via provvisoria, nella cappella del maestoso convento, adiacente la basilica in costruzione. Dopo la Messa, Borromeo accettò, tutto lieto, di sedere a mensa in compagnia del priore e dei canonici; fu in quell'occasione che il cardinale donò ad un caro amico ravennate con il quale si intrattenne a lungo a conversare, don Serafino Merlini, la propria *honestina* (quando Borromeo fu fatto santo dalla chiesa cattolica, si iniziò ad esporre quel panno alla venerazione, nella Domenica in Albis e nel giorno della festa del santo).[138] L'abate Francesco Beltrami aggiunge che lo stesso santo, mentre si trovava a Ravenna, donò il proprio ritratto ai canonici di Porto, donde si ricavò la tavola dipinta che si vede nella cappella a lui dedicata nella basilica. La grande venerazione di Carlo Borromeo verso la *Vergine Greca* fu tale che egli lasciò ben cento scudi d'oro per la costruzione dell'altare al greco simulacro.[139] La seconda volta che egli tornò a Porto fu in occasione di un viaggio di ritorno da Milano; l'immagine santa era ormai stata portata in basilica; il cardinale si

136 GHIGI 1909, p. 294; MAZZOTTI 1952. Si vedano anche: MARCHETTI 2012; TURCHINI 1984.

137 GHIGI 1909, p. 294; MARCHETTI 2012, p. 14.

138 GHIGI 1909, p. 295; MAZZOTTI 1952. Dopo la canonizzazione di Carlo Borromeo (1610), in occasione della Domenica *in Albis* e del 4 novembre (festa del santo), si prese l'uso di esporre l'honestina come cimelio da adorare. Non è poi del tutto vero (segnala Ghigi) quanto afferma il Tarlazzi nelle sue *Memorie Sacre*, che dopo lo scioglimento dei monasteri nel 1797 e la conseguente dispersione delle cose sacre anche questa *honestina* andasse perduta, poiché almeno una reliquia cioè una piccola parte di essa ancora rimane, come si legge nell'inventario della chiesa di Santa Maria in Porto dell'anno 1890, scritto in occasione della Sacra visita: «Nel quarto reliquiario, di legno, vi è posta parte della Salvietta di San Carlo Borromeo in teca d'argento» (Inventario 1890). Si veda TARLAZZI 1852, p. 343. Sull'argomento, Elisabetta Marchetti, accanto al manoscritto del Rossi che si conserva presso l'Istituzione Biblioteca Classense di Ravenna (Mob. 3. 1. b), segnala anche una copia più tarda dello stesso, presso la medesima sede (Mob. 3.1 G/2), senza titolo, ma inventariato come G. ROSSI, *Chiese di Ravenna, indulgenze e reliquie… descritte da G. Rossi* (si veda MARCHETTI 2012, p. 15).

139 BELTRAMI 1783, p. 83.

inginocchiò davanti alla Madre di Dio assieme all'arcivescovo Cristoforo Boncompagni (di cui era ospite), e in tale occasione potè riscontrare, con sommo piacere, che i marmi per l'altare da consacrarsi alla *Vergine Greca* erano già stati preparati.[140]
Dopo la canonizzazione di Carlo Borromeo, avvenuta nel 1610 con papa Paolo V, a Ravenna furono dedicati molti altari al neo-santo: nella stessa Santa Maria in Porto, in San Domenico, Sant'Apollinare Nuovo e nella chiesa dello Spirito Santo; nel 1616, quando fu rieletto abate del monastero portuense, Merlini volle che uno degli altari della navata settentrionale di Santa Maria in Porto fosse dedicato al santo arcivescovo di Milano; ancora oggi, presso quell'altare, è posto il quadro del titolare, che, secondo alcuni, non sarebbe altro che il ritratto donato dal Borromeo allo stesso Merlini, in segno di amicizia.
A Ravenna san Carlo non ricevette solo gli onori degli altari, ma anche degli stessi edifici di culto: due chiese ricevettero il suo titolo, San Carlo in Porta Sisi e San Carlino (già intitolata ai santi Fabiano e Sebastiano, Simone e Giuda).[141]
La presenza del cardinale a Ravenna, unitamente alla sua fama e, in seguito, alla sua canonizzazione, fecero sì che in breve tempo se ne moltiplicassero le attestazioni di culto: accanto al proliferare di reliquie e altari a lui intitolati si diffuse massicciamente la produzione di pale d'altare raffiguranti il santo, solitamente colto in attitudine di preghiera, assorto in sacre conversazioni o nell'adorazione del Crocifisso.[142] È questa l'epoca in cui si viene consolidando l'iconografia ufficiale di san Carlo, corroborata dalle asserzioni di Federico Borromeo, che, nel 1616 riconobbe il vero volto del cardinale nel ritratto realizzato da Ambrogio Figni (1548-1600) e ricavato dalla maschera funebre dell'arcivescovo, custodita presso i Cappuccini di Milano.[143] A Ravenna, l'iconografia del santo era già andata codificandosi piuttosto nitidamente: volto scavato, naso robusto, assorto in sacre conversazioni o colto in preghiera presso l'altare del Crocifisso, abbigliato con la veste e il cappello cardinalizi e recante in mano un libro. Dopo il 1610, accanto a queste immagini si diffusero quelle del santo appena canonizzato, soprattutto grazie alla bottega dei Barbiani, a partire da Giovanni: si vedano la *Madonna con il Bambino e i santi Simone Zelota, Giuda Taddeo, Carlo Borromeo, Fabiano e Sebastiano* (in San Carlino) e il *San Carlo Borromeo* (nel Seminario Arcivescovile di Ravenna). Tale sensibilità è già meno evidente nelle tele del padre Giovanni Battista (1593-1650): lo dimostrano la *Madonna con il Bambino e i santi Carlo Borromeo e Giuseppe* (in San Rocco), *San Carlo Borromeo* (in Santa Maria in Porto) e la *Madonna con il Bambino e i santi Carlo Borromeo, Caterina d'Alessandria e Zaccaria* (in San Giovanni Battista, a Casemurate). Accanto ai Barbiani, chiude la rassegna la tela di Jacopo Bambini (1582-1629), autore della *Madonna Assunta e i santi Giovanni Battista, Caterina d'Alessandria, Carlo Borromeo e Caterina da Siena* (nella Collegiata di Santa Maria in Porto a Portomaggiore).[144]

6. *Florilegi cultuali e liturgici: pratiche di pietà e itinerari processionali*

6.1. Le 'mode agiografiche' dopo il Concilio di Trento

140 GHIGI 1909, p. 295 MAZZOTTI 1952.
141 MAZZOTTI 1952.
142 MARCHETTI 2012, p. 16.
143 *Ibid.*
144 *Id*, p. 17; si vedano anche: CERONI, VIROLI 1994; VIROLI, 1991; VIROLI 994, pp. 278-282.

Se la topografia cultuale rispecchia sensibilmente i mutamenti sociali e culturali reagendo a questi in modo diretto e facilmente riscontrabile nella produzione artistica, è anche da ricordare che la normativa tridentina deliberò la sopravvivenza automatica dei riti con più di due secoli di vita (è il caso, ad esempio, del rito ambrosiano); similmente, questo accadde anche per il culto dei santi.[145]
In generale, tra Cinque e Seicento si constata la fortuna di coloro che vissero più vicini a Gesù (Maria, Giuseppe, Anna, Giovanni e Maria Maddalena), accanto alla progressiva venerazione di mistiche e mistici tardomedievali dalla forte vocazione cristologica: il Concilio di Trento, nel suo intento ordinatore, mirò infatti anche a stabilire una chiara gerarchia celeste, in cui i santi che vissero lontani da Cristo correvano il rischio, di conseguenza, di essere emarginati.[146] Talvolta, gli attributi iconografici di alcuni personaggi potevano essere adattati alle circostanze ed alle necessità cultuali; è il caso di sant'Ulrico di Augusta, la cui venerazione parve intiepidirsi nei secoli XVI e XVII, al punto che l'abate di Sant'Ulrico, Johannes Merck, tentò di fare qualcosa per rendere più attraente il suo santo: commissionò un nuovo altare a lui dedicato, il cui motivo dominante avrebbe dovuto essere la resurrezione di Cristo.

> Ultimato nel 1607 e collocato al posto fino ad allora occupato dal vecchio altare, il nuovo modello presentava il santo non più come patrono che distrugge i topi, ma come maestro di rango vescovile che avvicina i suoi ascoltatori nella predella alla presenza di Cristo nell'eucarestia, per poi invitarli nel retablo alla comunione. Invano si cerca il pesce, l'attributo leggendario del santo, ma anche i suoi vecchi compatroni Simperto e Dionisio; ci si imbatte, invece, oltre che in Benedetto e Scolastica, nei padri della Chiesa latini che fungono da garanti teologici della presenza reale di Cristo nell'eucarestia.[147]

Unitamente a questo aspetto, si è già visto come la vita dei santi fosse anche *exemplum virtutis* per il fedele; a tal proposito, nel 1596 Tommaso Campanella scriveva, rivolgendosi ai Gesuiti (la cui grande preoccupazione formativa e pedagogica è cosa nota):

> Si vede che per tutta l'Italia s'usa il rappresentar la Passione di Cristo nostro Signore e de' santi con frutto de' spettatori grandissimo, perché s'impara la vita buona de' santi e loro lodi e s'inanimisce il popolo ad imitarli e morir volentieri per la verità della fede, combatter cordialmente contro eretici e contro turchi con la pazienza e con l'armi, disprezzare le potestà umane e diaboliche.[148]

In Italia, nella seconda metà del Cinquecento, si assiste ad una forte influenza sulla cultura e sulle arti figurative della mistica di derivazione spagnola, che esercita il proprio influsso ben oltre i confini dei monasteri riformati in cui nasce: da santa Teresa d'Avila (m. 1582) a san Giovanni della Croce (m. 1591), i cui trattati intendono mostrare un cammino di fede incentrato sull'esperienza mistica, collegata alla vita sacramentaria e alla liturgia. La propensione alla mistica nella nostra penisola affonda nella tradizione medievale, tre-quattrocentesca, legata soprattutto ai nomi di santa Caterina da Siena, santa Caterina da Bologna, santa Caterina da Genova, santa Caterina de' Ricci, ecc., le cui vite ed opere trovano larga diffusione di stampa nel corso del Cinquecento, non solo all'interno degli ambienti monastici, ma anche del pubblico laico.
Al tempo stesso, parallelamente alla diffusione del modello mistico, la spiritualità cattolica si trovò a misurare più volte sul terreno della carità e dell'apostolato, a partire dalle istituzioni sorte per rendere servizio al prossimo, come gli ospedali e gli orfanatrofi. La più

145 Sull'argomento, si veda GOTOR 2004.
146 BURSCHEL 1996, pp. 318-319, 322.
147 *Id*, pp. 319-320.
148 FIRPO 1944, p. 184.

esemplare testimonianza, in questa direzione, è offerta dalla figura di san Vincenzo de' Paoli (m. 1660), la cui vita fu interamente spesa a servire evangelicamente i più poveri, gli infermi, gli orfani, i minori abbandonati e i carcerati. Le opere caritative ed assistenziali conobbero una tale fortuna da far sorgere nuove congregazioni femminili (sciolte per la prima volta dai vincoli della clausura), protese ad inserire la donna religiosa nella vita attiva del mondo.[149] In un contesto di equilibrio tra misticismo e moderne figure di carità, emerge su tutti san Filippo Neri (m. 1595), che tracciò il solco di una nuova via spirituale, sempre volta a ponderare, secondo i dettami tridentini, la vita attiva con quella contemplativa, conciliando la carità con l'apostolato; lo fece attraverso la sua congregazione clericale, l'*oratorio* (1575), in uno sforzo ascetico analogo a quello gesuita, ma senza voti, incentrato sull'adesione spontanea e sulla bellezza delle arti[150]; da qui, la diffusione degli oratori a partire dalla seconda metà del Cinquecento, di cui anche a Ravenna si riscontrano diversi esempi.[151]

Gli *exempla virtutis* delle vite di Cristo e dei santi erano imitabili attraverso un racconto che aderisse fedelmente alla Scrittura e un soggetto che «non deve essere favoloso, se non pochissimo per gran necessità, perché il vero move più che il falso».[152] Grazie alla produzione artistica (non solo figurativa, ma anche drammaturgica), il fedele avrebbe così trovato la propria più alta aspirazione, il martirio per la fede in difesa del cattolicesimo, divenendo così membro di una moderna *ecclesia militans* educata alla devozione. In questa direzione, la testimonianza di Campanella va di pari passo con il proliferare di testi drammaturgici e pale d'altare di contenuto riformistico e confessionale, con forti implicazioni pratiche ispirate ai nuovi modelli di santità.[153]

Da qui, si comprende maggiormente quella presa di distanza ufficiale culminata nel 1617 con l'eliminazione della Messa per i santi ausiliatori dal *Missale Romanum*: venerati sin dal Medioevo come membri di una collettività, i santi dopo il Concilio vennero rappresentati sempre più frequentemente come figure individuali, 'decollettivizzate', anche trovandosi in società. Questo aspetto modernizzante ed aggiornato, dichiaratamente antimedievale, trova il suo *acme* negli esempi virtuosi già visti di Carlo Borromeo, Teresa d'Avila, Filippo Neri, a cui si aggiunge il fondatore dei Gesuiti Ignazio di Loyola (m. 1556): tutti santi canonizzati tra i secoli XVI e XVII e i cui modelli di vita indicarono una via verso Dio, percorribile esclusivamente in solitudine.[154] Grandi fedeli di Cristo già da quando erano ancora in vita, cattolici riformatori dal ruolo attivo e militante nella società del loro tempo, furono queste le figure più imitate, venerate e rappresentate, le stelle più brillanti del firmamento agiografico *post*-tridentino. Il loro carisma riuscì a mietere seguaci in tutta Europa ancor prima della loro canonizzazione, generando una spontanea venerazione popolare che presto si trasformò in vero culto, andando ad offuscare il nome dei numerosi colleghi (tra il 1558 e il 1690 furono santificate ventisette persone, tra uomini e donne).[155]

---

149 PRODI 1966, p. 397; si veda anche: DEJOB 1884.

150 Dagli incontri spirituali diretti da san Filippo Neri nascerà la forma musicale dell'*oratorio*, come dramma sacro. Si veda: PRODI 1966, p. 396. Su san Filippo Neri, si veda anche: ASCARELLI 1950; PONNELLE, BORDET 1929. Sulla cultura musicale a Ravenna nell'epoca della Controriforma, si veda FABBRI (P.) 1994, pp. 320-345.

151 La tipologia architettonica dell'oratorio consiste in una piccola aula, una sorta di cappella con un unico altare, di solito attigua a monasteri o chiese; ha origine sin dai primi secoli del Cristianesimo, ma si diffonde soprattutto nella seconda metà del Cinquecento, con san Filippo Neri; anche nella stessa Ravenna troviamo diversi oratori, tra cui: di San Carlo nel Borgo di Porta Sisi, di San Giovanni Decollato, di San Leonardo, di San Mammolino, di Santa Maria Annunziata, di Santa Marta, di San Pietro in Cattedra.

152 FIRPO 1944, p. 183. Si veda: MAJORANA 1994, p. 437.

153 MAJORANA 1994, p. 438.

154 BURSCHEL 1996, p. 323. Sulla concezione moderna di santità e virtù, si vedano anche: DE MAIO 1973, pp. 257-278; GOTOR 2004. Per il periodo precedente, si veda: VAUCHEZ 1981.

I santi legati all'età della Riforma cattolica andarono così ad aggiungersi ai martiri vissuti in epoche precedenti, alcuni dei quali nei decenni *post*-tridentini guadagnarono a loro volta una nuova popolarità e un'inedita diffusione, rigenerati dalle circostanze storico-politiche: è il caso, ad esempio, di santa Giustina, il cui culto rifiorì dopo la vittoriosa battaglia di Lepanto, avvenuta nel giorno a lei intitolato, il 7 ottobre. Lo dimostra la scelta dei nomi per l'intitolazione di chiese, altari, confraternite, la frequenza di pellegrinaggi e processioni, unitamente alla diffusione di determinati motivi iconografici. Tuttavia, non tutti coloro che morirono in odore di santità assursero all'olimpo agiografico moderno: molti nomi vennero esaminati e scartati, divenendo modelli di santità non ufficiale e, alla fine, i loro culti furono soppressi.[156]

Al centro della teologia e della devozione tridentine troviamo la figura di Maria, esempio di intercessione per antonomasia, ausiliatrice per eccellenza, in contrasto con il rifiuto del suo ruolo da parte dei protestanti; da qui, la fioritura di congregazioni mariane e l'incremento dei pellegrinaggi in suo onore. L'mmagine della Madre *post*-tridentina, riscontrabile soprattutto nell'arte figurativa, si discosta da quella tardo-medievale: se nel Medioevo la Vergine viene considerata, e dunque raffigurata, come Madre amorosa e caritatevole, dalla dolcezza intima e dalla grazia quasi domestica, la Maria della Riforma assume caratteri più autoritari, non solo allo scopo di riaffermare il proprio ruolo dopo la negazione di Lutero, ma anche per sottolineare i felici esiti militareschi derivati dalle vittorie in suo nome, da Lepanto (1571) alla Montagna Bianca (1620); una Madre che fu sempre più vista come una santa politica, patrona di principati e dinastie, vincitrice su tutti, capace di ridimensionare l'influenza di qualsiasi santo locale.[157]

Il culto dei santi tra Cinque e Seicento si riferì anche alla ripresa di concetti teologici risalenti al passato. Sin dall'antichità, con Filone e Origene, era derivata l'idea che il giardino dell'Eden rappresentasse il paradiso dell'anima umana, con le sue «delizie», le sue virtù, metafora della vita di ogni cristiano; cercando questi tesori spirituali, i padri della Chiesa prima (sant'Agostino) e i commentatori medievali poi (Cassiano) vedevano nel giardino terrestre quattro significati diversi: luogo in cui Dio aveva posto Adamo ed Eva (significato letterale); anima umana (significato morale); immagine della Chiesa (significato allegorico); paradiso celeste (significato anagogico).[158] Su questa linea, una delle vie per la Salvezza predilette dal Concilio di Trento e dal cardinale Carlo Borromeo come fonte letteraria di *imitatio* è rappresentata dal *Giardino Spirituale* di Filippo Regamunte (1569), incentrato sui concetti di salvezza umana e ascolto ricettivo della parola di Dio. Nel *Giardino Spirituale* venivano presentati *exempla virtutis* in cui, accanto alla figura di Cristo, campeggiavano icone di santità femminile: Lucia, Agata, Cecilia, Agnese, Maddalena, Susanna.[159] Accanto al trattato di Regamunte, in epoca moderna assistiamo al proliferare di numerosi testi incentrati sul medesimo tema, tutti riportanti nel titolo la parola *Giardino* oppure *Hortus*: veri e propri florilegi in cui la metafora del giardino abbellito da piante e fiori rimanda ai testi della Sacra Scrittura, alla patristica, a raccolte di preghiere per devozioni private e via dicendo. Un modello quattrocentesco, segnala Marchetti, già si trovava nel *Zardino de oration fructuoso* attribuito a Nicolò da Osimo (m. 1454), pubblicato a Venezia nel 1494 e più volte ristampato a cavallo tra i due

155 Le cifre si trovano in LÖW 1949, p. 589 e *passim*. Per una trattazione più recente dell'argomento, si veda: GOTOR 2004.

156 BURSCHEL 1996, p. 317. Per una panoramica circa la popolarità dei santi in epoca moderna, si vedano: GOTOR 2004; GOTOR 2000; LÖW 1949, pp. 569-607; BURKE 1972, pp. 145 ss.; DELOOZ 1969, 445 s., 460 ss.; SALLMANN 1979, pp. 827-874; TRAMONTIN 1965.

157 BURSCHEL 1996, p. 328; RUSCONI 2012.

158 Si veda il testo di E. Marchetti e la bibliografia ivi segnalata (MARCHETTI 2011, p. 377).

159 Il testo di Regamunte, conservato in versione manoscritta presso l'Archivio Diocesano di Milano, è stato accuratamente studiato e commentato da Elisabetta Marchetti e dalla stessa studiosa segnalato in MARCHETTI 2011, pp. 371-390.

secoli, quale perfetto manuale di preghiera. Ma questo è solo uno dei tanti esempi, in cui la riflessione sul giardino spirituale si intreccia con la meditazione sull'antitesi di Bene e Male, l'Albero della Vita, la contemplazione delle piaghe di Cristo, ricollegandosi, in ultima analisi, al misticismo di area renana e fiamminga.[160]

6.2. Il fedele da educare: vite dei santi e letteratura precettistica tra Cinque e Seicento a Ravenna

In risposta alle esigenze della storiografia sacra maturate in seno al Concilio di Trento, gli agiografi puntarono a mettere ordine nell'archivio degli *acta sanctorum*, riproponendo nuove vite, più ricche e documentate su fonti storiche, in linea con i dettami controriformati, finalizzate a edurre il lettore sugli autentici *exempla virtutis* da seguire. Anche a Ravenna venne così a formarsi un'autentica *bibliotheca sanctorum* per l'elevazione spirituale e l'istruzione dei fedeli e dei ministri del culto, a partire dalla *Vita di s. Apollinare arcivescovo e martire di Ravenna* (1644)[161] e la *Vita di s. Severo* (1652)[162], entrambi di Aurelio Maretti. A questi è da aggiungersi lo *Speculum* del teologo agostiniano Lorenzo Scalabonio, dato alle stampe tra 1645-1647: una raccolta di cento agiografie da usare per tutto l'arco dell'anno come esempi di virtù morale, tra cui spiccano le figure di sant'Apollinare e san Vitale.[163]
All'interno della cultura dominante, la letteratura agiografica contribuì ad accellerare la diffusione del concetto che il fenomeno della santità appartenesse non più solo ai religiosi, ma a tutti i laici, uomini e donne: l'individualità eroica esaltata dai propagandati modelli di santità e di martirio poteva ora appartenere a tutti.[164]
Dalla fine del secolo XVI in poi, la Chiesa si preoccupò dunque costantemente di formare spiritualmente i fedeli: accanto alla letteratura agiografica, si affermò così anche quella precettistica. In quest'ultima direzione, a Ravenna, tra Cinque e Seicento, insieme ai nomi di Gabriele Pascoli e Celso Mancini (canonici lateranensi e predicatori) emergono quelli di Tomaso Garzoni con *La piazza universale di tutte le professioni del mondo nobili et ignobili*, del 1585[165] o di Antonio Miserocchi, che nel suo *Breve trattato delle commodità de Peccatori et Pressure de buoni in questa vita, nel quale si dimostrano molte utilita delle tribulationi, et il perché alle volte li Turchi o altri Tranni prosperano et prevagliono contra Christiani* del 1572[166] offriva la sua ricetta per vivere e morire da buon cristiano.[167]
A ciascuno era assegnata la propria croce, che doveva essere accettata con devozione e sopportata con fede, come Pascoli ribadiva nel suo *Il glorioso trionfo, et la vittoriosa insegna, sotto di cui trionfar si deve in vita, in morte et dopo morte*, del 1587[168] e, più avanti, Mancini ne *Il glorioso trionfo, Il Padrino christiano, per formare i cavallieri di*

160 MARCHETTI 2011, pp. 371 e 375.
161 MARETTI 1644.
162 *Id.*, 1652.
163 CASALI 1994, p. 428.
164 *Id*, p. 441.
165 Venezia, Gio. Battista Somasco.
166 In Vercelli, appresso Guglielmo Molino.
167 Tra Cinque e Seicento, il santuario di Santa Maria in Porto divene fervida e generosa fucina di abili predicatori e trattatisti, i cui scritti echeggiarono non solo in seno alla comunità diocesana, ma anche al di fuori, costituendo per il lettore moderno eloquenti finestre sul mondo della Controriforma (CASALI 1994, p. 446).
168 *Alla Sereniss. Gran Duchessa di Toscana Madama Bianca Cappelli Medici. Con un canto in fine in ottava rima in lode di detta gran Duchessa*, In Ferrara, appresso Giulio Cesare Cagnacini et Fratelli, 1587.

Christo nel duello della morte, del 1612[169]. Accanto a questi esempi, presero piede anche trattati edificanti incentrati sulla cristianizzazione della famiglia, come *Il giovane ben creato* di Bernardino Carroli (1583)[170] o gli scritti di Giuseppe Passi (o Del Passo, 1569-1620), che, ritiratosi tra i monaci camaldolesi nel 1616, produsse numerosi trattati di indottrinamento, dedicati alla precettistica femminile e maschile.[171]
La copiosa letteratura precettistica che venne prodotta in quest'epoca da parte di religiosi, moralisti e intellettuali, per istruire i fedeli nell'*ars bene vivendi*, racchiudeva automaticamente in sé anche indicazioni sull'*ars bene moriendi*; a questo proposito, la cultura della Riforma cattolica offriva a religiosi e fedeli numerosi esempi di buona morte: da san Luigi Gonzaga a tutto il ventaglio dei santi e beati di ogni età.[172] Dopotutto, il messaggio comune alla letteratura precettistica di età *post*-tridentina risedeva nell'esortazione, tutta possibilista, a non disperare: lo stato di perdizione poteva essere cambiato in ogni momento della vita in stato di salvazione, sulla scorta di esempi di santità come santa Maddalena e san Paolo, le cui conversioni rappresentavano l'apogeo di questo percorso (motivo per cui ricorrono spesso nei quadri e nelle intitolazioni cinque-secentesche).[173]

6.3. Il 'firmamento agiografico' ravennate tra Cinque e Seicento: culti, calendari e reliquie

Anche Ravenna, come le altre località, ebbe un martirologio specifico, legato alla sua peculiare tradizione devozionale. Nell'età che precedette e seguì il Concilio di Trento, l'antica venerazione dei santi e dei martiri locali conobbe nuova vitalità, attraverso il recupero del culto di sant'Apollinare, degli undici vescovi colombini, e dei santi Romualdo e Pier Damiani.
Dalla morte di Rinaldo di Concorrezzo (1321) per la diocesi era iniziato un declino lento ed inesorabile, parallelo a quello politico e commerciale e protrattosi almeno fino all'età *post*-conciliare, sotto il governo di Giulio Della Rovere: tra 1321-1566 la successione alla cattedra arcivescovile non vide emergere figure di spicco, che invece si distinsero per assenteismo. La progressiva perdita di importanza di Ravenna come sede arcivescovile si accentuò nuovamente nel 1582, quando Bologna divenne sede metropolitana con Imola, Modena, Reggio, Parma, Piacenza, Crema e Cervia come sue suffraganee.[174]

> Di fronte a questa progressiva perdita di centralità e di prestigio, si rileva una parallela azione di ripristino e rinnovamento di culti legati alla città bizantina; ad esempio risulta significativo il fatto che nel sinodo provinciale del 1568 per il culto dei santi si affermò la

169 *Alla Serenissima Principessa la Signora Donna Lucretia d'Este Della Rovere, Duchessa d'Urbino*, In Ferrara, per Vittorio Baldini, Stampator Ducale, 1612.

170 CARROLI 1583.

171 CASALI 1994, p. 446.

172 San Luigi Gonzaga, interrogato mentre giocava a palla su come avrebbe reagito alla certezza della morte improvvisa, rispose che avrebbe continuato il gioco (*Id.*, p. 448).

173 *Id*, p. 444.

174 MARCHETTI 2014, p. 570. Il passaggio dal dominio della Serenissima a quello del pontefice, che andava a concludere il capitolo romagnolo delle signorie e vicariati, fu complesso e non indolore, come testimonia il frequente ricorrere, nelle cronache locali, dell'anno 1512 quale incipit negativo per i fatti narrati successivamente (*Ibid.*).

necessità di estendere a tutta la regione, oltre a quello di sant'Apollinare, il culto degli altri undici vescovi ravennati, *qui per columbam electi fuerunt*.[175]

Dal testo del secondo sinodo, convocato da Giulio Della Rovere nel 1571, emerge la centralità assegnata a sant'Apollinare, quale cardine di santità e modello su cui imperniare l'intera archidiocesi di Ravenna; in questa direzione, un ruolo fondamentale assunse il calendario liturgico, da stamparsi e distribuirsi ogni anno a novembre; i primi calendari risalgono al 1599 e mostrano una particolare attenzione a tutti coloro che nei secoli contribuirono con la loro vita a consolidare la fama di Ravenna come città di elezione dello Spirito Santo. Tra i vescovi *per columbam electi*, troviamo lo stesso sant'Apollinare (23 luglio), con i santi Severo (1 febbraio), Agapito (16 febbraio), Orso (24 aprile) Marciano (22 maggio).[176]
Durante gli anni tridentini, la serie colombina assurse ad un ruolo centrale; accanto a ciò, nei calendari liturgici si osserva come l'elenco dei santi venerati non sia stato significativamente modificato in età moderna: rispetto al passato, permane la centralità di figure come lo stesso Apollinare o dei forestieri martirizzati a Ravenna, come Vitale, Ursicino, Fosca e Maura. Inoltre, si annoverano quei martiri di cui il calendario liturgico indicava la presenza di reliquie in città: è il caso di Nazario (28 luglio), le cui reliquie si conservavano presso la basilica Ursiana, oppure di Orsola (21 ottobre). Come era accaduto in precedenza, anche nel secolo XVI si riscontra la massiccia presenza, accanto ai santi vescovi, di santi monaci come l'abate Guidone (3 aprile) o Romualdo (19 giugno), parallelamente all'assenza di una tradizione agiografica locale per le figure di santità femminile.[177]
Nonostante le tradizioni agiografiche ravennati affondino le proprie radici in un passato lontano, anche qui in età *post*-conciliare si diffuse il culto per i santi autoctoni moderni, quei nuovi nomi legati all'attualità religiosa, come Margherita Molli (1442-1505) e Gentile Giusti (1471-1530) di Russi, o Girolamo Maluselli di Ravenna. In particolare, Margherita e Gentile testimoniavano la diffusione, anche in Ravenna, di un nuovo modello di santità femminile, delle 'sante vive', che tra Quattro e Cinquecento va ad affiancarsi a quello tradizionale, non soppiantandolo, ma accostandovisi, in alternativa: esistenze dedicate alla preghiera, alla devozione e alla carità, coronate da doni mistici e rapimenti estatici, modelli di vita devota pur nella quotidianità e nell'attualità del mondo coevo.[178] Margherita fu fondatrice di un cenacolo di giovani donne che intendevano percorrere con interezza il cammino cristiano; Gentile, sua discepola, dopo la morte di Margherita ne continuò l'opera di riforma morale, riuscendo anche ad ottenere il beneplacito del pontefice Giulio II a celebrare la Santa Messa in casa.[179]
Nel suo *Vite di due beatissime donne, Margherita et Gentile*, del 1535, Serafino da Fermo presentava Margherita e Gentile come due alternative di santità possibile, nella vita moderna femminile: se Gentile fu esempio di vita devota per le donne maritate, un esempio di santità per una donna non vergine né religiosa, Margherita fu invece non maritata e vergine. L'immagine della beata Gentile che si impose a partire dal terzo decennio del Cinquecento, incentrata sulla preghiera e la carità, si affermò come momento di passaggio tra l'idea di santità del primo Cinquecento e quella *post*-conciliare.[180] A testimonianza della popolarità raggiunta dalle due monache agostiniane nel periodo controriformato, sono

175 MARCHETTI 2014, p. 571.

176 Un recente studio sui calendari liturgici si trova in MARCHETTI 2014, p. 572.

177 *Id.,* p. 573.

178 CASALI 1994, p. 426. Si vedano anche: ORIOLI, NOVARA 2011; ZARRI 1990.

179 La notizia del beneplacito si trova in PIERPAOLI 1996, p. 711. Sulla presenza delle donne nelle confraternite ravennati dal Cinquecento in poi, si veda: MARCHETTI 2012, pp. 48-60 e la bibliografia ivi segnalata.

180 CASALI 1994, p. 426.

da ricordare: la tela di Francesco Longhi con *Il Salvatore, la Madonna, le beate Margherita Molli e Gentile Giusti, san Giovanni Evangelista, il donatore e un architetto* (che in origine doveva trovarsi nella chiesa ravennate del Buon Gesù, per poi essere spostata in San Romualdo)[181]; la tela di Barbara Longhi con la *Madonna del Carmine, i santi Carlo Borromeo, Simone Stock e le beate Margherita Molli e Gentile Giusti*, nella chiesa del Carmine a Russi (Ravenna). L'impianto iconografico, nella sua accentuata semplificazione didascalica, è tipico delle direttive controriformistiche di provenienza bolognese propugnate dall'azione pastorale del cardinale Paleotti; si tratta di una Sacra Conversazione carmelitana, il cui muto colloquio è illustrato seguendo i principi di «decoro» e «verosomiglianza» suggeriti nel *Discorso* (1582) del cardinale.[182]

Anche nella Ravenna *post*-tridentina, così come era accaduto su grande scala, accanto al culto dei santi si intensificò quello della Vergine, che nel nostro contesto si espresse principalmente nella venerazione delle due celeberrime icone della *Vergine Greca* e della *Madonna del Sudore*, entrambe ritenute miracolose. Per riaccendere, là dove languiva, la devozione mariana, predicatori e precettisti ricorsero a forme letterarie di carattere più popolareggiante, come già era accaduto con taluni componimenti letterari (perlopiù legati agli ordini mendicanti) nei secoli addietro, soprattutto tra Due e Trecento, in linea con la tradizione evangelica apocrifa. Uno degli esempi moderni più singolari in questo senso è rappresentato dal *Lamento pietoso di Maria Sempre Vergine, Nel Partir che fa Christo Giesu da lei per andare alla morte, e come da lui fu consolata, e benedetta* (1592), composto in ottava rima dal canonico ravennate Gabriele Pascoli[183]: in questo componimento, l'immagine di Maria Madre di Cristo viene sapientemente tratteggiata nei suoi caratteri più umani e terreni, facendo leva sulle angosce di una madre in carne ed ossa, di fronte alla morte del figlio.

La visione miracolistica del mondo alimentava la ricerca delle sacre reliquie (come già era accaduto in epoca medievale), diffondendone la venerazione e suscitando un profondo interesse non solo per le vite dei santi ma anche, e soprattutto, per immagini mariane o crocifissi, i quali, segnati da avvenimenti portentosi, divenivano generosi dispensatori di grazie verso i credenti; la triade Colomba-Croce-Vergine andò così a rappresentare il nucleo iconografico su cui imperniare la nuova evangelizzazione.[184] Notizie dettagliate sulla presenza di reliquie nelle chiese ravennati tra Cinque e Seicento sono riportate da Girolamo Rossi nelle sue *Storie Ravennati*[185] e *Chiese di Ravenna*[186]; sul solco tracciato dal Rossi, poco meno di un secolo più tardi si sarebbe inserito Girolamo Fabri, prima con le già ricordate *Sagre Memorie* (1664)[187] poi con l' *Effemeride sagra* (1675)[188], occupandosi non solo di reliquie e di martirologi, ma anche di censire a sua discrezione gli oggetti d'arte presenti nelle chiese di città.

Accanto a questi simboli, riferiti alla tradizione del primo Cristianesimo, ancora nella seconda metà del Seicento si sentì la necessità di sistematizzare il panorama agiografico

---

181 Nella chiesa del Buon Gesù (già casa della beata Gentile) Fabri segnalava la presenza di un sepolcro in marmo con i corpi delle beate Margherita (il sudore odoroso del suo volto fu molto venerato *post-mortem*) e Gentile, ravennati (FABRI 1664, p. 135). Sulla tela, si vedano anche: VIROLI 1993, pp. 78-79; VIROLI 1991, p. 110.

182 VIROLI 2000, p. 216.

183 Pavia, per gli Heredi di Hieronimo Bartoli, 1592.

184 CASALI 1994, p. 426.

185 ROSSI 1589. Poco prima del Rossi, anche Giovanni Pietro Ferretti (1482-1557) aveva mostrato un'attenzione particolare, nei suoi scritti, alla tradizione storico-ecclesiastica di Ravenna; gli scritti di Ferretti sono perlopiù inediti e sono stati raccolti e studiati da Alba Maria Orselli (si veda ORSELLI 2005).

186 *Chiese di Ravenna, indulgenze e reliquie. Descritte da G. Rossi.* Il manoscritto è ricordato in MARCHETTI 2014, p. 574.

187 FABRI 1664.

188 *Id.* 1675.

locale, legato a ciascun giorno: la stessa *Effemeride* rappresentò un vero e proprio 'calendario sacro' per la città, all'interno del quale, insieme ad alcuni tra i più significativi eventi storici (dall'Esarcato al Seicento), Fabri indicava per ciascun giorno dell'anno i santi celebrati secondo l'ordine del martirologio romano. In particolare, l'attenzione maggiore era riservata ai santi ravennati venerati in città o in altri luoghi, così come a quelli non ravennati ma dei quali, tuttavia, la tradizione religiosa locale conservava tracce di un antico culto o la sua persistenza presso gli altari delle numerose chiese.[189]
Protetta da sant'Apollinare e san Vitale, le cui statue si ergevano (e tuttora si ergono) su due colonne nell'odierna piazza del Popolo, Ravenna ospitava non solo numerosi corpi di santi, ma si fregiava anche di una mirabile collezione di sacre reliquie.[190]

189 CASALI 1994, pp. 426-427.

190 I corpi dei santi Giuliano, Massimiano, Eufemia, Orso, Ursicino, Marcellino e Liberio arcivescovi, Timoteo, Macario, Crispino, Emilio, Felice, Quirico e sua madre Giulietta, Ecclesio, Sergio, Saturnino. Nelle chiese venivano adorate e portate in processione, nei giorni di celebrazione delle rispettive feste, quelle dei santi Emerenziana, Agata, Canzianilla, Felicola, Sinforosa, Orsola, Lucia, Apollinare, Sebastiano, Stefano, Fabiano, Romualdo, Salvatore, Placido, Liberato e Lucio (e i loro compagni martiri), Silvano e Adriano, Sergio, Agnello arcivescovo, Marco e Luca evangelisti, Giacomo minore, Canzio, Canziano, Marcellino, Pietro, Alessio, Teodolo, Lorenzo, Ippolito, Bartolomeo, Matteo apostolo, Dionigi aeropagita, Rustico prete, Eleuterio diacono, Crispino, Cirillo, Carlo Borromeo, Savino, Liberio, Calisto. Ma non erano queste le uniche reliquie presenti a Ravenna, poiché, come ricorda Fabri, presso Santa Maria in Porto si trovava (e tuttora si trova) una delle idrie del miracolo delle nozze di Cana, o, ancora, in San Vitale erano conservate ossa craniche ritenute dei fanciulli martiri fatti uccidere da Erode (CASALI 1994, p. 427).

6.4. *Le 'coreografie della pietà': liturgia e processioni a Ravenna nel Cinquecento*

Nell'età del Concilio di Trento, accanto al processo di riorganizzazione e restauro, trasformazione, demolizione e nuova fabbricazione degli edifici di culto, fece da contraltare la riorganizzazione della pratica religiosa ufficiale, che la Chiesa controriformata disciplinò attraverso quegli stessi decreti, sinodi e visite pastorali di cui si è già parlato, volti a regolamentare e uniformare la venerazione dei santi legati sia al calendario tradizionale che al martirologio locale.[191] Si allinearono in questa direzione anche le singole diocesi, come Ravenna, attraverso le disposizioni degli arcivescovi, riuscendo a creare un ricco calendario di cerimonie, celebrazioni e rituali; in congiunzione, si richiedeva la partecipazione dei fedeli attraverso il rafforzamento della preghiera collettiva, volta a mitigare flagelli quali peste, carestie, guerre, terremoti, inondazioni.[192] Il rito pasquale della lavanda dei piedi, da compiersi nel Giovedì Santo, a Ravenna fu introdotto nel 1567 dallo stesso Della Rovere, arcivescovo umile e mite, generoso, devoto, munifico elargitore di elemosine: convocati nella Metropolitana il clero e i magistrati dei Savi, egli vestì tredici poveri di panno bianco, a somiglianza dei dodici apostoli e poi lavò loro i piedi, dando a ciascuno di loro uno scudo, un fazzoletto e cibo. Questo atto di pietà, che per primo Della Rovere adottò nella diocesi ravennate, divenne poi costume abituale presso i successori, tanto che sul finire del Settecento i quattro abati di San Vitale, di Classe, di Porto e di San Giovanni Evangelista effettuavano la pia pratica della lavanda dei piedi nelle rispettive chiese.[193]

La nuova attenzione a un certo tipo di ritualità e pietismo corale non riguardò tuttavia solo la liturgia *intra-muros* delle chiese, ma anche quella *extra-muros*, da svolgersi nelle strade e nelle piazze, quella della coralità urbana.

Questo rinnovato interesse verso ogni forma di pratica processionale (laddove il culto divenne coreografia e scenografia allo stesso tempo, come su un palcoscenico di teatro) era il risultato delle istanze irraggiate dalla Milano borromaica fino alle singole diocesi: l'appello alla mobilitazione corale delle processioni cittadine e delle devozioni organizzate su vasta scala tra Cinque e Seicento divenne costante e lo spazio urbano venne animato quasi quotidianamente da piccoli e grandi cortei, disseminato di croci compitali e processionali, di altari portatili, assumendo l'aspetto di un grande tempio su grande scala, a cielo aperto, in cui gli spazi pubblici e quelli privati delle case concorrevano a un'unica funzione apologetica.[194] Il ripristino tardo-cinquecentesco di un certo tipo di cerimoniale, dal sapore curtense a Ravenna si era già manifestato in epoca bizantina; le cronache ravennati moderne a questo proposito segnalano l'istituzione di importanti rituali, tra i quali spiccano la descrizione della visita in città del Pontefice Clemente VIII (1598) e le celebrazioni per la porpora cardinalizia attribuita a Cesare Rasponi (1666).[195]

---

191 CASALI 1994, p. 426.

192 *Ibid.*.

193 *Id.*, p. 421. Le notizie si trovano in FIANDRINI 1796, p. 309.

194 SIGNOROTTO 1990, p. 315.

195 Clemente VII giunse a Ravenna nel 1598, dal mare, mentre era in viaggio verso Ferrara per prendere possesso della città e del suo ducato (entrati a far parte delle Sede Apostolica). Al suo arrivo alla marina, il pontefice fu accolto da un gruppo di nobili: in quell'occasione il Magistrato dei Savi gli consegnò le chiavi della città, per testimoniare simbolicamente la fedeltà del popolo ravennate alla Santa Sede; in seguito, con solenne processione, il papa si recò nella Metropolitana, dove depose il Santissimo, affiancato dai membri di quella compagnia.

La notizia della porpora del Rasponi ebbe ripercussioni sia negli ambienti ecclesiastici che laici: da un lato, il gaudio legato agli ambienti religiosi si tradusse in sacre rappresentazioni e celebrazioni tenutesi nei principali luoghi di culto (in Duomo si tenne una sontuosa Messa, mentre nella chiesa di San Domenico si recitarono i

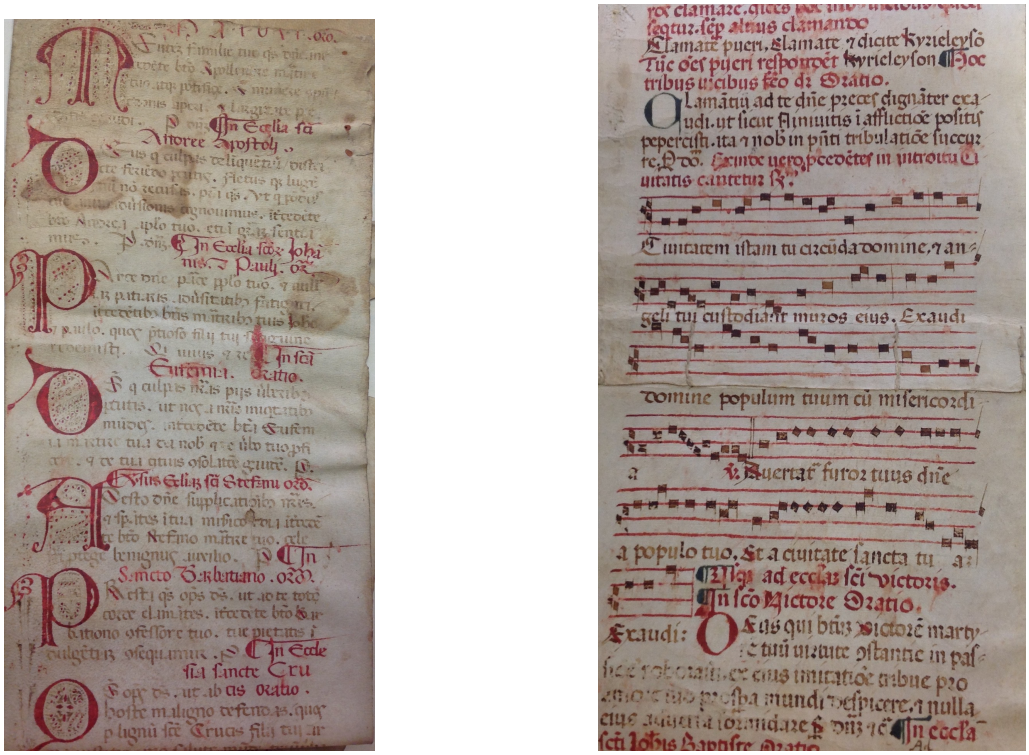
Conoscere le modalità e i luoghi delle processioni è di fondamentale importanza per comprendere il contesto entro il quale si collocano le immagini sacre poste all'interno delle chiese. A questo proposito, si segnala in questa sede l'editto promulgato dall'arcivescovo Boncompagni nel 1590, sulle *Avvertenze per le processioni da osservarsi dal Clero & Popolo della Città di Ravenna*, qui trascritto nella sua interezza (v. Appendice), che oggi si conserva presso l'Archivio Diocesano di Ravenna e che fu volutamente scritto in volgare («a maggiore intelligenza di ciascuno»). Come riferisce il decreto, la domenica precedente la processione i parrocchiani dovranno essere debitamente avvertiti dal sacerdote circa il giorno in cui essa si svolgerà; la processione dovrà tenersi con modestia, devozione e ordine; la sera precedente tutte le campane delle chiese, sia delle parrocchie che dei Regolari, dovranno suonare. Circa le modalità di svolgimento: il popolo non dovrà mai mescolarsi con il clero né con i membri delle confraternite, ma ci sarà un preciso ordine di precedenza da rispettare, laddove la processione sarà aperta dal clero, seguito dal magistrato, poi dai Savi, poi dal popolo stesso, tutti in preghiera. Se la processione cadrà in un giorno lavorativo, le botteghe dovranno essere chiuse nel tempo in cui essa si svolgerà e nessuno dovrà svolgere compiti servili; le strade in cui si procederà dovranno essere pulite e ordinate e liberate da qualsiasi sorta di ingombro. Le chiese in cui si stazionerà dovranno essere «decenti» e debitamente ornate, inclusi i loro altari (soprattutto quello in cui si celebrerà); nessuna messa o altra funzione dovrà svolgersi in quell'occasione. Le campane dovranno suonare in quelle chiese in cui passerà la processione, mano a mano che essa avanzerà, allo scopo di onorarne il passaggio e di indurre nel popolo una maggior devozione. Nel giorno della solennità del *Corpus Domini*, i luoghi in cui passerà la processione col Santissimo dovranno essere decorati con drappi e panni alle finestre, così come il «cielo» dovrà essere coperto con teli, come da costume in questa solennità. In quelle stesse vie sarà proibito esporre drappi o quadri recanti immagini profane, lascive o mondane. Nessuno dovrà stare alle finestre al passaggio della processione, ma resterà debitamente inginocchiato, in segno di pia devozione. Durante la processione, gli uomini dovranno avere il capo completamente scoperto, in segno di umiltà e reverenza. Anche l'arca con le sante reliquie che si conservano in Duomo dovrà essere portate in processione, sempre con i dovuti ordine e modestia; il popolo dovrà elargire offerte a tali reliquie per chiedere ed ottenere l'intercessione dei santi, come stabilito dal Concilio di Trento.

Ancora nell'Archivio Diocesano di Ravenna, nel fondo del Capitolo, sono custoditi alcuni documenti liturgici, uno dei quali, specificamente, si rivela particolarmente utile a chiarire le dinamiche processionali a Ravenna nel Cinquecento, in epoca pre-conciliare. Sebbene la prima pergamena risalga al Quattrocento, i due documenti rappresentano le uniche due testimonianze dirette circa l'organizzazione delle tappe processionali ravennati ad oggi in nostro possesso. Si tratta di due pergamene (*figg. 3-4*) con l'itinerario delle processioni rogazionali, che percorrevano la città nei tre giorni precedenti la festa dell'Ascensione; dopo aver recitato una particolare preghiera nella basilica Ursiana, il clero e il popolo si avviavano lungo un percorso ogni giorno differente, sostando di fronte a particolari chiese o punti della città in cui si ripetevano orazioni dedicate ai santi titolari.[196]

solenni uffizi del Santo Rosario e il *Te Deum Laudamus*, con un solenne panegirico in lode al Rasponi); dall'altro lato, il gaudio, tutto profano, che investì l'intera città in occasione della notizia della porpora cardinalizia del Rasponi si manifestò in spettacoli di fasti e pirotecnia senza precedenti, riscattando così il nome della famiglia da un passato torbido e sanguinario. Se la porpora cardinalizia di Cesare influì sull'immagine della famiglia in senso laico (Guido, fratello di Cesare si impegnò nella sfarzosa ricostruzione di Palazzo San Giacomo a Russi, che ora diveniva residenza principesca), la nuova grandezza della Chiesa ravennate doveva manifestarsi anche nella sfera spirituale, quale autorevole esponente delle insegne controriformistiche (CASALI 1994, IV, pp. 421-422).

196 Le due pergamene (Fondo Capitolare dell'Archivio Diocesano di Ravenna, *Pergamena ex capsula 6, nr. II*; *Pergamena ex capsula 6, n. III*) sono state pubblicate per la prima volta in MAZZOTTI 1975, pp. 141-156. Sulla musica a Ravenna durante la Controriforma, si veda FABBRI (P.) 1994, pp. 320-345 e la bibliografia ivi segnalata.

La prima pergamena, più antica, presenta un numero ridotto di soste rispetto alla seconda, che invece reca la data del 22 maggio 1530. A metà del secolo XV, nel primo giorno (lunedì che precedeva l'Ascensione), la processione partiva dalla Cattedrale e, da lì, proseguiva verso Sant'Andrea Maggiore, i Santi Giovanni e Paolo e Sant'Eufemia; si compiva poi una sosta in un punto prestabilito, volgendosi verso la chiesa di Santo Stefano (a nord-ovest di Santa Croce)[197], per la recita di un'invocazione al protomartire, dopo la quale ci si avviava verso San Barbaziano, poi Santa Croce, San Vitale e Santa Maria Maggiore.[198] Il secondo giorno (martedì) si partiva ancora dalla Cattedrale, per recarsi poi a Sant'Agata Maggiore, San Salvatore, Sant'Apollinare Nuovo, infine a San Teodoro.[199] Nel terzo giorno (mercoledì), dalla Cattedrale si procedeva verso Sant'Agnese, poi San Michele, i Santi Cosma e Damiano, San Vittore e infine San Giovanni Evangelista.[200]



3. Prima *rogatio*, seconda metà sec. XV. Ravenna, Archivio Capitolare, capsa VI, num. III.

197 MAZZOTTI 1975, pp. 144.

198 La processione si svolgeva, rispettivamente, lungo le odierne vie Port'Aurea ed Ercolana, Oberdan (costeggiando le mura), Barbiani e da lì verso il ponte di Porta Adriana e da lì verso la zona di Santa Croce attraverso un percorso ancora non bene individuato, secondo Mazzotti. Si veda MAZZOTTI 1975, p. 143. La chiesa di San Barbaziano si trovava a breve distanza dal lato nord del monastero di San Zaccaria, che era unito al nartece della chiesa di Santa Croce, nel cortile di quella che poi è diventata la caserma di Pubblica Sicurezza (si veda BOVINI 1969, pp. 23-24).

199 La processione avveniva lungo le odierne vie Gessi, da cui si immetteva in quello che era l'argine orientale del Padenna, per raggiungere Sant'Agata; da qui, ci si recava fuori Porta Ursicina (Sisi), per la preghiera sopra il ponte che attraversava il fiume Ronco o Acquedotto, per poi retrocedere, lungo le mura, sino a San Salvatore ad Calchi, Sant'Apollinare Nuovo, infine San Teodoro (ora Spirito Santo). Si veda MAZZOTTI 1975, pp. 144.

200 Nel terzo giorno si percorrevano le odierne vie Garattoni (verso piazza Kennedy), Pasolini (verso San Michele in Africisco); costeggiando il lato meridionale del Padenna, per la via Zanzanigola, la processione usciva di città verso i Santi Cosma e Damiano, per poi rientrare in città per quella che era la Porta Anastasia o di San Vittore; dopo la sosta presso l'antica basilica sul Padenna, si percorreva la via G. Rossi verso San Giovanni Battista, quindi l'attuale via P. Costa. Si veda MAZZOTTI 1975, pp. 142-143.

Nel secondo documento (1530), gli itinerari vengono allungati e si aggiungono soste presso ulteriori chiese. Nel primo giorno, dalla Cattedrale si andava verso Sant'Andrea Maggiore, San Giovanni in Bezo (poi divenuta Sant'Antonio dei fossi, sulla via Oberdan), Santi Giovanni e Paolo, Sant'Eufemia; ci si recava ancora fuori città, con la consueta sosta presso la chiesa di Santo Stefano *de latronibus*[201], per poi ritornare dentro le mura in direzione di San Barbaziano, San Zaccaria, Santa Croce (dal cui atrio l'assemblea volgeva una preghiera verso la chiesa dei Santi Nazario e Celso, ovvero l'odierno cosiddetto «Mausoleo di Galla Placidia»); da Santa Croce ci si dirigeva poi verso San Barnaba (quest'ultimo poi trasformato in abitazione privata, all'angolo tra le vie G. Monti e G. Placidia).[202] Nel secondo giorno, dalla Cattedrale si andava a Santa Giustina *in capite porticus*, Santa Maria Maddalena, Sant'Agata, Santi Filippo e Giacomo (presso il Gioco del Pallone), Santa Maria in Porto, Santa Chiara, San Salvatore in Calchi (già rudere), Sant'Apollinare Nuovo, San Teodoro.[203] Nel terzo giorno, partendo sempre dalla Cattedrale, si stazionava a Sant'Agnese, San Pietro in Cattedra, San Michele, poi l'aggiunta di una preghiera verso la croce del ponte di Augusto o Austro, indi ci si recava alla chiesa dei Santi Cosma e Damiano, poi verso la croce di San Giorgio, ove si sostava; al canto del *Civitatem istam*[204] si rientrava in città sino alla chiesa di San Vittore.[205] L'itinerario del 1530 ha una variante: dopo San Giovanni Battista viene aggiunta una sosta presso la chiesetta di Santa Maria in Orto e prima di pregare alla croce di San Giovanni Evangelista ci si fermava in Santo Stefano *de Olivis*, per concludere con l'omelia nella chiesa placidiana.[206]

La ritualità delle processioni non riguarda solo il calendario liturgico, ma anche altre occasioni ufficiali, come l'entrata solenne in città di un nuovo arcivescovo. Nelle sue cronache, Girolamo Rossi descrive l'ingresso in Ravenna di Giulio Della Rovere (neoeletto al soglio pastorale di quella arcidiocesi) il 28 ottobre 1566, dopo una sosta, nel giorno precedente, in Sant'Apollinare in Classe.[207] A capo del comitato di accoglienza, formato da giovani nobili rampolli, era Girolamo Rasponi (figlio di Ludovico), mentre alla Porta Ursicina lo attendevano il cavaliere Giustino Spreti (presidente della magistratura cittadina) con gli ordini di sacerdoti e cittadini ravennati in corteo trionfale. Precedevano l'arcivescovo molti muli da carico avvolti in variopinte eleganti coperte, dietro i quali procedeva il seguito di corte, composto da molti uomini dotti ed eccellenti; poi venivano i consacrati, cantando inni, e la moltitudine di servi a piedi. L'arcivescovo, solennemente abbigliato con la veste purpurea, avanzava su una bellissima mula, sotto un baldacchino portato da alcuni giovani, benedicendo con gesto solenne tutti quelli che si

201 Mazzotti la identifica con una chiesetta sorta sulle rovine di Santo Stefano Maggiore. Si veda MAZZOTTI 1975, pp. 142-143.

202 *Ibid.*

203 L'itinerario seguiva le odierne vie Gessi, Ricci, Mazzini; dopo una sosta presso la Porta Ursicina (Sisi) si proseguiva lungo le attuali vie Zagarelli alle Mura (Gioco del Pallone) e di Roma (*Platea Major*, in cui stava sorgendo il nuovo complesso portuense, già custode della *Vergine Greca*).

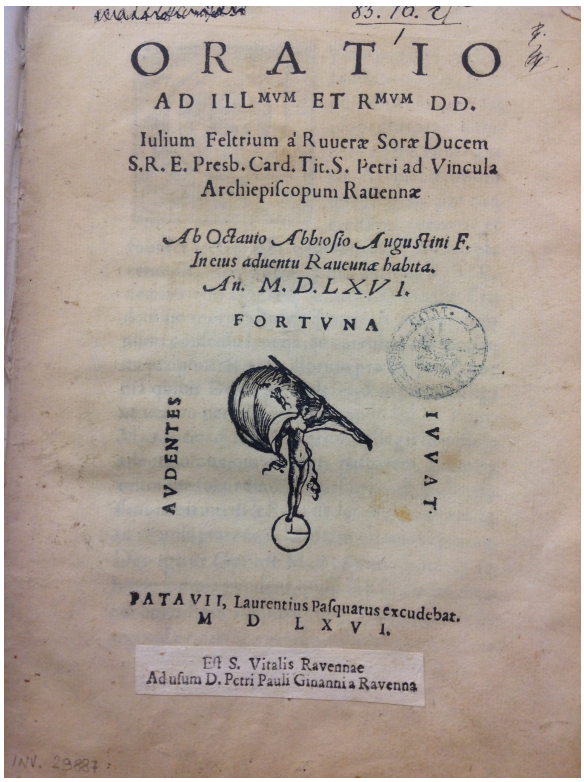
204 *Civitatem istam tu circumnda, Domine, et angeli tui custodiant muros eius. Exaudi, Domine, populum tuum cum misericordia. Avertatur furor tuus, Domine, a populo tuo et a civitate sancta tua* (Pergamena II ex capsula VI, presso l'Archivio Diocesano di Ravenna).

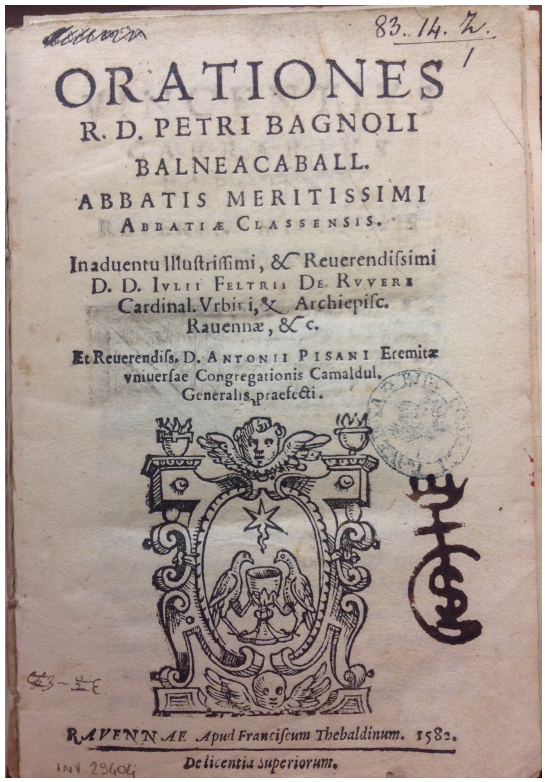
205 Da San Michele, la processione prendeva l'attuale via Cavour, lungo il *Flumisellum*, poi, dopo la sosta sopra il Ponte di Porta Adriana, si recava verso la Rotonda dei Santi Cosma e Damiano.

206 La chiesetta di Santa Maria in Orto, presso la Rocca Brancaleone, scomparve sotto i bombardamenti dell'ultima guerrra; Santo Stefano *de Olivis* esiste ancora, nella sua forma settecentesca, dove oggi è la caserma della piazza Mameli.

207 Per antico diritto, i monaci di Sant'Apollinare in Classe erano tenuti ad accogliere l'arcivescovo in arrivo.

inginocchiavano al suo passaggio; lo accompagnavano molti vescovi, presuli, sacerdoti e altri nobilissimi cittadini. Il corteo procedeva lungo le strade addobbate a festa con fronde, tappeti ed eleganti drappi, fino alla basilica Ursiana; entrato in cattedrale, l'arcivescovo si recò all'altar maggiore per pregare e invocare la protezione di sant'Apollinare. Successivamente, visitò il cenobio portuense, dove, alcuni giorni dopo, fu encomiato pubblicamente da Ottavio Abbiosi (figlio di Agostino), la cui orazione ancora oggi si conserva presso l'Istituzione Biblioteca Classense, insieme a quella composta da Pietro Bagnoli (*figg. 5-6*).


ORATIO
AD ILLMVM ET RMVM DD.
Iulium Feltrium à Ruueræ Soræ Ducem
S.R.E. Presb. Card. Tit. S. Petri ad Vincula
Archiepiscopum Rauennæ
Ab Octauio Abbiosio Augustini F.
In eius aduentu Raueunæ habita.
An. M.D.LXVI.
FORTVNA
AVDENTES
IVVAT
PATAVII, Laurentius Pasquatus excudebat.
M D L X V I.
Et S. Vitalis Ravennae
Ad usum D. Petri Pauli Ginanni a Ravenna
INV. 29887


ORATIONES
R. D. PETRI BAGNOLI
BALNEACABALL.
ABBATIS MERITISSIMI
ABBATIÆ CLASSENSIS.
In aduentu Illustrissimi, & Reuerendissimi
D. D. IVLII FELTRII DE RVVERE
Cardinal. Vrbini, & Archiepisc.
Rauennæ, &c.
Et Reuerendiss. D. ANTONII PISANI Eremitæ
vniuersae Congregationis Camaldul.
Generalis praefecti.
RAVENNAE Apud Franciscum Thebaldinum. 1582.
De licentia superiorum.
INV. 29404

5. Orazione di Ottavio Abbiosi per Giulio Feltre della Rovere, 1566 (frontespizio). Ravenna, Istituzione Biblioteca Classense.

6. Orazione di Pietro Bagnoli per Giulio Feltre della Rovere, 1582 (frontespizio). Ravenna, Istituzione Biblioteca Classense.

Questo rituale riprendeva quello dell'antica età degli esarchi, quando l'arcivescovo, appena insignito del pallio da parte del pontefice, ritornando da Roma sostava in Sant'Apollinare in Classe, che allora era dei monaci Benedettini; in seguito, dopo aver cenato con l'abate e i monaci, veniva da questi condotto alla croce di marmo dietro alla chiesa, dove intonava il versetto *Sit nomen Domini benedictum*, per poi proseguire verso Ravenna, ma non prima di aver solennemente benedetto gli astanti. Giunto in città, l'arcivescovo usava recarsi in una cappelletta vicino a ponte San Lorenzo, che oggi non esiste più; in quel luogo l'abate mitrato di Santa Maria in Cosmedin, in paramenti sacri, gli si faceva incontro con i suoi monaci e con solenne preghiera in greco recitava inni e lodi. Allora l'arcivescovo entrava nella chiesa di San Lorenzo, pregava all'altar maggiore, indossava la sacra clamide e la mitra ricevuta dalle mani dell'abate; così usciva alla vista della gente. Salito su un cavallo gualdrappato di bianco, si univano a lui due canonici cardinali della chiesa ravennate, mentre egli cavalcava tra l'arcipresbitero e l'arcidiacono. Quindi, al ponte di porta Ursicina

(già porta Sarsina), a capo del ponte ascoltava con benevolenza corifei, sacerdoti che in vesti sacre cantavano inni e lodi. Vicino a quel ponte stava un soldato (detto «parcitato») che aveva il compito di prendere la briglia del cavallo sul quale era l'arcivescovo e di condurlo fino alla basilica Ursiana; durante l'entrata in città l'arcivescovo benediceva con il segno della croce tutti quelli che incontrava lungo il suo cammino, mentre i notai ravennati, che precedevano l'arcivescovo, recitavano le litanie in greco. Immediatamente davanti all'arcivescovo stava lo stesso esarca, in clamide solenne, col compito di condurre fino alla basilica Ursiana, all'altare dei santi arcivescovi, lo scettro regale pastorale, consegnato dal neoeletto in San Lorenzo. Alla soglia della cattedrale lo aspettavano i canonici cardinali, con il compito di condurlo poi all'altar maggiore, dove l'arcivescovo svolgeva tutto il rituale. Il cavallo veniva preso in custodia dallo stesso cavaliere che lo aveva condotto sino a lì, così come a quello toccavano in custodia le cose dell'arcivescovo durante il pranzo; di contro, l'esarca affidava il baldacchino pastorale ai sei giovani nobili ravennati, per poi essere consegnato ai suoi familiari. Il baldacchino era di panno purpureo, con iserti di pelli preziose e al centro le insegne della chiesa ravennate elegantemente ricamate con gemme e perle: una croce bianca in campo rosso e a destra una colomba candidissima.

> Gli armati, che stavano davanti alla porta della città con le spade sguainate, erano stati scelti fra i più anziani notai ravennati ! …! . Essi chiedevano all'arcivescovo: «Chi sei tu?» ed egli rispondeva: «Sono l'arcivescovo di Ravenna: imparate a conoscere il vostro signore». Quelli allora: «Da chi sei stato mandato qua?» e l'arcivescovo: «Dalla sede apostolica, insignito del pallio». E ancora quelli: «Perché sei venuto?» e lui: «Per tutelare i diritti di questa chiesa, per difendere orfani e vedove, per conservare le vetuste consuetudini di questa chiesa e soprattutto quelle che riguardano i cittadini e il popolo di questa alma città». Quelli allora: «Chi nomini per noi garante di tutte queste cose?» e l'arcivescovo: «Nomino il signore esarca e rettore di questa città». Allora, mentre gli armati tenevano le spade sguainate sul capo dell'arcivescovo in forma di croce, l'arcivescovo, quasi giurando sotto quella croce, entrava in città per la porta.[208]

---

208 Pierpaoli 1996, p. 751. Per una più precisa trattazione, ci si riferisca al testo latino in Rossi 1589, pp. 740-743:

«Nec diu post Iulius Ruvereus Archiepiscopus, qui abdicato Vicetino Episcopatu, hunc Archiepiscopatum libenter acceperat, ne optimi pastoris deeset officio, Ravennam venit, ad Quinct(um) Kal(endis) Novembr(is) cum pridie ad D(ivum) Apollinaris Classensis divertisset; ubi omni apparatu accipere venientem Archiepiscopum, eius coenobii monachi, vetusto iure tenentur. Itaque primum gemino ab urbe stadio, a decora Ravennatium iuuventute, egregio cultu instructa, cuius Principem gerebat Hieronymus Rasponus, Ludovici filius, mox ad portam urbis Ursicinam a Iustino Spreto equite, Magistratus civitatis Principe, & ab omnibus sacerdotum, Ravennatiumque cuium ordinibus, triumphali pompa exceptus est. Praeibant Archiepiscopum complures muli farcinarii, elegantibus, versicoloribusq(ue) operimentis contecti.

Ad hos sequebatur totius aulae familia, multis doctis, praestantibusq(ue) omni laudum genere viris conspicua: secundum quam sacrati omnes viri hymnos praecinentes, magnaq(ue) servorum a pedibus multitudo. Ipse insigni mula, solemni veste purpuratus, sub quadrata umbella, a nostris iuvenibus, qui latus eius honoris causa cingebant, sussulta, multis Episcopis, Antistibus, ceterisq(ue) minoribus sacerdotibus, & multis nobilissimis civibus, tum eius Imperio subiectis, tum etiam Ravennatibus, qui illi obviam fuerant profecti, comitantibus, per vias festa fronde, peristromatis, & aulaeis elegantibus exornatas, omnibus, qui eo praetereunte ingeniculabantur, manu in crucis effigiem ducta, modesta gravitate, bene dicens, ad aedem Ursianam provehitur. Quemadmodum vero umbellam a nostris factam, servi a pedibus Archiepiscopi, ipso templum ingrediente, de more, arripiunt, ita Ravennates iuvenes mulam occupant, paulo post ab Archiepiscopo, nummis aureis centum redemptam. Archiepiscopus ubi ad aram maximam Deo & D(ivo) Apollinari Archiepiscopo supplicavit, divertit ad Portuense coenobium: ibiq(ue) paucis post diebus Octavius Abbiosus Augustini civis Ravennatis filius, luculenta oratione, nomine Reipubl(icae) Ravennatis, laetitiam ab omnibus acceptam explicavit, eumq(ue) mirifice laudavit.

Is autem accipiendi Archiepiscopi mos, nova nequaquam caerimonia, sed antiqua multo graviore, atque honoratiore servabatur. Nam quo tempore Exarchi Ravennam incolebant, Roma Archiepiscopus, pallio a Pontifice exornatus, rediens, divertebat ad D(ivum) Apollinaris in Classe; ubi, aliquorum est sententia, Marinianum Archiepiscopum, monachos D(ivi) Benedicti constituisse; sic tamen ut Canonici etiam eodem in templo, sacra cum Archiepiscopo facerent: licet post non multos annos, tum ob interna civium Ravennatum dissidia, tum ob pericula a Longobardis, cum ordinem fere omnino inde deiectum; Zacharias Pontifex

7. *La realtà delle confraternite*

Nella rivisitazione dell'organizzazione delle strutture ecclesiastiche, la Chiesa *post*-tridentina puntò la propria attenzione in primo luogo sul vescovo, sulla parrocchia (luogo di richiamo e raccolta dei fedeli), sul sacerdote (loro primo interlocutore) e, infine, sulle compagnie o confraternite religiose, che costituivano la più immediata modalità di riunione in comunità dalle particolari caratteristiche, contraddistinte sia da un abito esteriore, che

---

restituerit, uti supra memoravimus. Caenebat autem ibidem vesperi Archiepiscopus, eiusq(ue) familia omnis impensa monachorum: postridie mane cum sacris affuisset, multiq(ue) illi Ravenna obviam profecti advenissent, Abbas, & monachi, sacratis induti vestibus, ad fores templi, cum thure, & aqua benedicta, egredienti occurrebant; ipseq(ue) medius inter Abbatem & unum e Cardinalibus Ravennatis Ecclesiae praecedentibus ordine monachis, ad cricem marmo ream, quae est secundum templum, perducebatur.

Ibi primo fedens in parata sella, mox assurgens, ingressus eum versiculum, *Sit nomen domini Benedictum*, cetera de more, quae habentur in sacratis libris, prosequebatur. Sacro deinde signo Crucis Abbate, & monachis obsignatis, omnibusq(ue) qui aderant, Ravennam versus venienti, attingenda erat aedicula, iuxta pontem D(ivi) Laurentii, qui hodie non superest, ibidemq(ue) in sacra veste, Divae Mariae in Cosmodin mitratus Abbas, cum monachis illi suis obviam factus, solenni precatione certos hymnos, ac laudes Graece pronunciabiat: erat enim Cosmodianum coenobium Graecis monachis addictum. Mox D(ivi) Laurentii aedem ingressus Archiepiscopus, ad aram maximam supplicabat, deinde sacram induebat chlamydem, & mitram capite accipiet de Abbatis Cosmodiani manibus: atque ita in conspectum prodibat. Conscendenti deinde equum albo panno linteo ad id muneris contectum, comites sese iungebant Cardinales Ravennatis Ecclesiae duo, cum ipse inter Archipresbyterium, & Archidiaconum medius equiteret: cum autem paululum erat progressus, scribas offendebat, quibus cum faciebat pacta: Inde ad pontem portae Ursicinae; quae & Sassina, ab urbe Sassina, quam respicit, antiquitus consueverat appellati: initio pontis, Ravennatis Ecclesiae phonascos, sacerdotes, atque hypodiacones in sacra veste, hymnos, ac laudes concinentes, benigne audiebat.

Aderat ad eundem pontem miles, qui Parcitatus vocabatur, novis & praestantibus vestibus insignis, sed, quocumque esset anni tempore, ab ocreis aut itinerariis, aut urbanis. Is manu ad equi frenum admota, perviam Regalem, ad gradus aedis Ursianae Archiepiscopum perducebat. Verum antequam urbis portam Archiepiscopus intraret, pro illa adstabant, duo districits ensibus armati, capite & facie contectis, qui necquaquam ingredi Archiepiscopum patiebantur, usque dum sponsores non appellaret. Urbem ingressus, obvios sacro signo crucis signabat; scribis Ravennatibus, qui ordine Archiepiscopum praecedebant, letanias Graece pronunciantibus. Antecedebat proxime Archiepiscopum ipse Exarchus, solenni in Chlamyde qui regium Archiepiscopi sceptrum, sibi ad D(ivi) Laurentii in manus ab Archiepiscopo traditum, usque in templum Ursianum, ad aram Divorum Archipraesulum, deferebat. Aderant Archiepiscopo ad Ursianae aedis limen Cardinales Ravennatis Ecclesiae, in sacra veste, qui eum ad aram maximam adducebant, ubi, ea omnia, quae ex sacratis libris hac de re scriptis, possunt cognosci, ab Archiepiscopo religiose peragebantur. Armati, qui districtis gladiis pro urbis porta, stabant, erant ex antiquioribus Ravennatibus scribis, nec alii, quam Ravennates, assumi ad id muneris poterant.

Sciscitabantur autem ab Archiepiscopo, Quis es tu? Quibus ille, Archiepiscopus Ravennas ego sum, dominum cognoscite vestrum. At illi, a quo huc es missus? Quibus Archiepiscopus, a fede Apostolica, pallio ornatus. Adhuc illi, Quid venisti? Quibus ille, ad iura tuenda huius Ecclesiae, defendosq(ue) pupillos & viduas; necnon ad servandas vetustas huius Ecclesiae consutudines, easq(ue) maxime, quae ad cives spectant & populum huius almae urbis. At illi: quem nobis horum omnium appellas sponsorem? Quibus Archiepiscopus, Dominum Exarchum, & huius Rectorem urbis appello. Tunc ipsis armatis, supra caput Archiepiscopi, in crucis formam, ponentibus, Archiepiscopus sub ea cruce quasi iurans, portam urbis ingrediebantur. Equum, cui confidebat, cum ex eo descendisset, accipiebat equestris ordinis ille, qui eum per frenum deduxerat: idemq(ue) prandenti Archiepiscopo ministrabat, annuloq(ue) potiebatur, quem sibi detrahebat e digito Archiepiscopus, cum a prandio lavabat manus.

Eius item erant, et malluvia et gutturnia, quibus usus fuerat fundendam aquam lavandis manibus ante prandium, et a prandio: mappae quoque et mantilia, et chiromactra, et cultelli, et cibi omnes, qui e mensa auferebantur. Curabat Exarchis contra, ut quadratam umbellam, sub qua Archiepiscopus equitabat, fex iuvenes Ravennates, omnium nobilissimi, ferrent, de publico, caligis e cupo novis induti, et chirotecis e capreoli pelle ornati: quam umbellam Archiepiscopi familiares deinde habebant. Erat autem e panno purpureo, pellibus preciosissimis infarcto; in cuius medio eleganti artificio, acu picta, gemmisque et margaritis, Ecclesiae Ravennatis insignia videbantur; in area rubra, alba crux, in cuius dextro latere,

interiore, devozionale.[209] La vita della comunità cristiana parrocchiale era infatti fondata sulla presenza continua del sacerdote, sulla sua predicazione, sull'insegnamento della dottrina, sulla frequenza ai sacramenti e sulle congregazioni religiose dei laici, fra le quali spiccano quelle legate alla devozione all'Eucarestia (come il *Corpus Domini* e il Santissimo Sacramento).[210]

Le confraternite rappresentarono una delle più dinamiche e più importanti forme di pietà devozionale del mondo occidentale, sin dalle loro origini e, in quanto aspetto fondamentale della vita religiosa sociale tardomedievale, lasciarono un profondo segno nella produzione artistica del loro tempo. Se durante il protestantesimo avevano conosciuto un certo declino, esse rifiorirono in seguito al Concilio di Trento, soprattutto tra Sei-Settecento e, qualora esistenti già dal Medioevo, furono riformate secondo le nuove istanze conciliari, allo scopo di enfatizzarne le singole specificità religiose.

La nascita delle confraternite risale infatti al secolo XIII, ad opera degli ordini mendicanti, allo scopo di prevenire la diffusione di dottrine eretiche; in questo contesto, in Romagna si segnala la presenza della confraternita dei Penitenti, sorta nel secolo XIII; in area ravennate, le prime confraternite sorsero grazie al fervore devozionale suscitato dalla predicazione del domenicano Giovanni da Vicenza. Nei secoli successivi, fu ancora la predicazione degli ordini mendicanti (soprattutto dei Domenicani) a promuovere l'istituzione di confraternite quale strumento di rinnovamento della Chiesa cattolica, così come papa Pio V, nel suo assegnare alle confraternite il compito di contrastare il luteranesimo mediante la catechesi (1567), si richiamò ad ideali riformatori analoghi a quelli che avevano caratterizzato i secoli precedenti.[211]

In età moderna, coloro che arrivarono in città dalle campagne riconobbero un punto di riferimento nelle confraternite, la cui azione rituale e liturgica, tendente all'uniformità sociale e regolamentata da precisi statuti e costituzioni, contribuì all'affermazione delle parrocchie urbane.[212]

Le congregazioni laiche, forme di devozione pubblica e società di mutuo soccorso spesso a base professionale, si moltiplicarono per volontà degli stessi arcivescovi, dei canonici, dei sacerdoti e dei loro parrocchiani. Tali istituzioni favorirono l'eterogenea aggregazione della popolazione e fecero da cornice alle principali forme di associazionismo cittadino, quali l'assistenza sanitaria e legale, andando quindi oltre l'aspetto religioso.[213]

Tra i secoli XV e XVI fiorirono le società eucaristiche (come quelle del Santissimo Sacramento), legate alle parrocchie e all'estrazione sociale (aristocratica) dei loro membri; i notabili cercavano di distinguersi in particolare nelle processioni, momento più solenne dell'azione liturgica di quelle stesse compagnie. A queste congregazioni, legate alla venerazione del *Corpus Christi*, venne affidato un ruolo preminente nell'applicazione dei dettami tridentini per i motivi già detti sopra.

Nel 1569 anche Giulio Della Rovere eresse una compagnia del Santissimo Sacramento presso la Cattedrale, in seguito spostata nella sede di Santa Giustina dal cardinale Pietro Aldobrandini; i confratelli di quella congregazione indossavano sacchi e cappe bianchi, si

candidissima columba».

209 CASALI 1994, p. 438.

210 Accanto all'opera pastorale, gli ordini religiosi dei regolari (come i Domenicani e i Gesuiti) furono invece impegnati nell'attività missionaria, con la quale il rinnovamento della Chiesa cattolica si diffuse e si adattò alle spiritualità autoctone. L'attività missionaria non coinvolse solo l'America Latina e l'Estremo Oriente (Indocina, India, Giappone e Cina), ma anche la stessa Europa, allo scopo di riguadagnare terreno contro l'avanzata della riforma Protestante, soprattutto in Germania e presso i popoli slavi. Nel 1622, venne creata a Roma da Gregorio XV una speciale commissione cardinalizia (*De Propaganda Fide*), allo scopo di creare uno strumento di controllo e governo sulle nuove comunità cristiane dei territori coloniali (PRODI 1966, pp. 388-90).

211 BAZZOCCHI 2015, p. 65.

212 *Ibid.*

213 *Id.*, pp. 65-72; CASALI 1994, p. 438.

riunivano nella sede ogni giorno festivo per recitarvi l'offizio della Beata Vergine e l'ultima domenica di ogni mese partecipavano alla processione del Santissimo Sacramento, che si svolgeva all'interno della Cattedrale. Sempre in città, i confratelli del Santissimo Sacramento animavano anche l'attività liturgica dell'antica basilica di Sant'Agata e Sant'Apollonia, parrocchia a cui apparteneva anche la chiesa di San Carlino (già Santi Fabiano e Sebastiano). I confratelli svolgevano inoltre opere di misericordia, distribuendo le proprie rendite alle donne sole e senza dote, visitando gli ammalati, distribuendo elemosine agli indigenti.[214]

Tra Cinque-Seicento, a Ravenna fiorirono decine di confraternite laicali, come quella del Rosario (presso San Domenico) e della Madonna del Carmelo (presso San Giovanni Battista).[215] Nella chiesa di Santa Maria in Posterula, in cui si venerava la Madonna delle Mura, fin dal 1659 fu attiva la compagnia della Natività della Vergine, la cui festa cadeva il giorno 8 settembre. Dal 1628, nella chiesa di San Giorgio aveva sede la compagnia degli Ortolani, i quali, contraddistinti da verdi cappe nelle processioni pubbliche, avevano proprie costituzioni e godevano di alcune indulgenze. Presso Santa Maria in Virtute (volgarmente detta «San Mammolino»), sin dall'inizio del secolo XVII, usavano invece riunirsi i confratelli della compagnia degli Asinari, che, oltre ad adempiere a precisi doveri di carattere devozionale e assistenziale, e a godere di benefici, aveva anche l'obbligo di controllare l'esercizio del mestiere. Da questi dati emerge come il disciplinamento tridentino dei fedeli, volto a definire i confini tra vizi e virtù, passasse anche attraverso il concetto di «cristianizzazione dei mestieri».[216]

La fortuna delle confraternite in età moderna è principalmente dovuta ai benefici che tali strutture paraecclesiastiche assicuravano, sia in vita che in morte, aiutando i confratelli a «ben vivere» e «ben morire»; esse garantivano esequie e funerali organizzati secondo le usanze della compagnia, predisponevano una morte non anonima, contraddistinta da una tomba e da una croce, assitevano l'anima con le preghiere. Ribaltando il sentimento della morte nella prospettiva della vita trascorsa, l'età *post*-conciliare ereditò dal Medioevo i rituali dell'*hora mortis*, che culminava nell'allestimento dei funerali e dei sacramenti, quali l'estrema unzione e il viatico; il disciplinamento dei cerimoniali funebri rimaneva tuttavia appannaggio esclusivo dei vescovi (o, nel caso di Ravenna, degli arcivescovi), i quali esercitavano il proprio controllo su di essi sempre attraverso le visite pastorali e legiferando in materia durante i sinodi provinciali.[217]

All'interno della trattatistica, prendeva progressivamente corpo quella di istruzione alla pratica della «conforteria», già affermata da secoli, che consisteva nell'opera di misericordia e di conforto dei condannati a morte, generalmente svolta dalle compagnie religiose, in particolare da quella dei Battuti, e in seguito dalla specifiche Confraternite della Morte o della Buona Morte; a Ravenna, la confraternita della Morte fu eretta con il beneplacito dell'arcivescovo Giulio Della Rovere nel 1572, presso la chiesa di San Giovanni Decollato. Normalmente i confratelli erano di nobile estrazione sociale, vestivano sacchi o cappe nere col bordone o cappuccio, con il quale coprivano tutto il volto, per non essere riconosciuti; mantenevano un cappellano con le elemosine raccolte, e assistevano i condannati a morte incontrandoli la sera prima dell'esecuzione per sollevarli dalle afflizioni e assicurandogli la possibilità della Salvezza, accompagnandolo al patibolo e, infine, alla sepoltura. In età controriformata la figura del «pescatore di anime» assunse quindi molta importanza, quale confessore, confortatore, attorno a cui germinarono molti

214 *Ibid.*.

215 BAZZOCCHI 2015, p. 66. Sull'argomento, si veda: MARCHETTI 2012.

216 CASALI 1994, p. 439.

217 Già nel sinodo provinciale del 1568, Giulio Feltre Della Rovere sottolineava la necessità che i sacerdoti applicassero molto devotamente l'estrema unzione ai moribondi, riservando una cura particolare alla conservazione dell'olio santo (*Id.*, p. 446).

interessi e attenzioni, redazioni teoriche e produzioni iconografiche, tutte volte alla riflessione e all'istruzione in merito a questa pia pratica. [218]

Già dalla metà del secolo XV, tra le attività liturgiche delle confraternite assumeva un ruolo di primo piano la recita del Rosario, che, assieme all'adorazione del Santissimo, divenne uno degli strumenti più efficaci in mano ai vescovi per regolare la via liturgica delle comunità, secondo i dettami conciliari.[219]

Esistettero anche (non solo a Ravenna, ma in tutta la Romagna e al di fuori) congragazioni secentesche legate alla realtà dei santuari: nell'ambito della città esarcale, ne è un esempio la confraternita della Beata Vergine del Torrione, la cui storia e il cui culto sono legati alla devozione verso la *Madonna del Sudore*; anche se non conosciamo la data certa di fondazione della compagnia, sappiamo che fu approvata nel 1729 da Maffeo Niccolò Farsetti, arcivescovo in carica a Ravenna, e che ne venne eletto priore il laico Francesco Montanari.[220]

Accanto alle confraternite maggiori, finalizzate a incentivare le pie pratiche dell'adorazione del Santissimo e della recita del Rosario, si diffuse a Ravenna la devozione verso la figura di Carlo Borromeo. Nonostante san Carlo sia naturalmente molto utilizzato nei titoli di chiese e altari durante la Controriforma, a Ravenna la fortuna del suo nome è anche legata a quel suo particolare legame con la città di cui si è già parlato.[221] In città esistevano due confraternite a lui intitolate: una urbana (all'interno della chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano, poi San Carlino) e una presso il borgo di Porta Sisi (poi borgo San Rocco).[222]

Le processioni in onore del patrono e del Santissimo Sacramento costituivano le principali occasioni di attrito tra le varie congregazioni, in quanto ciascuna società fissava le proprie modalità di svolgimento e decoro mediante statuti autonomi, mentre il vescovo e le autorità stabilivano i percorsi e l'ordine in cui dovevano procedere i cortei; ma non sempre le disposizioni vescovili venivano accettate di buon grado dai membri delle compagnie. A giudicare dall'ordine occupato nelle processioni sul finire del secolo XVIII, la confraternita di San Carlo sembrerebbe già decaduta.[223]

8. *Altari, famiglie e benefici*

Scorrendo i documenti d'archivio concernenti gli altari e le loro suppellettili (nel nostro caso, le immagini perlopiù sotto forma di pale d'altare) è frequente imbattersi in termini ricorrenti, quali: «beneficio», *sinecura*, «patronato». Termini che è dunque opportuno chiarire, al fine di comprendere appieno il contesto della ricognizione che è oggetto di questa ricerca.

Con il termine «beneficio ecclesiastico», si indica un istituto giuridico di origine medievale e feudale, attribuito ai fondi e agli immobili di proprietà della Chiesa, concessi ai chierici

218 CASALI 1994, p. 449.

219 BAZZOCCHI 2015, p. 66.

220 MARCHETTI 2013, p. 91.

221 BAZZOCCHI 2015, p. 67.

222 Gli *Acta et Decreta Visitationis* del 1632 attestano ufficialmente l'esistenza di due confraternite in città, dedicate a san Carlo Borromeo: quella detta quella detta *in urbe*, fondata dopo il 1583 dal canonico lateranense Francesco Camerani e quella detta *in suburbio*, fondata nel 1617 nel Borgo San Rocco dietro la chiesa parrocchiale. La diatriba a lungo intercorsa tra le due compagnie per l'intitolazione è oramai cosa nota agli studiosi e di recente approfondita da Elisabetta Marchetti, in MARCHETTI, 2012, pp. 22-25. Si veda anche: BAZZOCCHI 2015, p. 65.

223 BAZZOCCHI 2015, p. 70.

in usufrutto vitalizio quale compenso per i loro uffici. Tali benefici potevano essere *sinecura* (o semplici), oppure con cura d'anime, ovvero con l'obbligo di uffizi e funzioni (ministero pastorale) da parte dei curati titolari del beneficio stesso: in quest'ultimo caso, la *sinecura* era solitamente concessa a esponenti di famiglie nobili che, dispensati dai compiti pastorali, erano nominati vescovi di diocesi quasi alla stregua di feudatari del pontefice. A volte, il titolare di beneficio poteva delegare a terzi i propri doveri, ripagandoli con una parte del beneficio: questa possibilità, introdotta in origine per ovviare a impedimenti temporanei del beneficiato, senza lasciarlo privo di rendita (ad esempio in caso di malattia o vecchiaia), avrebbe nel tempo favorito l'accumulo dei benefici ecclesiastici.[224]

Un caso a sé costituiva il beneficio ecclesiastico con diritto di patronato, costituito con un atto notarile del fondatore, attraverso il quale alcuni beni stabili di proprietà di una famiglia (nel caso che stiamo esaminando, altari e cappelle) venivano legati al beneficio, con un eventuale obbligo connesso (come la celebrazione di messe in suffragio). Solitamente il beneficiato in questione era un sacerdote in qualche modo legato al casato, e la cappella poteva fungere da luogo di sepoltura dei membri della famiglia. Nei secoli passati, molte famiglie, infatti, ambirono a trasmsettere ai posteri il proprio nome, per ragioni di prestigio, dotando le chiese di altari e cappelle: progressivamente, non vi fu altare che non recasse il patronato di qualche famiglia (riconoscibile attraverso la presenza dello stemma) e, talvolta, si arrivò persino a costruirne dei nuovi per sopperire alle continue richieste. Ma il patronato costituiva anche un *escamotage* per sottrarsi alla pressione fiscale, poiché i benefici ecclesiastici erano esclusi da tassazione; il patronato era dunque perlopiù laico, e connesso all'asse ereditario (per questo la dote legata all'altare poteva essere anche ritirata).[225]

Gli altari dunque potevano essere commissionati non solo delle confraternite (come si è visto sopra), ma anche, e soprattutto, da privati; ma spesso, questi due universi erano tra loro intimamente legati.

La Ravenna moderna si caratterizzò per il potere di famiglie di alto lignaggio, potenti, con cui il governo pontificio si trovò sempre a dover fare i conti; nel nostro caso, il nesso tra famiglie e confraternite trova il proprio fulcro nel luogo in cui la compagnia svolge la sua attività: è il caso, tra i tanti, della famiglia Rasponi, strettamente legata agli ambienti sacri dell'antica chiesa di San Pietro Maggiore, i cui spazi erano condivisi anche dalla confraternita della Concezione. Ancora, si segnalano i Tombesi dall'Ova e i Dal Corno, per quanto riguarda San Carlino, oppure i Gamba e il loro legame alla confraternita della Beata Vergine del Carmelo nella chiesa di San Giovanni Battista: qui, nel 1670 i Gamba avevano infatti eretto un nuovo altare.[226]

In aggiunta, per quanto riguarda il legame tra famiglie e altari ravennati tra Cinque e Seicento, chi scrive segnala il nome dei Donati legato all'altare di san Cristoforo in Sant'Agata (v. scheda), dei Depretis e dei Guaccimanni, rispettivamente in relazione all'altare col doppio titolo di Santa Maria in Nazaret e Santa Maria della Scala, nella chiesa di Santa Maria in Trivio (v. scheda).

224 Si veda s.v. *Cura*, in *Enciclopedia Italiana* 1949, XII, pp. 152-154; s.v. *Beneficio*, s.v. *Patronato*, in *Enciclopedia Italiana* 1949, VI, pp. 624-626.

225 Si veda s.v. *Patronato*, in *Enciclopedia Italiana* 1949, XXVI, pp. 524-526.

226 MARCHETTI 2012, pp. 62 e 66.

Parte II.

schedatura delle opere d'arte appartenenti al clero secolare di Ravenna tra Cinque e Seicento: ricognizione attraverso le sacre visite e gli inventari parrocchiali

CHIESA METROPOLITANA

Di origine antica, venne edificata nel secolo IV dall'arcivescovo Orso (da cui il nome di Ursiana, oppure Orsiana) e dedicata alla Resurrezione di Cristo. In origine era a cinque navi (oggi a tre) ornate di pitture con i fatti storici della patria e la tribuna era decorata a mosaico (secolo XII). Nel 1612, su commissione del cardinal Aldobrandini, venne eretta la cappella a sinistra dell'altar maggiore, intitolata al Santissimo Sacramento e realizzata su disegno di Carlo Maderno e decorata da Guido Reni; di fronte a questa, nel 1659 venne terminata e consacrata la cappella della *Madonna del Sudore*, voluta per ospitare con degno fasto l'immagine venerata dal popolo, il cui culto crebbe considerevolmente nel Seicento.[227]

> In occasione che l'anno 1630 il mal contagioso spopolava le città convicine, ricorse tutto il popolo a questa Santa Imagine facendo solenne voto di edificarle una sontuosa cappella e ivi più degnamente riporla e così non senza un gran miracolo fu ottenuta la Grazia, e la nostra città, in mezzo al furor della peste, che d'ogni intorno la circondava, rimasta illesa, diedesi principio ala fabrica, che in ogni sua parte è riuscita nobilissima e sontuosa, posciaché il pavimento è lastricato di varij marmi di più colori, e le mura ornate d'oro, di pitture e di stucchi, e la cupola rappresentante una Gloria opera di Giovanni Battista Barbiani pittor ravennate che con molta sua lode vi faticò, e in essa l'anno 1659, a' 25 di maggio, con solennissima pompa e concorso di numerosissimo popolo delle città tutte della provinzia, fu trasferita la Santa Imagine e collocata sopra il nobilissimo e ricco altare.[228]

Condotti a termine i lavori, nel giorno dell'inaugurazione la cappella apparve con la cupola dipinta da Giovanni Battista Barbiani; fu l'arcivescovo Luca Torreggiani ad inaugurare la nuova fabbrica, consacrandone solennemente l'altare dopo avere traslato nella stessa cappella i sarcofagi con i corpi dei santi Rinaldo da Concorrezzo e Barbaziano (collocati, rispettivamente, a sinistra e a destra dell'altare). Lo stesso Torreggiani collocò una statua della Madonna sulla colonna della piazza prospiciente (piazza Duomo), già destinata a reggere quella di Clemente VIII.[229]

Nel Seicento vi sono documentati molti altari: l'altar maggiore, dedicato a tutti i santi; ulteriori altari con i seguenti titoli: Corpo di Cristo (con società del Corpo di Cristo); santa Croce; san Nicola; san Cristoforo; san Giacomo; santissimo Crocefisso; santi Michele e Giorgio; sant'Apollinare; santa Marta, poi san Giovanni Battista (titolo traslato dall'altare di fianco a quello maggiore, dopo che questo altare laterale fu demolito); san Matteo (a cui furon uniti i santi Nazario e Celso); santa Trinità; santa Maria Maddalena; Visitazione; san Rocco; Madonna del Sudore (già intitolato ai santi Pietro e Paolo); beato Rinaldo e Santa Maria *de Marchettis.*[230]

Nel 1734, l'arcivescovo Farsetti la volle ricostruire, su disegno del Buonamici, preservando le due cappelle del Santissimo e della Madonna del Sudore: la nuova fabbrica, sorta nel medesimo luogo della prima, fu terminata nel 1745 sotto il successore apostolico Guiccioli, il quale vi aggiunse il portico antistante e la consacrò sotto nel 1749.[231]

---

227 Per un approfondimento sulla Madonna del Sudore, si veda FABBRI 2013.

228 FABRI 1664, p. 12. Su questo si veda anche PASOLINI 1684, pp. 99 e 107.

229 Si veda FABBRI 2013.

230 Sacra visita 1605, ff. 8v-15v.

231 UCCELLINI 1855, p. 98.

Attorno alla metà del Settecento, la cappella della *Madonna del Sudore* risultava essere assai malandata e necessitava di restauri: protagonista indiscussa di tali interventi (a partire dal 1752) fu la bottega ravennate dei Barbiani e del romano Pietro Bracci, unitamente agli stucchi di Pietro Martinetti.[232] Nel 1774, dall'arcivescovo Cantoni fu ridotta a più elegante forma, ed eretta la grande cupola (d'antico ha solo il campanile).[233]

232 FABBRI 2013.

233 MAZZOTTI 1973, p. 235.

Opere menzionate dalle fonti

1.
VERGINE E SANTI, CON SCENE NEOTESTAMENTARIE

Citazioni:

> Sancti Apollinaris ! …! . Est Altare portatili ad formam, non est Icona propria, propterea nulla est Imago Sancti Apollinaris.
> Icona longa et alta, ad Altaris proportionem, fixa, et immobilis permanet, ligneis incisis, deauratis, et depictis quadratis columnis distincta, et ornata Beatae Virginis in medio superioris partis illius visitatio, S(anc)ti Chr(ist)ophori à dextris, SS(an)c(t)orum Stephani, et Benedicti à sinistris Imagines depictae sunt. In media parte B(eatae) Mariae Magdalenae in medio, S(anc)ti Ioannis à dextris, à sinistris S(anc)ti Petri Imagines depictae. In ima D(omini) N(ostri) Iesu Chri(sti), ac Mariae Magdalenae in medio, S(anc)ti Ioannis Baptisantis et trium Angelorum à dextris, D(omini) N(ostri) Iesu Chri(sti) super aquas deambulantis, et ad dexteram S(anc)to Petro a navicula in mare descendo porrigentis SS(an)c(t)or(um) Ioannis, Andreae et Philippi in navicula existent imagines depictae. (Sacra visita 1605, f. 9r).

Annotazioni:

Opera non identificata; stava sull'altare intitolato a sant'Apollinare.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 9r.

2.
MADONNA DEL SUDORE



7. Scuola giottesca riminese, *Madonna del Sudore*, tempera su tavola. Ravenna, chiesa Metropolitana.

Citazioni:

> S(anc)tae Mariae de Sudore. Visitarunt Altare S(anc)tae Mariae de Sudore ! …! . Fornicatum est altare, fornixq(ue) duabus columnis marmoreis recte dispositis et erectis sustinetur. In eodem altare est titulus SS. Petri, et Pauli, Rector est R. D. Gaspar Peregrinus, redditus scudorum viginti, cum onere celebrandi omnibus Dominicis, et feria quarta, et sexta, et assistendi in chori horis canonicis. Icona quadrangulis ligneis eleganter incisis distincte columnis fixa, et firma proportionatae magnitudinis, in superiori parte Omnipotentis Dei Angelis septi(s) in medio Sp(iritus) S(anct)us, subtus duorum angelorum coronam praemanibus habentium in Tabula depictis, et sub illas in fenestrella Beatae Virginis in tabula ligneis coronis deauratis septis crate ferrea deaurata munitis velo sericeo flacco sumptibus D(omino) De Rasponis appositis, votis argenteis pluribus, et cereis circumdatis, S(anc)ti Petri à dextris, S(anc)ti Pauli à sinistris; in imae partis medio Beatae Virginis Nativitatis Presentationis S(anc)to Simioni in templo, S(anc)ti Sebastiani ad dexteram, S(anc)ti Rocchi ad sinistram, cum nuptijs B(eatae) Virginis depictas habet imagines (Sacra visita 1605, f. 10r).

Annotazioni:

Opera parzialmente ancora in loco (senza predella), ora nell'omonima cappella (dal 1659), nella terminazione destra del transetto; la fonte documenta invece la sua prima collocazione, sull'altare dei santi Pietro e Paolo, vicino all'entrata principale della chiesa; vi si legge il nome dei Rasponi. Rispetto a quanto già ricostruito da chi scrive (FABBRI 2013), il documento sopra riportato permette di recuperare ulteriori preziosi dettagli, al fine di restituire lo stato secentesco dell'opera. Dalla fonte del 1605 apprendiamo così che il piccolo dipinto faceva parte di un insieme più ampio, in cui era raffigurato Dio Onnipotente circondato da angeli e al centro lo Spirito Santo (forse in forma di colomba), sotto cui stavano due angeli nell'atto di incoronare la Madonna dipinta su tavola; ai lati, i due santi titolari dell'altare: a destra san Pietro e a sinistra san Paolo; nella predella (purtroppo, ad oggi dispersa) erano raffigurati episodi di vita della Vergine (Natività e Presentazione al Tempio), con san Sebastiano a destra e san Rocco a sinistra. In base alla datazione proposta da chi scrive per la Madonna del Sudore (a cavallo tra gli anni Venti-Trenta del Trecento) e considerando che a Ravenna prima del 1605 ci furono due grandi ondate di peste (a cui si riferisce la presenza dei santi Sebastiano e Rocco), cioè quella del 1348 che afflisse tutta l'Italia e quella del 1576-77 (detta «peste di san Carlo Borromeo»), è plausibile ritenere che la presenza dei due santi sia legata ad uno di questi due eventi. In particolare, considerando che la diffusione della rappresentazione dei due martiri (soprattutto Rocco) è moderna, è lecito ritenere che l'evento che qui ci interessa sia quello del 1576-77: si tratterebbe allora di un'aggiunta a posteriori dei due protettori, invocati durante l'epidemia.
Nella chiesa ravennate di Sant'Eufemia, si conserva oggi un dipinto (*fig. 8*) attribuito a Giovanni Barbiani da parte di Viroli (tesi ribadita da Anna Stanzani) e indicato con le sante Anna ed Elisabetta (STANZANI 1994, pp. 162-163), all'interno del quale è contenuta una Madonna con Bambino di epoca settecentesca, entro una cornice recente; dell'opera non si ravvisa traccia nelle fonti secentesche relative a quella chiesa. Attraverso un confronto, chi scrive individua una parziale corrispondenza tra quanto viene descritto dalla fonte del 1605 e il dipinto in Sant'Eufemia.



8. G. Barbiani, *Incoronazione dell'immagine della Vergine con il Bambino, Dio Padre e le sante Anna ed Elisabetta*, olio su tela. Ravenna, chiesa di Sant'Eufemia.

> Non è improbabile che al centro di questa tela fosse inserita in origine un'antica rappresentazione della Madonna con il Bambino, magari un'icona bizantina, asportata in epoca imprecisata e sostituita con il dipinto attuale, di esecuzione posteriore rispetto alla cornice figurativa (STANZANI 1994, p. 162).

Non si può escludere che la pala d'altare, che oggi vediamo in Sant'Eufemia e che Viroli attribuisce a Barbiani, nel Seicento si trovasse in Duomo, sull'altare dei santi Pietro e Paolo e che contenesse la *Madonna del Sudore* in quella stessa 'finestrella' che oggi ancora esiste. Ad ogni modo, il quadro fu quasi certamente dismesso dall'insieme che lo racchiudeva in occasione dei lavori di costruzione della nuova cappella, inaugurata nel 1659: in quella circostanza l'immagine mariana trovò infatti una nuova, monumentale e più sontuosa sede e il precedente altare fu dismesso.
Il dipinto con le sante Anna ed Elisabetta è testimoniato in Sant'Eufemia solo a partire dall'Inventario del 1786, mentre non viene menzionato dagli estensori delle guide storiche locali:

> Il terzo altare, o sua Capella a cornu Epistola è dedicata à Maria Vergine sotto l'Invocazione di S. Maria libera nos a paenis Inferni, di cui era anticamente denominato l'oratorio della citata soppressa compagnia dei Sacchi alla quale fu sostituita p(er) Rescritto di Monsign. Arcivescovo Raimondo Ferretti in data li 19 Genn(ai)o 1708 la Ven(erabi)le Cong(regation)e de Cento Preti. Questo altare è di pietra con due gradini di legno coloriti a marmo, ed ha il quadro di Sant'Anna, e S. Elisabetta con picciol Quadretto in mezzo di Maria Vergine (*Inventaria S. Euphemiae Ravennae)*.

Esattamente come era accaduto in epoca paleocristiana, non c'è ragione di non credere alla prassi del reimpiego dei materiali, anche nel Cinque e Seicento. Così come era accaduto con il recupero dei materiali lapidei agli inizi dell'era cristiana, così si può pensare sia avvenuto in epoca moderna con le tele o le tavole dismesse dai vecchi altari, attraverso l'abrasione dei personaggi già raffigurati e la ridipintura di nuovi sopra di essi, per ragioni varie: dai culti caduti in disuso, a vicende di restauro, a nuovi altari realizzati per devozioni rifiorenti, ecc. Nel caso della *Madonna del Sudore*, sappiamo che questo affrancamento derivò dal riconoscimento delle sue virtù miracolose (FABBRI 2013). L'ipotesi del reimpiego delle tavole, nel caso dei dipinti commissionati dal clero secolare, è suffragata anche da un'ulteriore riflessione: la scarsa disponibilità pecuniaria. A differenza degli ordini regolari, che godettero sempre di numerosi lasciti, oltre alla protezione dell'alto clero, e che si dedicarono perlopiù alle alte sfere sociali (si veda la creazione dei Collegi dei Nobili), il clero secolare si trovò quasi sempre a fare i conti con ben minori risorse economiche, e questo spiega anche la massiccia presenza di pittori meno noti, di 'sottobosco', rispetto a certi capolavori che si potevano ammirare nelle chiese dei Regolari. Va da sé che anche i fedeli, fruitori delle pale d'altare nelle chiese secolari (parrocchiali e non) appartenevano perlopiù alle sfere più basse della scala sociale, di pari passo con l'affermarsi delle confraternite anche a base professionale, cosicché il loro interesse era perlopiù devozionale d'uso quotidiano (nella venerazione dei santi e nella celebrazione di messe presso i vari altari) e pertanto non necessitava di un'alta qualità storico-artistica.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 10r.

Bibliografia:

STANZANI 1994, pp. 62-63; FABBRI 2013 e bibliografia ivi segnalata.

3.
I SANTI GIACOMO, MICHELE ARCANGELO E ANTONIO ABATE

Citazioni:

> S(anc)ti Iacobi. Visitarunt Altare S(anc)ti Iacobi ! …! . Icona firma, fixa, et immobilis, columnis ligneis, incisis, deauratis, et quadrangulis ornata infixa, et conglutinata, in cuius medio in tela S(anc)ti Iacobi, S(anc)ti Michaelis Arcangeli à dextris, S(anc)ti Antonij Abbatis à sinistris Imagine s sunt depictae (Sacra visita 1605, f. 11v).

Annotazioni:

Opera non identificata; stava sull'altare di san Giacomo.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 11v.

4.
VERGINE E I SANTI CRISTOFORO, CATERINA E MARGHERITA

Citazioni:

> S(anc)ti Christophori. Visitarunt Altare S(anc)ti Christophori ! …! . Ex(is)tat Icona cum ad modum elegantibus imaginibus B. Virginis om superiori parte, S(anc)ti Cr(ist)ophori, in inferiori S(anctae) Catherinae, et S(anc)tae Margaritae in tabula depictis. (Sacra visita 1605, f. 12r).

Annotazioni:

Opera non identificata; stava sull'altare di san Cristoforo. È probabile che la santa Margherita qui menzionata sia la martire di Antiochia, conosciuta anche come «santa Marina», che a Ravenna fu molto venerata e che in città si è già vista accanto alla stessa santa Caterina, nella chiesa di Santa Maria in Trivio (v. scheda).

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 12r.

5.
CROCIFISSO, CON VERGINE E I SANTI GIOVANNI EVANGELISTA E MADDALENA

Citazioni:

> S(anct)ae Crucis. Visitarunt Altare ! …! . Icona firma et immobilis S(anctissi)mi Crucifixi in medio Beatae Virginis, à dextris S(anc)ti Ioannis Evang(elis)tae et B(eatae) Mariae Magdalenae genuflexae à sinistris in tabula depictas habet imagines (Sacra visita 1605, f. 13r).

Annotazioni:

Opera non identificata; stava sull'altare di santa Croce.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 13r.

6.
PIETÀ, VERGINE E I SANTI MATTEO, CATERINA, BARBARA, APOLLINARE





9-10. B. Carrari, Pietà e *Madonna tra santi*, tempera su tavola. Ravenna, Museo Diocesano.

Citazioni:

> S(anc)ti Matthei. Visitarunt Altare S(anc)ti Matthei ! …! . In eodem altare adest titulus SS. Nazarij et Celsi uniti Seminario Arcivescovile Ravennae ! …! . Icona elegans fixa, et immobilis in superiori parte pietatis, in inferioris partis medio Beatae Virginis, S(anc)ti Matthei à dextris, S(anc)tae Catherinae, S(anc)tae Barbarae, ac S(anc)ti Apolinaris à sinistris, in ima parte trium puerorum pulsantium, imaginibus in tela depicta ornata existit; columnis ligneis quadratis, et deauratis distincta. (Sacra visita 1605, f. 14r).

Annotazioni:

L'opera oggi è di nuovo ricomposta nel suo insieme e collocata nel Museo Diocesano di Ravenna; in precedenza fu smembrata e la lunetta trasferita nella sagrestia dei Mansionari; di quest'ultima, la prima memoria che se ne ha nelle guide ravennati è di Ribuffi (1835, p. 21), che la ricorda come opera d'incerto autore.
Stava sull'altare intitolato a san Matteo, al cui titolo fu unito quello dei santi Nazario e Celso.
La testimonianza della fonte, sia per quanto riguarda l'intitolazione dell'altare d'origine che la descrizione del dipinto, porta chi scrive a correggere l'interpretazione corrente di questa Sacra Conversazione: il personaggio accanto a santa Caterina, ritenuto sino ad oggi essere san Giovanni (VIROLI 1991, p. 96), viene in questa sede identificato come san Matteo; lo confermano la penna e il libro che reca in mano e l'intitolazione dell'altare.
Va tuttavia segnalato che già lo stesso Viroli (1991, p. 68) riportava la fonte del 1605 e la relativa descrizione del soggetto e nel riproporre la vicenda attributiva di questa pala d'altare, accoglieva infine la lettura di Stefano Tumidei, che ribadiva la paternità del Carrari e riconduceva l'opera alla fase giovanile del pittore, per analogia alla *Sacra Famiglia con l'angelo* di Baltimora e la *Visitazione* in San Mercuriale a Forlì (TUMIDEI 1987, pp. 81 e 89).
Dell'insieme, non viene identificata la predella descritta dalla fonte, raffigurante tre putti musicanti («trium puerorum pulsantium»).

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 14r.

Bibliografia:

RIBUFFI 1835, p. 21; TUMIDEI 1987, pp. 81 e 89; VIROLI 1991, pp. 68 e 96 e bibliografia ivi segnalata.

7.
SANTA TRINITÀ, ANGELI E PIETÀ

Citazioni:

> S(anc)ti Raynaldi, et S(anctae) Mariae de Marchettis. Visitarunt altare cum duobus titulis S(anc)ti Raynaldi, et S(anc)tae Mariae de Marchettis Seminario Ravennae perpetuo unitis ! …! . Icona firmiter infixa, et immobilis permanet S(anctissi)mae Trinitatis, quatuor Angelorum, et Pietatis in ima parte in tela, tabulis deauratis, et elaboratis conglutinata, depictas habet imagines. (Sacra visita 1605, f. 15r).

Annotazioni:

Opera non identificata. Stava sull'altare di san Rinaldo e santa Maria «de Marchettis».

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 15r.

CHIESA DI SANT'AGATA MAGGIORE

Il culto ravennate di sant'Agata, martire catanese, è assai antico, e di singolare diffusione. In città, chiese dedicate a questa santa erano già presenti altrove: nella strada di San Michele in Africisco esisteva un edificio specificamente dedicatole, col nome di «Sant'Agata del mercato», di cui si hanno notizie a partire dall'anno 1130; un altro edificio, dal titolo di Sant'Agata «pittula» (piccola), esisteva presso la basilica di San Pietro Maggiore, e il cui primo ricordo documentato risale a circa due secoli prima.[234] L'epiteto di «piccola» serviva probabilmente a distinguerla dalla «maggiore», ovvero quella che si è conservata fino a noi e che è qui oggetto di studio. Quest'ultima doveva esistere già dalla fine del secolo V, in quanto sappiamo che l'arcivescovo Agnello fu addetto, in qualità di diacono, al servizio in Sant'Agata Maggiore. Se già Massimiano era stato devoto a sant'Agata, al punto da collocarne le reliquie nella basilica che egli eresse in Santo Stefano, così Agnello, una volta divenuto arcivescovo, dispose che l'effigie della martire trovasse posto nel santorale iconografico di Sant'Apollinare Nuovo.[235]
La basilica di Sant'Agata fu parzialmente distrutta dal terremoto che colpì Ravenna nel 1688, nel corso del quale, insieme al suo abside decorato con preziosi mosaici, andò distrutto anche il campanile del concittadino complesso di San Vitale. Le ultime tracce musive sopravvissute al sisma andarono perdute, definitivamente, durante i bombardamenti del 1944.[236]
Dagli atti della visita pastorale compiutavi il giorno 3 gennaio del 1613, sappiamo che Sant'Agata Maggiore aveva sette altari e che da una porta della navata di nord si accedeva al cimitero, dove si trovava una piccola cappella con altare di mattoni; sono ricordate anche numerose arche di sasso o marmo, all'interno del suo recinto. L'opera è citata dal Vasari:

> ed in S. Agata dipinse una tavola con Cristo in Croce e la nostra Donna a' piedi con altre figure assai, che ne fu lodato.[237]

Alla fine dell'Ottocento disparve dall'abside la tavola di Francesco Zaganelli (da Cotignola), poi confluita nella collezione permanente dell'Accademia di Belle Arti della città; questa Crocifissione appartiene al periodo di piena maturità di Zaganelli e si pone come esito più compiuto del suo anticlassicismo travagliato, di derivazione nordica (si vedano le stampe di Schongauer, Dürer e Grünewald).[238]

> L'arduo sperimentalismo, l'esasperata tensione formale della Natività di San Nicolò, non sono già più che un ricordo; si ha quasi l'impressione che le notazioni accessorie, le linee

234 RABOTTI 2003, p. 107.

235 La chiesa vide una seconda fase edilizia, nel secolo VI: secondo lo schema della basilica ravennate, essa constava di tre navate rette da colonne in marmo, di un'abside poligonale all'esterno e semicircolare all'interno e da un quadriportico; l'abside era inoltre ornata da un prezioso mosaico, di cui oggi resta solo la descrizione e un tardo disegno: sul fondo dorato si stagliava la figura del Cristo in Trono, nel gesto oratorio e con il libro nella mano sinistra; ai suoi lati, angeli con la ferula in mano. Il campanile è invece del 1560, mentre il protiro in marmo, tuttora visibile e già sul fianco della vicina chiesa di San Nicolò, fu da quest'ultima tolto e aggiunto a Sant'Agata agli inizi dell'Ottocento, durante gli scavi in quella che doveva essere l'area del quadriportico; in quell'occasione fu anche abbattuta la canonica del parroco di Sant'Apollonia, che copriva la facciata. Si veda: RABOTTI 2003, p. 108 e p. 110.

236 Sui perduti mosaici di Sant'Agata e sulle loro testimonianze, si veda: BALDINI 2011-2012, pp. 137-170.

237 VASARI 1568, p. 643.

238 MARTINI 1959, pp. 192-193.

> di sutura, le collusioni culturali, siano state completamente consumate da un'alta temperatura fantastica. Un episodio come quello delle tre Marie dolenti, nell'invenzione bellissima del loro franante dolore, rimanda alla grafica nordica soltanto come riferimento culturale, come indicazione di elementi tecnici del tutto esterni, mentre è piuttosto assimilabile come affinità fantastica alle cose contemporanee di Lorenzo Lotto e di Altobello Melone mentre, nello spigoloso atteggiarsi del san Giovanni, mi par di leggere un ricordo ben preciso del manierismo genghiano, ben noto a quest'epoca in Romagna.[239]

Sulla parete di fondo della navatella meridionale si trova la tavola di Luca Longhi, rappresentante le sante Agata, Cecilia e Caterina d'Alessandria e soprastante il sarcofago-altare contenente le reliquie dell'arcivescovo Agnello e del martire san Sergio (di ignota patria[240]). Nella frangia del tappeto che ricopre lo sgabello su cui sta la santa titolare, un tempo si leggeva la firma: «LVCAS DE LVNGHIS PINGEBAT»; similmente, l'ancona che inquadra la tavola risulta datata al 1546: sull'architrave si legge infatti l'iscrizione dedicatoria: «CESAR. DE ZAMBELLETIS. RAVEN. RECTOR. TE. PAROCHIALIS./VNIVS. PORTIONIS. ECCLIE. S. AGATHE. MAIORIS. DICAVIT./HOC. IN HONOREM. DEI. AC. PREDICTE. S. AGATHE. MDXLVI»; si può dunque ragionevolmente pensare che tale data possa essere estesa anche al dipinto.[241]

Perfetta la descrizione che ne aveva già dato Alessandro Cappi, nel 1853, in cui riconosceva le tre martiri, con la titolare al centro (Agata): tutte hanno il capo incorniciato dall'aureola e tengono in mano la palma del martirio; gli occhi di sant'Agata sono rivolti al cielo, a cui offre il petto reciso, simbolo del suo martirio; le sante Caterina e Cecilia sono entrambe raffigurate nell'atteggiamento di muovere il passo verso la titolare e, al contrario di lei, non rivolgono gli occhi al cielo, bensì verso il riguardante, secondo il consueto schema della Sacra Conversazione. Santa Caterina poggia la palma sulla ruota, simbolo del suo tormento; santa Cecilia indossa l'abito nuziale e tiene l'organetto a sette canne con la mancina, mentre con la mano destra accenna al cuore tenendo la palma, ricordando il versetto «*Cantantibus organis Caecilia Domino decantabat dicens: fiat cor meum immaculatum ut non confundar*». Sullo sfondo, Catania, la città dove Agata fu martirizzata.[242]

La chiesa di Sant'Agata è stata sede di più rettorie sino al 1911, quando fu costituita la parrocchia di Classe e vi fu quindi trasferito uno dei due benefici, che qui avevano la loro sede; tra le sue mura coesistevano infatti due parroci: quello di Sant'Apollonia, titolare della navata nord e del rispettivo altare parrocchiale; quello di Sant'Agata, con diritto esclusivo sulla navata meridionale e altare correlato; la navata centrale era invece destinata al culto comune.

239 PAOLUCCI 1966, n. 193, pp. 59-71; si confronti anche CERONI 2001, p. 67.

240 RABOTTI 2003, p. 109.

241 VIROLI 1991, p. 118; *Id.* 2000, pp. 51-52 e bibliografia precedente, ivi menzionata.

242 Si confronti CAPPI 1853, pp. 66 nota 7, pp. 69-71, 73-76 e 166.

Opere menzionate dalle fonti

1.
Le sante Agata, Caterina d'Alessandria e Cecilia



11. L. Longhi, *Le sante Agata, Caterina e Cecilia*, 1546, olio su tavola.
Ravenna chiesa di Sant'Agata Maggiore.

Citazioni:

> Icona prima atque stabili ad proportione Altaris magna, quadratis incisit, ac davantis columnis ligneis munita, in superiore parte Beatae Virginis et D(omini) N(ostri) Angeli à dextris, alterius à sinistris fuit conscriptis verbis. Cesar Zambellettus Ravenn(ae) Rector et paroch(iae) unius funtionis ecclesiae Sancta Agatha maioris dicavit hoc in honorem Dei, ac ! ?! S(anc)tae Agathae 1546, in inferiori S(anc)ta Agatha, in medio S(anc)ta Catherina, à dextris, et S(anc)ta Cecilia à sinistris eleganter depicti imaginibus ! …! . (Sacra visita 1605, f. 102r)

> Quest'altare ha la mensa tutta di marmo, con una ancona con l'imagini di ditta santa, santa Caterina e S(anta) Cecilia (Sacra visita 1612, f. 12r)

> Altari maius lateritium in capite prima navis diva Agatha deiatum est. Tabula columnis ligneis decuratis ornata, coloribus expressam refert in superiori parte B(eatam) Virginem suum filiu(m) in ulnis gestantem; infra vero mediam S(anctam) Agatham, à dextera S(anctam) Catherinam, à laeva S(anctam) Ceciliam. Altari umbrella è tela depicta imminet à sinistra huius altaris in parieti extructa est fenestrella olei S(anc)ti quae ostiolo et clavi obserata est (Sacra visita 1613, c. 184).

Annotazioni:

Sull'altare maggiore, dedicato a sant'Agata. La Madonna con Bambino è nella cimasa; nella predella si trova la veronica. L'opera, che ora è collocata sull'altare a capo della navatella di destra, ai primi del Seicento stava all'inizio della navata centrale.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 102r; Sacra visita 1612, f. 12r; Sacra visita 1613, c. 184.

Bibliografia:

FABRI 1664, p. 63; FABRI 1678, p. 146; ORETTI ms. B 291, c. 166; BELTRAMI 1783, p. 66; BELTRAMI 1791, p. 48; NANNI 1821, p. 54; LANZI 1831, vol. IX, p. 147; TARLAZZI 1852, p. 88; CAPPI 1853, pp. 69-71, 73-76 e 166; RIBUFFI 1877, p. 85; MORDANI 1879, p. 103; RICCI 1923, p. 141; VENTURI 1932, pp. 695-696, fig. 404; CLERICI BAGOZZI 1975, pp. 11-12; BENDAZZI, RICCI 1977, p. 102; BENTINI 1982, p. 53; VIROLI 1991, p. 118; VIROLI 2000, pp. 51-52.

2.

CROCIFISSIONE E SANTI



12. F. Zaganelli da Cotignola, *Crocifissione con i santi Antonio Abate e san Francesco d'Assisi*, tempera su tavola trasportata su tela. Ravenna, Museo d'Arte della Città.

Citazioni:

> Visitavit altare S(anctissi)mi Sacramenti in capite navis sinistrae ad orientem situm, eiusd(em) S(anctissi)mi Sacrame(n)ti super eo collocata custodia, ac icona magna firma atq(ue) stabili rotunda paululum in superiori parte columnis eleganter incisi, ac deaurati munitis imagine D(omini) N(ostri) Iesu Christi in medio Beata Virginis, Maria Iacobi, Maria Cleophe, ac monaci ignoti à dextris, S(anc)ta Maria Magdalena et S(ancti) Francisci à sinistris eleganter depictis decoratis lignea imagine miro opere incisa, ac deavanti unius Angeli à dextris ! …! (Sacra visita 1605, f. 102v).

Annotazioni:

Stava sull'altare del Santissimo Sacramento, della Società del Corpo di Cristo. L'opera ora si trova al Museo d'Arte della Città (MAR) di Ravenna.

> E sonovi molti altari da ogni parte, tra i quali i due più nobili sono il Maggiore e quello del Sagramento, ove vedonsi due bellissime tavole di Francesco da Cotignola e Luca Longhi pittori (FABRI 1664, p. 63).

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 103r.

Bibliografia:

VASARI 1568, ed. 1906, V, p. 255; FABRI 1664, p. 63; FABRI 1678, p. 146; BELTRAMI 1783, p. 66; NANNI 1821, p. 55; TARLAZZI 1852, p. 88; CAPPI 1853, p. 132; LADERCHI 1856, p. 59; RIBUFFI 1877, p. 85; RICCI 1923, pp. 149-150; ARFELLI 1936, pp. 6, 27; BECHERUCCI, GNUDI, 1938, p. 138; BUSCAROLI 1938, p. 206; MARTINI 1959, pp. 190-193; ROLI 1965, p. 240; PAOLUCCI 1966, pp. 69-70; BERENSON 1968, p. 453; CUPPINI SASSI 1981, p. 107; MAZZA 1982, p. 135; VIROLI 1988, p. 166; COLOMBI FERRETTI 1988, p. 867; ZAMA 1994, pp. 204-206; CERONI, VIROLI 1994, p. 264; CERONI, VIROLI 2001, pp. 66-67.

3.
SAN GIOVANNI CHE VEDE L'ANGELO

Citazioni:

> Fenestra dua sunt lateritia, quadrangula, vitrea ad proportionem distantes, clatris ferreis extrinseca munita; ibidemque cernitur effigies in tela depicta S(anc)ti Johannis, qui videt Angelum (Sacra visita 1612, c. 184).

Annotazioni:

Opera oggi non più in loco; non identificata.
Come scrive Fabri, è sepolto in questa chiesa l'arcivescovo ravennate Giovanni (m. 432) che godeva di apparizioni angeliche (FABRI 1664, p. 64), da cui il cognome *Angeloptes*, colui che vide l'Angelo. Non viene menzionata da Ribuffi (1833). Ricci ricorda che un ritratto di san Giovanni *Angeloptes* era anche presente, a mosaico, nella tribuna (distrutta dal terremoto del 1688), insieme all'immagine di Cristo in Trono tra due Angeli (RICCI 1923, p. 141).

Forse la tela era collocata sull'altare di san Giovanni, che era in questa stessa chiesa:

> Giovanni fu qui sepolto presso l'altare medesimo, ove meritato aveva di esser servito dall'angelo, e qui giace ancora, essendo però ignoto precisamente il luogo (FABRI 1664, p. 63).

Tela legata alla figura dell'arcivescovo Giovanni; era vicina all'abside.

Fonti:

Sacra visita 1612, c. 184.

4.
I SANTI LUCIA, PIETRO E PAOLO

Citazioni:

> In navis dextera capite ad orientem Altare e(st) testudinatum D(ivae) Lucia sacrum cum ipsius effigie lignea inaurata. Habet à dextera depictam effigiem S. Petri, à laeva S. Pauli, supra eandem coloribus expressa est Imago Dei Patris (Sacra visita 1612, p. 185).

> L'altare è tutto di marmo, con un'icona con l'imagine di S(an)ta Lucia di rilievo, con un velo di seta et uno d'argento in testa con l'imagine di S(an) Pietro da una parte et di San Paolo da l'altra con la cortina che coprì detta icona con l'imagine di ditta santa (Sacra visita 1613, f. 13r).

Annotazioni:

Opera oggi non più in loco; non identificata. Era sull'altare intitolato a santa Lucia, all'inizio della navata destra (dove ora è l'altare di sant'Agata); non viene menzionata né da Beltrami (1783), nè da Ribuffi (1833).
Trattandosi di «effigie lignea», che poi apprendiamo essere anche «di rilievo», chi scrive ipotizza una sorta di *retablo* quattrocentesco, che comprende l'uso di tessuti reali per vestire la statua e coprirne l'immagine; mentre le figure di Pietro e Paolo avrebbero anche potuto essere dipinte lateralmente.

Fonti:

Sacra visita 1612, c. 185; Sacra visita 1613, f. 13r.

5.
I santi Pietro e Maria Maddalena



13. G.B. Barbiani, *Madonna con il Bambino, san Pietro e la Maddalena*, olio su tela. Ravenna, chiesa di Sant'Agata Maggiore.

Citazioni:

> In medio eiusdem navis ! destra! , altare est parieti adherens D(omino) Petro dicatum et D(omina) Magdalena, ut ex amborum imaginibus in muro depictis satis constat, quas umbella lignea vividi colore depicta contegit ! ...! .
>
> Apponat Altaris Iconi telam caeruleam ductilem, qua statis diebus cooperiri possit (Sacra visita 1612, cc. 185-186, 192).
>
> Ad altare sancti Petri: Altare hoc concessum fuit Vincentio Benincase, ut illud ornatum necessariis suppellectilibus servaret (Sacra visita 1659, f. 37r).

Annotazioni:

Stava sull'altare intitolato a san Pietro, a metà della navata di destra; l'opera è ancora in loco, ma a metà della navata sinistra, su un altare ugualmente intitolato.

Fonti:

Sacra visita 1612, cc. 185-186, 192.

Bibliografia:

BELTRAMI 1783, p. 66; NANNI 1821, p. 55; TARLAZZI 1852, p. 88; RIBUFFI 1877, p. 85; RICCI 1878, p. 155; RICCI 1923, p. 141; FAENZI 1964, p. 194; BOLAFFI, I, 1972, p. 336; VIROLI 1991, p. 120; BULGARELLI FABBRI 1994c, pp. 164-165.

6.
SANTISSIMA ANNUNZIATA E I SANTI ANTONIO E SAVINO

Citazioni:

> Un'icona con la Nunziata, S(ant') Antonio et S(an) Savino, con la tela che la copre (Sacra visita 1613, f. 14r).

Annotazioni:

Opera oggi non più in loco; non identificata. Sull'altare intitolato alla Vergine Annunciata, eretto dalla famiglia Spadolini, menzionato in tutte le sacre visite qui considerate, dal 1606 al 1659: «Familia di Spadolinis, à qua hoc altari érectum est» (Sacra visita 1612, p. 192). Non viene menzionata da Ribuffi (1833).

Fonti:

Sacra visita 1613, f. 14r.

7.
VERGINE COL BAMBINO TRA I SANTI CRISTOFORO, GIROLAMO E GIOVANNI BATTISTA



14. Pittore ravennate del secolo XVI (ambito di B. Carrari?), *Madonna con il Bambino e i santi Cristoforo e Gerolamo*, olio su tavola. Ravenna, Istituzione Biblioteca Classense.

Citazioni:

> Visitavit Altare sub invocatione S(anc)ti Christophori, D(ominum) N(ostrum) Cruce baiulantis in pariete, et parte superiore Beatae Virginis, et D(ominus) N(ostrus) in media, S(anc)ti Iohannis Baptista et S(anc)ti Christophori à dextris, S(anc)ti Hieronimi à sinistris depictis imaginibus in tabula in pariete fixa (Sacra visita 1605, f. 103v).
>
> Erectum dicitur Altare à familia De Donatis (Sacra visita 1606, c.314)
>
> Post hoc consequitur altare S(ancti) Cristophori, cuius effigies in tabula depicta cum aliis S(anctis) Imaginibus parieti inherit, sed aliqua eget reparatione (Sacra visita 1612, c. 187).

Annotazioni:

Stava sull'altare intitolato a san Cristoforo; non viene menzionata da Ribuffi (1833).

L'opera, sino ad oggi dispersa, viene identificata da chi scrive con una tavola che oggi si conserva,

restaurata, nel corridoio superiore della Biblioteca Classense di Ravenna: il soggetto della tavola, di cui non si conosceva sino ad oggi la provenienza, coincide perfettamente con quanto descritto nei documenti inediti sopra citati: si tratta di una Vergine con Bambino in trono, san Giovanni Battista, san Cristoforo e san Girolamo; un accostamento di santi senz'altro particolare e non frequente. Accertato che nella Sacra visita del 1605 il punto di vista rispetto al quale vengono collocati i personaggi descritti è quello della Vergine e non del riguardante (il metodo di lettura è facilmente riscontrabile controllando la descrizione di un'opera a noi nota, come la *Crocifissione* del Cotignola in questa stessa scheda), la lettura risulta essere esatta.
Oltre ai personaggi che attorniano la Vergine, i documenti inediti di cui sopra riferiscono anche che l'opera ivi descritta necessitava di una qualche «reparatione» e che in origine stava sull'altare di san Cristoforo, fatto erigere dalla famiglia «De Donatis».
Fino ad oggi, dell'opera attualmente conservata in Classense, non si conosceva né provenienza o collocazione d'origine, né committenza. Le uniche notizie pubblicate in proposito (da Giordano Viroli), oltre a ricondurla all'ambito di Baldassarre Carrari, riferivano:

> Non è noto dove questa ammalorata tavola si trovasse in origine. Si deve supporre provenga da uno degli altari di una chiesa ravennate chiusa al culto. Attualmente l'opera, ignorata dagli studi, è conservata nei depositi della Biblioteca Classense ! …! .
>
> Lo stemma dipinto sulla fronte del basamento del trono reca sei stelle dorate su tre fasce bianche sopra un fondo rosso crociato. Qualsiasi ipotesi sull'originaria ubicazione del dipinto deve quindi tenere presente questo stemma, appartenente a una famiglia nobiliare che per ora non ci è stato possibile identificare, la quale, probabilmente, aveva il patronato sulla cappella che ospitava la tavola (VIROLI 1991, p. 388).

Lo stemma costituisce senza ombra di dubbio il sigillo finale per un corretto riconoscimento della tavola oggi in Classense, identificato da chi scrive con quello della stessa famiglia Donati, appartenente alla nobiltà ravennate e documentata tra il 1448 e il 1857 (UCCELLINI 1855, pp. 140-141; FOSCHI 2001, pp. 60-61); nel *Dizionario Storico di Ravenna* si legge: «L'arma dei Donati rappresenta tre fasce bianche con stelle dorate, in campo rosso» (UCCELLINI 1855, p. 141).
Lo stemma della nobile famiglia ravennate coincide dunque perfettamente con quello della nostra tavola, riconducendo in via definitiva quest'opera al dipinto descritto dalle fonti; dagli storici locali apprendiamo inoltre che già nel Settecento la Casa Donati era un palazzotto situato proprio all'angolo tra la via Mazzini ed il vicolo Vincenzo Carrari, presso la chiesa di Sant'Agata (FOSCHI 2001, p. 60).
Da Uccellini (1855, p. 140) apprendiamo anche che il capostipite della famiglia era un certo Cristoforo, da cui entro la prima metà del Quattrocento nacquero Pietro, Paolo e Domenico e la cui discendenza si è poi estesa almeno fino alla metà dell'Ottocento (epoca in cui scrive Uccellini). *Alberto il Seniore*, nato nel 1491, fu uomo di somma integrità e di profonda dottrina nelle scienze legali (UCCELLINI 1855, pp. 140-141): a lui potrebbe essere legata la figura di san Girolamo, dottore della Chiesa protettore degli studiosi in genere. Pietro, nato nel 1500, fu uno degli ambasciatori inviato dal comune al cardinale Sanseverino per trattare della pace con le armate di Francia, coalizzate col Duca di Ferrara a danno del pontefice Giulio II (UCCELLINI 1855, pp. 140-141); fu membro della commissione incaricata di proporre rimedi alle gravi perdite causate dai francesi a quell'epoca al monte di pietà e nel 1513 venne inviato da Leone X per rendere onore al suo neo incarico pontificale (UCCELLINI 1855, pp. 140-141): alla figura di Pietro potrebbe essere legato il personaggio di san Cristoforo, protettore dei viaggiatori e, da etimologia, «portatore della pace in Cristo». In alternativa a questa lettura, si segnala, all'interno della casata (ricostruita da Guardigli), la presenza di un certo Cristoforo, vissuto tra 1521-1561, sposato con Cecilia Rugini nel 1554, dalla quale ebbe un figlio, Girolamo, a sua volta coniugato con Cornelia Negri (GUARDIGLI 2010, p. 57 e segg.).
Le notizie storiche (UCCELLINI 1855, p. 140) riferiscono anche di un discendente diretto, Baldassarre, che attorno al 1700 fu canonico dell'ordine di san Benedetto, a cui appartengono i

Camaldolesi.
Pertanto, l'esemplare ora in Classense fu commissionato dalla famiglia Donati e, nello specifico, fu plausibilmente fatto realizzare da uno dei nomi di cui sopra, per essere collocato sull'altare in Sant'Agata, dove si trovava in origine; da qui, in circostanze a noi sinora ignote fu portato nel monastero camaldolese, che fu trasferito nel 1515 da Classe a Ravenna e al quale dal 1630 venne annessa la chiesa di San Romualdo (già San Bartolomeo); il monastero fu chiuso al culto nel 1798, quando i camaldolesi furono espulsi (BELTRAMI 1783, p. 54; VIROLI 1993, p. 78).

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 103 v; Sacra visita 1606, c. 314; Sacra visita 1612, c. 187.

Bibliografia:

FOSCHI 2001, pp. 60-61; UCCELLINI 1855, pp. 140-141; VIROLI 1991, p. 388; VIROLI 1993, pp. 67-68; VIROLI 2001, p. 58.

8.
SANT'APOLLONIA

Citazioni:

> Visitavit Altare sub invocatione S(anc)tae Apolloniae, Icona formae quadratae coronis ligneis rubeis munita in suprema parte D(omini) N(ostri) imagine ! …! scriptis verbiis B. Hac est qua suo mortu mortem perdidit cum millesimo 1561, in inferiore S(ancta) Apollonia in tabula depicta (Sacra visita 1605, f. 103r).

> Proximum praedicto altari ! Ss. Sacramento! est S(ancta) Apollonia, cuius effigies in tabula depicta coronidibus ligneis rubro colori depictis ornatur, et umbrella ex tela depicta contegitur (Sacra visita 1612, c. 187).

> Ha un'icona con l'imagine di ditta santa (Sacra visita 1613, f. 13v).

Annotazioni:

Opera oggi non più in loco; non identificata. Stava sull'altare di sant'Apollonia (nave destra, regione altare san Pietro); in Beltrami troviamo scritto:

> All'Altare di Sant'Apollonia, la Tavola con essa Santa, e S(anta) Lucia è opera di Domenico Capaci perfezionata da Giacomo Anziani di lui maestro (BELTRAMI 1783, p. 66).

Tuttavia, considerato l'arco cronologico in cui visse Anziani (1681-1733) sappiamo che non può trattarsi della medesima opera, a meno che Beltrami non abbia commesso un errore attributivo. Non viene menzionata da Ribuffi (1833); sant'Apollonia è co-titolare della parrocchia, insieme a sant'Agata.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 103r; Sacra visita 1612, c. 187; Sacra visita 1613, f. 13v.

La chiesa di Sant'Agnese

Sorgeva nel cuore della regione Ercolana, precisamente sull'attuale piazza Kennedy; come Sant'Agata Maggiore, fu edificata da Gemello in epoca antica (V secolo), sulle fondamenta del tempio di Ercole, e consacrata nel secolo VI da Massimiano; come buona parte delle chiese ravennati, era a tre navate sorrette da colonne in marmo. Nel secolo XII subì una radicale trasformazione e, successivamente, nel 1682, il rettore Sebastiano Superancio Cantarello la volle ricostruire secondo quel nuovo gusto secentesco che all'impianto basilicale ravennate preferiva la forma a croce: così Sant'Agnese fu ridotta ad una sola navata, con due grandi cappelle laterali come transetto.[243]
La distruzione della chiesa avvenne nel 1808, per mano del Regno Italico: in quell'occasione il sarcofago marmoreo di sant'Esupperanzio fu trasferito nella Metropolitana (poi diventò l'altare del Crocifisso), mentre l'altar maggiore passò all'arcipretale di Piangipane.[244]
È bene ricordare che in questa chiesa aveva sede il Collegio dei Parroci Urbani, istituzione che poi passò in San Domenico e di cui non si conosce precisamente l'origine, ma che si sa essere stata riformata da Rinaldo da Concorrezzo nel secolo XIV. Parimenti, è da segnalare che nel 1122 l'edificio, con le contigue abitazioni, era stata assegnato ai vescovi di Modena in visita a Ravenna in occasione di concili provinciali o delle processioni annuali di sant'Apollinare e san Vitale. In quello stesso anno, l'arcivescovo Gualterio annoverò tra i cardinali della chiesa ravennate Dodone (vescovo di Modena) ed i suoi successori, assegnando loro Sant'Agnese come titolo cardinalizio.[245]

243 Rabotti 2003, p. 224.
244 *Ibid*.
245 *Ibid*: sino ai tempi di Pio V (secolo XVI), che tale titolo abolì, i canonici della Metropolitana ravennate erano chiamati *cardinali* della Santa Chiesa di Ravenna, e, come avveniva per i cardinali romani, ciascuno di essi aveva la propria chiesa titolare, eletta tra le più insigni della città (*Ibid*).

Opere menzionate dalle fonti

1.
CRISTO CON ANGELI E I SANTI AGNESE, CATERINA E MARCO

Citazioni:

> Visitavit Altare in capite ecclesiae super quo tabernaculum est collocatum situm ad orientem superquo fenestra marmorea in superiori parte aliquantulum rotunda quadratis, et columnis marmoreis auro depictis munita in pariete extructa D(omini) N(ostri) Jesu Christi ligneam imaginem in eius superiori parte retinet, Angeli à dextris, à sinistris imagines in pariete sunt depictae Beatae Agnetis, in tela in media Sanctae Catherinae à dextris, Sancti Marci à sinistris imagines in pariete depictae (Sacra visita 1605, f. 118r).

Annotazioni:

Opera non identificata. Stava sull'altar maggiore, sito a oriente; nella chiesa viene anche segnalato l'altare di sant'Esupperanzio, con la rispettiva arca marmorea (Sacra visita 1605, f. 118r).
Per una corretta identificazione, si dovrà escludere la tela con *Sant'Agnese* di Barbara Longhi che si conserva presso la Cassa dei Risparmi di Forlì già ricordata da Viroli (VIROLI 2000, pp. 189-190), in quanto opera di piccolo formato destinata alla devozione privata e dunque plausibilmente a sé stante. Nel Settecento, Beltrami segnala la presenza di tre altari «al maggior de' quali la Santa Titolare si crede di Luca Longhi» (BELTRAMI 1783, p. 49), poi passata nella canonica della Cattedrale e riconsiderata a partire dallo stesso Viroli (1991, pp. 90-91; 1992, p. 280; 2000, p. 197 e bibliografia ivi menzionata) con attribuzione a Barbara Longhi e provenienza dall'eponima chiesa. Pur non essendovi certezza che si tratti della nostra immagine, la cronologia della vicenda biografica della pittrice non collide con quella della fonte e, in aggiunta, il formato dell'opera segnalata da Viroli, che si conserva senza cornice, non esclude l'originaria appartenenza ad un polittico.



15. B. Longhi, *Sant'Agnese*, olio su tela. Ravenna, Arcivescovado.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 118r.

Ancora oggi esistente, sede dell'ordine delle Clarisse Cappuccine, ordine fondato a Ravenna da suor Chiara Pascoli, il 21 novembre 1683.
Sant'Apollinare «in Veclo», o «in Vetere», o «Vecchio», esisteva già nel secolo VII: a questa chiesa furono preposti i due arcivescovi Reparato e Grazioso, prima che salissero la cattedra episcopale. Nel Cinque-Seicento era già parrocchia, ma col decreto arcivescovile di Antonio Codronchi del marzo 1806 fu assorbita dalla vicina San Vitale.[246] Il monastero fu inaugurato da suor Teresa Miani nell'aprile del 1823 (la sede precedente era nei pressi di Santa Maria in Porto), trascorso il periodo delle soppressioni napoleoniche.[247]

246 Non è da sottovalutare l'attività dell'arcivescovo Antonio Codronchi a Ravenna nel periodo napoleonico, affinché il patrimonio sacro e monumentale fosse salvo da profanazioni e distruzioni; egli trasferì la cra d'anime delle parrocchie urbane nelle chiese delle comunità soppresse, riservando le chiese minori come sussidiarie.

247 Già nel 1573, il vescovo di Famagosta, visitatore apostolico delle diocesi di Romagna, aveva constatato l'inutilità di mantenere la cura d'anime in chiese molto piccole, con pochi parrocchiani e molto ravvicinate tra loro; aveva allora stabilito che fofsero riunite in Santa Maria Maggiore le parrocchie di Sant'Apollinare in Veclo e Santa Croce, ma alle parole non seguirono i fatti. A distanza di secoli, l'idea fu rirpesa dal prefetto del Dipartimento del Rubicone, che il giorno 28 dicembre 1805 comunicò all'arcivescovo che delle parrocchie di Santa Maria Maggiore, Santa Croce, Santa Maria in Coeloseo, Sant'Apollinare in Veclo se ne doveva formare una sola con sede nella basilica di San Vitale. Col decreto di Codronchi, nel marzo del 1806, in realtà la prima continuò a mantenere la propria autonomia, e la nuova parrocchia assorbì solo le altre tre, conservando il nome dell'ultima (Sant'Apollinare in Veclo nella basilica di San Vitale). Fu solo nel 1926, a seguito dell'erezione a sede parrocchiale della chiesa del Torrione, che anche Santa Maria Maggiore perdette definitivamente la sua indipendenza, divenendo sussidiaria di San Vitale (RABOTTI 2003, pp. 98-99). Si veda anche FABRI 1664, pp.117-118.

1.
BEATA VERGINE, TRA I SANTI APOLLINARE E FRANCESCO



16. G. Barbiani, *La Madonna di Loreto e i santi Apollinare e Francesco*, olio su tela. Ravenna, chiesa delle Clarisse Cappuccine.

Citazioni:

> Un'ancona dove è dipinta l'Imagine della B(eata) V(ergine) in mezzo e dai lati S(anc)to Apollinare alla destra e S(an) Fran(ces)co alla sinistra (Inventario parrocchiale 1630; Inventario parrocchiale 1647).
>
> Un'ancona nella quale è dipinta l'Immagine della B(eata) V(ergine) M(aria) in mezzo, ed al lato destro S. Apollinare ed al sinistro S. Francesco, con la sua tela torchina (Inventario 1678, f. 67r).

Annotazioni:

Tuttora in loco. Stava sull'altare di sant'Apollinare Vecchio. Da avvicinare, nell'impostazione e nell'iconografia, alla *Madonna di Loreto coi santi Martino e Michele arcangelo* (Pesaro, chiesa di San Martino) del seguace di Federico Barocci, Giovan Giacomo Pandolfi (Pesaro, 1567-post 1636).



17. G.G. Pandolfi, *Madonna di Loreto coi santi Martino e Michele arcangelo*. Pesaro, chiesa di San Martino.

Fonti:

Inventario parrocchiale 1630; Inventario parrocchiale 1647; Inventario 1678, f. 67r.

Bibliografia:

RICCI 1923, p. 92; VIROLI 1991, p. 264; FABBRI (A.) 1994a, pp. 146-148.

Non più esistente, era prossima ai ruderi di San Salvatore, all'angolo tra le odierne vie Guaccimanni e Oriani, lungo la cosiddetta «strada degli Orfani»[248]; è documentata a partire dal 1037, in un diploma di Corrado II, col titolo di «Santa Maria della Pace». Nel 1138, l'arcivescovo Gualterio la concesse ai monaci camaldolesi e a loro restò almeno fino al 1294, data di un documento in cui essa risulta essere di pieno diritto dell'abazia Classense, in base a quanto riferisce Mazzotti.[249] Nel 1600, quando vi fu posta la confraternita di sant'Apollinare, mutò il titolo nell'attuale; in tale occasione perdette la vecchia struttura, così che nel 1790 la troviamo ad una sola navata. Nel 1798 fu chiusa al culto, ma l'anno dopo tornò ad essere officiata. Fu demolita nel 1803.[250]

248 Mazzotti la segnala in corrispondenza del civico 27 dell'odierna via Guaccimanni, dove si scorgono un arco e una finestrella, «uniche cose che ci ricordano ora Sant'Apollinarino» (RABOTTI 2003, p. 248).

249 *Ibid*.

250 *Ibid*.

Opere menzionate dalle fonti

1.
SANT'APOLLINARE

Citazioni:

> Altari erigi patroni imaginem in muro depingi et Missam in ea celebrari, in die patroni eccl(es)iae (*Sacra visita* 1573, f. 19v).

Annotazioni:

Non sappiamo se il santo titolare sia stato effettivamente realizzato, come prescritto nella visita, poiché le fonti successive non ne fanno alcuna menzione.

Fonti:

Sacra visita 1573, f. 19v.

2.
PIETÀ
(DI FEDERICO BAROCCI)

Citazioni:

> Prope hortum eccl(esia)e contiguum à sinistris parva est Porticus fornicata elegans quatuor columnis in cuius in ima è regione Portae penicillo Federici Baroccij Pictoris eximij Pietà picta est Imago Christi senatoris defuncti, et B(eatissim)ae Virginis eius Matris sup(ra) eo lacrimantis, quae quidem imagines cum à pluribus fidelibus venerens et loco devotionis habean(ti)s interferunt confr(atr)es concedi sibi facultatem ibi erigendi Altare pro celebrandis ex fidelium devotione missis; id quod concessit R(everendissi)mus ut magis indici fidelium pietas augeatur dumodo firmo pariete claveantur tres saltem fornices. Altareque fiat ad formam in Synodo contentam et instructam ijs omnibus, quae ex constitutionibus Synodalibus sunt Altaribus necess(ari)a (Sacra visita 1626, ff. 96v-97r).

Annotazioni:

Opera non identificata. È plausibile ritenere che l'altare su cui fu posta e che nella Sacra visita del 1626 si ordinava di erigere fosse quello poi intitolato a Santa Maria della Pietà,

documentato a partire dalle fonti successive (Sacre Visite 1632-1636, f. 67v; Sacre Visite 1638-1640, f. 236v; Sacra visita 1659, f. 68v).
L'opera non viene menzionata da Beltrami, che invece segnala una tavola d'altare con la *Beata Vergine, sant'Apollinare e san Vitale* di Giovanni Battista Barbiani (1593-1650), a cui il nipote Andrea (1708-1779) aggiunse i santi Cosma e Damiano.
Dell'opera non si ravvisa traccia nei cataloghi del Barocci, né dei suoi allievi e seguaci (si vedano EMILIANI 1985; AMBROSINI MASSARI, CELLINI 2005). In riferimento a quello stesso soggetto, a Ravenna esistono oggi due esemplari, di cui al momento non si conosce la collocazione originaria: il primo, nella Pinacoteca di Ravenna e già in deposito presso la Questura della città, viene ascritto ad un pittore della metà del secolo XVII, dubitativamente identificato da Adriana Arfelli (1936) con Giovanni Cariani, quale copia o imitazione da Alberto Martini; una tela che, a parere di Federico Zeri (lettera del 22 settembre 1985, per catalogo 1988), parrebbe romagnola e di metà Seicento, in forte rapporto con Giovanni Francesco Nagli detto «il Centino» (CERONI 2001, p. 268 e bibliografia ivi menzionata). Nonostante la coincidenza del soggetto (che pur mostra la Maddalena, l'Evangelista e un putto, personaggi non citati nella nostra fonte), ogni considerazione stilistica ed attributiva distanzia pertanto la presunta *Pietà* di Barocci dall'esemplare ora in Pinacoteca. Il secondo caso è quello di una *Pietà* che ora appartiene alle collezioni della Cassa di Risparmio di Ravenna e che sino ad oggi attribuita ad un pittore romagnolo del secolo XVI, inizialmente identificato Nicolò Rondinelli, poi con un seguace di Luca Longhi (VIROLI 1995, p. 175). Di questa *Pietà*, derivata dai *Vesperbilder* nordici secondo un gusto propriamente cinquecentesco, si segnalano la pacatezza edulcorata nei sentimenti e sfumata nella resa pittorica soprattutto nel volto di Cristo, tuttavia di per sé non sufficiente per essere ricondotta al *ductus* e alle intenzioni di Barocci.
Se l'autorialità stabilita dalla fonte è attendibile, sarà dunque da riferirsi ad un'opera sino ad ora dispersa, anche sulla scorta della presenza accertata del pittore in città (MURATORI 1912; RICCI 1913): dell'artista urbinate, come oramai è ben noto, a Ravenna esisteva il *Martirio di san Vitale*, eseguito forse su commissione dello stesso Giulio della Rovere ai Monaci Cassinesi e spedito a Ravenna nell'anno 1583, per trovare collocazione nella basilica intitolata al santo (EMILIANI 1985, p. 169). Nonostante l'episodio baroccesco a Ravenna venga ricordato come un caso isolato, che non incontrò di fatto alcuna condivisione nella vicenda artistica tardo-cinquecentesca della città, se non riflessa e tardiva (si veda EMILIANI 1975, pp. 129-132), non è fuori luogo ritenere che nel 1626 (anno della fonte) potesse ammirarsi un altro dipinto del celebre pittore, su un secondo altare cittadino.

Fonti:

Sacra visita 1626, f. 97r.



18. Pittore romagnolo della metà del secolo XVII, *Cristo deposto*, olio su tela. Ravenna, Museo d'Arte della Città.



19. Pittore del secolo XVI, *Pietà*, olio su tela. Ravenna, quadreria della Cassa di Risparmio

La chiesa di Santa Barbara

Fino al 1481 la parrocchia di Santa Barbara ebbe sede in San Salvatore Maggiore o «in Calce», per poi essere trasferita in Sant'Apollinare Nuovo. Nel 1513, una bolla di papa Leone X, firmata dal cardinale Pietro Bembo, dichiarava ufficialmente «diruta» e soppressa l'abbazia benedettina di San Salvatore, disponendo che i beni passassero alla romana San Paolo; la medesima bolla assegnava Sant'Apollinare Nuovo a quei francescani (i frati Minori detti «Zoccolanti») che, durante la Battaglia di Ravenna dell'anno prima, avevano dovuto abbandonare la loro chiesa di San Mama, fuori dalla porta omonima. La cura parrocchiale passò così dalla chiesa di Sant'Apollinare quella adiacente di Santa Barbara, piccola chiesa di origine ignota, che, già dai primi documenti del XII secolo, risulta essere alle dipendenze di Sant'Apollinare Nuovo.[251]

Dagli atti della visita del 18 aprile del 1605, la chiesa viene descritta con un solo altare, in cui si venerava una tela raffigurante la *Madonna col Figlio e i santi Paolo, Benedetto, Apollinare, Vitale e Lorenzo*.

In seguito all'ordinanza napoleonica (v. Appendice) che imponeva la riduzione del numero delle parrocchie e la soppressione di alcune chiese urbane, l'arcivescovo Antonio Codronchi, con un decreto del 18 marzo 1806, trasferì la parrocchia di Santa Barbara all'altare di san Lorenzo nella basilica di Porto in città; da allora, il parroco di Santa Barbara ebbe diritto ad officiare presso quest'unico altare. La chiesetta fu in seguito venduta e profanata, sotto il parroco don Tomaso Meldolesi e il quadro che già stava sull'altar maggiore passò così, nel 1806, a Santa Maria in Porto, confinato nel corridoio vicino alla sagrestia.[252]

Del dipinto esistono due versioni: una di pregevole fattura (ritenuta originale), firmata da Luca Longhi e conosciuta come *Pala di Santa Barbara*, che si conserva nella Pinacoteca cittadina; una seconda (ritenuta copia), di qualità inferiore e anonima, che si può vedere nella sagrestia della basilica di Santa Maria in Porto.[253] L'opera che si trova in Pinacoteca rappresenta la Madonna con Bambino e i santi Benedetto, Paolo, Apollinare e Barbara; quella nella sagrestia del santuario mariano raffigura il medesimo impianto, ma con san Vitale al posto di san Paolo.[254]

Nell'Inventario della parrocchia di Santa Barbara dell'anno 1872, sotto il titolo *Risposte ai quesiti proposti nell'atto della Sacra visita*, si legge:

> Il quadro originale di santa Barbara, che contiene cinque figure, cioè la Madonna in mezzo, in trono, a destra san Marco (*sic*) e san Paolo, a sinistra sant'Apollinare e santa Barbara, è di Luca Longhi. Passato il jus(patronato) à Monaci di San Vitale, (questi) ritirarono l'originale e ne misero una copia di equal dimensione sostituendo alla figura di san Paolo

251 Fabri 1664, p. 130; Rabotti 2003, p. 96.

252 Rabotti 2003, p. 97. Con la soppressione degli ordini monastici, alla fine del secolo XVIII, il giuspatronato della chiesa passò prima al demanio napoleonico, poi alla Camera Apostolica, poi al Demanio italiano. Insieme alla pala dell'altar maggiore, fu traslato anche il secondo quadro (che non è però oggetto qui di studio) che stava nella piccola chiesa: un'immagine della Vergine di Loreto, a cui venne dedicato un altare in Santa Barbara tra fine Settecento e inizi Ottocento; il quadro fu poi collocato presso l'altare parrocchiale di san Lorenzo, in Santa Maria in Porto.

253 Si veda Ceroni 2001, pp. 93-94; Viroli 1991, p. 160. Secondo Viroli, l'esecuzione del dipinto che si conserva in sagrestia non è dovuto a nessuno dei pittori della famiglia Longhi, per motivi stilistici: in nessuna delle loro opere si ravvisano infatti quegli incarnati dalle tinte fortemente contrastate e quella materia greve e dura che invece troviamo qui.

254 Sull'identità di san Vitale non sembrano esserci dubbi, confrontando le caratteristiche iconografiche con altre immagini del medesimo santo in area ravennate. Si veda anche l'identificazione in Viroli 1991, p. 160.

> quella di san Vitale. L'originale si trova ora nella Pinacoteca, e la copia nella casa parrocchiale.[255]

Un ulteriore tassello va così ad aggiungersi a quello che sino ad oggi sapevamo grazie alla moderna bibliografia; agli inizi degli anni Novanta, Viroli scriveva:

> L'opera è esposta sull'altare della sagrestia. Non se ne conosce la collocazione d'origine, non essendo menzionata dalle guide cittadine o in documenti d'archivio.[256]

L'opera menzionata nella Sacra visita del 18 aprile 1605 sembra non corrispondere a nessuna di queste due, o, perlomeno, rispetto a quella longhiana pare più articolata: stando a questa descrizione secentesca, che cita in tutto sei santi, mancherebbero oggi all'appello i santi Vitale e Lorenzo. C'è dunque da chiedersi (e la questione rimane per ora aperta) se si tratti di un errore di trascrizione, di un altro esemplare (di ubicazione ad oggi sconosciuta), oppure dello stesso firmato da Longhi, che oggi vediamo non più in versione integrale; ad ogni modo, è da notare l'assenza della menzione dell'autore, che comunque doveva essere già ben visibile sul gradino del podio su cui poggia il trono della Vergine.
Anche nell'Inventario del 1872 è presente una discrepanza nella descrizione, in quanto viene menzionata la figura di san Marco (invece di san Benedetto), del quale non vi è traccia alcuna, oggi, in nessuna delle due versioni. La copia ora in sagrestia sembra allora aver reintrodotto una figura di santo, Vitale, che compariva nella descrizione secentesca (nessuna traccia, invece, di san Lorenzo).

255 Il documento si conserva presso l'archivio Diocesano di Ravenna, in *Moretti. 1872-1881*.
256 VIROLI 1991, p. 160.

Opere menzionate dalle fonti





20. L. Longhi, *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Paolo, Benedetto, Apollinare e Barbara*, olio su tavola. Ravenna, Museo d'Arte della Città.

21. Pittore romagnolo del XVII (?) secolo, *Madonna con il Bambino tra i santi Vitale, Benedetto, Apollinare e Barbara*, olio su tela. Ravenna, basilica di Santa Maria in Porto.

Citazioni:

> Visitavit Altare fornicatum in capite ecclesiae ad orientem sito, quod habet iconam magnam, columnis ligneis quadratis eleganter incisis et deauratis munitam, Imaginibus Beatae Virginis et D(omini) N(ostri) In media superiore parte, sancti Pauli et S(anc)ti Benedicti à dexteris, S(anc)ti Apollinaris et S(an)ctae Barbarae à sinistris, in ima S(anc)ti Vitalis à dextris, S(anc)ti Laurentij à sinistris eleganter depictis decoratam tela ceruleam a pulvere preservatam. (Sacra visita 1605, f. 79r).
>
> Una Ancona a oglio della Madonna, S(an) Paulo, di S(an)ta Barbara in ornamento dorato d'intaglio et sua tela per coprirla (Inventario 1613, f. 88r).
>
> Un'Ancona nella quale è dipinta una Madonna col Bambino in braccio S(anta) Barbara, S(anc)to Benedetto, S(anc)to Paolo, S(anc)to Apollinare, qual pictura per essere in tavola in gesso si va guastando; sta nel coretto unificata nel muro (Inventario 1678, f. 99r).

Annotazioni:

Era sull'altar maggiore, a oriente; non menzionata da Fabri. Si prendono in esame due dipinti: la versione (conosciuta come *Pala di Santa Barbara*), di pregevole fattura, che si conserva nella Pinacoteca cittadina (MAR); la seconda, di qualità inferiore, che si conserva nella sagrestia della basilica di Santa Maria in Porto. La bibliografia moderna considera precedente l'esemplare che si trova in Pinacoteca (firmato, sul secondo gradino del trono) e lo attribuisce alla tarda attività di Luca Longhi, mentre quello portuense sarebbe una copia secentesca (VIROLI 1991, p. 160). Già nella chiesa di Santa Barbara, poi passato alla sagrestia di San Vitale, l'opera ora in Pinacoteca mostra la Madonna con Bambino e i santi Paolo, Benedetto, Apollinare e Barbara; l'informazione è confermata anche dalle fonti più tarde:

> Un quadro grande che serve per Ancona, rappresentante s. Barbara, s. Paolo, s. Benedetto e la B. Vergine, con suo contorno di legno dorato e dipinto, in parte vecchio, serve ad Altare Maggiore, con sua tenda torchina usa (Inventario 1744, f. 88r).

L'intestazione dello stesso inventario conferma anche il legame tra Santa Barbara e San Vitale: «Inventario de Mobili della Chiesa Parrocchiale di S. Barbara di giurisdizione della Rev(erendissi)ma Abbazia di San Vitale di Ravenna»
La versione nella sagrestia del santuario mariano mostra il medesimo impianto, ma, al posto di san Paolo si trova san Vitale, come conferma anche Viroli (VIROLI 1991, p. 160; VIROLI 2000, p. 75; CERONI 2001, p. 93).
Secondo Mazzotti, il quadro che stava sull'altar maggiore di Santa Barbara fu trasferito in Santa Maria in Porto nel 1806 e collocato nel corridoio che porta alla sagrestia (RABOTTI 2003, p. 97).
Nella Sacra visita del 1571, si ordinava quanto segue:

> Concilium Tridentinum, et Missale novum aditum itemque fiat finestrella a latere altaris versus sacristiam in pariete pro secunda extrema unctione cum opposita pictura et foderatur ex *tabula* (Sacra visita 1571, f. 27r).

Non è da escludersi che il termine «tabula» possa essere in relazione alla nostra immagine.
La descrizione della Sacra visita non corrisponde esattamente a nessuno dei due quadri oggi esistenti: il testo d'archivio menziona un'opera che parrebbe coincidere con quella autografa di Luca Longhi, ma aggiunge due santi, Vitale e Lorenzo (in tutto sei), che oggi non si osservano in alcuna versione nota; inoltre (ma questa potrebbe essere solo un'imprecisione) non menziona l'autore, nonostante la firma ben leggibile sullo scalino del podio. Resta dunque da chiedersi se si tratti di un errore descrittivo, di un altro quadro, oppure dello stesso a cui oggi mancherebbero due figure di santi, Vitale e Lorenzo; in aggiunta, si segnala che allo stato attuale l'opera manca di predella (in cui avrebbero potuto trovarsi san Vitale e san Lorenzo) e la cornice in cui è inserita potrebbe essere l'originale.

Fonti:

Sacra visita 1571, f. 27r; Sacra visita 1605, f. 79r, Inventario 1613, f. 88r; Inventario parrocchiale 1678, f. 99r.

Bibliografia:

FABRI 1678, p. 124; BELTRAMI 1783, p. 175; CAPPI 1853, pp. 59-64; RIBUFFI 1877, p. 100; RICCI 1878, p. 172; MORDANI 1879, p. 103; RICCI 1923, p. 150; VENTURI 1932, p. 705; ARFELLI 1936, pp. 6 e 23; MARTINI 1959, p. 105; BENTINI 1982, pp. 68-69; VIROLI 1988, pp. 95-96, VIROLI 1991, p. 160; VIROLI 2000, p. 75; CERONI 2001, pp. 93-94; CERONI 2003.

La chiesa di San Biagio

Nel 1212 esistevano due chiese parrocchiali tra loro vicine, situate tra il borgo di porta Adriana e il borgo di porta San Vittore o Anastasia: San Biagio e San Giovanni in Marmorata.[257] Quando il borgo Adriano (quasi interamente ricostruito dai Veneziani nel 1443) iniziò ad avere una maggiore importanza sulle altre parti del borgo di Ravenna, anche l'antica chiesa di San Biagio cominciò a declinare e non poté più usarsi il servizio della parrocchia, che già nella seconda metà del Cinquecento era detta *sine cura*. L'arcivescovo Boncompagni decretò allora che essa venisse ricostruita in un luogo più comodo: la nuova chiesa di San Biagio fu riedificata con i materiali recuperati dalla demolizione della precedente e di un'altra antichissima basilica, San Pietro in Armentario, situata nelle valli verso Sant'Alberto. La nuova fabbrica sorse nel luogo in cui ancora oggi esiste, nei pressi dell'odierna via Maggiore, subito fuori la porta Adriana.[258]
La ricostruzione poteva dirsi terminata già nel 1605, come si legge dalla visita pastorale di quell'anno, compiuta il giorno 20 aprile. Sappiamo che fu eretta con il concorso dell'arcivescovo Aldobrandini e dei parrocchiani; di decente struttura, coi travi a facciavista, aveva tre altari: oltre a quello maggiore, dedicato al santo titolare, esistevano altri due altari laterali, consacrati uno all'apostolo san Paolo, l'altro a sant'Antonio (voluto dalla confraternita dei Mulattieri, che qui aveva sede). Per l'altar maggiore fu allora dipinta la tela raffigurante nella parte superiore la Vergine col Divin Figlio e in basso i santi Biagio e Pietro in Armentario. Sulla torre campanaria stavano due campane e, come ogni altra parrocchia, anche San Biagio fu affiancata dal rispettivo cimitero.[259]
Nell'anno 1692, un pescatore del Borgo rinvenne sulla spiaggia un Crocifisso dipinto, che raccolse e portò via con sé; in seguito l'autorità ecclesiastica, previo processo canonico, ottenne che l'immagine potesse essere consegnata alla chiesa; nel 1693 il parroco l'accolse ufficialmente in San Biagio e la espose per la pubblica venerazione; il Crocifisso non ebbe però subito un altare proprio: solo negli atti della Visita del 1721 uno degli altari laterali appare in sua dedicazione, mentre il secondo altare laterale risulta intitolato alla Madonna del Soccorso.[260]
Nel 1835 la chiesa poteva dirsi fatiscente e per questo fu chiusa al culto; l'officiatura fu allora trasferita in San Vitale; solo nel 1838, con l'arcivescovo Falconieri, si procedette ai lavori di ritrutturazione; il 17 settembre 1840 il nuovo tempio, seppur ancora incompleto, fu solennemente consacrato dall'arcivescovo Falconieri e, in quell'occasione, si pose sull'altar maggiore l'antica tela; i due altari laterali furono invece riconsacrati ai due culti divenuti molto popolari tra i parrocchiani: quello del Crocifisso e quello della Madonna del Soccorso.[261]

257 Rabotti 2003, p. 73.
258 *Id.,* p. 75.
259 *Ibid*.
260 Sacra visita 1721, cc. 437-443.
261 Rabotti 2003, p. 76.

Opere menzionate dalle fonti

1.
MADONNA CON BAMBINO, TRA I SANTI BIAGIO E PIETRO IN ARMENTARIO



22. F. Longhi, *Madonna con il Bambino e i santi Biagio e Pietro in Armentario*, olio su tela. Ravenna, chiesa di San Biagio.

Citazioni:

> Icona supra illud elegans firma, et stabilis ad Altaris proportionem magnam columnis ligneis quadratis munita parieti adherens, sumptibus et expensis R.D. Augustini Rubili pro devotione, ac ad excitandos Christi fideles ut depijs eleamosinis ecclesiae fabricae subveniant fabricata, et depicta, Beatae Virginis, et D(omini) N(ostri) in suprema, S(anc)ti Blasij à dextris, S(anc)ti Petri in Armentario à sinistris in memoriam ecclesiae illius in vallibus olim sitae, et nunc demolitae et destructae (Sacra visita 1605, f. 128r).

> Post Tabernaculum fixa et stabilis est tabula depicta ad Altaris proportionem columnis ligneis quadratis ornata cum effigie Beatissimae Virginis filium complexae in suprema parte, et S. Blasij à dextris, et S. Petri in armentarii à sinistris in memoriam ecclesiae S. Petri in Armentario, in vallibus olim sitae et nunc demolitae, cuius coementa ad huius ecclesiae structuram adhibita sunt (Sacra visita 1612, c. 234).
>
> Un'Ancona sopra la quale vi è dipinta l'effigie della B(eata) V(ergine) col suo Bambino in braccio, ai piedi della quale vi sono dipinti S. Biagio e S. Pietro Laurent(ano). Un Baldacchino di tela grossa dipinto di vari colori (Inventario 1645).
>
> L'ancona di S. Biagio del Longhi con il suo ornamento di legno dorato fatto fare dal parroco l'anno 1683 con la sua tela turchina (Inventario 1689).

Annotazioni:

Stava sull'altar maggiore. Opera ancora in loco. Fu commissionata dal reverendissimo Agostino Rubilo (personaggio non identificato) per ragioni devozionali. Viroli (1991, p. 328), dopo averla ascritta con certezza alla mano di Francesco Longhi, ne deduceva l'originale collocazione nella stessa chiesa di San Biagio dalla presenza dei due santi. Dalle fonti sopra riportate, è ora possibile provarne l'effettiva collocazione d'origine.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 128r; Sacra visita 1612, c. 234; Inventario 1645; Inventario 1689.

Bibliografia:

VIROLI 1991, p. 328.

2.
SAN PAOLO

Citazioni:

> Secundum Altari à dextris ecc.a sacrum est Divo Paulo, cuius Icon in tela depicta cum ornamento ligneo parieti adherit extructum est à Paulo Bradulo ex devotione (Sacra visita 1612, cc. 234-235).

Annotazioni:

Stava sull'altare intitolato a san Paolo, il secondo a destra per chi entrava in chiesa. Opera non identificata.

Fonti:

Sacra visita 1612, cc. 234-235.

3.
MADONNA E SANT'ANTONIO

Citazioni:

> Tertium Altare è regione huius situm est, et sacrum D(ivi) Antonio, quod Societas Muliorum ibidem erecta extruxit. Habet tabulam depictam parieti adaerentem, in qua praeter imaginem B(eatissi)mae Virginis, qua velo tegitur, est etiam effigies S(anc)ti Antonij, et S(anc)ti ! *fenestra*! (Sacra visita 1612, c. 235).

Annotazioni:

Stava sul terzo altare, intitolato a sant'Antonio, eretto dalla Società delle Donne. Opera non identificata.

Fonti:

Sacra visita 1612, c. 235.

L'oratorio di San Carlo nel borgo di Porta Sisi

Non più esistente, si trovava sul ponte del canale del Molino, nel borgo di porta Sisi (odierno borgo San Rocco); fu edificato dai membri della confraternita di San Carlo, con il beneplacito dell'arcivescovo Aldobrandini; nel 1790 la confraternita acquistò la chiesa della Madonna nel borgo medesimo; l'oratorio, in rovina, fu sconsacrato nel 1792 dal parroco di San Rocco e demolito nel 1818 (Uccellini 1855, pp. 80 e 113; Mazzotti 1973, p. 235, Montanari 1992, pp. 319-320 e 332; Marchetti 2012, pp. 17 e segg.).

Opere menzionate dalle fonti

1.
SANTI CARLO E GIUSEPPE



23. G.B. Barbiani, *Madonna con il Bambino e i santi Carlo Borromeo e Giuseppe*, olio su tela. Ravenna, chiesa di San Rocco.

Citazioni:

> La chiesa con una Capella et con l'altare con l'ancona di legno indorata con il quadro con la B(eata) V(ergine) et il Bambino Giesù (*sic*) et da un canto l'imagine di S. Carlo et dall'altro S. Gioseppe (Inventario 1678, f. 121r).

Annotazioni:

L'opera, di Giovanni Battista Barbiani (Ravenna, 1593-1650), oggi si trova nella chiesa di San Rocco. È firmata, alla base del trono: «IOV. BAT. BARBIANI FECIT». Viroli lo data *post* 1616-17, in base al riferimento con la pala dell'*Assunzione della Vergine* di Guido Reni, in Sant'Ambrogio a Genova, da cui il dipinto ravennate prenderebbe le mosse.
La tela, che oggi si trova nella chiesa ravennate di San Rocco, proviene dall'oratorio di San Carlo Borromeo, fatto erigere nel 1617 dall'omonima confraternita nel borgo di Porta Sisi, dietro la chiesa parrocchiale di San Rocco, in un terreno «confinante coll'Orto e Cemeterio della d.a Parocchia» (BULGARELLI FABBRI 1994b, p. 167); data la presenza del santo nella tela, è molto probabile che questa sia stata commissionata dagli stessi confratelli, per essere collocata sull'altar maggiore dell'oratorio, come conferma l'Inventario del 1678, la prima testimonianza sino ad oggi accertata dell'opera. La confraternita era composta di

laici, che vestivano cappa bianca con un piccolo mantello purpureo e godevano di speciali indulgenze, concesse loro da papa Alessandro VIII (BULGARELLI FABBRI 1994b, p. 168).

> La tela fino al 1790 rimase nell'oratorio di San Carlo, quando venne spostata nella vicina chiesa della Madonna del Borgo. In seguito si persero le tracce del dipinto fino al 1864, quando ricomparve nella nuova chiesa di San Rocco, dove ancora oggi si trova, sopra la porta che conduce alla sagrestia (MARCHETTI 2012, p. 17).

Diversi sono i caratteri propri della Controriforma qui presenti: la devozione al Rosario (che qui la Madonna tiene in mano) fu introdotta da Pio IV nel 1569 e fu uno dei simboli della devozione mariana, in funzione anti-protestante; san Carlo, figura emblematica del clima tridentino quale instancabile fondatore e riorganizzatore di enti religiosi, collegi e seminari, è qui ritratto nella sua caratteristica fisionomia: il naso robusto e aristocratico, il volto incavato (segno dell'austera vita di penitenza), l'abito cardinalizio e il libro in mano, emblema dei numerosi decreti con cui disciplinò sempre la vita pastorale. San Giuseppe, figura ricorrente in epoca *post*-tridentina, non è qui rappresentato con gli attributi soliti (il bastone fiorito o gli attrezzi di carpentiere), ma in abito di viandante, colto in atteggiamento di riposo lungo il cammino, a suggellare il ruolo di protettore della Sacra Famiglia (BULGARELLI FABBRI 1994b, p. 168).

Fonti:

Inventario 1678, f. 121r.

Bibliografia:

VIROLI 1991, p. 128; BULGARELLI FABBRI 1994b, pp. 167-168; MARCHETTI 2012, p. 17.

La chiesa di Santa Caterina

In un privilegio di papa Alessandro III (1100-1181) sono citate due chiese intitolate a san Paolo in Ravenna, una *extra-muros*, una all'interno della città; poiché della prima se ne ha menzione nei documenti fino al secolo XIII, è lecito pensare che sia poi stata distrutta dopo il secolo XIV, mentre per il San Paolo urbano, ricordato a partire da quel privilegio, si deve pensare che sia stato edificato perlomeno dal secolo XII. Fino alla metà dell'Ottocento, dell'antica chiesa di San Paolo dentro le mura si potevano ancora vedere le vestigia in fondo all'odierna via A. Mariani (all'angolo con la via di Roma); all'altezza del civico 24 era visibile un doppio loggiato che era parte di un monastero cinquecentesco.[262]
Nel Cinquecento il monastero di San Paolo in città era abitato dalle monache francescane (forse qui trasferitesi nel secolo XIV dall'omonimo monastero extraurbano), che qui rimasero fino al 20 maggio 1581, quando l'arcivescovo Cristoforo Boncompagni le riunì con le suore del convento di Santa Chiara. Rimasto libero il monastero, lo stesso Boncompagni vi trasferì il Seminario diocesano, aperto sin dal 1568 nei vecchi locali dello spedale di Santa Caterina (sulla strada allora detta «delle Stuoie»), per opera dell'arcivescovo Giulio Della Rovere (cardinale di Urbino).[263]
In quella circostanza, la chiesa di San Paolo cambiò nome, adottando la dedicazione di «Santa Caterina», che lo stesso Seminario portava con sé; tale titolo rimase sino alla sua chiusura, nel 1784, sebbene già dal 1779 il Seminario fosse stato trasferito nei locali di San Girolamo, nell'odierna piazza Duomo.[264]
Girolamo Fabri ci ricorda che ai suoi tempi, nella seconda metà del Seicento, la chiesa di Santa Caterina era ad una nave sola, ma piuttosto ampia:

> La chiesa poi è di struttura antica di una sol nave, ma però grande, e vi si celebra solennemente la festa della Santa Titolare.[265]

Sempre Fabri ci fa capire che a quest'epoca la chiesa aveva un solo altare, e ricorda anche due pregevoli opere d'arte che qui si conservavano:

> perché questa Santa Vergine[266] è avvocata de Studenti, la presente Chiesa da lei prese il nome, e vedesi la sua Imagine all'Altar Maggiore in un gran Quadro, opera che fu di Francesco da Cotignola famoso Dipintore del secolo passato, e di cui come di cosa degnissimo di essere non sol veduto ma eziando ammirato è anche il Quadro del Crocifisso dipinto dal penello impareggiabile di Michelangelo Bonarota, che come gioia preziosissima nelle stanze del Rettore si custodisce, e fu nobil dono del mentovato Cardinal Della Rovere.[267]

Oggi il quadro del Cotignola si trova nel Seminario (si veda più avanti, il paragrafo sulla chiesa di San Girolamo), mentre il presunto Crocefisso di Michelangelo (in realtà una copia da Marcello Venusti) è esposto nella Pinacoteca Comunale di Ravenna, presso il Museo d'Arte della Città.

---

262 *Id.*, p. 252.

263 Fabri 1664, p. 146; Rabotti 2003, p. 253. Sebbene Mazzotti indichi il 1563 come anno di apertura del seminario, si è scelto in questo studio di adottare l'anno 1568, segnalato in Casali 1994, p. 422.

264 Rabotti 2003, p. 253.

265 Fabri 1664, p. 146.

266 Santa Caterina.

267 Fabri 1664, p. 146.

Opere menzionate dalle fonti

1.
VERGINE COL BAMBINO TRA SANTI



24. F. Zaganelli, *Vergine col Bambino tra i santi Caterina, Giovanni, Rocco, Sebastiano, Benedetto, Pietro e Paolo* (*Sposalizio Mistico di santa Caterina* o *Pala di santa Caterina)*, olio su tavola. Ravenna, Seminario Arcivescovile.

Citazioni:

> Visitavit Altare S(anct)ae Catherinae, sub invocatione, Iconam habet magnam rotundam aliquantulum in parte superiore, columnis ligneis quadratis eleganter incisis, et deauratis ab utroque latere septagisimam, et immobilem, Beatae Virginis et D(omini) N(ostri) Iesu Christi à dextris, S(anct)ae Catherinae, S(anct)i Johannis, S(anct)i Rochi, S(anct)i Sebastiani, S(anct)i Benedicti, in ima vultus sancti in media, S(anct)i Petri à dextris, S(anct)i Pauli (Sacra visita 1605, f. 61r).

> Est tabula, in qua expressa est effigies Beat(issi)mae Virginis Mariae cum Christo eius filio super genua, anulo sibi Virginem Catherinam desponsanti, penes quam alias sanctorum imagines pictor addidit (Sacra visita 1613, c. 96).

Annotazioni:

L'opera ora si trova all'interno dell'attuale Seminario Arcivescovile di Ravenna (dove era San Girolamo, sulla piazza Duomo), nella Sala Don Minzoni.
Già nella chiesa dello Spedale di Santa Caterina, dove la vide Vasari:

> Nello spedale di Santa Caterina [Zaganelli] dipinse una tavola con la Nostra Donna e Santa Caterina con molte altre figure.

Poi nella chiesa intitolata alla santa presso l'ex monastero di San Paolo (dal 1581), fu infine portata sull'altare maggiore della chiesa di San Girolamo (1779), dove già la vide Beltrami («sopra la porta della Chiesa») seguendo i vari spostamenti di sede del Seminario Arcivescovile. Fabri, nel 1664, la segnala ancora nella chiesa di Santa Caterina presso il complesso di San Paolo:

> E perché questa santa Vergine (Caterina) è avvocata di studenti, questa santa chiesa da lei prese il nome, e vedesi la sua Imagine all'Altar Maggiore, in un gran Quadro, opera che fu di Francesco da Cotignola famoso Dipintore del secolo passato, e di cui come di cosa nobile fa menzione Giorgio Vasari (FABRI 1664, p. 146).

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 61r; Sacra visita 1613, c. 96.

Bibliografia:

VASARI 1568, p. 643; FABRI 1664, p. 63; BELTRAMI 1783, p. 42; RIBUFFI 1835, p. 29; TARLAZZI 1852, p. 269; RICCI 1923, p. 36; VIROLI 1991, p. 366 e bibliografia ivi menzionata.

2.
CRISTO CROCIFISSO, CON ANGELI E MARIA MADDALENA

Citazioni:

> Imago D(omini) N(ostri) Jesu Christi Crucifixi, Beatae Mariae Magdalenae, ac Angeli in pariete depicta, lapidem marmoream habet subrectum, in quo Camilli Spreti Seminarij Alumni incisum (Sacra visita 1605, f. 61v).

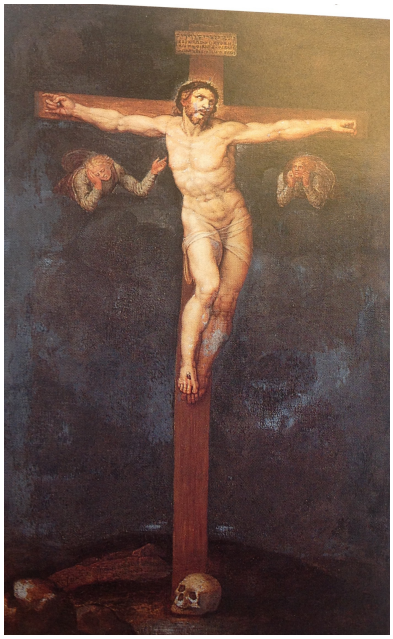
Annotazioni:

Opera non identificata. Stava su una parete non precisata.

Il confronto con il Cristo Crocifisso a lungo ritenuto di Michelangelo Buonarroti è però doveroso, nonostante l'assenza della Maddalena:

> Eziando ammirato è anche il Quadro del Crocifisso dipinto dal pennello impareggiabile di Michelangelo Bonarota, che come gioia preziosissima nella stanze del Rettore si custodisce, e fu nobil dono del mentovato Cardinal della Rovere (FABRI 1664, p. 146).

Stava sull'altare del Santissimo Sacramento, della Società del Corpo di Cristo. Se fu realmente dono del cardinale Della Rovere, come afferma Fabri, allora la datazione andrebbe circoscritta agli anni 1566-1578. Francesco Beltrami (1783) la segnala in San Girolamo. L'opera ora si trova al Museo d'Arte della Città (MAR) di Ravenna, dove è arrivata agli inizi dell'Ottocento, quando fu fondata l'Accademia di Belle Arti. Ad oggi, è ritenuta non del Buonarroti, bensì della scuola di Marcello Venusti (CERONI 2001, pp. 100-101).



25. Marcello Venusti, copia da, *Cristo Crocifisso*, 1566-1578,
olio su tela. Ravenna, Museo d'Arte della Città.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 61v.

3.
CONVERSIONE DI SAN PAOLO

Citazioni:

> Cuius tabula expressam refert Sauli effigiem, ex equo ad terram divina virtute prostrati, et ad Deum conversi (Sacra visita del 1613, c. 96).

Annotazioni:

Opera non identificata. Stava sull'altar maggiore dedicato a san Paolo, sito ad Oriente; era una tela incollata su tavola, imponente e fissata alla parete sopra l'altare:

> Visitavit altare maius sub invocatione S(anct)i Pauli, in capite ecclesiae ad orientem situm: iconam habet conventionis S(anct)i Pauli imaginibus eleganter depictis in tela tabulis connexa, clavis parieti infixis firmam, et stabilem, magnam ad Altaris proportionem (Sacra visita 1605, f. 61r).

La presenza dell'altare intitolato a san Paolo si riscontra anche nella visita pastorale del 1613: «Alterum Altari Divi Paulo sacrum est» (Sacra visita 1613, cc. 96 e 98).
Dalle sacre visite apprendiamo dell'esistenza di almeno altri due altari: uno dedicato al Santissimo Sacramento (Sacra visita 1613, c. 97), uno, sito in sagrestia, dedicato alla Concezione della Beata Vergine (Sacre Visite 1638-1640, f. 244r).

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 61r; Sacra visita 1612, p. 185; Sacra visita 1613, cc. 13, 96 e 98.

4.
CRISTO, TRA I SANTI CECILIA E PAOLO

Citazioni:

> In regione ostij à dextris Sanctae Ceciliae, Sancti Pauli, aliorum sanctorum imagines in tela depicta coronis ligneis conglutinata (Sacra visita 1605, f. 62v).

Annotazioni:

Opera non identificata. Nella «regione delle ostie».

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 62v.

5.
CRISTO NELL'ORTO

Citazioni:

> Imago Salvatoris D(omini) N(ostri) Jesu Christi orantis in horto in pariete e, regione ostij depicti (Sacra visita 1605, f. 63r).

Annotazioni:

Opera non identificata; era dipinta su parete.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 63r

La parrocchia dei Santi Clemente e Girolamo (nella chiesa di San Giovanni Battista)

Detta anche San Giovanni «della Cipolla» (dalla fiera cittadina di prodotti agricoli che si svolgeva nell'antistante quadriportico, in occasione della festa parrocchiale di san Giovanni, il 24 giugno) o San Giovanni «delle Catene» (che si stendevano un tempo numerose, sul sagrato), la basilica esisteva prima del Mille, nei pressi del fiume Padenna. Era chiamata anche San Giovanni *ad naviculam*, in base alla sua vicinanza con il traghetto utilizzato per attraversare superare il fiume, in quel punto privo di ponti. La struttura originaria era a tre navate, scandite da venti colonne e preceduta da un quadriportico (demolito nel 1634); almeno dal XIII secolo l'edificio fu dotato di un adiacente monastero, che nel secolo XV ricevette ingenti donazioni, sotto il governo dei da Polenta, sino ad allestire un adiacente ospedale per il ricovero degli indigenti. Era sede della confraternita della beata Vergine del Carmine, trasferita nel 1780 in San Girolamo.[268] Nel 1408 fu concessa dall'arivescovo Giovanni Migliorati ai frati dell'Ordine di Santa Maria del Carmelo, grazie all'intercessione di Obizzo da Polenta, con la clausola che la chiesa mantenesse in suo seno la parrocchia dei Santi Clemente e Girolamo (nella propria cappella, ora a settentrione, nella crociera).[269]

Nella Sacra visita del 19 aprile 1605, leggiamo:

> R(everendissi)mus Antonius continuando visitationem accessit ad parro(chia)lem eccle(si)am S(anc)ti Clementis, incorporatam cum ecclesia S(anc)ti Jo(annis) Bapt(ist)ae, qua est fr(atr)um Carmelitanorum, Missam Sacram fecit ad Altare maius, et quattuor luminibus accensis or(ati)one et adoratione requisitis precijs.[270]

Mentre in Mazzotti:

> Non ci è dato sapere come e quando il beneficio parrocchiale sia sorto e perché non abbia avuto una sede propria, come ebbe un titolo differente da quello della chiesa, dove da secoli risiede.[271]

La chiesa che oggi vediamo è opera del secolo XVII: nella prima metà del secolo sorse la facciata (in quell'occasione venne demolito il quadriportico); nel 1689, a seguito di un forte terremoto, l'edificio, pesantemente danneggiato, venne ricostruito dall'architetto Pietro Grossi, che risparmiò l'antico campanile a guglia e l'abside, mentre gli antichi lacerti murari vennero inseriti nel rinnovato edificio (nella cappella degli Spreti restano affreschi della seconda metà del secolo XIV). Unitamente, furono decorati la cupola (da Francesco Ferrari, di Rovigo) e abbelliti gli altari.[272]
Con le soppressioni del luglio 1797 anche i Carmelitani dovettero abbandonare l'antica basilica officiata da secoli; il monasterò si svuotò, divenne proprietà privata e in seguito sede dell'Istituto Ghiselli; il parroco di San Clemente rimase solo ad officiarla e continuò ad abitarne la canonica; i Carmelitani vi avrebbero fatto ritorno solo nel 1828, quando

268 Uccellini 1855, p. 13; Montanari 1993, pp. 319-320 e 332.
269 Rabotti 2003, p. 133; http://www.edificistoriciravenna.it/san-giovanni-battista/.
270 Sacra visita 1605 (19 aprile), f. 94r.
271 Rabotti 2003, p. 133.
272 *Id*, pp. 133-134.

monsignor Antonio Lega riconsegnò loro la chiesa e a loro affidò anche la cura spirituale della parrocchia.[273]

273 All'ordine dei Carmelitani che qui ebbero sede appartenne anche padre Giovanni Rossi, zio paterno di Girolamo, il quale fu anche Consultore del Concilio di Trento e in Spagna (dove incontrò anche santa Teresa d'Avila) fu insignito di onoreficenze da parte di Filippo II (RABOTTI 2003, pp. 133).

Opere menzionate dalle fonti

1.
BEATA VERGINE, TRA I SANTI CLEMENTE, ANNA E GIROLAMO



26. F. Longhi, *Madonna con Bambino e santi*, secolo XVI, olio su tela. Ravenna, chiesa di San Giovanni Battista.

Citazioni:

> Visitavit Altare sub invocatione S(anctissi)mi Crucifixi situm in Cappella parro(chia)li eiusdem R. D. Rectoris sumptibus, et expensis denarum erectum et fabricatum prope Altare maius à cornu evangelij; Icona firma, et stabili Beatae Virginis in medio, S(ancti) Clementis et Anna à dextris, et S(ancti) Hier(oni)mi à sinistris, et ipsius Rectoris imaginibus in tela ornamento aureo eleganter incisa conglutinata super Altare collocata et parieti adherens Cruce ex auricalcho quattrum candelabris ex eodem confectis (Sacra visita 1605, f. 94v).
>
> Ancona con l'immagine della Madonna, san Clemente e di san Girolamo e di sant'Anna (Inventario parrocchiale 1630).
>
> Un'Ancona grande con l'Imaggine della B(eata) V(ergine), di S. Clemente e di S. Girolamo, et un'altra Imaggine che non si sa cosa sia, et q(ues)ta Ancona ha il suo

adornamento con colonne et gradini di noce con la vernice et q(ues)ta la tengono li Padri per l'occasione della fabrica (Inventario parrocchiale 1678, f. 79r).

Annotazioni:

L'opera, firmata e datata da Francesco Longhi (Ravenna, 1544-1618), attualmente si trova nella cappella di San Clemente, sull'altare omonimo, in San Giovanni Battista. Stava sull'altare del Santissimo Crocifisso, nella cappella parrocchiale.

Viroli (1991, p. 232) la segnalava come citata per la prima volta da Beltrami (1783, p. 145) e non identificava la «figura femminile», che ora, dalle fonti (Sacra visita 1605 e Inventario 1630), sappiamo essere sant'Anna.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 94v; Inventario parrocchiale 1630; Inventario parrocchiale 1678, f. 79r.

Bibliografia:

BELTRAMI 1783, p. 145; RIBUFFI 1877, p. 57; RICCI 1923, p. 94; VIROLI 1991, p. 232; VIROLI 2000, p. 180 e bibliografia ivi citata.

La chiesa di Santa Croce e la piccola chiesa del Crocifisso

Adiacente a San Vitale e Santa Maria Maggiore, fu edificata nell'anno 449 da Galla Placidia (arcivescovo san Pier Crisologo) con il titolo di «Santa Croce in Gerusalemme», a somiglianza delle omonime chiese di Gerusalemme e di Roma; insieme al figlio Valentiniano III, Galla Placidia era infatti molto devota alla Croce. La chiesa paleocristiana possedeva una ricca decorazione musiva e a stucchi, oggi quasi totalmente perduta, simile per fasto a quella ancora osservabile nel sacello placidiano. La devozione al Sacro Legno conobbe una grande diffusione sin dall'epoca di Costantino, dopo che questi ebbe a vincere sul tiranno Massenzio, proprio sotto il segno della Croce (Battaglia di Ponte Milvio, 28 ottobre 312 d.C.); nel Seicento, all'epoca di Fabri, era parrocchia e il giorno 3 maggio vi si celebrava l'Invenzione della Croce.[274]

Il Sacro Legno della Croce a Ravenna era molto venerato in epoca antica, come testimonia l'intitolazione dell'oratorio annesso alla chiesa di Santa Maria in Cosmedin, ma anche la presenza della reliquia presso il complesso di San Vitale, di San Romualdo, di San Nicolò, del Buon Gesù e di Sant'Apollinare Nuovo.[275]

La basilica fu quasi interamente ricostruita nei secoli XV (abside), XVII (facciata), XVIII (campanile), mentre agli inizi del secolo XVII fu ridotta nella parte anteriore e separata dal cosiddetto Mausoleo di Galla Placidia (inizialmente cappella accessibile dal nartece di Santa Croce); ancora oggi i due edifici, separati da una strada, sono tra loro indipendenti. Con le disposizioni napoleoniche del 1805 (v. Appendice), la parrocchia di Santa Croce fu assorbita (insieme a Santa Maria in Coeloseo e Santa Maria in Foro) da Santa Eufemia.

In ultimo, è bene ricordare che sotto la giurisdizione parrocchiale di Santa Croce stava, almeno fino alla seconda metà del Seicento, la piccola chiesa detta «del Crocifisso», contigua alle mura dell'Orto del complesso di San Vitale. La chiesa fu voluta dall'allora arcivescovo, il cardinale Pietro Aldobrandini e fu eretta dopo il 1609: in questo luogo esisteva infatti un'immagine di Cristo Crocifisso, dipinta sul muro, che, secondo tradizione, nel 1609 operò molti miracoli. Per questo motivo, l'immagine cominciò ad essere molto venerata dal popolo, che qui si riversava sempre più numeroso, onorando la Sacra Immagine con oblazioni ed elemosine; il cardinale Aldobrandini ordinò che con quelle si fabbricasse la piccola chiesa in onore del Crocifisso, che poi egli stesso unì alla parrocchia di Santa Croce. Nei giorni di venerdì il popolo qui si radunava per omaggiare il simulacro e cantare le litanie.[276]

274 Fabri 1664, p. 153.

275 *Ibid*.

276 *Ibid*. Nell'Archivio Diocesano di Ravenna si conserva una lettera del 1610, che attesta la cessione della sacra immagine del Ss. Crocifisso delle Mura alla chiesa parte di Santa Croce, presso San Vitale (Lettera Crocifisso 1610).

Opere menzionate dalle fonti

1.
CRISTO SALVATORE, SANT'ELENA E COSTANTINO

Citazioni:

> Visitavit Altare unicum in capite eccl(esiae) situ(m), Icona vetusta imaginib(us) Salvatoris D(omini) N(ostr)i Crucem praemanibus habentis in superiori parte, Sancta Helena à dextris, Constantini Imperatoris à sinistris in inferiori depictis ornat(is) gradu ligneo depicto et inaurato, vetustate corroso (Sacra visita 1605, f. 97v).
>
> Un'ancona di sant'Elena e Costantino Imperatori con sue cornici indorate sopra l'altar maggiore (Sacra visita 1612, f. 84r).
>
> Sull'Altar maggiore si ha l'Imag(ine) dipinta in tela, ed è rotta con pittura (*sic*), ove è dessignata S(ant') Elena à mano destra, à sinistra Costantino Imp(eratore) e nel mezzo un Sig(no)re in piedi, tenente con la sinistra la S(antissi)ma Croce: evvi a d(ett)a Imagine la sua cornice vecchia colorata di torchino e d'oro e la sua tela torchina usa da coprirla la 7(=setti)(ma)na Santa ac ha S. Altare il suo baldacchino sopra di tela, tinto à pittura uso, et un pò (*sic*) rotto nel mezzo sta il S(antisismo) Tabernacolo di legno dipinto di torchino, et à suoi luoghi dorato, ma nel vecchio, ma vecchio, con la sua crocetta sopra di legno, e nel mezzo al med(esim)o Tabernacolo vi è una Croce di lacca d'Argento con impressovi in essa un S(antissimo) Crocifisso imbrunito (Inventario 1678, f. 60r).

Annotazioni:

Opera oggi non più in loco. Nella visita pastorale del 1605 si parla di «altare unico»; nel volume delle visite del 1621-1622-1626 viene indicata la presenza di un altare intitolato alla Beata Vergine (ff. 55r e 79r). Il dipinto non è menzionato già più nel Settecento, da Beltrami, che, parlando della chiesa, scrive:

> Ha tre altari: al maggiore si vede una tavola di antico valente pennello rappresentante un Cristo in Croce deposto in grembo a nostra Donna con S(an) Giovanni Evangelista, S(anta) Maria Maddalena, e due altre figure. È di mano di Niccolò Rondinello in uno degli Altari laterali la tavola, dove sta espressa la B(eata) V(ergine) in trono col Bambino in braccio, S(an) Girolamo, e S(anta) Caterina V(ergine) e M(artire). Questa tavola fu qui trasferita dalla Chiesa dello Spirito Santo. (BELTRAMI 1783, p. 153).

La nostra immagine non è menzionata nemmeno da Ribuffi, che invece conferma la presenza di tre altari, dove per il maggiore menziona solo i pregiati marmi, in testa al Coro il Crocifisso dipinto su muro, proveniente dall'omonima chiesetta e qui trasferito nel 1786; l'altare di destra con la tavola di Nicolò Rondinelli; un altare a sinistra con la Pietà ed altre figure di santi, «d'incognito antico Autore di qualche pregio» (RIBUFFI 1833, pp. 51-52), ovvero la tavola che, nel Settecento, Beltrami rilevava sull'altar maggiore.
Nemmeno Corrado Ricci (1923) menziona l'immagine, mentre ne segnala altre quattro, che a loro volta non vengono citate nei documenti: la tela con *la Madonna, il Figlio, s.*

Gioacchino, s. Anna, s. Elisabetta e s. Giuseppe (già per i monaci di San Vitale e da ascriversi a Giovanni Battista Barbiani, come si legge in VIROLI 1992 pp. 281-282) e, di fronte, una copia del *San Mauro* dei fratelli Francesco e Andrea Bondi (entrambe oggi nella vicina Santa Maria Maggiore); nella canonica rileva invece la presenza di una tavola con *Gesù che sale il Calvario, fra le Marie e altre figure* di Francesco Zaganelli da Cotignola, «tutta ridipinta», e una tela di Francesco Longhi con l'*Annunciazione*, del 1598 (RICCI 1923, p. 91; VIROLI 1991, p. 276; BULGARELLI FABBRI 1994a, p. 166).
In proposito, chi scrive segnala qui un'opera, che oggi si conserva al Ringling Museum of Art di Sarasota (Florida), dal titolo *Madonna col Bambino e i santi Elena e Costantino*, già attribuita a Girolamo Marchesi da Berenson, Benson e Ugolini (si veda ZAMA 1994, pp. 157-159 e bibliografia ivi segnalata) e che Zama, ipotizzando una probabile collaborazione con Francesco Zaganelli, data attorno al 1514.
Del dipinto non si hanno notizie prima del 1859, anno in cui fu acquistato da Spence, il maggiore *marchand-amateur* stabilmente operante allora a Firenze, presso cui rimase fino al 1861, quando fu venduta a Sir Robert Holford, per poi passare all'erede George Holford, che la vendette come opera di Gerolamo Marchesi (Christie's, 15 luglio 1927, n. 71) a John Ringling (DONATI 2007, p. 138; ZAMA 1994, p. 157).
Il soggetto salta subito agli occhi:

> Un'iconografia sacra che presenti insieme questi due santi non è frequente, vi è l'esempio di un dipinto di Cima in San Giovanni in Bragora a Venezia, datato 1502. Non ci è noto chi commissionò il dipinto, ma considerando che in Oriente il culto di questi due santi era piuttosto diffuso, si può pensare che l'opera sia stata eseguita per una chiesa di Ravenna, città soggetta all'influsso bizantino. (ZAMA 1994, p. 157).

L'ipotesi di Andrea Donati, nella sua monografia su Marchesi, nel suo discostarsi da quanto espresso da Zama, appare alquanto forzata e inconsistente:

> La composizione, lo stile, l'iconografia rimandano ad una commissione degli Sforza intorno al 1510, forse in occasione dell'annuncio della nascita di Costanzo II. Costantino infatti allude inequivocabilmente al nome di colui che avrebbe ereditato per troppo breve tempo la Signoria di Pesaro. Marchesi recuperò nella figura cavalleresca dell'imperatore cristiano il modello di san Floriano, che gli Zaganelli dipinsero nella pala della cappella sforzesca di Cotignola nel 1499 (Milano, Pinacoteca Nazionale di Brera, Inv. Nap. 487; Reg. Cron. 6033). (DONATI 2007, p. 139)

La tavola di Sarasota si discosta da quanto descritto dalla fonte per quanto riguarda il personaggio centrale (il Salvatore nella fonte, la Madonna con Bambino nel dipinto), ma presenta alcuni aspetti degni di essere quantomeno segnalati: ammesso che tutte e tre le fonti documentarie parlino della stessa opera (e non c'è ragione di pensare il contrario), il supporto del dipinto oggi in Florida coincide con quanto descritto dalla fonte del 1678 («tela»), così come coincide la posizione dei due santi (secondo il consueto punto di vista interno) e, parimenti, le grandi dimensioni dell'opera lasciano senz'altro pensare che si trovasse su qualche altare, forse maggiore; così come il termine «vetusta» menzionato nel documento del 1605 fa pensare ad un dipinto se non necessariamente «antico» nel senso attuale del termine, quantomeno databile al secolo precedente. Inoltre la tela mostra evidenti tracce di deterioramento, soprattutto nella figura di sant'Elena, come indicato nella fonte del 1678 (a questo proposito, Donati nel 2007 segnalava che non era stato eseguito alcun restauro sull'opera). Nonostante l'assenza della figura centrale del Salvatore con la croce nella mano sinistra, colpisce qui il gesto del Bambino (stranamente non rilevato da alcuno studio sul dipinto), colto nell'esplicito atto di allontanarsi dal grembo della Madre, per toccare o indicare la croce retta da sant'Elena. Un'allusione, certo,

prolettica della futura Passione, che potrebbe aver sostituito una precedente immagine di Salvatore recante la Croce in mano; ma anche inconsueta e anomala, al punto da indurre a pensare che si possa collegare ad una circostanza specifica, come può essere il titolo della chiesa di appartenenza.
Solo un esame autoptico condotto sul dipinto potrebbe accertare se si tratti della medesima opera descritta dalle nostre fonti, poi sottoposta ad abrasioni e ad una totale ridipintura tardo-secentesca della figura centrale (anche in virtù dello stato ammalorato in cui versava); per ragioni cronologiche, non è invece possibile pensare ad un'ulteriore versione che fu sostituita alla precedente, essendo, quella di Sarasota, un'opera con elementi ancora del pieno Cinquecento. Il dipinto potrebbe anche non avere a che fare con le fonti sopra citate, ma le considerazioni appena fatte, unitamente a quanto osservato da Zama, inducono senz'altro ad un confronto e ad una riflessione, entrambi degni di futuro approfondimento.



27. G. Marchesi e F. Zaganelli, *Madonna col Bambino e i santi Elena e Costantino*, olio su tela. Sarasota (Florida), The Ringling Museum of Art.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 97v; Sacra visita 1612, f. 84r; Inventario parrocchiale 1678, f. 60r.

La chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano (San Carlino)

La denominazione di «San Carlo», riferita anche alla chiesa in cui si riuniva la confraternita dedicata a Borromeo, è attestata dai documenti di archivio già dal 1626, ma sembra diventata di uso comune solo nel 1660; tra Cinque e Seicento, il piccolo oratorio conservava ancora l'intitolazione originaria, quella agli apostoli Simone e Giuda (Taddeo) e ai martiri Fabiano e Sebastiano. Nella Sacra visita del 15 agosto 1613 leggiamo:

> Hanc scilicet Aulam fuisse dedicatam sub MLXII anno Dominica Incarnationis, die vero XVII januari in honore Sanctorum Simonis et Juda, et Beatorum Martyrum Fabiani et Sebastiani.[277]

Circa a metà del Seicento, infatti, il canonico Francesco Camerani, che nel 1583 aveva conosciuto personalmente san Carlo Borromeo di passaggio a Ravenna, vi fondò una confraternita di laici sotto il patrocinio del santo milanese: da allora l'antico titolo passò in disuso, per divenire «San Carlino».[278]

Consacrata il 16 dicembre del 1062 per volontà di Oddone Tombesi dall'Ova (a beneficio delle anime della propria famiglia)[279], la chiesa fu rimaneggiata diversi secoli dopo, sotto il governo di Luigi Capponi: nel 1621 era dotata di un portale in mattoni laterizi e di un portico; nella regione dell'altare (unico), sotto la volta absidale decorata con stelle su campo azzurro, campeggiavano i due ritratti dei santi titolari, Fabiano e Sebastiano. A lato dell'altare stava una piccola sacristia, mentre la mensa d'altare era costituita da due pilastrini in marmo, su cui poggiava una tavola; *a cornu epistolae* era una finestra munita di grata di ferro, mentre lungo le pareti erano posizionati i sedili e gli inginocchiatoi che i membri della confraternita utilizzavano durante le riunioni e le funzioni.[280]

Verso la metà del Settecento, l'oratorio, in stato di avanzata fatiscenza e ora di proprietà della famiglia Dal Corno, fu praticamente riedificato dalle fondamenta (mantenendo intatta l'abside), prendendo quella forma che ancora oggi vediamo; durante questi lavori, i Dal Corno fecero murare, sul fianco settentrionale, il prospetto in marmo greco dell'antico tabernacolo, acquistato dalla famiglia nel 1751 e che aveva provvisoriamente custodito l'immagine della Madonna del Sudore.[281] Compiuti nel

277 Sacra visita 1613 (15 agosto), c. 466.

278 Le notizie più estese sulla prima confraternita ravennate intitolata al Borromeo si leggono nei *Lustri ravennati* del canonico lateranense Serafino Pasolini (1646-1715): Pasolini 1678-1682, p. 94. Sull'argomento, si vedano anche: Marchetti 2012; Bazzocchi 2015, p. 67; Mazzotti 1956.

279 La famiglia Tombesi, la cui residenza era nella guaita di Sant'Agata Maggiore, si estinse nel 1522, in seguito al cosiddetto *eccidio della camera* (la strage ordinata dai ghibellini Rasponi per eliminare gli esponenti di parte guelfa della Camera del Consiglio dei Savi di Ravenna). Lo stemma di Gurlino Tombesi, capace condottiero delle guerre d'Italia, si trovava in origine nel sepolcro eretto all'uomo d'arme nella vicina chiesa di San Niccolò e fu portato in San Carlino nel Settecento dalla famiglia Dal Corno, divenuta nel frattempo titolare dell'oratorio (Bazzocchi, 2015, p. 70).

280 Bazzocchi 2015, p. 69.

281 Il tabernacolo era stato commissionato dall'arcivescovo Filasio Roverella per l'altare del Sacramento in Cattedrale; poiché il Roverella lasciò l'incarico nel 1516, questa data costituisce un termine *ante-quem* per la datazione del marmo. Quando il cardinale Pietro Aldobrandini fece rifare la cappella del Sacramento, sui disegni di Carlo Maderno e con le pitture di Guido Reni, il tabernacolo fu spostato nella prospiciente cappella della Madonna del Sudore, per custodirne l'omonima immagine (Mazzotti, 1956; si veda anche Fabbri 2013).

1762 i lavori voluti da Taddeo dal Corno e dai suoi fratelli, la chiesa fu nuovamente aperta al culto: in quell'occasione, i ravennati poterono ammirare i nuovi affreschi della volta, con la cupola illusionistica di Domenico Barbiani e gli stucchi dell'abside, con la Gloria del Padre Celeste, di Giuliano Garavini; oltre all'altare e al pavimento arricchiti di pregiati marmi.[282]

Il culto di san Carlo Borromeo dunque s'innestò, per opera dell'omonima confraternita, su un antico culto di santi paleocristiani e questa operazione, ben nota alla Controriforma, è stigmatizzata dalla pala secentesca di Giovanni Barbiani, che oggi possiamo ancora vedere sull'altar maggiore, raffigurante san Carlo milanese tra i santi a cui l'edificio era precedentemente intitolato.[283]

Dall'itinerario della Sacra visita del 28 luglio 1684, apprendiamo che la costituzione della confraternita era stata ufficialmente concessa il 6 aprile 1626 dall'arcivescovo Luigi Capponi; il 1626 è anche l'anno a partire dal quale la chiesa è gestita dalla confraternita ed è detta «oratorio di San Carlo» (santo canonizzato nel 1610). Non si sa con precisione quando sia sorta la confraternita, ma è ipotizzabile che essa esistesse già nel 1610, dal momento che si riuniva prima del 1617.[284]

Il governo della confraternita spettava a due priori (numero che generalmente, nelle confraternite, poteva oscillare tra due e quattro), solitamente eletti tra i fedeli più facoltosi, per divenire i più stretti collaboratori del clero parrocchiale; a loro veniva affidato l'incarico di insegnare la dottrina.[285] I membri della confraternita indossavano un saio bianco e un manto di seta rosso. Le costituzioni delle confraternite, di cui i vescovi diffondevano copie a stampa (in volgare) tra i fedeli raccomandandone la periodica lettura, rappresentavano infatti i principali strumenti per impartire il catechismo, rendendo le compagnie come quella di San Carlo un importante fulcro di elaborazione culturale. La stessa pratica dell'ostensione delle reliquie rispondeva all'esigenza di andare incontro alle esigenze cultuali degli strati più ampi della popolazione. Il collegio priorale rivestiva la principale funzione direttiva della confraternita, guidando i riti e la recita dell'ufficio, oltre a tenere esortazioni morali. I membri laici della confraternita avevano inoltre l'obbligo di contribuire periodicamente alle sue finanze, come si apprende anche dagli atti delle sacre visite, in cui la congregazione di San Carlo incarica i rettori di restaurare parti dell'oratorio in rovina.[286]

282 MAZZOTTI 1956.

283 Nel rinnovare le proprie isituzioni e la stessa attività pastorale, la Chiesa postconciliare si ispirò sempre all'esempio degli antichi padri cristiani: da qui l'impulso al recupero delle aree sacre paleocristiane (BAZZOCCHI 2015, p. 67).

284 *Id.*, p. 68. La data del 1617 viene segnalata in MARCHETTI 2010, p. 49.

285 Nel corso del Seicento, molti rettori della confraternita di San Carlo appartennero alla famiglia dei marchesi Spreti di Ravenna, che tra i suoi membri annoverava vescovi, giuristi, diplomatici, storici e letterati.

286 BAZZOCCHI 2015, p. 69.

Opere menzionate dalle fonti

1.
SANTI FABIANO E SEBASTIANO

Citazioni:

> Effigies SS Fabiani et Sebastiani tam supra portam Ecclesiae, quam atrij pingatur infra 20 dies (Sacra visita 1613, c. 468)

> A regione portae est altare totum lateritium debita supellectili instructum Iconam habens sub fornice depressa caeruleo colore et stellis picta: in qua imagines sunt Sanctissimorum Martyrum Fabiani et Sebastiani (Sacre Visite 1621-1622-1626, f. 101r).

> Un'ancona di tavola dove vi è dipinto li suddetti santi Fabiano e Sebastiano (Inventario parrocchiale 1628).

Annotazioni:

Opera probabilmente non più in loco; non identificata. L'ancona era collocata sull'altare in muratura, nella zona della porta.
Della grande pala d'altare raffigurante *La Vergine con il Bambino e i santi Simone Zelota, Giuda Taddeo, Carlo Borromeo, Fabiano e Sebastiano*, ricondotta all'ambito di Giovanni Barbiani e che reca la data del 1628 (VIROLI 1991, p. 124; CERONI, VIROLI 1994, p. 158), non si ravvisa esplicita traccia in alcun documento visionato e databile fino al 1628; lo stesso Inventario parrocchiale del 1628 segnala l'ancona già detta, con i santi Fabiano e Sebastiano, ma nulla di più, lasciando presumere che il quadro del Barbiani non fosse ancora completato. L'anno 1628 è ricordato per la carestia che colpì Milano, alla quale scampò Federico Borromeo (m. 1631), figura-chiave dell'epoca *post*-conciliare dopo il cugino Carlo, che probabilmente fu invocato a protezione da tale flagello. Sebbene le guide storiche di Ravenna non menzionino il dipinto del Barbiani e, a tal proposito, anche Alberta Fabbri abbia sottolineato che

> Il dipinto, collocato in una chiesa poco considerata dagli estensori delle guide ravennati, ha raggiunto inedito i nostri giorni, per essere infine inserito nella già citata ricognizione sulle pale d'altare ravennati condotta da Giordano Viroli (FABBRI A. 1994b, p. 158)

nell'Archivio Diocesano di Ravenna è stato rinvenuto, da chi scrive, un documento di Sacra visita del 1769, che riporta:

> Al Altare un Quadro rapresentante la Beata Vergine i Santi Martiri Fabiano e Santi Ap(osto)li Simone e Giuda S. Sebastiano e S. Carlo nostro Protettore (Inventario 1769, f. 139v).

La prima menzione esplicita all'opera di Barbiani nelle fonti manoscritte sino ad oggi rinvenute è solo della seconda metà del Settecento, dunque. Alcuni anni prima si legge:

Quattro quadri poco buoni, Altri due quadri grandi, uno in chiesa e l'altro in sagrestia (Inventario 1751, f. 404).



28. G. Barbiani (ambito), *La Vergine con il Bambino e i santi Simone Zelota, Giuda Taddeo, Carlo Borromeo, Fabiano e Sebastiano*, 1628, olio su tela. Ravenna, chiesa di San Carlino.

Già nella Sacra visita del 1598 era stata data disposizione di realizzare l'immagine dei santi Fabiano e Sebastiano (Sacra visita 1598, f. 92r); alla disposizione evidentemente non avevano fatto seguito i fatti, se il 15 agosto del 1613 ancora si ordinava di dipingere entro venti giorni tale immagine sopra la porta della chiesa (Sacra visita 1613, c. 468). Dai documenti sopra riportati viene precisato un dato rimasto sino ad ora ambiguo: se si trattasse, cioè, di un'immagine dipinta su parete o mobile; nemmeno Bazzocchi, scrivendo che «sotto la volta absidale decorata con stelle su campo azzurro, campeggiavano i due ritratti dei santi titolari, Fabiano e Sebastiano» chiarisce questo aspetto (BAZZOCCHI 2015, p. 69). Ora possiamo affermare con una certa sicurezza che si trattasse di una tavola.

Fonti:

Sacra visita 1613, c. 468; Sacre Visite 1621-1622-1626, f. 101r; Inventario parrocchiale 1628.

Bibliografia:

BAZZOCCHI 2015, p. 69.

2.
SANTI SIMONE E GIUDA

Annotazioni:

Nella stessa Sacra visita del 1598, insieme all'immagine dei santi Fabiano e Sebastiano era stata data disposizione di dipingere anche quella dei co-titolari Simone e Giuda (Sacra visita 1598, f. 92r); ma i documenti posteriori non ne recano traccia (i santi cotitolari compaiono solo nel grande quadro con san Carlo Borromeo di Barbiani).

Fonti:

Sacra visita 1598, f. 92r.

La chiesa di Sant'Eufemia

La chiesa fu sede di parrocchia sin dai tempi antichi (almeno dal secolo XIII) e, come valse per tante altre parrocchie, ne fu ordinata la soppressione e l'accorpamento in San Vitale con il Decreto della Repubblica Cisalpina del 1798, che tuttavia rimase senza effetto. Nel 1805 la cura d'anime fu invece trasferita in San Domenico, per ritornare alla sede primitiva nel 1832.[287]

Il culto di sant'Eufemia martire di Calcedonia a Ravenna è attestato dall'episcopato di Massimiano in poi, che nella basilica di Santo Stefano Maggiore, da lui edificata, ne pose le reliquie e che alla martire dedicò l'antico battistero della primitiva cattedrale ravennate a Classe, poi trasformato in chiesa.[288] Un'effigie di sant'Eufemia si trova nella *Teoria delle Vergini* nel mosaico di Sant'Apollinare Nuovo ed in suo onore sorsero in seguito diverse chiese, da quella fuori port'Aurea (documentata dal 964) e l'altra fuori porta San Lorenzo (menzionata in una pergamena del 1047). Andrea Agnello, nella biografia di sant'Apollinare, narra che il santo patrono ravennate, agli inizi del suo apostolato, battezzò i primi cristiani ravennati nella basilica di Sant'Eufemia *ad Arietem* (Aries era il fiume Montone); è opinione della storiografia locale che questa chiesa dovesse coincidere con quella nella strada che poi si chiamò «Barbiani», alla luce del fatto che sino al 1736 il fiume Montone (*Aries*) scorreva nelle vicinanze. Ma, evidenzia Mazzotti, è bene ricordare che il fiume Montone allora scorreva ben lungi dal luogo della chiesa di adesso. [289]

La presenza di un pozzo aderente ai muri della chiesa avvalorò la leggenda e nella seconda metà del secolo XVIII si provvide ad incapsularlo in una nicchia, che fu poi decorata con l'iscrizione «COEPIT HIC FIDES RAVENNATIUM».

In verità, non sappiamo di preciso quando sia sorta qui, nel luogo odierno, la chiesa in onore della santa; così come non sappiamo se l'origine sia da ricondursi alla martire di Calcedonia oppure al culto di una santa omonima martire di Aquileia, il cui corpo sarebbe stato donato dal vescovo di quella città a sant'Apollinare e della quale non si hanno certezze documentarie. D'altra parte, sempre secondo Mazzotti, nei primi secoli dell'era cristiana il rispetto per la tomba rimase grandissimo, al punto che la traslazione attribuita a sant'Apollinare sarebbe stata un vero *crimen*. Oggi, possiamo affermare che questo edificio sia rimasto l'unico, nella diocesi di Ravenna, a testimoniare il culto antichissimo riferito ad una delle più venerate martiri dell'antichità cristiana; e questa chiesa, che in antiche bolle papali è chiamata *ad Vervecem*, era arrivata sino al secolo XVIII ancora nella sua forma primitiva.[290]

La sua più antica descrizione (v. Appendice) si ha negli atti della visita pastorale qui compiuta il mercoledì 20 aprile 1605: la chiesa viene detta di elegante struttura, con tre navate divise tra loro da dodici colonne in marmo; vi si accedeva da una porta con stipiti marmorei e sulla facciata, in alto, si apriva una finestra circolare; a nord di questa facciata si innalzava il quadrato campanile; all'interno, la chiesa aveva cinque altari: tre in cima alle singole navate e due lungo le pareti delle minori. L'altare maggiore, dedicato alla santa titolare, stava nell'abside; l'altare in fondo alla navata settentrionale era dedicato a Maria Vergine, quello in capo alla navatella opposta aveva per titolare il Crocifisso. I rimanenti due altari appaiono come aggiunta posteriore e si protendevano oltre l'ambito dei vecchi muri; nella navata sud si apriva la cappella con l'altare dedicato alla Madonna Annunziata;

287 RABOTTI 2003, p. 69.
288 *Id*., p. 67.
289 *Id*, p. 68.
290 *Ibid*.

in quella di nord, la cappella sacra a sant'Apollinare aveva inglobato in sé il pozzo dei battesimi, che era venuto a trovarsi sotto la mensa dell'altare.[291]
A seguito dello stato di degrado della chiesa, nella prima metà del secolo XVIII il parroco Antonio Amadesi volle ricostruirla: la prima pietra fu posta nel 1742, su disegno dell'architetto Giovan Francesco Buonamici (Rimini 1692-1759) e, a lavori ultimati, si pose sull'altar maggiore la tela del bolognese Antonio Burrini (1656-1727), già dipinta nel 1688 per la chiesa precedente; l'adiacente oratorio di Santa Maria fu adattato a sagrestia, per divenire in seguito (1808) della Congregazione dei Cento Preti; all'interno dell'altare fu posto il piccolo sarcofago con i resti delle sante Eufemia ed Agata, forse provenienti dalla basilica massimianea di Santo Stefano. [292]

291 *Id*, p. 69.
292 *Ibid*.

Opere menzionate dalle fonti

1.
SANTISSIMA TRINITÀ CON ANGELI E I SANTI EUFEMIA E URSICINO

Citazioni:

> Visitavit Altare maius fornicatum in eminentiori parte, ac ecclesi(ae) capite in navi media ad orientem situm sub invocatione S(anct)ae Euphemiae, et illius Iconam latericium formae quadratae ad proportionem Altaris magnam S(anctissi)mae Trinitatis a dextris, Angelorum circumstantium in media S(anct)ae Euphemiae a dextris, Sancti Ursicini a sinistris imaginibus depictis ornatam. (Sacra visita 1605, f. 125r).
>
> Post Tabernaculum extat Tabula ex tela coronidibus decora, quae refert effigiem S(anctissi)mae Trinitatis multis Angelis circundatam, a dextris S(anct)ae Euphemiae, a sinistris S(anc)ti Ursicini (Sacra visita 1612, c. 266).

Annotazioni:

Stava sull'altar maggiore; opera non identificata. Dopo i rifacimenti settecenteschi in suo luogo troviamo la tela di Giovanni Antonio Burrini (Bologna, 1656-1727) con il *Martirio di sant'Eufemia.*

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 125r; Sacra visita 1612, c. 266; Sacra visita 1688, f. 38v.

2.
MARTIRIO DI SANT'EUFEMIA



29. G.A. Burrini, *Martirio di sant'Eufemia*, olio su tela. Ravenna, chiesa di Sant'Eufemia.

Citazioni:

> D. Parochus occasione huius Sacchi (a)edificatione novam paravit Iconam cum Martyrio S. Euphemia, manu Antonij Borini Bononiensis pictam, et eam venustissimo ornamento, et auro undique decoravit. (Sacra visita 1688, f. 38v).

Annotazioni:

Stava sull'altar maggiore. Opera ancora in loco. Sostituì la precedente, la *Santissima Trinità con angeli, sant'Eufemia e sant'Ursicino*, a partire dal 1686, per volere del parroco don Alessandro Boccardini, a seguito del rinvenimento (30 gennaio 1686) dell'arca con le reliquie della santa, trovate dentro l'altare durante i lavori di rifacimento della tribuna

(MURATORI 1930, pp. 32-43; VIROLI 1991, p. 324). La tela del Burrini è ancora oggi in loco, sull'altar maggiore.

Fonti:

Sacra visita 1688, f. 38v.

Bibliografia:

ORETTI, ms. B 130, c. 89; BELTRAMI 1783, p. 180; NANNI 1821, p. 15; RIBUFFI 1877, p. 42; RICCI 1923, p. 59; MURATORI 1930, pp. 32-43; RICCOMINI 1959, pp. 219-227; VIROLI 1991, p. 324 e bibliografia ivi segnalata.

2.
ANNUNCIAZIONE

Citazioni:

> Cappella Sanctissimae Annunciationis extra navem ! sinistra! fornicata, cuius paries super Altare in excelsa parte Dei, et Spiritus sancti sub columba specie, ac circumstantium plurium Angelo(rum) in media Gabrielis Angeli Annunciantis, a dexteris Beatae Virginis a sinistris depictis imaginibus decoratis (Sacra visita 1605, f. 127r).
>
> Haec Cappella est concamerata, habet Iconam, qua in tela exprimitur, cum B(eatissi)ma Virgo ab Angelo Gabrieli de Incarnationis mysterio est admonita et Dei Mater salutata (Sacra visita 1612, c. 266).

Annotazioni:

Stava sull'altare della cappella della Santissima Annunciazione, che si apriva nella navata di sinistra; opera non identificata. Fu probabilmente sostituita, dopo i lavori settecenteschi della chiesa, con la tela di Giovanni Capaci (Ravenna, secolo XVIII), con lo stesso soggetto, ancora in loco, recante l'iscrizione «GIO. CAPACI PIN, 1748 RAVENNA» (VIROLI 1991, p. 326).

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 127r; Sacra visita 1612, c. 266.

3.
Sante Chiara e Apollonia

Citazioni:

> Visitavit Altare S(anctissi)mi Crucifixi sub invocatione, et illius Iconam vetustam S(anctissi)mi Crucifixi imagine in tela depicta ornatam, umbella lignea Dei Patris in media, S(anc)ta Apollonia à dextris, S(anc)ta Clara à sinistris imaginibus depictis decoratis tertis (Sacra visita 1605, f. 125rv).
>
> In sinistra navis fontis est Altari S(anctissi)mi Crucifixi ad eandem ecclesiam spectans omni onere immune, eius effigies in tela vetustis coloribus expressa est, quam umbella ex ligno depicta contegit (Sacra visita 1612, c. 266).

Annotazioni:

Stava sull'altare del Santissimo Crocifisso; opera non identificata.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 125rv; Sacra visita 1612, c. 266.

4.
Sant'Apollinare, un angelo e altri personaggi

Citazioni:

> Visitavit Altare sub invocatione S(anc)ti Apollinaris a dextris navis dexterae et extra eam situm, et illius Iconam firmam et stabilem corrosam, et labefactatam S(anc)ti Apollinaris in media, Angeli unius a dextris, a sinistris alterius imaginibus in tela depictis decoratis. R(evendissi)mus D(ominus) mandavit amoveri dictum Altare, et transferi sub navi dextera et altari maiori propinquius ad proportionem construi et Icona amoveri, et super Altare translati in pariete a dextris S(anc)ti Apollinaris, a sinistris ad placitum Rectoris sancti alicuius imagines depingi (Sacra visita 1605, f. 125v).

Annotazioni:

Opera non identificata. Stava sull'altare di sant'Apollinare (sito «oltre» la navata destra), in seguito rimosso per essere collocato «sotto» quella stessa navata, contestualmente alla costruzione dell'altar maggiore: in tale circostanza l'immagine, già ammalorata («corrosam et labefactatam»), fu rimossa, per essere sostituita da una nuova, con a destra

sant'Apollinare e a sinistra un'altra figura di santo non precisata. Da un documento del 1745, apprendiamo che:

> Il sig. Antonio Burini di Bologna è autore della tavola esprimente il Martirio d(ell)a S(ant)a titolare, sopra la quale scorgesi il Quadro rappresentante S. Apollinare, ed altre figure, opera del Sig. Andrea Barbiani Ravennate (*Inventaria S. Euphemiae Ravennae*, f. 286r).

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 125v.

CHIESA DI SAN GIORGIO DE PORTICIBUS

Non più esistente, stava di fronte all'odierno Teatro Alighieri e fu così chiamata per i portici che da essa si estendevano fin verso la Cattedrale e Santa Giustina; documentata dal 959 come Diaconia, divenne in seguito parrocchia e nel 1335 l'arcivescovo Francesco Micheli la concesse a Napoleone de' Tiberti priore dei Cavalieri di Malta (anche detti di san Giovanni di Gerosolima), affinché qui vi trasferisse il suo ordine, che dal 1297 stava in una casa della regione di San Giovanni Battista. Dal 1659 la chiesa ospitò la confraternita degli Ortolani, ceduta nel 1768 ai frati Minori Conventuali e chiusa al culto nei primi anni dell'Ottocento. Nel 1802 fu venduta a privati, cosicché, per la venerazione di san Giorgio si eresse una cappella in San Giovanni Evangelista, che andò anche ad accogliere la suddetta confraternita.[293]

293 UCCELLINI 1855, p. 205; MAZZOTTI 1958.

Opere menzionate dalle fonti

1.
Crocifisso, Madonna e san Giorgio

Citazioni:

> Primo un'Ancona in tela à guazzo con l'imagine del Crocifisso, di S. Giorgio, et della Madonna (Inventario 1613, f. 216r).

Annotazioni:

Opera non identificata. Stava sull'altare di san Giorgio (altare unico).

Fonti:

Inventario 1613, f. 216r.

ORATORIO DI SAN GIOVANNI DECOLLATO

Non più esistente, era situato nella piazza Maggiore (oggi «del Popolo»), sotto il palazzo Apostolico; fu edificato nel 1572, a seguito della demolizione di San Giovanni in Marmorato (presso la Porta Serrata, non lontano dal fiume Montone); in esso ebbe sede la confraternita della Misericordia o della Buona Morte, sorta per prestare gli estremi uffici di pietà ai condannati a morte; la confraternita fu soppressa nel 1798 e l'oratorio chiuso; in seguito la confraternita fu ripristinata in San Domenico (UCCELLINI 1855, p. 211; MAZZOTTI 1973, p. 238).

Opere menzionate dalle fonti

1.
DECOLLAZIONE DI SAN GIOVANNI BATTISTA



30. F. Longhi, *Decollazione del Battista*, olio su tavola. Ravenna, Museo d'Arte della Città.

Citazioni:

> In Tabula huius Altaris coloribus expressa est Coena Hoerodis Regis et Amputatio Capitis S(ancti) Io(hannis) Bapti(st)ae (Sacra visita 1612, c. 929).

Annotazioni:

Oggi al Museo d'Arte della Città (MAR) di Ravenna. Dalla firma in basso a sinistra sappiamo che fu dipinta proprio nel 1612, da Francesco Longhi: «FRANCISCUS LONGUS R.NAS PINGEBAT MD.CXII». Nel 1783 Beltrami (p. 112) la segnalava ancora in loco; fu spostata molto probabilmente a seguito della soppressione del 1798, dal momento che

negli anni Cinquanta dell'Ottocento Tarlazzi (1853, p. 245) e Cappi (1853, pp. 155-168) già la potevano ammirare nell'allora Galleria dell'Accademia.

Fonti:

Sacra visita 1612, c. 929.

Bibliografia:

BELTRAMI 1783, p. 112; TARLAZZI 1852, p, 245; CAPPI 1853, pp. 155-168; MARTINI 1959, pp. 102-103; VIROLI 2000, p. 187; CERONI 2001, p. 97 e bibliografia ivi segnalata.

CHIESA DEI SANTI GIOVANNI E PAOLO

Tuttora esistente come chiesa detta «dell'Angelo Custode» (via Cura), è attestata già nel secolo VI (MAZZOTTI 1973, p. 238); fu parrocchia dal secolo XIII fino al 1805, quando divenne sussidiaria a San Giovanni in Fonte con il decreto sulla restrizione delle parrocchie (UCCELLINI 1855, p. 213; MAZZOTTI 1973, p. 238); nel secolo XIII fu giuspatronato dei Polentani (UCCELLINI 1855, p. 213). Nel 1671, il parroco don Giulio Zavona decise di ampliare e far ridecorare l'edificio, facendo erigere la cappella maggiore, affrescata da Cesare Pronti, inseme alla cappella laterale intitolata ai santi Rocco e Martino, affidata al pittore ferrarese Francesco Scala[294]; la seconda cappella laterale, dedicata all'Angelo Custode, fu realizzata da Polidoro Montanari.[295] L'edificio fu rimaneggiato nel 1758, su disegno di Domenico Barbiani (UCCELLINI 1855, p. 214). Negli anni Trenta del Novecento, viene ricordata da Mazzotti come «San Martino» (MAZZOTTI 1973, p. 238).

294 Francesco Scala (Adria, 1643-Ferrara 1698) si formò dapprima a Ferrara, poi a Ravenna, dove lavorò con Cesare Pronti, dal quale apprese lo stile robusto e con il quale lavorò nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (VIROLI 1991, p. 316).

295 PASOLINI 1689, pp. 91-92; TARLAZZI 1852, pp. 261-268; CASADIO 2011-2012, p. 172.

Opere menzionate dalle fonti

1.
BEATA VERGINE TRA I SANTI GIOVANNI E PAOLO



31. G. Curti e C. Pronti (già attribuito a C. Pronti), *La Madonna con il Bambino e i santi Giovanni e Paolo*, olio su tela. Ravenna, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.

Citazioni:

> Visitavit Altare maius fornicatum sub invocatione S(ancti) Io(hannis) et Pauli in capite, et eminentiori ecclesia parte situm, quod in superiori parte Dei Patris et Annunciatione Beatae Virginis, in inferiore S(anc)ti Io(hannis) à dextris, S(ancti) Pauli à sinistris imagines in pariete sunt depicta. (Sacra visita 1605, f. 99v)

> Post Tabernaculum visitur Tabula, in qua pulchrae expressae sunt Imagines S(ancti) Iohannis et Pauli, media habentes B(eatam) Virginem (Sacra visita 1612, c. 276).

> Un'Ancona nova con lImagine della Mad(onn)a et S. Gio(vanni) e Paolo senza ornam(en)to e senza tela (Inventario 1613, f. 34r).

> Un'Icona dell'Altar Maggiore con l'Immagine della Beatissima Vergine, e dei Santi Giovanni e Paolo (Inventario parrocchiale 1654).

All'Altare maggiore un'Ancona grande con l'Imagine della B(eatissi)ma Vergine e l'effigie dei S(an)ti Martiri Gio(vanni) e Paolo opera del p(adre) Cesare Curti Agostiniano, con cornice dorata nova. (Inventario 1678, f. 20v).

Annotazioni:

Stava sull'altar maggiore; ancora in loco. La tela sino ad oggi è stata sempre attribuita al pittore Cesare Pronti (VIROLI 1991, p. 318 e bibliografia ivi menzionata); a proposito della decorazione secentesca della chiesa, Tarlazzi riferiva: «don Giulio Zavona parroco nel 1671 fabbricò la cappella maggiore e la fece dipingere dal P. Cesare Pronti» (TARLAZZI 1852, pp. 264-265); su questa strada, Beltrami continuava: «le Pitture a fresco della cappella dell'Altar maggiore, e la Tavola con la B.V. e Bambino e i Santi Gio(vanni) e Paolo sono lavoro del P. Cesare Pronti» (BELTRAMI 1783, p. 181); da qui in poi, gli storici locali parleranno di questa tela sempre riferendola al Pronti (RIBUFFI 1877, p. 41; RICCI 1923, p. 58).
Tuttavia, questa lettura collide con quanto leggiamo nelle fonti d'archivio: a partire dall'Inventario parrocchiale del 1678, che segnala la tela come opera del padre agostiniano Cesare Curti, per arrivare, andando a ritroso, al documento del 1613, che cita un'ancona «nova», con la Madonna tra i santi Giovanni e Paolo, senza ornamento e senza tela; la stessa, quasi certamente, che viene descritta nell'inventario parrocchiale del 1678, con «cornice dorata nova». Quest'ancona, che dunque già esisteva nel 1612, andò quasi certamente a rimpiazzare l'immagine dipinta a parete, con lo stesso soggetto (i santi titolari e la Vergine col Bambino al centro), segnalata nella sacra visita del 1605. Di conseguenza, l'attribuzione al Pronti non regge, se si considera l'arco cronologico nel quale visse (1626-1708), sebbene se ne ritrovi distintamente lo stile in questa tela, ricondotta al 1672 da Viroli (1991, p. 318).
La discrepanza cronologica tra la prima testimonianza dell'oggetto e l'arco di vita del presunto autore trova conferma anche nella lettura stilistica e iconografica, laddove l'impianto piramidale e la trattazione cromatica sembrano riconsegnare il dipinto ad un'esecuzione che non vada oltre i primi quindici anni del Seicento.
Nelle fonti non troviamo tracce di alcun Cesare Curti agostiniano, mentre sappiamo di un allievo di Cesare Baglione, Girolamo Curti detto «il Dentone» (MALVASIA 1678, pp. 157-158), quadraturista e decoratore bolognese, che diede mirabile saggio della propria pittura nell'oratorio di San Rocco tra 1616-18. Formatosi sui testi del Serlio e del Vignola, Curti visse tra 1575-1632 e non fu agostiniano (al contrario di Cesare Pronti); lo sappiamo attivo anche a Ravenna, soprattutto per il cardinale Luigi Capponi (arciv. 1621-1645 e legato di Romagna tra 1614-1619). D'altra parte, come segnalato più avanti, vi è un'indiretta, ulteriore traccia di Curti nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, ravvisabile nell'immagine che stava sull'altare di san Rocco.
La presenza di una quinta architettonica nel dipinto in esame si può intuire nello sfondo (poco leggibile), mentre lo scranno in primo piano mostra un gusto più archeologico, grazie ad un sapiente uso della tecnica a *grisaille*, di cui Pronti diede numerosi saggi pittorici. Allo stesso tempo, è altrettanto percepibile la goffaggine tecnica con cui è reso il volto della Madonna, in contrasto soprattutto con quelli dei santi Giovanni e Paolo, facendo pensare possa trattarsi di mani diverse. Come si riscontra nella serie di affreschi che Curti realizzò per l'oratorio bolognese di San Rocco, egli non lavorò mai da solo, ma sempre in coppia con pittori di figure, secondo la consuetudine di compartimentare i ruoli dei quadraturisti e decoratori, che solitamente dipingevano a quattro mani, in co-autorialità.
Non resta dunque che ipotizzare la presenza di Curti nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, confermando l'errore della fonte nel sovrapporre il nome di Girolamo con quello del

padre agostiniano Cesare Pronti (la cui autorialità per ciò che concerne i rifacimenti del 1671 all'interno della chiesa non è in discussione). Parimenti, nel lamentare l'assenza di un catalogo ragionato delle opere di Pronti (l'unico che permetterebbe un adeguato confronto stilistico), ci si limiterà qui a suggerire la possibilità di un suo successivo intervento sulla tela, forse durante i lavori seicenteschi. In particolare, in base ai pochi confronti stilistici possibili soprattutto nella resa dei volti, nella pala ravennate la mano di Pronti si riconosce nei due santi titolari, mentre chi scrive la esclude nel caso della Vergine, il cui stile sembra molto lontano dagli altri medesimi soggetti attribuiti con certezza all'artista (come la *Madonna di Rimini*, dalla delicata e aggraziata morbidezza, di gusto guercinesco), per avvicinarsi invece a quello di un mediocre pittore cinquecentesco di figura.



32. C. Pronti, *Madonna,* olio su tela. Rimini, collezione privata.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 99v; Sacra visita 1612, c. 276; Inventario 1613, f. 34r; Inventario parrocchiale 1654; Inventario 1678, f. 20v.

Bibliografia:

BELTRAMI 1783, p. 181; TARLAZZI 1852, pp. 264-265; RIBUFFI 1877, p. 41; RICCI 1923, p. 58; VIROLI 1991, p. 318, FOSCHI 1997, p. 52.

2.
SANTI MARTINO DI TOURS E ROCCO



33. G. Muzzarelli e P. Ciomei, *I santi Martino di Tours e Rocco*, olio su tela. Ravenna, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.

Citazioni:

> L'Ancona con l'effigie delli sud(det)ti Santi, con una Imagine della B(eata) Vergine di legno antica posta in una nicchia nel muro col Bambino Giesù nelle braccia, con la sua corona nel capo, d'argento. L'Ancona è nova. (Inventario parrocchiale 1678, f. 20v).
>
> A dì 1 gen. 1668: Spesa nel fare l'Ancona de SS. Roco e Martino ! …! Al sig. Gioacchino Puzzarelli Pittore a dì 19 Marzo 1668 ! …! e in più punti per farla ritoccare al Sig. Ciomei (*Liber Status Animarum* di quella parrrocchia, 1654-1671, c. 1).

Annotazioni:

Stava in una nicchia nel muro; ancora in loco; ancona «nova» nel 1678; Tarlazzi segnala che il quadro fu dipinto nel 1671, quando il parroco don Giulio Zavona volle abbellire la chiesa, dotando di dipinti gli altari (TARLAZZI 1852, p. 265; VIROLI 1991, p. 316).
Secondo i recenti studi, la finestra in origine non era destinata alla Madonna lignea che oggi vediamo incastonatavi, bensì ad un'Addolorata in gesso, che poi fu tolta (VIROLI 1991, p. 316; CASADIO 2011-2012, pp. 172-173). Ma dalla lettura delle fonti, ora possiamo invece affermare che la Madonna lignea che oggi vediamo fosse la stessa che si trovava

qui da principio, nonostante il dettaglio della corona, che nel 1678 è descritta «d'argento»: un'inesattezza della fonte oppure una sostituzione successiva giustificherebbero questa divergenza.
Fino ad alcuni anni fa, la tela era stata attribuita a Francesco Scala, forse di conseguenza al dato (certo) che egli fu l'autore degli affreschi della cappella; lo studio recente di Andrea Casadio ha invece corretto quest'ipotesi, attraverso il ritrovamento, da parte dello studioso, di una nota a margine degli stati d'anime della parrocchia dei Santi Giovanni e Paolo che oggi si conserva nell'Archivio Diocesano di Ravenna (*Liber Status Animarum* di quella parrrocchia, 1654-1671, c. 1), in cui alla data del 1 gennaio 1668, don Zavona redige un breve resoconto delle spese affrontate per la realizzazione del quadro; nella nota spese, compaiono i nomi di Gioacchino Puzzarelli (o Muzzarelli) e Pietro Ciomei (m. 1683), pittori minori della Ravenna secentesca, che già lavorarono assieme per i camaldolesi classensi (CASADIO 2011-2012, p. 173 e ss.). Il termine «nova», all'interno della fonte del 1678, lascia pensare che la realizzazione del quadro debba essere avvenuta dopo il 1668, precisamente tra 1668-1678. Di Ciomei, chi scrive ha segnalato anche un'ulteriore probabile autorialità, sempre nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, quella relativa alla tela con l'*Angelo Custode* (si veda più avanti).

Fonti:

Inventario 1678, f. 20v.; *Liber Status Animarum* di quella parrrocchia, 1654-1671, c. 1

Bibliografia:

TARLAZZI 1852, p. 265; VIROLI 1991, p. 316; CASADIO 2011-2012, pp. 171-189.

3.
CARLO BRITANNICO SCONGIURA LA PESTE NEL SEGNO DELLA CROCE, CON SAN ROCCO, UN PONTEFICE E CARDINALI GENUFLESSI

Citazioni:

> Visitavit Altare fornicatum, sub invocatione S(ancti) Rochi, supra quod in pariete d(icti) Sancti in media, à dextris eius sancti genuflexi ante Ponteficem, et benedictione ab eodem recipiendis eiusdemque Ponteficis benedicentis suorum descripto nomine et duorum assistentium Cardinalium sub quos haec verba descripta sunt: ROMAM PESTE PERCUSSAM À DEO NUDANTE GLADIUM, COMPLENTE FUROREM CURAVIT ROCHIIS OBTENTA PECATORUM VENIA À PAPA CUIUS PEDIB(US) COLORATIS HACINTO OSCULATUS ITALIAM, IN QUA QUIESCEBAT INDIGNATIO DEI SACRAVIT à sinistris eiusdem Sancti inter duos armates descentis, subtus quos haec verba sunt scripta B(eatus) Rochus natione gallus in propria venit et sui eum non receperunt, ut explorator mandatur vinculis, quib(us) stupenda contantia annis quinque debentus obdornivit in Domino, in superiori parte Carlis Britanici, et eiusde(m) Sancti sub quos haec verba conscripta. Carlis Britannicus timens pestem indelebili Crucis signo signatum à Rocho imaginibus, imagines eleganter sunt depictae. Altare Crucem habet depictam ceream imaginem D(omini) N(ostri) Iesu Christi sustinentem gradum ligneum (Sacra visita 1605, f. 100r).

Annotazioni:

Opera non identificata; stava sull'altare di san Rocco. In via di confronto, si segnala il medesimo soggetto, con alcune analogie, nell'oratorio bolognese di San Rocco, affrescato dallo stesso Girolamo Curti tra 1616-1618 e di cui si è già detto sopra; in particolare, si intende qui fare riferimento a *San Rocco che risana il cardinale Britanno*, dove Curti lavorò accanto al pittore di figure Pietro Desani. Considerata la datazione posteriore degli affreschi felsinei rispetto alla fonte ravennate e la probabile presenza di Curti nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, non resta che ipotizzare una derivazione, o in qualche modo ispirazione, del San Rocco bolognese da quello ravennate ad oggi disperso.



34. G. Curti (il *Dentone*) e P. Desani, *San Rocco risana il cardinale Britanno*, affresco, 1616-1618. Bologna, oratorio di San Rocco.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 100r.

4.
ANNUNCIAZIONE

Citazioni:

> Suggestum marmoreum eleganter incisum illi est propinquum supra quod imago D(omini) N(ostri) Crucifixi in pariete eleganter est depicta. Altare S(anc)ti Rochi à sinistris in pede

fere ecclesi(ae), in cuius fornice et illius superiori exteriori parte Annunciatio Beatae Virginis est depicta, Sepulchrum unicum lapide marmoreo clausum ! …! .

Visitavit Cemeterium à dextris ecc(lesi)ae ! …! Imago Beatae Virginis in pariete dextro exteriore à parte cemeterij depicta tecto ex tegulis super extante tegitur.(Sacra visita 1605, f. 101r).

Annotazioni:

Dipinta sulla parete esterna, verso il cimitero.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 101r.

5.
ANGELO CUSTODE



35. P. Ciomei, *Angelo custode*, olio su tela. Ravenna, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.

Citazioni:

Un'effigie dell'Angelo Custode che ha p(er) le mani un'altra figura, opera del Sig. Pietro Ciomei. Nova (Inventario 1678, f. 20v).

Annotazioni:

Collocazione non specificata; opera ancora in loco; sino ad oggi era ritenuta di autore ignoto: lo stesso Viroli la segnalava opera di pittore romagnolo del secolo XVII (VIROLI 1991, p. 320), di gusto guercinesco, mentre Foschi, qualche anno più tardi rispetto a Viroli, azzardava:

> La tela dell'Angelo Custode, della stessa chiesa ! dei Santi Giovanni e Paolo! , di fattura guercinesca, potrebbe essere del Pronti stesso o di un suo allievo (FOSCHI 1997, p. 42, nota 8).

In base a quanto rinvenuto nella fonte, chi scrive riconduce la paternità della figura inginocchiata alla mano di Pietro Ciomei; sebbene quest'ipotesi non possa essere supportata da un adeguato numero di confronti stilistici, data la pressoché totale assenza di opere lasciate dal pittore, la resa del volto del personaggio salvato dall'angelo, soprattutto nella forma prominente del mento, trova riscontro nella morfologia del viso del san Rocco nella pala con i santi Martino e Rocco già vista sopra. Inoltre, non si può trascurare l'evidente tangenza stilistica del volto dell'angelo con quelli di Pronti (che sappiamo attivo in questa stessa chiesa), mentre dal punto di vista iconografico la tela mostra la chiara derivazione dal *San Romualdo* Classense.



36. Guercino, *San Romualdo*, 1642, olio su tela. Ravenna, Museo d'Arte della Città.

Per queste ragioni, la tela andrebbe attribuita a ben due personalità (aspetto che, dopotutto, sembra essere una costante di questa chiesa): Cesare Pronti per la figura dell'angelo e Pietro Ciomei per quella del personaggio tratto in salvo.
L'opera costituirebbe così un nuovo tassello nella vicenda biografica ed artistica di Ciomei, andando ad ampliarne il ventaglio delle opere e permettendo un'ulteriore messa a fuoco sulla personalità artistica di questo pittore minore, ancora pressoché sconosciuto. Probabilmente, la datazione non si discosta da quanto detto per la pala con i santi Martino e Rocco.

Fonti:

Inventario 1678, f. 20v.

Bibliografia:

RICCI 1923, p. 58; VIROLI 1991, p. 320.

6.
SANTISSIMO CROCIFISSO

Citazioni:

> Visitavit Altare sub invocatione S(anctissi)mi Crucifixi, cuius Imago in pariete supra illud est depicta (Sacra visita 1605, f. 99v).

Annotazioni:

Stava sull'altare del Santissimo Crocifisso; opera non identificata.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 99v.

7.
BEATA VERGINE

Citazioni:

> Visitavit Altare sub invocatione Beatae Virginis, cuius lignea Imago depicta super gradu ligneo collocata existit (Sacra visita 1605, f. 100r).

Annotazioni:

Immagine lignea dipinta che stava sull'altare della Beata Vergine, su un gradino in legno; non identificata; in base a quanto già detto per *I santi Martino di Tours e Rocco* (vedi sopra), chi scrive esclude possa trattarsi della Vergine col Figlio che oggi vi troviamo incastonata. La descrizione del supporto «lignea Imago depicta» lascia aperta la doppia possibilità: che si trattasse di una tavola, oppure di una scultura vera e propria (bassorilievo

o a tuttotondo); in entrambi i casi era comunque sostenuta da un gradino in legno («gradu ligneo»).

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 100r.

CHIESA DI SANTA GIUSTINA

Chiesa tuttora esistente, sulla piazza Duomo, ma altrove rispetto all'edificio originario, del quale si hanno notizie sin dal secolo XII e che doveva trovarsi in via Romolo Gessi, davanti al Palazzo della Banca d'Italia, in corrispondenza della casa Rizzo (già Pasolini); in una bolla pontificale di Alessandro III Santa Giustina è annoverata tra le chiese su cui avevano giurisdizione i canonici-cardinali dell'Ursiana ed in tale bolla è chiamata *in capite porticus*. Anticamente fu parrocchia e tale rimase fino a quando il cardinale Pietro Aldobrandini non soppresse il beneficio e consegnò la chiesa alla confraternita del Sacramento (già eretta nella Metropolitana sin dal 1568), che da allora prese il nome di confraternita di Santa Giustina. A causa dello stato di degrado in cui versava, i confratelli nel 1747 eressero una nuova chiesa con disegno del Buonamici, a fianco della Metropolitana, mentre la vecchia chiesa fu venduta nel 1750 e demolita.[296]
Scrive Mazzotti:

> Già nel 1600 però essa non doveva avere nulla di interessante, perché il Fabri non parla affatto, né della sua ampiezza, né di quanto conteneva.[297]

Fu chiusa più volte al culto (nel 1798 e nel 1808) per essere poi riaperta al termine del Regno Italico.[298]

296 UCCELLINI 1855, p. 218; RABOTTI 2003, pp. 245-246.
297 RABOTTI 2003, p. 246.
298 UCCELLINI 1855, p. 218.

Opere menzionate dalle fonti

1.
VERGINE COL BAMBINO E I SANTI GIUSTINA E VITALE ! PAOLO!



37. F. Longhi, *Madonna con il Bambino, santa Giustina e san Paolo*, olio su tela. Ravenna, chiesa di Santa Giustina.

Citazioni:

Visitavit Altare unicum ecclesiae in illius capite situm ad orientem Icona supra illud firma et stabilis quadratis columnis ligneis dealbatis et deauratis munita existit parieti adherens Dei omnipotentis in frontispicio Beatae Virginis et D(omini) N(ostri) Iesu Christi in medio S(anct)ae Iustinae a dextris S(ancti) Vitalis à sinistris eleganter depictis imaginibus (Sacra visita 1605, f. 116r).

Una pala dove sono dipinte la B(eata) Vergine, et S(anc)ta Giustina sopra l'Altare (Inventario 1613, f. 183r).

Annotazioni:

L'opera non è di immediata identificazione; stava sull'altare unico (quasi certamente dedicato alla santa titolare).
L'olio su tela, sebbene non sia né datato né firmato, viene attribuito a Francesco Longhi, in riferimento a quanto segnalato dalle guide locali (VIROLI 1991, p. 98).
Il dipinto che ora si ammira nella chiesa settecentesca non può essere immediatamente identificato con l'opera descritta nella visita pastorale del 1605, poiché oggi vi troviamo san Paolo in luogo di san Vitale; si segnala anche l'assenza della presunta cimasa (il «frontispicio») con Dio Onnipotente.
Secondo Viroli, non sembrano esserci dubbi circa il fatto che la tela con san Paolo fosse destinata all'altare di questo edificio, come ribadito dal modello della chiesa su cui poggia la Vergine, che secondo Viroli (2000, p. 168) rappresenta la vecchia Santa Giustina.
Che la tela sia quella proveniente dall'antica chiesa *in capite Porticus* è dato certo anche e soprattutto sulla base di quanto scritto dagli estensori delle guide storiche locali, a partire da Beltrami:

> Il titolo della chiesa fu qui trasferito, e così la tavola dell'altare, che è di mano di Francesco Longhi Ravennate, dove sta espressa la B. Vergine col Bambino, S. Giustina V. e M., e un altro santo. (BELTRAMI 1783, p. 43).

Anche la datazione proposta per il dipinto che oggi vediamo, «nell'ottavo decennio del secolo XVI e quindi, quasi sicuramente, ad epoca posteriore a quel 1568 in cui avvenne la concessione della vecchia chiesa di Santa Giustina ad uso di Oratorio» (VIROLI 1992, p. 98), risulta compatibile con la cronologia delle nostre fonti.
Ne conseguono due ipotesi, la prima delle quali identifica il san Vitale del documento d'archivio come un errore dello scrivente, anche alla luce di quanto riporta lo stesso Viroli:

> Ai fini di una possibile collocazione cronologica ! della *Madonna con il Bambino, Santa Giustina e San Paolo*! va segnalato, come riferimento più immediato, il dipinto dello stesso Francesco Longhi con la Crocifissione, la Vergine e i Santi, firmato e datato 1571, già nel palazzo del Magistrato in Ravenna e ora nella locale Galleria dell'Accademia. Nella figura di san Vitale, che vi appare, si apprezzano allusioni stilistiche che ritroviamo nel san Paolo del nostro dipinto (VIROLI 2000, p. 168).

La seconda (e più probabile) ipotesi è quella di una ridipintura del soggetto (che in origine dunque poteva essere san Vitale), per ragioni sino a qui ignote, come già supposto per altri casi di questa ricognizione; la consuetudine, soprattutto in età moderna, della trasformazione di un personaggio in un altro, attraverso abrasioni e importanti ritocchi per mutate esigenze devozionali trova, d'altra parte, riscontro presso gli studiosi di Storia della Chiesa (tra i quali si rimanda a GUGLIOTTA 2003-2004, p. 117) e gli stessi storici dell'arte. È infatti a proposito di una pala a questa molto simile, ossia la *Madonna Assunta, san Nicola di Bari e san Bartolomeo*, attribuibile con attendibilità a Giovanni Barbiani (VIROLI 1991, p. 428) e ora nella Cattedrale di Cervia, che leggiamo:

> era stata completamente ridipinta con l'aggiunta o l'eliminazione di elementi al fine di cambiare l'identità dei santi: quello a sinistra era divenuto un san Paterniano (sul libro era posata una mitria e in primo piano era stato dipinto un pastorale), l'altro aveva assunto l'aspetto di sant'Apollinare, grazie all'eliminazione delle sfere d'oro (VIROLI 1991, p. 428).



38. G. Barbiani, *Madonna Assunta, san Nicola di Bari e san Bartolomeo*, olio su tela. Cervia, Cattedrale.

Il confronto tra le due pale, trascurato sino a questo momento dagli studiosi, trova significativi punti di tangenza nel piede della Madonna poggiante sul putto, nella posa della Madre stessa, che anche nella pala di Cervia risulta essere 'seduta' come in quella di Santa Giustina, nel paesaggio retrostante (che nell'esemplare cervese viene arricchito della presenza del mare), e nell'impostazione dei due santi in visione estatica.
Così come quanto riferito da Viroli trova riscontro nella rispettiva scheda di restauro, che fu eseguito da Dell'Amore nel 1987 (VIROLI 1991, p. 428), allo stesso modo, nel caso del nostro dipinto, questa ipotesi potrebbe essere avvalorata solo da notizie emerse dopo uno specifico esame autoptico sull'opera.
Se davvero in origine vi era san Vitale accanto a santa Giustina, anche la lettura iconologica dell'insieme del dipinto ravennate troverebbe una sua compiutezza.

> Il sorgere della potente congregazione benedettina cassinese di S. Giustina, con casa madre a Padova e con l'importantissima filiazione di S. Vitale a Ravenna; la straordinaria ed importantissima vittoria di Lepanto contro i Turchi, avvenuta proprio il *dies natalis* della martire veneta; la capacità della Dominante di importare ed imporre il proprio santorale, almeno in alcune delle figure maggiormente rappresentative, devono essere considerati fattori decisivi nella sostituzione, se non addirittura nell'introduzione *ex novo*, della santa alto-adriatica nel catalogo dei santi venerati a Ravenna e nel conseguente offuscamento di un culto ormai 'debole' quale quello della Giustina di Nicomedia, non più sostenuto da ragioni devozionali e sociali altrettanto forti quanto quelle dell'omonima martire padovana.[299]

299 GUGLIOTTA 2003-2004, appunti a compendio del testo.

La figura di santa Giustina è senz'altro da identificarsi con la martire di Padova, il cui culto fu molto in auge dopo la Battaglia di Lepanto (7 ottobre 1571), quando i veneziani vinsero i Turchi proprio nel giorno intitolato alla martire, oltre che sotto l'invocazione della Madonna del Rosario. In età moderna, il culto di Santa Giustina da Padova si intensifica dunque al punto da riuscire in alcuni casi a soppiantare, ove presente, quello dell'omonima martire orientale, la cui devozione non era più fortemente motivata e radicata, e così probabilmente accadde a Ravenna, giustificando la committenza della pala longhiana (si veda GUGLIOTTA 2003-2004 , p. 116).
Alla luce di quanto sopra riportato, chi scrive individua nella chiesa su cui poggia la Vergine (assisa secondo il modello della Vergine di Loreto: si veda la scheda su Sant'Apollinare in Veclo) non l'edificio originario ravennate, bensì la Santa Giustina padovana (le cui cupole furono realizzate a partire dal 1599), sotto la quale viene rappresentato un paesaggio collinare alquanto significativo ed estraneo a Ravenna, inspiegabilmente trascurato sino ad ora dagli storici dell'arte che si sono occupati del dipinto; un paesaggio che in questa sede viene identificato i Colli Euganei. Che in origine, accanto alla figura di santa Giustina ci fosse quella di san Vitale (per attenersi alla fonte del 1605), sarebbe una lettura a questo punto plausibile, che spiegherebbe precisamente anche lo stesso programma iconografico dell'opera: un progetto a schema triadico-piramidale tipicamente *post*-tridentino, dove la base è costituita dalle due filiazioni ecclesiastiche ravennati, Santa Giustina e San Vitale, personificate nelle figure dei rispettivi martiri, sotto l'egida della casa madre (vertice), ovvero il cenobio benedettino cassinese padovano fondato nel 1504.
La presenza di san Paolo era stata indirettamente già messa in dubbio prima da Beltrami (che si limita a menzionare «un altro santo») e, agli inizi del Novecento, da Gaetano Savini, che tra il 1906-07 segnalava un «quadro di Francesco Longhi esprimente la Madonna, il putto, S. Giustina e un altro Santo» (SAVINI ried. 1996, p. 94), sebbene Ricci (1897, p. 25 ed edizioni successive) la identificasse indiscutibilmente con l'apostolo: d'altra parte, il martire viene qui rappresentato secondo i consueti attributi (il libro, il ramo di palma, il drappo rosso sopra la tunica).
Se la tela che oggi vediamo è davvero la stessa che viene descritta nel documento del 1605, quest'ultima data confermerebbe la 'finestra' cronologica già aperta da Viroli («ottavo decennio del Cinquecento»), suggellando così l'arco cronologico compreso tra 1571-1605.
Da ricordare è anche la cospicua produzione di tele provenienti dalla bottega dei Longhi, oggi sparse in tutto il mondo, aventi santa Giustina come soggetto.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 116r; Inventario 1613, f. 183r.

Bibliografia:

VIROLI 1992, p. 98 e bibliografia ivi segnalata; GUGLIOTTA 2003-2004.

ORATORIO DI SAN LEONARDO

Il piccolo oratorio di San Leonardo venne eretto nel 1533 per opera dei devoti cittadini e fu demolito nel 1801; presso l'oratorio aveva infatti sede la confraternita laica del Gonfalone, fondata nel 1270 a Roma da san Bonaventura e che ebbe una certa diffusione non solo a Ravenna, ma in tutta Italia.[300] Mazzotti la menziona insieme a Sant'Omobono e la ricorda presso la via Guidone, lungo la via Mentana (già «vicolo delle Melarance»).[301]
Nella Sacra visita del 29 aprile 1626 troviamo una breve descrizione della chiesa:

> Ecclesia haec unius est navis ! …! . Portam habet lateritiam ad orientem ! …! . In eius medio ad meridiem est Altare lateritium.[302]

I confratelli della compagnia del Gonfalone celebravano qui la Messa vestendo sacchi bianchi sopra i quali indossavano lo scapolare nero, per conformarsi all'abito di san Leonardo (benedettino di origine francese).[303]

Nelle sacre visite cinque-secentesche e nell'Inventario Aldobrandini, tuttavia, San Leonardo non compare insieme a Sant'Omobono:

> Die Dicta (XX Maij). Visitavit ecclesiam simplicem sub invocatione S(anc)ti Leonardi.[304]

> Inventario delli beni mobili, che hanno al presente li confratelli della Confraterna di S(anc)to Leonardo nella Città di Ravenna, fatti da essi e con li propri denari per loro comodità.[305]

> Eadem die (octavo kalendas Iulij 1632) visitatio ab Canonicis Galeotto Pignatta et Sebastiano Tizzonio Theologo et Jo. Fran.co Hodiola Theatino ! …! . Adivit R(everendissi)mus S(anc)ti Leonardi Ecclesiam, in qua antiquitus erectum est oratorium et societas laicorum sub S(anc)ti eiusdem invocatione.[306]

Nelle stesse visite pastorali e nel medesimo inventario viene segnalata un'immagine della Madonna in trono, tra i santi Leonardo (a destra) e Lucia, che non troviamo descritta altrove.

300 FABRI 1664, p. 224.
301 MAZZOTTI 1958.
302 Sacra visita 1626, f. 89v.
303 FABRI 1664, p. 224. Seguace di san Remigio, san Leonardo fu sepolto in Limoges, e la sua memoria liturgica si celebra il 6 novembre. Fu uno dei santipiù venerati in tutta Europa, sin dal Medioevo.
304 Sacra visita 1573 (20 maggio), f. 16r.
305 Inventario 1613, f. 200r.
306 Sacra visita 1632, f. 50v.

Opere menzionate dalle fonti

1.
VERGINE COL BAMBINO, TRA I SANTI LEONARDO, LORENZO E LUCIA

Citazioni:

> Un'ancona sopra l'altare figurata la Beata Vergine con il D(omino) in brazzo e S(anc)to Leonardo, e S(anc)ta Lucia (Inventario Aldobrandini 1613, f. 200r).

> Icona habet cum coronibus deauratis pictas continens imagines in medio B(eatissi)ma Virginis puerus Iesus in ulnis habentis, à dextris S(ancti) Leonardi à sinistris S(anctae) Luciae Virg(inis) Et mart(iris) Inter icona vero et umbrella et lignea effigies S(anctissi)mi Crucifixi opere sculptorio elaborata. (Sacra visita 1626, f. 90r).

> Una Ancona grande sopra la quale vi sono le Imagini della Bea(tissi)ma Vergine di S. Leonardo, S. Lorenzo e S. Lucia col suo ornamento indorato e torchino, con ghirlande di Argento sopra tutte le figure, e suo baldacchino di sopra, e sua predella fenitta di tutto (Inventario 1678, f. 126r).

Annotazioni:

Grazie ad un controllo delle fonti settecentesche, il quadro viene ricondotto da chi scrive alla bottega dei Barbiani:

> Altro quadro dipinto ad oglio di mano de SS(igno)ri Barbiani vecchi, pittori di grido sufficientemente buono in q(ues)te parti, nel quadro vi sono le Immagini della B(eat)a V(ergin)e, di S(an) Leonardo, di San Lorenzo Levita e Martire, e di Santa Lucia, Vergine e Martire (Inventario 1753, f. 437r).

Collocazione non precisata. Nella Sacra visita del 1626, leggiamo:

> Ecclesia haec unius est navis ! …! . Portam habet lateritiam ad orientem ! …! . In eius medio ad meridiem est Altare lateritium (Sacra visita 1626, f. 89v).

Dall'intestazione dell'Inventario Aldobrandini apprendiamo che la tavola apparteneva alla confraternita che qui aveva sede:

> Inventario delli beni mobili, che hanno al presente li confratelli della confraternita di S. to Leonardo nella Città di Ravenna, fatti da essi e con li propri denari per loro comodità.

Trattandosi dell'immagine del santo titolare ed essendo «grande», è quasi certo che fosse collocata sull'altare.

Fonti:

Inventario 1613, f. 200r; Sacra visita 1626, f. 89v; Inventario parrocchiale 1678, f. 126r.

2.
MADONNA DI LORETO

Citazioni:

> Una Madonna di Loreto di terra che sta in una nicchia sopra all'altarino (Inventario 1678, f. 126r).

Annotazioni:

Opera non identificata. Scultura a tuttotondo o bassorilievo che stava su un «altarino» mariano: piccolo altare o altare mobile.

Fonti:

Inventario parrocchiale 1678, f. 126r.

ORATORIO DI SAN MAMMOLINO (GIÀ SANTA MARIA IN VIRTUTE)

Di questa chiesa non abbiamo molte notizie. Sappiamo che è di origine antica, che non esiste più e che doveva trovarsi molto vicino alla chiesa di Sant'Agata.[307] Inizialmente dedicata alla Vergine con il nome di «Santa Maria in Virtute» (lo stesso di una delle quattordici regioni della città), fu poi chiamata con «voce barbara» (FABRI 1664, p. 233) «San Mammolino». Mazzotti la cita più volte, prima indirettamente, come «Santa Maria in Virtute», segnalandola nella regione di San Salvatore, poi come «oratorio di San Mammolino», situato vicino a Porta Sisi e demolito nel 1776.[308]

> Intitolata già alla Beatissima Vergine, si come da noi congetturasi, e conforme ne fa fede l'Imagine Sua, che prima anco che l'antico edifizio si ristaurasse, vedevasi di pittura antica, sopra l'altare, dal Bambino, che tiene in braccio.[309]

Sempre secondo Fabri, la volgarizzazione del titolo in «San Mammolino» troverebbe conferma nel fatto che nelle testimonianze antiche non vi è traccia di un culto legato a quel medesimo santo; sappiamo, inoltre, che il giorno 1 maggio di ogni anno si celebrava qui la festa dedicata ai santi apostoli Filippo e Giacomo.[310]
In questa chiesa aveva sede la confraternita laica degli Asinari, che la tenevano provvista di quanto potesse servire al culto divino e nel 1650 fecero rialzare il pavimento, prima bassissimo: fu in questa occasione che ci si accorse della preesistente antica chiesa e del fatto che questa doveva essere stata ben più ampia di quella posteriore.[311]
Sebbene l'iconografia di san Mammolino sia piuttosto rara, si segnala l'esistenza di un paio di san Mommolino (di Fleury e di Noyon), in territorio francese, nel VII secolo; la volgarizzazione da san «Mommolino» in «Mammolino» potrebbe derivare da vizi linguistici locali. Sappiamo che due immagini di questo santo sono presenti nella chiesa di Santa Croce a Bordeaux: una prima effigie di san Mammolino di Fleury si trova in una delle vetrate; una seconda è presente nella tavola del pittore francese Guillaume Cureau, *San Mommolino che guarisce un posseduto,* del 1647.

307 FABRI 1664, p. 233.
308 MAZZOTTI 1973, p. 241.
309 FABRI 1664, p. 233.
310 *Ibid*.
311 *Ibid*.

Opere menzionate dalle fonti

1.
VERGINE COL BAMBINO

Citazioni:

> Fiat icona cum imagine Beatae Mariae Virginis super altare (Sacra visita 1568, f. 15v).

Annotazioni:

Opera non identificata. Stava su un altare («Aptitur Altare, ita ut comode in eo celebrari possit», Sacra visita 1568, fol 15v).

> Intitolata già alla Beatissima Vergine, si come da noi congetturasi, e conforme ne fa fede l'Imagine Sua, che prima anco che l'antico edifizio si ristaurasse, vedevasi di pittura antica, sopra l'altare, dal Bambino, che tiene in braccio (FABRI 1664, p. 233).

Potrebbe trattarsi dell'immagine, non bene precisata, menzionata nell'Inventario dei beni mobili della chiesa, del 1613: «un'ancona vecchia quasi consumata appesa al muro» (Inventario 1613, f. 180r)

Fonti:

Sacra visita 1568, fol. 15v; Inventario 1613, f. 180r.

Bibliografia:

FABRI 1664, p. 233.

2.
SAN MAMMOLINO

Citazioni:

> Supra portam ecclesiae imago sancti titularis dipingatur (Sacra visita 1598, f. 99v).
>
> Supra ecclesiam ianuam S. Titularis effigies dipingatur infra quindecim dies (Sacra visita 1614, c. 469).
>
> Supra portam nulla est depicta effigies (Sacra visita 1614, c. 906).

Annotazioni:

Opera non identificata. Da dipingersi sopra la porta della chiesa, come da istruzioni della visita pastorale del 1568, ribadite nuovamente nel 1614, ma invano (in base a quanto si legge nella carta 906); non menzionata da Fabri (1664); probabilmente non venne mai realizzata.

Fonti:

Sacra visita 1598, f. 99v; Sacra visita 1614, cc. 469 e 906.

3.
MADONNA E SAN MAMMOLINO

Citazioni:

> Un'ancona con la Madonna et S. Mamolini nova con cornici indorate (Inventario 1613, f. 180r).

Annotazioni:

Opera non identificata. Non viene specificato il luogo in cui stava; non menzionata da Fabri (1664). Non sappiamo a quale dei due «san Mammolino», entrambi di origine francese (di Noyon e di Fleury), fosse intitolata la chiesa; dunque, non possiamo nemmeno sapere, al momento, quale dei due fosse rappresentato in questa ancona.
Nell'Inventario del 1613 si distingue chiaramente quest'ancona da un'altra più antica e in cattivo stato (vedi sopra), esistente nella medesima chiesa:

> Un'ancona con la Madonna et S. Mamolini nova con cornici indorate; un'ancona vecchia quasi consumata appesa al muro (Inventario 1613, f. 180r).

Fonti:

Inventario 1613, f. 180r.

ORATORIO DI SANTA MARIA ANNUNZIATA (O DELL'ANNUNCIAZIONE, O DELLA SS. ANNUNZIATA)

Chiesa non più esistente, situata nel borgo Adriano. Dipendeva da Santa Maria in Cosmedin e fu concessa dall'abate commendatario Pietro Sacrati ai Padri dell'Ordine dei Servi, nel 1424. L'arcivescovo Boncompagni eresse un oratorio, sotto l'invocazione della Santissima Annunziata nel 1598, i cui confratelli vestivano sacchi bianchi, recitavano in ogni festa l'ufficio della Beata Vergine, avevano proprie costituzioni e mantenevano con elemosine spontanee il loro istituto.[312] Mazzotti riferisce che uno dei tre altari che erano in Santa Barbara proveniva da Santa Maria Annunziata nel Borgo Adriano.[313]

312 UCCELLINI 1855, p. 24.

313 MAZZOTTI 2003, p. 260.

Opere menzionate dalle fonti

1.
ANNUNCIAZIONE

Citazioni:

> Visitavit Altare p(redic)tum sub invocatione Annunciationis Beatae Mariae Virginis Icona Annunciationis p(raedic)tae imagine depicta in tela tabulis eleganter depictis, et deauratis conglutinata decoratum Cruce auricalchi (Sacra visita 1605, f. 73r).
>
> Supra illud parieti in cavea seu Niccia affixa est Icon representans Gabrielem Archangelum B(eatissi)mam Virginem de Dominicae Incarnationis misterio alloquentes Sp(irit)umque S(anctum) sub columbae spe(ciem) illi obumbrari (Sacra visita 1626, ff. 97v-98r).

Annotazioni:

Opera non identificata. Stava sull'altar maggiore, intitolato all'Annunciazione. Data la frequenza del soggetto della Vergine Annunziata nella storia dell'arte, è arduo identificare un'opera con questo tema, a meno che non ci si trovi in presenza di dettagli significativi; purtroppo non è questo il caso.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 73r; Sacra visita 1626, ff. 97v-98r.

2.
GIOACCHINO ED ANNA

Citazioni:

> Ad dextera extra Iconam in Niccia est imago S(ancti) Ioachim ad laevam S(anctae) Annae parentum B(eatissi)mae Virginis (Sacra visita 1626, ff. 97v-98r).

Annotazioni:

Opera non identificata. Stava a destra dell'*Annunciazione*.

Fonti:

Sacra visita 1626, ff. 97v-98r.

3.

ONNIPOTENTE IN GLORIA TRA GLI ANGELI

Citazioni:

> Umbella imagine omnipotentis Dei, et plurium circumstantis Angelorum in tela ligneis tabulis conglutinata depicta altare tegit (Sacra visita 1626, f. 73r).

Annotazioni:

Opera non identificata. Dipinta su un supporto che proteggeva in qualche modo l'altare.

Fonti:

Sacra visita 1626, f. 73r.

Chiesa e ospedale di Santa Maria della Croce (Madonna della Croce)

La chiesa è tuttora esistente (odierna via Guaccimanni) e profanata. A navata unica, è attestata sin dal secolo X; era annessa all'omonimo ospedale d'infermi, esposti e pellegrini, secondo l'uso, diffusosi in epoca tridentina, di raccogliere in luoghi di carità i malati, i bambini orfani o abbandonati e i pellegrini.[314] Rimasto l'unico luogo di ricovero in città dal 1636, l'edificio dell'ospedale fu rinnovato nel 1795, su disegno di Camillo Morigia; il ricovero fu poi trasferito nel 1827 nell'antico convento di San Giovanni Evangelista, e lo spazio precedente fu destinato alle Orfanelle e gestito dalle Sorelle di Carità a partire dal 1841;[315] oggi il locale è destinato a mostre temporanee.

314 Fabri 1664, p. 248. Nei primi anni del Cinquecento, a Ravenna si contavano sei ospedali: Santa Maria delle Croci, Sant'Apollinare (che nel 1567 diventò «della Santisisma Trinità»), San Giovanni Battista, Santa Caterina, San Giovanni Evangelista, San Barnaba; nel 1567 se ne contavano solo due: Santa Maria delle Croci e Trinità, poiché gli altri vennero accorpati (Giovannini 1994, pp. 655, 658-659); nel 1636, a seguito dei danni subiti dall'ospedale della Santissima Trinità, restò solo l'ospedale di Santa Maria delle Croci, che da quel momento si attrezzò ad accogliere anche i bambini abbandonati, assumendo così la triplice funzione di xenodochio, procotrofio e nosocomio, che manterrà sino alla fine del secolo XVIII (*Id*, p. 660).

315 Uccellini 1855, p. 280.

Opere menzionate dalle fonti

1.
DIO ONNIPOTENTE, PROFETA ISAIA E DAVIDE

Citazioni:

> Visitavit dictum Altare maius fornicatum, fornix ex plastris extructa duabus pulcritur marmoreis columnis, in superiori parte Dei omnipotentis, Isaiae Prophetis à dextris, David à sinistris imaginibus in pariete depictis decoratis (Sacra visita 1605, f. 74r).

Annotazioni:

Era dipinta a parete, in corrispondenza dell'altar maggiore; opera dispersa.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 74r.

2.
VERGINE MARIA, CORO DI ANGELI E DODICI APOSTOLI

Citazioni:

> Icona supra illud ! dictum altare maius! firma, et stabili parieti adherens, Beatae Virginis Angelor(um) choro circumdata, et duodecim Apostolor(um) in tabula coronis ligneis eleganter incisis, et deauratis depictis imaginibus est ornata (Sacra visita 1605, f. 74r).

Annotazioni:

Stava sull'altar maggiore; opera non identificata.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 74r.

3.
SAN PAOLO, SANT'APOLLINARE, SANT'ANTONIO, SAN SEBASTIANO, SAN TOBIA

Citazioni:

> Visitavit Altare sub Invocatione S(anc)ti Pauli, cuius in pariete, in medio S(anc)ti Apollinaris, et S(anc)ti Antonij à dextris, S(anc)ti Sebastiani et S(anc)ti Thobiae à sinistris sunt depictae imagines (Sacra visita 1605, f. 74v).

Annotazioni:

Stava sull'altare unico; opera non identificata.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 74v.

4.
CROCIFISSO, CONFRATELLI DELLA SOCIETÀ, PELLEGRINI

Citazioni:

> Visitavit Altare sub invocatione S(anctissi)mi Crucifixi, super quo eiusdem S(anctissi)mi Crucifixi confratrum societatis illius à dextris, peregrinos à sinistris imaginibus depictis in tela tabulis ceruleis conglutinata, clavis pariete infixis firma decorataque, existit Icona (Sacra visita 1605, f. 74v).

Annotazioni:

Stava sull'altare intitolato al Santissimo Crocifisso; opera non identificata.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 74v.

5.
BEATA VERGINE

Citazioni:

> Visitavit Altare sub invocatione Beatae Virginis, cuius devota, et elegans supra illud in pariete depicta imago serico albo tegitur (Sacra visita 1605, f. 74v).

Annotazioni:

Era dipinta a parete, in corrispondenza dell'altare intitolato alla Beata Vergine; opera non identificata.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 74v.

6.
APOSTOLI

Citazioni:

> Parietes in superiori parte circum eccle(s)iam sanctor(um) Apostolor(um) imaginib(us) depictis ornati sunt, dealbati in inferiori (Sacra visita 1605, f. 74v).

Annotazioni:

Stava sull'altare intitolato alla Beata Vergine; opera non identificata.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 74v.

7.
SAN CRISTOFORO E SAN GIACOMO

Citazioni:

> A dextris eccle(si)ae et in illius capite extra fornicem maioris Altaris S(anc)ti Christophori, S(anc)ti Iacobi Apostoli à sinistris in pariete depictae sunt imagines (Sacra visita 1605, f. 75r).

Annotazioni:

Stava sull'altare intitolato a san Cristoforo; opera non identificata.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 74v.

Opere menzionate dalle fonti

1.
MARIA E PIETÀ

Citazioni:

> Visitavit hospitale contiguum ecclesiae predictae et primo mansionem, seu hospitale viror(um) infirmor(um), in cuius capite Beatae Virginis, in pede, et supra ostium Pietatis imagines depictae sunt in pariete (Sacra visita 1605, f. 76r).

Annotazioni:

Erano dipinte a parete, in corrispondenza dell'altar maggiore; opera dispersa.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 76r.

CHIESA DI SANTA MARIA IN COELOSEO

Ora non più esistente, si trovava sull'odierna via Salara, di fronte alla via Ponte Marino; se ne hanno notizie a partire dal secolo IX. Ebbe un monastero femminile annesso, dall'896 al 1018, quando le monache furono trasferite in Sant'Andrea. Dal 1264 al 1805 fu parrocchiale e di essa furono titolari lo storico Vincenzo Carrari e l'esploratore Francesco Negri (1623-1698): quest'ultimo, parroco dal 1670, fece demolire la chiesa antica ed erigere in sua vece nel 1691 quella 'moderna', su disegno di Pietro Grossi. Nel 1805 la parrocchia concentrata in San Vitale; profanata nel 1806, fu restituita al culto dal cardinale Falconieri; in seguito fu venduta e demolita.[316]

316 RABOTTI 2003, p. 250.

Opere menzionate dalle fonti

1.
BEATA VERGINE MARIA CON ANGELI, E I SANTI PIETRO, GIUSTINA, PAOLO E UN ALTRO SANTO

Citazioni:

> Visitavit Altare maius sub invocatione S(anc)tae Maria in Coeloseo fornicatum in capite, et eminentiori ecclesiae parte ad orientem situm, superquo Icona firma, et stabilis rotunda paululum in superiori parte columnis ligneis deauratis munita ad Altaris proportione magna collocata Imagine Beatae Virginis in superiori Angeli à dextris, alterius à sinistris in inferiori parte, S(anc)ti Petri, et S(anc)ti ! *fenestra*! à dextris, S(anc)tae iustinae, et S(anc)ti Pauli à sinistris in tabula depictis est decorata (Sacra visita 1606, f. 121v).
>
> Post praedictum Tabernaculum tabula cenitur in superiori parte paululum rotunda columnis ligneis deauratis ornata, in qua expressa est Imago B(eatissi)ma Virginis in Caelum ascendentis, et effigies SS Petri et Pauli, S! *fenestra*! , et S(anctae) Iustinae (Sacra visita 1612, c. 158).

Annotazioni:

Stava sull'altar maggiore. Opera non identificata.

Fonti:

Sacra visita 1606, f. 121v; Sacra visita 1612, c. 158.

2.
ANNUNCIAZIONE

Citazioni:

> Aliud altari est in hac eadem navi ad orientem S. Margheritae dicatum, in cuius fornicato parieti et Annunciatio B(eatissi)mae Virginis et nonnullorum SS effigies depictae sunt (Sacra visita 1612, c. 159).

Annotazioni:

Dipinta a parete, in corrispondenza dell'altare intitolato a santa Margherita. Opera dispersa.

Fonti:

Sacra visita 1612, c. 159.

3.

DIO ONNIPOTENTE IN GLORIA TRA GLI ANGELI, SANTA MARGHERITA E UN ALTRO SANTO

Citazioni:

> Visitavit Altare sub invocat(ion)e Stae Margheritae, et illius Iconam Dei Onnipotentis, Angelorum circumstantium, S(anc)ti ! *fenestra*! a dextris, Sanctae Margheritae à sinistris in tela depictis imaginibus ornatam (Sacra visita 1605, f. 122r).

Annotazioni:

Stava sull'altare intitolato a Santa Margherita. Opera non identificata. È probabile che la santa Margherita qui menzionata sia la santa di Antiochia, conosciuta anche come «santa Marina», che a Ravenna fu molto venerata.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 122r.

4.

MADONNA CON BAMBINO, I SANTI ANNA E PIETRO, E ALTRI TRE SANTI

Citazioni:

> Tres sanctor(um) ignotor(um) vetustae imaginis in superiori, et prope fornicem Beatae Annae, Beatae Virginis, et D(omini) N(ostri), et S(anc)ti Petri in inferiori in pariete sunt depictae (Sacra visita 1605, f. 122v).

Annotazioni:

Dipinta a parete. Opera dispersa.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 122v.

5.
SANTI FILIPPO E PAOLO

Citazioni:

> Fenestram latericium quadratam vitreo clausam opere iuxti illas extructam prope quam SS Philippi, et Pauli in pariete depictae sunt imagines (Sacra visita 1605, f. 123r).

Annotazioni:

Dipinta a parete, vicino ad una finestra. Opera dispersa.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 123r.

6.
BEATA VERGINE E DODICI SEGNI DELL'APOCALISSE

Citazioni:

> All'altare di Maria Ancona con la Beata Vergine coronata di stelle e dodici segni dell'Apocalisse con ornamento di legno in colore di noce (Inventario parrocchiale 1622).

Annotazioni:

Sull'altare intitolato a Maria. Opera non identificata.

Fonti:

Inventario parrocchiale 1622.

Chiesa di Santa Maria in Foris

Non più esistente, si trovava all'inizio dell'attuale via Pasolini. È di origine incerta e nelle memorie antiche è detta «S. Pietro in Androna»; è documentata dal secolo XIV come parrocchiale (fino al secolo XVI ebbe la cura d'anime anche di San Peterniano). Nel 1606, a spese del parroco e con le elemosine dei parrocchiani e del cardinale Aldobrandini, furono alzate le mura e il tetto, aggiunta la sacrestia e ridotte le dimensioni. Qui si celebrava ogni 8 dicembre la festa dell'Immacolata Concezione della Vergine Maria. Fu profanata nel 1587 e poi restituita al culto, per essere chiusa definitivamente nel 1806 e poi profanata e privatizzata.[317]

317 Fabri 1664, p. 250; Rabotti 2003, p. 250.

Opere menzionate dalle fonti

1.
MADONNA CON BAMBINO, TRA I SANTI PIETRO E PAOLO

Citazioni:

> Visitavit Altare sub invocat(ion)e S(anc)tae Mariae in Foris in capite ecclesiae ad occidentem (*sic*) situm, super illud Iconam antiquam firmam, ac stabilem parieti adherentem Beatae Virginis, et D(omini) N(ostri) in media, S(anc)ti Petri à dextris, S(anc)ti Pauli à sinistris imaginibus in tela depictis decoratam tabulis ad usum umbellae tectum (Sacra visita 1605, f. 119v).
>
> Parieti adhaeret Imago in tela depicta, ibiq(ue) effigies B(eatissi)mae Virginis medium locu(m) obtinet inter Divos Petrum et Paulum (Sacra visita 1612, c. 153).

Annotazioni:

La tela stava sull'altar maggiore, dedicato a Santa Maria in Foris. Opera non identificata.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 119v; Sacra visita 1612, c. 153.

2.
VERGINE E DODICI SEGNI DELL'APOCALISSE

Citazioni:

> Un'Ancona di Arrolio con l'Imagine della B. Vergine coronata di stelle, et dieci segni dell'Apocalisse con ornamento di legno in colore di noce (Inventario parrocchiale 1612, f. 75r).

Annotazioni:

Collocazione non precisata. Opera non identificata.

Fonti:

Inventario 1612 (in 1613), f. 75r.

3.
IMMACOLATA CONCEZIONE

Citazioni:

> Un'Ancona con l'Imagine dell'Immacolata Concezione con cornice dorata sopra l'Altare maggiore, ove vi è un Tabernacolo nel quale sta riposto il Sant(issi)mo Sacramento (Inventario parrocchiale 1678, f. 9r).
>
> L'Altare del Santissimo con un'Ancona ove apparisce l'imagine dell'Immaculata Concezione con cornice antica (Inventario parrocchiale 1696).

Annotazioni:

Stava sull'altare del Santissimo Sacramento. Opera non identificata.

Fonti:

Inventario parrocchiale 1678, f. 9r; Inventario parrocchiale 1696.

4.
SANT'ALESSIO

Citazioni:

> A parte sinistra vi è un Altare con Ancona sopra, ove è dipinta l'Imagine della B(eata) V(ergine) e di S(ant)'Alessio (Inventario parrocchiale 1678, f. 9v).
>
> Un altro altare ov'è l'Imagine del glorioso S(ant)'Alessio in quadro con cornice e in parte dorata (Inventario parrocchiale 1696).

Annotazioni:

Sappiamo che stava sull'altare di sant'Alessio, grazie ad un'ulteriore annotazione presente nell'Inventario del 1696:

> Un altro pallio di seta di colore bianco con frangia d'oro pure per l'Altare di Sant'Alessio

Fonti:

Inventario parrocchiale 1678, f. 9v; Inventario parrocchiale 1696.

5.
MADONNA CON BAMBINO TRA I SANTI ROCCO E CRISTOFORO, SEBASTIANO E ANTONIO

Citazioni:

> Imagines Beatae Virginis, et D(omini) N(ostri) ad dexteram S(anc)ti Rochi, et Sancti Cristophori, Sancti Sebastiani, et Sancti Antonij à sinistram in pariete inter campanile, et ostium sunt depictae (Sacra visita 1605, f. 120v).

Annotazioni:

Dipinta a parete, tra il campanile e la porta d'ingresso. Opera dispersa.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 120v.

6.
SAN GIUSEPPE

Citazioni:

> Due quadri attaccati di qua et di là dall'altare di san Gioseffo et di sant'Anna dipinti in tela antichissima (Inventario parrocchiale 1632)
>
> Due quadri grandi accanto all'Altare, uno di S(an) Gioseffo e l'altro di S(ant') Anna (Inventario parrocchiale 1647).
>
> Dall'una e dall'altra parte dell'Altare sono duoi quadri grandi con cornici, uno con l'Imagine di S. Giuseppe, l'altro di S. Anna (Inventario parrocchiale 1678, f. 9v).

Annotazioni:

Stava accanto all'altare di san Giuseppe, in *pendant* con il quadro con sant'Anna. Opera non identificata.

Fonti:

Inventario parrocchiale 1632; Inventario parrocchiale 1647; Inventario parrocchiale 1678, f. 9v.

7.
SANT'ANNA

Citazioni:

Come 6.

Annotazioni:

Stava accanto all'altare di san Giuseppe, in *pendant* con il quadro con il santo titolare. Opera non identificata.

Fonti:

Come 6.

CHIESA DI SANTA MARIA IN TRIVIO

Non più esistente, era sede di parrocchia, nella regione di San Michele e San Teodoro (quest'ultima è ora la chiesa dello Spirito Santo); è documentata a partire dal 1157. In età moderna fu demolita per far posto alla costruzione del Corpus Domini, e la cura d'anime passò al monastero dei Santi Nicandro e Marciano, nella medesima area.[318] Secondo Fabri, la cura d'anime fu concentrata in una cappella dello Spirito Santo, che prese il nome da essa:

> Nella qual Sagrestia ! della chiesa dello Spirito Santo! vedesi anche una nobil Tavola di Nicolò Rondinello nostro Ravennate con dentrovi la B.V. Santa Catarina, e S. Girolamo, la qual già stava alla Capella, ch'è a man sinistra dell'Altar Maggiore detta di Santa Maria in Trivio per esservi stata trasferita la cura d'anime ch'era in una Chiesa contigua, che nel passato secolo per la fabrica del Monastero del Corpus Domini fu demolita.[319]

318 MAZZOTTI 1958.

319 FABRI 1664, p. 350. A proposito della distruzione della chiesa per costruire il monastero del Corpus Domini, va sottolineato che mentre Fabri parla del *passato secolo*, riferendosi quindi al Cinquecento, Mazzotti riferisce un anno preciso, nel secolo XVIII: il 1631 (MAZZOTTI 1958).

Opere menzionate dalle fonti

1.
Deposizione con santi
(Madonna, Maria Maddalena, Giovanni, Giuseppe di Arimatea e Nicodemo)

Citazioni:

> Visitavit Altare sub invocatione Sanc(ta) Mariae in Nazaret et Sanct(ae) Mariae Scalae de iure patronatus DD. Depretis illud, DD. de Guaccimannis istud, quod habet Iconam magnam ad Altaris proportionem firmam, et stabilem columnis ligneis quadratis incisis, et deauratis munitam, imaginibus D. N. de Cruce depositus, Beatae Virginis, S(anct)ae Mariae Magdalenae, SS. Johannis, Josephi ab Arimathea et Nicodemi in tela depictis decoratam (Sacra visita 1605, f. 84v).

Annotazioni:

Opera non identificata. Stava su un altare che portava il doppio titolo, di Santa Maria in Nazareth e Santa Maria della Scala (il primo era patronato dei Depretis, il secondo dei Guaccimanni). È da escludersi che possa essere identificata con la *Deposizione dalla Croce* di Luca Longhi, che oggi si conserva nella Pinacoteca Comunale di Ravenna (MAR), che, seppur coincidente nei personaggi menzionati, non combacia nelle dimensioni (46x52,5 cm) con la «Iconam magnam» della fonte, essendo quella della pinacoteca piccola e plausibilmente destinata in origine al culto privato.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 84v.

2.
San Severo

Citazioni:

> Regione Altaris S(anct)ae Mariae in Trivio Sancti Severi in pariete anguli dextri in ingressu depicta imago coronis ligneis ornata, supra quam sunt depicta verbis Beatus Severus hoc in loco à Spiritu Sanctu alleptus Deo Antistes est declaratus (Sacra visita 1605, f. 86r).

In eiusdem Templi navi dextera prope portam eiusdem Navis a dextris in ingressu in parietis fenestrella posita est tabula è tela ligneis coronis circundata quae coloribus exprimit effigiem S(ancti) Severi Ravennae Archiepiscopi (Sacra visita 1612, c. 301).

Annotazioni:

Opera non identificata. Stava dentro una nicchia nella parete a destra dell'ingresso, lungo la parete della navata di destra, vicino alla rispettiva porta.

Fonti:

Sacra visita 1612, c. 301.

3.

DISCESA DELLO SPIRITO SANTO SUGLI APOSTOLI E LA VERGINE

Citazioni:

Visitavit Altare maior in eminentiori ecclesiae parte prope tribunam ad orientem situ, quod habet iconam firmam, atque stabilem, columnis quadratis ligneis eleganter incisis, et deauratis munitam, in illius excelsiori parte D.N. Jesu Christi Crucifixi imaginem ligneam habentem elegantem, in frontispicio Angeli Spiritus Sancti sub columba specie in media, Beatae Virginis in ima, et duodecim Apostolorum ab illius utroq(ue) latere devotis depictis imaginibus ornatam tela cerulea deffensam à pulvere ac preservatam (*Sacra visita* 1605, f. 83v)

Sacristia in capite navis sita sinistrae, Icona vetusta quadratis columnis eleganter incisis et deauratis munita, Spiritus S(anct)i in excelsis, Beatae Virginis et Apostolorum circumstiantium in media parte in tabula depictis imaginibus ornata (Sacra visita 1605, f. 86v)

Visitavit Altare Beatae Virginis, quod habet Iconam ad sui proportionem columnis ligneis deauratis eleganter incisis ab utroque latere munitam, in frontispicio Sp(irit)us Sancti sub Columba specie, in media parte Beatae Virginis, D(omini) N(ostri) et duor(um) Angelor(um) in tabula depictis imaginibus ornatam (Sacra visita 1605, f. 87v).

Annotazioni:

Opere non identificate, tutte recanti il medesimo soggetto: la Discesa dello Spirito Santo, ma con alcune varianti (le prime due, oltre alla Vergine e alla colomba, raffigurano anche i dodici apostoli, mentre la terza due angeli); la prima stava sull'altar maggiore, la seconda (antica) in sagrestia, la terza sull'altare della Beata Vergine. La sagrestia era in capo alla navata di sinistra: «Sacristia in capite navis sita sinistrae» (Sacra visita 1605, f. 86v).
Il termine «frontispicio» potrebbe indicare la cimasa.

Nessuna delle opere sopra descritte coincide con la pala attribuita a Livio Agresti (1508-1579), raffigurante la discesa dello Spirito Santo non sugli Apostoli, bensì sui *Vescovi colombini*, che oggi si conserva nella chiesa ravennate dello Spirito Santo (VIROLI 1991, p. 214); e, per cronologia, nessuna delle opere sopra descritte può riferirsi nemmeno alla *Discesa dello Spirito Santo su Maria e gli Apostoli* attribuita a Felice Torelli (1667-1748), di proprietà dell'Istituto San Vincenzo de' Paoli di Ravenna.

Fonti:

Sacra visita 1605, ff. 83v e 86v.

4.
VERGINE COL BAMBINO, SANTE CATERINA E MARINA («MADONNA DI REGGIO»)

Citazioni:

> Visitavit Altare sub invocatione Sanctae Catherinae ac Sanctae Marinae, quod Iconam habet minus firmam Beatae Virginis, D(omini) N(ostri) et circumstantium Angelorum in superiori parte litteris conscriptis La Madonna di Reggio, in inferiori Sanctae Catherinae a dextris, Sanctae Marinae alumnique illius a sinistris imaginibus in tela depictis (Sacra visita 1605, f. 84r).

Annotazioni:

Opera non identificata; stava sull'altare di Santa Caterina e Santa Marina e recava l'iscrizione «La Madonna di Reggio», un'iconografia molto popolare soprattutto in area emiliana. Per questo dipinto non si può escludere a priori il nome di Carlo Bononi, accertatane la compatibilità cronologica (Ferrara, 1569-1632) e la presenza a Ravenna (*Cena di Assuero*), ma per il momento solo in via di suggestiva ipotesi, per analogia ad altre sue opere (vedi GHELFI 2011, pp. 87-91), già segnalate da Baruffaldi:

> Nella cospicua terra di Cento a richiesta d'un abate della Canonica dello Spirito Santo per l'altare della famiglia Marani colorì la tavola, nella quale espresse al di sopra l'immagine della Madonna di Reggio, e al di sotto li ss. Iacopo Apostolo e Cristoforo martire (BARUFFALDI 1843, p. 40).

E ancora, nell'edizione del 1846:

> Eziandio per l'ornato d'una divota immagine di Maria Vergine in rilievo, posta nella vecchia ed ora distrutta chiesa di S. Biagio, colorì cinque quadretti rappresentanti Maria di Loreto, s. Biagio, s. Cristoforo, san Lorenzo, e l'immagine della Madonna, detta di Reggio. Finalmente per S. Maria della Consolazione espresse in piccolo un'altra immagine di Maria Vergine di Reggio per supplimento d'altro quadro di diverso artefice fatto a caselle, come anticamente s'usava (BARUFFALDI 1846, p. 124).

Si segnala che l'opera non viene menzionata in ARTIOLI, MONDUCCI 1982, né in EMILIANI 1975 e 1985, né in GHELFI 2011.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 84r.

5.
DEESIS

Citazioni:

> Visitavit Capellam sub Invocatione S(anctissi)mi Crucifixi à sinistris ! …! et illius Altare supra quod in pariete D(omini) N(ostri) Crucifixi, Beatae Virginis à dextris, S(ancti) Ioannis à sinistris Imagines sunt depictae, multa vota Argentea, cerea, et in tabulis depicta circum est (Sacra visita 1605, ff. 87v-88r).

Annotazioni:

Opera non identificata; stava sull'altare della cappella del Santissimo Crocifisso, a sinistra dell'entrata. Sempre sulla sinistra, stava anche un altare intitolato al Battista: «Visitavit Altare S(anc)ti Batistij a sinistris» (Sacra visita 1605, f. 87v), ma non sappiamo se si tratti del medesimo altare presente nella cappella, poiché dalla descrizione sembrerebbero essere due luoghi distinti. È inoltre da ricordare che l'iconografia della *Deesis* si compone solitamente dell'immagine dell'Evangelista, accanto alla Vergine.

Fonti:

Sacra visita 1605, ff. 87v-88r

CHIESA DI SANTA MARIA MADDALENA

La chiesa, che esiste tuttora e non deve confondersi con l'oratorio di Santa Maria Maddalena delle Convertite[320], è di ignota origine; in epoca antica era chiamata *Santa Maria in Luminibus o in Luminaria* e con questo nome è menzionata nelle memorie antiche. Nel 1354 era parrocchia, poi unita a San Francesco. Fu riedificata nel 1750, su progetto del monaco camaldolese Fausto Pellicciotti. Fabri la ricorda come «parocchiale» e «antica» e ne testimonia la venerazione presso la famiglia dei polentani, che di quella chiesa fu grande benefattrice.[321]
Nella Sacra visita del 1605 viene descritta una grande icona (tuttora sull'altar maggiore della chiesa) con lo Spirito Santo in forma di colomba che scende su Gesù, con l'immagine di Maria Maddalena, che stava sull'altar maggiore sito a oriente e dedicato alla santa titolare:

> Visitavit dictum altare sub invocatione Beatae Mariae Magdalenae in capite, eminentiori parte ecclesiae ad orientem situ.[322]

320 Oratorio edificato nel 1605, nella strada del Monte per il ritiro delle donne Convertite; fu demolito nel 1800; aveva un altare intitolato a san Filippo Neri, ma nei documenti d'archivio non si fa menzione di eventuali immagini.

321 FABRI 1664, p. 251.

322 Sacra visita 1605, f. 114v.

1.
NOLI ME TANGERE



39. F. Pasquali (attribuito a), *Noli me tangere*, olio su tela.
Ravenna chiesa di Santa Maria Maddalena.

Citazioni:

> Icona magna ad Altaris proportionem, coronis ligneis deauratis circundata firma, ac stabili parieti adherente; Spiritus S(anc)ti sub Columbae specie in frontispicio D(omini) N(ostri) Iesu post eius gloriosissimi Resurrectione ipsi Magdalenae apparentis, ac eius Magdalenae imaginibus eleganter in tela depictis ornatis(que) gradibus duoque ligneis rubeo colore depictis (Sacra visita 1605, f. 114v).
>
> Lanchona dell'altare in tela, di detta chiesa, dove è dipinto Christo e la Maddalena con cornici dorate (Inventario parrocchiale secolo XVII).

Un'Ancona con l'imagine di Cristo e della Maddalena indorata (Inventario parrocchiale 1630).

Un Quadro con l'Imagine di Giesù Christo, e S. M. Maddalena sop(r)a l'Altare (Inventario 1678, f. 101r).

Annotazioni:

Sull'altare maggiore, dedicato alla santa titolare; attribuito al pittore ravennate Filippo Pasquali (Forlì, 1651-1697); il dipinto tuttora si trova nel luogo in cui già nel Seicento vi era l'altare dedicato alla santa: «Visitavit dictum altare sub invocatione Beatae Mariae Magdalenae in capite, eminentiori parte ecclesiae ad orientem situ». (Sacra visita 1605, f. 114v).
L'attribuzione a Filippo Pasquali contrasta con la cronologia dei documenti qui riportati, che descrivono un'opera con lo stesso soggetto, nel medesimo luogo, già dal 1605; l'attribuzione al Pasquali e i documenti qui trascritti sono dunque incompatibili per cronologia, e costringono ad una riflessione, che al momento può solo limitarsi a mettere in dubbio l'autorialità proposta (VIROLI 1991, p. 202), oppure a ritenere che il dipinto odierno sia il rifacimento di un precedente con lo stesso soggetto, che stava nel medesimo luogo, forse ammalorato con il tempo e bisognoso di restauro. La centralità della colomba descritta, assente nel quadro che oggi vediamo, farebbe propendere per questa seconda ipotesi; occorre tuttavia tenere presente che il quadro attualmente sull'altare non è inserito nella cornice d'origine, bensì in una quadratura settecentesca e che la colomba poteva essere nella cimasa originaria.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 114v; Inventario parrocchiale secolo XVII; Inventario parrocchiale 1630; Inventario 1678, f. 101r).

Bibliografia:

VIROLI 1991, p. 202 e bibliografia ivi menzionata.

2.
MADONNA CON LE SANTE FOSCA E MAURA

Citazioni:

Un'anchona di tela posta nella sacristia, senza cornici, dove è dipinta l'immagine della Beata Vergine e le sante Fosca e Maura da Ravenna (Inventario Beni Mobili e Immobili della chiesa parrocchiale di Santa Maddalena, secolo XVII).

Due Ancone, una in chiesa sopra l'Altare, l'altra in Sagrestia (Inventario parrocchiale 1631).

Annotazioni:

Opera oggi non più in loco; non identificata. Stava nella sagrestia. Non è menzionata né da Beltrami (1783), né da Ribuffi (1833).
A proposito delle sante Fosca e Maura, si segnala la presenza di un dipinto con *Santa Monica tra quattro sante* (Regina, Vittoria, Fosca e Maura), disposte in atteggiamento meditativo in una composizione che ricorda la *Santa Cecilia* di Raffaello; il dipinto oggi è in Santa Maria in Porto (quinto altare a sinistra), che porta firma e data: Giovanni Barbiani, 1607. Del dipinto non vi è menzione nelle guide ravennati del Seicento (nemmeno in Fabri) che parlano di Santa Maria in Porto: la prima segnalazione, in questo luogo, è di Beltrami (1783, p. 73), che invece non lo ricorda in Santa Maria Maddalena. La figura di santa Monica, che non ha nell'iconografia attributi inequivocabili (se non, talvolta, la cintura, quando viene invocata come protettrice dei parti) può in questo caso essere confusa, ad un primo superficiale sguardo, con quella della Vergine; in realtà, la santa indossa qui l'abito agostiniano, ma soprattutto è coronata dalle lettere oggi ben visibili che ne formano il nome, al pari delle altre sante, così da dissipare ogni tipo di dubbio riguardo all'identificazione (FABBRI A. 1994c, pp. 148-150). Non è da escludersi che il dettaglio delle didascalie sulle aureole, di gusto medievale, sia un'aggiunta posteriore, ascrivibile alla necessità di precisare l'identità delle sante secondo il recupero di un gusto neo-trecentesco.

Fonti:

Inventario parrocchiale secolo XVII; Inventario parrocchiale 1631.

3.
ANNUNCIAZIONE

Citazioni:

> Due Imagini da parte dell'Alt(ar)e, Una della S(antissim)a Annunciata e l'altra dell'Angelo Gabriele (Inventario 1678, f. 101r).

Annotazioni:

Opera non identificata. Dittico scomposto, che stava ai lati dell'altare (unico).

Fonti:

Inventario parrocchiale 1678, f. 101r.

Chiesa di Santa Maria Maggiore

Fu eretta dal vescovo Ecclesio tra gli anni 521-534 per ribadire, contro l'eresia ariana, la divinità di Maria. Dapprima monastero di preti secolari, da Urbano IV, con bolla del 1262, fu in seguito concessa ai canonici della cattedrale, i quali permisero alla nobile famiglia Sassi di dotarla per renderla parrocchia, di sceglierne il rettore e di avere pieno potere su di essa. In seguito, i Polentani se ne resero padroni e vollero quindi eleggerne il parroco.[323]
Nel 1511, quando Ravenna tornò sotto il dominio della Chiesa, papa Giulio II sancì il doppio patronato sulla chiesa dei Polentani e dei Sassi: questi ultimi nel 1650 trasmisero però il titolo ai Morigia, l'ultimo dei quali fu il celebre architetto Camillo (qui sepolto), che nel 1795 a sua volta cedette il titolo al conte Dionigio Rasponi. Nella chiesa aveva sede la compagnia di Sant'Omobono, che nel 1755 fu trasferita in San Leonardo. A seguito di queste vicissitudini, la chiesa nel 1670 poteva dirsi fatiscente e per questo fu ricostruita, su disegno di Pietro Grossi, nel 1671.[324]
Lo spazio interno, a croce latina, era ed è ancora suddiviso in tre navate; come molte altre chiese coeve, anche questa mostrava in origine una ricca decorazione musiva absidale, crollata e progressivamente perduta dalla metà del Cinquecento.

323 Uccellini 1855, p. 282.
324 *Ibid*.

Opere menzionate dalle fonti

1.
MADONNA CON BAMBINO, TRA I SANTI GIUSEPPE E GIROLAMO



40. Pittore ravennate del secolo XVII, *Madonna col Bambino, i santi Girolamo e Giuseppe, e un angelo*, olio su tela. Ravenna, chiesa di Santa Maria Maggiore.

Citazioni:

> Post Tabernaculum parieti adherit Tabula, aurata coronide circumdata, qua B. Virginem sedentem filium amplexam exprimet, cuius dexteram tenet S(anc)tus Ioseph, sinistram S(anc)tus Hieronymus (Sacra visita 1612, c. 242).

> Una Ancona incornisata co un filetto d'oro intorno dipinta co(n) l'immagine della B. Vergine co(n) il Bambino co(n) corone d'argento in testa ! …! . Sa(n) Gioseffo a ma(n) destra et Sa(n) Girolamo a ma(n) sinistra et altre figure (Inventario 1613, f. 92r).

Annotazioni:

Stava sull'altar maggiore, sopra il tabernacolo. Ancora in loco, ma nella navata laterale di sinistra. Dalle fonti sopra citate, viene in questa sede colmata quella lacuna lasciata aperta da Viroli (1991, p. 274), il quale scriveva:

> Non è noto dove questa inedita pala si trovasse in origine, non considerata com'è dalla letteratura locale e ignorata da quella specialistica. Non è da escludere una sua collocazione in situ dall'inizio; manca purtroppo ogni possibilità di verifica in sede documentaria.

Fonti:

Sacra visita 1612, c. 242; Inventario 1613, f. 92r.

Bibliografia:

VIROLI 1991, p. 274.

2.
MADONNA CON BAMBINO E DUE SANTI



41. *Madonna dei tumori*, sec, XV-XVI, affresco e stucco. Ravenna, chiesa di Santa Maria Maggiore.

Citazioni:

> Aliud est altare à terra elevatum B(eatae) Virginis prope ianuam maiorem ad illius dexteram, cuius imago in parieti depicta velo obstenditur, circa quam multae sunt effigies cereae votivae (Sacra visita 1612, c. 243).

Nella capella della Beatissima Vergine dell'Infiaggioni: un'Imagine della Madonna con il Figlio Bambino, e due altri santi tutti dipinti sopra il muro (Inventario 1678, f. 44v).

Annotazioni:

Dipinta a parete. Ancora in loco. È plausibile ritenere che le due descrizioni si riferiscano alla medesima immagine: quel lacerto di affresco, oggi ancora in loco nella cappella laterale a destra dell'altar maggiore, conosciuto popolarmente come *Madonna dei tumori* (secc. XV-XVI), che si conserva nell'omonima cappella e nel quale intravediamo una figura di santo a sinistra della Vergine. Gli stucchi sono di Antonio Martinetti (RICCI 1923, p. 90).

Fonti:

Sacra visita 1612, c. 243; Inventario 1678, f. 44v.

Bibliografia:

RICCI 1923, p. 91; FAIETTI 1994.

3.
SANT'HOMOBONO



42. *Libro dei Capitoli e Constituzioni della compagnia di Sant'Omobono*, anno 1683. Ravenna, Archivio Diocesano, fondo Mappe e Disegni (mappa 803, frontespizio e c. 1).

Citazioni:

Un'Ancona grande, nella quale sta dipinto S. Huomobuono con altre figure (Inventario 1678, f. 44v).

Annotazioni:

Collocazione non precisata; opera non più in loco e non citata dalle guide locali; dalle fonti settecentesche sappiamo tuttavia che almeno fino al 1744 l'opera era ancora in loco:

> Un quadro di S. Catharina a mano sinistra nell'entrar in Chiesa dalla porta maggiore e altro alla destra di S. Homobono. (Inventario 1744, f. 71r).

L'esecuzione del dipinto è senz'altro legata alla compagnia di Sant'Omobono, che aveva sede in Santa Maria Maggiore e che nel 1755 fu trasferita nella concittadina San Leonardo. In assenza dell'originale, ad oggi disperso (non se ne ravvisano tracce nemmeno nelle fonti settecentesche relative a San Leonardo), chi scrive identifica l'opera descritta dalla fonte con il disegno del 1683 (china e tempera acquerellata) che correda i *Capitoli e Constitutioni della Ven(erabi)le Confrate(rni)ta del glorioso co(n)f(esso)re di Christo S. Homobuono erretta nella chiesa paroc(hia)le di S. Maria Maggiore di Ravenna* (Inventario mappe e disegni).

Fonti:

Inventario 1678, f. 44v; Inventario 1795, frontespizio e c. 1.

ORATORIO DI SANTA MARTA (E SAN CASSIANO)

Non più esistente, stava lungo la strada che oggi collega la piazza Kennedy con la piazza Duomo (via Garatoni), ed è documentato dal 1473, nello *statuto ravennate al lib. 1 rub. 32*. Era cointitolato a santa Marta e san Cassiano; il cardinale Della Rovere lo unì, come beneficio semplice, al Seminario e nel 1589 fu concesso alla compagnia dei Muratori, soppressa nel 1798; l'oratorio fu chiuso e profanato nel 1808 e in seguito demolito; sulle sue macerie fu edificato un braccio del palazzo degli eredi di Federico Rasponi.[325]

325 *Id*, p. 289.

1.
SANTA MARTA

Citazioni:

> Angusta est ecclesia, habet tantum unum Altare lateritium cum lapide sacrato, et Tabula S. Martha in tela (Sacra visita 1614, c. 898).

Annotazioni:

Opera non identificata; stava sull'altare unico.

Fonti:

Sacra visita 1614, c. 898.

CHIESA DI SAN MICHELE IN AFRICISCO

Non più esistente, si affacciava sull'odierna piazza Andrea Costa, dirimpetto alla casa dei polentani, casa Amata o Matta (FABRI 1664, p. 289); della chiesa di San Michele sono ancora oggi visibili il campanile e i resti dell'abside, che prima erano nel cortile della casa Minzoni (RICCI 1923, p. 21) e oggi all'interno di un esercizio commerciale sorto in quel medesimo luogo. Voluta da Giuliano Argentario e da suo genero Bacauda, e consacrata dall'arcivescovo Massimiano nel 546, la chiesa fu costruita secondo il consueto schema basilicale a tre navate.
Dalla Sacra visita del 1612, apprendiamo che qui aveva sede la società dei Pescatori, sotto l'invocazione di san Pietro: «Erecta est in hac ecclesia Societas Piscator(um) sub invocatione S. Petri».[326]
l'edificio fu profanato dai francesi nel 1805 e la sua parrocchia concentrata in San Domenico (MAZZOTTI 2003, p. 226). L'interno (catino absidale ed estradosso dell'arco trionfale)era decorato da splendidi mosaici:

> Nel concavo della tribuna in mezzo agli arcangeli Michele e Gabriello era effigiato il divin Salvatore con lunga croce nella destra mano, ed un libro aperto nella sinistra, nelle cui pagine si leggeva: «Qui vidit me vidit et Patrem, Ego et Patrem unum sumus». In fronte alla tribuna poi vedevasi s. Cosma e s. Damiano, e sopra l'arco, in mezzo rappresentavasi il Redentore in atto di benedire colla destra e portante colla sinistra il libro degli Evangeli, dai lati eranvi due angeli con in mano una lunga canna dorata. Dopo di questi ne seguivano altri quattro alla destra e tre alla sinistra, ciascuno con una tromba in mano atteggiati al suono ed allusivi ai sette angeli dell'Apocalisse.[327]

In età moderna (1843), i mosaici furono staccati e interamente venduti a Guglielmo di Prussia, per essere ricomposti e in gran parte rinnovati nel Bode Museum di Berlino solo nel 1905 (RICCI 1923, p. 31), dove ancora oggi si conservano.

> Di questa vendita, fatta all'insaputa del Magistrato, se ne adontarono altamente i cittadini, la rappresentanza comunale protestò e addusse il proprio diritto sulle antichità ma nulla valse. Guglielmo IV volle quanto aveva, più o meno legittimamente, acquistato e fece scrivere al conte Alessandro Cappi, segretario dell'Accademia di Belle Arti, di volersi compiacere di sopraintendere al distacco ed alla spedizione dei mosaici, richiesta ch'egli, da buon ravennate, sdegnosamente respinse.[328]

326 Sacra visita 1605, c. 214.
327 TARLAZZI 1852, p. 368.
328 MAZZOTTI 2003, p. 226.

Opere menzionate dalle fonti

1.
SANTI MICHELE E MADDALENA



43-44. B. Guarini, *San Michele Arcangelo* e *Santa Maria Maddalena*, olio su tela. Ravenna, Museo Nazionale.

Citazioni:

> Visitavit Altare maius sub invocat(io)ne S(anc)ti Michaelis fornicatum super quo custodia est collocata ad orientem situm, Iconam illius quadratam Sancti Michaelis à dextris S(anc)tae Mariae Magdalenae à sinistris depictis imaginibus ornatam. (Sacra visita 1605, f. 90r)
>
> Un'ancona sopra l'Altare con un S. Michele una Madonna sopra, una S. Maria Maddalena (Inventario parrocchiale 1640, c. 118).
>
> Un'Ancona dipinta da man destra S. Michele et alla sinistra S. Maddalena (Inventario parrocchiale 1661).

Un'Ancona sopra lo istesso altare (altar maggiore, *nda*), con un S. Michele, una Madonna sopra et una S. Maria Maddalena (Inventario 1678, f. 88v).

Annotazioni:

Stava sull'altar maggiore, intitolato a san Michele. Chi scrive riconosce l'opera sopra descritta in due tele che oggi si conservano al Museo Nazionale di Ravenna (dove giunsero nel 1916), considerate di origine ignota e provenienti da un edificio cittadino chiuso al culto; se l'individuazione è esatta (e la descrizione dei due personaggi secondo il punto di vista interno lo conferma), i due dipinti sarebbero originariamente appartenuti alla medesima ancona «quadrata» (Sacra visita 1605, f. 90r), in seguito tagliata. Già Viroli (1991, p. 296) pubblicò notizie sulle due tele, ma descrivendole come quadri senza storia, allo stesso modo di tanti altri esemplari custoditi nello stesso Museo; prima di Viroli, nemmeno Pasini (1973, pp. 139-153), nel suo intervento sui Guarini «pittori erranti» ravennati, aveva riconsegnato ad un contesto d'origine i due esemplari, dei quali, anzi, lamentava la scomparsa (che oggi sappiamo essere stata temporanea, forse per ragioni di restauro).

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 90r; Inventario parrocchiale 1640, c. 118; Inventario parrocchiale 1661; Inventario 1678, f. 88v.

Bibliografia:

PASINI 1976, pp. 139-153; VIROLI 1991, p. 296 e bibliografia ivi segnalata.

2.
CRISTO TRA GLI ARCANGELI MICHELE E GABRIELE



45. I mosaici staccati da San Michele in Africisco. Berlino, Bode Museum.

Citazioni:

> D(omini) N(ostri) Iesu Ch(ris)ti in medio S(anc)ti Michaelis à dextris S(anc)ti Gabrielis à sinistris imaginibus est ornata (Sacra visita 1605, f. 90v).
>
> Altare est situm in fronti illius ad orientem ad formam semicirculi, in fornice est musivo opere cernitur effigies Christi, S(ancti) Michaelis à dextris, S(ancti) Gabrielis à sinistris (Sacra visita 1612, c. 211).

Annotazioni:

Si tratta del mosaico absidale che fu staccato nel 1843 e che ora si conserva al Bode Museum di Berlino.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 90v; Sacra visita 1612, c. 211.

Bibliografia:

PASI 2016 e bibliografia ivi segnalata.

3.
CROCIFISSO

Citazioni:

> Extra in fornicem in superiori parietis parte D(omini) N(ostri) Iesu Christi Crucifixi lignea imago collocata telae ceruleae umbella spiritus sub columbae specie imagine in medio, et sideribus circum eam depictis tegitur. D(omini) N(ostri) Iesu Christi in medio quattuor Angelor(um) à dextris et quattuor à sinistris mascui imagines, et sancti Cosmatis à dextris, ac S(anc)ti Damiani à sinistris depictae imagines parietem decorant (Sacra visita 1605, f. 90v).

Annotazioni:

Opera non identificata. Si evince dovesse trattarsi di un crocifisso ligneo che pendeva al centro della conca absidale, allineato in altezza alle figure dei santi Cosma e Damiano, che ancora oggi vediamo a Berlino (v. sopra).

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 90v.

4.
SAN MICHELE



46. B. Zuccaro (Ferrara, sec. XVII), *San Michele arcangelo*, olio su tela, cm 295x207.
Ravenna, seminario arcivescovile.

Citazioni:

Super ostium est regione Altaris ex marmore quadratum columnis decorum depicta est Imago S(anc)ti Michaelis ! …! . In eadem navi porta exigua extructa est p(er) quam est exitus in aream et aedes Parochiales, ibidem parieti appensa est grandis Tabula depicta effigie S(ancti) Michaelis (Sacra visita 1612, cc. 212, 214).

Un'Ancona grande nella chiesa con un S. Michele opera del Zuccaro (Inventario parrocchiale 1640, c. 119).

Nel Corpo della Chiesa: un'Ancona grande con la pittura di S. Michiele (Inventario parrocchiale 1661).

Un'Ancona grande nella chiesa con un S. Michele opera del Zuccaro (Inventario 1678, f. 88v).

Annotazioni:

Sembrano essere descritte due immagini del santo titolare: una era dipinta a parete, sopra la porta di ingresso principale, mentre la seconda era una grande tavola appesa alla parete in cui era una piccola porta che conduceva alla casa parrocchiale (canonica).
L'ancona opera dello Zuccaro (firmata in basso a sinistra: «BERNARDUS ZUCARUS FACIEBAT») è ricordata anche dal Fabri (1664, p. 290) e da Beltrami (1783, p. 191), che la videro ancora nella sua collocazione originaria; in seguito, quando la parrocchia fu concentrata in San Domenico (1805), anche il dipinto venne spostato e qui per primo lo vide Francesco Nanni (1821, p. 34); oggi si conserva nel Seminario arcivescovile di Ravenna.
Le notizie biografiche sullo Zuccaro sono quasi inesistenti; ne troviamo solo una fonte, nel *Catalogo Istorico* di Cesare Cittadella, redatto nel 1783 e in cui si legge:

> Di questo Zuccaro è in corso un equivoco, per non aver osservata la inscrizione sotto posta al Quadro, che ce lo indica, per giovane Ferrarese assai diverso dal celebratissimo Federico Zuccaro Romano più antico almen d'un secolo, e più valente senza paragone, quantunque pur questo giovane si palesi dal suo lavoro assai buon dipintore ! …! . Il carattere pare d'uno scolaro del Bambini. (CITTADELLA 1783, pp. 76-78).

Fonti:

Sacra visita 1612, cc. 212, 214; Inventario parrocchiale 1640, c. 119; Inventario parrocchiale 1661; Inventario 1678, f. 88v.

Bibliografia:

FABRI 1664, p. 290; BELTRAMI 1783, p. 191; CITTADELLA 1783, pp. 76-78; NANNI 1821, p. 34; VIROLI 1991, p. 330 e bibliografia ivi segnalata.

5.
MADONNA CON BAMBINO, TRA I SANTI MICHELE E PIETRO

Citazioni:

> Visitavit Altare sub invocatione S(anctissi)ma Trinitatis et conceptionis Beatae Virginis, quod Iconam habet vetustam quadratam Beatae Virginis et D(omini) N(ostri) in medio S(anc)ti Michaelis à dextris S(anc)ti Petri à sinistris imaginibus depictis ornatam, Crucem ligneam depictam, candelabra ligneam quattuor (Sacra visita 1605, f. 91r).

> In fronte navis sinistrae fornicatae Cappella extructa est eodem modi concamerata S(anctissi)ma Trinitati, et D. Maria Conceptae dicata. Lumen excipiunt tres fenestrae orbiculares vitrea clatris ferreis munita. In tabula expressit Pictor effigiem B. Virginis cum Filio à dextris S. Michaelis à sinistris S. Petri (Sacra visita 1612, c. 213).

All’Altare della Santissima Concezione della Madonna et Santissima Trinità: un'Ancona a olio della Madonna S. Michele et S. Pietro vecchia con corona d'argento in capo alla Madonna et al Bambino, senza tela (Inventario 1613, ff. 19r, 122r).

Ad Altare Madonna: una Ancona nella quale vi è dipinto à man destra S. Michiele e dall'altra S. Pietro, et in mezzo la Madonna con il Bambino coronati (Inventario parrocchiale 1661).

Ad Altare della B(eatissima) Vergine. Un’Ancona con l’Imagine della B(eatissi)ma V(ergine), de SS(anti) Michele et S(an) Pietro» (Inventario 1678, f. 89v).

Annotazioni:

Opera non identificata; stava sull’altare dedicato alla Madonna (Santissima Concezione).

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 91r; Sacra visita 1612, c. 213; Inventario 1613, ff. 19r, 122r; Inventario parrocchiale 1661; Inventario 1678, f. 89v.

6.
SANTI MICHELE E APOLLINARE

Citazioni:

S(anc)ti Michaelis à dextris, s(anc)ti Apollinaris à sinistris imagines in tabula depictae (Sacra visita 1605, f. 91v).

Annotazioni:

Opera non identificata; collocazione non precisata.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 91v.

7.
DIO PADRE CON I SANTI MICHELE, PIETRO E PIETRO RAVENNATE

Citazioni:

Icona magna prope ostium dextro parieti adhaerens in frontispicio Dei Patris, in media S(anc)ti Michaelis imaginibus, in ima parte S(anc)ti Petri Principis Ap(osto)lor(um) à

dextris S(anc)ti Petri Ravennatis à sinistris per Bernandum Zavanum (o Zaccanum) (*sic*) depictis in tela est ornata (Sacra visita 1605, f. 91v).

Annotazioni:

Opera non identificata; stava appesa alla parete destra, vicino all'entrata.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 91v.

8.
CROCIFISSO TRA DUE ANGELI

Citazioni:

Visitavit Altare Crucifixi fornicatum quod Iconam habet ad proportionem magnam firmam, ac stabilem, Imagine Crucifixi in superiori, et media parte unius Angeli à dextris, alterius à sinistris imaginibus depictis ornatam (Sacra visita 1605, f. 90v).

Ad Altare del Crucifisso: un'Ancona dipinta in mezzo un crucifisso (Inventario parrocchiale 1661).

Annotazioni:

Opera non identificata; stava sull'altare del Crocifisso.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 90v; Inventario parrocchiale 1661.

9.
CROCIFISSO TRA DUE ANGELI, LA BEATA VERGINE E SAN GEROLAMO

Citazioni:

In navi dextera laqueata tegulis contecta Altare lateritium est ad orientem S(anctissi)mo Crucifixo dicatum, eius sacellum est concameratum, et plurium colorum rosis depictum. In Iconi expressa est effigies Christi Crucifixi, quem duo Angeli medium tenent. In ima parte B. Virginis imago et sancti Hieronymi (Sacra visita 1612, c. 212).

All'Altare di San Girolamo della chiesa. Un'Ancona à oglio col l'Imagine del Crucifisso, San Girolamo et la Madonna, vecchia et discoperta (Inventario 1613, ff. 19v, 126r).

All’Altare del Santissimo Crocifisso. Un’Ancona con l’Imagine del Santissimo Crocifisso, San Girolamo et Santa Maria (Inventario 1678, f. 89v).

Annotazioni:

Opera non identificata; prima stava sull’altare di san Girolamo, poi (tra 1613-1678) fu spostata su quello del Santissimo Crocifisso.

Fonti:

Sacra visita 1612, c. 212; Inventario 1613, ff. 19v, 126r; Inventario 1678, f. 89v.

CHIESA DEI SANTI NICANDRO E MARCIANO

Non più esistente, stava nei pressi della basilica dello Spirito Santo (già San Teodoro); è documentata dal X secolo; spesso viene ricordata come *monasterium*, ma solo ad indicare che era officiata da un solo sacerdote; all'esterno, sulla facciata, stava il portico sostenuto da quattro pilastri, che nel 1783 fu ampliato dall'abate Giulio Costa, andando ad estendersi fino all'attuale via P. Costa (mentre l'interno della chiesa fu decorato da Andrea Barbiani). La chiesa fu parrocchia, accresciuta nel 1631 da quella di Santa Maria in Trivio, a sua volta soppressa. Nel 1806, col decreto Codronchi, vide trasferire la propria sede in San Giovanni Evangelista, a cui si aggregò anche la parrocchia dei Santi Vincenzo ed Atanansio, che allora cessò di esistere. Il piccolo edificio, a tre navate e con un unico altare dei Santi Nicandro e Marciano, andò completamente distrutta sotto le bombe degli alleati, nel 1944.[329]

329 RABOTTI 2003, pp. 104-106.

Opere menzionate dalle fonti

1.
MADONNA CON BAMBINO, TRA I SANTI NICANDRO E MARCIANO

Citazioni:

> Visitavit Altare in capite, et eminentiori parte Eccle(si)ae ad orientem situm, fornicatum, quod habet Iconam firmam, et stabilem, quadratae formae, Imagine Beatae Virginis et D(omini) N(ostr)i in medio, S(anc)ti Nicandri a dextris, Sancti Martiani à sinistris in tela depicta decorata in cuius eminentiori parte D(omini) N(ostri) Iesu Christi Crucifixi Imago Cerea posita est (Sacra visita 1605, f. 88v).
>
> Post Tabernaculum Icon è tela effigiem refert B(eatissi)mae Virginis Filium complexae, a cuius dextris S(anctus) est Nicandrus, à sinistris S(anctus) Martianus (Sacra visita 1612, c. 286).
>
> Un'Ancona in tela à iguazo con figura della Madonna, S. Nicandro et Marziano (Inventario 1613, f. 44r).
>
> Un'Ancona con l'Imagine della Beata Vergine, il Bambino Giesù, et li Santi Martiri Nicandro e Marziano (Inventario parrocchiale 1667).
>
> Un'Ancona con l'Imagine della B. V. col Bambin Gesù e li Santi Titulari (Inventario 1678, f. 91v).
>
> Un'Ancona in mezzo l'Altare, dove nuovamente sono state accom(oda)te le Imagini dei S(an)ti et della Mad(on)na in mezzo con un Panicello di sopra (Inventario parrocchiale secolo XVII).

Annotazioni:

Opera non identificata. Stava sull'altare dei santi Nicandro e Marciano (altare unico).
La pala schedata da Viroli in San Giovanni Evangelista, con i *Santi Nicandro e Marciano* di Vincenzo Guarana (Venezia, 1753-1815), per ragioni cronologiche non può coincidere con quella descritta dalle nostre fonti, che ora sappiamo essere stata originariamente sull'altare della chiesa intitolata ai due santi; questa attestazione si pone a complemento di quanto scriveva Viroli, a proposito del dipinto del Guarana:

> La pala si trovava sull'altar maggiore della chiesa ravennate dedicata ai Santi Nicandro e Marciano, dove il Beltrami (1783) la ricorda definendola una spiritosa invenzione. Codesta chiesa, assai antica, poco prima del 1783 ebbe a subire sostanziali modifiche nella sua struttura esterna, mentre l'interno veniva decorato a fresco. In quella circostanza furono commissionati questo dipinto del Guarana e il Crocifisso di Andrea Barbiani (VIROLI 1991, p. 218).

Probabilmente la pala del Guarana andò a sostituire la precedente, forse rovinata: d'altronde sappiamo la prima già oggetto di restauro, come indicato nell'inventario

parrocchiale del secolo XVII (vedi sopra), in cui leggiamo: «dove nuovamente sono state accomodate le Immagini dei Santi e della Madonna».

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 88v; Sacra visita 1612, c. 286; Inventario 1613, f. 44r; Inventario parrocchiale 1667; Inventario 1678, f. 91v; Inventario parrocchiale secolo XVII.

2.
MADONNA, SAN GIOVANNI EVANGELISTA E SAN GIOVANNI BATTISTA

Citazioni:

> In summo Navis dexterae depicta in muro est effigies B(eatissi)mae Virginis, S(ancti) Joannis Evangelistae, et S(ancti) Joannis Bapt(ist)ae (Sacra visita 1612, c. 287).

Annotazioni:

Opera dispersa; era dipinta su muro, alla sommità della navata destra.

Fonti:

Sacra visita 1612, c. 287.

CHIESA DI SAN PANTALEONE

Non più esistente e non ricordata dal Fabri, era situata nella guaita dell'odierna chiesa dello Spirito Santo (già San Teodoro), ed è documentata tra 1137 e il 1470.[330]

330 UCCELLINI 1855, p. 345.

Opere menzionate dalle fonti

1.
SAN ROCCO

Citazioni:

> Quatuor sunt alia Altaria, unum à lateri Evangelij S(anc)ta Mariae Magdalenae sacrum, secundum S(anctissi)mo Sacramento, in quo erecta est Societas Laicorum Sanct(issi)mi Sacramenti, quod cancillis ligneis circundatur, à latere epistolae; tertium D. Roccho ex eadem parte cum celebri Tabula ipsius Sancti; quartum S. Lucia (Sacra visita 1613, cc. 484-485).

Annotazioni:

Opera non identificata. Nella fonte viene ricordata come tavola celebre. Stava sull'altare di san Rocco, uno dei cinque altari eretti nella chiesa: oltre all'altar maggiore e a quello di san Rocco, gli altri erano intitolati a santa Maria Maddalena, Santissimo Sacramento, santa Lucia (v. Appendice). I medesimi altari sono anche segnalati nella Sacra visita del 28 settembre del 1606 (cc. 804, 807, 808).

Fonti:

Sacra visita 1613, cc. 484-485.

2.
SAN PANTALEONE

Citazioni:

> Supra ecclesiae ianuam Titularis Sancti effigies congruis coloribus exprimatur (Sacra visita 1613, c. 488).

Annotazioni:

Da dipingersi, sopra la porta della chiesa. Non sappiamo se l'effigie del santo titolare sia mai stata effettivamente eseguita, data l'assenza di attestazioni più tarde (d'altronde, nemmeno Fabri cita la chiesa, al punto da farci ipotizzare che alla sua epoca fosse già scomparsa).

Fonti:

Sacra visita 1613, c. 488.

BASILICA DI SAN PATERNIANO

Non più esistente, era nella strada detta «delle Stuoie» (l'attuale via Pasolini); ricordata col titolo di «basilica» in un documento del 1002, dal 1806 fu riunita in San Domenico, insieme a San Michele in Africisco e Sant'Eufemia (che ritornò autonoma nel 1936).[331]

331 RABOTTI 2003, pp. 103-104.

Opere menzionate dalle fonti

1.
SAN PATERNIANO

Citazioni:

> Post tabernaculum est Icon ex tela, in qua coloribus expressa est effigies S(anc)ti Paterniani (Sacra visita 1612, c. 250).
>
> L'Imagine del Crucifisso, con quella della Madonna et di Sancto Paterniano, dipinti sul muro sopra l'Altare (Inventario parrocchiale 1617).
>
> In hac ecclesia in pariete est depicta icon, cuius colores et vix apparent, Ideo R(everendissi)mus decrevit ut alia ex tela pareti Icon, in qua effigiati S(ancti) Patriniani ecclesiae titularis, ad quod suis numptibus teneatis Rector (Sacre Visite 1632-36, f. 32v)
>
> Un'Ancona grande scolpitevi l'Imagine della Beata Vergine col Fanciullo Giesù in braccio, a mano destra quella di S. Paterniano vestito in pontificale, da mano sinistra quella di S. Gioseppe et in mezzo à questi santi due Angeli col pastorale e mitra del santo, et altri Angeli. L'adornamento di quest'Ancona è di legno intagliato. (Inventario 1678, f. 15r).

Annotazioni:

Opera non identificata; collocazione non precisata, ma quasi certamente stava sull'altare dedicato al santo titolare.
Nell'Inventario (XVII secolo) delle cose nuove aggiunte alla parrocchia di Santo Stefano, si legge: «Un'Ancona nuova con una figura della Madonna S. Stefano da un canto, dall'altro S. Paterniano», ma ad oggi non vi sono testimonianze che attestino la provenienza di questo quadro dalla chiesa di San Paterniano.
Beltrami segnala invece:

> una tavola all'Altar maggiore rappresentante la B.V. col Bambino in braccio, e gloria d'Angeli, e di sotto S. Paterniano, e S. Giuseppe con due Puttini, che da alcuni si crede di mano di Luca Longhi, e da altri di Antonio Petrazzi. All'altar laterale la tavola con S. Gio. Angelopte genuflesso a piè dell'Altare, e S. Benedetto Abbate è lavoro di Filippo Pasquali (BELTRAMI 1783, p. 184).

La prima opera descritta da Beltrami coincide nel soggetto con quella dell'Inventario del 1678; è la stessa opera di cui Viroli scrive:

> Già al tempo di Cappi, la pala, allontanata dalla chiesa di San Paterniano chiusa al culto, doveva risultare irreperibile perché l'erudito, pur citandola, non la conosce *de visu* (VIROLI 2000, p. 238).

Della seconda non troviamo traccia nei documenti cinque-secenteschi relativi alla chiesa di San Paterniano (riguardo san Giovanni *Angeloptes*, si segnala la venerazione anche in

Sant'Agata, dove fu sepolto, presso l'omonimo altare; un suo ritratto era anche presente, a mosaico, nella tribuna di quella stessa chiesa - v. scheda su Sant'Agata).

Fonti:

Sacra visita 1568, f.20v; Sacra visita 1612, c. 250; Inventario parrocchiale 1617; Sacre visite 1632-36, f. 32v; Inventario parocchiale secolo XVII; Inventario 1678, f. 15r.

Bibliografia:

BELTRAMI 1783, p. 184; CAPPI 1853, p. 170; VIROLI 2000, p. 238.

2.
BEATA VERGINE

Citazioni:

> Un'Imagine della Beata Vergine nel muro à mano destra dipinta sopra un quadretto di tela in mezzo due colonette di marmo dorate (Inventario 1678, f. 15v).

Annotazioni:

Opera non identificata; collocazione non precisata.

Fonti:

Inventario parrocchiale 1678, f. 15v.

3.
VERGINE DEI DOLORI

Citazioni:

> Due imagini della Beata Vergine, una dei dolori con una spada sola in sacristia, et l'altra col Bambino Giesù et Angeli antica in casa (Inventario 1678, f. 15v).

Annotazioni:

Opera non identificata; stava in sagrestia.

Fonti:

Inventario parrocchiale 1678, f. 15v.

4.
VERGINE COL BAMBINO E ANGELI

Citazioni:

> Due imagini della Beata Vergine, una dei dolori con una spada sola in sacristia, et l'altra col Bambino Giesù et Angeli antica in casa (Inventario 1678, f. 15v).

Annotazioni:

Opera non identificata; stava in canonica.

Fonti:

Inventario 1678, f. 15v.

5.
PIETÀ

Citazioni:

> Un quadretto con l'Imagine della Pietà (Inventario 1678, f. 17r).

Annotazioni:

Opera non identificata; collocazione non precisata.

Fonti:

Inventario 1678, f. 17r.

ORATORIO DI SAN PIETRO IN CATTEDRA

Non più esistente, era situato nei pressi dell'odierna piazza dell'Aquila; di ignote origini, dal 1600 al 1798 (quando fu chiusa al culto, per un anno) fu sede della confraternita dei Falegnami, sotto l'invocazione di san Giuseppe, che dipendeva dall'omosnima confraternita in Roma e i cui confrati vestivano sacchi cerulei, prendevano parte alle pubbliche processioni e partecipavano alle indulgenze concesse all'archiconfraternita del medesimo santo a Roma, a cui erano aggregati.[332] Nel 1798 furono soppresse sia la chiesa che la congregazione, ma quest'ultima riprese la propria attività nel 1808, trasferendosi in San Domenico.[333] Fu profanata nel 1800 e trasformata in abitazione privata.

Come ricorda Serena Simoni[334], il culto di san Giuseppe si diffonde massicciamente in tutta Europa a partire dall'inizio del Cinquecento, e di qui viene attestato precocemente anche a Ravenna, a partire dall'elezione del santo a patrono della città, nel 1516; l'iconografia di san Giuseppe si diffuse, in quanto soggetto autonomo (non più ancillare rispetto alla figura di Maria o al soggetto della Sacra Famiglia), alcuni decenni dopo, in epoca *post*-tridentina.

332 FABRI 1664, p. 312.

333 SIMONI 2013b, p. 86. Si vedano anche: TARLAZZI 1852, p. 189 e pp. 387-388; UCCELLINI 1855, pp. 114 e 363;

334 SIMONI 2013b, p. 86.

Opere menzionate dalle fonti

1.
SAN GIUSEPPE

Citazioni:

> Parva est haec eccl(es)ia, habet tamen duo Altaria unum nulli parieti, cohaerens in intimo Capite extructum est, divoq(ue) Petro dicatum, alterum à latere dextero Deo sacrum in honorem S(anc)ti Josephi, cuius tabula in tela picta est (Sacra visita 1612, c. 902).

Annotazioni:

Opera non identificata. Stava sull'altare di san Giuseppe, sul lato destro; la piccola chiesa nel Seicento aveva due altari: uno intitolato a san Giuseppe, uno a san Pietro (ma di quest'ultimo le fonti non segnalano alcuna immagine).
Allo stato attuale, non ci sono elementi per stabilire se l'opera citata coincida con una delle due segnalate da Serena Simoni (SIMONI 2013b, pp. 85-87): si tratta de *La bottega di san Giuseppe* (1603) e del *Transito di san Giuseppe* (1603), entrambe attribuite a Giovanni Barbiani (1566-1641), ora rispettivamente in Sant'Agata e San Giuseppe (Marina di Ravenna), ma ricondotte dalla studiosa a San Pietro in Cattedra quale collocazione d'origine, in base all'Inventario 1780 (cc. 113, 119-120).
La fortuna del soggetto è riscontrabile anche nella tela di Bernardino Guarini:





47. B. Guarini, *La bottega di san Giuseppe,* olio su tela, ubicazione ignota.

48. G. Barbiani, *La bottega di san Giuseppe*, olio su tela. Ravenna, chiesa di Sant'Agata.

Rispetto a quanto emerso dagli studi di Simoni, è tuttavia da segnalare l'assenza delle due opere nell'Inventario del 1769: «sei quadri con le scricioni degl'obblighi della chiesa ! … ! il Quadro con la nuova agregazione di Roma con sua cornice dorata, ! …! il Quadro con la pianta della chiesa» (Inventario 1769, f. 222rv), così come l'assenza di una qualsiasi tela con san Giuseppe, inclusa quella menzionata nella fonte del 1612.

Fonti:

Sacra visita 1612, c. 902.

CHIESA DELLA SANTISSIMA TRINITÀ

Non più esistente, stava sulla strada del Corso (odierna via di Roma), non lontano dal monastero del Corpus Domini, sotto la parrocchia di San Vincenzo. Era una chiesa con ospedale annesso (già di Sant'Apollinare, fu detto della Santissima Trinità dal 1567)[335], della quale la più antica memoria risale al 1578.[336] L'edificio di culto subì consistenti danni durante l'inondazione del 1636 e venne così riedificato attorno al 1660, per essere destinato alle Orfanelle; la chiesa fu profanata nel 1803 e in seguito demolita.[337]

335 GIOVANNINI 1994, p. 658.

336 UCCELLINI 1855, p. 486.

337 GIOVANNINI 1994, p. 658; UCCELLINI 1855, p. 486.

Opere menzionate dalle fonti

1.
SANTISSIMA TRINITÀ, BEATA VERGINE COL BAMBINO E I SANTI APOLLINARE E TEODORO

Citazioni:

> Visitavit Altare maius sub invocatione S(anctissi)ma Trinitatis fornicatum in capite ecclesiae ad orientem situm, quod Iconam habet quadratam magnam ad proportionem firmam, et stabilem columnis ligneis quadratis eleganter incisis, et deauratis septam S(anctissi)ma Trinitatis in parte superiore, Beatae Virginis, et D(omini) N(ostri) Iesu Christi in media, Sti Apollinaris à dextris, S(anc)ti Theodori à sinistris in tabula depictis imaginibus ornatam (Sacra visita 1605, f. 69v).

Annotazioni:

Stava sull'altar maggiore, intitolato alla santissima Trinità. Dalla descrizione della fonte, chi scrive non esclude possa trattarsi della *Madonna con Bambino con i santi Teodoro e Apollinare* attribuito a Ruggero Loredano (1535 c.-1609/10) e di recente riconsiderato da Serena Simoni (2013, pp. 67-70 e bibliografia ivi segnalata). Rispetto a Viroli (1991, p. 384), che lo riferisce di provenienza ignota pur senza tralasciare la citazione di Beltrami (1783, p. 114) riferita al Palazzo del Magistrato dei Savi: «un quadro di Luca Longhi esprimente la B.V. col Bambino, s. Apollinare e s. Teodoro», Simoni ne conferma, come sede settecentesca, il Collegio dei Notai (presso il Palazzo del Magistrato dei Savi). Non si vuole qui indugiare né sulla questione attributiva, né sulla corrispondenza o meno di quest'opera con quella descritta da Beltrami, poiché entrambe le questioni, già affrontate da Viroli e Mazza, sono esaustivamente ricordate sempre da Simoni (2013a, p. 67 e bibliografia). Sebbene occorra tenere presente la frequenza di rappresentazioni dei santi Apollinare e Teodoro in area ravennate tra Cinque e Seicento, è bene tuttavia segnalare in questa sede che il dipinto recentemente ricondotto al Collegio dei Notai nel Settecento, potrebbe essere il medesimo che troviamo nel Seicento sull'altar maggiore della chiesa della Santissima Trinità e che scompare nelle descrizioni settecentesche di questa stessa chiesa. Lo spostamento del quadro potrebbe essere avvenuto a seguito dell'inondazione del 1636 o della riedificazione della chiesa nel 1660. L'ipotesi di una coincidenza dell'opera segnalata nella sacra visita con il quadro in questione è avvalorata dalla datazione (compresa tra la seconda metà del Cinquecento e gli albori del Seicento) e dalla descrizione (secondo il consueto punto di vista 'interno'), così come dal dettaglio della grande immagine *quadratam* (un'anomalia nelle pale d'altare), che ci lascia trovare un'ulteriore tangenza con la pala oggi in Classense, pur riconoscendo la necessità di un'analisi del supporto. L'assenza della Santissima Trinità, che stava nella «parte superiore» risulterebbe compatibile con quanto precisato da Mazza:

> Il dipinto ravennate ha certamente subìto riduzioni ed ha quindi assunto un accentuato formato orizzontale. Il bordo superiore taglia il nimbo dorato della Vergine la cui testa sfiora ormai il limite della tela; tra i santi inoltre sembra aprirsi il vuoto, come se le due

zolle sulle quali le figure poggiano si inabissassero improvvisamente in una voragine senza fondo (MAZZA 1992, p. 68).

San Teodoro, solitamente raffigurato come un soldato dall'aspetto giovanile, con barba corta e con un mantello sull'armatura, accompagnato dallo scudo e provvisto della palma del martirio, era stato scelto come protettore del Collegio dei Notai di Ravenna, come testimonia la registrazione di spese da parte del Collegio, per ceri ed olio da accendersi davanti alla paletta di Ruggero Loredano con la Madonna ed i santi Apollinare e Teodoro (MAZZA 1992, pp. 68-69, nota 3, in riferimento ai documenti segnalati in DE LORENZI 1961, p. 95) e l'iscrizione sul libro, dettaglio che potrebbe essere stato aggiunto in un secondo momento .
Nonostante questa precisazione, che comunque deve riferirsi ad una data posteriore al 1660 (anno in cui la chiesa della Santissima Trinità fu riedificata), è da segnalare che i documenti dell'archivio del Collegio non forniscono notizia sull'esecuzione del dipinto, ed è solo in via puramente ipotetica che si potrà ricollegare quell'iniziativa all'istituzione dell'Archivio Notarile, deliberata dalla Comunità ravennate nel 1578 e conclusa nel 1582; è certo invece che nel 1761 il dipinto fu trasferito nella nuova sede del Collegio all'interno del Palazzo Comunale, concessa in uso alla Comunità (MAZZA 1992a, p. 69, nota 1).
Rispetto al nostro documento del 1605, sono compatibili anche la cronologia di Ruggero Loredano (1535-1610) e la presunta data di realizzazione dell'opera (attorno al 1570, come segnalato in MAZZA 1992a, p. 68), mentre discorda invece il termine «tabula» con quello che oggi sappiamo essere un olio su tela (VIROLI 1991, p, 384), ma potrebbe trattarsi di un'imprecisione della fonte.



49. R. Loredano (?), *Madonna con Bambino, sant'Apollinare e san Teodoro*, olio su tel. Ravenna, Istituzione Biblioteca Classense.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 69v.

2.

SANTISSIMA TRINITÀ, GESÙ CRISTO TRA GLI ANGELI, SANT'APOLLINARE E SAN VITALE

Citazioni:

> S(anc)t(issim)ae Trinitatis in parte superiori D(omini) N(ostri) Iesu Christi in media, Angelor(um) multor(um) S(anc)ti Apollinaris a dextris, S(anc)ti Vitalis Martiris à sinistris imagines in pariete sub Iconam sunt depictae (Sacra visita 1605, f. 69v).

Annotazioni:

Immagine dipinta a parete; opera dispersa.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 69v.

3.

BEATA VERGINE COL BAMBINO, TRA SANTA CATERINA, SANT'APOLLINARE, SAN GIOVANNI, SAN VITALE E ANGELI

Citazioni:

> Visitavit Altare sub invicatione S(anc)tae Catherinae, quod habet Iconam elegantem columnis ligneis deauratis, ac depictis septam ad altaris proportionem magnam, firmam ac stabilem Beatae Virginis, et D(omini) N(ostri) Iesu Christi in medio Sanctae Catherinae, Sancti Apollinaris, ac trium Angelor(um) à dextris, Sancti Iohannis, S(anc)ti Vitalis, ac trium Angelor(um) à sinistris, unius Angeli in imo imaginibus eleganter depictis ornatam (Sacra visita 1605, f. 70r).

Annotazioni:

Stava sull'altare di santa Caterina; opera non identificata.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 70r.

4.
SANT'ERASMO

Citazioni:

> Visitavit Altare Sancti Erasmi Martiris in medio ecclesiae parieti dextro coherens, Imaginem S(anc)ti eiusdem exinterati in tela tabulis anglutinata (Sacra visita 1605, f. 70r).

Annotazioni:

Stava sull'altare di sant'Erasmo; opera non identificata.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 70r.

5.
SAN VINCENZO

Citazioni:

> Ecclesia decentis structurae formam habet, cancellum ligneum ceruleo depictum colore in extremitate fornicis collocatum annexa habet scabella ad usum fenestram unam à dextris Altaris quadratam latericiam vitreo clausam opere ostium latericium, quod introitum prebet in oratorium S(anctissi)ma Annunciationis fenestram latericiam quadratam supra illud vitreo clausam opere Sancti Vincentii ordinis predicatorum imago in pariete depicta à sinistris est (Sacra visita 1605, f. 70v).

Annotazioni:

Era dipinta a parete; opera dispersa.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 70v.

Tra gli arcivescovi che maggiormente si distinsero nel periodo *post*-conciliare a Ravenna, va certamente annoverato Cristoforo Boncompagni, bolognese e nipote di papa Gregorio XIII, eletto alla sede di Apollinare il giorno 15 ottobre del 1578. Al suo nome si lega l'atto di nascita della parrocchia di San Rocco, nel 1583, sebbene nella Visita Pastorale compiuta il 26 novembre di quell'anno la parrocchia appaia ancora con il titolo di «Sant'Eulalia in San Mamante». L'atto era infatti il risultato di una complessa situazione giuridica, indirettamente legata alla basilica di Sant'Agata, in cui risiedevano contemporaneamente tre parroci, i quali esercitavano il loro ministero pastorale a turni settimanali. Con un decreto del 25 giugno 1571, il cardinale Giulio Feltrio Della Rovere provvide a definire chiaramente i confini delle singole parrocchie, così che ogni parroco avesse a cura diretta i propri fedeli; la giurisdizione fuori delle mura rimase assegnata alla parrocchia con il titolo delle sante Lucia ed Eulalia, sebbene i parrocchiani dovessero recarsi a Sant'Agata per ricevere i sacramenti. Boncompagni, avvertendo subito l'anomalia di questa situazione, riuscì a trasferire la sede di culto presso la chiesa di San Mamante, piccolo edificio di culto fuori della porta omonima e dipendente dai canonici regolari di San Giovanni Evangelista.[338]

In seguito, fu iniziata la costruzione di un nuovo tempio, fuori la porta Sisi oltre il ponte sul fiume Ronco; l'edificio doveva essere più comodo e di proporzioni maggiori rispetto alla chiesetta di San Mamante. La nuova sede fu compiuta nel 1588 e fu chiamata «San Rocco», a ricordo di quella di titolo omonimo, che si trovava in riva al Ronco e nelle vicinanze dell'attuale porta Nuova. Nella visita pastorale del 25 marzo 1591 il vecchio nome di «Sant'Eulalia» è già sparito e la parrocchia ha assunto definitivamente quello di «San Rocco».[339]

Il riferimento alla vecchia chiesa induce a pensare al culto di san Rocco come antico in Ravenna, legato a qualche episodio pestilenziale occorso in città; sappiamo anche che il santo, nel suo peregrinare per l'Italia, passò per la Romagna e sostò in Cesena, dove benedisse gli appestati e lasciò illustri memorie della sua santità.[340]

In questa chiesa sono attestate due confraternite di laici: la confraternita di san Rocco (già intitolata a San Nicola) e quella del Santissimo Sacramento, creata dall'arcivescovo Boncompagni e poi confermata nel 1613 dal cardinale Pietro Aldobrandini[341]

> con un oratorio appresso ad esso, in onor di san Carlo fondatovi ormai saranno quarant'anni, i cui confrati godono molte indulgenze concesseli con suo breve Spedito in Roma l'anno 1657 dal regnante pontefice Alessandro VII.[342]

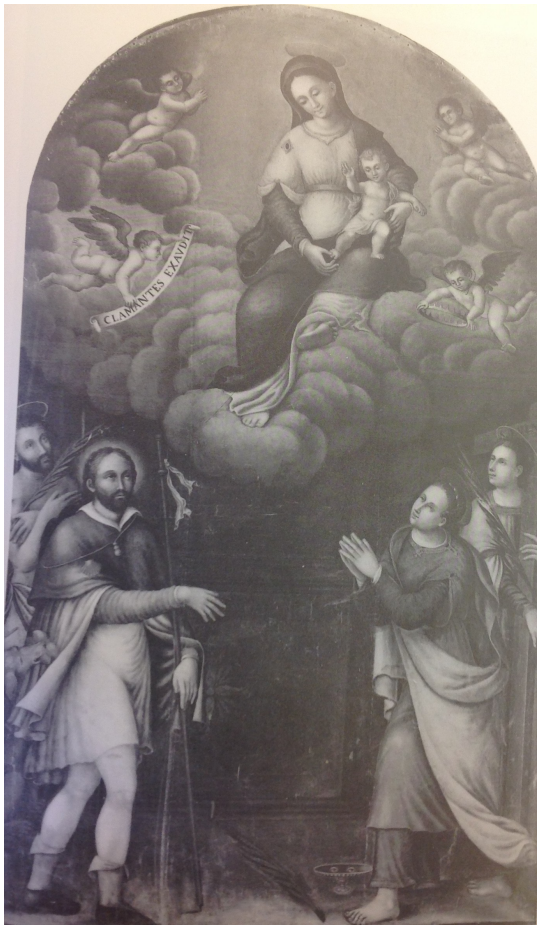
Nella descrizione della visita del 4 gennaio 1613[343], leggiamo che vi si trovavano tre altari costruiti in mattoni: sul maggiore, ad oriente, si venerava un quadro raffigurante la Madonna (in alto e al centro), attorniata da san Rocco, san Sebastiano, santa Lucia e santa Eulalia; i due altari laterali erano posti lungo le pareti, quasi al centro dell'edificio, e quello di destra era intitolato a sant'Antonio, corredato di una tela con al centro la Vergine Addolorata con in grembo il Divin Figlio in Pietà; ai suoi lati, i santi Antonio e Francesco; sull'altare di sinistra, intitolato a san Rocco, si venerava un quadro rappresentante ancora

338 RABOTTI 2003, p. 70.
339 *Id*, p. 71.
340 FABRI 1664, p. 314.
341 Sacra visita 1613, cc. 175-176.
342 FABRI 1664, p. 315.
343 Sacra visita 1613, c. 172.

la Vergine e, lateralmente, santa Lucia e lo stesso san Rocco. Sostanzialmente, la chiesa del Cinquecento è arrivata pressoché intatta sino all'inizio dell'Ottocento.[344]

344 Si confronti con: RABOTTI 2003, p. 71.

1.
VERGINE IN GLORIA CON SANTI



50. G.B. Ragazzini, *Madonna con il Bambino e santi (Rocco, Sebastiano, Lucia, Eulalia),* olio su tela. Ravenna, chiesa di San Rocco.

Citazioni:

> Visitavit Altare maius in capite, et eminentiore ecclesie parte situm ad oriente, icona firma atque stabili columnis ligneis depictis munita, Beatae Virginis in media superiore parte, S(anc)ti Rochi à dextris, ac S(anc)ti Sebastiani, à sinistris S(anc)ta Lucia, ac S(anc)ta Eulalia imaginibus in tela eleganter depictis ornata (Sacra visita 1605, f. 110r).

> Post tabernaculum Icon est coronibus ligneis depictis ornata, in qua coloribus expressa est imago B. Virginis in eminitiori loco, qua ad dexteram habet S. Rocchum ac Sancti Sebastianum, ad lavam S. Luciam ac S. Eulaliam, ei umbrella ex tela depicta imminet, ac

totum altari dibita supellectili instructum cancilli lignei circundant (Sacra visita 1613, c. 172).

Prima in chiesa vi è un'Ancona all'altare maggiore dove è depinta l'Assuntione della Madonna, S. Rocco, S. Sebastiano, S. Lucia, S. Eulalia con ornamento attorno nero, e rosso, quale al ponte è stata transferita dal Rettor novo nella sacrestia in frontispicio, che serve anco per l'altare, e non tiene così occupato il loco, come facea con tela, che la coprì di color ceruleo (Inventario Aldobrandini 1613, f. 98r).

Ad hoc altare ! Santissimo Sacramento! erecta est Societas Sanctissimi Sacramenti; habens onus confrater facere celebrare duos missas ! …! . (Sacra visita 1651, f. 39r).

Annotazioni:

Tuttora in loco; non menzionata da Fabri.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 110r; Sacra visita 1613, c. 172; Inventario 1613, f. 98r; Sacra visita 1651, f. 39r.

Bibliografia:

RICCI 1923, p.138; BOLAFFI 1975, p. 297; VIROLI 1991, p. 126.

2.
VERGINE E GESÙ DEPOSTO DALLA CROCE, SANT'ANTONIO E SAN FRANCESCO

Citazioni:

Visitavit Altare sub invocatione S. ti Antonij ad dextera ecclesiae et fere in medio situm icona firma atque stabili coronis ligneis circumdata Imagine Beatae Virginis medio, N(ostrum) D(ominum) de Cruce deposito in grembo tenentis, S(anc)ti Antonij a dextris et S(anc)ti Francisci à sinistris in tela tabulis anglutinata (Sacra visita 1605, f. 110r-110v).

Altare D(ivo) Antonio sacrum in medio fore ecclesia situm est ad illius dexteram, iconam cum coronidibus ligneis habet ex tela, in qua depicta est Beata Virgo vulnis complexa filium e Cruce depositum, à dextris S. Antonium et à sinistris S. Franciscus, ipsium Altari aliqua supellectili est instructum, umbrella tamen superimpendens satis angusta (Sacra visita 1613, c. 172).

Annotazioni:

Opera non più in loco; non identificata; era sull'altare di sant'Antonio; non menzionata da Fabri.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 110rv; Sacra visita 1613, c. 172.

3.
VERGINE, SAN ROCCO E SANTA LUCIA

Citazioni:

> Visitavit Altare sub invocatione Beati Rochi e, regione alterius sup(radic)ti situm, icona firma, atque stabili, coronis ligneis deauratis circumndata, imaginibus Beatae Virginis in excelsa parte, in media cuius Beatae Virginis, beati Rochi à dextris, sanctae Luciae à sinistris eleganter in tela tabulis glutinata depictis ornatia, eiusdem s(anc)ti Rochi lignea imagine super altaris gradum collocata, cruce lignea depicta (Sacra visita 1605, f. 110v).
>
> Cum ad hoc altare, et ad Altare Pietatis nulla sit obligation missarum; Illustrissimus imposuit onus celebrandi in festivitate s.ti Rochi; ad altare vero Pietatis in festivitate S(anc)ti Antonij et S.ti Francisci (Sacra visita 1651, f. 38v).

Annotazioni:

Opera non più in loco; non identificata; stava sull'altare di san Rocco (qui «beato»); non menzionata da Fabri.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 110v; Sacra visita 1651, f. 38v.

4.
SAN ROCCO

Citazioni:

> Eiusdem s(anc)ti Rochi lignea imagine super altaris collocata, cruce lignea depicta (Sacra visita 1605, f. 110v).
>
> Lignea praeterea effigies et depicta S. Rocchi supra altaris gradu firmiter collocata est (Sacra visita 1613, c. 173).

Annotazioni:

Opera non più in loco; non identificata; stava sull'altare di San Rocco; non menzionata da Fabri.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 110v; Sacra visita 1613, c. 173.

5.
S. RINALDO

Citazioni:

Una statua di San Rainaldo con sue Reliquie (Inventario 1674 - in 1678 -, f. 111r.).

Annotazioni:

Opera non più in loco; non identificata. Collocazione non precisata. Non menzionata da Fabri.

Fonti:

Inventario 1674 (in 1678), f. 111r.

6.
S. MASSIMIANO

Citazioni:

Una statua di San Massimiano con sue Reliquie (Inventario 1674 - in 1678 -, f. 111r).

Annotazioni:

Opera non più in loco; non identificata; collocazione non precisata; non menzionata da Fabri.

Fonti:

Inventario 1674 (in 1678), f. 111r.

CHIESA DI SANT'URSICINO

La chiesa, di ignota origine (ma già esisteva nel secolo XIV, come attestano alcuni documenti segnalati dal Fabri) e oggi scomparsa, era intitolata al primo dei santi martiri ravennati ed era sita nei pressi di San Giovanni Battista. Nell'anno 1618 vi fu eretta la confraternita laica dei Ciabattini o Scarpinelli, sotto l'invocazione dei santi martiri Crispino e Crispiniano, protettori di quell'arte, dei quali ogni anno viene solennizzata la festa il giorno 20 ottobre; la confraternita aveva proprie costituzioni, approvate l'anno 1637 dal cardinale Luigi Capponi arcivescovo, e i suoi membri indossavano vesti di color giallo-rossiccio (*leonato*).[345] La menzione della chiesa e della società dei Calzolai, sotto la protezione di san Crispino, si trova già nelle visite pastorali della prima metà del Seicento:

> Visitatio Ecclesiae S.ti Ursicini et Societatis sub Invocatione S. Crespini[346]
>
> chiesa di Sant'Ursicino e Società dei *Calceolarios*[347]

345 FABRI 1664, p. 388.

346 Visita pastorale del maggio 1626, in Sacre Visite 1621-28, f. 94v.

347 Sacra visita 1651, f. 72r.

Opere menzionate dalle fonti

1.
VERGINE CON SANTI (URSICINO, PIETRO E PAOLO, CARLO BORROMEO)

Citazioni:

> Porta ecclesiae lateritia rotunda è cuius regione Altare est lapideum ad formam debita supellectili Iconq(ue) Parieti herens continens Imagines Ss(anctissi)mus Petri et Pauli, Ursicini et Caroli media habentes B(eatissim)mam Virginem Mariam. Extra iconam in frontispicio eodem hinc inde pictum est mysterium Annunciationis (Sacra visita 1626, f. 94v).

Annotazioni:

Opera non identificata. Nella Sacra visita del 12 agosto 1613, del cardinale Pietro Aldobrandini e Gaspare Zambellotto, era stata data disposizione di dipingere un'immagine del santo titolare, Ursicino, sopra la porta della chiesa:

> Supra porta ecclesiae pingatur Imago sancti Ursicini Martyris infra quidecim dies post notitiam eorum decretorum (Sacra visita 1613, c. 445).

Non è chiaro se si tratti dell'immagine realizzata dopo la visita pastorale del 1613, eseguita con qualche ripensamento o variazione, oppure di un'ulteriore effigie.

Fonti:

Sacra visita 1613, c. 445; Sacra visita 1626, f. 94v.

CHIESA DI SAN VINCENZO (ED ANASTASIO)

Non più esistente, stava nei pressi dell'odierna via Antica Zecca, vicino a Santa Caterina, in un luogo oggi non bene precisato, per assenza di vestigia. Nei documenti (v scheda e Appendice) viene ricordata come «San Vincenzo ed Anastasio». Fondata nel secolo X, nel 1193 è chiamata «monastero» e nel 1274 ricordata come parrocchia; nel 1366 era vicina alla Zecca o Monte di Pietà, e per questo motivo Girolamo Rossi la definisce *de Moneta Aurea*. L'antica chiesa fu demolita nel secolo XVIII, per volere del parroco, che la fece ricostruire di dimensioni ridotte, cruciforme, ad una sola navata e con tre altari. La parrocchia fu soppressa nel marzo 1806, per essere aggegata a quella di San Francesco.[348]

348 RABOTTI 2003, p. 253.

Opere menzionate dalle fonti

1.
VERGINE, I SANTI VINCENZO E ANASTASIO

Citazioni:

> Visitavit Altare unicum super quo custodia p(redict)um est collocata, quod habet iconam firmam et stabilem magnam ad Altaris proportionem Beatae Virginis, ac SS. Vincentij, et Anastasij in tabula depictis imaginibus ornatam (Sacra visita 1605, f. 82r).

Annotazioni:

Opera non identificata; stava sull'altar maggiore.

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 82r.

2.
ANCONA CON VERGINE E BAMBINO IN BRACCIO, I SANTI VINCENZO E ROCCO

Citazioni:

> Un'Ancona sopra l'Altare con l'Imagine della Beata Vergine col Bambino in braccio, S. Vincenzo, e S. Roccho (Inventario parrocchiale 1630).
>
> Un'Ancona sopra laltare con l'imagini della Beat(issi)ma Vergin(e) col Bambino Gesù in braccio, e S. Vincenzo e S. Rocco (Inventario parrocchiale 1645).
>
> Un'Ancona sopra l'Alt(ar)e con l'imagine del Bambino Giesù in braccio alla Beat(issi)ma Verg(in)e, da un canto S. Vincenzo, dall'altro S. Rocco (Inventario parrocchiale 1678, f. 97r).

Annotazioni:

Opera non identificata; forse stava sull'altar maggiore. Non è chiaro se si tratti della stessa immagine che sopra è riferita essere dei santi Vincenzo e Anastasio (con insistente errore di interpretazione sul santo che affianca il titolare), oppure di un'altra opera che andò a

rimpiazzare la precedente. È comunque probabile che l'ancona citata nella fonte del 1605 sia stata adattata o rifatta inserendo la figura di san Rocco, in ragione della peste del 1630 (la prima menzione del santo si trova infatti nell'inventario parrocchiale del 1630).

Fonti:

Inventario parrocchiale 1630; Inventario parrocchiale 1645; Inventario 1678, f. 97r.

BASILICA DI SAN VITTORE

Sita nella zona fuori da Porta Serrata, oggi la chiesa è scomparsa (al suo posto ne sorge una moderna)[349]; incerta è l'epoca della sua fondazione, ma la sappiamo comunque esistente già nella metà del secolo VI.[350] Fabri stesso la definisce «basilica antichissima e parochiale».[351] In origine doveva avere tre navate; nei secoli seguenti fu rimaneggiata la facciata e vi si aggiunse un quadriportico retto da pilastri; forse attorno all'anno Mille, il presbiterio venne rialzato e nel vano ottenuto fu creata una cripta a volta, retta da quattro colonnine. Nel secolo XVI sembra aver subìto un'importante mutilazione: lo segnala Mazzotti[352], documentandola ad una sola navata e senza più cripta (forse divenuta per qualche ragione impraticabile), ma lo si evince anche dagli atti della Sacra visita del 19 aprile 1605, in cui viene descritta con un unico altare: «Visitavit Altare unicum in capite ecclesiae».[353]

La cripta riappare nella seconda metà del secolo XVII, durante i lavori condotti in chiesa dal parroco Giuseppe Maria Pascoli (1674-1706), il quale, volendo adibire l'abside a sagrestia, fece costruire un presbiterio quadrato; per gettare le fondamenta del muro che avrebbe diviso il nuovo presbiterio dall'antica abside, intaccò la volta della cripta. Accortosi della cosa, ma comunque intenzionato a condurre a termine i lavori iniziati, fece demolire tutto, disperdendo così le colonne e l'antico altare ivi ritrovato. Sull'altare del rinnovato presbiterio fu collocata (1696) una tela appositamente dipinta dal pittore forlivese Filippo Pasquali (la tela si conserva ancora oggi all'interno della chiesa moderna) e raffigurante i santi Vittore, Giuseppe ed Eustachio.[354]

Già nel 1632 la chiesa si era arricchita di una nuova cappella, dedicata alla Madonna della Neve, che fu aperta nel muro settentrionale, alla quale in seguito ne fu aggiunta una ulteriore, voluta dallo stesso Pascoli e in cui si sarebbe venerato il Crocifisso; quest'ultima fu completata tra la fine del secolo XVII e l'inizio del XVIII. L'edificio venne così ad avere una planimetria cruciforme; dell'antico splendore rimasero solo lacerti di pavimento in marmo. Agli inizi del Novecento la basilica venne ripristinata all'originaria tripartizione delle navate insieme all'antica abside (che fu anche decorata a finto mosaico), e fu costruito il campanile nel fianco sud.[355]

In aggiunta a quanto già segnalato da Mazzotti, la consultazione dei documenti d'archivio ci permette di aggiungere ulteriori nuovi tasselli: dalle sacre visite apprendiamo infatti che

---

349 La basilica andò completamente distrutta dai bombardamenti angloamericani del 4 settembre 1944; una volta ricostruita, ritornò in attività il 13 dicembre 1948, grazie all'arcivescovo di Ravenna Giacomo Lercaro, che ne conferì il possesso parrocchiale al nuovo parroco Giovanni Baldini.

350 Scrive Mazzotti: «Nella seconda metà del sec. VI la sua esistenza è testimoniata in modo inequivocabile; difatti in un papiro ravennate, passato poi a Parigi, che reca la data del 564, si fa cenno ad una casa *quae est post basilica Sancti Victoris Ravennae*. In quell'anno, dunque, non solo esisteva, ma doveva avere una certa ampiezza; l'arguiamo dall'appellativo di *basilica* che le si attribuisce» (RABOTTI 2003, p. 86).

351 FABRI 1664, p. 383.

352 RABOTTI 2003, p. 86

353 Sacra visita 1605, f. 92v.

354 Sant'Eustachio era venerato particolarmente dai cacciatori e pescatori, da quegli uomini che mantenevano la famiglia con i proventi della valle e del bosco. La pala del Pasquali, che per cronologia esula dall'oggetto del presente studio, è rimasta sopra l'altare maggiore fino alla ricostruzione del 1907, quando, per dare spazio alla nuova sistemazione dell'abside, fu posta dall'allora parroco don Giulio Morelli sopra la porta di ingresso. Il Parroco don Giulio Fantini l'ha salvata da disastro della guerra. Ora, riportata all'antico splendore con un paziente lavoro, è collocata nella cappella del SS. Sacramento posta a sinistra entrando nella nuova Chiesa.

355 RABOTTI 2003, p. 87.

nella prima metà del secolo XVII sopra l'altar maggiore era collocata una tela dipinta con l'immagine della beata Vergine, san Pietro a destra e san Vittore a sinistra; alla sommità dell'abside stava un'immagine lignea del Crocifisso; a parete, nella zona superiore che stava sopra la trave della tribuna, vi era poi un'immagine con la Beata Vergine in mezzo, sant'Antonio Abate a destra, san Rocco a sinistra; mentre l'altare intitolato a Santa Maria della Neve (presso il quale aveva sede l'omonima società di laici, sia maschile che femminile) lo sappiamo, già nel 1626, essere in laterizio e collocato a destra dell'ingresso, corredato di una tela con la Vergine e il Bambino, il cardinale san Carlo Borromeo a destra, sant'Antonio Abate a sinistra, mentre al sommo apice l'effigie di Dio Padre.

Opere menzionate dalle fonti

1.
VERGINE, SAN PIETRO E SAN VITTORE

Citazioni:

> Visitavit Altare unicum in capite ecclesiae p(redict)ae Icona Beatae Virginis in medio S(anc)ti Petri à dextris S(antc)ti Victoris à sinistris imaginibus depictis in tela (Sacra visita 1605, f. 92v).
>
> Supra altari lateritium debita ornatum supelectili fixum est tabernaculum ligneum dipictum et deauratum, clavi observatum. Post illud icona est, in cuius tela depicta est Imago Beatissimae Virginis cum effigies S.ti Petri à dextris et S.ti Victoris à sinistris. In summo absidis est imago S.mi Crucifixi lignea (Sacra visita 1613, c. 259).
>
> Un'Ancona ad oglio con l'Immagine della Madonna, S. Pietro et S. Vittore senza tela (Inventario 1613, f. 26r).

Annotazioni:

Opera non identificata; stava sull'altare maggiore (altare unico), in fondo alla chiesa; alla sommità dell'abside vi era un'immagine lignea di Cristo. Non menzionata da Beltrami, è invece segnalata da Ribuffi nel 1833, ma spostata sopra la porta d'ingresso:

> Tavola di antica maniera rappresentante la Beata Vergine in mezzo, ed ai lati S. Pietro Apostolo e S. Vittore - d'*incerto Pittore* di merito (RIBUFFI 1833, p. 57).

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 92r; Sacra visita 1613, c. 259; Inventario 1613, f. 26r.

Bibliografia:

RIBUFFI 1833, p. 57.

2.
VERGINE, SANT'ANTONIO ABATE E SAN ROCCO

Citazioni:

> Imago lignea magnitudinis feri hominis D(omini) N(ostri) Iesu Christi in ipsius tribunae parte superiori super trabe collocata parieti adheret Beatae Virginis in medio, S(anc)ti Antonij Abbatis à dextris, S.(anc)ti Rochi à sinistris in medio ecclesiae à latere epistolae imagines in pariete suae depictae (Sacra visita 1605, f. 93v).

Annotazioni:

Opera non identificata; stava nella parte superiore della tribuna, al centro della chiesa, dal lato dell'epistola. Non menzionata né da Beltrami (1783), né da Ribuffi (1833).

Fonti:

Sacra visita 1605, f. 93v.

3.
VERGINE, SANT'ANTONIO ABATE E IL CARDINALE BORROMEO

Citazioni:

> Hoc unus addictus est semper in medio eius altare erectum est lateritium ad dexterum parietem ingredientium ecclesiam . In eo erecta dicitur Societas virorum et mulierum sub Invocatione S(anc)tae Mariae ad Nives ! …! . Iconam habet ex tela parieti inmixam satis elegrantem in cuius medio est effigies B(eatissi)mae Virginis Mariae puerum Iesum, à dextris Imago S. Caroli Card. Borromei, à sinistris vero S(anc)ti Antonij Abbatis et summo apice effigies Dei Patris (Sacra visita 1626, f. 82v).
>
> Un altro altare e Cappella dedicata alla B.V. della Neve con gradini, et Ancona dorata in parte dove sta dipinta la Santissima Vergine in mezzo a due serafini con Bambino Gesù e da un lato S. Carlo Borromeo, e dall'altro S. Antonio Abbate, al quale Altare sta eretta la compagnia della Madonna della Neve (Inventario dei Beni Mobili della chiesa parrocchiale di San Vittore 1697, f. 15r).

Annotazioni:

Opera non identificata; stava sull'altare della compagnia della Madonna della Neve, nell'omonima cappella, a destra della chiesa. Beltrami (1783) la segnala nel Coro, come opera ritenuta di Giovanni Barbiani:

> Nel Coro sta appesa una tavola creduta di Gio. Barbiani, dove si rappresentano la B. V. col Bambino in braccio, e alcuni Angeli su le nubi, e da basso i Santi Carlo Borromei, e Antonio Abbate inginocchioni (BELTRAMI 1783, p. 148).

Non menzionata da Ribuffi (1833).

Fonti:

Sacra visita 1626, f. 82v; Inventario parrocchiale 1697, f. 15r.

Bibliografia:

Beltrami 1783, p. 148.

4.
SAN GIUSEPPE COL BAMBIN GESÙ, SAN VITTORE E SANT'EUSTACHIO



51. F. Pasquali, *San Giuseppe col Bambin Gesù, e i santi Vittore ed Eustachio*, seconda metà del secolo XVII. Ravenna, chiesa di San Vittore.

Citazioni:

> L'Altare Maggiore con gradini e pallio di marmo, con quadro o su Ancona Grande di marmo di Filippo Pasquali con le figure di San Giuseppe col Puttino Giesù, S. Vittore e s. Eustachio (Inventario dei Beni Mobili della chiesa parrocchiale di San Vittore 1697, f. 15r).

Annotazioni:

Si tratta della pala di Filippo Pasquali, ancora nell'odierna fabbrica. Sull'altar maggiore, il primo dei tre altari menzionati nell'Inventario del 1697. Segnalata anche da Beltrami (1783) e Ribuffi (1833), nella stessa collocazione d'origine, sull'altar maggiore.
Il documento (sino ad ora inedito) sopra trascritto, conferma in via definitiva quanto Elisa Garavini di recente ipotizzava:

> Considerata la dedicazione della chiesa, certamente si può affermare che la pala in oggetto era in antico collocata sull'altar maggiore, ove si volevano glorificare i due santi martiri, accomunati dal fatto di essere guerrieri (GARAVINI 2013, p. 94).

Fonti:

Inventario parrocchiale 1697, f. 15r.

Bibliografia:

BELTRAMI 1783, p. 148; RIBUFFI 1833, p. 57; GARAVINI 2013, p. 94.

Parte III.
Ravenna e il patrimonio storico-artistico del clero secolare tra Cinque e Seicento

1. *Breve panoramica*

Per comprendere più a fondo il ruolo degli artisti attivi a Ravenna tra Cinque e Seicento, limitatamente a coloro che sono stati menzionati in questa ricognizione, occorrerà accennare molto brevemente al contesto ravennate pre-conciliare, dal momento che molti degli autori le cui pale ornarono gli altari cittadini di età tridentina e *post*, vissero ed operarono in realtà in un'epoca ad essa, anche se di poco, antecedente.
Il tenace policentrismo del territorio romagnolo, causa, fin dal Due-Trecento, di un'accesa conflittualità tra le varie città, aveva conferito una caratterizzazione differenziata alle varie corti: gli effetti delle diverse gravitazioni culturali si protrassero anche nel Cinquecento, allorché quasi tutta la Romagna passò sotto l'influsso della Chiesa. Ravenna, in particolare, si contraddistinse per l'influenza delle tendenze venete e ferraresi sugli artisti locali, a partire da Rondinelli (che negli anni veneziani fu nella bottega di Giovanni Bellini), fino al forlivese Baldassarre Carrari, il quale, a seguito del soggiorno ravennate, modificò la propria educazione impostata sia sui modi della pittura nordica che su quelli di Marco Palmezzano (a Forlì fino al 1539).[356] Ma chi mostrò una maggior sensibilità verso questo cambiamento del clima culturale, «quasi indiretto preludio al nascere della maniera moderna» (COLOMBI FERRETTI 1992, p. 278) furono i due fratelli cotignolesi Bernardino e Francesco Zaganelli, che lavorarono assieme fino allo scadere del primo decennio; morto Bernardino, Francesco proseguì l'attività in solitaria fino al 1532, «continuando sulla linea assai più nordica che italiana» (COLOMBI FERRETTI 1992, p. 278), com'era già avvenuto in precedenza nella pittura sua e del fratello, soprattutto in riferimento a Dürer. Gli Zaganelli, contrariamente a quanto era solito accadere agli artisti romagnoli, giunsero ad operare anche in Emilia e Lombardia.[357]
Il termometro del fermento artistico in Romagna salì decisamente nel secondo decennio del Cinquecento, quando nella chiesa cesenate di Sant'Agostino arrivò la pala d'altare eseguita dall'urbinate Gerolamo Genga (il contratto è del 1513, l'inaugurazione del 1520). Le parti superstiti provenienti da questo maestoso complesso (in particolare la tavola centrale, oggi a Brera, con la *Disputa sull'Immacolata Concezione* e la cimasa con l'*Annunciazione*, unico pezzo rimasto nella sede d'origine), oltre a testimoniare l'attualità del tema teologico e, conseguentemente, l'alta committenza (gli Agostiniani), lasciano trapelare il vivo legame delle terre romagnole con gli straordinari eventi figurativi della capitale pontificia, ovvero la 'maniera moderna' di Leonardo, Michelangelo e Raffaello. La presenza a Cesena di questo straordinario caposaldo della maniera moderna ebbe un'eco molto vasta, soprattutto, nel caso di Ravenna, sulla pittura di Girolamo Marchesi da Cotignola (il cui catalogo è stato a lungo confuso con quello di Francesco Zaganelli), il quale fu sicuramente vicino a Genga, anche se non suo collaboratore diretto.[358]
Non si riscontrano invece echi diretti sui dipinti qui censiti e riconosciuti, sino a questo momento.

356 COLOMBI FERRETTI 1992b, p. 278.
357 *Ibid*.
358 *Id*., p. 279.



52. G. Genga, *Disputa sull'Immacolata Concezione*, olio su tavola, 1513-1520. Milano, Brera.

Quando, nel 1507, nacque a Ravenna il più insigne dei pittori ravennati del Cinquecento, Luca Longhi, la dominazione veneta, che sarebbe durata fino al 1509, stava volgendo al termine; il governo della Repubblica aveva contribuito a migliorare la qualità di vita della città-suddita, attraverso un maggior sviluppo del mercato agricolo, un più equo sistema fiscale, una frequente ed innovativa attività di lavori pubblici, un maggiore apporto di nuovi gruppi professionali, quali notai, medici, maestri, mercanti, artigiani, militari, a cui si aggiunse la visita in città di letterati veneti del calibro di Pietro Bembo o di scultori come Pietro Lombardi.[359] Allo stesso tempo, anche gli intellettuali ravennati (è il caso di Tommaso Rangone) contribuirono ad arricchire gli ambienti colti padovani e veneziani:

> Per ciò che riguarda la vita culturale, un vento corposo di umanesimo marciano svincola Ravenna dal tradizionale asse romagnolo bolognese e la fa partecipe – sia pure in termini marginali – della grande ondata di eruditi e maestri bizantini profughi da Costantinopoli.[360]

359 Viroli 2000, p. 9.
360 Bolognesi 1986.

Con la fine del dominio veneto, il 27 maggio 1509, Ravenna tornò in potestà dello Stato Pontificio, insieme alle altre città romagnole e a Bologna: la città esarcale, che un tempo fu capitale imperiale e signorile, si ritrovò così nuovamente suddita ed asservita ad un nuovo governo (questa volta ecclesiastico) che, dal punto di vista giurisdizionale e fiscale, assunse da subito i medesimi contorni del precedente. Del resto, lo stesso pontefice Giulio II, con il breve del 24 aprile 1510, confermò tutte le concessioni di cui i rappresentanti delle comunità, recatisi appositamente a Roma, avevano fatto richiesta.[361]
Questo *status quo* era però destinato a subire una brusca scossa: l'11 aprile 1512, nel giorno della Pasqua Santa, Ravenna prestò il terreno a quella che sarebbe stata ricordata come una delle battaglie più violente e sanguinose della storia moderna, tra francesi da un lato e le truppe ispano-pontificie dall'altro.[362]
Nonostante gli esiti infausti della Battaglia di Ravenna per la Lega Santa, la città rimase dello Stato pontificio, anche se questo tragico evento segnò una brusca rottura nella storia locale: prima con le distruzioni e le depredazioni seguite al Sacco, poi con decenni segnati da un regime fiscale più esoso e meno efficace di quello veneziano nell'assicurare quiete e civile protezione, sia dento le mura che fuori. Fu così conosciuta una condizione di disgregazione sociale e di faziosità, ben stigmatizzata da Niccolò Machiavelli, nel giustificare l'azione «virtuosa e rigeneratrice» di Cesare Borgia sulle città romagnole.[363]
Lo stesso Tomai, a proposito di Ravenna in quegli anni, riportava:

> In essa si levò una setta d'huomini tanto empi, et scelerati, che non havendo a schifo di commettere ogni sorte di tristitia, et ribalderi; sforzavano donne, rubavano chiese, affrontavano alla strada gentil huomini, et altre honeste persone, et con minaccie d'ucciderli, gl'inducevano a fari tributar denari, frumento, vino et altre cose.[364]

Tra gli anni 1520-1564, l'immagine di Ravenna fu quella di una città tiranneggiata dal potere delle grandi famiglie nobiliari, che, in lotta tra loro, seminarono morte e terrore nell'urbe e nel contado; le due fazioni opposte erano quelle dei Ghibellini, capeggiati dai Rasponi, e i Guelfi, capitanati dai Lunardi. Il paesaggio ravennate è un «paesaggio delle rovine», la cui grande protagonista è l'assenza di un rinnovamento urbanistico: fatta eccezione per la strada detta «delle Stuore» (dove dal 1550, per far fronte a gravi problemi sociali, fu creato un borgo di artigiani specializzati nella fabbricazione delle stuoie in canna di valle) e per il «Ghetto», la città non conobbe infatti alcuna specializzazione o differenziazione delle zone, con i relativi vincoli d'uniformità abitativa. La politica edilizia intrapresa dalle grandi famiglie ravennati non fu quella al servizio di un buon vivere pubblico, ma quella delle massicce dimore-fortezza in città e delle ville-castello nel suburbio, quasi a voler ribadire ed eternare nelle forme architettoniche la propria potenza dinastica.[365]
La spigolosità del panorama urbanistico ravennate del Cinquecento venne senz'altro edulcorata dalla presenza dei grandi complessi abbaziali, in cui gli ordini religiosi, alla ricerca di monumentalità e decoro, si trasformarono nei più importanti committenti della città. Le abbazie di Classe, San Vitale, Santa Maria in Porto e San Giovanni Battista,

361 VIROLI 2000, p. 9.
362 *Ibid*. Sulla battaglia di Ravenna, si vedano due testi, cronologicamente tra loro agli antipodi: quello più recente, SIMONI 2014a e la testimonianza coeva TOMAI 1580, dello storico annalista del Cinquecento la cui opera conobbe ampia diffusione.
363 VIVANTI 1983, p. 469.
364 TOMAI 1580, pp. 130-131.
365 VIROLI 2000, p. 13.

grazie alle estese proprietà terriere e alle indulgenti politiche fiscali che la Santa Sede attuò nei confronti degli ordini regolari, poterono attingere a floride risorse economiche ed allestire imponenti cantieri edilizi, sia per l'edificazione di nuove maestose fabbriche (si pensi a quella portuense in città) per il restauro di quelle preesistenti.[366]
Al termine del Concilio di Trento, anche Ravenna, come si è già visto, sebbene relegata al ruolo di piccola città di provincia sede della Legazione di Romagna, tentò di allinearsi a quanto stava già accadendo nel panorama storico-artistico degli altri centri della penisola (come Bologna), a partire dalla creazione di cappelle laterali agli edifici preesistenti e del loro abbellimento. Nella città romagnola, che non poteva aspirare alla presenza dei grandi nomi del tempo, operavano artisti ed artigiani stanziali al servizio di una committenza soprattutto ecclesiastica, costituita da conventi, monasteri e clero secolare. In particolare, due erano le maggiori botteghe ravennati, succedutesi nel tempo: quella dei Longhi, ancora legata alla lezione della scuola veneta, e quella dei Barbiani, più vicini, per formazione, all'ambiente *post*-tridentino di influsso carraccesco.[367]
Verso la fine del secolo, si avvertì un rinnovamento omogeneo del linguaggio pittorico: si trattava di quel pittoricismo «più mosso e festoso» (COLOMBI FERRETTI 1992, p. 283), nato direttamente dalla costola di Federico Barocci, il quale, è ormai noto, lasciò la sua mirabile pala (oggi a Brera) con *Il Martirio di san Vitale* presso l'omonima abbazia ravennate; in aggiunta a questo dato, chi scrive ha già segnalato un'ulteriore probabile traccia (sino ad oggi sconosciuta) della presenza del pittore in città, nella chiesa di Sant'Apollinarino, in base a quanto riportato dalle fonti d'archivio (v. scheda). Sino a quando non si troverà nel catalogo del Barocci una *Deposizione* che possa corrispondere alla nostra, quanto riporta Colombi Ferretti può dunque andare a supportare, alternativamente, il dubbio che l'opera segnalata dalla fonte non fosse propriamente di Barocci stesso, ma di un suo seguace.

2. *Artisti attivi a Ravenna per il clero secolare, tra Cinque e Seicento*

Non si può parlare della pittura ravennate dei primi del Cinquecento senza passare (seppur velocemente) in rassegna quelli che ne costituirono i pregressi tardo-quattrocenteschi.
L'ultimo ventennio del Quattrocento, in particolare, registrò la presenza a Ravenna di uno dei capolavori dell'arte ferrarese: la monumentale *Pala di Porto* di Ercole de' Roberti, che oggi si conserva a Brera.[368] La pala, che poteva dirsi conclusa nel 1481 (lo attestano i documenti di pagamento), raffigura una Sacra Conversazione in cui, accanto alla Madonna in trono col Bambino, troviamo sant'Anna, sant'Elisabetta, sant'Agostino e san Pier Damiani.[369] Esattamente come si può dire che accadde a Bologna più tardi, attorno al 1518, quando fu consegnata a San Giovanni in Monte l'*Estasi di santa Cecilia di Raffaello* (e con lei un modello con cui i pittori bolognesi si sarebbero trovati inevitabilmente a confrontarsi da lì in poi), lo stesso avvenne a Ravenna nell'ultimo ventennio del Quattrocento con il capolavoro ferrarese, il cui arrivo siglò un momento di svolta nella pittura ravennate, che da allora virò decisamente in direzione ferrarese e veneta.[370] La pala portuense fu

366 *Ibid*.

367 CICOGNANI 1995, p. 118.

368 Si veda *Catalogo* 1892, p. 64.

369 RICCI 1904, p. 11. I pagamenti furono rintracciati dallo stesso Ricci nel vol. 1328 dell'Archivio di Porto, c. 12v, ora all'Archivio Comunale di Ravenna.

370 Il lavoro è documentato e datato, e fu terminato nella primavera di quell'anno. De' Roberti potrebbe aver ricevuto la commissione già due anni prima, quando un falegname ferrarese fu pagato per preparare il pannello (il documento è menzionato in TURRILL 1996, p. 181). Il documento del 1481 fu pubblicato per la prima volta in RICCI 1904, pp. 11-12.

commissionata dai Canonici Lateranensi, per essere posta sull'altar maggiore della chiesa di Santa Maria in Porto Fuori dove fece bella mostra di sé fino a quando il santuario fu trasferito in città: in quell'occasione, anche il dipinto fu portato nella nuova sede:

> e finalmente al presbiterio a man sinistra una gran tavola rappresentante la Beata Vergine in trono con sant'Agostino e col beato Pietro degli Onesti primo Padre e fondatore degli antichi Canonici Portuensi, nella cui effigie si può veder quale fosse anticamente l'abito de' detti Canonici, la qual tavola stava prima nella vecchia chiesa di Porto, fuori della città, et è opera di Ercole da Ferrara pittore antico.[371]

Da quel luogo, la pala di Ercole ferrarese fu in seguito levata e passata ad altra parte della chiesa:

> Fuori del presbiterio a mano destra dirimpetto alla navata laterale vedesi un'antica tavola di Ercole da Ferrara, con la Beata Vergine in trono, sant'Agostino e il beato Pietro degli Onesti detto il Peccatore.[372]

> L'impatto emozionale suscitato dal dipinto nell'ambiente ravennate dovette essere molto forte, soprattutto a causa di quella visione brumosa e crepuscolare della città vista dal mare (forse Classe?), in un'atmosfera di grigie lontananze dove le acque e il cielo si confondono tra loro, ugualmente agitati da una luce quasi temporalesca, cui fa da contrasto la fissità immota determinata dalla calma luce (pierfrancescana) che inonda il vano architettonico, in cui assorte e silenziose si dispongono le figure sacre.[373]

Qui, il paesaggio non è l'unico riferimento alla città di Ravenna: nei rilievi a monocromo che decorano il basamento e il trono della Vergine si ravvisa un richiamo alla Cattedra eburnea di Massimiano, che si conserva nel Museo Diocesano cittadino, mentre la presenza del fondo a tessere dorate nell'estradosso dell'arco trionfale rimanda direttamente alle decorazioni musive.[374]
Finalmente, come non accadeva dall'epoca dei Polentani con l'alta parentesi riminese, a Ravenna giungeva un dipinto moderno, innovatore, aggiornato secondo le ultime tendenze stilistiche rinascimentali:[375]

> L'arte ferrarese viene a riunirsi con la fondamentale tendenza italiana che aveva trovato una prima unità nazionale, un primo accordo tra Nord, Centro e Sud nel convegno di Antonello e di Giovanni Bellini sui moduli sintetici di Piero della Francesca.[376]

371 FABRI 1678, p. 138.
372 BELTRAMI 1783, p. 72.
373 FAIETTI 1994, IV, p. 247.
374 *Ibid.*
375 Contrariamente a Ravenna, la vicina Rimini dopo il Trecento vide la presenza di Piero della Francesca in San Francesco (*con Sigismondo Pandolfo Malatesta di fronte a san Sigismondo*, 1451) e, più tardi, quella di Giovanni Bellini con la sua *Pietà*, ora al Museo Civico di Rimini.
376 LONGHI 1974, p. 546.



53. E. de' Roberti, *Madonna con il Bambino in trono e santi*, 1480-81, olio su tela. Milano, Pinacoteca di Brera.

Una sintesi, quella tratteggiata da Roberto Longhi nella sua *Officina Ferrarese*, che può dirsi compiutamente «italianizzante» (FAIETTI 1994, p. 247), elaborata proprio in un'opera destinata ad una città che all'epoca era subordinata a Venezia (dal 1441), sia politicamente che culturalmente.
Il riverbero della pala portuense sulla pittura locale non fu immediato; anzi, tra il 1480-1495 mancano notizie sulla produzione artistica elaborata o diffusa in città. Chi scrive non può non ricondurre a questo modello la *Madonna col Bambino in trono e santi*, di Carlo Bononi, pittore ferrarese attivo anche a Ravenna (si veda più avanti).
Dopo questo periodo, il primo pittore documentato sarà Baldassarre Carrari, che risulta in città nel 1486.[377]

377 FAIETTI, 1994, p. 247. Sui pittori ravennati, si veda anche: BERNICOLI 1912, pp. 217-243.



54. C. Bononi, *Madonna con Bambino in trono e santi*, olio su tela. Ferrara, Pinacoteca Nazionale.

Agli esordi del Cinquecento: Baldassarre Carrari

Stando alle testimonianze d'archivio, la prima presenza a Ravenna di un artista la cui personalità è ricostruibile sulla base delle opere pervenute, risale al 1486: è il caso di Baldassarre Carrari (Forlì 1460 ca.-Ravenna 1516), pittore forlivese la cui attività è da considerarsi a fianco di quella di Nicolò Rondinelli, con il quale collaborò.[378] Il giudizio ricorrente su Carrari è risultato più volte come denigratorio, al punto che il suo nome ricorre spesso come quello di un debole seguace locale di Melozzo e Palmezzano; solo con lo studio di Stefano Tumidei l'esito pittorico di Carrari è stato rivalutato.[379]

378 FAIETTI 1994, pp. 247 e 249; VIROLI, pp. 203-235. In mancanza di opere che illustrino con certezza la fase veneziana di Rondinelli, occorrerà tornare al 1497, anno in cui (riferisce Faietti) Rondinelli è dato per certo in Romagna: «Forse la collaborazione che si istituì tra i due artisti si risolse in un sodalizio più di ordine mentale che pratico. È comunque innegabile un certo rapporto, dal momento che un autore attento come il Lanzi (che, a differenza di altri, non annoverava il forlivese tra gli allievi del ravennate), tuttavia cadde in uno scambio attributivo di una certa rilevanza, assegnando al Carrari e al figlio di lui, Matteo, il dipinto di Nicolò con la Madonna con il Bambino tra i santi Nicolò da Bari, Pietro, Bartolomeo, Agostino, già in San Domenico, ora a Brera» (FAIETTI 1994, p. 249). Se Rondinelli prestò testimonianza a Ravenna nel 1502 e se la morte colse Carrari dopo quell'anno, come correntemente si ritiene, i due fecero in tempo a lavorare insieme in città. Due sono le fonti della data di morte di Carrari: la prima è riferita da Grigioni (1913, pp. 355-365), sulla base di una testimonianza prestata in Ravenna il 14 febbraio 1516 dal figlio di Baldassarre, Matteo; la seconda è invece riportata in Bernicoli (1912, p. 218), secondo cui in un documento del 21 marzo 1528 si ricorda l'artista ancora in vita alla data del 7 luglio 1519 (FAIETTI 1994, pp. 247 e 249).

379 VIROLI 1995, p. 206; si veda TUMIDEI 1987, pp. 80-91.

Se a Forlì, città al tempo molto ricca di stimoli culturali, Carrari era potuto entrare in contatto con Melozzo (qui ricordato nel 1484, di ritorno dal soggiorno romano) e Marco Palmezzano (Forlì 1459-1539), in città era attivo anche un altro maestro, anonimo, la cui cifra stilistica si ritrova più di una volta nella pittura di Carrari: si tratta del Maestro dei Baldraccani, dal cognome della famiglia forlivese patrona della cappella di San Girolamo (oggi San Biagio), dove si ammirava la *Madonna con Bambino e Santi*, già nella collezione Muti-Bussi a Roma.[380] Stabilitosi a Ravenna nel 1502, alla ricerca di un mercato più sicuro rispetto a quello di Forlì (ormai saldamente in mano a Marco Palmezzano), Carrari proseguì la sua carriera in perpetuo dialogo artistico con Nicolò Rondinelli, a sua volta attivo nel ravennate in quegli stessi anni.[381]

A questo prestito dal Maestro dei Baldraccani, Faietti riconduce la *Sacra Conversazione* oggi al Museo Diocesano di Ravenna, già attribuita a Baldassarre Carrari da Tumidei (1987, pp. 81 e 89), a cui si riconnette la lunetta raffigurante la *Pietà*, dello stesso autore e sempre al Museo Diocesano; in assenza di uno studio aggiornato e sistematico su Carrari risulta difficile circoscrivere con esattezza il momento esecutivo delle due pale; in particolare, nella prima si ravvisano gli echi della pittura di Melozzo e Palmezzano, mentre le linee spigolose e taglienti della lunetta rivelano un'adesione al mondo formale dei ferraresi.[382] Questa ambivalenza si coglie in tutta la produzione del Carrari e testimonia la pluralità di interessi dell'artista, profondamente influenzato dagli aggiornamenti umbro-romani portati a Forlì da Melozzo e, al tempo stesso, memore delle asprezze formali di derivazione ferrarese e nordica, a loro volta addolcite grazie all'influsso veneto mediato da Rondinelli.[383] La seconda fase della pittura di Baldassarre Carrari a Ravenna sarà invece più fortemente intrisa degli echi dello stesso Rondinelli, debitore della lezione pittorica proveniente dalla città lagunare (soprattutto di Giovanni Bellini, ma anche di Cima e Carpaccio), dove giunse ancora in giovane età; la morte di Rondinelli coincise pressappoco con la fine della dominazione veneziana su Ravenna e, di conseguenza, dell'influsso diretto della pittura lagunare su quella romagnola.[384]

Giordano Viroli (1992, p.388) ravvisa echi di Carrari nella pala che si conserva oggi presso l'Istituzione Biblioteca Classense, raffigurante la *Madonna con il Bambino e i santi Cristoforo e Gerolamo*, ricondotta da chi scrive ad una precisa collocazione d'origine: l'altare di San Cristoforo (non più esistente) nella chiesa ravennate di Sant'Agata (v. scheda). Riconducibile ad un pittore forlivese operoso a Ravenna sulla scia di Nicolò Rondinelli per l'impostazione della scena e nei caratteri tipologici delle figure, il dipinto riconduce agli stilemi di Baldassarre Carrari seppur con una minor qualità esecutiva, dalla fattura «più corsiva e sciatta» (Viroli 1994, p. 388) e per questo forse ascrivibile al figlio di Baldassarre, Matteo.

---

380 FAIETTI 1994, p. 248. Sul Maestro dei Baldraccani, si veda: TUMIDEI 1987, pp. 80-91; ZERI 1986, pp. 22-26.

381 TRERÈ 2010, pp. 93-134. Sul rapporto tra Rondinelli e Carrari si rimanda a FABBRI 2008, pp. 19-87 e la bibliografia ivi segnalata.

382 Nell'attività di Palmezzano si scorgono chiari influssi veneti: l'artista è infatti documentato a Venezia nel 1495 (FAIETTI 1994, p. 249).

383 *Id.,* p. 248. Sull'influsso delle stampe nordiche sulla pittura ravennate di epoca moderna, si vedano: GIGANTE 2015; PRANZINI 2013.

384 L'aggiornamento veneto di Rondinelli sui modi di Giovanni Bellini avverrà soprattutto sui dipinti risalenti agli inizi del Cinquecento, come la *Madonna con il Bambino e i santi Gerolamo e Caterina d'Alessandria,* o la *Pala di San Zaccaria* (1505). Se davvero l'artista nascque attorno al 1450 e solo dal 1485 o dal 1490 si allontanò da Ravenna per recarsi a Venezia, è probabile che egli abbia eseguito in precedenza alcune opere in patria e in seguito. È dunque lecito supporre che anche Carrari, come fu per Rondinelli, possa aver soggiornato a Venezia e a Vicenza, e non si può escludere che non si sia aggiornato direttamente sui testi figurativi di Rondinelli, Bellini e di altri artisti attivi in laguna, come Bartolomeo e Benedetto Montagna (TRERÈ 2010, p. 101). Si veda FAIETTI 1994, p. 251.

Nel ripercorrere la vicenda pittorica ravennate tra Cinque e Seicento, il primo nome che incontriamo dopo Carrari e Rondinelli è quello di Francesco Zaganelli (Cotignola, 1460 ca-1532)[385]:

> Costui ! Nicolò Rondinelli! dopo di lui lassò Francesco da Cotignuola, pittore anch'egli stimato in quella città; il quale dipinse molte opere, e particolarmente nella chiesa della Badia di Classi dentro in Ravenna, una tavola allo altar maggiore assai grande, dentrovi la Resurrezione di Lazzaro, con molte figure; dove l'anno 1548 Giorgio Vasari, dirimpetto a questa, fece per Don Romualdo da Verona, abate di quel luogo, un'altra tavola con Cristo deposto di croce, dentrovi gran numero di figure. Fece Francesco ancora una tavola in San Niccolò con la natività di Cristo, che è una gran tavola; in San Sebastiano, parimente, dua tavole con varie figure; nello spedale di Santa Caterina dipinse una tavola con la Nostra Donna e Santa Caterina con molte altre figure, ed in Sant'Agata dipinse una tavola con Cristo in croce, e la Nostra Donna a' piedi, con altre figure assai, che ne fu lodato. Dipinse in Santo Apollinari di quella città tre tavole, una allo altar maggiore, dentrovi la Nostra Donna, San Giovanni Batista e Santo Apollinari con San Ieronimo ed altri Santi; nell'altra fe' pur la Madonna con San Piero e Santa Caterina; nella terza ed ultima, Gesù Cristo quando è porta la croce, la quale egli non potè finire, intervenendo la morte. Colorì assai vagamente, ma non ebbe tanto disegno quanto aveva Rondinello, ma ne fu tenuto da' Ravennati conto assai.[386]

Francesco lavorò a Ravenna insieme al fratello Bernardino: la loro attività congiunta è documentata almeno fino al 1509. Il fatto che Vasari non menzioni Bernardino ne conferma la posizione in secondo piano rispetto al fratello Francesco, il più dotato dei due. Di Bernardino è da ricordare la lezione assorbita da Francesco Francia e Lorenzo Costa, ma soprattutto da Ercole de Roberti; di Francesco la componente preponderante sembra invece essere quella veneta, *in primis* düreriana (durante il primo viaggio a Venezia), in secondo luogo quella derivata da Bartolomeo Montagna (che fu attivo a Vicenza) e, in ultimo, quella mediata dal venetismo di artisti romagnoli quali Palmezzano, Rondinelli e Carrari. Tuttavia, nonostante l'apporto veneto, anche nell'attività di Francesco si registra l'assorbimento del gusto ferrarese, dalle opere di Maineri, Grimaldi, Coltellini, Pirri a quelle del Costa, dell'Aspertini e del Mazzolino.[387]
Non sono tanti i dipinti che ad oggi risultano firmati da Francesco Zaganelli: fra i pochi, si ricordano la pala della Pinacoteca di Forlì, datata 1513 e raffigurante l'*Immacolata Concezione* e il *San Sebastiano* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara, sempre del 1513.[388]
In particolare, il tema dell'Immacolata Concezione si diffuse a partire dal 1506, probabilmente dal Veneto, che dal 1498 ospitava a Venezia (presso i padri francescani conventuali) una scuola intitolata al dogma immacolista. Gli effetti di questo fervore ben presto si tradussero in una serie di pale commissionate per gli altari della Romagna e non solo, ad opera di artisti prevalentemente romagnoli: il contributo alla divugazione di tipi

385 «È probabile che Bernardino e Francesco Zaganelli non siano nati fra 1460 e il 1470, come ritenuto dalla critica, bensì nel corso del decennio precedente», in ZAMA 1994, p. 21.

386 VASARI 1568, p. 643. Nella saggistica moderna, si vedano anche: VIROLI 1994, pp. 263-317; COLOMBI FERRETTI 1992a, pp. 867-868. Per una panoramica sulla pittura del Cinquecento in Emilia Romagna: FORTUNATI 1995.

387 VIROLI 1994, IV, pp. 263-264.

388 VIROLI 1980, pp. 98-99; MAZZA 1992b, n. 230 alle pp. 193-195; ZAMA 2015, pp. 47-74.

iconografici dell'Immacolata Concezione che la Romagna ha offerto al panorama nazionale è stato infatti originale e rilevante, oltre che precoce.[389]

> La ragione di questo fervore di culto che si manifesta in un giro d'anni tanto ristretto non si riesce per ora ad individuare con precisione; ma sarà senza dubbio da mettere in rapporto con il peso delle bolle di Sisto IV sul tema della Concezione di Maria, e degli offici in suo onore da lui approvati, non senza contraddizioni teologiche. Esse anzi furono tali da impedire che si giungesse allora alla proclamazione del dogma.[390]

La seconda stagione dello Zaganelli è quella che si registra dopo il 1520, influenzata da una nuova inquietudine che rimanda ai modelli nordici, soprattutto provenienti da Dürer; è a questo momento della vita artistica dello Zaganelli che si ascrivono la *Natività* e la *Crocifissione* (*fig. 55*) oggi alla Pinacoteca della Città di Ravenna, lo *Sposalizio di santa Caterina* nel Seminario locale e le due *Pietà*, una a Brera (già presso i Domenicani di Lugo) e l'altra nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (già nella Badia del Monte a Cesena). La *Resurrezione di Lazzaro* nella sagrestia di San Romualdo (ora Sala Muratori della Biblioteca Classense) costituisce caso a sé, in quanto non è inverosimile ritenere che si tratti di un'opera non completata dal maestro per sopraggiunta morte e poi terminata da qualche suo collaboratore.[391]
Lo *Sposalizio* fu realizzato per la chiesa dell'ospedale di Santa Caterina dell'ex monastero delle monache francescane:

> un gran quadro, opera che fu di Francesco da Cotignola famoso dipintore del secolo passato, e di cui, come di cosa nobile, fa menzione Giorgio Vasari.[392]

La Vergine non è in questo caso al centro della scena, come da consuetudine rinascimentale, bensì spostata di lato a sinistra, quasi a voler ripercorrere certi stilemi iconografici quattrocenteschi (Gentile da Fabriano), di cui Francesco Zaganelli qui evoca anche lo sfondo architettonico dei ruderi alle spalle della Madre e del Figlio. Ai magi quattrocenteschi si sostituiscono ora i santi Sebastiano e Rocco, Benedetto (con un modellino di chiesa) e Giuseppe (con il ramo fiorito), Giovanni e, soprattutto, Caterina d'Alessandria, fulcro cultuale e narrativo dell'intera scena, abbigliata con ricche vesti, a ricordare le proprie nobili origini. All'orizzontalità dell'organizzazione spaziale quattrocentesca si sostituisce ora un taglio diagonale della visione, piuttosto animato e concitato, che sembra risentire della lezione della maniera moderna e di Tiziano, con la sua veneziana *Pala Pesaro* (*fig. 56*), che fu commissionata proprio in questi anni (1519) dal vescovo di Pafos (Cipro) Jacopo Pesaro, per ringraziare della vittoria contro i turchi a Santa Maura (1502): lo ricordano il vessillo con le insegne dei Pesaro e dei Borgia, che, insieme al defunto papa Alessandro VI, furono i promotori della 'crociata'. Nel Seicento, il medesimo schema ritornerà, ad esempio, nell'*Adorazione dei Magi* del pesarese Simone Cantarini (*fig. 57*)[393], appassionato e fedele seguace di Guido Reni.

---

389 ZAMA 2015, pp. 50-51.

390 COLOMBI FERRETTI 1985, p. 56, nota 61. Per effetto delle Costituzioni sistine, *Cum praecelsa* (1477), *Libenter* (1480) e G*rave nimis* (1482 e 1483), il dibattito mariologico tra macolisti e immacolisti si era particolarmente acceso: la concezione «maculata» sostenuta dai domenicani si scontrava con la concezione «immacolata» della dottrina francescana, che aveva trovato seguaci anche presso altri ordini (ZAMA 2015, p. 52).

391 VIROLI 1994, p. 264.

392 FABRI 1664, p. 146.

393 Su Simone Cantarini, si veda: EMILIANI 1992, pp. 207-218.







55. F. Zaganelli, *Sposalizio Mistico di santa Caterina,* olio su tavola. Ravenna, Seminario Arcivescovile.

56. T. Vecellio, *Pala Pesaro*, olio su tela. Venezia, Santa Maria dei Frari.

57. S. Cantarini, *Adorazione dei Magi*, olio su tela. Bologna, Collezione del Credito Romagnolo.

Ritornando alla questione di eventuali prestiti iconografici, a quanto già detto dovrà aggiungersi che lo *Sposalizio* di Zaganelli mostra una rilettura dello schema dell'Adorazione dei Magi in chiave propriamente cinquecentesca, grazie alla presenza di santi molto in auge al tempo o legati ad un preciso contesto: da Caterina, titolare dello spedale per cui originariamente fu voluta questa grande pala, ai santi Sebastiano e Rocco, martiri protettori della peste.
Quello delle nozze mistiche è uno dei principali temi legati alla figura della santa di Alessandria, già a partire dal Trecento: lo stesso Jacopo da Varagine, nella sua *Legenda Aurea*, menzionava la martire come «sposa di Cristo».[394]
La predella, suddivisa in cinque scomparti, raffigura alle estremità i *santi Pietro e Paolo* (a cui era originariamente intitolato il monastero femminile), al centro il *velo della Veronica* e, nelle due tavole principali, le *Storie della vita di santa Caterina* (estasi e trasporto del corpo da parte degli angeli). Queste due scene, in particolare

> sorprendono per la modernissima visione paesistica che quasi annulla la presenza della santa: disposizione intellettuale che si spiega solo alla luce della diffusione della pittura nordica nell'Italia settentrionale.[395]

L'influsso delle stampe fiamminghe (soprattutto düreriane) sulla pittura degli Zaganelli non deve destare stupore. Quando Albrecht Dürer giunse per la prima volta in Italia, nel 1494, egli portò con sé numerose delle sue xilografie, allo scopo di mostrarle e venderle in quelli che allora erano i principali canali di diffusione: dalle aree in prossimità dei luoghi di culto, ai percorsi di cerimonie religiose e le vie di pellegrinaggio, alle fiere di immagini sacre, ma non solo (ad esempio, la fiera degli stracciaroli). Del circuito di commercializzazione facevano infatti parte anche confraternite laiche, librai, cartolai e botteghe specializzate, o agenti di vendita; solitamente erano infatti le opere a spostarsi, più che gli artisti stessi (il caso di Dürer rimane alquanto isolato). La quantità di disegni e stampe in circolazione era molto alta, favorita dal loro costo e dalle dimensioni contenute. Tra gli acquirenti, vi erano anche i pittori, gli scultori, gli arazzieri, i vetrai, gli orafi.[396]
Per la chiesa di Sant'Agata fu commissionata a Francesco Zaganelli la *Crocifissione con i santi Antonio Abate e Francesco*, che ora si conserva presso il Museo d'Arte della Città di Ravenna (MAR): opera matura dell'artista, dipinta per l'altar maggiore, essa racchiude la perfetta sintesi della lezione nordica (ravvisabile in una certa asprezza stilistica e nella resa grafica e 'metallica' dei panneggi) e peruginesca.[397] Forse l'esito più alto e significativo

394 Rivolta all'imperatore che le chiedeva di rinnegare la sua fede, promettendole la gloria terrena, ella rispose: «Qualsiasi tormento tu stia pensando, non rimandarlo, poiché voglio offrire la mia carne e il mio sangue a Cristo, così come lui ha offerto se stesso per me. È lui infatti il mio Dio, il mio amante, il mio pastore e il mio unico sposo» e, nel momento del martirio, una voce si udì dal cielo: «Vieni mia diletta, mia bella! Ecco, ti è aperta la porta del cielo. E anche per coloro che celebreranno la tua passione, prometto di far scendere dal cielo il soccorso che essi richiederanno» (J. DA VARAGINE ed. mod. 2007, pp. 972, 974). Sull'argomento, si veda GARDINI 2015, p. 7.

395 MAZZA 1982, pp. 134-137.

396 ARRIGHETTI 2016b, pp. 140-141. Dürer portava le sue xilografie alla Fiera della Sensa, tra le scarpe e gli abiti usati, mentre la moglie e la madre si recavano a quella di Francoforte oppure a quella delle reliquie di Norimberga. Egli stesso racconta che era solito portare con sé stampe da vendere, regalare, o utilizzare in luogo di moneta sonante. Si veda anche: GIGANTE 2015.

397 Accanto ad inequivocabili derivazioni fiamminghe, si deve tenere presente la lezione di Perugino nelle opere dei due Zaganelli: il pittore umbro lavorò infatti per Ludovico Sforza (detto *il Moro*), dinastia originaria di Cotignola e legata a doppio filo, per diversi motivi, agli Zaganelli fin dalla produzione delle prime opere (si veda ARRIGHETTI 2016a, p. 25, con riferimento a DE MARCHI 1990, scheda n. 10, p. 104).

del pittore, attraverso la sintesi di soluzioni fantastiche desunte da Grünewald e i testi figurativi contemporanei di Lorenzo Lotto e Luca Signorelli.[398] Una *koinè* non esente da sperimentalismi, laddove troviamo anche il recupero di arcaici modelli iconografici, come il gruppo delle dolenti (già rivisitato e mediato da Dürer) o il san Giovanni rivolto verso lo spettatore con il viso sulla mano, elemento di raccordo tra la sfera terrena e quella divina. Il paesaggio, cupo e drammatico, ricorda la *Crocifissione* di Hans Wechtlin, ma che qui trascolora in una luce rosata e cristallina già presente nelle miniature olandesi (mediate dalla scuola danubiana e dal Dürer degli acquerelli) che si ritroverà, più avanti, in Dosso Dossi.[399]

Che gli Zaganelli, attivi tra la fine del Quattrocento e il terzo decennio del Cinquecento con committenze anche extra-regionali, potessero conoscere un cospicuo numero di stampe nordiche è un'ipotesi assai verosimile, se poi si tiene conto anche della vicinanza in quegli anni dei pittori raveannati a Venezia, il più grande emporio europeo e massimo centro di divulgazione dell'arte di Dürer in Italia. È anche da considerare che non ci furono tipografie a Ravenna almeno fino al 1578: anche per gli Zaganelli occorreva allora rivolgersi a città tipograficamente fiorenti, come la stessa Venezia, ma anche Ferrara, Bologna o Milano.[400]

Fra tutte, è comunque la cultura ferrarese che gli Zaganelli mostrano di prediligere sin dalla prima produzione pittorica, e in questa direzione sempre si orienteranno; Ferrara era allora un centro al quale, prima Lionello, poi Borso d'Este avevano dato un grande impulso culturale, invitando da fuori conclamati maestri come Piero della Francesca e il fiammingo Rogier Van der Weyden, ed è proprio in una bottega ferrarese che si potrebbe immaginare il loro tirocinio prima dell'ultimo decennio del secolo. In particolare, i due cotignolesi (soprattutto Bernardino) mostrano interesse verso l'eredità lasciata da Ercole de' Roberti, sia nella stessa Ferrara, che a Bologna e Ravenna.[401]

> La gravitazione su Ferrara del resto doveva essere normale per chi da quella città era governato, perciò si presume che gli Zaganelli abbiano ripetutamente percorso quelle vie, unendo alle loro attenzioni per gli impianti robertiani e per quell'inquieto tormento lineare dei suoi panneggi, anche il motivo di uno spostamento per assolvere degli affari legali.[402]

Ma gli Zaganelli (sopratuttto Bernardino) ebbero modo di conoscere Ercole soprattutto attraverso la *Pala di Porto*, poiché altrettanto frequenti dovevano essere gli spostamenti verso Ravenna, città alla quale la stessa Cotignola era geograficamente ed economicamente più vicina, rispetto a Ferrara.[403]

Girolamo Marchesi da Cotignola (1471ca.-1550) si formò presso la bottega degli Zaganelli, con i quali in seguito acquisì anche un rapporto di parentela indiretta; la capacità imitativa di Marchesi, derivata dalla sua lunga collaborazione con i due fratelli cotignolesi, ha creato nel tempo molti inganni, originando numerosi errori attributivi. Egli, infatti, oltre a non mantenere costante il livello qualitativo della propria pittura, mostrò una naturale predisposizione all'assimilazione del linguaggio figurativo altrui, soprattutto verso pittori a lui affini per sentimento artistico, tra cui Lorenzo Costa, Marco Palmezzano, Girolamo Genga. La svolta di Marchesi avvenne solo a Roma, grazie alla visione diretta delle opere

398 ZAMA 1994, p. 35.

399 ARRIGHETTI 2016b, p. 154.

400 *Id.*, p. 142 e bibliografia ivi segnalata. In particolare, si veda GIULIANI 1995, pp. 179-197.

401 ZAMA 1994, p. 21.

402 *Ibid.* Zama si riferisce ad una permuta di un terreno del 1509, eseguita dai due fratelli proprio con la Camera Ducale di Ferrara.

403 *Ibid*.

di Raffaello e Michelangelo, per arrivare all'estrema maturità, quando trovò a confrontarsi con il Parmigianino.[404]
Di Gaspare Sacchi (Imola, docum. tra 1517-1536), pittore attivo accanto agli Zaganelli, non si ravvisa alcuna traccia nelle opere del clero secolare ravennate.[405]

I Longhi: Luca, Barbara e Francesco

Nel panorama pittorico orbitante attorno al clero secolare ravennate tra Cinque e Seicento è necessario sottolineare l'influenza, determinante, di Luca Longhi su molti degli artisti locali. A differenza di ciò che accadde per altre personalità presenti in quegli anni a Ravenna, come nel caso di Federico Barocci, il cui *Martirio di san Vitale* sembra essere rimasto un episodio isolato per quanto riguarda l'influsso sulle maestranze locali, la presenza continua di Luca Longhi, la cui attività si svolse lungo l'intero arco della sua vita e oltre (grazie ai figli Francesco e Barbara), esercitò un notevole influsso sulla pittura locale. La grande richiesta che incontrò la pittura di Longhi e la possibilità da parte dei famigliari di attingere al repertorio di immagini da lui approntato nel procedimento fino all'opera finita, spinsero per lungo tempo i figli e i collaboratori di Luca ad una sorta di «identificazione mimetica e passiva» (VIROLI 1992, p. 278) con l'opera del maestro, dando luogo, lui vivente, ad una produzione omogenea e priva di licenze personali, che, se non fosse per le firme e le date che Francesco appone in calce a quasi tutte le sue tele e per la tenera gracilità che caratterizza le seriali immaginette di Barbara, renderebbero problematica la distinzione delle diverse mani. Nel caso di Francesco, solo dopo la morte del padre egli, pure senza allontanarsi dai modelli paterni, tenterà di aprirsi a nuove strade.[406]
L'esigua documentazione sulla formazione di Longhi padre (Ravenna 1507-1580) lascia supporre che questa abbia preso avvio in ambito ravennate[407]:

> Maestro Luca de' Longhi, ravignano, uomo di natura buono, quieto e studioso, ha fatto nella sua patria Ravenna, e per di fuori, molte tavole a olio e ritratti di naturale bellissimi; e fra l'altre sono assai leggiadre due tavolette che gli fece fare, non ha molto, nella chiesa de' monaci di Classi il reverendo don Antonio da Pisa, allora abate di quel monasterio; per non dir nulla d'un infinito numero d'altre opere che ha fatto questo pittore. E per vero dire, se maestro Luca fosse uscito di Ravenna, dove si è stato sempre e sta con la sua famiglia, essendo assiduo e molto diligente e di bel giudizio, sarebbe riuscito rarissimo; perché ha fatto e fa le sue cose con pacienza e studio; ed io ne posso far fede, che so quanto gli acquistasse, quando dimorai due mesi in Ravenna, in praticando e ragionando delle cose dell'arte.[408]

404 DONATI 2007, p. 8.
405 Di lui restano due importanti pale presso gli ordini regolari della stessa città: *La Madonna con il Bambino, i santi Sebastiano, Rocco, Francesco e la donatrice Camilla dal Corno* in San Francesco e l'*Assunzione della Vergine* in Santa Maria in Porto Fuori. La pala francescana dovette essere stata commissionata nel 1531 (anno in cui la famiglia Dal Corno ottenne il giuspatronato sulla cappella) e si caratterizza per un impianto di quieto classisicismo, arcaizzante, risalente alla fase tarda e regressiva del Sacchi; l'Assunzione portuense mostra invece una precoce lezione tridentina, nonostante la persistenza di tratti arcaizzanti. Si veda: VIROLI 1994, p. 264).
406 VIROLI 1992, p. 278.
407 *Id.* 2000, p. 20.
408 VASARI 1568, p. 1048.

Dopo la morte di Carrari e Rondinelli, quando Luca Longhi era ancora un bambino, il numero di artisti in città era, a dir poco, esiguo: l'unico a lavorarvi stabilmente dal 1513 al 1532 fu Francesco Zaganelli, il quale non può tuttavia essere preso in considerazione come possibile maestro di Luca, per ragioni di eccessiva divergenza stilistica. Con Zaganelli comunque Longhi trovò a confrontarsi, ad esempio all'interno della chiesa di Sant'Agata, dove erano esposte sia le *Sante Agata, Caterina e Cecilia* (allora sull'altar maggiore), che la *Crocifissione* di Zaganelli (sull'altare del Santissimo Crocifisso), ora nella Pinacoteca comunale di Ravenna (MAR). Se Luca Longhi presenta, sin dalle prime opere, un delicato purismo che richiama la pittura di Francesco Francia (Bologna 1450-1517), Zaganelli si distingue per le asprezze nordiche e per lo stile duro e tagliente; a ciò si deve aggiungere che se la tecnica di Longhi è fin dall'inizio diversa, sia nella preparazione del fondo delle tavole che nella stesura del colore ad olio, in Zaganelli risulta spesso un effetto finale simile alla tempera. D'altra parte, proprio i maestri della scuola del classicismo bolognese, Francia e Costa, avevano lasciato a Ravenna alcune opere, oggi perdute, per San Domenico e per il Monte di Pietà.[409] All'interno della ricognizione qui condotta, la seconda ed ultima opera censita da ascriversi a Luca Longhi è la *Madonna in trono con Bambino e i santi Paolo, Benedetto, Apollinare e Barbara*, già nella chiesa di Santa Barbara, poi in San Vitale e ora nella pinacoteca cittadina (MAR).

La somma di opere che Luca Longhi riuscì a realizzare, con grande solerzia, dalle pale d'altare di medie dimensioni, ai ritratti e ai dipinti da sagrestia, testimonia un'attività assai intensa, che non conobbe vistosi scadimenti di qualità. Del resto, in tutta l'opera longhiana, «vi è come uno sciogliersi in fluidi ritmi della rigida integrità delle composizioni quattrocentesche» (VIROLI 1995, p. 219).

Escludendo Francesco Zaganelli, risulta difficile individuare un probabile nome presso cui Longhi svolse il suo apprendistato, poiché le presenze in città erano molte, ma spesso in cantieri di passaggio o tramite opere che potevano giungere anche da lontano: nel 1513 Benedetto Coda era impegnato negli affreschi della cappella maggiore del Duomo e, forse dopo il 1515, l'imolese Gaspare Sacchi firmava la sua *Madonna con Bambino, san Sebastiano e donatrice* per la chiesa di San Francesco. Si tratta di lavori che costituiscono rimandi all'opera di Luca, ma che escludono per ora un rapporto diretto tra questi artisti e il giovane pittore ravennate.[410]

Nel complesso, comunque, il percorso di Longhi può dirsi piuttosto omogeneo: formatosi sotto l'influenza del classicismo e del raffaellismo emiliano al seguito del Francia, Raffaello e di Innocenzo da Imola, Luca rimase sempre fedele a questa lezione, apparentandosi strettamente con altri pittori romagnoli di tale corrente, al punto da essere confuso con loro.[411]

Il lungo perpetuarsi dell'influsso del classicismo bolognese di marca raffaellesca nelle opere di Luca è, ad esempio, evidente nella stessa pala con le *Sante Agata, Cecilia e Caterina* in Sant'Agata, laddove la presenza di Cecilia e la foggia del suo abito richiamano direttamente la figura dipinta dal maestro urbinate per la pala di San Giovanni in Monte (dove giunse nel 1513); parallelamente, si osserva quasi una sorta di sovrapposizione tra il volto estatico di sant'Agata (Longhi) e quello di santa Cecilia (Raffaello).

Nel complesso, l'attività di Luca Longhi, dalla data più antica del 1528 nella tavola per gli Zampeschi in San Rufillo di Forlimpopoli, alla *Cena* della Classense del 1580, si prolungò per oltre cinquant'anni; tuttavia, per quella «limpidezza talora arcaizzante delle sue immagini» (VIROLI 1995, p. 220), Longhi non può essere incluso nella schiera dei pittori

409 SIMONI 2001, pp. 5-14 e bibliografia ivi segnalata. Su Luca Longhi, si veda anche: CERONI, FABBRI, SPADONI 2007; DOMINI 2000, pp. 9-17.

410 SIMONI 2001, p. 7.

411 TAMBINI 2008, pp. 20-21. Tra i vari esempi, Tambini riferisce il caso dello *Sposalizio di Santa Caterina* (Faenza, Pinacoteca Comunale), in passato attribuito a Bartolomeo Ramenghi e a Girolamo Marchesi e ricondotto a Luca Longhi dalla studiosa: si veda TAMBINI 1997.

del tardo Cinquecento romagnolo, quanto piuttosto in quella dei pittori primo-cinquecenteschi, nonostante la presenza di un forte aspetto devozionale renda Ravenna una provincia artistica precocemente controriformata.[412]





58. L. Longhi, *Le sante Agata, Caterina e Cecilia*, 1546, olio su tavola. Ravenna, chiesa di Sant'Agata Maggiore.

59. Raffaello, *Estasi di Santa Cecilia*, 1513, olio su tavola. Bologna, Pinacoteca Nazionale.

A partire dagli anni Cinquanta, a seguito della presenza a Ravenna nel 1548 del Vasari, che con lui intrattenne rapporti personali, Luca introdusse nel suo classicismo elementi del manierismo del maestro aretino, con citazioni spesso letterali. Emblematiche di tale svolta sono le tre opere a lui commissionate dall'abate di Classe (*Adorazione dei pastori* e due versioni della *Deposizione*), per il quale Vasari, al culmine della fama, aveva a sua volta eseguito il *Cristo deposto* (1548).[413] Non deve arrecare stupore il fatto che l'aretino considerasse alquanto limitato il lavoro di Longhi, povero com'era di esperienze e privo di un qualsiasi studio diretto sulle opere dei grandi maestri del Rinascimento, che per il primo costituivano una tappa d'obbligo nel percorso artistico di un artista.[414]
Il virtuosismo licenzioso e sofisticato di Vasari, piuttosto lontano dalla maniera pacata di Longhi, attirò molte attenzioni e raccolse numerosi consensi: dopotutto, il numero dei suoi aiutanti e collaboratori era assai copioso. Dal canto suo, Longhi lavorò non solo a Ravenna: numerose furono le tele e le tavole da lui dipinte non solo per chiese e palazzi della sua città, ma anche per quelli di Forlimpopoli, Santarcangelo, Ferrara, Bologna, Padova e altre località. Una pittura mite e composta, quella di Longhi, alquanto lontana dalle inquiete iperboli vasariane e cullata da da un mite classicismo, quasi a tradurre sulla tela quella che fu la cifra stilistica della sua vita.

412 Viroli 1995, p. 220.
413 Tambini 2008, p. 21.
414 Simoni 2001, p. 5.

La rapidità e l'universalità che caratterizzarono la diffusione della *maniera* non poterono non coinvolgere anche l'attività del Longhi, il quale non si sottrasse ai suoi serpentini avvitamenti, alle elastiche torsioni, alle tonalità cangianti. Tuttavia,

> tale organizzazione dell'arte retorica subitamente si mutava nei suoi quadri in immagini di arcaistico nitore cromatico e compositivo che conobbero, soprattutto in Romagna, numerosi estimatori. Per tali caratteri il Longhi è stato indicato, da accorti studiosi (EMILIANI 1971) come artista che, a date di poco successive la metà del secolo, offre immagini di castigata semplificazione dei dati formali secondo vie che anticipano singolarmente la temperie controriformistica; o quanto meno risulta tempestivo nel percepire il mutare dei tempi, esprimendosi figurativamente in termini di precoce ideale di purezza che del passato recupera precisioni lineari e limpidezze cromatiche.[415]

D'altro canto, esaminando le opere di alcuni artisti romagnoli minori, alla cui schiera appartenne per affinità formali anche il Longhi, ci si può render conto di quanto la Chiesa abbia saputo imporre anche in queste terre di confine dei propri domini, ben prima del Concilio di Trento, quel rigore moraleggiante mediato da devote figure di santità che avrebbe presto caratterizzato la seconda metà del Cinquecento: è il caso di pittori quali Francesco Menzocchi, Giulio Tonducci e Jacopo Bertucci.[416]
Senza voler qui ripercorrere l'intera e copiosissima produzione del Longhi, basti ricordare la precocità della sua formazione artistica, della quale si ha testimonianza nella *Madonna in trono con il Bambino fra i santi Valeriano e Lucia*, commissionata da Antonio Zampeschi per l'altare di santa Lucia nella Collegiata di San Ruffillo a Forlimpopoli, eseguita dal Longhi nel 1528, all'età di ventuno anni.[417]

> Dal suo rinnovato modo di comporre e disegnare si direbbe ch'egli avesse veduto Raffaello: e lo avrà veduto in qualche preziosa stampa di Marcantonio Raimondi, o più probabilmente in alcuna di Marco Dente da Ravenna, per opera del quale e di Agostino Veneziano furono intagliate quasi tutte le cose, che disegnò mai, o dipinse quel sommo.[418]

Ma anche su Raffaello, Cappi corresse il tiro:

> Sono molti coloro che danno l'aggiunto di raffaellesco al nostro pittore; che lo dicono imitatore di Raffaello, presa la parola nella sua stretta significazione. Io non sono di quelli. Dico piuttosto, che il pittor nostro inchinando per indole al fare grazioso e affettuoso, non poteva non ritrarre in qualche modo dal maestro incomparabile della grazia e dell'affetto, e sortì un dipingere tanto suo proprio, che ti si rende assai facile il riconoscerlo.[419]

Ripercorrendo la sequenza delle opere giovanili, si riscontra come le novità dei tempi siano state registrate nella sua opera con estrema cautela e moderazione. Nella sua produzione molto debbono aver influito le incisioni di Marco Dente, grande divulgatore delle novità artistiche romane attraverso le incisioni a bulino, ma anche Marco Palmezzano e Francesco Zaganelli. Nonostante la conoscenza delle opere di Raffaello o il precoce utilizzo degli schemi di Parmigianino, nell'opera di Longhi prevalse sempre una concezione quattrocentesca delle immagini sacre, non scevra però da certe sigle che saranno poi stigmatizzate dal decreto tridentino in materia, come il dovere di rappresentare i santi con chiarezza, assegnando a ciascuno il rispettivo ed eloquente attributo.[420]

415 VIROLI 2000, p. 20. Viroli fa riferimento a EMILIANI 1971.
416 VIROLI 2000, p. 20.
417 *Ibid*.
418 CAPPI 1853, p. 8.
419 *Ibid*.
420 VIROLI 2000, p. 20.

È del 1546 la già citata pala con le *Sante Agata, Caterina e Cecilia* che ancora oggi possiamo ammirare nella chiesa di Sant'Agata: uno dei dipinti di Longhi in cui meglio traspaiono le caratteristiche che gli furono proprie, dal trattamento delle linee, alle cromie, alle fattezze dei volti propri del maestro ravennate.[421]
Il soggiorno ravennate del Vasari segnò profondamente l'attività longhiana, nella quale da questo momento si riscontra una complessità compositiva del tutto nuova per il pittore ravennate, arricchita da preziosismi cromatici e da ricercatezze formali di sapore manieristico, ben ravvisabili nella *Madonna in trono con il Bambino, santa Caterina e sant'Orsola con le vergini* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara, già nella chiesa di San Benedetto (1561). Nonostante la calibrata adesione al linguaggio vasariano, Longhi rimase pur sempre fedele, è bene ricordarlo, ad un certo intimismo sentimentale, al quale aggiunse la cifra manieristica ogni qual volta intese assegnare alle proprie opere un significato colto.[422]
Unitamente, il maestro ravennate eseguì anche copie da altri quadri o da stampe (da opere di Correggio, Parmigianino, Bedoli), nel preciso intento di recuperare un'immagine devozionale pre o primo-cinquecentesca, non imputabile dunque, come è stato fatto, alle sue scarse attitudini inventive.[423] Nonostante questo, nella sua monografia sui Longhi, Viroli ricorda quanto sia

> comunque difficile non reputare ripetitiva e sintatticamente prevedibile una buona parte dell'opera del Longhi. I pittori come lui desiderano, più di ogni altro risultato, l'ordine e l'armoniosa finitezza.[424]

Se alla tarda maturità del pittore sono da ascriversi varie tele raffiguranti la Madonna col Bambino, il termine della sua parabola artistica coincise con un'apertura verso la scuola bolognese, della quale egli accolse la lezione in modo graduale, ma ben ravvisabile in alcune sue opere, dall'*Invenzione della Croce* in San Domenico (che, nei visi femminili, ricorda certi volti del Sabatini e del Calvaert), al grandioso *Convito per le nozze di Cana* nel refettorio classense, eseguito dal pittore nel suo ultimo anno di vita.[425]
I figli di Luca, Francesco (1544-1618) e Barbara (1552-1638), entrambi nati e attivi a Ravenna, furono pittori dalla tecnica non scarsa, ma la loro opera appare inevitabilmente segnata dal comune marchio paterno.[426] La fortuna critica di Francesco, in particolare, è stata inficiata dal parallelo consenso raccolto dalla sorella Barbara, e per questo ritenuto dagli studiosi semplice depositario di un'artigianale dignità; eppure fu apprezzato dai contemporanei, e godette pure di importanti commissioni, che gli consentirono nel 1600 di appartenere al Magistrato dei Savi e di ottenere nel 1610 un titolo nobiliare.[427] La presenza di data e firma nella maggiorparte dei suoi quadri permette inoltre di tracciare con una certa sicurezza il solco del suo percorso artistico, iniziato presso la bottega paterna per accostarsi poi ai modelli parmensi di Correggio e Parmigianino.[428] Di Francesco Longhi, la ricognizione qui condotta ha 'censito' la *Madonna col Bambino e santi* nella chiesa di San

421 *Id*. 1991.
422 *Id.* 2000, p. 22.
423 *Ibid*. Sull'argomento, si veda anche: TAMBINI 2008, pp. 15-40.
424 VIROLI 2000, p. 23.
425 Il *Convito* classense, oltre ad aver accolto le istanze provenienti dal *Convito di Ester ed Assuero* già nel refettorio benedettino delle Sante Flora e Lucilla ad Arezzo e ora nel Museo Statale cittadino, trova ulteriori antecedenti nella *Cena dell'abate Guido* nel refettorio dell'abbazia di Pomposa e nella tavola dello stesso Vasari in San Michele in Bosco a Bologna, soprattutto nell'elemento delle scale (VIROLI 2000, p. 23).
426 Per un approfondimento sulle figure di Francesco e Barbara, si può partire anche dai numerosi studi di Serena Simoni in merito e dalla bibliografia ivi segnalata: SIMONI 2014b, pp. 45-64; *Ead.* 2013, pp. 63-66.
427 VIROLI 2000, p. 24.
428 *Ibid*.

Giovanni Battista (San Clemente), la *Madonna con il Bambino e i santi Biagio e Pietro in Armentario* in San Biagio, la *Decollazione del Battista* già nell'oratorio di San Giovanni Decollato e ora nel Museo d'Arte della Città e la *Madonna con il Bambino, santa Giustina e san Paolo* in Santa Giustina. Eccezion fatta per la *Decollazione*, le rimanenti tre tele, tutte databili o datate tra l'ultimo ventennio del Cinquecento e il primo del Seicento (VIROLI 2000), mostrano tutte un pressoché identico impianto piramidale triadico, codificato nel Rinascimento e poi arricchito della retorica devozionale *post*-tridentina, laddove il vertice della piramide è occupato dalla figura della Madre, e la base da due figure di martiri in estatica contemplazione. Lo sfondo che ritroviamo può invece essere, a seconda, o paesaggistico (solitamente si tratta di notazioni desunte dal contesto locale in cui opera l'artista), estatico-celeste, o realistico (ad esempio decorato con finti baldacchini, a somiglianza degli addobbi processionali). Se Luca Longhi mostra di prediligere il tema della Sacra Conversazione rivolta verso il fruitore esterno, attraverso quel gioco degli sguardi di matrice ancora raffaellesca, Francesco fa interloquire i 'suoi' santi prevalentemente con il mondo celeste, in un dialogo estatico al quale il fedele può solo assistere, come spettatore esterno e devoto, in perfetta sintonia con i dettami conciliari. Già da Innocenzo da Imola (Imola, 1490-1545), con la sua *Madonna con il Bambino e i santi Sebastiano, Rocco, Cosma e Damiano*, ancora nel 1515, aveva preconizzato (non sappiamo se per primo) un preciso modello di Sacra Conversazione: un'iconografia antesignana della fortuna di certe pale più tarde, a partire dalla serie di dipinti raffiguranti la Madonna di Loreto assisa tra le nuvole sulla chiesa portata da Nazareth, per arrivare alle pale di Santa Giustina e della Cattedrale di Cervia. Laddove Innocenzo, ancora figlio di un'epoca classicista-raffaellesca, assembla i personaggi in un insieme che contempla indirettamente la presenza del fruitore esterno (attraverso lo sguardo interlocutorio di san Cosma), Francesco Longhi, proprio come farà Giovanni Barbiani nell'*Assunta* di Cervia, interpreta pienamente il clima controriformato, dove la locuzione celeste non prevede alcuna apertura verso il mondo terreno, che può solo assistere a quella estatica visione.

In linea con la pittura del padre Luca, anche nei dipinti di Francesco troviamo il sigillo di un pietismo diffuso e dichiarato, a partire dall'inclinazione del capo della Vergine e dei martiri a cui fa seguito la gestualità, che nel secondo si accompagnano ad una resa piuttosto dura delle pieghe dei panneggi. Rispetto al pietismo di Luca, più edulcorato e morbido, quello di Francesco appare più marcato e manifesto.

Il caso della *Decollazione* è invece da considerarsi a sé, in virtù dello stesso soggetto (narrativo e non dogmatico o devozionale) e del fatto che, nonostante la presenza dell'iscrizione «FRANCISCUS LONGUS R.NAS PINGEBAT MD.CXII», l'esame stilistico e l'analisi delle fogge degli abiti dei personaggi rendano inevitabile l'ipotesi che Francesco Longhi sia in realtà intervenuto su un incompiuto ordito cinquecentesco elaborato dal padre Luca, a distanza di oltre un trentennio (VIROLI 2000, p. 187).

> Cinquecentesche appaiono l'armatura del soldato sulla destra e la «lattuga» al collo dell'abito di un astante sulla scala, ma, a fare più imbarazzante l'insieme di termini di riferimento, si aggiunge l'incongruenza di anacronismi nel copricapo piumato e nei forconi di alcuni armigeri. A riprova che il dipinto potrebbe essere stato realizzato in tempi diversi, c'è l'evidente «ripensamento» rappresentato dai due archi che sorreggono la scenografia del fondale, perché in un primo tempo, come ancora traspare dalle abrasioni della superficie pittorica, era stato concepito un solo arco centrale. Lo strato di colore intatto appare inoltre densamente coagulato (VIROLI 2000, p. 187).

A corollario, è bene aggiungere la presenza di una certa nota della maniera sia vasariana che tardo-tizianesca, dal taglio diagonale della scena con la presenza della scala, alla plastica tornitura delle muscolature (a sua volta debitrice della lezione di Michelangelo), al contrasto tra l'oscurità che avvolge la scena e le lumìe delle torce.

Seppur il suo nome non compaia nelle fonti analizzate, è comunque doveroso citare in questa sede la figura di Barbara Longhi, dal momento che la sua marca pittorica fu talmente vicina a quella del fratello, da essere spesso confusa con lui. Barbara è ricordata dal Vasari quando, ancora in gioventù, iniziò la sua attività pittorica, «con assai buona grazia e maniera».[429]

429 VASARI 1568, p. 1048.









60. I. Francucci (da Imola), *Madonna con il Bambino e i santi Sebastiano, Rocco, Cosma e Damiano*, olio su tavola. Bagnara di Romagna, Museo parrocchiale “Mons. Alberto Mongardi”.

61. F. Longhi, *Madonna col Bambino e i santi Giustina e Paolo*, olio su tela. Ravenna, chiesa di Santa Giustina.

62. G. Barbiani, *Madonna Assunta, san Nicola di Bari e san Bartolomeo*, olio su tela. Cervia, Cattedrale.

63. G. Barbiani, *La Madonna di Loreto e i santi Apollinare e Francesco*, olio su tela. Ravenna, chiesa delle Clarisse Cappuccine.

Ad eccezione della *Madonna col Bambino* della Pinacoteca di Ravenna, che risulta siglato, nessuna delle altre sue opere è firmata o documentata. Barbara fu rinomata ritrattista che guardò alla lezione di Lavinia Fontana, ma fu anche autrice di anche un copioso numero di dipinti sacri di piccolo formato di reminiscenza bolognese, quadretti da stanza carichi di lirica ed affettuosa morbidezza, resa attraverso l'utilizzo di colori sfumati e uno stile rapido e corsivo; si trattò soprattutto Madonne con il Bambino, che furono realizzate per devozione privata, nel costante rimando alla cifra stilistica paterna, ma ulteriormente edulcorata da un tono più umile e una fattura più compendiaria. L'attività della pittrice conobbe una brusca battuta d'arresto nel 1580, alla morte del padre; fu in quest'occasione invece che la figura di Francesco conobbe un nuovo vigore, divenendo neo-titolare della bottega paterna. In questo frangente, Barbara si accostò ai modi del fratello quasi emulandolo e rendendo talvolta difficilmente distinguibili le sue opere da quelle di Francesco.[430]

Pittori meno noti del tardo Cinquecento ravennate: Ruggero Loredano, i Ragazzini e i Guarini

Dovettero essere molti i pittori ravennati «erranti», operanti tra la Romagna e le Marche, ai margini delle zone di influenza dei grandi centri culturali, attraverso itinerari che toccavano paesi privi di una tradizione artistica viva. La loro attività si svolse tra Ravenna (in cui non trovarono spazio soprattutto per il diretto predominio della bottega dei Longhi), nel ferrarese, nel riminese e nelle colline marchigiane. Un'area, questa, che era già stata battuta in buona parte dai ravennati, soprattutto dal Cotignola e più tardi dai Longhi, ed era quindi predisposta ad accogliere il linguaggio di questi artisti minori, per quanto spurio ed arcaico. Mano a mano che i mercati artistici si aprirono all'importazione di opere bolognesi, la zona di influenza ravennate venne ridotta sempre più e spinta ai margini, verso la Romagna meridionale, dove però incontrò la concorrenza della scuola urbinate, la cui influenza si estese presto verso Faenza e Bologna. Rimini, per la sua posizione strategica, rappresentò sempre un nodo in cui si confrontarono sempre i traffici mercantili ed artistici, soprattutto tra Cinque e Seicento, quando la città per scarsezza di pittori locali era disponibile alle più diverse penetrazioni artistiche.[431]
Attivo nella seconda metà del Cinquecento e agli inizi del secolo successivo, del pittore Ruggero Loredano si hanno scarsissime notizie; sebbene sia accertata la provenienza ravennate, le informazioni in nostro possesso su questo artista lo riconducono perlopiù all'ambiente veronese. Nonostante le lacune documentarie, soprattutto per ciò che concerne l'attività a Ravenna, la sua esistenza sembra essere racchiusa tra il 1535 e il 1610: quale iniziale traccia di ricerca, ci si può solo riferire a quanto riportato da Uccellini (1855, p. 258), circa l'esistenza di una famiglia Loredani o Loredano da Ravenna, originaria di Venezia, documentata dal secolo XV agli inizi del XVII; come lo stile delle sue opere, del tutto estraneo alle vicende della pittura veneta, anche le notizie documentarie attestano la persistenza di legami molto stretti con la città di origine.[432]

430 VIROLI 2000, p. 34.
431 PASINI 1973, p. 149.
432 MAZZA 1992a, p. 70. A quanto riferito da Uccellini dovranno poi aggiungersi le ricerche di Rognini, consultabili in ROGNINI 1976, pp. 193-195.

Dell'artista si conosceva inizialmente soltanto la pala, firmata, della *Madonna del Rosario* nella chiesa di Santa Maria a Zevio (Verona), a cui Marina Repetto Contaldo ha in seguito aggiunto la *Madonna col Bambino e i santi Zeno e Daniele* (che le guide storiche ricordavano all'interno della cappella dei Notai nel palazzo del Comune di Verona e che era già stato attribuito a Domenico Brusasorci), la *Madonna del Rosario* della pieve di San Floriano in Valpolicella (datata 1600) e una *Madonna con san Pietro e due santi martiri* già nella chiesa di Santa Maria dei Domenicani a Soave ed ora nella locale chiesa parrocchiale. In quest'ultimo caso, l'iscrizione «RUGERIUS/ORELANUS/RAVENA/PINXIT/MDLXXXX» rappresenta un dato prezioso, in quanto consente di stabilire con una certa precisione l'inizio della produzione veronese dell'artista (la cui presenza nella città veneta è tuttavia documentata a partire dal 1570).[433]
Accanto a questi dati, ulteriori acquisizioni hanno ampliato notevolmente il catalogo di questo pressoché sconosciuto artista, a partire dall'opera ravennate raffigurante la *Madonna col Bambino tra due santi*, ora conservata presso l'Istituzione Biblioteca Classense e di cui in questa sede è stato segnalato un medesimo soggetto, nella collocazione secentesca della Santissima Trinità (v. scheda); prima di Mazza, il dipinto era già stato pubblicato da Viroli (1991, p. 384) come di «pittore ravennate del secolo XVII», che in precedenza Beltrami (1783, p. 114) aveva creduto essere Luca Longhi.
Nonostante la maggior parte delle opere di Loredano sia da riferirsi all'area veronese, il caso ravennate rafforza la lettura che Mazza ha dato dell'artista:

> la sua fisionomia stilistica, per quanto tangenzialmente sfiorata dalla cultura veneta, presenta inequivocabili caratteri ravennati dai quali è necessario desumere una formazione sui testi di Luca Longhi e dei figli Francesco e Barbara, che nella seconda metà del secolo esercitarono una indiscussa egemonia a Ravenna, incontrando il favore di collezionisti e di committenti anche in altre aree geografiche.[434]

Nella pala classense, analogamente alla tela veronese, lo schema compositivo è infatti quello prediletto dai Longhi: la Madonna col Bambino al centro (leggermente sopraelevati rispetto agli altri personaggi), i due santi simmetricamente collocati ai lati, eretti e leggermente orientati verso la Madonna. Le affinità della tela ravennate con quella veronese non riguardano solo la composizione, ma anche i luoghi di destinazione, perlomeno settecenteschi: l'ipotesi di Viroli, che nel dipinto della Biblioteca Classense potesse essere riconosciuta quella Madonna con il Bambino ed i santi Apollinare e Teodoro attribuita dalle guide di Ravenna a Luca Longhi, che si trovava nelle stanza del «Collegio de' Signori Notaj» presso il «Palazzo del Magistrato, de' Signori Savj» (BELTRAMI 1783, p. 114), trova conferma nel recente studio di Simoni (2013, pp. 67-69). Il santo a sinistra in abiti vescovili può essere sant'Apollinare, così come il secondo può essere san Teodoro, il soldato romano del Ponto che si convertì al cristianesimo andando incontro al martirio. Un ulteriore dettaglio, nella pala ravennate, conferma una precedente collocazione legata al Collegio dei Notai, ovvero le parole «Pubblica Negotiorum Fides» che si leggono nel libro in mano a san Teodoro, a garanzia celeste dell'attività esercitata dai notai.[435] Approdo estremo della pittura di Loredano, che mai si distinse per eccelsi esiti qualitativi, è un «arcaismo dagli accenti quasi veneto-cretesi, condannato a un'irrimediabile arretratezza» (MAZZA 1992, p. 69) rispetto agli esiti pittorici di colleghi emiliani e romagnoli a lui coevi. Se a Verona lo scarto tra le sue opere e quelle di pittori

433 MAZZA 1992a, pp. 67-68. In proposito, si vedano: REPETTO CONTALDO 1991, pp. 86-91; ROGNINI 1976, pp. 193-195. Il tema della Madonna del Rosario trovò larga diffusione nelle raffigurazioni post-tridentine: la Vergine è rappresentata con una veste azzurra e una corona del Rosario tra le mani; si tratta di una rappresentazione particolarmente frequente nella devozione dopo la Controriforma; l'iconografia è ripresa da quella, più antica, della Madonna della Cintola.

434 MAZZA 1992a, p. 67.

435 *Id*, p. 68.

come Domenico e Felice Brusasorci o Paolo Veronese è incolmabile, a Ravenna la sua attività può facilmente essere integrata con quella devozionale di Luca Longhi o del primo Giovanni Barbiani, come conferma l'errore di attribuzione di Beltrami. Nonostante la lacuna delle informazioni ravennati, la tela classense viene datata ben prima del 1600 (a cui risale la tela veronese), per ragioni essenzialmente stilistiche: i tenui passaggi chiaroscurali e la grazia ancora raffaellesca della figura della Vergine, la rendono vicina all'arcaica e timida gentilezza della pittura di Luca Longhi.[436]
Nel contesto della pittura del manierismo ravennate in epoca di Controriforma sono da ricordare anche i fratelli Giovan Battista (Ravenna, 1520 ca.-post 1589) e Francesco Ragazzini (m. *post*-1612), artisti ravennati poco noti anche alla letteratura specifica, fatta eccezione per alcuni brevi articoli di Ricci, Selvelli e Mabellini.[437]
La formazione dei Ragazzini sulla pittura di Luca Longhi traspare soprattutto nei dipinti ravennati, come la *Madonna col Bambino e santi* in San Rocco, dipinto attorno al 1580 e recante l'iscrizione «IOANNES BAPTISTA RAGAZZINUS RAVENNAS PINGEBAT 1580», ma la loro attività fu prolifica anche al di fuori della città natale: avendo viaggiato per Marche, Umbria e Abruzzi furono per questo definiti «erranti» e in questi luoghi lasciarono diverse tavole e tele; in particolare, più frequentemente compare il nome di Giovan Battista, documentato nel 1555 a Fano, dove dipinse un pregevole *Paradiso* nella cupola di San Paterniano.[438]
I Ragazzini non furono gli unici «pittori erranti» ravennati: accanto alla loro vicenda si segnala quella di Bernardino Guarini e del figlio Vitale, attivi tra il 1579 e il 1617 nel ravennate, a Forlì, Rimini e nella Romagna meridionale (Mercato Saraceno e Saludecio).[439]
Nelle opere dei Guarini, i quali eseguirono principalmente pale d'altare, sono ravvisabili i tratti tipici della pittura di *post*-tridentina e, allo stesso tempo, della scuola ravennate, che si colgono essenzialmente nella sintesi tra mite devozione controriformistica ed eleganze manieristiche, nella pacata narratività, nella chiarezza degli attributi iconografici del repertorio agiografico coevo e antico (quello dei santi patroni locali).[440]
Lo schema piramidale, totem di quel Rinascimento maturo che fu universalmente formalizzato dai tre grandi maestri Leonardo, Raffaello e Michelangelo, a Ravenna aveva trovato una sua declinazione nella pittura di Luca Longhi, che, come si è già visto, fu un eccelso mediatore tra gli aggiornamenti che provenivano dall'Italia centrale e la loro applicazione su scala locale. A Luca Longhi guardarono i Guarini per le loro pale d'altare, laddove l'apparente rigidità delle immagini rispondeva in verità ad esigenze di chiarezza compositiva e narrativa, senza tralasciare l'aspetto devozionale:

> Le aspettative del devoto davanti all'opera sono sempre premiate dall'espressione di dolcezza della Beata Vergine che muove a tenerezza e consola.[441]

Di Bernardino Guarini (attivo in Romagna dal 1579 al 1617) sono le due tele raffiguranti l'una *San Michele* e l'altra *Santa Maria Maddalena* e ricondotte da chi scrive al loro contesto d'origine (v. scheda); acquistate nel 1916 dal Ministero della Pubblica Istruzione, dopo un lungo restauro oggi si conservano al Museo Nazionale e sono datate 1601; se la

436 *Id*, p. 69.
437 Si vedano MABELLINI 1937, pp. 199-211; RICCI 1915, pp. 767-772; RICCI 1916, pp. 935-936; SELVELLI 1916, pp. 1015-1019.
438 VIROLI 1994, p. 273.
439 Sui Guarini, si veda: PASINI 1973, pp. 139-154.
440 VIROLI 1994, p. 275.
441 *Id.*, p. 276.

tela con santa Maddalena reca la firma del pittore, quella con san Michele è invece datata.[442]
La vicenda biografica ed artistica dei Guarini è simile a quella dei Ragazzini: Bernardino e Vitale, padre e figlio, furono «pittori erranti ravennati» attivi tra 1579 e 1617 a Ravenna e nei dintorni (Russi, Forlì, Rimini, Mercato Saraceno e Saludecio). Le notizie su questi artisti sono molto esigue; per Bernardino, Bernicoli (1912, p. 310) fornisce notizie riguardanti alcuni dipinti distrutti e da Bernardino solo sono firmate le prime opere rintracciate. [443]
I Guarini furono pittori modesti, traduttori di sentimenti devoti in forme semplici e diffusori di una civiltà pittorica che trasse origine dalla pittura di Luca Longhi e che ebbe in provincia una diffusione e una notevole estensione topografica e temporale rimanendo sempre fedele a se stessa, impermeabile a qualsiasi forma di revisione o aggiornamento.
La *Sacra Famiglia* di Bernardino dell'arcipretale di Russi (1599) mostra chiare tangenze con la tela con la *Bottega di san Giuseppe* di Giovanni Barbiani ora nella chiesa ravennate di San Domenico, che per l'intima atmosfera familiare e domestica, unita ad una certa eleganza manierista, può nelle intenzioni vagamente ricondurre alla *Sacra Famiglia* di Scipione Pulzone (Roma, Galleria Borghese).
Nel linguaggio pittorico di Bernardino, solo in apparenza semplificato secondo i dettami della Controriforma, si amalgamarono differenti apporti culturali, da quelli marchigiani (nella rigidità delle linee, che richiamano lo stile di Simone de Magistris e di Andrea Boscoli) a quelli dello stesso Luca Longhi, nella stilizzazione lineare e nel nitore dei volumi.[444]
In questo stesso *humus* culturale di pittori di 'sottobosco', Viroli segnala un'ulteriore personalità artistica tardo-cinquecentesca, a cui è da ricondursi la tela con *Il riconoscimento di Cristo da parte dei discepoli di san Giovanni Battista* oggi nel Museo Nazionale di Ravenna, che lo studioso riconduce all'oratorio di San Giovanni Decollato, ma che non compare nelle fonti consultate e pubblicate in questa sede da chi scrive in merito a quella chiesa (v. scheda). Un pittore ignoto, chiaramente debitore della lezione di Francesco Longhi, la cui influenza è evidente soprattutto nella tiepida plasticità dei panneggi, come appiattiti dalla luce e nella resa dei volti e delle mani; ugualmente, egli non sembra essere lontano dallo stile di Giovan Battista Barbiani ravvisabile nella tela con la *Madonna con il Bambino, San Pietro e la Maddalena*, in Sant'Agata.[445]

Giovanni e Giovan Battista Barbiani

La vicenda dei Barbiani coincide con quella di una famiglia di artisti che, nei secoli XVII e XVIII, a Ravenna costituiranno una vera e propria scuola locale: ai nomi di Giovanni (1566-1641) e del figlio Giovan Battista (Ravenna 1593-1658) si legano infatti anche quelli settecenteschi di Andrea (1708-1779) e dell'architetto e decoratore Domenico (1714-1777), qui non trattati per ragioni di cronologia.
I Barbiani furono tutti pittori di provincia, operanti lontano dai grandi centri artistici, nei quali, probabilmente, non si recarono mai; Giovanni e Giovanni Battista subirono, come tutti gli artisti dell'epoca, l'influsso del Concilio di Trento, e lo svilupparono, nella loro opera, tramandando di padre in figlio la maniera di rappresentare i santi secondo le direttive conciliari e sviluppando una pittura quasi senza tempo, di immediata

442 Si veda: *Il Museo Nazionale* 1916, pp. 1021-1022.
443 Le opere sono state rintracciate e pubblicate in PASINI 1973, p. 139 e la bibliografia ivi menzionata.
444 VIROLI 1994, p. 276.
445 *Ibid*.

comprensione, didascalica e pietistica, concepita grazie a programmi iconografici prestabiliti dagli ordini superiori. Le immagini realizzate, spesso di notevoli dimensioni, trasformarono le chiese in una sorta di galleria d'arte e nel contempo assolsero il compito di divulgare i concetti della fede: esse sviluppavano i temi suggeriti dalla Chiesa, dalla celebrazione della Sacra Famiglia, a san Giuseppe, alla glorificazione della Vergine, alla rappresentazione dei santi vicini ai vari ordini.[446]
Dopo gli esordi nella cultura del tardo-manierismo romagnolo, parallelamente a Francesco Longhi, ma con una maggiore attenzione alla lezione bolognese di Bartolomeo Passerotti o di Calvaert, le composizioni di Giovanni, perlopiù pale d'altare, si distinguono per la compostezza statuaria, la chiarezza narrativa,

> un insistente allungarsi delle figure che ricorda alcuni aspetti del gusto di pittori marchigiani influenati da Lorenzo Lotto, come Durante Nobili o Simone de Magistris.[447]

L'umanità devota di Giovanni Barbiani, debitrice dell'elegiaca quotidianità di Ludovico Carracci, è in verità inequivocabilmente paesana, come traspare dal dipinto con *Santa Monica e le sante Regina, Vittoria, Maura e Fosca* (firmato e datato 1607, ancora oggi visibile nella basilica di Santa Maria in Porto) nell'*Incoronazione* ora in Sant'Eufemia, meno evidente nella *Madonna di Loreto e i santi Apollinare e Francesco* in Sant'Apollinare in Veclo o nella pala in San Carlino (*Vergine col Bambino e santi*), mentre il *San Carlo Borromeo* (1612), che si conserva all'interno del Seminario, può essere definito uno dei più alti risultati raggiunti dal pittore.[448]
Giovanni Battista Barbiani si formò presso la bottega paterna e qui apprese i rudimenti del disegno e della figura; Luisa Faenzi lo definisce «pittore coscienzioso che sa il suo mestiere, di corretto disegno e colore, d'invenzione ordinata e seria».[449]
Diverse sono le opere di Giovanni Battista tra quelle qui censite presso le chiese del clero secolare a Ravenna, come la *Madonna con il Bambino, san Pietro e la Maddalena* nella chiesa di Sant'Agata, oppure la pala proveniente da San Carlo in Porta Sisi e ora nella chiesa di San Rocco, raffigurante la *Madonna, il Bambino e i santi Carlo Borromeo e Giuseppe*, firmata (ma non citata dalla letteratura né dalle guide locali), oppure la *Madonna con il Bambino e santi* in Santa Maria Maggiore e già in Santa Croce, di cui non vi è traccia nei documenti, attribuita da Viroli a Giovanni Battista Barbiani sulla base di confronti con le poche opere certe.[450] I dipinti a lui ricondotti non riguardano solo la città di Ravenna, ma anche altre località, come la chiesa di San Giovanni Battista a Casemurate o la parrocchiale di San Mauro di Romagna, dove si conserva una *Madonna con il Bambino e i santi Carlo Borromeo, Caterina d'Alessandria e Zaccaria*, assegnata a Giovanni Battista sempre sulla base di confronti stilistici. Le commissioni che egli ottenne non coinvolsero solo il clero secolare, ma anche quello regolare, come nel caso dei Canonici Lateranensi, che gli affidarono la realizzazione del *San Carlo Borromeo* per la nuova chiesa in città, da collocarsi sull'altare omonimo (dedicato al santo nel 1616), oppure dei Fracescani, per i quali eseguì il *Transito di san Giuseppe*.[451] Come suggerisce Viroli, il dipinto ben si pone in relazione con la *Madonna con il Bambino e i santi Caterina, Eufrosina, Simone Stock, Andrea Corsini e un altro santo non identificato*, nella

446 CICOGNANI 1995, p. 119.
447 VIROLI 1994, p. 278; per uno studio approfondito sui Barbiani, si veda innanzitutto CERONI, VIROLI 1994.
448 VIROLI 1994, p. 279.
449 FAENZI 1964.
450 VIROLI 1994, p. 280.
451 *Id.*, p. 281.

chiesa di San Giovanni Battista a Ravenna, con il quale condivide una certa rigidezza compositiva e nel modo di rendere i panneggi.[452]
Come era già stato per il padre Giovanni, anche la pittura di Giovanni Battista fu caratterizzata dall'aspetto didascalico e devozionale, dove la costruzione dello spazio viene scandita in modo semplice, schematico, nella volontà di rendere il mistero del sacro in un tono dimesso, smorzato anche dall'uso di un cromatismo perlopiù monotono. A Giovanni Battista Viroli attribuisce anche la *Madonna con il Bambino che appaiono a un santo non identificato*, che si conserva presso il Seminario Arcivescovile di Ravenna, ma sempre a Ravenna vanno anche ricordati il *San Gaetano da Thiene* e *Sant'Andrea Avellino* nella chiesa dello Spirito Santo, la *Santa Chiara* nel convento Tavelli, i due dipinti a olio su muro nel corridoio della Biblioteca Classense (già monastero dei Camaldolesi), l'affresco della cupola di San Romualdo (1632), raffigurante l'*Immacolata fra un coro d'angeli* e gli *Apostoli* e la maestosa cupola della cappella della Madonna del Sudore in Duomo, decorata con l'*Assunzione della Vergine* (1656).[453]
La tecnica dei Barbiani risulta spesso rigida, stereotipata in forme canoniche, sia negli stilemi iconografici che nell'uso del colore, in cui ricorre l'utilizzo della pietra e della calcina per i fondi, il giallo lumeggiato d'oro, il rosso virante al violaceo, con una scarsa attenzione per gli sfondi e un disinteresse pressoché totale per i particolari naturalistici.[454]

Federico Barocci a Ravenna

Il *Martirio di san Vitale*, firmato dall'urbinate Federico Barocci (il cui vero nome era Federico Fiori) e datato, fu spedito a Ravenna nell'anno 1583, per trovare collocazione nella basilica di San Vitale; fu eseguito forse su commissione dello stesso Giulio della Rovere ai Monaci Cassinesi. Nel Settecento il dipinto fu trasferito in sagrestia, dove rimase fino al termine delle soppressioni napoleoniche, alle quali sopravvisse; fu invece nell'anno 1811 che l'opera lasciò per sempre Ravenna, per mano di Eugenio Beauharnais e di Andrea Appiani, che lo trasportarono nella Pinacoteca di Brera, dove ancora oggi si può ammirare. La letteratura artistica ha a lungo trascurato quest'opera, che è riemersa dall'oblio solo in occasione della mostra monografica del 1975. Purtroppo l'episodio baroccesco a Ravenna restò un caso isolato e non incontrò di fatto alcuna condivisione nella vicenda artistica tardo-cinquecentesca della città, se non riflessa e tardiva.[455] Tuttavia, attraverso la ricognizione delle fonti diocesane, chi scrive ha potuto segnalare un'ulteriore traccia, da verificare, che si conservava nella chiesa di Sant'Apollinarino (v. scheda) almeno nel 1626: una *Pietà* collocata sull'altare che poi sarebbe stato intitolato proprio a Santa Maria della Pietà.

Tre grandi nomi bolognesi a Ravenna nel Seicento: Guido Reni, Guercino e «il Dentone»

452 *Ibid*.
453 *Id.*, p. 280.
454 CICOGNANI 1995, p. 119.
455 Su questo, si vedano: MURATORI 1912, pp. 244-259; RICCI 1913, pp. 471-488; EMILIANI 1975, pp. 129-132.

Nel primo quarto del Seicento si registra a Ravenna l'arrivo di alcuni artisti bolognesi, come Guido Reni e allievi, chiamati attorno al 1612 dal cardinale Aldobrandini in occasione dell'edificazione della cappella del Sacramento in Duomo. Era infatti a Bologna, città affermatasi in quegli anni come il centro della cultura figurativa più importante dell'Italia settentrionale, che ci si rivolgeva per commissioni di particolare prestigio. Mentre i pittori locali erano impegnati soprattutto nella realizzazione di pale d'altare per le cappelle delle chiese cittadine, divulgando le formule standardizzate di quel gusto controriformistico dal forte accento devozionale e didascalico, Guido Reni e i suoi discepoli decoravano la cappella del Santissimo Sacramento in Duomo con la tela di *Mosè e la raccolta della manna*, che Stephen Pepper attribuisce con certezza al maestro bolognese, anche se ad oggi non è ben chiaro fino a che punto egli abbia lavorato in autonomia o collaborato all'esecuzione con i suoi aiutanti.[456]



64. F. Barocci (F. Fiori), *Martirio di san Vitale*, olio su tela. Milano, Pinacoteca di Brera.

Purtroppo, di questa pala d'altare, così come delle altre realizzate per la Cattedrale di Ravenna dopo i primi anni del Seicento, non vi è traccia nei documenti parrocchiali

456 VIROLI 1994, p. 286. Si veda: PEPPER 1984, pp. 230-231.

secenteschi: in tutto il secolo, solo la Sacra visita del 1605 riporta l'inventario delle opere ivi presenti (si veda la scheda sulla chiesa); trattandosi della Metropolitana, i documenti parrocchiali privilegiano infatti l'aspetto dei benefici legati agli altari, delle messe da celebrare o dei doveri del Capitolo. Sarà solo Girolamo Fabri, con le sue *Memorie* del 1664, a rendere per primo testimonianza della presenza del quadro di Reni nella chiesa; tuttavia, data la centralità dell'opera nel panorama storico-artistico ravennate del Seicento, all'interno degli edifici del clero secolare, non ci si può esimere dal menzionarla, al pari di altri esempi di seguito riportati.



65. G. Reni, *Mosè e la raccolta della manna*, olio su tela. Ravenna, chiesa Metropolitana.

L'impronta di Reni traspare nell'intera decorazione della cappella del Santissimo; d'altronde sappiamo che, oltre alla tela con *Mosè*, Guido e aiuti attesero agli affreschi con il *Redentore* e gli *Arcangeli in gloria* nella cupola, i dipinti murali con *Elia, cui l'angelo porta, nel deserto, pane e vino,* e con *Melchisedec che benedice Abramo e le sue genti vittoriose* nelle due lunette, coi *Profeti* nei quattro pennacchi, con le *Virtù teologali e cardinali e alcuni angioletti* nei sottarchi e con otto Santi negli scomparti dei pilastri.[457]

457 La lunetta con Elia fu spostata a seguito dei lavori settecenteschi dell'Ursiana, in occasione dei quali si decise di ampliare l'arco d'ingresso alla cappella. La lunetta fu allora messa dapprima nel coretto d'inverno, poi spostata nel 1852 dal cardinale Chiarissimo Falconieri e da lui trasferita sopra l'arco prospettante la

La presenza di Guido Reni a Ravenna restò un episodio circoscritto alla cappella del Sacramento, e parimenti si può affermare del suo stile, che non trovò eco in altre pitture ravennati, né coeve né tardive. Gli artisti ravennati evidentemente non seppero o non vollero cogliere lo slancio rigeneratore del maestro bolognese, aggiornato secondo gli stimoli di quel neoclassicismo secentesco di cui insieme a Domenichino e a Ludovico Carracci Reni si era fatto portavoce.[458]
Non si può dire invece lo stesso per la presenza di Guercino a Ravenna, il cui *San Romualdo* fu realizzato nel 1642 per essere esposto, in quello stesso anno, nella chiesa omonima presso il monastero di Classe: il dipinto, che fu segnalato dagli estensori delle guide locali diventando tappa obbligata per chi veniva in città, non passò inosservato agli occhi degli artisti a quel tempo attivi a Ravenna, da Cesare Pronti a Filippo Pasquali (allievo di Carlo Cignani); soprattutto, echi del santo guercinesco si ravvisano nella tela con l'*Angelo Custode* nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.
Circa la qualità dei dipinti ravennati secenteschi eseguiti per il clero secolare, non resta che riscontrarne il livello generalmente mediocre, fatta eccezione per pochi casi:

> Invero, dinanzi a buona parte dei dipinti d'arte sacra seicentesca esistenti in Ravenna, difficilmente ci si può sottrarre all'impressione che questi, per squisiti che siano, sono, in fondo, in larga parte di qualità modesta. Forse, per apprezzare pienamente tali prodotti, bisognerebbe mettersi dal punto di vista di quei bravi religiosi del Sei e Settecento, che pensavano che essi potessero servire alla Fede, come i concetti servivano alla poesia. Non fa quindi stupore che, di certe opere molto apprezzate al loro tempo, si sia persa traccia per il sopravvenire di nuove esigenze relative al culto.[459]

Il cardinal Luigi Capponi, che fu legato di Romagna tra il 1614 e il 1619 (prima di essere arcivescovo di Ravenna tra 1621 e 1645), ebbe forse occasione di ammirare le decorazioni di Girolamo Curti, detto «il Dentone» (Bologna, 1575-1632) durante una delle sue visite legatizie a Bologna, pittore quadraturista e scenografo che diede un mirabile saggio delle sue abilità pittoriche nell'oratorio bolognese di San Rocco (1616-1618), dove dipinse un ciclo su Carlo Britannico.
Qui, Curti lavorò a quattro mani sulle storie del santo, accanto a pittori di figura poco noti, come Sebastiano Razzali, Luigi Giovanni Valesio, Pietro Desani, Alessandro Provagli, Francesco Camullo e Lucio Massari. A questo riguardo, si segnala in questa sede la presenza dello stesso soggetto nella chiesa ravennate dei Santi Giovanni e Paolo, dove Curti probabilmente lavorò, in base da quanto emerso dai documenti d'archivio parrocchiali consultati da chi scrive (v. scheda).
Curti si era formato presso Lionello Spada, suo coetaneo, dove fu avviato alla pratica del disegno; da qui approdò alla bottega del Baglione e intraprese lo studio della prospettiva e degli ordini architettonici, sui testi del Serlio e del Vignola. Sottrattosi alla tutela del Baglione per operare autonomamente, Curti si venne subito affermando come pittore di prospettive e quadrature. Risale al 1603 la prima registrazione di pagamento a un «Ms. Girolamo pitore», identificabile con Curti in via congetturale, per un fregio, presto scomparso, nel catino absidale della cappella dell'Arca nella chiesa bolognese di San Domenico; occorre tuttavia attendere il 1615 per avere la prima opera sicuramente documentata: gli ornati alla cupola e ai finestroni della medesima cappella, in gran parte

navata sinistra (VIROLI 1994, p. 287).

458 Un'ulteriore, mancata, occasione di aggiornamento sulle tendenze artistiche che prendevano piede in area emiliana a Ravenna fu offerto dalla presenza del ferrarese Carlo Bonone, che oltre alla grandiosa *Cena di Assuero* (1615-20) per San Giovanni Evangelista, dipinse due lunette raffiguranti *Il trionfo di Mardocheo* e il *Convito di Ester*; di provenienza sconosciuta, le lunette vennero depositate in Duomo dall'arcivescovo Antonio Codronchi (VIROLI 1994, p. 286).

459 VIROLI 1994, p. 288.

ridipinti nei restauri ottocenteschi.[460] Il successo di Curti nell'ambiente artistico felsineo fu deciso anche grazie al rinnovamento che seppe imprimere alla pittura prospettica, sul quale si basarono le successive fortune del quadraturismo e della scenografia bolognese; attraverso la vitale mediazione della Accademia carraccesca, Curti probabilmente potè ricollegare alle precedenti esperienze nel campo dell'architettura illusiva maturate tra Bologna e Roma ad opera del Vignola. Ma «il Dentone» non lavorò solo a Bologna: nel 1618, fu chiamato a Parma in occasione dell'allestimento del teatro Farnese, nel 1623 lavorò a Roma per il cardinale Ludovico Ludovisi, nipote di papa Gregorio XV, per affrescare il suo palazzo in piazza SS. Apostoli (oggi palazzo Odescalchi), mentre nel 1626 lo sappiamo a Ferrara insieme all'allievo Colonna, presso il marchese Enzo Bentivoglio, ad eseguire le scene degli spettacoli per le nozze della figlia Beatrice.[461]
L'internazionalità della fama dell'artista lascia facilmente comprendere come mai egli sia stato chiamato anche a Ravenna: nel 1627, alcuni anni dopo essere divenuto arcivescovo, il cardinal Capponi scrisse al suo consulente artistico, il cardinal Bernardino Spada legato di Bologna, perché gli mandasse da quella città i frescanti più abili. Lo Spada allora provvide ad inviare a Ravenna il Dentone e Angelo Michele Colonna.[462]

> Vi fecero una Sala non molto grande, dopo avervi dipinte la facciata esteriore di quel palagio, che quanto alla prima sentivasi biasimata da' Ravennati, troppo malinconica, diceano, come avvezzi a que' scomparti di scacchi azzurri, rossi e gialli, altrettanto poi finita venne da essi applaudita e lodata. Ne diedero fuori stampate alcune spiritose composizioni, che al Colonna poi (in ciò rallegrandosene seco) furono mostrate dallo stesso sig. Cardinal Capponi in Bologna, allora.[463]

460 Alce 1958, pp. 292-394.
461 Cassoli 1985.
462 Viroli 1994, p. 288.
463 Malvasia 1678, p. 109.





66. Guercino, *San Romualdo*, olio su tela. Ravenna, Museo d'Arte della Città.

67. P. Ciomei, *Angelo custode*, olio su tela. Ravenna, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.

Al tempo di Beltrami, le pitture della sala del Palazzo dell'Arcivescovado erano già scomparse. Le pareti della cattedrale, rimaste disadorne, ma già arricchite delle dodici tele con i *Fasti Ravennati* (di autore ignoto) nella navata centrale, furono allora decorate da padre Cesare Pronti, per volere dell'arcivescovo Luca Torreggiani, succeduto a Capponi nel 1645.
In base a quanto riferiscono i documenti d'archivio, chi scrive ipotizza la co-autorialità di Curti (accanto al seguace Cesare Pronti) nella pala con la *Madonna con il Bambino e i santi Giovanni e Paolo* che ancora oggi si ammira nella chiesa ravennate intitolata ai due martiri (v. scheda). Lo confermano anche le osservazioni stilistiche, nonostante lo sfondo arhcitettonico del dipinto sia oggi poco distinguibile: elemento nuovo, nelle prospettive illusionistiche di Girolamo Curti fu l'intensificato, drammatico contrasto di luce e ombra di possibile matrice guercinesca, ottenuto dall'insinuarsi di forti luci radenti dal valore altamente scenografico, laddove egli soleva caricare i brani di architettura delle scene «d'ombre e di lumi fierissimi» (MALVASIA 1678, p. 108). Insieme alla dialettica luce-ombre, caratteristiche delle prospettive parietali di Curti sono le limitazioni imposte allo spazio illusorio mediante una quinta architettonica di fondo e l'assenza di ogni elemento di

virtuosismo gratuito.[464] Tutti elementi, questi, che percepiamo nella pala ravennate (insieme al caratteristico taglio diagonale delle quinte architettoniche del Dentone), nonostante lo stato del dipinto non sia perfetto. La fama di Curti fu dovuta soprattutto all'impostazione di un *modus operandi* caratteristico della scuola bolognese, in cui il ruolo del quadraturista non fu mai subordinato a quello del pittore di figura. Il Dentone diede così l'avvio ad una scuola fiorente, tra i cui principali esponenti ci fu lo stesso Colonna, che, con altri, esportò, elaborandole, le idee del maestro, arricchendo di contributi autonomi le specialità della quadratura, della scenografia, e della stessa architettura teatrale.[465]

Cesare Pronti e gli allievi ferraresi: Francesco Scala e Carlo Bononi

Cesare Pronti (Cattolica, 1626-Ravenna, 1708), padre agostiniano noto anche con l'appellativo di «fra Cesare», nonché pregevole pittore, abile disegnatore, decoratore ed architetto-scenografo, fu allievo del Guercino, ma guardò anche al Dentone, grazie al quale perfezionò l'arte dell'ornato e della prosepettiva; dal sesto decennio del Seicento, fu seguace di Carlo Cignani. Di questa sua prima formazione, a Ravenna resta traccia nel *Martirio di sant'Ursicino*, che egli eseguì per la Cattedrale, dove si conserva tuttora.
Attivo tra Romagna e Marche, si formò a Bologna, dove si intrattenne alcuni anni per studiare e copiare le opere del maestro e quelle dei principali artisti bolognesi; trasferitosi a Rimini per attendere ad una commissione degli Agostiniani, finì per entrare in quello stesso ordine, abbandonando per alcuni anni l'attività pittorica. La sua attività di pittore si svolse prevalentemente a Ravenna, dove dal 1650 ebbe stabile residenza presso San Nicolò e dove ricevette numerosi incarichi: pale d'altare, ritratti, affreschi, apparati scenici.[466]

464 CASSOLI 1985.

465 *Ibid*.

466 BALDINI 2011-2012, p. 140; BONDI, GARAVINI, GIUNCHI 2008, p. 16. Su Pronti, si veda anche: FOSCHI 1997, pp. 41-67.



68. C. Pronti, *Martirio di sant'Ursicino*, olio su tela. Ravenna, chiesa Metropolitana.

> Ravenna in que' giorni, cioè intorno al 1680, godeva la bella sorte d'essere stanza del P. Cesare Pronti Agostiniano, il quale principalmente nelle cose di prospettiva era l'oggetto di tutti gli applausi.[467]

Per incarico ricevuto dall'erudito Giovanni Giustino Ciampini (1633-1698), Pronti documentò lo stato delle più notevoli decorazioni a mosaico presenti in città, insieme ad alcuni altri pezzi degni di nota, sia dal punto di vista artistico che liturgico. Dai suoi disegni furono poi ricavate altrettante incisioni, che corredano i capitoli sugli antichi edifici religiosi e sui monumenti ravennati, nei soli due volumi usciti (dei quattro previsti) dei *Vetera monumenta* (Romae, 1690 e 1699).[468]
La lezione guercinesca di cui Pronti si fa interprete è ancora evidente nel giovanile e già citato *Martirio*, ma la pittura del padre agostininano non manca anche di evidenziare il secondo grande apporto che essa ricevette, ovvero quello di Carlo Cignani[469], di cui a

467 Baruffaldi 1844-45, pp. 153, 267.

468 Baldini 2011-2012, p. 140.

469 Carlo Cignani (Bologna 1628-Forlì 1719), pittore di chiara fama europea, si formò a Bologna con Francesco Albani, sotto l'egida della scuola di Reni, Guercino, Tiarini e Carracci; a Bologna si distinse nella decorazione della Sala Farnese del Palazzo Comunale (1658-1660) e nelle pitture che eseguì in Archiginnasio Oltre a Bologna, fu attivo a Roma, a Parma, Reggio Emilia, Modena, Vienna e a Forlì, dove infine morì. Pittori furono anche il figlio Felice (Bologna 1658-Forlì 1724) e il nipote Paolo (Forlì 1709-1764). Si veda Mazza 1992c, pp. 219-277.

Ravenna si poteva ammirare una grande e mirabile tela: quella con *San Benedetto nel deserto*, inviato nel 1672 alla chiesa di San Romualdo; con Carlo Cignani Pronti collaborò in qualità di quadraturista nella decorazione della villa del cardinale Albizi.[470]



69. C. Cignani, *San Benedetto*, olio su tela. Ravenna, Museo d'Arte della Città.

Questa circostanza, dell'aver lavorato come quadraturista e prospettico, avrebbe in seguito segnato la maggior parte delle sue opere: dagli apparati scenici dipinti per il palazzo Arcivescovile di Ravenna, a quelli realizzati per la sagrestia di Classe o per villa Spreti, alla presenza di elementi architettonici e scenografici che ritroviamo in molti dei suoi quadri sacri, spesso utilizzando la tecnica della *grisaille*.
Nella produzione di Pronti, è frequente il ricorso allo schema compositivo chiastico, a diagonali incrociate, in grado di aumentare la teatralità della scena, la sua drammaticità e, di conseguenza, il coinvolgimento dello spettatore; le scene con personaggi, devotamente atteggiati, sono generalmente incorniciate dai dettagli desunti dal repertorio classico, come i grandi arconi, o il basamento marmoreo su poggia ad esempio il trono della Vergine nella pala ravennate con *La Madonna, il Bambino e i santi Giovanni e Paolo*, nella chiesa intitolata ai due martiri. D'altra parte, nei dipinti di Pronti, l'architettura sembra forgiare anche le figure stesse, con quella loro solenne e massiccia plasticità, sottolineata anche

470 Viroli 1994, p. 290.

dalla presenza di una variopinta tappezzeria, come i purpurei tendaggi dei baldacchini, o i tappeti con cuscini.[471]
A Ravenna si conservano numerosi dipinti attribuiti al padre agostiniano, eseguiti sia per committenze del clero secolare che regolare, da quello con architetture a lui ricondotto da Viroli[472], alla *Deposizione* della Pinacoteca Comunale, ai due tondi in Duomo nella cappella della Madonna del Sudore, agli affreschi in San Nicolò con *sant'Agostino* e *santa Monica* ai lati dell'altar maggiore, a diverse tele in Seminario. Alla sua scuola si formarono diversi pittori ferraresi, come Francesco Scala e probabilmente Carlo Bononi, di cui Pronti, in una lettera al pittore Francesco Ferrari, lodava senza riserve il grande *Convito di Assuero*, dipinto a Ravenna per il refettorio della canonica di San Giovanni Evangelista.[473]
Francesco Scala (Adria 1643-Ferrara 1698), si educò alla pittura nella città di Ferrara a fianco di Francesco Ferrari, con cui più tardi si recò a Ravenna, dove ebbe occasione di lavorare con Pronti e dove attese alla decorazione della cupola di San Giovanni Battista. Da Pronti, Scala apprese quel robusto plasticismo che caratterizza le sue pitture, come prova l'unica tela ravennate che di lui ad oggi conosciamo, *I santi Martino di Tours e Rocco* (1671), nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo: «evidenti risultano comunque i rapporti col Pronti, soprattutto nella figura pesantemente impostata di san Rocco» (VIROLI 1991, p. 316); l'opera mostra anche un certo arcaismo nel modo di rendere i panneggi, mentre

> La stereotipa fissità dei volti e l'equilibrio statico della composizione confermano una posizione culturale dello Scala stretto entro i limiti di una produzione per chiese di provincia (VIROLI 1991, p. 316).

Sposatosi a Ravenna, dissapori coniugali lo condussero nuovamente a Ferrara, presso il conte Pinamonte Bonacossi, grande mecenate di spettacoli teatrali e suo antico protettore, nonché suo committente di scenografie e decorazioni per il palazzo di Ferrara e le ville della provincia.[474] Del suo carattere litigioso e violento parla Baruffaldi, che lo definisce «iracondo e presso che bestiale» (BARUFFALDI 1846, p. 268); colpito da malattia mentale, nel 1697 finì pazzo nell'ospedale di Sant'Anna, dove morì nel 1698.
Il pittore Carlo Bononi (Ferrara 1569-1632), detto il «Tintoretto de' ferraresi» (BARUFFALDI 1846, p. 117), si formò alla scuola di Giuseppe Mazzuoli («il Bastaruolo»); ritenuto uno dei maggiori pittori emiliani, godette di grande stima, sia professionale che umana.
Fra le sue prime opere è da considerarsi un quadro votivo appeso nella chiesa ferrarese della Santissima Trinità, realizzato su richiesta dei confratelli che vi avevano sede; a seguito di un contradditorio nato intorno alla qualità del dipinto e aperto da chi lo aveva commissionato, il quadro fu portato a Bologna, dove fu chiesto l'autorevole parere di Guido Reni:

> Fu considerato da Guido il quadro, e la nuova maniera introdotta a Ferrara dal pittore, la quale in Bologna non era già nuova, perché i Carracci, di nome immortale, l'avevano usata con franchezza e con applauso. Quindi è che, riposato per alquanti mesi il fervore della lite, considerato avendo Guido, ed ammirato nel giovane Bononi un principio assai magistrale nel suo fare, e perciò lodevole, pronunciò la sentenza; e giudicò il quadro ben fatto (BARUFFALDI 1843, p. 12).

Bononi fu autore di alcune madonne dette «di Reggio», già menzionate da Baruffaldi nel ferrarese:

471 BONDI, GARAVINI, GIUNCHI, 2008, p. 16.
472 VIROLI 1994, p. 290.
473 FOSCHI 1997, p. 44. La lettera a Ferrari è riportata in BOTTARI 1673, pp. 1-4.
474 VIROLI 1991, p. 316.

> Nella cospicua terra di Cento a richiesta d'un abate della Canonica dello Spirito Santo per l'altare della famiglia Marani colorì la tavola, nella quale espresse al di sopra l'immagine della Madonna di Reggio, e al di sotto li ss. Iacopo Apostolo e Cristoforo martire (BARUFFALDI 1843, p. 40).
>
> Eziandio per l'ornato d'una divota immagine di Maria Vergine in rilievo, posta nella vecchia ed ora distrutta chiesa di S. Biagio, colorì cinque quadretti rappresentanti Maria di Loreto, s. Biagio, s. Cristoforo, san Lorenzo, e l'immagine della Madonna, detta di Reggio. Finalmente per S. Maria della Consolazione espresse in piccolo un'altra immagine di Maria Vergine di Reggio per supplimento d'altro quadro di diverso artefice fatto a caselle, come anticamente s'usava (BARUFFALDI 1846, p. 124).

La segnalazione di Baruffaldi può rimandare, in via indiretta, a quanto rinvenuto da chi scrive nella fonte del 1605, a proposito della «Madonna di Reggio» censita nella chiesa ravennate di Santa Maria in Trivio e sino ad oggi sconosciuta: a questo si aggiunga che gli estremi cronologici della biografia di Bononi (1569-1632) sono compatibili con la datazione del documento e che l'artista lavorò già per Ravenna, nella grande tela con il *Convito di Assuero*, commissionata dai Canonici Regolari di San Salvatore e già collocata nel refettorio di San Giovanni Evangelista, per essere poi spostata nella Metropolitana della città (BARUFFALDI 1846, p. 153) e oggi nuovamente nella prima sede, ma sopra il portale d'ingresso.[475] Sulla possibilità, o meno, che la «Madonna di Reggio» ravennate fosse opera di Bononi si veda la scheda su Santa Maria in Trivio.

Due artisti pressoché sconosciuti: Pietro Ciomei e Gioacchino Muzzarelli

Le notizie fin qui tramandateci dalla storiografia locale su questi due nomi sono scarse e frammentarie. Dei due, l'esiguità di informazioni riguarda maggiormente Pietro Ciomei, in base a quanto riportato da Gasparo Martinetti Cardoni, il quale, con il nome di «Ciamei», ne fissa la nascita verso il 1600 e ne segnala, come già aveva fatto Beltrami (1783, p. 55), la partecipazione alla decorazione di alcune cappelle nella chiesa ravennate di San Romualdo (in particolare, la paternità della pala con *San Michele arcangelo*).[476]
Data l'origine che oggi sappiamo essere stata lucchese (in precedenza fu ritenuta essere romana), gli archivi parrocchiali ci informano assai poco sulla figura di questo pittore, se non assegnarne la nascita a dopo il 1630, indicandolo come coetaneo di Muzzarelli: potrebbe essere Ciomei quel «Pietro pittore» che i registri di Classe annotano fra i pagamenti nel 1662, mentre lo sappiamo attivo in San Romualdo attorno al 1669.[477]
Ciomei a Ravenna viveva nella «casa del Ghetto», a un isolato di distanza dal collega Gioacchino, sotto la parrocchia di Sant'Agnese; non è escluso che sia stata proprio la contiguità fisica, forse alla base di un rapporto di familiarità personale, a indurre don Zavona ad affidare ai due artisti, già colleghi nella fabbrica classense, l'incarico della pala con i *Santi Rocco e Martino di Tours* nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. Dai documenti d'archivio emerge tuttavia una precisa gerarchia di ruoli, laddove Ciomei risulta essere superiore al collega: Ciomei «ritoccò» quanto già fatto da Muzzarelli per lo stesso prezzo. Allo stesso tempo, Pietro appare occupato in lavori ben più impegnativi rispetto a Gioacchino anche nella committenza classense, dove tra il 1669-1670 attese alla

475 Sulla pittura di Carlo Bononi, si veda: ARTIOLI, MONDUCCI, 1981; CAPPELLETTI, GHELFI, SASSU 2017; EMILIANI 1962; GHELFI 2011, pp. 78-98.

476 MARTINETTI CARDONI 1873. Si veda CASADIO 2011-2012, pp. 171-189.

477 CASADIO 2011-2012, p. 183.

decorazione delle cappelle di San Romualdo e di San Benedetto, i cui pagamenti appaiono decisamente più cospicui di quelli pervenuti a Muzzarelli. Si consideri anche, in aggiunta, che già in quegli anni Pietro si accordò con l'abate Mariangelo Esti, promotore della nuova fase di lavori alla chiesa di San Romualdo, per la realizzazione della pala (oggi scomparsa) con *San Michele arcangelo* nella rispettiva cappella, che avrebbe poi terminato solo una decina di anni più tardi, al termine di un periodo di assenza che lo avrebbe portato a risiedere nella capitale.[478]
È proprio attorno a questi anni (di certo prima del 1678) e in questo clima che è da ascriversi la tela con l'*Angelo Custode* nella chiesa ravennate dei Santi Giovanni e Paolo: il dipinto, ricondotto da chi scrive alla co-autorialità di Ciomei e Pronti, in base a un documento del 1678 (v. scheda), unitamente al confronto stilistico, va dunque ad aggiungere un nuovo tassello alla personalità di Ciomei pittore, contribuendo a chiarirne ulteriormente il percorso artistico.

Filippo Pasquali

Del pittore Filippo Pasquali (Forlì 1651-1697) non sono note molte opere, le quali furono probabilmente eseguite sotto la supervisione di Carlo Cignani, suo maestro e collaboratore a Bologna, con cui negli anni Settanta del Seicento decorò il portico della chiesa dei Servi (*Storie di san Filippo Benizzi*). Numerose risultano essere le opere che egli eseguì fuori dalla sua città natale, da Rimini a Ravenna, da Faenza ad Imola, sempre in concomitanza perlopiù con incarichi assegnati al maestro, il quale si avvaleva sempre dei suoi allievi più capaci e procacciava spesso commissioni per loro, quando si richiedeva una sua prestazione.[479]
In particolare, della sua pittura sacra, a Ravenna si ammirano ancora oggi la tela con *Sant'Apollinare* in Duomo, il *San Giuseppe col Bambino e i santi Vittore ed Eustachio* nella chiesa di San Vittore e la pala con *Cristo che appare nell'orto a Maddalena* sull'altar maggiore della chiesa intitolata alla santa; mentre non si hanno notizie della tela con *San Giovanni Angelopte e san Benedetto abate*, che Pasquali eseguì per la chiesa ravennate di San Paterniano (v. scheda).
Di austera compostezza, la *Santa Maddalena* che oggi si ammira sull'altar maggiore dell'omonima chiesa lascia trapelare la lezione di Cignani nello slancio patetico, seppur controllato ed inscritto in una ben calibrata struttura d'insieme. Viroli ascrive l'opera ad un momento successivo al 1683 e vi riconosce l'influsso del maestro, attraverso il confronto con la pala di Monaco (1674), da cui sembrano in qualche modo desunte le due teste di protagonisti del quadro ravennate; così come non mancano riferimenti allo stesso *San Benedetto* del monastero classense.[480]
Sigillo stilistico comune alle varie opere del Pasquali sembra essere la presenza della notte o comunque della luce crepuscolare, scenario entro cui il pittore ambienta l'umana tensione verso la Salvezza, segnale fortemente fideistico e funereo allo stesso tempo.[481]
Una «pittura di luce e di grazia» (GARAVINI 2009), di indiretta derivazione caravaggesca, sia per la dialettica oscurità-luce epifanica, sia per il drammatico e ardito taglio diagonale

478 La pala con San Michele arcangelo era ancora in San Romualdo nel 1926, quando ne cita la presenza Santi Muratori (1926, p. 38), poi, come riferisce Casadio, «sembrano essersene perse le tracce». Si veda CASADIO 2011-2012, p. 184.

479 BONDI, GARAVINI, GIUNCHI 2008, p. 22.

480 VIROLI 1994, p. 292.

481 *Id.*, p. 293.

delle scene, unitamente al modo plastico (michelangiolesco) di tornire le muscolature dei corpi di certi personaggi. La notte di Pasquali è dunque una notte tutta seicentesca, ben lontana, ad esempio, da quella che sarà la notte illuminista-materialista di J.L. David nella *Morte di Marat* (1793).
La tela con il *Noli me tangere*, che ancora oggi si ammira nella chiesa ravennate di Santa Maddalena è riferita all'episodio narrato in Giovanni 20,1 e ss., in cui di primo mattino, «quando era ancora buio», Cristo apparve alla santa: la luce rivelatoria, foriera di grazia, si manifesta qui soprattutto attraverso il cangiantismo delle vesti (in particolare, di quella di Maddalena) e l'opalescenza e il nitore delle carni (in particolare, di Cristo). Il taglio della scena, costruito su un incrocio di ardite diagonali che conducono l'occhio al fulcro narrativo e dogmatico del momento, richiamano alla mente altre opere di Pasquali, come il *Martirio di sant'Andrea* di Massa Castello (a sua volta vagamente riconducibile, nella resa prospettica della croce, alla *Crocifissione di san Pietro* di Caravaggio), laddove alla croce fortemente scorciata del *Martirio* nel *Noli me tangere* ravennate si sostituisce la pietra scoperchiata del sepolcro. Accanto alle ardite prospettive, la maniera di Pasquali si contraddistingue anche per il composto classicismo (ravvisabile nelle pose misurate e ponderate) che tradisce una certa rigidezza di impostazione, unitamente ad un particolare modo di ombreggiare, fortemente chiaroscurato:

> Fu allievo del Cignani; ma non uguagliò il medesimo nella soavità del colorito, e nella leggerezza del tinteggiare le carni.[482]

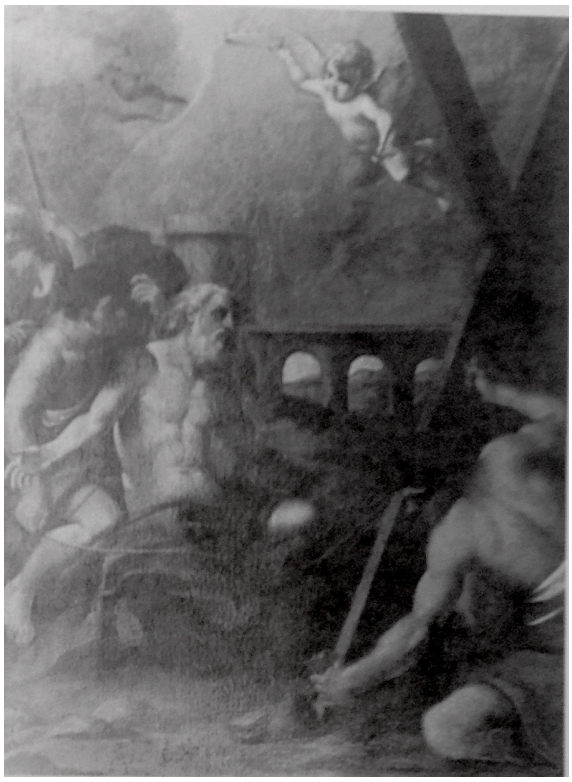
Nondimeno, il *San Giuseppe con il Bambin Gesù, con i santi Vittore ed Eustachio*, ritenuto da Martinetti Cardoni «la migliore sua opera» (1873, p. 3), si caratterizza per la medesima diagonalità, che interpreta dinamicamente e asimmetricamente la consueta triade controriformata, pedissequamente riproposta in tanti dipinti ravennati (ad esempio di Giovanni e Giovanni Battista Barbiani).
Vi sono poi altre tele di Pasquali, non segnalate dalle fonti seicentesche, che oggi si conservano a Ravenna: in Duomo, sull'altare della sagrestia, vi è un dipinto che raffigura *Sant'Apollinare, in chierico e due putti*, mentre un secondo rappresenta *San Pietro che manda a Ravenna sant'Apollinare affinché la converta al cristianesimo*. Accanto a questi, Viroli consegna alla stessa autorialità anche due dipinti, già in Seminario: un *San Luigi Gonzaga* e un *San Stanislao Kostka che riceve l'Eucarestia*.[483]

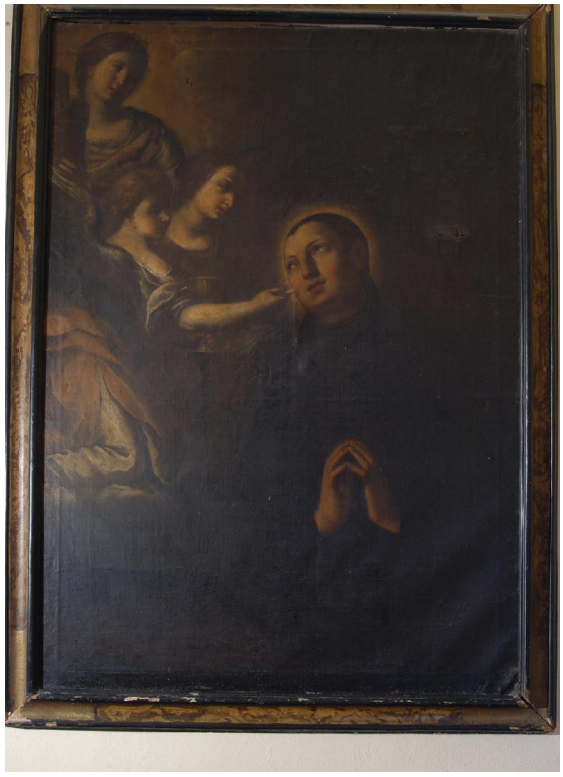
Giovanni Antonio Burrini

Di Giovanni Antonio Burrini, si conserva ancora oggi la tela con il *Martirio di sant'Eufemia*, sull'altar maggiore della chiesa ravennate intitolata alla martire di Aquileia.
Il dipinto fu realizzato su commissione del parroco, don Alessandro Boccardini, a seguito del rinvenimento (30 gennaio 1686) all'interno dell'altare dell'arca con le reliquie della santa, durante i lavori di rifacimento della tribuna. Come riportato dalla storiografia locale, non fu facile decidere a chi affidare l'esecuzione del dipinto: a Ravenna, uno dei nomi possibili era quello di Cesare Pronti; ma, accanto alle opere di Pronti, nella città si ammiravano anche i saggi della pittura bolognese; inoltre, furono proposti i nomi di due valenti giovani artisti: Pasquali e Burrini.[484] Attraverso una figura intermediaria, il parroco riuscì ad avere il parere di Carlo Cignani sulla qualità artistica dei due pittori, allora ancora pressoché sconosciuti:

482 Martinetti Cardoni 1873, p. 32.
483 Viroli 1994, p. 293.
484 Muratori 1930, pp. 32-43; Viroli 1991, p. 324.

> Con tutto che il Pasquali sii della mia scola, e che il Burini sii della scola del Pasinelli, bisogna che io dica, che è meglio il Burini che il Pasquali per verità, e senza partialità.[485]





70. F. Pasquali, *Martirio di sant'Andrea*, olio su tela. Massa Castello, chiesa di Sant'Andrea.

71. F. Pasquali, *San Stanislao Kotska che riceve l'Eucaristia*, olio su tela. Ravenna, Arcivescovado.

Una volta che fu deciso il pittore, non fu semplice nemmeno definire il prezzo del lavoro, che non avrebbe dovuto pesare troppo sulle finanze della parrocchia; Burrini richiedeva quindici doppie, ma si accontentò alla fine di ottenerne solo tredici, in parte «ad honore della Santa», in parte per compiacere l'amico don Giovanni Battista Mazzolini, che si era fatto intermediario dell'intera pratica. Il pittore non s'impegnava decisamente a consegnare il lavoro entro il 3 settembre, giorno in cui ricorre la festività di sant'Eufemia, ma prometteva di fare il possibile, riuscendo, infine a terminare il lavoro per quella data.[486]
L'opera è giudicata tra le più significative tra quelle eseguite da Burrini, che del resto ebbe a dipingere anche altre scene di martirio, come il *Martirio di santa Vittoria* di Compiègne (*fig. 73*)[487]; la pala ravennate fu collocata sull'altar maggiore il 3 settembre 1686 e subito salutata con favorevoli apprezzamenti di pubblico. In tale occasione, l'«arciprete Vittorio» compose ed eseguì un sonetto di encomio:

> In occasione di esporsi il Quadro di S. Eufemia V.M. opera del Sig. Antonio Burini Bolognese.

485 *Inventaria S. Euphemiae Ravennae*, f. 215r.
486 *Id.*, f. 217r.
487 Si veda MAZZA 1992c, p. 236.

Mira un Padre crudel disumanato,
Che del nobil suo sangue il sangue isvena
Né di lui trovò mai Libica arena
Angue più velenoso, e più spietato.
Del Genitore ammira Eufemia a lato,
Come pronta al Martir faccia ha serena,
Del coraggio di cui l'Empirea scena
Non vidde mai spettacolo più grato.
Dell'altre ancor, che pria d'Eufemia estinse,
Scorgi su i Labbri palpitar quel riso
Che il natal, che la fede al cor le accinse,
Contempla il tutto, e dir potrai (m'avviso),
Che immortali un Pittor qui le dipinse,
E ne trasse l'idea dal Paradiso.

Bologna 1686.[488]

Di fattura vibrante e nervosa, la critica vi ha subito ravvisato il retaggio del gusto veneto di Tiziano e Veronese, ma anche del barocco di Pietro da Cortona, ma non solo:

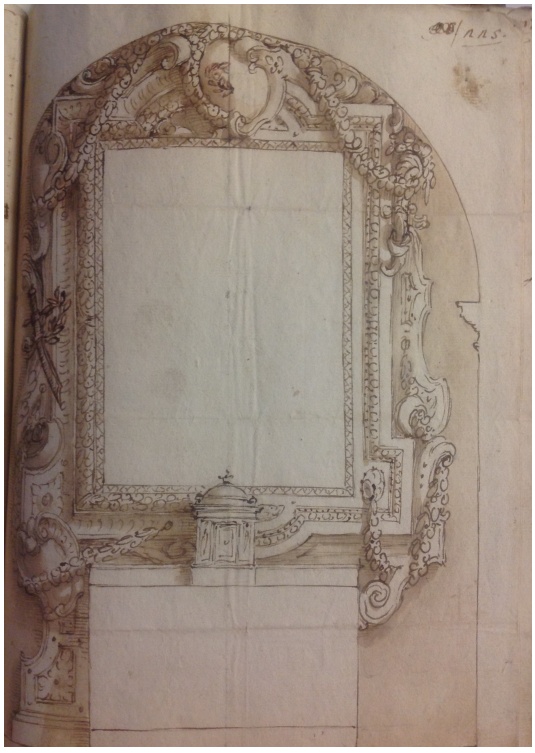
> Quasi a ritessere su telai casalinghi le trame finissime dei broccati di Paolo fa colare qui il Burrini le sue ocre e le sue biacche, e con commossa trepidazione va ricercando di che liquide trasparenze si colori il volto della fanciulla in controluce, ombra verdazzurra in materia sottilissima inserita a contrasto nello spessore luminescente della veste: pensiero di squisita sensibilità, quasi da giovane Manet secentesco già in cerca di più veri cimenti di luce e di ombra. E invoglierebbero a prolungare il paragone sentimentale fino a qualche romantico francese i capi mozzi delle martiri, se non fosse, a richiamarci ad una più reale contingenza storica, il ricordo dei martiri del Pasinelli, e certi brani di scoperta derivazione fettiana.[489]

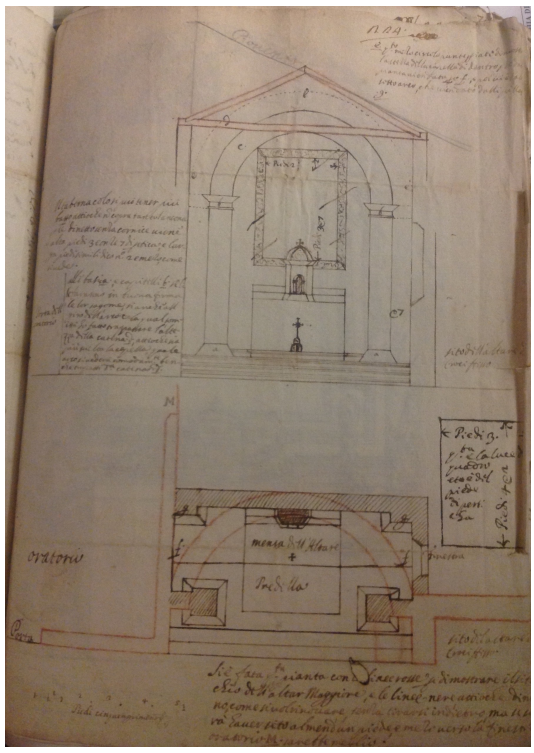
Un simile modo di costruire l'immagine è da riferire alla lontana, più a Roma che a Venezia, forse tramite l'opera di Canuti, foriera del linguaggio cortonesco. Dell'opera esistono due versioni in formato ridotto, una delle quali è ora nella Pinacoteca di Bologna.[490]
La scena rappresentata è molto forte: Valente, dopo avere già immolato la figlia Dorotea e le due nipoti Erasma e Tecla, è sul punto di compiere l'esecuzione di Eufemia. L'azione è colta nell'attimo in cui il padre-boia sta per vibrare il colpo sulla figlia, che si abbandona all'inevitabile e si torce in direzione opposta per non incontrare gli occhi dell'uccisore. Il momento è bloccato e 'congelato' dalla luce di santità che discende sulla martire dall'alto, alla maniera caravaggesca, reso attraverso un uso sapiente dell'accordo cromatico, debitore della lezione veneta e in distacco dalla pittura bolognese.
L'ancona era in origine corredata di una degna cornice lignea, in bellissimo ornato barocco, intagliato e stuccato con doratura, «a grandi curve, svolazzi e volute, encarpi e foglie d'acanto» sormontati da una sorta di «scudo barocco vuoto», al cui lato stavano una spada spezzata e un serto di alloro.

488 *Inventaria S. Euphemiae Ravennae*, f. 284r.
489 Riccomini 1959, pp. 222-223.
490 Viroli 1994, p. 294.









72. A. Burrini, bozzetto per il *Martirio di sant'Eufemia*. Bologna, Pinacoteca Nazionale (già in Casa David, Ravenna).

73. A. Burrini, *Martirio di santa Vittoria*, olio su tela. Compiègne, Musée National du Château.

74. Bozzetto per l'altare e la cornice della pala di Sant'Eufemia, china e matita su carta. Ravenna, *Inventaria S. Euphemiae Ravennae,* parrocchia di Santa Maria Maggiore.

75. Bozzetto per il prospetto dell'altare di Sant'Eufemia, china e matita su carta. Ravenna, *Inventaria S. Euphemiae Ravennae,* parrocchia di Santa Maria Maggiore.

La cornice fu venduta nel secolo XVIII, dopo i rifacimenti della chiesa, durante i quali il quadro fu affidato in custodia ai Barbiani (Pier Damiano e i figli Andrea e Domenico, che abitavano in fondo alla strada), che lo ripulirono, lo lucidarono e lo foderarono di tavole per preservarlo dall'umidità. Fu lo stesso Domenico che, nel 1758, eseguì la decorazione murale intorno al quadro.[491]
Non appartenendo ad una corporazione religiosa, il *Martirio di sant'Eufemia* non fu incluso nell'elenco delle opere requisite dai francesi, così come fu omesso dall'Inventario stilato in occasione della visita di monsignor Codronchi, del 1799. Ventilandosi dalla Municipalità un rimaneggiamento generale delle parrocchie, in virtù dello svuotamento delle basiliche dopo l'allontamento dei monaci, si pensò allora di trasferire la parrocchia di Sant'Eufemia in San Vitale, e con lei il quadro di Burrini (da collocarsi sull'altar maggiore, insieme all'urna con le reliquie della santa), ma alla fine non se ne fece nulla, per ragioni sia pratiche che economiche. Il quadro, dunque, non passò mai ad altra sede, né mai emigrò fuori di Ravenna.[492]

> La nostra città, che vide partire i suoi Rondinelli e i suoi Cotignola, i suoi Longhi e il San Vitale del Barocci e la stupenda pala portuense del De Roberti, non ebbe a lamentare anche quella iattura. Sarebbe oggi per essa una ben magra consolazione la copia posseduta dalla nobile famiglia Farini, o quella più piccola che è nella casa parrocchiale, tratta forse dal «forte schizzo» che apparteneva (chissà perché?) alla famiglia David, abitante nella stessa strada, dirimpetto alla chiesa, e che fu ceduto alla Pinacoteca di Bologna dopo aver figurato nella esposizione romagnola (sez. arte sacra) del 1904.[493]

491 MURATORI 1930, p. 42.
492 *Ibid*.
493 *Ibid*. Si veda anche RICCI 1905.

«Litania iconografica»: elenco dei santi e dei beati citati nelle schede

Agata (da Catania, III sec. d.C.). 5 febbraio.

> 5 febbraio. Memoria di sant'Agata, vergine e martire, che a Catania, ancora fanciulla, nell'imperversare della persecuzione conservò nel martirio illibato il corpo e integra la fede, offrendo la sua testimonianza per Cristo Signore (*Martirologio Romano* 2007, p. 182).

Il nome di questa santa fu celebre nell'antichità ed il suo culto assai esteso. Appartenente ad una famiglia della nobiltà catanese, fece voto di verginità ancora molto giovane. Perseguitata sotto l'imperatore Decio, in quanto cristiana, subì numerosi supplizi e torture (fuoco, cocci di vasi e carboni ardenti, amputazione delle mammelle, poi risanate da san Pietro, flagellazione) da cui uscì sempre con intatta virtù. Durante quello che poi sarebbe stato il suo ultimo supplizio, un'ala dell'edificio improvvisamente crollò, seppellendovi sotto due carnefici, e la stessa città di Catania fu squassata da un violento terremoto. E, mentre tutti erano in preda allo spavento, Agata serenamente innalzava preghiere a Dio, ringraziandolo di averle concesso la forza di preservare il suo corpo. Dopo questa preghiera, spirò alla presenza di molti, meravigliati del suo eroismo. L'anno seguente, nell'anniversario della sua morte, l'Etna in eruzione minacciava di sommergere Catania in un mare di fuoco: fu allora che gli stessi pagani, pieni di ammirazione per la giovane martire, corsero al suo sepolcro, presero il velo che lo ricopriva e se ne servirono come di una specie di scudo contro il turbine della lava. Immediatamente il flagello terminò ed i catanesi, memori dell'episodio, ripeterono altre volte l'atto impetratorio, in occasione di nuove eruzioni (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, I, coll. 323-324).
Questi elementi leggendari sono entrati più tardi nel culto e nelle manifestazioni popolari in onore della santa. Nonostante il principale centro di venerazione di sant'Agata sia sempre stato Catania, sin dall'inizio il suo culto conobbe una notevole diffusione anche al fuori dei confini della città siciliana: feste in suo onore si celebrano anche a San Marino e un particolare culto le è attribuito anche in Francia.
Patronato: malattie del seno, pompieri, Catania e San Marino.
Delle molte chiese dedicate alla santa nel Medioevo, la maggior parte è andata distrutta; a Roma si conserva solo la Sant'Agata dei Goti (secolo V), mentre a Trastevere restano solo alcune vestigia barocche di una chiesa sempre a lei dedicata. Fuori di Roma, la ravennate Sant'Agata Maggiore ebbe grande fama, mentre a Catania si trova la chiesa tardo-barocca edificata sul progetto settecentesco di G.B. Vaccarini, nella quale sono custodite le reliquie della santa (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, I, col. 327).
Nell'arte bizantina del secolo VI (incluso il mosaico di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna), la santa viene ancora rappresentata con gli strumenti generici del martirio, come la palma, il velo e la corona, e così ancora appare nelle raffigurazioni del secolo XI. Soltanto nel secolo XIII cominciano a determinarsi i suoi attributi specifici, come la fiaccola (in riferimento al fuoco, da cui salvò la sua città). Nel Rinascimento sono attributi frequenti le tenaglie e i seni posti in una coppa, come appare in molte sacre conversazioni, inclusa quella di Ravenna.
Attributi iconografici in breve: palma e/o corona del martirio, corno di unicorno (simbolo di verginità, gli unicorni potevano essere avvicinati solo da una vergine), seni recisi su un piatto, tenaglia, torcia o candela accesa (simbolo di potenza contro il fuoco), vulcano Etna, lava.

Agnese (da Roma, III-IV sec. d.C.). 21 gennaio.

> 21 gennaio. Memoria di sant'Agnese vergine e martire, che, ancora fanciulla, diede a Roma la suprema testimonianza di fede e consacrò con il martirio la fama della sua castità; vinse, così, sia la sua tenera età che il tiranno, acquisendo una vastissima ammirazione presso le genti e ottenendo presso Dio una gloria ancor più grande; in questo giorno si celebra la deposizione del suo corpo **(***Martirologio Romano* 2007, p. 146).

Tra le tante figure di santità che portano il nome di Agnese, quella che troviamo a Ravenna è originaria di Roma (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, I, coll. 387, 388, 407 e 408).
Venerata sin dalla prima metà del secolo IV, di lei si sa che subì il martirio nel secolo III, all'età di soli dodici anni. Secondo la leggenda, fu esposta nuda al Circo Agonale in piazza Navona (dove oggi è la cripta di Sant'Agnese), luogo delegato alle pubbliche prostitute; un uomo che cercò di avvicinarla cadde morto prima di poterla sfiorare e, altrettanto miracolosamente, risorse per intercessione della santa. Gettata Agnese nel fuoco, questo si estinse per le sue orazioni; fu allora trafitta con colpo di spada alla gola, nel modo con cui si uccidevano gli agnelli. Nonostante la leggenda, non si sa con certezza quale fu la natura del suo martirio, se il fuoco o la decollazione (come narrato dagli storici), ma si sa che ella si distinse per la perseveranza nella fede e nella purezza (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, I, coll. 387-388).
Patronato: giovani donne, ortolani e giardinieri, castità.
La più antica e più celebrata chiesa in onore di sant'Agnese è quella *extra-muros*, innalzata sulla tomba della santa a metà del secolo IV lungo la via Nomentana, per volontà di Costantina, figlia di Costantino. La Sant'Agnese ravennate, del secolo VI, è da ricordarsi tra le varie chiese dedicate alla martire, come quella romana del secolo VIII e non lontana da Santa Prassede e la più nota Sant'Agnese in Agone, edificata nella *cavea* del circo di Domiziano, dove ebbe luogo il martirio (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, I, coll. 407-408).
Numerose rappresentazioni di sant'Agnese risalgono ai primi secoli del cristianesimo, essendo stata, fra le martiri romane, una delle più celebrate. Solo a partire dall'età bizantina, tuttavia, ella viene rappresentata con gli attributi iconografici che poi sempre la caratterizzeranno: a Ravenna, nella *Teoria delle Vergini* in Sant'Apollinare Nuovo, si distingue per la presenza dell'agnello, a simboleggiare l'affinità onomastica tra «Agnese» e «Agna», ma anche a ricordare la leggenda secondo cui la giovane apparve ai suoi genitori otto giorni dopo la morte, accompagnata da due agnelli, oppure per alludere alla purezza stessa (quest'ultima simboleggiata anche dai gigli). Con l'inizio del secolo XII, la sua iconografia troverà ampia diffusione anche nell'Europa centrale, grazie ai codici miniati, mantenendo sempre costante l'attributo dell'agnello e così verrà sempre raffigurata, sia nel Medioevo che nel Rinascimento, anche se in quest'ultimo periodo si preferirà rappresentare la santa nelle storie della sua vita, in cicli pittorici dedicati alle varie vicende del suo martirio, come le numerose sacre rappresentazioni coeve (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, I, col. 410).
Attributi iconografici in breve: palma e/o corona del martirio, giovane con agnello ai piedi o in braccio talvolta ha il corpo coperto da lunghe chiome, spada, fuoco o rogo, gigli.

Alessio (Roma, sec. V). 17 luglio.

> 17 luglio. A Roma nella chiesa sul colle Aventino, sotto il nome Alessio si venera un uomo di Dio, che, come dice la tradizione, lasciò una casa ricca per diventare povero e mendicare in incognito l'elemosina (*Martirologio Romano* 2007, p. 553).

Secondo la leggenda siriaca, Alessio era un mendicante romano, proveniente da una famiglia ricca e fuggito di casa la sera delle proprie nozze per rifugiarsi ad Edessa, dove aveva chiesto le elemosina alla porta della chiesa, iniziando una vita edificante per sé e per la comunità. Per la sua vita ascetica sarebbe stato chiamato «uomo di Dio». Sentendosi un giorno vicino alla morte, avrebbe svelato al sacrestano della chiesa le proprie origini e le vicende della sua vita. Il vescovo, recatosi al cimitero dove era stato deposto il corpo del mendicante, non avrebbe trovato nel suo sepolcro che misere vesti. La leggenda, nata tra i secoli VI e IX, si diffuse a Costantinopoli e da lì si propagò in tutto il mondo bizantino, diventando poi una delle più diffuse narrazioni agiografiche, sia in Oriente che in tutto l'Occidente. La variante greco-romana introdusse invece il ritorno a Roma (di cui si trova riscontro nelle pitture della chiesa inferiore della basilica San Clemente): qui Alessio visse sempre da mendico e non venne riconosciuto dal padre. Fu Papa Innocenzo a scoprirne l'identità e a comunicarla ai genitori, che, straziati, si recarono al capezzale del figlio ormai morente (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, I, coll. 814-817).
Patronato: mendicanti.
Attributi iconografici in breve: bastone da pellegrino, scala, lettera nella mano serrata dalla morte.

Anna (madre della Vergine, da Gerusalemme, I sec.). 26 luglio.

> 26 luglio. Memoria dei santi Gioacchino e Anna, genitori dell'immacolata Vergine Maria Madre di Dio, i cui nomi sono conservati da antica tradizione cristiana (*Martirologio Romano* 2007, p. 578).

Nella Sacra Scrittura non c'è il minimo accenno alla madre della Madonna, mentre se ne trova notizia all'interno dei Vangeli Apocrifi, nel Protovangelo di Giacomo (II sec.), molto diffuso in Oriente. Anna, moglie di Gioacchino, dopo reiterate preghiere, ebbe la gioia della maternità in età avanzata; la Vergine Maria fu poi consacrata, all'età di tre anni, al servizio del tempio di Gerusalemme. Entrambi i genitori morirono poco tempo dopo. La prima manifestazione del culto di sant'Anna in Oriente risale al tempo di Giustiniano (VI sec.), che fece costruire in Costantinopoli una chiesa in suo onore, mentre in Occidente una prima attestazione si ha a Roma in Santa Maria Maggiore (V sec.); in Occidente, il culto si diffuse più tardi, a partire dal secolo VII, ma solo nel tardo Medioevo la festa liturgica cominciò a manifestarsi più capillarmente. Giovanni Trithemius, col suo *Tractatus de laudibus sanctissimae Annae* (Magonza 1494), contribuì molto a diffonderne la venerazione, che è molto presente soprattutto nei paesi settentrionali, dalla Germania, alla Bretagna, al Canada (qui diffuso dai bretoni).
Patronato: partorienti, donne desiderose di maternità, madri di famiglia, orefici, falegnami, ebanisti, minatori, palafrenieri pontifici (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, I, coll. 1269-1276).
L'amplissima varietà dei patronati di sant'Anna non rivela alcun attributo che possa considerarsi tipico. Fa eccezione il colore del manto, sin dai tempi antichi verde come il colore delle gemme a primavera, perché dal suo seno è germogliata la speranza del mondo. I cicli dedicati a sant'Anna sono rari; perlopiù, le storie che la riguardano sono comprese in quelli dedicati alla Vergine o neotestamentari. Sant'Anna è solitamente raffigurata come una matrona in età matura e raramente è sola: accanto a lei si trovano quasi sempre la Vergine e il Bambino (cosiddetto «gruppo trinitario» o «metterza» o «Santa Famiglia»), oppure le tre Marie, oppure santa Elisabetta e san Giovannino e altri parenti leggendari di Cristo («Parentela Santa»). Il motivo iconografico della «Parentela Santa» ha avuto origine

dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, in cui si narra delle triplici nozze di Anna e della sua maternità: dopo la morte di Gioacchino, Anna si sarebbe risposata con Cleofa, da cui avrebbe avuto Maria madre di Giacomo Minore e, successivamente, con Salome da cui avrebbe avuto Maria, madre di Giacomo Maggiore e di Giovanni Evangelista. Questa tradizione, definitivamente condannata dal Concilio di Trento, non ha avuto molta fortuna in Italia, ma ebbe una grande importanza in Francia e soprattutto nei paesi di lingua tedesca e nelle Fiandre, dove ha preparato il genere nuovo del ritratto di famiglia; il motivo della Parentela Santa si prestava infatti alla rappresentazione di un gruppo di persone di differente età, dalla più tenera infanzia alla vecchiaia, e tuttavia legate dalla somiglianza fisionomica e dall'atteggiamento sereno nell'espressione degli affetti familiari e nel senso dell'intimità casalinga. Ma soprattutto è da rimarcare come, nella rappresentazione dei santi fanciulli, i loro futuri attributi si trasformino in trastulli infantili, in veri e propri giocattoli. Un'iconografia complessa, che non esisterebbe senza la figura di Anna, che di queste scene è il personaggio predominante. Gli episodi della vita di sant'Anna, non tutti presenti negli Apocrifi, ma che vengono sovente raffigurati sono: Anna che riceve l'annuncio dell'Angelo sulla sua prossima maternità, l'Incontro con Gioacchino alla Porta d'Oro, la Natività di Maria, Gioacchino e Anna che accarezzano Maria Bambina, i Primi Passi di Maria, la Presentazione di Maria al Tempio, Anna che insegna a leggere a Maria, la morte di Anna assistita da Gesù Bambino (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, I, coll. 1276-1284).
Come si evince dalle testimonianze iconografiche, la figura di sant'Anna ha sempre incoraggiato il bisogno umano di celebrare e santificare gli affetti domestici, la vita quotidiana nella sua umiltà, la tenerezza, la gentilezza, in antitesi a qualsiasi severità ieratica. È evidente la grandissima importanza del fatto che, a differenza della Natività di Cristo, avvenuta tradizionalmente in una grotta o in una stalla, quella di Maria abbia potuto essere rappresentata nella camera da letto di una casa modesta, ma arredata e curata con femminile, affettuosa diligenza. La raffigurazione di un interno attraverso i temi degli arredi (letto, cassoni) e delle suppellettili (tendine, bacili per l'acqua) hanno stimolato la curiosità e l'interesse sempre crescente degli artisti, fornendo pretesti per la rappresentazione del mondo reale. Similmente, anche l'annuncio della tarda maternità di Anna è sempre caratterizzato da un carattere più familiare e naturalistico dell'annunciazione a Maria, così come nella scena della Presentazione di Maria al Tempio la piccola si trova a volte rappresentata nel momento in cui cerca con lo sguardo quello della madre. Ma la più importante delle storie di sant'Anna, quale premessa allusiva al dogma dell'Immacolata Concezione, è il suo Incontro con Gioacchino alla Porta d'Oro, simbolo della *Ianua Coeli*, che per mezzo dell'Immacolata Concezione della Vergine sarà riaperta al genere umano. Gioacchino ed Anna che si abbracciano «de mutua visione et de prole promissa laetati» (*Legenda Aurea*) suggeriscono agli uomini medievali come Maria fosse stata concepita castamente «per osculum». Spesso, infatti, è un angelo che avvicina le loro labbra, ma anche il bacio è una rarità iconografica che non compare mai nell'arte, anche profana, prima del secolo XVI. Una scena che verrà abbandonata dopo la Riforma cattolica.
Attributi iconografici in breve: libro.

Antonio Abate (dall'Egitto, III-IV sec. d.C.). 17 gennaio.

> 17 gennaio. Memoria di sant'Antonio, abate, che, rimasto orfano, facendo suoi i precetti evangelici distribuì tutti i suoi beni ai poveri e si ritirò nel deserto della Tebaide in Egitto, dove intraprese la vita ascetica; si adoperò pure per fortificare la Chiesa, sostenendo i confessori della fede durante la persecuzione dell'imperatore Diocleziano, e appoggiò

> sant'Atanasio nella lotta contro gli ariani. Tanti furono i suoi discepoli da essere chiamato padre dei monaci (*Martirologio Romano* 2007, p. 138).

Patriarca del monachesimo, grande uomo di preghiera e lottatore contro i demoni, guaritore degli infermi. Nacque in Egitto (Coma) da una famiglia agiata; alla morte dei genitori vendette tutte le sostanze e si ritirò a vita eremitica, tutta dedita al lavoro, alla preghiera e alla meditazione sulle Sacre Scritture; fu tentato dal demonio molte volte, alle quali resistette sottoponendosi a penitenze sempre più rigorose. Fu amico di sant'Atanasio, che difese ed aiutò nella lotta contro gli ariani. La vita di sant'Antonio Abate è ricca di prodigi; egli è inoltre considerato l'iniziatore della vita anacoretica, cioè della vita di solitari dimoranti nel medesimo luogo, ma non legati da regole (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, II, coll. 107-108).
Il culto di sant'Antonio varcò presto i confini dell'Egitto, per diffondersi sia in Oriente che in Occidente. Fu sant'Eutimio, abate in Palestina (m. 473), ad istituirne la festa il giorno 17 gennaio, poi celebrata anche a Costantinopoli. Il santo fu venerato soprattutto dal popolo, il quale faceva ricorso a lui contro la peste, contro i morbi contagiosi (come il «fuoco di sant'Antonio», o *herpes zoster*). La popolarità del culto incrementò inoltre la consuetudine di imporre il suo nome ai bambini, o quella di intitolargli ospedali, confraternite, chiese, oratori, edicole. In particolare, fu a lui intitolato l'ordine ospedaliero degli Antoniani, che si manteneva grazie all'allevamento dei maiali, vaganti per le vie con un campanello al collo e a loro volta mantenuti dalla carità pubblica; probabilmente, a questo aneddoto si deve il fatto che sotto la protezione di sant'Antonio furono posti i maiali e, per estensione, tutti gli animali domestici. Ma sant'Antonio è protettore anche contro la peste, lo scorbuto e altre malattie che presentano manifestazioni analoghe al «fuoco di sant'Antonio»; forse è proprio in rapporto a questa fama di taumaturgo che si usa erigere grandi cataste di legna, raccolte da questuanti, dette «falò di sant'Antonio», cui si dà poi fuoco alla vigilia della festa del santo. Secondo una tradizione popolare, egli sarebbe anche il custode dell'Inferno, e con abili stratagemmi ingannerebbe i demoni, sottraendo loro alcune anime (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, II, coll. 114, 115 e 116).
Patronato: eremiti, monaci, canestrai.
La figura di questo santo è molto popolare e molti diffuso è il suo culto, che in Oriente risale al secolo IV, per poi propagarsi ovunque nei secoli successivi. La sua vita ebbe larghissima divulgazione con la *Legenda Aurea* (che narra anche dell'incontro di sant'Antonio con san Paolo primo eremita), la quale ne decretò il definitivo successo iconografico, non solo in Italia, ma anche nel mondo tedesco.
Generalmente rappresentato sotto l'aspetto di un vegliardo dalla lunga barba, avvolto nell'ampio saio monastico, egli ha spesso il capo coperto dal cappuccio, ma anche il bastone da eremita (prima nella forma classica, poi di *tau*, la *crux commissa* degli egiziani, che le attribuiscono anche il valore allegorico quale segno della vita futura e che diverrà dal secolo XII il simbolo dell'ordine di sant'Antonio), il maiale, il campanello e la fiamma (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, II, col. 122).
Dal secolo XV le rappresentazioni del santo si moltiplicano, lo schema tradizionale si arricchisce di variazioni e attributi; egli potrà allora essere rappresentato anche con il rosario e il crocifisso, le uniche sue armi contro le tentazioni del demonio. In seguito, in l'iconografia delle immagini isolate del martire si stabilizza, tendendo ad eliminare gli attributi o a ridurli notevolmente, per focalizzarsi invece sull'aspetto ritrattistico (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, II, coll. 125-126).
Attributi iconografici in breve: maiale, bastone a forma di T con campanello, libro, leone, demonio.

Apollinare (da Ravenna, II sec. d.C.). 20 luglio (23 luglio a Ravenna).

> 20 luglio. Sant'Apollinare, vescovo, che, facendo conoscere tra le genti le insondabili ricchezze di Cristo, precedette come un buon pastore il suo gregge, onorando la Chiesa di Classe presso Ravenna in Romagna con il suo glorioso martirio. Il 23 luglio migrò al banchetto eterno (*Martirologio Romano* 2007, p. 560).

Vescovo di Ravenna, fu il primo ad occupare la cattedra episcopale di Ravenna; lavorò lungamente per la sua Chiesa, soffrendo per essa lunghi e ripetuti tormenti e, anche se non morì di morte violenta, lo si deve tuttavia considerare l'unico vero «martire» della chiesa ravennate. Le sue spoglie riposano nella basilica di Sant'Apollinare in Classe. Il culto del santo conobbe ampia diffusione, soprattutto in Alsazia e nella Germania renana (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, II, coll. 240, 242 e 248).
Patronato: Ravenna.
Molte chiese furono dedicate al santo nell'antichità, a partire dalle due celeberrime ravennati (Sant'Apollinare in Classe e Sant'Apollinare Nuovo), per giungere a Venezia e Roma. Dal punto di vista iconografico, il protovescovo è quasi sempre raffigurato come vescovo greco, vestito di pallio e dalmatica. Nel catino absidale di Sant'Apollinare in Classe (secolo VI) lo troviamo ancora orante e circondato dalle dodici pecorelle apostoliche, mentre in Sant'Apollinare Nuovo viene raffigurato con capelli e barba bianchi nella teoria dei venticinque martiri che offrono al Redentore croci gemmate; solamente più tardi, dal secolo XIV, si ritroverà il martire ravennate effigiato nella pienezza della sua dignità episcopale, con mitria e pastorale. Data la grande diffusione del suo culto in Alsazia e Germania renana, numerose sono anche le raffigurazioni nordiche del santo, a partire dalle vetrate della cattedrale di Chartres, istoriate con scene della sua vita, sebbene tali cicli riguardanti il santo possano definirsi piuttosto rari (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, II, coll. 247-248).
Attributi iconografici in breve: mitria e pastorale, palma, pallio.

Apollonia (da Alessandria d'Egitto, III sec. d.C.). 9 febbraio.

> 9 febbraio. Ad Alessandria d'Egitto, commemorazione di sant'Apollonia, vergine e martire, che dopo molte e crudeli torture ad opera dei suoi persecutori, rifiutandosi di proferire parole sacrileghe, preferì essere mandata al rogo piuttosto che rinnegare la fede (*Martirologio Romano* 2007, p. 192).

Negli ultimi anni dell'impero di Filippo (244-249) una sommossa popolare, fomentata da un malvagio indovino, diede luogo al massacro di molti cristiani da parte dei pagani; tra i cristiani che furono presi vi fu Apollonia, vergine non più giovane, che i pagani colpirono alle mascelle facendole perdere i denti. Poi, avendo essi appiccato un rogo fuori dalla città, minacciarono di gettarvela viva, se non avesse pronunziato assieme a loro parole empie. Ella chiese che la lasciassero libera un istante: ottenuto ciò, saltò rapidamente nel fuoco e ne fu consumata (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, II, coll. 259-260). Il culto di sant'Apollonia conobbe presto diffusione sia in Oriente che in Occidente: non si esclude che la diffusione del culto vada anche attribuita al genere del suo martirio, ampliato poi dalla leggenda che la volle trasformare in una giovane figlia di re, fatta uccidere dal padre perché convertitasi al cristianesimo (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, II, col. 261).
Patronato: dentisti, malattie dei denti.
Attributo specifico di Apollonia, oltre alla palma del martirio, è un paio di tenaglie che stringono un dente, in memoria del supplizio che la santa ebbe a subire. La sua iconografia

venne definitivamente codificata da Simone Martini (1319) nel *Polittico di Santa Caterina* al Museo di Pisa, che la raffigurò nella più antica immagine che abbiamo della santa, con quelle che poi sarebbero diventati i suoi attributi caratteristici. Da qui in poi, la produzione delle immagini riferite alla martire di Alessandria saranno copiose, così come le scene riguardanti il suo martirio.
Attributi iconografici in breve: palma e/o corona del martirio, denti estratti, tenaglia, rogo.

Barbara (da Nicomedia, III-IV sec.). 4 dicembre.

> 4 dicembre. A Nicomedia, commemorazione di santa Barbara, che fu, secondo la tradizione, vergine e martire (*Martirologio Romano* 2007, p. 925).

Il padre di Barbara, Dioscuro, fece erigere una torre per rinchiudervi la bellissima figlia richiesta in sposa da moltissimi pretendenti. Ella però non aveva alcuna intenzione di sposarsi, ma di consacrarsi a Dio. Prima di entrare nella torre, non essendo ancora battezzata e volendo ricevere quel sacramento, si recò in una piscina d'acqua vicino alla torre e vi si immerse tre volte, dicendo: «Battezzasi Barbara, nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo». Per ordine del padre, la torre avrebbe dovuto avere due finestre, ma Barbara ne volle tre, in onore della Santissima Trinità. Il padre, pagano, venuto a conoscenza della professione di fede cristiana da parte della figlia, decise di ucciderla, ma ella si salvò passando miracolosamente attraverso la torre e fuggendo. In seguito, dopo averla sottoposta ad ogni genere di torture e supplizi, fu lo stesso padre a decapitarla, ma, a sua volta, egli fu immediatamente incenerito da una lingua di fuoco discesa dal cielo. L'imperatore Giustino, nel secolo VI, avrebbe trasferito le reliquie della martire dall'Egitto a Costantinopoli; qualche secolo più tardi, i veneziani le trasferirono nella loro città e di qui furono recate nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Torcello, nel 1009. Il culto della martire fu assai diffuso in Italia, probabilmente importato durante il periodo dell'occupazione bizantina nel secolo VI, si sviluppò durante le Crociate, per diffondersi in tutto l'Occidente grazie alla *Legenda Aurea*. Santa Barbara è particolarmente invocata contro la morte improvvisa, forse in allusione a quella del padre; in seguito, la sua protezione fu estesa a tutte le persone esposte nel loro lavoro al pericolo di morte istantanea, come gli artificieri, gli artiglieri, i carpentieri, i minatori; oggi è venerata anche come protettrice dei vigili del fuoco (*Bibliotheca Sanctorum* 1962, II, coll. 763-765).
È una dei quattordici santi ausiliatori, il cui culto nacque in Germania nel secolo XV, generalmente per essere invocati contro particolari malattie; appartengono a questo gruppo di santi: Acacio, Barbara, Biagio, Caterina d'Alessandria, Ciriaco di Roma, Cristoforo, Dionigi, Egidio, Erasmo, Eustachio, Giorgio, Margherita d'Antiochia, Pantaleone, Vito; tra questi, santa Barbara è invocata contro i fulmini, la febbre e la morte improvvisa.
Patronato: architetti, minatori, moribondi, vigili del fuoco.
L'attributo di Barbara, che per primo compare nella sua iconografia, è certamente il pavone, quale probabile allusione al passo della leggenda in cui si narra che le verghe con cui la santa fu battuta dal padre si tramutarono in penne di pavone. Più tardo (dal secolo VIII) e comune è l'attributo della torre (sovente di piccole dimensioni, tenuta in mano dalla santa, ma si possono trovare anche raffigurazioni in cui la santa è dentro la torre), che ricorda la sua prigionia e che, quando è rappresentata con tre finestre è anche il simbolo della Trinità, cui Barbara rese pubblicamente onore, a testimonianza della sua fede (*Bibliotheca Sanctorum* 1962, II, coll. 760-763).
Attributi iconografici in breve: corona, palma, torre, spada, calice, cannone, penne di pavone, struzzo.

Benedetto (da Norcia, 480- 543/560). 11 luglio.

> 11 luglio. Memoria di san Benedetto, abate, che, nato a Norcia in Umbria ed educato a Roma, iniziò a condurre vita eremitica nella regione di Subiaco, raccogliendo intorno a sé molti discepoli; spostatosi poi a Cassino, fondò qui il celebre monastero e scrisse la regola, che tanto si diffuse in ogni luogo da meritargli il titolo di patriarca dei monaci in Occidente. Si ritiene sia morto il 21 marzo (*Martirologio Romano* 2007, p. 533).

È il fondatore e patriarca del monachesimo occidentale. Dopo un periodo di solitudine presso il sacro Speco di Subiaco, passò alla forma cenobitica prima a Subiaco, poi a Montecassino. Nella sua *Regola*, che riassume la tradizione monastica orientale adattandola al mondo latino, hanno un ruolo determinante la lettura meditata della parola di Dio e la lode liturgica, alternata con i ritmi del lavoro in un clima intenso di carità fraterna e di servizio reciproco. Ammirato già in vita come uomo di Dio e taumaturgo, fu venerato da subito, dopo la morte; in tutto il Medioevo, poi, i cenobi benedettini si moltiplicarono e la devozione per il santo divenne popolarissima: gli vennero infatti intitolati monasteri, chiese e altari, e del suo nome furono insigniti paesi di fondazione monastica, contrade, istituzioni, associazioni, ecc. Morì a Montecassino (*Bibliotheca Sanctorum* 1962, II, coll. 1104-1154).
Patronato: Europa, monaci, speleologi, architetti, ingegneri.
Nelle raffigurazioni più antiche, Benedetto è ritratto generalmente in aspetto giovanile, imberbe o con una barba piuttosto corta, ma ben presto la sua figura divenne sempre più imponente e maestosa, cristallizzandosi così in una formula iconografica ben codificata: età matura, recante il pastorale, in mano la *Regola*. Tuttavia, il santo è raffigurato sempre con intento ritrattistico, come conferma il fatto che le immagini che lo rappresentano siano sempre contestuali a precisi episodi della sua vita. Il colore dei suoi abiti e dei suoi confratelli non è sempre lo stesso: dopotutto, nella sua *Regola* viene detto di «non darsi pensiero» della qualità delle vesti, ma di indossare quello che si ha. Da tale libertà d'origine derivò una certa varietà di colori e fogge nell'abbigliamento, che poi si rifletté anche nell'iconografia. Tuttavia, il nero prevalse durante i primi secoli del monachesimo benedettino, mentre il bianco fu adottato regolarmente dai monaci della riforma camaldolese e cistercense. Accadde così che gli artisti, incaricati dall'uno o dall'altro convento di ritrarre il santo e i suoi discepoli, adottarono il colore delle vesti proprio ai monaci commissionari.
Fra i più comuni attributi di san Benedetto figura un fascetto di verghe, che è stato interpretato o come simbolo di fermezza e rigore proprio della *Regola*, oppure come il simbolo dell'autorità dell'abate stesso. Un altro attributo (anche se relativamente tardo) è il corvo, a ricordo dell'uccello che visitava il santo nella sua solitudine e che in un'occasione gli salvò la vita, portandogli via il pane avvelenato dal prete Fiorenzo; o, ancora, viene rappresentato con una coppa da cui esce un serpentello, a ricordo di un ulteriore tentativo di avvelenamento che l'abate subì, ad opera dei monaci di Vicovaro. L'attributo della coppa avvelenata è tuttavia usato anche per san Giovanni Evangelista, ed è forse per questa possibile confusione che fra gli scultori tedeschi del Seicento invalse l'uso di fare uscire dalla coppa due serpentelli, anziché uno, come avveniva per san Giovanni. Come accadde anche per san Francesco d'Assisi e per gli altri fondatori di ordini monastici occidentali, le formule iconografiche che li caratterizzano sono sempre di carattere storico-narrativo e biografico, ispirate dalla tradizione popolare o monastica, nella quale gli aneddoti prodigiosi prevalgono su quelli biografici propriamente detti. Dopo il ritiro sublacense, il santo non viene più raffigurato da solo, e nelle immagini è sempre più volte ritratto in una cornice corale (*Bibliotheca Sanctorum* 1962, II, coll. 1171-1184).
Attributi iconografici in breve: bastone pastorale, coppa, corvo imperiale.

Biagio (Armenia, sec. IV). 3 febbraio (o 15 dello stesso mese).

> 3 febbraio. San Biagio, vescovo e martire, che in quanto cristiano subì a Sivas nell'antica Armenia il martirio sotto l'imperatore Licinio (*Martirologio Romano* 2007, p. 177).

Il martire Biagio è ritenuto dalla tradizione vescovo della comunità di Sebaste in Armenia al tempo della *pax* costantiniana. Il suo martirio, avvenuto intorno al 316, è perciò spiegato dagli storici con una persecuzione locale dovuta ai contrasti tra l'occidentale Costantino e l'orientale Licinio. Nel secolo VIII, alcuni armeni portarono le reliquie a Maratea (Potenza), di cui è patrono, e luogo in cui è sorta una basilica sul monte a lui intitolato. Il suo nome è frequente nella toponomastica italiana - in provincia di Latina, Imperia, Treviso, Agrigento, Frosinone e Chieti - e di molte nazioni, a conferma della diffusione del culto. Avendo guarito miracolosamente un bimbo cui si era conficcata una lisca in gola, è invocato come protettore per i mali di quella parte del corpo. A quell'atto risale il rito della benedizione della gola, compiuto con due candele incrociate nel giorno a lui dedicato. San Biagio morì decapitato. Il suo culto è tra i più diffusi, sia in Oriente che in Occidente (*Bibliotheca Sanctorum* 1962, II, coll. 157-159).
È uno dei quattordici santi ausiliatori, invocato contro i mali della gola.
Patronato: malattie della gola.
Le raffigurazioni relative al santo sono copiose, e legate al gusto e alla sensibilità popolari. Oltre alle costanti insegne, il comune attributo sono le insegne episcopali e il pettine di ferro da cardatore, strumento della tortura subìta (*Bibliotheca Sanctorum* 1962, II, col. 160).
Attributi iconografici in breve: bastone pastorale, candela, palma, pettine per lana.

Carlo Borromeo (da Milano, 1538-1584). 4 novembre.

> 4 novembre. Memoria di san Carlo Borromeo, vescovo, che, fatto cardinale da suo zio il papa Pio IV ed eletto vescovo di Milano, fu in questa sede vero pastore attento alle necessità della Chiesa del suo tempo: indisse sinodi e istituì seminari per provvedere alla formazione del clero, visitò più volte tutto il suo gregge per incoraggiare la crescita della vita cristiana ed emanò molti decreti in ordine alla salvezza delle anime. Passò alla patria celeste il giorno precedente a questo (*Martirologio Romano* 2007, p. 853).

Nato sulle rive del Lago Maggiore, nella rocca di Arona, da una famiglia molto religiosa, Carlo fu il secondo dei figli maschi, e diede presto segni di vocazione ecclesiastica. Si formò a Milano e Pavia, dove nel 1552 conseguì la laurea in *utroque iure*. Chiamato a Roma dallo zio materno, divenuto papa con il nome di Pio IV, Carlo fu nominato cardinale nel 1560 e, sempre in quell'anno, amministratore della diocesi di Milano con l'obbligo di restare a Roma. Egli ebbe grandissimo merito nella riconvocazione e felice conclusione del Concilio di Trento (1562-1563) e nell'attuazione dei suoi decreti. Se nei primi tempi del suo soggiorno romano ebbe un tenore di vita irreprensibile ma ancora intriso di mondanità, la sua vita cambiò radicalmente dopo la morte del fratello maggiore nel 1563, in seguito alla quale decise di prendere i voti come sacerdote (1563): da quel momento, la sua vita divenne un esempio di austerità e fu incentrata sulle mortificazioni e i digiuni, sulla meditazione e sullo studio delle antichità cristiane.
Dopo la morte dello zio papa, nel 1566, lasciata la corte pontificia, prese possesso dell'arcidiocesi di Milano, nella quale da circa ottant'anni mancava un arcivescovo residente e nella quale si era radicata una situazione di pesante degrado. Fu questa l'occasione per Carlo di sperimentare le nuove norme del concilio di Trento e Milano si

presentava ai suoi occhi come un ottimo esempio per l'Italia e il mondo intero: in breve tempo ristabilì la disciplina nel clero, negli ordini religiosi maschili e femminili, dedicandosi al rafforzamento della moralità dei sacerdoti e alla loro preparazione religiosa efondando, secondo le direttive del Concilio tridentino, i primi seminari: il seminario maggiore di Milano, il seminario elvetico e altri seminari minori. Negli anni del suo episcopato (1566-1584), si dedicò alla diocesi milanese costruendo, rinnovando e promuovendo chiese; dal 1566 si impegnò nelle visite pastorali; curò la stesura di norme importanti per il rinnovamento dei costumi ecclesiastici. Instancabile visitatore, la sua azione pastorale fu minuziosa e si apprestò a visitare anche i borghi più remoti della sua arcidiocesi, allargandosi anche all'istruzione del laicato con la fondazione di scuole e collegi (come quello di Brera, affidato ai gesuiti). Tra i suoi grandi meriti vi fu quello di obbligare i parroci delle parrocchie del milanese a tenere dei registri aggiornati e precisi circa i battesimi, i matrimoni e le morti dei fedeli, uno dei primissimi passi al mondo nel tentativo di stabilire i diretti antenati delle moderne anagrafi. Le riforme da lui promosse nell'arcidiocesi di Milano vennero raccolte nei cosiddetti *Acta Ecclesiae Mediolanensis*. Si impegnò in opere assistenziali in occasione di una durissima carestia (1569-70) e, soprattutto nel periodo della terribile peste (1576-77), detta anche «peste di san Carlo». Assai noto è l'episodio della processione organizzata dal santo per chiedere l'intercessione affinché il morbo si placasse, fatta a piedi nudi, con in mano la reliquia del santo chiodo inserita in una croce lignea appositamente costruita. Incredibilmente, il morbo si placò e ciò fu interpretato da molti come una manifestazione della santità dell'arcivescovo. Un ulteriore miracolo legato alla sua santità è identificato nella scampata morte a seguito dell'attentato di cui fu vittima: dopo aver riformato, per ordine di papa Pio V, il potente ordine religioso degli Umiliati, le cui idee si erano distanziate dalla Chiesa cattolica in direzione protestante e calvinista, quattro membri di quest'ordine attentarono alla sua vita. Uno di loro, in particolare, gli sparò un colpo di archibugio nella schiena il 22 ottobre 1569, mentre Carlo era inginocchiato a pregare nella cappella dell'arcivescovado. Il colpo lo ferì solo leggermente e in ciò si vide un evento miracoloso. Carlo Borromeo morì a Milano il 3 novembre del 1584 e fu canonizzato il 1 novembre 1610 da papa Paolo V, mentre era arcivescovo di Milano il cugino Federico Borromeo (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, III, coll. 812-843).
Patronato: catechisti, vescovi.
Numerosi sono gli episodi singoli, riferentesi a vari momenti della vita del santo, illustrati dagli artisti spesso nei luoghi stessi in cui si svolsero; ma numerosi sono anche i ritratti del santo, raffigurato perlopiù in abito cardinalizio, talvolta recante al collo la corda della penitenza, spesso con le vesti liturgiche indossate durante le sacre cerimonie delle sue visite pastorali. Costante fisica dei ritratti di san Carlo Borromeo è il naso adunco, che ne caratterizzò effettivamente il volto (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, III, coll. 846-850).
Attributi iconografici in breve: abito da cardinale, cappio al collo, motto «Humilitas», naso adunco.

Caterina d'Alessandria (sec. inc.). 25 novembre.

> 25 novembre. Santa Caterina, secondo la tradizione vergine e martire ad Alessandria, ricolma di acuto ingegno, sapienza e forza d'animo. Il suo corpo è oggetto di pia venerazione nel monastero del monte Sinai (*Martirologio Romano* 2007, p. 904).

Recatosi ad Alessandria, l'imperatore Massenzio ordinò che tutti i suoi sudditi, ricchi e poveri, immolassero tori e uccelli agli dei. Caterina, di stirpe regale e di grande bellezza, appena diciottenne, si recò al tempio circondata dai suoi domestici, per rincuorare i cristiani e incitarli alla resistenza; in quell'occasione, affrontò direttamente anche

l'imperatore stesso, apostrofandolo. A seguito della sua professione cristiana, l'imperatore la fece rinchiudere nella prigione del palazzo, dove fu nutrita da una colomba e visitata sia da Cristo che dagli angeli. Dopo numerosi rifiuti della giovane ai tentativi dell'imperatore di corromperla, egli decise di sottoporla al supplizio delle ruote appuntite, a cui ella sopravvisse grazie all'intercessione di un angelo (le ruote stritolarono solo una moltitudine di pagani). La stessa imperatrice e il dignitario di corte Porfirio, che avevano visitato in carcere Caterina e che si erano allora convertiti, furono martirizzati: alla prima furono recise le mammelle, mentre il secondo fu decapitato. Caterina fu condotta fuori città per subire lo stesso supplizio; mentre veniva decapitata, dal suo collo sgorgò latte invece di sangue e immediatamente gli angeli ne trasportarono il corpo sul monte Sinai, in un sepolcro da cui sarebbero stillati latte ed olio taumaturgici (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, III, coll. 956-957).
Circa l'origine del culto, alcuni ritengono che esso sia sorto non intorno a un sepolcro miracoloso, ma ai testi letterari, forse all'epoca delle crociate. Poco dopo il Mille, il culto di santa Caterina è attestato a Rouen e in area parigina, come conseguenza della storia miracolosa delle sacre reliquie, portate a Rouen da Simeone monaco del Sinai e depositate nell'abbazia benedettina della Santissima Trinità, che poi sarebbe divenuta «Santa Caterina al Monte». La festa di santa Caterina fu celebrata liturgicamente presso i Benedettini cistercensi e cluniacensi, e i frati Mendicanti del secolo XIII. Quando, nei secolo XIII-XIV, al racconto del suo martirio si unì quello della conversione dal paganesimo alla fede cristiana e del suo sposalizio mistico con Gesù, i poeti popolari inserirono anche questi episodi nei loro componimenti, diffondendo numerose redazioni poetiche della leggenda. La santa è patrona dei teologi e dei filosofi, ma in tutta Europa ella viene anche associata alla giovinezza, al punto da divenire anche protettrice delle ragazze rimaste nubili (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, III, coll. 958-960, 976-977).
È una dei quattordici santi ausiliatori, invocata contro le malattie della lingua.
Patronato: filosofi, studenti, mugnai.
L'iconografia di santa Caterina traduce pedissequamente le fonti letterarie e il rispettivo culto, essendo sempre caratterizzata dagli strumenti del martirio (ruota e spada), unitamente ai segni distintivi della regalità e della saggezza (corona e libro). Nel tardo Medioevo, quando il culto isolò, elevandoli a simboli, alcuni attributi e allorché l'iconografia della santa raggiunse una maggiore individualità, l'elemento della ruota acquisì un maggior rilievo, isolandosi, elevandosi e dilatandosi nel suo significato dogmatico, quale vittoria della martire sui suoi persecutori (al punto che la santa verrà talvolta definita «Caterina della ruota»). Il fervore di venerazione sorto in Francia attorno alla santa alessandrina si manifesta soprattutto in Normandia, nelle frequenti rappresentazioni di episodi del suo martirio in pitture e vetrate. Nel secolo XIV, alla narrazione del suo martirio si aggiunge quella della conversione e del suo momento conclusivo, quello delle nozze mistiche con Cristo. Nei secoli XVI e XVII, in coincidenza con la popolarità massima del culto della santa, il tema dello sposalizio mistico fu trattato da illustri pittori italiani e fiamminghi, mentre in molte miniature, soprattutto francesi, fu ritratto il prodigio, di origine liturgica, del trasporto del corpo della martire da parte degli angeli (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, III, coll. 963-968).
Attributi iconografici in breve: palma e/o corona del martirio, nobile spesso con corona, anello, ruota, spada.

Cecilia (da Roma, sec. inc.). 22 novembre.

> 22 novembre. Memoria di santa Cecilia, vergine e martire, che si tramanda abbia conseguito la sua duplice palma per amore di Cristo nel cimitero di Callisto sulla via

> Appia. Il suo nome è fin dall'antichità nel titolo di una chiesa di Roma a Trastevere (*Martirologio Romano* 2007, p. 896).

Giovane sposa del pagano Valeriano, ella gli rivelò nella prima notte di nozze, che l'angelo di Dio custodiva la sua virginale illibatezza e lo invitò alla conversione, a cui egli aderì, insieme al fratello Tiburzio. A seguito della loro trovata cristianità, furono entrambi decapitati dal prefetto pagano della città. A sua volta, la stessa Cecilia fu prima condannata ad essere bruciata nella sua casa (ma ne uscì illesa), in seguito sottoposta alla decollazione, da cui sopravvisse tre giorni, durante i quali dispensò beni e raccomandò al pontefice la propria casa, da consacrarsi *ecclesiae nomine* (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, III, coll. 1064-1065).
La martire è entrata tardi nella venerazione popolare e la sua fortuna cultuale è legata in particolar modo alla musica; in realtà l'antichità non conobbe alcun rapporto tra Cecilia e la musica. (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, III, col. 1081).
Patronato: musicisti, cantanti.
L'iconografia di santa Cecilia, come accade per molti altri santi, è strettamente legata alle vicende del suo culto: è solo verso il secolo VI che troviamo le prime rappresentazioni della martire, a seguito della comparsa di un importante documento, quello della sua *passio*, che presto raccoglie intorno alla figura della santa grande fervore di devozione; il suo nome viene iscritto nelle liste dei santi del Canone e la sua immagine compare al sesto posto della *Teoria delle Vergini* in Sant'Apollinare Nuovo (secolo VI), che rappresenta probabilmente la sua più antica rappresentazione, anche se priva di un particolare valore iconografico, essendo tutte le vergini prive di specifici attributi (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, III, coll. 1081-1082).
Dopo il secolo IX il culto di santa Cecilia andrà affievolendosi (e, di conseguenza, rare si faranno le sue rappresentazioni), per tornare in auge solo nel XIV, a seguito dell'erronea interpretazione di un brano della sua *passio*: descrivendo l'ingresso nella casa dello sposo, si legge «cantantibus organis, Cecilia in corde suo soli Domino decantabat, dicens: Fiat cor et corpus meum immaculatum» (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, III, col. 1085). Un'inesatta interpretazione del testo ha fatto sorgere la convinzione che fosse la stessa Cecilia a cantare accompagnata dagli organi: ciò attirò subito su di lei l'attenzione popolare che la elesse patrona dei musicisti e dei fabbricanti di strumenti musicali. Una lettura, questa, che non sorse prima del secolo XV: infatti, mentre nel Maestro della santa Cecilia, in Cimabue e in Beato Angelico la santa è raffigurata solo con la palma del martirio, già in una tavola del 1420, nel Museo Storico di Francoforte sul Meno, si ha la rappresentazione di un *hortus conclusus* in cui Cecilia suona la cetra. In genere, dal Rinascimento in poi, a seguito dell'aneddoto racchiuso nella *passio*, Cecilia venne rappresentata giovanissima e recante tra le mani o accanto a sé uno strumento musicale: la lira, la cetra, l'organo, il clavicembalo, l'arpa, il liuto, la viola, il violoncello. Circondata di angeli musicanti, la sua figura conobbe grande diffusione anche nel resto d'Europa. Contemporaneamente a questa iconografia, venne sviluppandosi anche un ulteriore soggetto legato alla santa, che ritroviamo nel celebre dipinto di Raffaello, oggi alla Pinacoteca di Bologna: quello di Cecilia che, abbandonati gli strumenti della musica terrena, si rivolge all'ascolto delle armonie celesti (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, III, col. 1085).
Accanto all'errata interpretazione della *passio*, un secondo avvenimento trovò notevole ripercussione sull'iconografia della santa, soprattutto in riferimento alla scultura di Stefano Maderno del 1610 (Roma, Santa Cecilia in Trastevere): quando nel 1599 furono rinvenute le sue reliquie, durante alcuni lavori di restauro della basilica titolare; secondo le cronache del tempo, la santa giaceva sul fianco destro, le ginocchia ripiegate, le braccia tese in avanti e il capo reclinato verso terra; il corpo era avvolto in vesti di seta e oro, come descritto nella *passio*, sotto cui si intravedeva il cilicio; tre dita della mano destra e uno della sinistra erano distese a testimoniare quanto si disse della santa in punto di morte,

della sua fede nell'unità e nella trinità del suo Signore (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, III, col. 1085). Si spiega così l'epigrafe a corredo dell'opera di Maderno:

> «PAOLO, CARDINALE DEL TITOLO DI S. CECILIA. ECCO PER TE L'IMMAGINE DELLA SANTA VERGINE CECILIA, CHE HO VISTO IO STESSO GIACENTE INTATTA NEL SUO SEPOLCRO, E CHE PER TE HO RAPPRESENTATO IN QUESTO MARMO ESATTAMENTE NELLA STESSA POSIZIONE DEL CORPO».

Parallelamente alle immagini isolate, l'iconografia ceciliana si viene sviluppando anche in un'ampia serie di cicli narranti le storie della martire, tutti ispirati al racconto della *passio*, testimonianze di avvenimenti cui la devozione popolare aveva dato fede, ad ulteriore prova della diffusione e della fortuna che lo scritto aveva avuto sin dalla sua prima comparsa (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, III, col. 1086).
Attributi iconografici in breve: palma e/o corona del martirio, strumenti musicali.

Chiara (da Assisi, 1193-1253). 11 agosto.

> 11 agosto. Memoria di santa Chiara, vergine, che, primo virgulto delle Povere Signore dell'Ordine dei Minori, seguì san Francesco, conducendo ad Assisi in Umbria una vita aspra, ma ricca di opere di carità e di pietà; insigne amante della povertà, da essa mai, neppure nell'estrema indigenza e infermità, permise di essere separata (*Martirologio Romano* 2007, p. 625).

Fondatrice dell'ordine delle Clarisse, nacque da famiglia nobile, ma fu subito conquistata dall'ideale di povertà e dall'esempio di rinuncia totale di Francesco. La notte seguente la Domenica delle Palme del 1211, dando un definitivo addio alla casa paterna, si portò furtivamente alla Porziuncola, nella piana di Assisi, dove era attesa da Francesco e dai suoi compagni; qui fu rivestita di un ruvido saio grigio dallo stesso santo. Francesco curò la sistemazione del nascente ordine femminile presso la chiesetta di San Damiano, da lui restaurata. Nel 1215 Chiara fu nominata badessa; la Regola dell'ordine fu approvata nel 1252-53 e si basava in primo luogo sul «privilegio della povertà». Chiara governò l'istituto con grande amabilità, pur tutelando con zelo la disciplina religiosa; con se stessa fu severa fino all'eroismo: indossava un cuoio di maiale con gli ispidi peli aderenti alla pelle, mentre un cilicio di crine di cavallo cingeva i suoi fianchi; dormì sempre sulla nuda terra, fino a quando Francesco le ingiunse di servirsi di un sacco di paglia per materasso; allo stesso modo, fu sempre molto parca nei cibi. Chiara si distinse, inoltre, per il culto verso l'Eucaristia, a cui è legato l'episodio prodigioso della fuga dei Saraceni, che, guidati da Vitale d'Aversa, a servizio di Federico II di Svevia, avevano assediato Assisi (1243); la santa, seppur inferma, si fece condurre alla porta del monastero con Gesù Sacramentato racchiuso in una cassetta d'avorio e d'argento: alla sua preghiera rispose la voce di fanciullino, dicendo: «io sempre vi guarderò e difenderò». Gli assalitori abbandonarono allora precipitosamente il sacro recinto. Chiara morì nel 1253 e fu canonizzata nel 1255 ad Anagni, da parte di Alessandro IV. Attraverso i secoli, la santa è stata oggetto di un grande culto, anche fuori dall'ambiente francescano, sino ai territori d'oltreoceano, come America e Cuba (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, III, coll. 1201-1207).
La croce, il giglio, il libro della Regola sono gli attributi con cui la martire è comunemente rappresentata fino al Rinascimento inoltrato e, talvolta, anche oltre. L'attributo dell'ostensorio o della pisside apparirà solo verso metà del Quattrocento, per divenire sempre più in uso nel Cinquecento e molto frequente nel Seicento, largamente diffuso attraverso le immagini devozionali. Nel Seicento, in particolare, si privilegerà una raffigurazione della santa incentrata sull'umana devozione, più che su simbologie astratte.

Non sono invece molto frequenti le rappresentazioni in cicli di episodi della sua vita (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, III, coll. 1208-1217).
Attributi iconografici in breve: saio dell'Ordine delle Clarisse, crocifisso, giglio, lampada, libro della regola, ostensorio, pastorale da badessa.

Clemente (Roma, I-II sec.). 23 novembre.

> 23 novembre. San Clemente I, papa e martire, che resse la Chiesa di Roma per terzo dopo san Pietro Apostolo e scrisse ai Corinzi una celebre Lettera per rinsaldare la pace e la concordia tra loro. In questo giorno si commemora la deposizione del suo corpo a Roma (*Martirologio Romano* 2007, p. 898).

Papa che subì il martirio sotto l'imperatore Traiano: relegato in una città del Chersonneso, dove si trovavano duemila cristiani condannati al lavoro nelle cave di marmo, egli fu il loro consolatore e operò molti prodigi. Traiano, avuta notizia di ciò, delegò un magistrato che istituisse un processo contro Clemente; dopo vari tentativi di spingere Clemente a sacrificare alle divinità pagane, il giudice ordinò di legargli un'ancora al collo e di gettarlo in mare (*Bibliotheca Sanctorum* 1964, IV, coll. 38-40).

L'iconografia di san Clemente trova il suo punto di partenza nella basilica romana a lui dedicata, le cui prime notizie risalgono al III sec. Un suo ritratto è già presente nella *Teoria dei Martiri* in Sant'Apollinare Nuovo, recante in mano il triregno (fatto singolare, dal momento che l'uso della triplice corona invalse soltanto agli inizi del secolo XIV). Col progredire dei secoli, la sua iconografia troverà invece una progressiva specificazione e codificazione, a partire dall'attributo dell'ancora, dall'essere rappresentato in età matura, con una breve barba, in abiti pontificali e triregno (*Bibliotheca Sanctorum* 1964, IV, coll. 47-48).
Attributi iconografici in breve: ancora, tiara o triregno, abiti pontificali.

Cosma e Damiano (da Cirro, sec. III). 26 settembre.

> 26 settembre. Santi Cosma e Damiano, martiri, che si ritiene abbiano esercitato a Cirro nella provincia di Eufratesia, nell'odierna Turchia, la professione di medici senza chiedere alcun compenso e abbiano sanato molti con le loro gratuite cure (*Martirologio Romano* 2007, p. 755).

I due santi, nati in Arabia e recatisi in Siria per apprendere le scienze, esercitarono l'arte medica in Cilicia, mostrandosi cristiani coraggiosi e zelanti. Durante la persecuzione di Diocleziano, nel 303, furono arrestati e fatti decapitare. I corpi furono portati in Siria e sepolti a Ciro. L'imperatore Giustiniano, guarito da una pericolosa malattia per l'intercessione dei due martiri, fece ingrandire e fortificare la città di Ciro. Gli stretti rapporti commerciali che intercorrevano tra Roma e l'Oriente fecero conoscere ai romani i due santi e numerose chiese sorsero a loro nome, sia in Oriente che in Occidente. A Costantinopoli, sorse nel secolo V una basilica ad essi intitolata, la quale fu ritenuta un santuario nazionale dove accorrevano i malati per chiedere la guarigione miracolosa ai due santi. Entrambi medici anargiri (praticanti, cioè, la medicina senza compenso), Cosma e Damiano si dedicarono alla medicina per comando dello Spirito Santo e all'attività di medici unirono la costante propaganda per il Cristianesimo. Essi furono oggetto, per tale ragione, di un larghissimo culto che, sviluppatosi in Oriente subito dopo la loro morte e

passato ben presto in Europa, si mantenne straordinariamente vivo fino a tutto il Rinascimento, specie in Italia, Francia e Germania. Indicati da alcuni studiosi come i corrispettivi cristiani di Castore e Polluce, i santi Cosma e Damiano furono designati come patroni dei medici, dei chirurghi, dei farmacisti e invocati quali protettori degli ospedali (*Bibliotheca Sanctorum* 1964, IV, coll. 223-228).
Patronato: medici, chirurghi, farmacisti.
La qualità dei due santi di medici che curano e guariscono è messa in risalto quasi esclusivamente dalle rappresentazioni più antiche, che insistono sui loro attributi professionali (ad esempio nell'atto di ricevere da Dio il cofanetto-reliquario con gli strumenti chirurgici), più che sulle scene di martirio. Verso la metà del Quattrocento, le immagini riferite ai due santi si moltiplicano, soprattutto il Toscana, nell'ambiente legato alla famiglia dei Medici, che elessero Cosma e Damiano a propri patroni, forse in riferimento letterale al cognome. Progressivamente, l'iconografia dei due martiri venne perfezionandosi fino a mostrarceli, alla metà del Cinquecento, nel ricco costume dei medici del Rinascimento: veste di panno rosso, cappuccio o berretto cilindrico; in mano gli strumenti della professione, come la cassetta da chirurgo, il mortaio da farmacia, la scatola di unguenti, la spatola il vaso per le urine.
Attributi iconografici in breve: attrezzi medici, vasi da farmacia.

Cristoforo (di Licia, sec. inc.). 25 luglio.

> 25 luglio. In Licia, nell'odierna Turchia, san Cristoforo, martire (*Martirologio Romano* 2007, p. 575).

Cristoforo fu uno dei santi più venerati nel Medioevo: chiese e monasteri furono costruiti in suo onore, sia in Oriente che in Occidente, ma soprattutto in Austria, Dalmazia e Spagna. Il santo godette di particolare venerazione presso i pellegrini e per questo sorsero in suo onore istituzioni e congregazioni aventi lo scopo di aiutare i viaggiatori che dovevano superare difficoltà naturali di vario genere. Jacopo da Varagine, con la sua *Legenda Aurea,* fu l'autore che in Occidente rese celebre Cristoforo: secondo il testo, egli era un giovane gigante che si era proposto di servire il signore più potente. Per questo fu successivamente al servizio di un re, di un imperatore, poi del demonio, dal quale apprese che Cristo era il più forte di tutti: da qui nacque il suo desiderio di conversione. Fu istruito allora da un pio eremita sui precetti della carità: volendo esercitarsi in tale virtù e prepararsi al battesimo, scelse un'abitazione nelle vicinanze di un fiume, con lo scopo di aiutare i viaggiatori a passare da una riva all'altra. Una notte fu svegliato da un fanciullo, che lo pregò di traghettarlo; Cristoforo allora lo caricò sulle spalle, ma più si inoltrava nell'acqua più il peso del fanciullo aumentava e a stento, aiutandosi col grosso e lungo bastone, riuscì a guadagnare l'altra riva. Qui il bambino gli si rivelò come Cristo e gli profetizzò il martirio. Dopo aver ricevuto il battesimo, Cristoforo si recò in Licia a predicare e qui subì il martirio. Non si sa come la leggenda sia sorta: secondo alcuni, essa è legata al nome stesso di «Cristoforo» («portatore di Cristo»), per la tendenza medievale a dare corposità ai simboli; secondo altri, l'iconografia di Cristoforo con Gesù sulle spalle è antecedente al testo della *Legenda Aurea*, al punto da esserne ispiratrice. Da qui, sin dal Medioevo san Cristoforo fu venerato come protettore dei viandanti e dei pellegrini prima di intraprendere viaggi difficili e pericolosi. Egli fu anche uno dei quattordici santi ausiliatori, che venivano invocati durante gravi calamità naturali: questa devozione sorse nel secolo XII e si sviluppò nel XIV; in particolare, san Cristoforo veniva invocato nel caso di peste. In generale, il culto di san Cristoforo in Occidente è relativamente tardo, mentre in Oriente lo troviamo già affermato nel secolo V: da qui passerà a Costantinopoli, poi in

Sicilia e poi nel resto d'Europa. Tuttavia, la leggenda che fa di lui un brigante dalla corporatura gigantesca che, avendo trasportato il Cristo al di là di un fiume, si convertì assumendo il nome di Cristoforo, risale solo al secolo X e si diffonde, con qualche modifica, nel mondo cristiano solo nel secolo XIII. La devozione al santo prese piede poi rapidamente e la sua immagine iniziò a campeggiare sulle facciate di chiese e porte cittadine in proporzioni gigantesche, affinché fosse ben visibile ai fedeli. Il carattere popolare di tale tradizione, in cui appaiono residui di superstizione pagana (si tratta probabilmente di una risemantizzazione cristiana del culto di Ercole che porta Eros, molto diffuso in Oriente), spiega l'ostilità mostrata dai padri conciliari tridentini, che vollero la distruzione delle sue raffigurazioni gigantesche (come nel caso di Berna, in cui il grande san Cristoforo che incombeva su una delle porte della città fu trasformato nel gigante Golia). Il santo divenne anche patrono degli alpinisti e dei portatori di pesi d'ogni genere, e per questo fu molto venerato nei paesi d'oltralpe. Il suo culto, declinato rapidamente attorno al secolo XVI, è rifiorito in età contemporanea (*Bibliotheca Sanctorum* 1964, IV, coll. 349-355).
Le raffigurazioni di san Cristoforo variano sensibilmente, a seconda delle epoche e dei luoghi: egli appare, di volta in volta, barbuto, imberbe, cinocefalo. In Occidente, il tipo più comune è quello barbuto (benché si trovi anche il tipo imberbe) e portatore del Cristo bambino sulle spalle, oppure poggiante su un tronco d'albero di palma fiorita, quale simbolo del martirio subìto; tutto orientale è invece il tipo cinocefalo, rappresentato armato di lancia e rivestito della corazza, e la cui origine appare oscura e legata ad antichi riti pagani. Le proporzioni del santo sono sempre quelle di un gigante. Se nelle raffigurazioni più antiche egli viene perlopiù raffigurato frontalmente e ieraticamente, dal secolo XIV l'aspetto ancora bizantineggiante cede il passo a rappresentazioni più realistiche, dove il santo è quasi schiacciato sotto il peso del Redentore, quasi sempre fanciullo ed abbigliato con una camiciola o nudo, seduto sulla sua spalla o a cavalcioni della nuca; cigni, anatre, sirene e pesci esotici nuotano nelle acque del fiume (*Bibliotheca Sanctorum* 1964, IV, coll. 354-357).
Patronato: pellegrini, viaggiatori.
Attributi iconografici in breve: Bambin Gesù sulle spalle, bastone, ramo, sembianze di gigante.

Elena (di Bitinia, III sec.). 18 agosto.

> 18 agosto. A Roma sulla via Labicana, santa Elena, madre dell'imperatore Costantino, che si adoperò con singolare impegno nell'assistenza ai poveri; piamente entrava in chiesa mescolandosi alle folle e in un pellegrinaggio a Gerusalemme alla ricerca dei luoghi della Natività, della Passione e della Risurrezione di Cristo onorò il presepe e la croce del Signore costruendo venerande basiliche (*Martirologio Romano* 2007, p. 647).

Discendente da un'umile famiglia, fu sposa di Costanzo Cloro. Quando nel 293 Costanzo fu nominato Cesare, Elena dovette ritirarsi, perché ragioni di stato costringevano il nuovo imperatore ad un diverso matrimonio. Elena rimase allora nell'ombra per diversi anni, fino a quando il figlio Costantino il Grande la chiamò a corte, dandole il titolo di «Augusta» e permettendole così di attingere al tesoro imperiale; egli fece inoltre incidere il suo nome e la sua immagine sulle monete. Di questa sua nuova posizione, Elena si servì per fare del bene, mostrando grande generosità verso i bisognosi e gli indigenti; ella visse inoltre esemplarmente la propria fede, nell'esercizio delle virtù cristiane e nella pratica delle buone opere. Fu donna di grande umiltà e pietà, solita ad indossare abiti modesti, invitando alla propria mensa i più poveri e offrendosi di servirli con le proprie mani. Spinta da un grande amore cristiano, Elena intraprese un pellegrinaggio in Terrasanta, durante il quale si

adoperò per la costruzione della basilica della Natività a Betlemme e per quella dell'Ascensione sul monte degli Ulivi, poi splendidamente ornata da Costantino. Secondo la tradizione (una delle tante sorte in merito al rinvenimento della Croce), Elena, scavando sul Golgota per purificare quel luogo dagli edifici pagani fattivi costruire dai romani, avrebbe ritrovato la croce su cui fu inchiodato Gesù, insieme ad altri strumenti della Passione, spingendo poi Costantino ad edificare la basilica dell'*Anastasis*. Morta all'età di ottant'anni in un luogo sconosciuto, il suo corpo fu trasportato a Roma e sepolto sulla via Labicana, in un sarcofago di porfido (oggi ai Musei Vaticani), collocato entro uno splendido mausoleo («Torpignattara») a forma circolare, con cupola. Subito dopo la morte, Elena fu onorata come santa e le sue spoglie furono venerate dai pellegrini sin dal secolo VII. Il suo culto si diffuse largamente sia in Oriente che in Occidente. È considerata la protettrice dei fabbricanti di chiodi e aghi, poiché secondo la tradizione, insieme alla Croce di Cristo, trovò anche i tre chiodi della Passione (*Bibliotheca Sanctorum* 1964, IV, coll. 988-991).
Nell'iconografia medievale e, in seguito, nell'arte rinascimentale e barocca, Elena è rappresentata generalmente con il manto regale e con la corona, in piedi vicino ad una croce, perlopiù di grandi dimensioni, accanto alla quale, dall'altro lato, si trova l'imperatore Costantino o, qualche volta, un gruppo di altri santi. Tra i temi iconografici che si riferiscono invece ad episodi della sua vita e della sua leggenda si segnalano invece il ritrovamento della Croce e l'identificazione della vera Croce (*Bibliotheca Sanctorum* 1964, IV, coll. 992-995).
Attributi iconografici in sintesi: Croce.

Erasmo (da Antiochia, secolo VI). 2 giugno.

> 2 giugno. A Formia nell'odierno Lazio, sant'Erasmo, vescovo e martire (*Martirologio Romano* 2007, p. 444).

Martire, vescovo di Formia, oriundo di Antiochia, fu arrestato e torturato in vari modi (tra cui con l'olio bollente) sotto Massimiano, in quanto cristiano; dopo essere stato rinchiuso in carcere, fu allora liberato dall'arcangelo Michele, che lo condusse a Formia, dove morì pochi giorni dopo. Il culto di sant'Erasmo fu molto diffuso nella Campania e nel Lazio. Patrono di Gaeta (a seguito della traslazione delle sue reliquie in quella città, nel secolo IX), nel Medioevo fu annoverato tra i santi ausiliatori e invocato specialmente contro le epidemie. È patrono dei marinai. È uno dei quattordici santi ausiliatori, invocato contro i dolori addominali.
Patronato: malattie dell'intestino.
La sua immagine è spesso legata ai vari episodi del suo martirio. Nelle più antiche raffigurazioni egli appare in veste di vescovo, con mitra e pastorale, e mostra chiodi e punteruoli infilati sotto le unghie delle mani; talvolta ha in mano una caravella (protettore dei marinai) o, ai piedi, una caldaia (martirio dell'olio bollente); quasi sempre compare con una manovella d'argano con un cavo attorcigliato (elemento allusivo alla pratica marinara, fu poi interpretato come un attrezzo usato per il suo martirio); a volte, invece del cavo, compaiono arrotolati alla manovella frammenti di intestini.
Attributi iconografici in breve: argano, bastone pastorale, intestini, palma.

Eufemia (di Calcedonia, IV sec.). 16 settembre.

> 16 settembre. A Calcedonia in Bitinia, nell'odierna Turchia, santa Eufemia, vergine e martire, che sotto l'imperatore Diocleziano e il proconsole Prisco, superati per Cristo molti supplizi, giunse con strenuo combattimento alla corona di gloria (*Martirologio Romano* 2007, p. 727).

Santa martire di Calcedonia (nella cui basilica ebbe luogo il concilio del 451-452), che subì il martirio nel 303; il concilio di Calcedonia ebbe una grande influenza sulla diffusione del suo culto: è da allora che la sua festa si estese gradualmente in tutta la cattolicità e che chiese a lei dedicate sorsero ovunque. L'ingresso di alcune reliquie della santa in Aquileia fece sorgere a poco a poco la convinzione che ella fosse originaria e martire di quella città. Dal secolo IX in poi, al suo nome venne legato quello di Dorotea (martire orientale) e Tecla (forse discepola di san Paolo). Tra le numerose chiese dedicate alla martire vi è la cattedrale di Grado; ma il culto, molto diffuso in anche Veneto, è attestato in ulteriori città, come Piacenza, Pavia, Como, Tortona, Brescia, Verona e Bologna. A Ravenna, ben quattro chiese le erano dedicate.
Patronato: Rovigno d'Istria.
A Ravenna, troviamo sue immagini nei mosaici di Sant'Andrea (o cappella di San Pier Crisologo) e di Sant'Apollinare Nuovo; ma, in particolare, è da segnalare la raffigurazione del suo martirio, eseguita nel 1686 da G. Antonio Burrini nell'omonima chiesa cittadina.
Attributi iconografici in breve: palma.

Eulalia (da Mérida, Spagna, sec. IV). 10 dicembre.

> 10 dicembre. A Mérida in Spagna, santa Eulalia, vergine e martire, che, come si tramanda, ancor giovane, non esitò ad offrire la propria vita per testimoniare la fede in Cristo (*Martirologio Romano* 2007, p. 937).

Bambina seria e modesta, non ancora tredicenne venne portata da suo padre fuori città, per allontanarla dai pericoli delle persecuzioni dei cristiani sotto Massimiano. Ma ella, ardente del desiderio di martirio, fuggì durante la notte e si presentò spontaneamente dinanzi al pretore, davanti al quale professò la sua fede e si offrì al martirio. Fu allora martirizzata con fiaccole, fino a morir bruciata; i presenti videro allora uscire l'anima sotto forma di colomba, mentre la neve ne coprì il corpo. Il culto di sant'Eulalia si diffuse in tutta la Spagna e la Francia (*Bibliotheca Sanctorum* 1964, V, coll. 204-209).
Tra le più antiche raffigurazioni della santa troviamo quella musiva in Sant'Apollinare Nuovo.
Attributi iconografici in breve: palma, braciere, croce, colomba.

Eustachio (o Placido di Roma, sec. inc.). 20 settembre.

> 20 settembre. A Roma, commemorazione di sant'Eustachio martire, il cui nome è venerato in un'antica diaconia dell'Urbe (*Martirologio Romano* 2007, p. 740).

Il suo nome fu originariamente «Placido». Ricco e vittorioso generale di Traiano, egli fu uomo di grande bontà. Un giorno, a caccia, inseguì un cervo di straordinaria bellezza e grandezza che, fermatosi sopra un'alta rupe, si volse all'inseguitore. Aveva tra le corna una croce luminosa e, sopra, la figura di Cristo: «Placido, perché mi perseguiti? Io sono Gesù, che tu onori senza sapere». Riavutosi dallo spavento, Placido si fece battezzare insieme con i suoi e prese il nome di Eustachio. Dopo numerose vicissitudini in cui egli perse tutti i suoi averi e tutta la sua famiglia, questa finalmente riuscì a ricomporsi. Ma Eustachio e i suoi furono condannati al circo, in quanto cristiani, sotto l'imperatore Adriano. Tuttavia, il

leone, quantunque aizzato contro di loro, nemmeno li toccò. Allora furono introdotti dentro un bue di bronzo arroventato, dove morirono all'istante, ma il calore non arse loro un capello. I corpi, sottratti dai cristiani, ebbero una conveniente sepoltura sulla quale, dopo la pace di Costantino, sorse un oratorio. Questa leggenda ebbe nel Medioevo una grande diffusione. Sant'Eustachio è patrono dei cacciatori (*Bibliotheca Sanctorum* 1964, V, coll. 281-289).
È uno dei quattordici santi ausiliatori, invocato contro i pericoli del fuoco.
Numerose sono le raffigurazioni di sant'Eustachio, che viene perlopiù rappresentato a cavallo con il cervo, attrezzi da caccia e cani. Sebbene si trovino raffigurati anche i membri della sua famiglia, perlopiù in scene della sua vita e del martirio, l'episodio più spesso rappresentato è quello relativo alla sua conversione in seguito all'apparizione del cervo con una croce o il busto di Cristo tra le corna (*Bibliotheca Sanctorum* 1964, V, coll. 289-291).
Attributi iconografici in breve: abito da cacciatore o di cavaliere con un crocifisso, cervo con un crocifisso tra le corna, fornace a forma di toro.

Fabiano (da Roma, III sec.) 20 gennaio.

> 20 gennaio. San Fabiano, papa e martire, che da laico fu chiamato per grazia divina al pontificato e, offrendo un glorioso esempio di fede e di virtù, subì il martirio durante la persecuzione dell'imperatore Decio; san Cipriano si felicita del suo combattimento, perché diede una testimonianza irreprensibile e insigne nel governo della Chiesa; il suo corpo in questo giorno fu deposto a Roma sulla via Appia nel cimitero di Callisto (*Martirologio Romano* 2007, p. 144).

Papa, santo e martire. Arrivato a Roma, dalla campagna, con alcuni amici, si trovava nell'assemblea che doveva eleggere il successore di Antero, quando, ad un tratto, una colomba scese dal cielo e si posò sul suo capo. Il popolo vide in ciò un segno di Dio e lo acclamò degno del pontificato. Fu una delle prime vittime della persecuzione perpetrata dall'imperatore Decio contro i cristiani, nel 250. Il culto di san Fabiano è iniziato subito dopo la sua morte, avvenuta il giorno 20 gennaio; la coincidenza della data della sua celebrazione con quella di san Sebastiano ha fatto sì che in molte immagini i due martiri siano raffigurati vicini (*Bibliotheca Sanctorum* 1964, V, coll. 425-427).
Patronato: idraulici.

Solitamente è rappresentato in vesti pontificali, con la tiara e la croce tripla traversa, oppure con pallio e mitra vescovile. Qualche volta compare l'attributo della colomba; più sovente troviamo gli attributi che rappresentano gli strumenti del martirio: la spada, il rastrello di ferro o le tenaglie (*Bibliotheca Sanctorum* 1964, V, coll. 428-429).
Attributi iconografici in breve: abiti pontificali, palma del martirio.

Fosca e Maura (di Ravenna, sec. III). 13 febbraio.

> Santa Fosca Vergine e Martire di Ravenna, il cui nome va con quello di Santa Maura sua Nodrice, è celebre nella Chiesa Ravennate e nel Romano Martirologio a tredici di Febraro con queste parole: «Ravennae SS. Fusca Virginis, et Maura nutricis eius , quae Decio imperante multa sub Quinctiano Praeside perpessae, demum gladio transfix ae martyrium consummarunt» (FABRI 1664, p. 185).

La *passio* di queste due sante (BHL, I, p. 482, n. 3222-23) racconta che Fosca, nata da una famiglia pagana di Ravenna, all'età di quindici anni volle farsi cristiana: dopo essersi confidata con la nutrice Maura, insieme si recarono dal sacerdote Ermolao che le istruì e le battezzò entrambe. A seguito della loro conversione, Fosca e Maura furono processate dal prefetto Quinziano, crudelmente torturate e infine decapitate il 13 febbraio. I loro corpi furono gettati in mare o rapiti da marinai e trasportati in Tripolitania, dove ebbero sepoltura nelle grotte presso Sabratha. Molti anni più tardi, quando la regione fu occupata dagli Arabi, le reliquie furono traslate in Italia da un cristiano di nome Vitale, che le portò sull'isola di Torcello, dove venne eretta una chiesa in onore delle due martiri (*Bibliotheca Sanctorum* 1961, V, col. 991).
Sebbene dell'iconografia specifica delle due sante non si sappia nulla, è invece da segnalare la chiesetta di Santa Fosca e il rispettivo battistero a Torcello, che rappresenta il più antico monumento veneto che si ispiri così visibilmente al gusto bizantino ravennate (*Bibliotheca Sanctorum* 1964, V, col. 992).
Attributi iconografici in breve: palma del martirio.

Francesco (da Assisi, 1182-1226). 4 ottobre.

> 4 ottobre. Festa di san Francesco, che, dopo una spensierata gioventù, ad Assisi in Umbria si convertì ad una vita evangelica, per servire Gesù Cristo che aveva incontrato in particolare nei poveri e nei diseredati, facendosi egli stesso povero. Unì a sé in comunità i frati Minori. A tutti, itinerando, predicò l'amore di Dio, fino anche in Terra Santa, cercando nelle sue parole come nelle azioni la perfetta sequela di Cristo, e volle morire sulla nuda terra (*Martirologio Romano* 2007, p. 779).

Nato ad Assisi da famiglia di nobile casato, dopo l'invito del Crocifisso (udito per tre volte nella chiesetta di San Damiano) a ricostruire la Chiesa che stava andando in rovina, Francesco si spogliò pubblicamente dei suoi beni per abbracciare una vita di meditazione, pietà e carità verso i poveri e i lebbrosi. Dopo aver restaurato con le proprie mani la Porziuncola o Santa Maria degli Angeli, egli decise di stabilirvisi, trasformando la sua veste eremitica in quella minoritica: depose così la cinghia di cuoio, sandali e bastone e si cinse con una bianca corda ai fianchi, sempre indossando la rozza tunica, a cui aggiunse un cappuccio che era in uso presso i contadini umbri. Iniziò così, con grande fervore di spirito, la sua vita di predicazione, per poi fondare l'ordine dei frati Minori. Attraverso la sua intensa attività di viaggi e di predicazione itinerante, di regione in regione, attraverso quasi tutta l'Italia, folle di popolo e di nobili, dotti, laici ed ecclesiastici, accorsero ad ascoltare la sua parola, e ad assistere ai suoi miracoli. Nonostante la prima predicazione nel mondo, le vicissitudini storiche e sociali portarono Francesco a distaccarsi progressivamente dai beni terreni e dal governo dell'Ordine; ormai indebolito nel corpo per le austerità e le varie malattie e rinvigorito nella purezza dello spirito, si ritirò sul sacro monte della Verna, esercitandosi nel digiuno e nella contemplazione del Crocifisso. Fu da quest'ultimo, che, apparsogli in forma di serafino alato, ricevette nelle sue membra le sacre Stimmate. La canonizzazione di san Francesco avvenne nel 1228, due anni dopo la morte. La fortuna del culto crebbe esponenzialmente, a partire dal secolo XIII, sia in Italia (a partire dalla basilica assisiate, sorta sul luogo della sepoltura) che al di fuori, e al santo furono intitolati innumerevoli patronati (*Bibliotheca Sanctorum* 1964, V, coll. 1052-1128).
Patronato: Italia, ecologisti, animali, commercianti.
L'iconografia di san Francesco iniziò immediatamente dopo la sua morte ed ebbe un tale sviluppo che, dopo la Vergine e i personaggi del Nuovo Testamento, egli fu il personaggio che conobbe la diffusione più ampia. La rappresentazione artistica del santo oscilla tra il tipo barbuto del Duecento, con il volto emaciato e oblungo, i capelli chiari e radi, la barba

incolta; e quello imberbe ed idealizzato della tradizione giottesca, con i capelli scuri e il volto piano e sorridente; e, infine, di nuovo un tipo barbuto, scarno e macilento, sovente abbigliato da cappuccino, che ritorna talvolta a partire dal secolo XVI. L'abito e gli attributi iconografici del santo non sono mai cambiati: dalle stimmate, al saio grigio (poi nero o marrone), cinto da una corda bianca con i tre nodi simboleggianti i tre voti religiosi (obbedienza, povertà e castità), un libro in mano e anche la croce. I cicli della sua vita rappresentano quasi sempre le stesse scene, prese dalle prime biografie, specialmente dalla *Legenda Maior* di san Bonaventura: il Presepe di Greccio, la Rinuncia ai Beni, Francesco che mostra le stimmate, ecc. Tuttavia, molti temi di questi cicli cadono a partire dal secolo XVI; la scena della stimmatizzazione resta, ma più che scena diventa immagine, molto diversa dagli esempi precedenti. Nascono da questo periodo nuovi temi sconosciuti alla tradizione dei secoli XIII e XIV: le scene ora preferite dagli artisti rappresentano generalmente temi mistici, come Francesco che riceve il Bambin Gesù dalle mani della Vergine, o il miracolo delle rose alla Porziuncola. In generale, se l'iconografia di san Francesco nei primi secoli è più storica, nell'età barocca diviene più cultuale e popolare; similmente, anche il tipo fisico del santo cambia: da quello creato da Giotto, dal volto affabile e dolce, si passa ad un tipo spettrale, consacrato da El Greco (che tra 1586-1614 produsse una cinquantina di quadri del santo), dai caratteri quasi opposti a quelli codificati da Giotto. Contrariamente a quest'ultimo, che aveva individuato nella dolcezza, mansuetudine e letizia evangelica di Francesco il suo carattere peculiare, l'arte della Controriforma sentì la necessità di evidenziarne l'aspetto penitenziale, quasi patetico, da cui doveva nascere la grande riforma dei costumi cristiani, promossa e decretata dai canoni del Concilio di Trento (*Bibliotheca Sanctorum* 1964, V, coll. 1128-1131).
Attributi iconografici in breve: con saio bruno e cingolo, con stimmate, spesso con in mano un crocifisso; pesce, stigmate, teschio, lupo, uccelli.

Francesco di Paola (Calabria, 1416-1507). 2 aprile.

> 2 aprile. San Francesco da Paola, eremita: fondò l'Ordine dei Minimi in Calabria, prescrivendo ai suoi discepoli di vivere di elemosine, senza possedere nulla di proprio né mai toccare denaro, e di mangiare sempre soltanto cibi quaresimali; chiamato in Francia dal re Luigi XI, gli fu vicino nel momento della morte; morì a Plessy presso Tours, celebre per la sua austerità di vita (*Martirologio Romano* 2007, p. 297).

Nato da una famiglia di origini modeste e di grande fede, egli mostrò subito una predisposizione alla vita religiosa e vestì il saio francescano assai presto. I biografi mettono in risalto le sue prime manifestazioni soprannaturali (che sarebbero state molto numerose), che presto ne avrebbero fatto un vero taumaturgo del secolo XV (tra i suoi vari doni, celeberrimo è quello della bilocazione). In seguito, grazie alla dedizione alla preghiera, al digiuno e alla mortificazione corporale, Francesco iniziò a radunare attorno a sé una piccola comunità di seguaci, per la quale si vide costretto a costruire piccole celle, che poi diedero avvio alla prima comunità degli Eremiti (in seguito ampliata). L'azione benefica del santo si estese in particolare sui poveri e sugli oppressi e arrivò sino in Francia, dove soggiornò a lungo e dove morì nel 1507. Alla canonizzazione (1519) seguì il culto pubblico, che si affermò un po' dappertutto, soprattutto in Italia meridionale, ma anche in Francia e Spagna. Il culto di Francesco ha un carattere prevalentemente popolare, sia per la difesa delle classi meno abbienti da lui patrocinata, sia per la grande fama dei miracoli, che hanno contraddistinta la sua vita (*Bibliotheca Sanctorum* 1964, V, coll. 1163-1173).
Patronato: Calabria, naviganti, pescatori.

Personaggio popolarmente venerato, soprattutto nelle vesti di santo miracoloso, gode di un vastissimo complesso iconografico, principalmente accentrato in Italia, Francia e Spagna. Il più importante dei suoi attributi è il motto «Charitas», circondato da raggi, perlopiù situato nella parte superiore delle scene, nel posto iconograficamente riservato all'Onnipotente. Altri elementi sono: il teschio (oggetto di meditazione), la corona (emblema di devozione mariana), l'agnello (compagno indivisibile del santo, per qualche tempo). In tutte le rappresentazioni Francesco indossa un saio di ruvida lana con un cappuccio e viene raffigurato canuto, con barba lunga (*Bibliotheca Sanctorum* 1964, V, coll. 1175-1182).
Attributi iconografici in breve: mare, motto «Charitas», teschio, asino, bastone, mantello, scapolare, tiara portata dagli angeli.

Gentile Giusti (da Ravenna, 1471-1530). 28 gennaio.

> Prima promotrice di questa fabrica (chiesa ravennate del Buon Gesù, *nda*) fu la Beata Gentile, che molti anni avanti si principiasse con profetico Spirito predisse che la sua casa dovea convertirsi in Chiesa, il che poi fu eseguito da D. Girolamo Maluselli suo discepolo, primo Padre, e fondatore di detta Religione ! …! .
>
> Ne meno illustre di questa della Beata Margarita fu la vita altresi della Beata Gentile sua discepola, e compagna, la quale nata in Ravenna da Tomaso Giusti Veronese Orefice, e Domenica Orioli da Russi da suoi primi anni diede segni di grande divozione, e spirito, che ben conobbesi, che Iddio avevala destinata a cose grandi per onor suo, poscia che vivendo in quel tempo in Ravenna la Beata Margarita con fama grande di non ordinaria Santità sotto la di lei disciplina postasi Gentile tant'oltre nella via dello spirito si incaminò, che avanzolla anche nella pazienza, nell'umiltà e ne' celesti favori (FABRI 1664, pp. 134 e 140).

Gentile nacque a Ravenna da Tommaso Giusti e Domenica Orioli; durante gli anni della fanciullezza frequentò la casa della beata Margherita Molli, di cui ammirò l'esercizio delle virtù cristiane. In seguito, si sposò con un sarto di origine veneta, Giacomo Pianella, da cui ebbe due figli, uno morto all'età di sei anni, l'altro ordinato sacerdote. A causa dei maltrattamenti ricevuti dal marito, che arrivò ad accusarla di stregoneria perché troppo dedicata alla preghiera, fu infine da lui abbandonata; da quel momento, Gentile si dedicò alle attività caritative, curando gli infermi e svolgendo opera di pace nelle famiglie divise da contrasti interni. Morì a Ravenna il 28 gennaio 1530 e nel 1537 si svolse, per mandato di Paolo III, un processo sui miracoli attribuiti alla sua intercessione. I suoi resti mortali riposano nella chiesa arcipretale di Russi, nel ravennate, insieme a quelle della beata Margherita Molli. La festa si celebra nell'ultima domenica di gennaio (*Bibliotheca Sanctorum* 1965, VI, col. 167).
Solitamente raffigurata in abiti religiosi, la beata Gentile non viene caratterizzata da alcun attributo particolare che possa aiutarne l'identificazione.

Giacomo il Maggiore (sec. I). 25 luglio.

> 25 luglio. Festa di san Giacomo, Apostolo, che, figlio di Zebedeo e fratello di san Giovanni evangelista, fu insieme a Pietro e Giovanni testimone della trasfigurazione del Signore e della sua agonia. Decapitato da Erode Agrippa in prossimità della festa di Pasqua, ricevette, primo tra gli Apostoli, la corona del martirio (*Martirologio Romano* 2007, pp. 574-575).

Detto «il Maggiore» per distinguerlo dall'omonimo apostolo, a sua volta definito «Minore», fu fratello di Giovanni Evangelista e si distinse per il carattere impetuoso; celebre anche per la sua predicazione in Spagna, fu decapitato per ordine di Erode Agrippa

I, attorno all'anno 42, a Gerusalemme. Le sue spoglie furono poi traslate a Santiago de Compostella, per ragioni ancora ignote, mentre il sepolcro fu scoperto al tempo di Carlomagno, tra gli anni 812-814. Da qui, l'incrementarsi del culto attorno alle spoglie del santo e l'inizio dei pellegrinaggi compostellani; il progressivo aumento del numero dei pellegrini comportò l'esigenza di un'accurata organizzazione stradale, assistenziale, giuridica e liturgica; parallelamente, i privati e i vescovi degli ordini religiosi promossero la costruzione di ospedali e ricoveri, dimostrando in tal modo quanto fosse spiritualmente valorizzato il pellegrinaggio a Compostella, fino a rendere san Giacomo patrono della Spagna (*Bibliotheca Sanctorum* 1965, VI, coll. 363-378).
Patronato: Spagna, pellegrini, cavalieri, soldati, malattie reumatiche.
Se, a partire dall'arte antica e fino a tutto il secolo XIV, il santo viene rappresentato esclusivamente nella sua veste di apostolo, in piena maturità, con la barba fluente, toga e mantello, talvolta recante tra le mani il rotulo, il libro o la spada con cui fu decapitato, mano a mano che in Occidente prevalse la leggenda di Giacomo pellegrino, evangelizzatore della Spagna e quindi martire, le raffigurazioni isolate in cui egli appare con la bisaccia, il bordone, il rocchetto, il cappello ornato delle caratteristiche conchiglie (che diventano gli attributi più frequenti) si sostituiscono alle precedenti (*Bibliotheca Sanctorum* 1965, VI, coll. 381-388).
Attributi iconografici in breve: abito da pellegrino, bordone (o bastone da pellegrino) con appesa una borraccia ricavata da una zucca, bisaccia, cappello, chiavi, conchiglia, libro, pellegrina, spada.

Gioacchino (padre della Vergine, da Gerusalemme, I sec.). 26 luglio.

> 26 luglio. Memoria dei santi Gioacchino e Anna, genitori dell'immacolata Vergine Maria Madre di Dio, i cui nomi sono conservati da antica tradizione cristiana (*Martirologio Romano* 2007, p. 578).

Padre di Maria Vergine. Nessuno dei Vangeli sinottici riferisce i nomi dei genitori della Madonna; il primo riferimento lo si trova solo nei Vangeli Apocrifi, e, in particolare, nel Protovangelo di Giacomo (II sec.), in cui (capp. I-VII) sono narrati i particolari riguardanti la miracolosa nascita della Vergine. Gioacchino era un uomo molto ricco, ma pio e buono; egli sposò Anna, da cui non ebbe figli. Avvilito dalla mancanza di prole, abbandonò la propria casa per ritirarsi nel deserto, dove rimase quaranta giorni e quaranta notti in preghiera e digiuno, per ottenere da Dio misericordia; ma un angelo di Dio, lo stesso che era apparso alla consorte Anna, si presentò a Gioacchino nel deserto, per invitarlo a tornare a casa, poiché sua moglie aveva concepito; all'annuncio, Gioacchino si fece portare dai servi dieci agnelli per poi offrirli a Dio in segno di ringraziamento; la moglie Anna, preavvisata del suo ritorno, attese il marito alla Porta d'Oro. Nata Maria, Gioacchino la presentò al tempio, affinché fosse benedetta dai sacerdoti (*Bibliotheca Sanctorum* 1965, VI, coll. 465-470).
L'iconografia di Gioacchino è strettamente legata a quella della Vergine e si afferma piuttosto tardivamente nel mondo cristiano, quando si diffonde il culto di Anna. Le scene più rappresentate sono la cacciata di Gioacchino dal tempio, la sua dimora tra i pastori, l'annuncio dell'angelo, l'incontro con Anna alla Porta d'Oro e la presentazione di Maria al tempio. Solitamente il santo appare raffigurato come un vecchio dai capelli bianchi e dalla barba candida, vestito con umili panni. Nell'incontro tra Gioacchino ed Anna c'è un motivo iconografico poco comune, cioè la rappresentazione di un angelo alato che conduce il marito verso la moglie e li avvicina per il bacio miracoloso che porterà alla generazione della Vergine. Il motivo del bacio è un'innovazione iconografica che risale a Giotto e si

diffonde rapidamente, per poi sparire nel secolo XVI, sostituito dal simbolo dell'Immacolata Concezione, suggerita dalla figura della Vergine che scende dal Cielo (*Bibliotheca Sanctorum* 1965, VI, coll. 470-471).
Attributi iconografici in breve: canuto, bastone, pecore.

Giorgio (Cappadocia, III-IV sec.). 23 aprile.

> 23 aprile. San Giorgio, martire, la cui gloriosa lotta a Diospoli o Lidda in Palestina è celebrata da tutte le Chiese da Oriente a Occidente fin dall'antichità (*Martirologio Romano* 2007, p. 347).

Il martirio avvenne sotto Daciano, imperatore dei Persiani (che però in molte recensioni è sostituito da Diocleziano, imperatore dei Romani); san Giorgio, ufficiale delle milizie, si proclamò cristiano davanti alla corte, rifiutandosi di compiere sacrifici agli dei, come richiestogli dall'imperatore; a tale rifiuto seguirono numerosi martiri. Le invasioni musulmane, interrompendo il flusso dei pellegrinaggi verso l'Oriente, parvero far decadere il culto di san Giorgio, ma le crociate ne segnarono una nuova fase, soprattutto grazie al fatto che furono da lui assistiti mentre stavano per essere sconfitti dai Saraceni ad Antiochia, nel 1089. La leggenda della fanciulla liberata dal drago per opera di san Giorgio sorse solo in epoca crociata, per un errore esegetico; accreditata dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, si diffuse rapidamente a partire dall'Egitto, dove san Giorgio ebbe dedicate numerose chiese. A Ravenna, fin dal secolo VI esisteva una chiesa a lui intitolata, nel campo Coriandro, presso il sepolcro di Teodorico; altra chiesa a lui dedicata era San Giorgio *in Porticibus*; dalla capitale bizantina il culto si estese fino a Ferrara, dove fu scelto quale patrono della città, per arrivare in Francia, Inghilterra, Spagna. Le città che venerano san Giorgio sono numerose, a partire da Genova, Venezia e Barcellona, da cui partivano i commercianti con l'Oriente. San Giorgio è inoltre protettore, con san Sebastiano e san Maurizio, dei cavalieri e dei soldati, degli arcieri e degli alabardieri; infine era invocato contro i serpenti velenosi, contro la peste, la lebbra e la sifilide (*Bibliotheca Sanctorum* 1965, VI, coll. 513-515).
È uno dei quattordici santi ausiliatori, invocato contro le infezioni della pelle.
Patronato: arcieri, cavalieri, soldati.
Sebbene generalmente si affermi che nel secolo XVI, tramontando in Occidente il mito della cavalleria, il culto - e quindi l'iconografia – di san Giorgio siano stati trasferiti essenzialmente in Oriente, dove avevano avuto origine, non vi è stato artista europeo che, dopo quella data, non abbia subìto il fascino del tema eroico del guerriero di Dio in lotta con il mostro. In questa direzione occorre ricordare come l'immagine del santo, oltre che nelle raffigurazioni di ispirazione religiosa, divenne il simbolo frequente negli stemmi e negli stendardi non solo di quelle città e nazioni (come l'Inghilterra) che ne riconobbero il patronato, ma anche di ordini cavallereschi e associazioni d'arma o di mestiere. Nell'ambito dell'iconografia religiosa, le raffigurazioni più antiche rappresentano perlopiù san Giorgio isolato, a piedi e con il capo nudo dai lunghi e giovanili capelli. Gli attributi sono sempre la corazza, la spada, la lancia e talvolta lo stendardo crociato. L'immagine di Giorgio a cavallo (prevalentemente bianco) fa invece, il più delle volte, parte della scena della lotta contro il drago e compare con maggior frequenza nelle opere d'arte che illustrano i cicli e i fatti della vita (*Bibliotheca Sanctorum* 1965, VI, coll. 525-526).
Attributi iconografici in breve: drago, palma, stendardo.

Giovanni I Angelopte (sec. V). 21 novembre.

> San Giovanni di tal nome il *Primo*, Prelato di Santità così grande, che godendo frequentemente di apparizioni angeliche fu dagli antichi cognominato *Angeloptes*, voce greca che in Latino significa *Videns Angelum*; onde anche oggi girono chiamasi S. Giovanni, *Qui vidit Angelum* ! …! . Da questo santo arcivescovo fu governata la Chiesa di Rave(n)na quattordici anni, e avendo per Divina rivelazione avuto avviso del giorno ultimo di sua vita trovandosi già col corpo da continui digiuni, orazioni, e penitenze estenuato passò lieto a trovare il Signore, che lo chiamava l'anno quattrocento trentadue, nel qual tempo era Sommo Pontefice Sisto Terzo e Teodosio e Valentiniano Imperadori, il cui Santo Cadavero fu sepolto nella Chiesa di S. Agata Maggiore, ove celebrando avea avuta l'apparizione dell'Angelo. ! …! . La sua effigie vedesi nel Coro della Cattedrale dipinta a Mosaico Opera di molti secoli con questo titolo: *Sanctus Ioannes, Qui vidit Angelum* (FABRI 1664, pp. 419-420).

Fu vescovo di Ravenna dal 477 al 484; durante gli anni del suo governo, la città fu flagellata da numerose calamità, quali terremoti, incendi, carestie, ma soprattutto dalla guerra tra Eruli e Goti: Teodorico, entrato in Italia nel 489, vinceva Odoacre, assediava Ravenna e vi entrava nel 493. Durante queste vicissitudini, Giovanni I si prodigò per i suoi fedeli e si deve a lui se la città venne risparmiata da devastazioni e da stragi, da parte dei soldati Goti. Gli venne dato il nome di «Angelopte» (di origine bizantina) perché, secondo una tradizione popolare, mentre egli celebrava nella chiesa ravennate di Sant'Agata, un angelo lo avrebbe visibilmente assistito (*Bibliotheca Sanctorum* 1965, VI, coll. 927-928).

Giovanni Battista (Giudea, I sec.) 24 giugno.

> 24 giugno. Solennità della Natività di san Giovanni Battista, precursore del Signore: già nel grembo della madre, ricolma di Spirito Santo, esultò di gioia alla venuta dell'umana salvezza; la sua stessa nascita fu profezia di Cristo Signore; in lui tanta grazia rifulse, che il Signore stesso disse a suo riguardo che nessuno dei nati da donna era più grande di Giovanni Battista (*Martirologio Romano* 2007, p. 489).

Figlio di Zaccaria ed Elisabetta, cugino di Gesù, che da lui fu battezzato, trascorse la sua vita nei deserti, per poi iniziare la sua missione di evangelizzazione. Il suo abbigliamento era composto di un vestito di peli di cammello con una cintura di cuoio attorno ai fianchi. Fu imprigionato da Erode Antipa e decollato per volere della figlia di questi, Salomè. Giovanni Battista occupa un posto particolare nel culto e nell'iconografia cristiana; è l'unico tra i santi di cui si celebri la natività e il giorno della morte, come accade per Cristo e la Madonna; il suo culto è molto diffuso in tutto il mondo cristiano e a lui sono dedicate numerose chiese, cattedrali e (soprattutto) battisteri; è patrono di diverse città italiane. I giorni dedicati al suo culto sono numerosi e vari; il culto è molto diffuso anche al di fuori dell'Italia, soprattutto in Francia. È onorato nel Vecchio e Nuovo Testamento come santo, poiché, come profeta e precursore del Cristo è posto tra i grandi patriarchi e profeti d'Israele (Bibliotheca Sanctorum 1965, VI, coll. 599 e 615).
Patronato: monaci.
A Ravenna una chiesa gli fu consacrata da san Pier Crisologo (432-451) e un'altra fuori città, dal vescovo Massimiano (546-554). Il Medioevo lo rappresenta solitamente come anacoreta nel deserto, mentre l'età paleocristiana lo raffigura anche in abito pastorale o sacerdotale. In Oriente, ha l'aspetto emaciato e smunto, la barba lunga e i capelli arruffati; è vestito di una corta tunica di pelo di cammello, stretta in vita da una cintura di cuoio. Il Rinascimento e l'età moderna ne accentueranno i caratteri naturalistici, conferendogli un aspetto di eroe classico e rendendo popolare, allo stesso tempo, l'immagine dal santo bambino, colto nell'atto di giocare con il piccolo Gesù o di adorarlo sotto la materna e vigile custodia della Vergine; Giovannino qui viene sempre mostrato più grande di Gesù e

ambedue gli infanti giocano con lo stesso agnello. Anche se quest'ultima raffigurazione non è giustificata da alcun testo evangelico, il soggetto, che umanizzava la divinità esaltandone gli affetti famigliari ebbe una grande fortuna nel Rinascimento. Molto numerosi sono anche i cicli pittorici e scultorei che narrano episodi salienti della vita del santo: i testi di riferimento sono i Vangeli sinottici, gli agiografi cristiani (*in primis* Jacopo da Varagine) ei Vangeli apocrifi, che, in mancanza di notizie dettagliate sulla sua vita arricchirono la sua leggenda di particolari esemplati sulla vita di Gesù. Sul finire del Medioevo e del Rinascimento, egli viene talvolta rappresentato ai piedi della Croce, come testimone *post-mortem* della divinità del Messia; dai Vangeli apocrifi è invece tratta la raffigurazione, frequente soprattutto in Oriente, della sua discesa al Limbo, ad annunciare la prossima venuta del Cristo. Altro soggetto puramente orientale e che sparisce dal Rinascimento in poi è la presenza del santo accanto al Cristo e alla Vergine come intercessore nel Giudizio Universale: tale trinità, che in Oriente è chiamata *Deesis*, esprime la speranza che l'umanità ha sempre riposto nella misericordia del santo, unito alla Vergine in tale opera di intercessione: essa appare sempre nell'iconostasi della chiese orientali ed è passata anche in Occidente, benché spesso al Battista sia sostituito l'Evangelista, per influsso dell'iconografia della Crocifissione (*Bibliotheca Sanctorum* 1965, VI, coll. 616-623). Attributi iconografici in breve: abbigliato con pelli di animali, agnello, ascia, decollato.

Giovanni Evangelista (da Betsaida, I sec.). 27 dicembre e 6 maggio.

> 27 dicembre. Festa di san Giovanni, Apostolo ed Evangelista, che, figlio di Zebedeo, fu insieme al fratello Giacomo e a Pietro testimone della trasfigurazione e della passione del Signore, dal quale ricevette stando ai piedi della croce Maria come madre. Nel Vangelo e in altri scritti si dimostra teologo, che, ritenuto degno di contemplare la gloria del Verbo incarnato, annunciò ciò che vide con i propri occhi (*Martirologio Romano* 2007, p. 969).

Fu il più giovane dei discepoli di Cristo e colui che Gesù prediligeva; tra tutti i discepoli, Giovanni fu particolarmente amico di Pietro, a cui viene spesso associato; durante l'Ultima Cena, Giovanni fu colui che, reclinando familiarmente il capo sul petto di Gesù, gli domandò chi fosse il traditore. Fu l'unico apostolo a trovarsi ai piedi della croce di Cristo, vicino a Maria. Dopo la resurrezione, con Pietro ricevette dalla Maddalena il primo annuncio del sepolcro vuoto, dove accorse con l'amico, ma giungendovi per primo e per primo vedendo i pannilini a terra, ma senza entrare, per rispetto nei confronti di Pietro; giunto questi ed entrato allora dietro a lui e visto più attentamente il sepolcro vuoto, i pannilini a terra e il sudario ben avvolto e posto in disparte, egli credette, precedendo in questo tutti gli Apostoli. Dopo alcuni anni egli lasciò Gerusalemme per annunziare il Vangelo in Asia Minore, ove resse la Chiesa di Efeso e le altre comunità cristiane. Fu perseguitato sotto Domiziano nel 95, e in seguito esiliato a Patmos, dove scrisse l'Apocalisse, per poi tornare nuovamente ad Efeso. Dell'Evangelista, si sa che morì in età avanzatissima, di morte naturale. Il suo culto, in Occidente (dove è meno diffuso di altri), sorse a Roma, dove, presso Porta Latina, egli era stato immerso nell'olio bollente (per poi uscirne indenne). Come il Battista, egli ha due feste: una in memoria della nascita ed una della morte (*Bibliotheca Sanctorum* 1965, VI, coll. 757-790).
Patronato: scrittori, teologi.
L'iconografia a lui legata è perlopiù incentrata sulla sua partecipazione all'Ultima Cena, alla sua presenza ai piedi della Croce e, in generale, a tutte le raffigurazioni degli Apostoli e degli Evangelisti. Solitamente, egli viene rappresentato giovane e imberbe, privo di particolari attributi; nelle scene di Passione è colui che appare sempre come il più caro, il più affettuoso e vicino al Cristo. Anteriormente al secolo XIV compare quasi sempre a destra della Croce, posteriormente a sinistra. A Ravenna, dove vi è una chiesa intitolata al santo, il suo nome viene strettamente legato a quello di Galla Placidia, a cui egli apparve

durante una tempesta in mare, salvando lei e la flotta, e alla quale lasciò uno dei suoi sandali per incoraggiarla a costruire una chiesa in suo onore, in città (*Bibliotheca Sanctorum* 1965, VI, coll. 790-797).Attributi iconografici in breve: aquila, calderone di olio bollente, coppa.

Girolamo (dalla Dalmazia, sec. V). 30 settembre.

> 20 settembre. Memoria di san Girolamo, sacerdote e dottore della Chiesa: nato in Dalmazia, nell'odierna Croazia, uomo di grande cultura letteraria, compì a Roma tutti gli studi e qui fu battezzato; rapito poi dal fascino di una vita di contemplazione, abbracciò la vita ascetica e, recatosi in Oriente, fu ordinato sacerdote. Tornato a Roma, divenne segretario di papa Damaso e, stabilitosi poi a Betlemme di Giuda, si ritirò a vita monastica. Fu dottore insigne nel tradurre e spiegare le Sacre Scritture e fu partecipe in modo mirabile delle varie necessità della Chiesa. Giunto infine a un'età avanzata, riposò in pace (*Martirologio Romano* 2007, p. 768).

Dottore della Chiesa, grande erudito, fu il più celebre biblista della Chiesa latina, che l'ha sempre venerato come santo e dottore. Egli si recò a Roma per completare i suoi studi di retorica, per poi spostarsi in Gallia. Colpito e addolorato da varie sciagure capitate ai suoi amici, il santo si ritirò, per un periodo della sua vita, nel deserto per soddisfare il suo desiderio di ascetismo: qui condusse una vita dura, fra penitenze rigorose e frequenti malattie, unitamente allo studio intenso. A lui la Chiesa latina deve la *Vulgata*, ovvero la prima traduzione della Bibbia dall'Ebraico (*Bibliotheca Sanctorum* 1965, VI, coll. 1109-1130).
Patronato: archeologi, bibliotecari, studiosi, traduttori.
Esistono varie tipologie di rappresentazione di san Girolamo. Nella prima tipologia egli compare canuto, con lunga barba bianca, emaciato o quasi scheletrico, con le vesti a brandelli; intorno a lui un paesaggio aspro e roccioso, inospitale; spesso è in compagnia del leone che, secondo la leggenda appartenente a san Gerasimo, fu ammansito da Girolamo, il quale gli tolse una spina dalla zampa, guadagnandone la devozione; oltre al leone, attributi specifici di Gerolamo sono la pietra con cui egli si percuoteva il petto e il teschio, attributo di ispirazione fiamminga. Un secondo gruppo di raffigurazioni di Girolamo è quello *umanistico*: non più ispirato ai tratti popolari della leggenda, esso ci propone il santo in un aspetto più solenne, sia in (improprie) vesti cardinalizie, sia come studioso intento a redigere le proprie opere nella clausura, talvolta sontuosa e fantasiosa, di una cella o di un'aula; in questo gruppo, gli attributi più comuni sono ancora il teschio (invito alla meditazione e simbolo di penitenza), il leone domato e la colomba ispiratrice, attribuita anche ad altri Dottori della Chiesa; il santo appare sempre in aspetto venerando, con barba nera o canuta, raramente emaciato come nel primo gruppo. Un terzo gruppo è costituito da episodi isolati della sua leggenda, a partire dall'Ultima Comunione e dalla morte, per continuare con le apparizioni e i miracoli postumi.
Attributi iconografici in breve: Bibbia o libro, piuma, teschio, crocifisso, leone, abiti da eremita, sasso, croce, abito da cardinale o cappello cardinalizio.

Giuda Taddeo (I sec.). 28 ottobre.

> 28 ottobre. Festa dei santi Simone e Giuda, Apostoli: chiamato anche Taddeo, figlio di Giacomo, nell'ultima Cena interrogò il Signore sulla sua manifestazione ed egli rispose: «Se uno mi ama, osserverà la mia parola e il Padre mio lo amerà e noi verremo a lui e prenderemo dimora presso di lui» (*Martirologio Romano* 2007, p. 836).

Apostolo, fratello di Giacomo. La sua vita fu di apostolato in Asia Minore. Pur avendo subìto vari martirii, insieme a Simone Zelota, gli viene tradizionalmente assegnata una morte pacifica. Nel medioevo, il culto ha sofferto della confusione tra il suo nome e quello

di Giuda Iscariota. Nei paesi latini, specialmente in Italia, il suo culto non annovera troppi devoti (*Bibliotheca Sanctorum* 1965, VI, coll. 1152-1155).
Patronato: casi disperati.
Di solito, il suo aspetto è quello di un uomo maturo, barbuto, o addirittura di un vecchio, recante tra le mani un libro o un rotulo (in memoria della sua missione apostolica in Asia Minore), oppure con gli strumenti del martirio, come la spada, la mazza, la scure e l'alabarda. Spesso viene rappresentato con Simone, a cui fu unito nel martirio (*Bibliotheca Sanctorum* 1965, VI, coll. 1155-1156).
Attributi iconografici: tavoletta incisa con il volto di Cristo, bastone o alabarda (strumenti del martirio).

Giuseppe (sposo di Maria, Giudea, I sec.). 19 marzo.

> 19 marzo. Solennità di san Giuseppe, sposo della beata Vergine Maria: uomo giusto, nato dalla stirpe di Davide, fece da padre al Figlio di Dio Gesù Cristo, che volle essere chiamato figlio di Giuseppe ed essergli sottomesso come un figlio al padre. La Chiesa con speciale onore lo venera come patrono, posto dal Signore a custodia della sua famiglia (*Martirologio Romano* 2007, pp. 268-269).

Giuseppe era, come Maria (sua sposa), discendente della casa di Davide e di stirpe regale; nonostante le nobili origini, egli era un umile artigiano, carpentiere. Capo della «sacra famiglia», al pari di altre figure bibliche, fu spesso visitato in sogno dagli angeli di Dio; seppur silenziosamente, fu sempre accanto al figlio con fede, obbedienza e disponibilità ad accettare i piani di Dio. Lasciò probabilmente Gesù poco prima dell'inizio della vita pubblica, spirando serenamente tra le sue braccia.
Non a caso, egli da secoli viene venerato anche quale patrono della buona morte. Di lui non si hanno molte notizie sicure, a partire dalla leggenda, apocrifa, che narra della gara tra gli aspiranti alla mano di Maria: la gara sarebbe stata vinta da Giuseppe, in quanto il bastone secco che lo rappresentava, come da regolamento, sarebbe improvvisamente e prodigiosamente fiorito (simboleggiando come dal ceppo inaridito del Vecchio Testamento fosse rifiorita la grazia della Redenzione). Dalle leggende apocrife presero però le distanze personalità autorevoli, quali San Girolamo (347 ca.-420), Sant'Agostino (354-430) e San Tommaso d'Aquino (1225-1274).
Patronato: padri di famiglia, falegnami, senzatetto, Monti di Pietà.
Assai raramente rappresentato come immagine isolata, viene spesso raffigurato accanto ad altri santi e profeti, negli episodi della sua vita o all'interno del tema della Sacra Famiglia. In età tridentina, assume un particolare rilievo la rappresentazione del santo nella sua bottega di falegname, in un'atmosfera di quotidianità e intimità domestica.

Giuseppe (di Arimatea, I sec.). 31 agosto.

> 31 agosto. A Gerusalemme, commemorazione dei santi Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, che raccolsero il corpo di Gesù sotto la croce, lo avvolsero nella sindone e lo deposero nel sepolcro. Giuseppe, nobile decurione e discepolo del Signore, aspettava il regno di Dio; Nicodemo, fariseo e principe dei Giudei, era andato di notte da Gesù per interrogarlo sulla sua missione e, davanti ai sommi sacerdoti e ai Farisei che volevano arrestare il Signore, difese la sua causa (*Martirologio Romano* 2007, p. 685).

Originario di Arimatea, di condizione assai agiata, era un discepolo di Gesù, ma, come Nicodemo, non aveva dimostrato la propria fede per paura dei Giudei, fino al periodo della

Passione. Dopo la morte del Maestro, egli manifestò apertamente la sua fede e lo fece con grande coraggio: si presentò a Pilato per ottenere la salma e darne degna sepoltura, impedendo così che fosse gettata in una fossa comune, con quelle dei due ladroni. In questo, Giuseppe trovò collaborazione nelle pie donne e in Nicodemo, accorso portando con sé aromi; Giuseppe di Arimatea aveva invece comprato una bianca sindone. I due coraggiosi discepoli presero il corpo di Gesù, lo avvolsero in bende profumate e lo deposero nel sepolcro nuovo, scavato nella roccia, che Giuseppe si era fatto costruire nelle vicinanze del Calvario. Il culto più antico è attestato in Oriente, almeno dal secolo X; in Occidente, fu particolarmente venerato in alcune zone dell'Inghilterra.
Patronato: funerali.
L'iconografia di Giuseppe di Arimatea è legata alla Passione e alla morte di Cristo, in particolare alla scena della Deposizione dalla Croce e alla sepoltura. Solitamente rappresentato come un personaggio che assiste, con barba e capelli bianchi, riccamente abbigliato, talvolta recante in mano gli strumenti della Passione. La particolare ricchezza delle vesti, soprattutto nel secolo XV, diverrà una delle caratteristiche più evidenti del personaggio, a cui vengono associati pregiati turbanti ed abiti; solo l'austerità imposta dal Concilio di Trento farà scomparire quest'iconografia dalla scena, sostituendola talvolta addirittura con angeli.
Attributi iconografici in breve: chiodi, ampolla.

Giustina (da Padova, sec. III-IV). 7 ottobre.

> 7 ottobre. A Padova, santa Giustina vergine e martire (*Martirologio Romano* 2007, p. 787).

Giustina, che visse all'epoca di Diocleziano, apparteneva ad una distinta famiglia padovana; arrestata per la sua fede cristiana, fu condotta al tribunale di Massimiano, che la condannò alla pena capitale, eseguita il giorno 7 ottobre; il suo corpo fu sepolto fuori dal pomerio, a oriente della città, nei pressi del teatro romano (*Bibliotheca Sanctorum* 1965, VI, col. 1345).
Sul suo sepolcro venne edificata una basilica, che si conservò fino al 1117, quando fu rasa al suolo da un terremoto. Sorta e rapidamente propagatasi la Congregazione Benedettina di santa Giustina, fondata nella chiesa da Ludovico Barbo nel 1418, i monaci costruirono in onore della martire un tempio più degno che, iniziato nel 1521, fu condotto a termine nel 1587 e sotto il cui altar maggiore trovarono sepoltura le spoglie della santa. La diffusione della Congregazione, che elesse la martire come sua patrona insieme a san Benedetto, contribuì a diffondere il suo culto in Italia (*Bibliotheca Sanctorum* 1965, VI, coll. 1345-1346).
In particolare, il culto di santa Giustina rinvigorì dopo la battaglia di Lepanto (7 ottobre 1571), poiché la vittoria dei veneziani fu conseguita proprio nel giorno a lei dedicato; in seguito a questo evento, la santa acquisì un significato molto importante a Venezia, al pari dei santi veneziani; i patroni specifici di Venezia accompagnano la sua storia, a partire dall'Annunciata, poi con sant'Antonio da Padova (grazie alla guerra di Candia), santa Marina (a cu si ascriveva la riconquista di Padova nella guerra di Cambrai), di san Teodoro, che aiutò la città nella guerra antigenovese o di Chioggia (TRAMONTIN 1965) .
L'estensione del culto e della devozione verso santa Giustina ha fatto sì che le rappresentazioni della martire fossero numerose nell'arte; in particolare, le più remote giunte sino a noi sono quelle dei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna e della basilica eufrasiana di Parenzo, entrambi del secolo VI. Se nei primi secoli Giustina non viene caratterizzata da alcun attributo specifico, dopo il Mille la santa verrà rappresentata, come altri martiri, con la palma e il libro in mano; altre volte si ritroverà con la corona

regale in testa, pugnale nel petto, il globo e lo scettro (*Bibliotheca Sanctorum* 1965, VI, col. 1345).
Attributi iconografici in breve: palma e/o corona del martirio, drago, pugnale nel cuore, unicorno.

Isaia (Giudea, VIII sec. a.C.). 9 maggio.

> 9 maggio. Commemorazione di sant'Isaia, profeta, che, nei giorni di Ozia, Iotam, Acaz ed Ezechia, re di Giuda, fu mandato a rivelare al popolo infedele e peccatore la fedeltà e la salvezza del Signore a compimento della promessa fatta da Dio a Davide. Presso i Giudei si tramanda che sia morto martire sotto il re Manasse (*Martirologio Romano* 2007, p. 387).

Profeta; nacque da nobilissima famiglia e godette di grande autorità presso tutti, re e dignitari di corte; fu egli stesso a redigere un primo raggruppamento dei propri vaticini per iscritto e fondò la teologia e la filosofia della storia. Fu molto venerato a Costantinopoli, mentre nella Chiesa latina il suo culto fu accresciuto dalla presenza delle reliquie presenti in varie località, tra cui le chiese di Santo Stefano e San Giovanni in Monte a Bologna (*Bibliotheca Sanctorum* 1966, VII, coll. 927-939).
Fin dai primi secoli, l'iconografia ha stabilito un'immagine tradizionale di Isaia, sia proponendolo nell'aspetto di un uomo di vigorosa maturità, sia in quello di un vecchio, ma dalla postura solenne. Alla sua immagine vengono spesso associati i passi più significativi dei suoi vaticinii, come l'*Ecce Virgo concipiet*, in virtù della sua visione dell'Incarnazione. Assai limitate sono le immagini isolate di sant'Isaia, ma molto frequente è la sua raffigurazione miniata, dai salteri, ai commentari, alle bibbie. A Ravenna, una sua immagine è presente nella *Teoria dei Martiri* di Sant'Apollinare Nuovo (secolo VI). Più frequente è la presenza di immagini desunte dalla sua vita (*Bibliotheca Sanctorum* 1966, VII, coll. 940-943).
Attributi iconografici in breve: aspetto canuto, libro.

Leonardo (da Limoges, sec. XI). 6 novembre.

> 6 novembre. Nella cittadina vicino a Limoges in Francia in seguito insignita del suo nome, san Leonardo, eremita (*Martirologio Romano* 2007, p. 858).

Della sua vita non si hanno notizie certe, se non il fatto che egli dovette essere un eremita del Limosino, il cui culto era molto diffuso e popolare (soprattutto in Aquitania, Inghilterra e Germania) e il cui nome veniva spesso invocato dai prigionieri, i quali, secondo la leggenda, alla sua invocazione vedevano spezzarsi le catene che li trattenevano. Innumerevoli cappelle furono erette in suo nome in ogni parte d'Europa, e il suo nome ricorre frequentemente nella toponomastica e nel folkore. Patrono dei prigionieri, dei fabbricanti di catene, di ceppi, di fibbie e arnesi affini, oltre che essere invocato contro i briganti (*Bibliotheca Sanctorum* 1966, VII, coll. 1198-1203).
Patronato: prigionieri, puerpere.
La grande diffusione del culto di Leonardo, l'estensione del suo patronato a molte categorie di devoti (fabbri, carcerati, agricoltori, puerpere, ecc.), la dedicazione di moltissime chiese in ogni parte d'Europa, hanno molto arricchita l'iconografia del santo, oltre che renderla familiare agli artisti di ogni epoca. Prevalentemente egli appare effigiato in vesti monastiche, bianche o scure, in aspetto di giovane diacono in dalmatica o in

paramenti vescovili; gli attributi più comuni sono le catene o i ceppi dei prigionieri liberati, a cui si aggiungono, talvolta, il libro, la croce e una bandiera; spesso è raffigurato accanto ad altri santi; viene erroneamente attribuito a Leonardo da Vinci un dipinto che rappresenta Cristo risorto, tra i santi Leonardo e Lucia, ora al Bode Museum di Berlino (*Bibliotheca Sanctorum* 1966, VII, coll. 1204-1208).
Attributi iconografici in breve: vesti monastiche, in dalmatica o vesti vescovili, giovane d'aspetto, catene, ceppi, libro, croce, bandiera.

Lorenzo (Spagna, sec. III). 10 agosto.

> 10 agosto. Festa di san Lorenzo, diacono e martire, che, desideroso, come riferisce san Leone Magno, di condividere la sorte di papa Sisto anche del martirio, avuto l'ordine di consegnare i tesori della Chiesa, mostrò al tiranno, prendendosene gioco, i poveri, che aveva nutrito e sfamato con dei beni elemosinati. Tre giorni dopo vinse le fiamme per la fede in Cristo e in onore del suo trionfo migrarono in cielo anche gli strumenti del martirio. Il suo corpo fu deposto a Roma nel cimitero del Verano, poi insignito del suo nome (*Martirologio Romano* 2007, p. 623).

Le notizie sulla vita di san Lorenzo sono scarse. Si sa che era originario della Spagna, e più precisamente di Osca (Aragona), alle falde dei Pirenei. Ancora giovane, fu inviato a Saragozza per completare gli studi umanistici e teologici; qui conobbe il futuro pontefice Sisto II. In seguito entrambi lasciarono la Spagna per trasferirsi a Roma. Quando, nel 257, Sisto fu eletto vescovo di Roma, affidò a Lorenzo la carica di arcidiacono (responsabile diocesano delle attività caritative). Nel 258, l'imperatore Valeriano emanò un editto, secondo il quale tutti i vescovi, presbiteri e diaconi dovevano essere messi a morte; l'editto a Roma trovò immediata esecuzione: papa Sisto II fu ucciso insieme a quattro dei suoi diaconi, alcuni giorni più tardi, il 10 agosto, fu la volta di Lorenzo, Non si è certi se egli fu bruciato con graticola messa sul fuoco. La venerazione di san Lorenzo non è un fatto esclusivamente romano, poiché da secolo V in poi, e soprattutto durante il Medioevo, qualunque diocesi o città aveva una chiesa intitolata al santo; la festa a lui dedicata veniva, in ordine di importanza, subito dopo quella dei santi Pietro e Paolo, essendo considerato come principale artefice della vittoria di Roma sull'idolatria (*Bibliotheca Sanctorum* 1966, VIII, coll. 108-121).
Patronato: diaconi, cuochi, pompieri.
L'iconografia di san Lorenzo prende avvio dalle raffigurazioni dei primissimi secoli, che già ne stabiliscono, per la massima parte, le caratteristiche principali: il santo vi appare come un diacono, spesso di aspetto giovanile, con ampia tonsura e rivestito della dalmatica. Attributi più frequenti sono la croce, il libro dei salmi, la graticola e, in epoche più tarde, la borsa del tesoro distribuito ai poveri. La lunetta ravennate, in Galla Placidia, risulta essere la più antica raffigurazione del martirio del santo (*Bibliotheca Sanctorum* 1966, VIII, coll. 121-122).
Attributi iconografici in breve: dalmatica (veste da diacono), libro dei salmi, con graticola e ramo di palma.

Lucia (da Siracusa, sec. IV). 13 dicembre.

> 13 dicembre. Memoria di santa Lucia, vergine e martire, che custodì, finché visse, la lampada accesa per andare incontro allo Sposo e, a Siracusa in Sicilia condotta alla morte

> per Cristo, meritò di accedere con lui alle nozze del cielo e di possedere la luce che non conosce tramonto (*Martirologio Romano* 2007, p. 944).

Lucia era una giovane e ricca siracusana, già fidanzata ad un suo concittadino; durante un pellegrinaggio al sepolcro della martire Agata a Catania, per implorare la guarigione della madre, le apparve la santa che le preannunziò il martirio. Al suo ritorno a Siracusa, decise di rinunciare al matrimonio e cominciò a distribuire tutti i suoi beni ai poveri. In seguito alla sua conversione, fu arrestata e condotta di fronte al tribunale: le lusinghe e le minacce del giudice non riuscirono a farla recedere da suo proposito e dalla fede, per cui fu sottoposta a numerose torture e supplizi, prima di essere trucidata. Sul suo sepolcro fu poi edificata una chiesa che divenne ben presto meta di pellegrinaggi; il suo culto si diffuse ampiamente anche al di fuori dell'Italia (*Bibliotheca Sanctorum* 1966, VIII, coll. 241-251).
Patronato: Siracusa, ciechi, oculisti, elettricisti, malattie degli occhi.
La caratteristica più evidente relativa al culto e dunque la sua iconografia, è il significato esoterico dato al suo nome nel tempo: Lucia è divenuta promessa di luce, sia come luce materiale che apre gli occhi degli uomini sulle cose di Dio, sia la luce della santità e della saggezza, sia la luce legata all'ancestrale simbologia dei paesi nordici dal lungo inverno, quale luminoso annuncio della fine delle tenebre invernali. Nella tradizione popolare, questo patronato sulla luce ha trovato riscontro nella leggenda secondo la quale la santa si sarebbe strappata gli occhi per sottrarsi al suo pretendente. Da qui, l'iconografia si è fatta interprete della leggenda, proponendo, dal secolo XIV in poi, l'attributo degli occhi, che la martire tiene tra le mani in un piatto. Sono tuttavia pochi i casi in cui l'attributo è il solo prescelto per le immagini di Lucia. Esso infatti si accompagna quasi sempre con altri, come la palma e la lampada (simbolo evangelico che compare ocn grande frequenza nelle immagini più antiche, derivazione dall'arte cemeteriale), o il libro, il calice, la spada e il pugnale che conclusero il martirio, o le fiamme. A Ravenna, santa Lucia compare, con il serto di fiori, nella teoria di Sant'Apollinare Nuovo (*Bibliotheca Sanctorum* 1966, VIII, coll. 252-257).
Attributi iconografici in breve: palma e/o corona del martirio, con occhi in un piatto, con palma e spada o pugnale (strumenti del martirio).

Mammolino (Mummolino, di Noyon, sec. VII). 16 ottobre.

> 16 ottobre. A Noyon in Neustria, ora in Francia, san Mummolino, vescovo, che dapprima da monaco aiutò sant'Audomaro nel lavoro missionario e succedette poi a sant'Eligio nella sede episcopale (*Martirologio Romano* 2007, p. 808).

Attributi iconografici in breve: abiti vescovili, bastone pastorale e talvolta con un bambino ai suoi piedi.

Mummolo (Fleury e Bordeaux, sec. VII). 8 agosto.

> 8 agosto. A Bordeaux in Aquitania, sempre in Francia, san Mummolo, abate di Fleury (*Martirologio Romano* 2007, p, 617).

Si ignora quasi del tutto la vita di questo santo, tranne il fatto che avrebbe inviato il prete Agilulfo con alcuni monaci a Montecassino, per ricercarvi e trasportare in Francia i corpi di san Benedetto e di santa Scolastica. Morì attorno 1l 680 nel monastero di Santa Croce a

Bordeaux. Il santo fu molto venerato a Bordeaux: a lui furono intitolate confraternite e altari, e gli furono dedicate numerose statue. Tutti i monumenti di epoche precedenti andarono distrutti durante la Rivoluzione Francese, tuttavia le reliquie sono state salvate e si trovano dal 1878 nella cappella del battistero di Santa Croce, che è poi stata dedicata al santo (*Bibliotheca Sanctorum* 1966, VIII, coll. 671-672).

Margherita Molli (Russi, 1442- Ravenna, 1502). 23 gennaio.

> Margarita nacque dell'onorata Famiglia de Molli nel Castello di Russi distante miglia dieci da Ravenna l'anno mille quattrocento quaranta due agli otto di Maggio, et essendo per una grave infermità nell'età di tre mesi rimasta cieca, il Signore però diedesi interiormente un si gran lume, che fin dal principio della fanciullezza sua mostrò segni chiarissimi della futura sua Santità, sì che molti piamente stimarono ch'ella, si come san Giacomo Apostolo scrisse il Padre san Girolamo, fosse prima di nascere nel ventre materno santificata (FABRI 1664, pp. 135-136).

Dopo un'infanzia penitente e contemplativa, fece voto di castità assai precocemente, dedicandosi ad opere di carità e raccogliendo, in una parrocchia vicino alla città natale, un gruppo di giovani per istruirle ed educarle secondo i principi cristiani. Nel 1485 si trasferì a Ravenna, dove proseguì le proprie attività di bene e dove attirò un gran numero di fedeli: per accogliere il gran numero di devoti che a lei accorrevano, Margherita creò la confraternita del Buon Gesù, che, dopo la sua morte, per opera del discepolo Girolamo Maluselli, coadiuvato dall'altra discepola, Gentile Giusti, si trasformò nella Congregazione dei Preti del Buon Gesù (approvata da Paolo III nel 1538 e soppressa da Innocenzo X nel 1651). Margherita morì nel 1502; le sue ossa riposano in un altare della chiesa arcipretale di Russi, assieme a quelle della beata Gentile Giusti. Il culto è di origine popolare e la sua festa è celebrata nell'ultima domenica di gennaio. Le pratiche iniziate nel 1537 per la sua canonizzazione, ad opera di Paolo III, non furono mai condotte a termine (*Bibliotheca Sanctorum* 1966, VIII, col. 780).

Maria Maddalena (Palestina, I sec). 22 luglio.

> 22 luglio. Memoria di santa Maria Maddalena, che, liberata dal Signore da sette demòni, divenne sua discepola, seguendolo fino al monte Calvario, e la mattina di Pasqua meritò di vedere per prima il Salvatore risorto dai morti e portare agli altri discepoli l'annuncio della risurrezione (*Martirologio Romano* 2007, p. 565).

L'identità di Maria Maddalena è costituita non in modo univoco, ma da elementi che si trovano sparsi in diversi punti del Vangelo (*Bibliotheca Sanctorum* 1966, VIII, coll. 1078-1107):

1) è la «peccatrice anonima» del Vangelo di Luca (7, 36-50), che, durante un banchetto offerto a Gesù e ai discepoli in Galilea, entrò nella sala per ungere i capelli del Maestro, asciugarli con la sua copiosa capigliatura e riceverne in cambio la remissione dei peccati;
2) è la «Maria di Betania», che, contrariamente alla sorella Marta (affaccendata nei lavori materiali), si occupa solo delle cose spirituali, lodata da Gesù per «avere scelto la parte migliore» (Lc. 10, 38-42). È la stessa Maria, sorella di Lazzaro,

dolente per la morte del fratello (Gv. 11, 1-45), che sparge un prezioso profumo sul capo di Gesù durante la cena di Betania (Gv. 12, 1-8; Mt. 26, 6-12; Mc. 14, 3-9);

3) è la «Maria Maddalena» liberata da sette demoni (Lc. 8, 2; Mc. 16, 9), che si mise al servizio di Gesù seguendolo fino in Giudea per assistere alla sua morte (Mt. 27, 55-56; Mc. 15, 40-41; Lc. 23, 49; Gv. 19, 25) e, alla mattina di Pasqua, venuta con le compagne per imbalsamare il cadavere, trovò il sepolcro vuoto (Mt. 28, 1-10; Mc. 16, 1-8; Lc. 24, 1-10; Gv. 20, 1-10) e meritò di essere la prima a vedere Cristo Risorto e a informarne gli apostoli.

Il culto più antico dedicato alla santa appare contestualmente a quello reso a Cristo risuscitato nel ciclo della Pasqua, diffondendosi dall'Oriente alla Francia con le crociate, e, da lì, in Occidente.
Patronato: prostitute pentite, penitenti.
Tra le figure di santità, Maria Maddalena è una di quelli che hanno esercitato maggior suggestione, sia per la sua palpitante e sofferta realtà, sia perché il suo peccato, perdonato e redento dallo stesso Salvatore grazie all'amore, fa di lei quasi un simbolo dell'intero genere umano. Mentre nelle più antiche raffigurazioni orientali Maria Maddalena appare solo in funzione del racconto evangelico e, in prevalenza, appartiene, con Marta e Maria, al gruppo delle pie donne, in Occidente l'arte la distinse e la volle bellissima di aspetto (ma anche per simboleggiare la sublimazione del perdono), raffigurandola spesso anche come figura isolata, colta nel momento più intimo e sofferto della penitenza. Trattandosi invece di scene corali, la troviamo perlopiù nei momenti della *Passione*, ai piedi della Croce o negli episodi di *Lamento* sul corpo del Cristo deposto.
Attributi iconografici in breve: nobilmente vestita o discinta e nuda coperta solo dai lunghi capelli, a seconda se si vuole sottolineare la sua vita dissoluta o da penitente, teschio e Crocifisso. Con vaso d'unguento lavò i piedi di Cristo con le proprie lacrime e glieli profumò.

Marina o Margherita (da Antiochia). 20 luglio.

> 20 luglio. Ad Antiochia di Pisidia, nell'odierna Turchia, santa Marina o Margherita, che si ritiene abbia consacrato il suo corpo a Cristo nella verginità e nel martirio (*Martirologio Romano* 2007, p. 561).

Per ragioni sconosciute, la tradizione dei testi ha mutato il nome della santa in quello di «Margherita» e fu sotto questo nuovo appellativo che la fortuna di Marina e il suo culto si diffusero in tutto l'Occidente a partire dal Medioevo e nelle epoche successive, al punto che Margherita risulta essere una dei quattordici santi ausiliatori (invocata contro i problemi del parto). Originaria di Antiochia, Marina veniva da una famiglia pagana, ma fu istruita al cristianesimo dalla nutrice, che l'ebbe in cura dopo la precoce morte della madre. All'età di quindici anni fu concupita dal governatore della provincia, che rimase colpito dalla sua bellezza; rifiutato da Marina, che rimase saldamente attaccata alla sua fede, il governatore la fece torturare con arpioni di ferro; mentre era incarcerata, fu aggredita più volte dal demonio, in forma di orribile drago circondato da serpenti, da cui ella si liberò grazie al segno di croce e al crocifisso; secondo alcune fonti, il drago l'avrebbe inghiottita, ma ella, con l'aiuto di una croce che teneva tra le mani, ne avrebbe squarciato il ventre, uscendone indenne: da qui, nella devozione popolare, la sua figura fu invocata contro le difficoltà del parto. Marina fu in seguito posta sulle fiamme delle torce accese, alle quali sopravvisse, e infine decapitata. In Oriente, sempre venerata con il suo nome originale, Marina compare nei calendari dei diversi riti bizantini; in Occidente, il suo culto conobbe

grande diffusione anche grazie alla *Legenda Aurea* (*Bibliotheca Sanctorum* 1966, VIII, col. 1152).
In epoca tardo medievale, le reliquie della santa orientale furono trasferite da Costantinopoli a Venezia e poste nella chiesa di San Liberale, che poi fu rinominata col titolo di «Santa Marina»; fu patrona di Venezia il 25 giugno 1512, con decreto del Senato per la riconquista di Padova avvenuta il 17 luglio dell'anno precedente, ma già nel 1602 non risulta l'ufficio della santa, mentre se ne trova traccia in documenti del 1755. (TRAMONTIN 1965 pp. 87-88). A partire dal secolo XVII, la fortuna cultuale di Marina/Margherita si affievolì, ma nelle campagne di Italia e Francia ella raccoglie ancora le speranze e le preghiere delle partorienti (*Bibliotheca Sanctorum* 1966, VIII, col. 1165). È una dei quattordici santi ausiliatori, invocata contro i problemi del parto.
Patronato: donne incinte, moribondi.
L'epoca in cui si manifesta la maggior fortuna iconografica di Marina/Margherita è il Medioevo: non solo nell'arte, ma anche nelle canzoni, nelle ballate e nelle favole della tradizione popolare; le «margaritae» furono, per tutto il Medioevo, simbolo di purezza per il loro candore e di umiltà per le loro dimensioni; inoltre, se frantumate, avevano proprietà terapeutiche, soprattutto contro le emorragie. Dal Medioevo in poi, la santa martire sarà effigiata come una giovinetta esile ed umile, pur nella regalità della sua corona di perle, debole ma con la forza necessaria per sconfiggere il drago; quest'iconografia porterà anche a scambiarla, talvolta, con la principessa salvata da san Giorgio (*Bibliotheca Sanctorum* 1966, VIII, coll. 1160-1162).
Attributi iconografici in breve: corona di perle, drago, crocifisso.

Marta (Betania, I sec.). 29 luglio.

> 29 luglio. Memoria di santa Marta, che a Betania vicino a Gerusalemme accolse nella sua casa il Signore Gesù e, alla morte del fratello, professò: «Tu sei il Cristo, il Figlio di Dio, colui che viene nel mondo» (*Martirologio Romano* 2007, p. 588).

Nei Vangeli, Marta appare in due occasioni: la prima volta, quando, con la sorella Maria, riceve nella loro casa Gesù; mentre Maria rimane seduta ai piedi di Cristo ascoltandolo, Marta si occupa di riceverlo (Lc. 10, 38-42). Una seconda volta, Marta appare alla morte e resurrezione di Lazzaro; quando Cristo arriva a Betania, Marta è la prima a levarsi per riceverlo, e ode il solenne avvertimento del Maestro: «io sono la Resurrezione e la Vita». Vuole quindi trattenere Gesù, che chiede l'apertura del sepolcro di Lazzaro: «Signore, già puzza, perché è morto da quattro giorni» (Gv. 11, 17-45). La ritroviamo infine solo al banchetto di Betania, dove non parla e si limita a provvedere al servizio della tavola (Gv. 12, 2).
Patronato: casalinghe, osti, cuochi, albergatori.
L'iconografia di Marta è strettamente legata a quella della sorella, Maria Maddalena, da cui si distingue per una diversa ispirazione: se la preoccupazione degli artisti nel ritrarre la Maddalena è stata prevalentemente quella di metterne in risalto la bellezza, nelle raffigurazioni di Marta prevale la messa in risalto dell'aspetto austero e statico, quasi monotono. Solitamente la santa viene rappresentata in vesti quasi monacali, col viso fermo, circondato dal soggolo bianco (*Bibliotheca Sanctorum* 1966, VIII, coll. 1215-1217).
Attributi iconografici in breve: chiavi, mestolo, scopa, drago.

Martino (di Tours, 316-397). 11 novembre.

> 11 novembre. Memoria di san Martino, vescovo, nel giorno della sua deposizione: nato da genitori pagani in Pannonia, nel territorio dell'odierna Ungheria, e chiamato al servizio militare in Francia, quando era ancora catecumeno coprì con il suo mantello Cristo stesso celato nelle sembianze di un povero. Ricevuto il battesimo, lasciò le armi e condusse presso Ligugé vita monastica in un cenobio da lui stesso fondato, sotto la guida di sant'Ilario di Poitiers. Ordinato infine sacerdote ed eletto vescovo di Tours, manifestò in sé il modello del buon pastore, fondando altri monasteri e parrocchie nei villaggi, istruendo e riconciliando il clero ed evangelizzando i contadini, finché a Candes fece ritorno al Signore (*Martirologio Romano* 2007, p. 868).

Nacque in Pannonia (oggi in Ungheria), da genitori pagani. Venne istruito sulla dottrina cristiana, ma senza battesimo. Figlio di un ufficiale dell'esercito romano («Martino» significa «dedicato a Marte»), si arruolò a sua volta, giovanissimo, nella cavalleria imperiale, prestando poi servizio in Gallia. È in quest'epoca che si colloca il celeberrimo episodio di Martino a cavallo, che con la spada taglia in due il suo mantello militare, per difendere un mendicante dal freddo. Lasciato l'esercito nel 356, già battezzato forse ad Amiens, raggiunse a Poitiers il vescovo Ilario che lo ordinò esorcista (un passo verso il sacerdozio). Dopo alcuni viaggi, Martino tornò in Gallia, dove venne ordinato sacerdote. Nel 361, fondò a Ligugé una comunità di asceti, considerata il primo monastero databile in Europa. Nel 371 venne eletto vescovo di Tours. Morì a Candes nel 397. Dopo la morte, il culto di san Martino ebbe il suo centro a Tours, per poi diffondersi anche nel resto d'Europa (*Bibliotheca Sanctorum* 1966, VIII, coll. 1248-1279).
Patronato: mendicanti.
Nell'arte, il dono del mantello è diventato il 'sigillo iconografico' del santo, chiamato l'«apostolo delle Gallie»: questa calda umanità ha fatto sì che il culto (e, dunque, l'iconografia) dilagasse in tutta Europa, accompagnato da un fervido fiorire di leggende e tradizioni popolari, testimoniate dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine (*Bibliotheca Sanctorum* 1966, VIII, col.1280).
Attributi iconografici in breve: bastone pastorale, globo di fuoco, mantello.

Matteo Levi (Evangelista, I sec. d.C.). 21 settembre.

> 21 settembre. Festa di san Matteo, Apostolo ed Evangelista, che, detto Levi, chiamato da Gesù a seguirlo, lasciò l'ufficio da pubblicano o esattore delle imposte e, eletto tra gli Apostoli, scrisse un Vangelo, in cui si proclama che Gesù Cristo, figlio di Davide, figlio di Abramo, ha portato a compimento la promessa dell'Antico Testamento (*Martirologio Romano* 2007, p. 742).

Di famiglia benestante, in origine fu pubblicano (o gabelliere), ma si convertì alla Parola del Vangelo e divenne uno dei quattro evangelisti. La causa della sua morte, avvenuta in Etiopia, è incerta: non si sa se avvenne per martirio o per cause naturali; non si conosce nemmeno la data, né quando le sue reliquie arrivarono a Paestum; certo è comunque che il suo corpo nel 954 era custodito a Salerno, per cadere progressivamente nell'oblio e per essere ritrovato solo nel 1080 (*Bibliotheca Sanctorum* 1967, IX, coll. 120 e 124).
Patronato: banchieri, contabili, tasse.
Celebrato in ogni luogo e in ogni epoca quale uomo scelto ed inviato da Gesù a predicare alle genti, quale scrittore e propagatore della buona novella, e infine quale protettore di potenti corporazioni di mestiere, Matteo, per questo triplice aspetto di apostolo, evangelista e patrono, si avvale di un complesso iconografico tra i più importanti dell'arte cristiana. Egli può essere rappresentato in età avanzata con il volto grave, incorniciato da una folta

barba, quasi a lasciare intendere che la sua professione di fede fu tarda; ma non mancano nemmeno immagini che lo raffigurano più giovane e imberbe. Gli attributi che lo accompagnano costantemente sono il libro e un angelo, in base a quanto riferito nella parte iniziale del suo Vangelo; l'attributo dell'angelo ritorna, tra i tanti esempi, anche in San Vitale, a Ravenna, nella zona del presbiterio. Altro simbolo di Matteo è la borsa contenente denaro, a ricordo del mestiere di pubblicano; tuttavia, durante la Riforma cattolica, verrà invece esaltato il suo disinteresse per la ricchezza, a seguito della conversione (*Bibliotheca Sanctorum* 1967, IX, coll. 125-145).
Attributi iconografici in breve: angelo o uomo alato, penna e Vangelo, libro dei conti, borsa di monete.

Michele arcangelo. 29 settembre.

> 29 settembre. Festa dei santi Michele, Gabriele e Raffaele, arcangeli. Nel giorno della dedicazione della basilica intitolata a San Michele anticamente edificata a Roma al sesto miglio della via Salaria, si celebrano insieme i tre arcangeli, di cui la Sacra Scrittura rivela le particolari missioni: giorno e notte essi servono Dio e, contemplando il suo volto, lo glorificano incessantemente (*Martirologio Romano* 2007, p. 765).

Il nome «Michele» deriva dall'ebraico «Mî ka' ēl», che significa «chi come Dio?» (grido di guerra, in difesa dell'Eterno). Nell'Apocalisse (12, 7 e segg.) è a capo degli angeli fedeli a Dio, e combatte e scaccia dal cielo il dragone (Satana) e i suoi angeli ribelli. Il culto di Michele Arcangelo è antichissimo ed è sorto in Oriente. La presenza dei primi santuari intitolati a san Michele in zone ad influsso bizantino conferma la provenienza di tale culto dall'Oriente, poi diffusosi fino al Nord Europa (Normandia, Gran Bretagna).
Patronato: polizia, droghieri.
Se in Oriente viene rappresentato solitamente con clamide purpurea o con il *loros* della corte imperiale, imberbe, ieratico, spesso ad ali spiegate, talvolta con la verga o con il labaro o globo crocifero, in Occidente lo troviamo spesso raffigurato nell'atto di uccidere il drago, e viene solitamente colto nel momento di massima tensione fisica e spirituale, l'*acme* della lotta tra Bene e Male, dove il primo vince sul secondo.
Attributi iconografici in breve: drago, armatura, spada, bilancia.

Nicandro e Marciano (area balcanica, IV sec.). 17 giugno.

> 17 giugno. A Silistra in Mesia, nell'odierna Bulgaria, santi martiri Nicandro e Marciano, che, soldati, durante la persecuzione di Diocleziano, respinsero l'elargizione fatta dall'imperatore all'esercito e, rifiutatisi fermamente di sacrificare agli dèi, furono condannati a morte dal governatore Massimo (*Martirologio Romano* 2007, p. 476).

La persecuzione ordinata dell'imperatore Diocleziano arrivò nel 304 anche a Venafro, cittadina dell'attuale Molise, dove vivevano due ufficiali dell'esercito romano: Nicandro e Marciano. Le antiche fonti storiche non si pronunciano sulla loro provenienza (forse nativi della Grecia), ma riferiscono come i due aderirono alla fede cristiana e rifiutarono di compiere rituali alle divinità pagane. Nel consumarsi del loro martirio si intreccia una significativa vicenda familiare: Daria, moglie di Nicandro, convertita anch'essa al cristianesimo, spronò lo sposo a non abiurare la fede. Questo costò anche a lei il sacrificio.

I loro corpi furono seppelliti nei pressi di Venafro, dove già nel 313 fu eretta la Basilica cimiteriale a loro dedicata.
Per quanto riguarda Ravenna, sappiamo tuttavia anche dell'esistenza di un san Marciano vescovo (22 maggio), che fu il terzo successore di Apollinare e dunque databile attorno al sec. III; di un culto a lui dedicato a Ravenna non abbiamo prove, se non in epoca tarda, dopo il secolo IX (*Bibliotheca Sanctorum* 1966, VIII, col. 692)

Nicodemo (di Gerusalemme, I sec). 31 agosto.

> 31 agosto. A Gerusalemme, commemorazione dei santi Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, che raccolsero il corpo di Gesù sotto la croce, lo avvolsero nella sindone e lo deposero nel sepolcro. Giuseppe, nobile decurione e discepolo del Signore, aspettava il regno di Dio; Nicodemo, fariseo e principe dei Giudei, era andato di notte da Gesù per interrogarlo sulla sua missione e, davanti ai sommi sacerdoti e ai Farisei che volevano arrestare il Signore, difese la sua causa (*Martirologio Romano* 2007, p. 685).

Fu dottore della Legge e membro del Sinedrio al tempo di Gesù. Durante la permanenza di Gesù a Gerusalemme, Nicodemo, impressionato dai miracoli compiuti dal Maestro, lo andò a trovare per un colloquio chiarificatore, di notte; la circostanza dello svolgersi in notturna è variamente intesa: per non compromettere la sua fama o per timore. Il suo culto si è diffuso soprattutto in Italia, ma anche all'estero, ad esempio in Francia.
Nell'iconografia cristiana, Nicodemo appare sempre nelle scene di Deposizione di Cristo, e talvolta anche nelle Pietà, accanto a Giuseppe di Arimatea: in genere è raffigurato a lato, ai piedi del Cristo, talvolta nell'atto di togliere i chiodi dalla croce.
Attributi iconografici in breve: chiodi, tenaglie.

Omobono (da Cremona, sec. XII). 13 novembre.

> A Cremona, sant'Omobono, che, negoziante, mosso da carità per i poveri, rifulse nel raccogliere ed educare i ragazzi abbandonati e nel riportare la pace nelle famiglie (*Martirologio Romano* 2007, p. 875).

Omobono Tucenghi fu commerciante di stoffe stimatissimo a Cremona; era abile negli affari e ricco; oltretutto viveva solo con la moglie, senza figli. Tuttavia, egli dedicò sempre il ricavato dal lavoro ad opere di assistenza e carità, sia donando i suoi averi ai poveri, sia raccogliendo i minori abbandonati ed educandoli al cristianesimo. La sua azione di bene si sviluppò anche in altre forme: nel ricomporre i dissidi familiari e cittadini (tanto da essere definito da Innocenzo III «pacificus vir»). Quando improvvisamente morì, il 13 novembre del 1197, durante la Messa, subito si diffuse la fama di santità. Innocenzo III lo elevò agli altari già due anni dopo. Oltre a essere patrono di Cremona, Omobono Tucenghi è protettore di mercanti, lavoratori tessili e sarti. Il suo corpo riposa nella cripta della cattedrale di Cremona; le sue reliquie ebbero diverse ricognizioni nei secoli, a partire dal 1350, e il suo culto divenne molto popolare in Italia, Francia ed in Germania fra i commercianti, e in particolare tra i sarti (che, ancora oggi, lo considerano loro protettore).
Patronato: Cremona, mercanti, sarti.
Attributi iconografici in breve: sacchetto di monete in mano, elemosina a paralitico, stoffe, forbici, bancone, barile,

Pantaleone (da Nicomedia, sec. IV). 27 luglio.

> A Nicomedia in Bitinia, nell'odierna Turchia, san Pantaleone, martire, venerato in Oriente per avere esercitato la sua professione di medico senza chiedere in cambio alcun compenso (*Martirologio Romano* 2007, p. 582).

Secondo la leggenda, Pantaleone, nativo di Nicomedia in Bitinia, educato cristianamente dalla madre, ma non ancora battezzato, fu affidato dal padre pagano al grande medico Eufrosino, dal quale apprese la medicina tanto perfettamente da meritarsi l'ammirazione dell'imperatore Massimiano. Si avvicinò alla fede cristiana da esempio e alla dottrina di Ermolao, presbitero cristiano che viveva nascosto per timore della persecuzione, il quale lo convinse progressivamente ad abbandonare l'arte di Asclepio, garantendogli la capacità di guarire ogni male nel solo nome di Cristo: di ciò fece esperienza lo stesso Pantaleone, il quale, dopo aver visto risuscitare alla sola invocazione di Cristo un bambino morto per il morso di una vipera, si era fatto battezzare. La guarigione di un cieco, che si era rivolto a lui dopo aver consumato tutte le sostanze appresso ad altri medici, provocò la guarigione spirituale e la conversione sia del cieco, che del padre del santo. Alla sua morte, Pantaleone, distribuito il patrimonio ai servi e ai poveri, diventò il medico di tutti, suscitando per l'esercizio gratuito della professione l'invidia e il risentimento dei colleghi e la conseguente denunzia all'imperatore, che lo condannò alla decapitazione. La fama del martire taumaturgo di Bitinia si diffuse largamente anche in Occidente (*Bibliotheca Sanctorum* 1968, X, coll. 107-116).
È uno dei quattordici santi ausiliatori, invocato contro le infermità di consunzione.
Patronato: ostetriche.
Talvolta viene rappresentato con gli attributi della sua attività medica, come un vaso di unguenti, un mortaio o una scatola di medicine (*Bibliotheca Sanctorum* 1968, X, col. 117).
Attributi iconografici in breve: palma, chiodi alle mani, vaso di unguenti, mortaio, scatola di medicine.

Paterniano (da Fano, sec. IV). 12 luglio.

> A Fano nelle Marche, san Paterniano, vescovo (*Martirologio Romano* 2007, p. 536).

Della sua vita non si conosce praticamente nulla, se non che visse al tempo di Diocleziano, dapprima come eremita presso Fano, poi come abate di un monastero. Il culto di san Paterniano, patrono di Fano, è invece attestato assai bene, non solo nelle Marche ma anche in Romagna, Veneto, Toscana, Umbria e Dalmazia. A Venezia vi era sin dall'epoca antica una ricca basilica a lui intitolata.
Il centro dell'iconografia di san Paterniano è a Fano, che lo ebbe vescovo e poi patrono. Il santo, i cui resti mortali riposano nella cattedrale di quella città, viene rappresentato in abiti vescovili in un dipinto del Tiarini (sec. XVII), mentre ascende alla gloria dei santi; ma in quella stessa chiesa è anche presente un dipinto di Carlo Bononi (Sec. XVII), che raffigura il vescovo assorto nell'estasi, sul suo inginocchiatoio, mentre scende accanto a lui un grande arcangelo (*Bibliotheca Sanctorum* 1968, X, coll. 382-383).
Patronato: Fano.
Attributi iconografici: abiti vescovili.

Pietro ravennate (Ravenna, secc. V-VI). 31 luglio.

> 31 luglio. San Pietro, detto Crisologo, vescovo di Ravenna e dottore della Chiesa, che, munito del nome del beato Apostolo, ne svolse lo stesso ministero con tale maestria, da attirare alla fede le folle con la rete della sua celeste dottrina, saziandole con la dolcezza del suo divino eloquio.
> Il suo transito avvenne il 31 luglio a Imola in Romagna (*Martirologio Romano* 2007, p. 595).

Vescovo di Ravenna, ventunesimo successore di Apollinare, è conosciuto anche come «Pietro II»; confuso con la figura di san Pier Crisologo. Fu consacrato a Roma nel 494 e arrivò a Ravenna sotto il dominio di Teodorico; costruì il battistero della basilica Petriana in Classe e il monastero di Sant'Andrea in Arcivescovado (*Bibliotheca Sanctorum* 1968, X, coll. 777-779).

Pietro e Paolo (sec. I). 29 giugno.

> 29 giugno. Solennità dei santi Pietro e Paolo Apostoli. Simone, figlio di Giona e fratello di Andrea, primo tra i discepoli professò che Gesù era il Cristo, Figlio del Dio vivente, dal quale fu chiamato Pietro. Paolo, Apostolo delle genti, predicò ai Giudei e ai Greci Cristo crocifisso. Entrambi nella fede e nell'amore di Gesù Cristo annunciarono il Vangelo nella città di Roma e morirono martiri sotto l'imperatore Nerone: il primo, come dice la tradizione, crocifisso a testa in giù e sepolto in Vaticano presso la via Trionfale, il secondo trafitto con la spada e sepolto sulla via Ostiense. In questo giorno tutto il mondo con uguale onore e venerazione celebra il loro trionfo (*Martirologio Romano* 2007, p. 501).

Pietro, nato a Betsaida in Galilea, era un pescatore a Cafarnao; fratello di Andrea, divenne apostolo di Gesù dopo che questi lo chiamò presso il lago di Galilea e dopo aver assistito alla pesca miracolosa; da sempre, tra i discepoli più vicini a Gesù, fu l'unico, insieme a Giovanni, a seguire Cristo presso la casa del sommo sacerdote Caifa, ma fu costretto anch'egli alla fuga dopo aver rinnegato tre volte il maestro, come questi aveva già predetto; in seguito, Pietro avrebbe ricevuto dallo stesso Risorto il mandato a fare da guida alla comunità dei discepoli; morì tra il 64 e il 67, durante la persecuzione anticristiana di Nerone.
San Paolo era originario di Tarso: prima persecutore dei cristiani, si convertì sulla via tra Gerusalemme e Damasco. Baluardo dell'evangelizzazione dei popoli pagani nel Mediterraneo, morì anch'egli a Roma tra il 64 e il 67.
Pietro. Accanto alle scene della sua vita, tra le quali predominano quelle riferite alla pesca, Pietro, clavigero del Regno dei Cieli, compare spesso come figura a sé stante, accanto a Paolo. Nessuna fonte ci ha trasmesso l'aspetto fisico di Pietro; i primi tentativi di rappresentazione oscillano, tanto per esso quanto per Paolo, tra un ritratto giovanile, sbarbato e uno «filosofico» barbato, con la fronte spaziosa o addirittura calvo, per poi consolidarsi definitivamente in un'immagine d'uomo vigoroso e massiccio, già vecchio, il volto incorniciato dalla barba tonda, i capelli folti e corti, ben presto tagliati in modo di formare quasi una corona. In un primo tempo, né Pietro né Paolo sono nimbati e il loro attributo è il libro; l'attributo delle chiavi sembra essere una creazione del primo Rinascimento.
Paolo. Fra le scene narranti gli episodi della sua vita, domina su tutti la sua conversione, quando cadde da cavallo mentre si recava nella città di Damasco allo scopo di arrestare i cristiani e condurli in catene a Gerusalemme. Nell'episodio della caduta da cavallo è quasi

sempre rappresentato in armatura militare e circondato da altri soldati, nonostante Paolo (o Saulo) non sia mai stato un soldato.
Accanto all'episodio della conversione, Paolo è raffigurato principalmente in compagnia di Pietro o da solo, qualche volta insieme agli altri apostoli; il santo tiene solitamente un libro nella mano sinistra, mentre con la destra impugna una spada con la punta rivolta a terra; è perlopiù abbigliato con la tipica tunica verde e il mantello rosso, in perfetto stile greco-romano per i civili. Altro elemento caratteristico è la barba, che lo distingue dal capo degli apostoli: mentre Pietro viene sempre raffigurato con una barba bianca di tipo regolare, Paolo si distingue per una barba nera e folta di tipo allungato.
La spada e il libro sono i segni che caratterizzano questo santo in quasi tutta l'iconografia; la spada è il simbolo della potenza che ha un doppio aspetto: distruttivo (come portatrice di guerra e di morte, e costruttivo, come difesa e mantenimento della pace); è inoltre un simbolo del Verbo («la spada dello Spirito, cioè la parola di Dio», Ef. 6,17), ma rappresenta anche il martirio della decapitazione, che egli si trovò a subire. Quando viene rappresentato con due spade, la prima allude al suo martirio, la seconda alla «spada dello spirito».
I due apostoli, riuniti, vengono a rappresentare l'unità della chiesa, nelle sue due origini: «ex circumcisione» e «ex gentibus» (mentre Maria è «Ecclesia»).
Attributi iconografici in breve: gallo, barca, chiavi, libro, croce rovesciata (san Pietro); cavallo, libro, rotolo, spada (san Paolo)

Rocco (da Montpellier, sec. XIV). 16 agosto.

> 16 agosto. In Lombardia, san Rocco, che, originario di Montpellier in Francia, acquistò fama di santità con il suo pio peregrinare per l'Italia curando gli appestati (*Martirologio Romano* 2007, p. 641).

Nato in Linguadoca e rimasto presto orfano, vendette tutti i suoi beni a beneficio dei poveri e partì in pellegrinaggio per Roma. Lungo la strada, si fermò a prestare assistenza ai malati di peste in ospedale e cominciò a operare guarigioni miracolose. Passò in seguito a Cesena, poi a Roma, dove guarì un cardinale, che poi lo presentò al papa. Dopo pochi anni prese la via del ritorno per Rimini, Novara e Piacenza, dove fu a sua volta colpito dalla peste. Fu allora raccolto e curato fino alla sua guarigione dal nobile Gottardo Pallastrelli, che egli convertì con il suo esempio. La fine della sua vita è più oscura ancora: dopo aver lasciato Piacenza, si diresse verso Nord, ma fu arrestato ad Angera, presso il lago Maggiore, perché sospettato di spionaggio e fu gettato in una prigione, dove morì cinque anni più tardi. I prodigi che avvennero subito attorno al suo corpo attirarono l'attenzione su di lui, e i suoi resti mortali furono solennemente sepolti in una chiesa di cui non si sa il nome. Secondo una tradizione italiana, le reliquie di san Rocco che riposavano ad Angera sarebbero state traslate a Voghera, e da lì a Venezia, dove furono accompagnate da pompa solenne. Gli storici della Linguadoca affermano invece che Rocco sarebbe tornato a morire a Montpellier e il corpo sarebbe stato sepolto in un cappella della chiesa dei Domenicani, per poi essere trasferito ad Arles attorno al secolo XIV. Il culto di san Rocco conobbe una diffusione straordinaria nell'Europa occidentale, a partire dalla seconda metà del secolo XV, dapprima a Montpellier (dove le prime testimonianze di culto si attestano attorno al 1420), per poi estendersi rapidamente all'Italia del Nord, in particolare nel Veneto e nelle regioni di Brescia e Piacenza. Durante un'epidemia di peste, nel 1477, una confraternita di carità fu fondata a Venezia in onore del santo; riconosciuta dalle autorità nel 1480, data della traslazione delle supposte reliquie a Venezia. Per accoglierle furono costruiti un santuario ed un palazzo, la Scuola di San Rocco, dove aveva sede la confraternita, che fu focolaio artistico molto attivo. In generale, il culto di san Rocco si diffuse nel Centro e nel Sud della penisola. Il successo del culto dedicato al santo è legato al suo ruolo di protettore

contro la peste; dalla fine del secolo XV egli appare tra i quattordici santi ausiliatori come intercessore speciale nella guarigione di questa malattia e spesso in questo viene associato a san Sebastiano; per questo motivo, i pellegrinaggi in onore di san Rocco conobbero una frequenza eccezionale soprattutto in periodi di epidemia. Nelle campagne, san Rocco fu anche invocato contro le malattie del bestiame e le catastrofi naturali. La Chiesa incoraggiò il fervore popolare e accordò a san Rocco gli onori liturgici, inserendo nel Messale Romano, dalla fine del secolo XV, una Messa a lui dedicata (*Bibliotheca Sanctorum* 1968, XI, coll. 264-272).
Patronato: malati infettivi, invalidi, prigionieri.
Attributi iconografici in breve: abito da pellegrino, bordone (o bastone da pellegrino) con appesa una borraccia ricavata da una zucca, cappello a falde larghe, angelo, conchiglia, cane con pane in bocca, piaga sulla coscia, malati o appestati.

Romualdo (da Ravenna, sec. XI). 19 giugno.

> San Romualdo, anacoreta e padre dei monaci Camaldolesi, che, originario di Ravenna, desideroso di abbracciare la vita e la disciplina eremitica, girò l'Italia per molti anni, costruendo piccoli monasteri e promovendo ovunque assiduamente tra i monaci la vita evangelica, finché nel monastero di Val di Castro nelle Marche mise felicemente fine alle sue fatiche (*Martirologio Romano* 2007, p. 479).

La movimentata biografia di questo personaggio è stata raccontata da san Pier Damiani, nella *Vita di San Romualdo* (1042).
Esponente di una famiglia nobile ravennate, era figlio del duca Sergio degli Onesti e di Traversara Traversari. L'origine della sua vocazione fu probabilmente legata ad un fatto di sangue di cui furono protagonisti il padre e un cugino; sconvolto, decise di farsi monaco ed entrò per un breve periodo nell'antico monastero di Sant'Apollinare in Classe, del quale, nel 1001, diventò abate (ma solo per un anno), per poi trasferirsi a Montecassino.
Intorno all'anno mille, esplorando le zone più selvagge della dorsale appenninica centrale tra Umbria e Marche, il monaco ravennate dette vita ad un movimento che si propose di riformare l'istituto monastico. Oltre che fondatore dell'eremo di Camaldoli in Toscana, Romualdo fu promotore della Congregazione camaldolese, diramazione riformata dell'Ordine benedettino, dove Romualdo cercò la solitudine per praticare la sua devozione verso Dio (*Bibliotheca Sanctorum* 1968, XI, coll. 365-375).
La severità dell'ideale camaldolese trova riscontro nelle immagini aspre e ascetiche del fondatore dell'Ordine: il rigoroso spirito di penitenza e la rinuncia alle cure terrene si riflettono nei lineamenti di Romualdo, di solito rappresentato come un austero vegliardo dalla lunga barba. Parimenti, la forza morale del suo ascetismo si traduce nelle immagini in gagliardia fisica, non intaccata dal trascorrere degli anni; così il vecchio abate viene rappresentato forte e fiero, nell'ampia cocolla bianca, spesso con il libro della Regola in mano (quale fondatore di un ordine religioso), con un pannello di predella (ricordo allegorico delle origini dell'ideale camaldolese, dove il fondatore è rappresentato in ginocchio davanti a san Benedetto, mentre riceve il libro della Regola), con il bastone (*virga pastoralis*, emblema del comando, spesso a forma di *tau,* immagine della croce nei primi secoli del Cristianesimo, oppure, secondo gli Egiziani, segno della vita futura), oppure con il modellino di un eremo, a ricordo dei numerosi monasteri da lui fondati (*Bibliotheca Sanctorum* 1968, XI, coll. 375-376).
Attributi iconografici in breve: abito bianco dell'Ordine dei benedettini, Bibbia, demonio, scala, bastone pastorale.

Savino (o «Sabino». Italia centrale, secc. III-IV). 30 dicembre.

> Uno dei martiri più celebri dell'Italia centrale; sappiamo dell'esistenza di una sua basilica sepolcrale a Spoleto, dove se ne celebrava la festa il 7 dicembre (poi spostata al 30 dello stesso mese). Della sua vita non si sa praticamente nulla, se non l'origine e il fatto che venne martirizzato nella città umbra (*Bibliotheca Sanctorum* 1968, XI, coll. 705-716).

Un'immagine di san Savino è presente nella teoria dei martiri in Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna (sec. VI), dove san Savino è ultimo della processione, raffigurato con il pallio bianco e la corona e segnalato dall'iscrizione «SCS SABINUS» (*Bibliotheca Sanctorum* 1968, XI, coll. 705-716).
Attributi iconografici in breve: bastone pastorale.

Sebastiano (da Milano, IV sec.). 20 gennaio.

> 20 gennaio. San Sebastiano, martire, che, originario di Milano, venne a Roma, come riferisce sant'Ambrogio, al tempo in cui infuriavano violente persecuzioni e vi subì la passione; a Roma, pertanto, dove era giunto come ospite straniero, ebbe il domicilio della perpetua immortalità; la sua deposizione avvenne sempre a Roma *ad Catacumbas* in questo stesso giorno (*Martirologio Romano* 2007, p. 144).

Secondo i racconti della sua vita, Sebastiano sarebbe stato un cavaliere valsosi dell'amicizia con l'imperatore per recare soccorso ai cristiani incarcerati e condotti al supplizio; in seguito, come missionario, convertì non solo soldati e prigionieri, ma anche lo stesso governatore di Roma, Cromazio, e suo figlio Tiburzio, che in seguito furono martirizzati. Tutto ciò non poteva passare inosservato a corte, tanto che lo stesso Diocleziano ordinò il suo martirio: Sebastiano venne legato al tronco di un albero, in aperta campagna, e saettato da alcuni commilitoni, per poi essere sepolto in quelle catacombe che ne hanno poi preso il nome. Considerato uno dei patroni di Roma, il santo militare romano ebbe nell'antichità, nel Medioevo e fino a tutto il secolo XVI un culto grandissimo in moltissime località sia del mondo occidentale che orientale. La fama di san Sebastiano è particolarmente legata alla protezione contro la peste, patronato che condivise nel Medioevo fino al secolo XVI con sant'Antonio, san Cristoforo, san Rocco e i santi Ausiliatori; la ragione di questa devozione popolare risiede forse nel fatto che il santo fu invocato, con successo, durante la peste di Roma del 680; questo episodio lo rese celebre come taumaturgo contro le epidemie. San Sebastiano fu però eletto protettore anche da molte corporazioni, come arcieri ed archibugieri, mercanti in ferro e tappezzieri (*Bibliotheca Sanctorum* 1968, XI, coll. 776-784).
Patronato: atleti, arcieri, tappezzieri.
Attributi iconografici in breve: colonna, corona, frecce.

Severo (Ravenna, sec. IV). 1 febbraio.

> 1 febbraio. A Ravenna, san Severo, vescovo (*Martirologio Romano* 2007, p. 171).

Fu il dodicesimo vescovo di Ravenna, forse in origine dedito all'arte della tessitura, e fu sepolto nella zona classicana detta del *Vicus Salutaris*, in un sacello che Agnello chiamava *Monasterium S. Rophili* e che indicava come posto a sud della basilica del sec. VI e ad essa

adiacente. Nel secolo VI, il culto di san Severo a Ravenna è testimoniato dai mosaici di sant'Apollinare e dalla basilica intitolata al santo (sec. VI) a Classe: quest'ultima rimase integra fino al secolo XV, per poi essere definitivamente abbandonata e distrutta. Il corpo di san Severo fu prima custodito all'interno di un'arca nella basilica a lui dedicata, per essere poi trasferito, nel secolo IX, prima a Magonza, poi ad Erfurt, cosicché il suo culto si diffuse in tutta la Germania, dove sorsero chiese in suo onore (*Bibliotheca Sanctorum* 1968, XI, coll. 997-1001).
Dopo i mosaici in Sant'Apollinare, bisogna attendere il secolo XIII per ritrovare altre figurazioni del santo, che solitamente viene raffigurato nell'atto di benedire, immerso nella lettura o con il fuso o la navetta da tessitore (in virtù della leggendaria originale professione del santo); accanto a queste raffigurazioni, si diffondono anche scene della sua vita, oppure immagini della colomba che si posa sul capo del santo, a ricordo di come sia stato l'ultimo dei vescovi «colombini» (*Bibliotheca Sanctorum* 1968, XI, coll. 1001-1003).
Attributi iconografici in breve: bastone pastorale.

Simone (Cana di Galilea, sec. I). 28 ottobre.

> 28 ottobre. Festa dei santi Simone e Giuda, Apostoli: il primo era soprannominato «Cananeo» o «Zelota» (*Martirologio Romano* 2007, p. 836).

Apostolo, è solo nominato nella lista dei dodici apostoli all'undicesimo posto. Il significato dell'appellativo «Zelota» significa «ardente di zelo» (Gal. 1, 14) per la legge e la pratica del culto (*Bibliotheca Sanctorum* 1968, XI, coll. 1169-1172).
Patronato: pescatori.
Viene sempre rappresentato con gli altri apostoli, nelle scene sia cristologiche che mariane, come il Cenacolo, la Comunione degli Apostoli, la *Dormitio Virginis* e la Pentecoste. Egli gode anche di un culto particolare, insieme a Guida Taddeo, con il quale affrontò il martirio nella difesa del culto cristiano contro l'idolatria. In Occidente, per influsso della *Legenda Aurea*, il suo martirio è rappresentato spesso in modo differente rispetto agli *Atti degli Apostoli*: non appare infatti sgozzato, ma segato in due, come il profeta Isaia: perciò talvolta ha come attributo una sega. Il suo culto è molto diffuso in tutto il mondo cristiano, ma in particolare nel Veneto e in Dalmazia; numerose sono dunque le immagini che lo ritraggono (*Bibliotheca Sanctorum* 1968, XI, coll. 1173-1174).
Attributi iconografici in breve: sega, tavoletta incisa con il volto di Cristo, bastone o alabarda (strumenti del martirio), fiamma dello Spirito Santo.

Teodoro (da Amasea, sec. IV). 17 febbraio.

> Ad Amasea in Ellesponto, nell'odierna Turchia, passione di san Teodoro Tirone, che, al tempo dell'imperatore Massimiano, per aver confessato la sua fede cristiana fu violentemente percosso e gettato in carcere e, infine, dato a bruciare sul rogo. Celebrò le sue lodi san Gregorio di Nissa in un celebre encomio (*Martirologio Romano* 2007, p. 207).

Originario dell'Oriente, Teodoro fu un soldato dell'esercito romano nel Ponto, al tempo dell'imperatore Galerio Massimiano; quando venne promulgato l'editto con il quale si ordinava ai soldati di compiere sacrifici presso gli dei e Teodoro si rifiutò, egli fu imprigionato, torurato e condannato al rogo (*Bibliotheca Sanctorum* 1969, XII, col. 239). Il culto di san Teodoro si propagò in tutto l'Oriente e il martire fu molto venerato, sia

nell'Antichità che nel Medioevo. In particolare, la sua devozione fu molto viva nel Medioevo grazie al panegirico gregoriano, e fu patrono dei soldati; fu protettore di Venezia prima di san Marco, quando le reliquie del primo furono traslate a Brindisi, città di cui ora è patrono; forse a seguito di questo avvenimento, a Venezia fu creato un altro san Teodoro, generale, detto di Eraclea o Stratelate (portatore di lancia); Tramontin non esclude che il culto del santo sia giunto a Venezia da Ravenna, dove esisteva una chiesa a lui dedicata sin dal 680, voluta dall'esarca Teodoro (TRAMONTIN 1965, pp. 91-95). A Ravenna, in particolare, il santo fu scelto come protettore del «Collegium Notariorum»: in base alle antiche costituzioni di quel collegio, precedenti al 1500, era stabilito che ogni anno, nel giorno a lui dedicato, tutti i notai si recassero insieme alla chiesa dello Spirito Santo per ascoltare per intero la messa cantata, celebrata dai Chierici Regolari della chiesa, e che dal vespro alla fine del giorno festivo rimanesse acceso un cero bianco di tre libbre vicino all'immagine del santo. Era inoltre stabilito che ogni sabato e nei giorni delle festività in onore della Beata Vergine e dei santi Apollinare e Teodoro, davanti all'icona delle loro immagini, l'incaricato del Collegio accendesse una lampada, che avrebbe dovuto ardere dalle prime luci in continuità per tutta la notte. La festa dedicata al santo decadde a seguito della proclamazione Repubblica Cisalpina, dal 1797 (DE LORENZI 1961, p. 93).
Patronato: militari.
Patrono dell'esercito bizantino, Teodoro ebbe dedicate, in tutto l'Oriente cristiano, numerose chiese e una ricca iconografia, a proposito della quale si deve notare che è facile si presti a contaminazioni con altri santi militari, così da ritrovare immagini con semplici vesti di soldato e altre con le insegne del comando militare, tutte riconosciute come rappresentazioni di Teodoro; solitamente egli è comunque rappresentato giovane e aitante, con le armi del soldato (*Bibliotheca Sanctorum* 1969, XII, col. 241).
Attributi iconografici in breve: armatura da soldato, crocifisso, coccodrillo, palma, rogo.

Tobia (Sebaste, sec. IV). 2 novembre.

> 2 novembre. A Sivas nell'antica Armenia, santi Carterio, Stiriaco, Tobia, Eudossio, Agapio e compagni, martiri, che, soldati, si racconta siano stati gettati tra le fiamme, sotto l'imperatore Licinio, per aver perseverato nella fede in Cristo (*Martirologio Romano* 2007, p. 848).

Tobia fu martirizzato a Sebaste, sotto l'imperatore Licinio, probabilmente nel 320, insieme ad altri martiri, tra i quali figura come primo Carterio. I menologi specificano che, dopo aver subito tormenti inenarrabili, i soldati furono arsi vivi e che il loro martirio avvenne sotto il prefetto Marco Agricola, lo stesso che appare nelle *passiones* di altri celebratissimi martiri di Sebaste, come san Biagio o SS. XL Martiri. Non sono giunte le fonti antiche dalle quali i compilatori dei menologi trassero queste notizie (*Bibliotheca Sanctorum* 1969, XII, col. 888).

Ursicino (da Ravenna, sec. VI). 28 aprile.

> Sant'Ursicino fu il ventesimo settimo tra li nostri Arcivescovi, e il successore immediato di Sant'Ecclesio. Fu egli di Patria Ravennate, e huomo di gran spirito e bontà ! …! . Narrasi poi che orando egli (Giuliano Argentario, *nda*) al Sepolcro del Santo Martire Ursicino, che allora era in San Vitale, gli apparve il Santo nella figura medesima, che si legge nella sua vita, cioè col reciso capo in mano, e con tre rami di palma, che li germogliavano dal collo, dalla quale maravigliosa visione egli poscia si mosse a rinovar la

> memoria di miracolo tanto insigne, ordinando che in avenire l'Imagini del Santo Martire in tal forma si dipingessero, si come sempre si è poi costumato (FABRI 1664, p. 427).

Fu Ursicino che ordinò la costruzione della basilica di Sant'Apollinare in Classe e continuò quella di San Vitale, che fu iniziata da Ecclesio e che onorava la memoria di un martire suo omonimo. Di lui ci resta l'immagine con l'iscrizione *Ursicinus* nel mosaico di Sant'Apollinare in Classe (sec. VI), dove il santo viene raffigurato con le caratteristiche somatiche che gli furono proprie, così che questo può essere considerato un suo autentico ritratto. Sant'Ursicino venne sepolto in San Vitale, nella cappella intitolata ai santi Nazario e Celso, a destra del presbiterio; nel 1581 le sue reliquie, insieme a quelle di Ecclesio e Vittore (gli altri due vescovi ravennati in carica tra gli anni 521-546) vennero poste entro l'altare di quella cappella, chiamata anche *Sancta Sanctorum* (*Bibliotheca Sanctorum* 1969, XII, coll. 858-859).
Attributi iconografici in breve: palma del martirio.

Vitale (da Ravenna, sec. III). 28 aprile.

> A Ravenna, commemorazione di san Vitale: in questo giorno, come si tramanda, sotto il suo nome fu dedicata a Dio la celebre basilica in quella città. Egli insieme ai santi martiri Valeria, Gervasio, Protasio e Ursicino è da tempo immemorabile venerato per l'impavida fede tenacemente difesa (*Martirologio Romano* 2007, p. 359).

Vitale e Valeria, genitori dei santi Gervasio e Protasio, anch'essi martiri, sono celebrati insieme il 28 aprile. Vitale fu un *miles consularis* di Milano, poi arrivato a Ravenna a seguito del giudice Paolino. Scoppiata la persecuzione contro i cristiani, accompagnò al martirio il medico ligure Ursicino, il quale durante il tragitto verso il luogo dell'esecuzione, era rimasto turbato dall'orrore di trovarsi davanti alla morte violenta. Ursicino venne decapitato e decorosamente sepolto dallo stesso Vitale, dentro la città di Ravenna.
Lo stesso Vitale fu arrestato e, dopo aver subito varie torture, il giudice Paolino ordinò che fosse gettato in una fossa profonda e ricoperto di sassi e terra; così anch'egli divenne un martire di Ravenna. Durante il viaggio di ritorno a Milano, la moglie Valeria fu percossa a morte da una banda di villani idolatri. I giovani figli Gervasio e Protasio, venduti tutti i loro beni e dato il ricavato ai poveri, si dedicarono alle sacre letture e alla preghiera, per essere in seguito martirizzati (*Bibliotheca Sanctorum* 1969, XII, coll. 1129-1231).
Dei numerosi edifici di culto intitolati a san Vitale, la basilica ravennate, consacrata il 17 maggio 548, è certamente quella più celebre; è dedicata oltre che a S. Vitale anche ai suoi figli Gervasio e Protasio, le cui immagini sono poste sotto la lista degli apostoli, mentre un altare laterale è dedicato a sant'Ursicino. Nei mosaici di S. Apollinare Nuovo sono rappresentati tutti i cinque personaggi; dall'undicesimo al quattordicesimo posto della fila dei santi si scorgono i quattro uomini, mentre al nono posto della fila delle sante compare l'effigie di Valeria. In età moderna, Vitale viene solitamente raffigurato nelle vesti di soldato.
Attributi iconografici in breve (san Vitale): uniforme da soldato, elmo, palma, sassi.

Vittore (da Ravenna, VI sec.). 15 febbraio.

San Vittore dopo morto S. Ursicino fu assunto alla dignità di Arcivescovo benché un anno solo sopravvivesse, nulladimeno lasciò memorie molte, e grandi della sua pietà. Narrano gravi autori che l'Imperador Giustiniano con insigne munificenza a lui donò tutte le rendite Imperiali, che ritraevan dall'Italia ascendenti a libre due mila annue di argento, con le quali poi egli eresse su l'Altar Maggiore del Tempio Metropolitano quella nobil Tribuna tutta di argento battuto, e tanto dagli storici celebrata ! …! . A quindici Febraro dell'anno cinquecento quarantasei notasi la sua morte nel Ponteficato di Vigilio, e nell'Impero di Giustiniano, i, cui Corpo fu seppellito nella Basilica di San Vitale presso i suoi Santi Antecessori Ecclesio e Ursicino; e se bene la Chiesa Ravennate non ne fa ne Divini Offici menzione alcuna, lo riverisce però come Santo, della cui Santità parlano Girolamo Rossi nelle sue Istorie, e nell'Indice delle Reliquie, e Gio(vanni) Pietro Ferretti (FABRI 1664, p. 428).

Appendice.
Fonti archivistiche

1. Editto 1590 (di Cristoforo Boncompagni, sulle *Avvertenze per le Processioni da osservarsi dal Clero & Popolo della Città di Ravenn*a):

Sebbene nei giorni prossimi passati, per occasione delle Processioni chiamate di Rogatione, istituite e commandate da S(anta) Madre Chiesa, facessimo pubblicare un nostro editto sopra de ciò, & quello crediamo sia a bastanza in quello, massime che aspetta al buon ordine, & Regula d'esse Processioni non di meno, per essere quello stato steso in lingua Latina, & per non contenersi in esso molte altre cose, & particolari necessarij, da servarsi in altre Generali, & solenne Processioni, & in specie, quando se fanno quelle delle Reliquie delli Beati Arcivescovi di Colomba, Protettori di questa città, quale sono ne l'Arca Santa coperta d'Argento, posta nella nostra Metropolitana chiesa, secondo la pia & lodabil consuetudine & antica devotione, introdotta dal Popolo in essa Città, & così parimente nella solennissima Processione (pur ordinata da Santa Madre Chiesa), nel dì del Corpus Domini, in quale a doi Processioni s'hanno in particolare da cercare d'osservare, evitare & fuggire respettivamente molte cose, a fine che quelle siano, tanto dal Clero, come dal Popolo havute in quella veneratione & devotione, che si ricerca necessariamente ad honore & gloria di un Santo Sacramento, & parimente d'esse Sante Reliquie.

Però ci è parso spediente di publicar di nuovo l'infrascritte Avertenze, qual vogliamo& comandiamo, che tanto da esso clero, come da tutto il popolo siano osservate inviolabilmente, sotto le pene, & censure à nostro arbitrio, & a questo effetto habbiamo ordinato s'estendano in Lingua Volgare à maggiore intelligenza di ciascuno, acciò si sappia la forza, & intenda di che importanza sono dette Processioni, comandando che queste nostre avertenze s'habbino da servar per l'avenire perpetuamente, secondo l'infrascritto nostro Ordine. Cioè

La Dominica, ò altra Festa imediatamente precedente al giorno di queste Processioni, ciascun curato sia tenuto notificar alli suoi Parochiani il giorno di essa Processione, & la causa perché quella si fa, & di qua pigliaranno occasione di esortar esso Popolo efficacemente di volersi trovar presente, asistere & acompagnar fino alla fine dette Processioni, non meno con il corpo, che con lo spirito, & con un pio e Santo desiderio, che il Signor Iddio voglia esaudire (per Sua Pietà queste nostre comune prece & supplicationi per utile & beneficio pubblico, & privato delle anime, & corpi nostri, & del nostro prossimo, raccordandoli anco) la modestia, devotione, & ordine, col qual si devono accompagnar esse sante Processioni, conforme alla Regola data sopra de ciò da noi ne l'altro nostro Editto.

Per questo, anco la sera avanti la matina della Processione, a l'hora che sonarà al nostro Duomo, doverà sonare anco ciascun'altra chiesa della città, tanto Parochiale come de Regulari, & darassi un certo segno doppio solenne con tutte le campane, a fine che per quello resti avisato il popolo della Processio Generale da farsi la matina seguente, & così si intenda invitato, & monito, & venghi à racordarsi à dovere, con ogni frequentia convenirvi, & asistervi fin tanto, che da noi sarà data la Benedittione solenne & solita darsi in simil atto di Processione, per esser poi partecipe a questo modo delle gratie, & indulgenze che in esse Processioni da Fideli s'acquistano.

Circa poi alli luoghi & ordine da tenersi, & servarsi in ciascuna Processione, sì dal clero tutto, come da Confratri, & persone vestite di Sacco. In questo dichiaramo, et

ordiniamo, che s'osservi inviolabilmente la Regola & modo dato pur ne l'altro n(ost)ro Editto: sotto le pene ch'in quello si contengono, & altre maggiori a no(st)ro arbitrio

Et Esso popolo avverta soprattutto sopra tutto di non si mescolar mai tra il Clero & Religiosi, & tam poco tra Confratri di sacco vestiti, ma vada dietro ad esso Clero, & doppo il Magistrato, & S. SAvil, con la debita modestia, servando silentio, & dicendo qualche pia, & devota Oratione tacitamente al Signor Dio, & così vengono a conformarsi con le prece che fa il Clero in queste Processioni, & supplicationi, acciò più facilmente siamo poi tutti esauditi da Sua Divina Maestà.

Che esso popolo doppo dato l'ultimo segno della campana grossa del nostro Duomo, secondo è solito, debba subito, si caderà forsi esse Processioni, in giorno di lavoro, come in le Rogationi, ò simile, serar affatto tutte le Botteghe di qualunque forte & desister totalmente da lavorar, & di far ogn'altra opera servile per quel te(m)po che durara(n)no, & se co(m)piranno dette Procession, sotto pena alli inobedienti d'un Scudo, d'aplicarsi subito à luoghi pii, & altre maggiori à nostro arbitrio.

Le strade dove haverà da passar la Processione, siano del tutto ben nette, & espurgate da ogni sorte d'immonditia, & bruttura; & levato da esse strade ogn'altro ingombro, & ostacolo, per il qual restasse impedito il clero, & popolo in qualu(n)q(ue) modo in esso atto di Precessione, sotto le dette pene, & questa cura particolarmente sia anco à maggio esecutione, & osservatione del Culto Divino, & honor d'esse Processioni, del Magistrato, & delli Sig. Savij, come li essortamo, & monemo à dover fare strettissimamente.

In quella chiesa dove haverà d'andare, & posare la Processione, ò da farsi la Statione, sia cura del Rettor, & prefetto d'essa Chiesa che resti decentemente ornata, & accomodata, come se ricerca, & costuma in simil Solennità, & così resti parimente munito l'Altare dove s'haverà da celebrare, & ca(n)tar la Messa ordinata per la processione, secondo le Rubriche di S. Chiesa, commandando che in quel mentre non si celebri altra Messa in detta Chiesa, né recitino altri Divini Officij, acciò intieramente si compiscano esse processioni, conforme alle Rubriche de S. Chiesa.

(In corsivo nel testo) Se sonino le campane d'ogni sorte solennemente in quelle Chiesem etiam de Regulari, dove passarà la Processione in quel, mentre che il Clero, & popolo si trovarà im atto d'esso passaggio ad honor d'essa processione, & per indur maggior devotione nel popolo.

Nel giorno & solennità del Corpus Domini, accò quella Solennissima Processione si facci con qella debita reverentia, & devotione che si ricerca; Ordinamo, che per tutti i luoghi & strade dove passerà essa processione, con il Santiss(imo) Sacramento dell'Eucharestia si debbano li muri coprir & ornar con panni di razza & altri simili, & che il Cielo si cuopra pur per tutto con rele *(sic)*, ò in altro modo decente, secondo ch'è costume per tutto in questa santissima Solennità; prohibendo però espressamente, che per dette vie & luoghi non si attacchino panni dove siano pitture profane, e gentile, & tam poco quadri de simil sorte modani, ò altrimente lascivi, ma solo quelli che possano aportare devotione nel popolo, sotto la pena della perdita di detti panni, & quadri ipso factoche saranno attaccati, d'applicasi (*sic*) poi il lor danaro, & prezzo à luoghi pij à nostro arbitrio.

Item che veruna persona Huomo, ò Donna (sia chi esser si voglia) habbi ardimento di star alle finestre, ò in altro luogo eminente & elevato, passando de casa lor questa solennissima Processione, per veder esso Santiss(imo) Sacramento; ma si debba star inclinato con ambidoi le ginocchi in terra nel andito della casa

humilmente, & devotamente, come si ricerca da quelle persone, Intendiamo però che sono ligitimamente e impedite di non poter acocmpagnar, & seguir essa Processione, ma gli altri doveranno seguirla dal principio sino alla fine reverentemente & devotamente, con tener, gli huomini massime, il capo scoperto in segno d'humiltà & della reverentia che si deve ad un tanto Sacramento, et che se non li prestiamo quel'honor che doveriamo, almeno quello che potiamo.

In la p(ro)ssima Processione, nella quale si suole portare l'Archa delle sante Reliquie che si servano (com'è detto) nel Duomo, è solito farsi il primo giorno dopo le tre feste della Pe(n)thecoste, che si farà nel presente anno alli 13 de l'istante, avvertemo & monemo questo nostro Clero & popolo a noi sudito, che in quell'atto di Processione, qual fassi, principalmente ad honor, & veneratione d'esse Reliquie sante, ciascuno vadi con il dovuto ordine, & modestia, con ramentarsi, & seco raccogliersi ben la mente, come la S. madre Chiesa guidata dal(lo) Spirito Santo[494], no(n) senza gran causa, & mistetrio (*sic*) hà instituito, & permesso, che tal volta esse sante Reliquie si mostrino alli popoli Fideli, & si portino anco in Processione publicamente, & con quelle solennità & cerimonie, secondo ha instituito essa S. M. Chiesa.

Et acciò esso popolo habbi lume di questi Santi Misterij, il Rettor & Curato di ciascuna parochia non manchi come li commandiamo espressamente significare alli suoi parocchiani la Dominica avanti, ò almeno il giorno precedente ad esse processioni in atto di celebrar nell'offertorio ò dopo & prima esso popolo parta de Chiesa la devotione, penetratione, honor, & reverentia che noi Fideli semo tenuti portar ad esse S. Reliquie, & come per esse ogni Christiano vien ad haver certa caparra, & assicurarsi della Resurettione della carne nostra nel dì de l'universal Giuditio, & della Glorificatione, che doppo li corpi nostri anderanno in Cielo. Et parimente della certa intercessione, & preghiere che li Beati & quell'anime sante del continuo fanno unitamente per noi presso sua Divina maestà, come anco corpi santi che mentre vissero furono vivi membri di N. S. Giesù Christo, & tempio dello Spirito Santo: sì come piamente & santamente è stato dechiarito, & definito ultimamente dal SacroS(anto) Concilio di Trento, sperando noi di certo ch'a questo modo, esso C(l)ero et popolo farà, & accompagnerà respettivamente queste processioni & reliquie sante, secondo il pio & antico instituto de S. M. Chiesa, & che così ne reportaremo tutti q(uelli) gratie, doni, & frutti spirituali & salutari che si deve credere haversi a conseguire per l'invocatione & intercessione d'essi santi & Beati & massime da particolari patroni Avocati, & protettori di questa nostra Città di Ravenna, come sono questi, de quali retenemo esse sante, & venerande Reliquie de quali doni, spirituali & salutari il sig. Dio per sua infinita clementia & misericordia ne facci degni & conceda gratia che alla fine possiamo entrar nella gloria di essi Beati à godere, & fruire insieme il premio de vita eterna. Amen.

! …!

Petrus Beltraminus curiae Archiep. Rav. M. Not. & cancel.

In Ravenna per Pietro de Giovannelli, MDXC

494 Nel testo: «Spiritossanto».

2. Sinodi diocesani a Ravenna (conservati presso l'Archivio Diocesano di Ravenna)

2.1. Sinodo 1569

DE SACRIS IMAGINIBUS (ff. 9v-10r)

CAP. I.

In sacris imaginibus effingendis, id primu(m) vitetur: ne insolita aliqua imago, vel insolito modo pingatur, sculpatur, vel apponatur: praesertim in Ecclesijs, atque alijs pijs, & religiosis locis. Nihil praeterea indecens, indecoru(m), lascivum, profanumve, habitu, vel vultu, ac toto corporis statu adhibeatur: atque huiusmodi divine(s) imagines existant; ut in illis inspiciendis pietas excitetur: nec quicquam in eis appareat; quod prototypo, ac exemplari suo, ex approbata Ecclesiae consuetudine, non conveniat.

CAP. II.

Mandamus propterea eius generis artificibus quibuscunque, atque imaginum effingendaru(m) curatoribus; ut non nisi de Episcoporu(m), vel Parochorum licentia, sacras imagines quovis modo effingere, vel in Ecclesijs, pijsq(ue); locis apponere praesumant: & quae hactenus appositae sunt, si se recte non habeant, eas Episcopi deleri, corrigi, vel instaurari faciant, eorum sumptibus, ad quos ea res pertinet; sub eorum arbitrij poenis.

CAP. III.

Quod autem ad apsarum sacrarum imaginum cultum, & venerationem attinet; eam pariter reverentiam, & honorem illis Episcopi impendi curent, quam sacrosancta Tridentina Synodus statuit: idq(ue); saepius populos edoceri studeant.

DE MIRACULIS (f. 10r).

In novorum miraculoru(m) approbatione formam a sacro Tridentino Concilio traditam, Episcopi diligenter observent. Sed quoniam s(a)epe, vulgi concursu, & populi clamore, quid pro miraculo promulgatur, quod vere non est; studeant Episcopi summopere, cum se se offert occasio, ut primis illis vulgi clamoribus obsistant; donec miraculi veritas habeatur, ac legitime comprobetur: ne falsa pro veris recipiantur; atque incerta tolerando, eadem approbare videantur ad Populi nihilominus devotionem & pietatem, quantum Catholic(a)e fidei ratio patitur, respicientes, dubia qu(a)ecunque iuxta eiusdem Concilij decretum, quam primum decernatur.

DE SACRORUM GESTORUM REPRAESENTATIONE (f. 10v).

Scripturae Sacrae historiae Sanctorum martyria, & actiones, aut etiam Domini nostri Passio; quasi ex sc(a)ena, seu alio quo cunq(ue); modo; sive in sacro, sive in profano loco, aut etiam in Monialium Monasterijs, nullatenus repr(a)esententur: cum exemplo constet, ex ijs astantes magis oblectari, & ad risum, ac scandalum saepius exctitari; quam ad pietatem accendi; nisi aliud pro populi devotione, ac rei

& temporum conditione Episcopis, ex rationabili causa, videatur: qui re ipsa diligenter cognita; quod pietati conducere prospexerint, pro eorum prudentia statuent.

DE FESTORUM DIERUM CULTU (ff. 10v-11v).

CAP. I.

Festorum dierum reverentiam, ore nobis Dominico propositam, Episcopi, atque alij Ordinarij omnes, honore debito prosequentes, diligenter curent; ut Dominici dies, & alij ab Ecclesia recepti, praecipue vero in honorem Dei, Beat(a)e Mari(a)e Virginis, & Sanctorum Apostolorum feriati, omni, qua decet, veneratione, iuxta Sanctissimi D. N. D. Pij Quinti Bulla(m), per eoru(m) civitates & dioceses observentur. Omnes Christi fideles in diebus huiusmodi, Ecclesias frequentent: divinis officijs devote incumbant: atque eo potissimu(m) tempore ab illicitis quibuscunque abstineant. Qui vero sestis diebus illicitis quibuscunque abstineant. Qui vero sestis diebus illicitum opus aliquod facientes, deprehnsi fuoerint, ex quo lucrum praecipue sibi redundet; praeter divinam ultionem, & alias poenas ex eiusdem Bullae dispositione inflictas, graviter quoque pro modo culpae, ex Episcopi arbitrio, puniantur.

CAP. II.

Illas praeterea festivitates, quae iuxta locorum consuetudinem solemniter celebrari consueverunt; eadem consuetudine servata, propositis itidem ex arbitrio poenis, eiusdem Bullae auctoritate; debita cum reverentia Episcopi observari curent.

CAP. III.

Praedicta vero omnia, non solum in civitatibus, & oppidis, Episcopi sesta servari studeant; sed etiam per agros & villas; quibus in locis a rusticis, & villicis hominibus, in hoc s(a)epe delinquitur quod crebris Parochorum admonitionibus, & executorum, adhibita diligentia, consequi poterunt.

CAP. IIII.

Ut autem Divi Apollinaris primi Ravenn(ae) Ecclesi(a)e Antistis, & martyris gloriosi, aliorumq(ue) undecim Archiepiscoporum, qui per columbam electi fuere, memoria digne ac pie habeatur, pr(a)edecessorum nostrorum vestigiis inh(a)erentes, & eorum decreta innovantes; Statuimus, ut a comprovincialibus Episcopis in suarum Ecclesiarum Calendariis, eorum nomina perpetuo ascribantur, ubi id consuetudo ferat; & eorum festa celebrentur.

1.2. Sinodo 1571:

Delle pitture et imagini sacre (carte 2v-3r)

Circa le picture & sacre imagini di qualunque sorte avertasi principalmente, che non si dipinga, scolpisca, ò ponga in chiese, ò altri religiosi luoghi alcuna figura insolita, ò altro modo che dalla Chiesa non si costumi. In oltre (*sic*) non se le agiunga cosa alcuna men che honesta, ò non convenevole à cosa sacra, & talmente siano fatte queste sacre imagini, che dal guardarle ciascuno s'inviti alla divotione, comandando per ciò à tutti i pittori, scoltori, & altri simili artefici, che non ardiscino senza nostra licenza, ò del curato far pitture ò metterle nelle chiese, & quelle figure che fin qui vi son state fatte, ò poste, i curati se non

stan bene le facciano guastare, ò emendare à spese di chi tocca, sotto pena del doppio & altre à nostro arbitrio.

Delle reliquie

Le reliquie dei santi si conservino nelle chiese in luogo honestissimo, & vasi convenienti, non si mostrino al popolo senza lumi accesi, ne si cavino fuor'di proposito del luogo, & vasi loro ne si diano à toccare, ò si lascino vedere per altro rispetto che di divotione, ne si tengano alcune reliquie per certe cosi ne i luoghi à noi soggetti, come ne'gli essenti, fuor'che quelle che da noi , ò nostri antecessori saranno state riconosciute & approbate, ma però si conservino tutte in sicuro, & honesto luogo, quando siano havute per tali, & ritrovandosene di nuovo si tengano ben conservate sin che siano da noi riconosciute, & ordinato quel che s'hara à far di loro avertendone delli abusi, che intorno à questa materia si scoprissero.

1.3. Sinodo 1580

DE SACRIS IMAGINIBUS, ET sanctorum reliquijs (ff. 3v-4r)

CAP. I.

Sacrosanctae Crucis signum, imaginesue Sanctorum humi non exprimantur, ubi pedibus conculcari possint, neve in sordidis locis, aut aliqua labe inquinatis pingatur, aut sculpantur.

CAP. II.

Non liceat pictoribus, aut sculptoribus aliquid effingere, quod veritati scripturarum, traditionum, vel ecclesiasticis hostirijs, quae probatae sint aduerfetur, ne cuius lectio prohibetur, eius imago populo proponatur.

CAP. III.

Si in aliqua urbis, vel dioecesis nostrae ecclesia sancti alicuius corpus reconditum est, sacrave eius membra, vel aliae insignes reliquiae asservatur, quo die ipsius sancti festus (o sestus?) dies agitur, eo die ipsa ecclesia sacrarum vestium apparatu, & maiori candelarum lumine ornetur, & ad maiorem cultum divina officia solemnius celebrentur.

1.4. Sinodo 1583

DE SACRIS IMAGINIBUS (carte 21r-28v)

Cap. I

Ut sacrosanct(a)e Crucis vexillo, sacrique sanctorum imaginibus debitus cultus, ac veneratio tribuatur, abususq(ue) Si qui forsan in eorum sculpturis, picturisve irrepserunt, tollantur, praeter decreta, in hoc genere in alia Provinciali nostra Synodo, haec, quae sequuntur, addendo statuimus, & decernimus.

Cap. II

Non permittat Episcopi sanctae Crucis signum imaginesve sanctorum humi fingi, ubi pedibus conculcati possint, neve patiantur eas in locis sordidi spingi, aut sculpi, poenis per

eos in contrafacientes propositis, & si quae nunc eiusmodi aliquo in loco reperiantur, iudicio Episcopi amoveantur.

Cap. III.

Curent Episcopi maiorum nostrorum religioso exemplo, atque instituto excitati, ut sacrosanctae Crucis vexillum in frequentioribus locis Civitatis, & Diaecesis erigatur, quo crebrius fideles, perspecto eo sacrae Crucis signo, excitentur ad recolendam memoriam summi mysterij in ea peracti.

Cap. IIII

Summa diligentia caveant, ne aliquae imagines pingatur, aut sculpantur, quae veritati sacrarum scripturarum advertentur, quod si iam aliquae huius modi fuerint, eas deleri, aut corrigi omnino curent, & in pictores, seu sculptores, aut talia fieri procurantes, prout iuris fuerit, procedere minime praetermittant.

Cap. V

Non liceat illas imagines effingere, quarum prototyous ex Ecclesiae, aut alicuius probati scriptoris testimonio nullam auctoritatem habet, sed solum vana plebis opinione commendatur.

Cap. VI

Cruces quaecumque & sanctorum imagines, quae in Ecclesiis collocandae sunt, prius solemniter, & secundum ritum Ecclesiae benedicantur.

Cap. VII

Episcopus frequenter populum moneri curet, & praesertim patres familiàs, ut è domibus fuis imagines obscenas, ac turpes amoveantur, earumque loco sacras Domini Nostri Iesu Christi, eiusque Genitricis, ac sanctorum imagines honestis locis statuant.

Cap. VIII

Episcoporum ea sit cura, ut in loco conspicuo cuiuslibet Ecclesiae, seu Oratorii pingatur, seu sculpatur imago illius sancti, cuius nomini dicata est illa Ecclesia, seu Oratorium, idque vel visitatione, seu aliàs prout magis eis placuerit, planè praecipiant, & omninò exequi curent.

Cap. IX

Si quae sacrae imagines in Ecclesijs, seu vijs publicis, aut alibi pictae nimia vetustate, aut sordibus consumptae indecentes sint, hae ab iis, quorum interest, pictura decenti renoventur, aut, si id fieri non potest, omnino deleantur.

Cap. X

Ad ornatum Ecclesiarum prophanae ne adhibeantur imagines, Episcopisque in contrafacientes graviter animadvertant.

Cap. XI

Parochi diligenter inspiciant imagines illas, quae venales circumferuntur, & si qui invenerint, quod Christianae pietati, ac veritati adversetur, id ad Episcopum quam primùm deferant.

De sacris reliquiis.

Cap. I.

Omni studio curent Episcopi, ut in sacrarum reliquiarum veneratione cesset omnis superstitio, & vetus pietas retineatur, nam sicut eorum devotio summoperè laudanda est, qui fidei suae iuvandae, excitandaeque causa sacras reliquias venerantur, ità eorum abusus omnino abolendus est.

Cap. II

Sacrae igitur reliquiae quaestus gratia non exponantur, aut alicuis ostendantur, nec laicis retinendae, vel tractandae permittantur, sed si quandoque vel populi oculis exponendae sunt, vel aliò transferendae per sacerdotes, aut alios Clericos sacris initiatos id officium praestetur.

Cap. III

Procurent etiam omni studio, ut in illis Ecclesijs, in quibus adsunt sanctorum reliquiae, in Ecclesia, seu in sacrario decens paretur locus, in quo illae recondantur, cum tali inscriptione, ut à fidelibus dignoscatur, in dicto loco reliquias ipsorum sanctorum asservari.

Cap. IIII

Si qua in Ecclesia alicuius sancti corpus asservatur, sacravè eius membra, seu aliquae insignes reliquie, cum eius dies sestus recolitur, tunc in ea missae sacrum de illo sancto solemniter celebretur, & insuper locus ille, ubi dictum corpus asservatur, decenter ornetur, omnisque ahibeatur Ecclesiasticae pietatis ritus, ut fideles cognoscant, in illa Ecclesia sestum diem illius sancti celebrari, memoriamque eiusdem piè recoli.

Cap. V

Ut sacrarum reliquiarum memoria diutius conservetur, mandamus, ut in qualibet Provinciae nostrae Cathedrali Ecclesia conficiatur liber, in quo rectè, & ordinatè describantur quotquot reliquiae in Ecclesijs Urbis, & Diaecesis recognitae fuerint, qui liber postmodum in Archivio Episcopali conservetur.

Cap. VI

Si quando reliquiae populo ostendendae erunt, tuc per unum ex dignioribus Capituli, seu Ecclesiae sacerdotibus saltem stola, & superpellicio indutum exponantur, & recondantur cum luminaribus, idque fiat tantum in solemnioribus anni festivitatibus, dieque sesto ipsius Ecclesiae, in qua recunduntur, seu sancti illius die, cuius reliquiae sunt, vel aliàs quando ob aliquam causam Episcopus id iusserit, concesserituè.

Cap. VII

Dum sacrae reliquiae in altari sunt expositae, ad earum custodiam duo clerici, vel saltem unus superpellicio indutus semper assistat.

Cap. VIII

Non permittant Episcopi sacras reliquias de una ad aliam Ecclesiam transferri, nisi ex iuxta, & legitima causa per ipsos approbanda, & tunc solemniter transferantur.

Cap. VIIII

Si in aliqua Ecclesia reliquiae fuerint, quae certae, ac recognitae non sint, illae populo venerandae ne proponantur, sed in Ecclesiae, aut sacristiae locis decentibus honorificè custodiantur.

DE MIRACULIS

Cap. I

Quod sacro Tridentino Concilio, & altera nostra Provinciali Synodo iniunctum est Episcopis, ut in miracolorum approbatione formam ab eodem sacro Concilio praescriptam observent, id etiam procedat in quibusuis regularium, & alijs quomodolibet exemptis Ecclesijs, & propterea non patiantur, re à se prius diligenter non perspecta, & approbata, aliqua ob id erigi altaria, votauè, aut oblationes suspendi, a liuduè quicquam novi ea in re omninò geri.

1.5. Sinodo 1593: non parla delle immagini

1.6. Sinodo 1607

DE SACRIS IMAGINIBUS (cc. 14-15).

1. Cum per sacras Imagines Redemptoris nostri beneficia, et salutaria Sanctorum exempla perpetuo fidelium oculis, et animis obversentur, quibus vel ad charitatem, vel ad imitationem provocari solent; nos maiorum institutis inhaerentes, statuimus ad eiusdem Salvatoris passionem, ac mortem recolendam, ut in qualibet villa, ubi nulla erit alia imago publice proposita, saltem sanctissimae Crucis vexillum loco patenti, et conspicuo erigatur.

2. Moneant Villarum Parochi homines rudes, ac simplices, Sanctorum Imagines non esse propter se ipsas adorandas, aut colendas: sed tanquam similitudines eorum quos illae representant, quoru(m) intercessione nos, tum spiritualia, tum corporalia beneficia nostris precibus impetramus.

3. Cruces quaecmque, aut Sanctorum Imagines, quae in sacris aedibus collocandae sunt, solemni prius Ecclesiae ritu benedicantur.

4. Venerabiles Imagines, quae vel in Ecclesijs, vel in vijs publicis depictae nimia iam vetustate, aut sordibus consumptae sunt, vel instaaurentur ab ijs, quorum interest, vel omnino deleantur.

5. Sint certae, et determinatae vestes in Ecclesijs, quibus Beatae Virginis, aut Sanctorum Imagines indui solent, neque ad eum usum adhibeantur vestes, quae postea profanis usibus deserviant, cum semel Deo dicata profana fieri nullo modo deceat.

6. Ne permittatur, ut sanctae Crucis signum, Imagine sue Sanctorum, aut calix cum hostia humi exprimantur, ubi pedibus conculcari possint, neve pingantur, aut sculpa(n)tur in locis sordidis, ac turpibus, neve pro insigni tabernae habeantur.

7. Caveant pictores, et statuarij, ne ullam sanctorum Imaginem, aut pingant, aut fingant, ut illam in Ecclesijs quantumuis exemptis, aut piis locis proponant, quae profanum aliquid,

vel inhonestu(m) vestitur, aut statu corporis praeseferat. Arbitrij poena constituita tam pictoribus, qui huius modi imagines coloribus expresserint, quam Rectoribus Ecclesiarum, et altarium Titularibus, qui eas in altari apparere permiserint.

8. Nullius imaginem tanquam sacram liceat exprimere, aut populo proponere, cuius vitae integritas morumque sanctitas, neque Ecclesiae testimonio, neque probati alicuiuis Scriptoris autoritate celebretur, licet eiusde(m) virtutesinani vulgi credulitate collaudentur.

9. Ecclesiae profanis virorum, aut mulierum imaginibus ne exornentur, qui contra fecerint gravem à Nobis suae culpae poenam expectent.

10. Agnos Dei cereos (quos vocat) neq(ue); pictores coloribus ornent, neque serico, auroque ornatos venales quisquam habeat, nisi prius à Nobis licentia(m) impetraverit.

11. Parochi diligenter inspiciant imagines quae venales circumferuntur, et si quid invenerint, quod Christianae pietati, aut veritati non co(n)sonet, ad nos quam primum deferant.

12. Curati in suis Sermonibus, aut Concionatores in suis frequenter populum moneant, ac praesertim patresfamilias, ut è fuis domibus obscoenas, ac turpes imagines omnino depellant, earumque loco sacras Christi Domini, aut eius Matris, ac Sa(n)ctorum reponant.

DE MIRACULIS (cc. 15-16)

1. Si nova miracula alicubi fieri vulgo creda(n)tur, ne falsis proveris populus co(n)citetur, neve Nos incerta tolerando probare tanquam explorata videamur; Ma(n)damus omnibus Ecclesiarum Rectoribus, ut quam primum ad Nos totius eventus ordinem deferant, ut quid agendu(m) sit, iuxta sacri Tridentini Concilij, Constitutiones decernamus. Interea tamen dum nostrum ea de re decretum expectatur, Rectores Ecclesiarum populi clamores, et concursus reprimant, neque patiantur erigi altaria, aut vota, oblationesve publice suspendi, sed ea privatim retineant, donec de miraculi veritate legitime constet.

2. Quandocumque Imagines in profanis aedibus depictae, aut collocatae miracula ediderint, sciant omnes, lege sancitum esse, oblationes omnes, quae traduntur à populo, ad Ecclesiam tantum spectare, neque ullo modo à laicis aedium dominis vel habitatoribus percipi posse.

DE SACRORUM GESTORUM REPRESENTATIONE (c. 19).

Historiae sacraru(m) litteraru(m), Sanctorumque martyria, et actiones, aut etiam Domini nostri passio scenico apparatu, et personarum inductione nullatenus neque profanao loco, neque sacro, neque etiam in monasterijs monialium represententur, quod ea res magis auditores, ac spectantes ad oblectationem, et risum, quamad devotionem, et pietatem accendat, nisi tamen Nobis aliter pro rei, ac temporis ratione statuendum videatur.

1.7. Sinodo 1614: non parla delle immagini

1.8. Sinodo 1627

DE SACRIS IMAGINIBUS (cc. 22-24)

1. Cum per sacras Imagines Redemptoris nostri beneficia, et salutaria Sanctoru(m) exe(m)pla perpetuo fidelium oculis, et animis obversentur, quibus vel ad charitatem, vel ad imitationem provocari solent; Nos, maiorum institutis inhaerentes, statuimus ad eiusdem Salvatoris pasisonem, ac mortem recolendam, et in qualibet Villa, ubi nulla erit alia imago publice proposita, saltem Sanctissimae Crucis vexillum loco patenti, et conspicuo erigatur.

2. Moneant Villarum Parochi homines rudes, ac simplices, Sanctorum Imagines non esse propter se ipsas adorandas, aut colendas; sed tantum similitudines eorum, quos illae representa(n)t, quoru(m) intercessione nos, tum spiritualia, tum corporalia beneficia nostris precibus impetramus.

3. Cruces quaecumque, aut Sanctorum Imagines, quem in Sacris aedibus collocandae sunt, solemni prius Ecclesiae ritu benedicantur.

4. Venerabiles Imagines, quae vel in Ecclesijs, vel in vijs publicis depictae nimia iam vetustate, aut sordibus consumptae sunt, vel instaurentur ab ijs, quorum interest, vel omnino deleantur.

5. Sint certae, et determinatae vestes in Ecclesijs, quibus Beatae Virginis, aut Sanctoru(m) Imagines indui solent; neq(ue) ad eum usum adhibeantur vestes, quae postea profanis usibus deserviant, cum semel Deo profana fieri nullo modo deceat.

6. Ne permittatur, ut sanctae Crucis signu(m), Imaginesue Sanctoru(m), aut Calix cu(m) Hostia humi exprimantur, ubi pedibus conculcari possint, neve pingantur, aut sculpantur in locis sordidis, ac turpibus, neve pro insigni tabernae habeantur.

7. Caveant pictores, et statuarij, ne ulla(m) Sanctoru(m) Imagine(m), aut pinga(n)t, aut finga(n)t, ut illa(m) in Ecclesijs; quantu(m)vis exemptis, aut pijs locis propona(n)t, quae profanu(m) aliquid, vel inhonestum vestitu, aut statu corporis praeseferat (*sic*): arbitrij poena constituta tam pictoribus, qui huiusmodi iagines coloribus expresserint, quam Rectoribus Ecclesiarum, et altarium Titularibus, qui eas in altari apparere permiserint.

8. Nullius imaginem tanqua(m) sacram liceat exprimere, aut populo proponere, cuius vitae integritas, morumque sanctitas, neque Ecclesiae testimonio, neque probati alicuius Scriptoris autoritate celebretur; licet eiusdem virtutes inani vulgi credulitate collaudentur.

9. Ecclesiae profanis virorum, aut mulierum imaginibus ne exornentur: qui contra fecerint, gravem à Nobis suae culpae poenam expectent.

10. Agnos Dei cereos (quos vocant) neque pictores coloribus ornent, neque serico, auroque ornatos venales quisquam habeat, nisi prius à Nobis licentiam impetraverit.

11. Parochi diligenter inspiciant imagines, quae venales circumferuntur; et si quid invenerint, quod Christianae pietati, aut veritati non consonet, ad Nos quam primum deferant.

12. Curati in suis Sermonibus, aut Concionatores in suis frequenter populu(m) moneant, ac praesertim patres familias, ut est suis domibus obscoenas, ac turpe imagines omnino depellant, earumque loco sacras Christi Domini, aut eius Matris, ac Sanctorum reponant.

De Miraculis (c. 24):

Si nova miracula alicubi fieri vulgo credantur, ne falsis pro veris populus co(n)citetur, neve Nos incerta tolerando probare tanquam explorata videamur; mandamus omnibus Ecclesiarum Rectoribus, ut quamprimum ad Nos totius eventus ordinem deferant, ut quid agendum sit, iuxta Sacri Tridentini Concilij Co(n)stitutiones, decernamus. Interea tamen, dum nostrum ea de re decretum expectatur, Rectores Ecclesiarum populi clamores, et concursus reprimant, neque patiantur erigi altaria, aut vota, oblationesve publice suspendi, sed ea privatim retineant, donec de miraculi veritate legitime constet.
Quandocunq(ue) Imagines in profanis aedibus depictae, aut collocatae miracula ediderint, sciant omnes, lege sancitum esse, oblationes omnes, quae traduntur à populo, ad Ecclesiam tantum spectare, neque ullo modo à laicis aedium dominis, vel habitatoribus percipi posse.

De Sacroru(m) Gestoru(m) representatione (c. 32):

> Historiae sacrarum litterarum, Sanctorumq(ue) martyria, et actiones, aut etiam Domini nostri passio scenico apparatu, et personarum inductione nullatenus neque profano loco, neque sacro, neque etiam in monasterijs Monialium repraesententur; quod ea res magis audiores, ac spectantes ad oblectationem, et ritum, quam ad devotionem, et pietatem accendat, nisi tamen Nobis aliter pro rei, ac temporis ratione statuendum videatur.

1.9. Sinodo 1640

De sacris Imaginibus (cc. 22v-24v)

1. Cum per sacras Imagines Redemptoris nostri beneficia, et salutaria Sanctoru(m) exe(m)pla perpetuo fidelium oculis, et animis observentur, quibus vel ad charitatem, vel ad imitationem provocari solent; Nos, maiorum institutis inhaerentes, statuimus ad eiusdem Salvatoris pasisonem, ac mortem recolendam, et in qualibet Villa, ubi nulla erit alia imago publice proposita, saltem Sanctissimae Crucis vexillum loco patenti, et conspicuo erigatur.

2. Moneant Villarum Parochi homines rudes, ac simplices, Sanctorum Imagines non esse propter se ipsas adorandas, aut colendas; sed tantum similitudines eorum, quos illae representa(n)t, quoru(m) intercessione nos, tum spiritualia, tum corporalia beneficia nostris precibus impetramus.

3. Cruces quaecumque, aut Sanctorum Imagines, qu(a)e in sacris aedibibus collocandae sunt, solemni prius Ecclesiae ritu benedicantur.

4. Venerabiles Imagines, quae vel in Ecclesijs, vel in vijs publicis depictae nimia iam vetustate, aut sordibus consumptae sunt, vel instaurentur ab ij, quorum interest, vel omnino deleantur.

5. Sint certae, et determinatae vestes in Ecclesijs, quibus Beatae Virginis, aut Sanctoru(m) Imagines indui solent; neq(ue); ad eum usum adhibeantur vestes, quae postea profanis usibus deserviant, cum semel Deo dicata profana fieri nullo modo deceat.

6. Ne permittatur, ut sanctae Crucis signu(m), Imaginesue Sanctoru(m), aut Calix cu(m) Hostia humi exprimantur, ubi pedibus conculcari possint, neve pingantur, aut sculpantur in locis sordidis, ac turpibus, neve pro insigni tabern(a)e habeantur.

7. Caveant pictores, et statuarij, ne ulla(m) Sanctoru(m) Imagine(m), aut pinga(n)t, aut finga(n)t, ut illa(m) in Ecclesijs, quantu(m) vis exemptis, aut pijs locis propona(n)t, quae profanu(m) aliquid, vel inhonestum vestitu, aut statu corporis praeseferat (*sic*): arbitrij poena constituta tam pictoribus, qui huiusmodi imagines coloribus expresserint, quam Rectoribus Ecclesiarum, et altarium Titularibus, qui eas in altari apparere permiserint.

8. Nullius imaginem tanqua(m) sacram liceat exprimere, aut populo proponere, cuius vitae integritas, morumque sanctitas, neque Ecclesiae testimonio, neque probati alicuius Scriptoris auctoritate celebretur; licet eiusdem virtutes inani vulgi credulitate collaudentur.

9. Ecclesiae profanis virorum, aut mulierum imaginibus ne exornentur: qui contra fecerint, gravem a Nobis suae culpae poenam expectent.

10. Agnos Dei cereos (quos vocant) neque pictores coloribus ornent, neque serico, auroque ornatos venales quisquam habeat, nisi prius a Nobis licentiam impetraverit.

11. Parochi diligenter inspiciant imagines, quae venales circumferuntur; et si quid invenerint, quod Christianae pietati, aut veritati non consonet, ad Nos quam primum deferant.

12. Curati in suis Sermonibus, aut Concionatores in suis frequenter populu(m) moneant, ac praesertim patres familias, ut è suis domibus obscoenas, ac turpe imagines omnino depellant, earumque loco sacras Christi Domini, aut eius Matris, ac Sanctorum reponant.

DE SACRORU(M) GESTORU(M), REPR(A)ESENTATIONE (c. 32):

Historiae sacrarum litterarum, Sanctorumq(ue) martyria, et actiones, aut etiam Domini nostri passio scenico apparatu, et personarum inductione nullatenus neque profano loco, neque sacro, neque etiam in monasterijs Monialium repraesententur; quod ea res magis auditores, ac spectantes ad oblectationem, et risum, quam ad devotionem, et pietatem accendat, nisi tamen Nobis aliter pro rei, ac temporis ratione statuendum videatur.

3. Descrizioni delle chiese tra Cinque-Seicento

Monastero di Sant'Agata Maggiore

Visita del giorno 3 gennaio 1613 (Sacra visita 1613, cc. 183-187):

> Huius ecclesiae visitatio peracta est ab Illustrissimo Domino cum comitibus Reverendissimi Domini Praeposito Andrea Biancolo et Caesari Monaldino Canonicis feria 5a, die 3. Januarij 1613 à prandio. In hac ecclesia duo sunt Tituli Parochiales, et duo rectores, unus Sanctae Agathae nuncupatus, alter Sanctae Apolloniae, quorum unus quisquam propriam regionem agnoscit et proprius habet et distinctus redditus ! …! .
>
> In templi abside concamenta, quae opere musivo Christi imaginem refert cum Angelis à dextris, et à sinistris; fenestra dua sunt lateritiae quadrangulae vitreae ad proportionem distantes, clatris ferreis extrinsece munita. Ibidemque cernitur effigies in tela depicta Sancti Johannis, qui videt Angelum. Altari maius laeteritium in capite prima navis divae Agathae deiatum est. Tabula columnis ligneis deauratis ornata, coloribus expressam refert in superiori parte B(eatam) Virginem (et) Suum Filium in ulnis gestantem; infra vero mediam S(anctam) Agatham, à dextera S(anctam) Catherinam, à laeva S(anctam) Ceciliam.
> Altari umbella est tela depicta imminet. À sinistra huius altaris in parieti extructa est fenestrella olei S(anc)ti qua ostiolo et clavi obserata est. In sublimi parietis dexteri apertae sunt duae aliae fenestrae quadrangulae vitreae, clausae, debita inter se proportione distantes; una vero amplior eiusdem materia et forma extructa est in parieti est regione maioris altaris ! …! .
>
> Dua sunt huius ecclesiae ianua, na maior est conspectu maioris Altaris marmorea quadrangula, in cuius ingressu à laeva fons est, marmoreus rotundus aquae S(anc)tae uni columna adhaerens; altera minor lataeritia quadrangula est in dextera navi, est cuius regione columnae adhaeret alterum vas marmoreum rotundum Aquae S(anc)tae ad orientem. In navis dextera capite ad orientem Altare est testudinatum D(ivae) Luciae sacrum cum ipsius effigie lignea inaurata. Habet à dextera depictam effigiem S(anc)ti Petri, à laeva S(anc)ti Pauli, supra eadem coloribus expressa est Imago Dei Patris ! …! . In parieti dealbatu tres fenestrae apertae sunt lateritiae, quadrangulares, aequa inter se proportione distantes, opere vitreo clausae ! …! . In medio eiusdem navis altare est pariete adhaerens Divo Petro dicatum, et Divae Magdalenae, ut ex amborum imaginibus in muro depictis satis constat quas umbella lignea vividi colori depicta contegit ! …! .
>
> In nave sinistra quatuor sunt erecta altaria, primum S(anctissi)mi Sacramenti in capiti, quod cum fornicatum sit et depictum, habet tabernaculum ligneum rotundum in superiori parte ante quod lampas sempor ardet expenses Societatis Sanctissimi Sacramenti in eodem altari instituta ! …! . Proximum praedicto altari est S(anctae) Apolloniae, cuius effigies in tabula depicta coronidibus ligneis rubro colori depictis ornatur et umbella ex tela depicta contegitur, altare autem est instructum debita supellectili. Post hoc consequitur altare S(anct)i Christophori, cuius effigies in tabula depicta cum aliis Sanctissimis Imaginibus parieti inhaeret, seda aliqua eget reparatione. Ultimum altare est B(eat)ae Virgini Annunciatae sacrum, cuius Icon coronidibus caret.

Chiesa di Sant'Agnese

Visita del giorno 12 dicembre 1612 (Sacra visita 1612, cc. 146-147):

Habet haec ecclesia tres naves, mediam unam duodecim columnes marmoreis, et duabus lateritiis in illarum medio suffultam, et duas laterales omnium tectum tegulis terreis copertum est extrinsece intrinsece caret laqueari. Pavimentum laterculis stratum est. Tres solum modi aperta sunt fenestrae, una quadrata supra ecclesiae ianuam, reliqua dua eiusdem formae à dextris et à sinistris ipsius Altaris, vitrea, omnis reticulata et clatris ferreis munita.
Unum est Altare è regione ostij situm quod et debita supellectili instructum est, et sustenit Tabernaculum ligneum depictum et inauratum, suis pro tempori conopeis contectum, quod clavi bene clausum retinet Pixidem S(anctissi)mi Sacramenti. A dictus altaris in parieti est fenestrella olei S(anc)ti ostiolo et clavi munita, in medio maioris navis columna inhaerens est marmoreum Altari Sancti Exuperantij. Archiepiscpi Ravennae, quod ipsius Corpus cum alterius S(anc)ti reliquiis capsula lignea inclusum continet. Ante S(anctissi)mum Sacramentum lampas semper accensa custoditur. In summo navis dexterae porta est lateritia quadrata, ex qua ad aedes Parochialis patet ingressus in summo vero navis sinistra instructa est Sacristia testudineato tecto, forma quadrata, sed angusta, eius. Una fenestra in atrium respicit, quod est post ecclesiam, et ad illud parvo ostio, quod est in maiori navi, itur. In Sacristia est Armarium, locus orandi, et ad manus lavandas idoneus. Turris Campanaria lateritia quadrata à dextris est altaris ipsius, cuius campana duae de ecc(lesi)a pulsant.

Chiesa di San Biagio

Visita del giorno 3 gennaio 1613 (Sacra visita 1613, cc. 234-236):

Ecclesia haec ante annis tum ac elemosinis Ill(ustrissi)mi Aldobrandini Archiepi(sco)pum Parochianor(um) aedificata, satis decentem formam habet, tegitur extrinsece tegulis cortilibus, intrinsece pro laqueari fulcitur trabibus, muri intrinsece albi sunt, extrinsece rubeis. Tria sunt in ea Altaria extructa primarium S(anctissi)mi Sacramenti ad orientem situm, quod Tabernaculo ligneo depicto inaurato continetur in Pixide deaurata, quod Tabernaculum intus vestitum est velo serico rubeo, extrinsece cooperitur suis pro tempore coropeis post Tabernaculum fixa et stabilis est tabula depicta ad Altaris proportionem columnis ligneis quadratis ornata cum effigie B(eatissi)mae Virginis Filium complexae in suprema parte, et S(ancti) Blasij à dextris, et S(ancti) Petri in armentario à sinistris in memoriam ecclsiae S(ancti) Petri in Armentario, in vallibus olim sita et nunc demolita cuius Coementa ad huius ecclesiae structuram adhibita sunt, à sinsitris Altaris in pariete extructa est fenestrella olei S(ancti) clavi obserata. Secundum Altare à dextris ecc(lesi)ae sacrum est Divo Paulo, cuius Icon in tela depicta cum ornamento ligneo parieti adherit, extructum est à Paulo Beadulo ex devotione, Tertium Altare è regione huius situm est, et sacrum D(omino) Antonio, quod Societas Muliorium ibidem erecta extruxit. Habet tabulam depictam parieti adhaerentem, in qua praeter imaginem B(eatissi)mae Virginis, quae velo tegitur, est etiam effigies S(ancti) Antonij, et S(anc)ti ! *fenestra*! fenestrae quatuor sunt lateritiae quadrangulares tela munita in parietibus lateralibus sibi debita proportione respondentes. Ostium unu est è conspectu maioris Altaris quadrangulare lateritium, ante illud est Coemeterium septum cancellis ligneis cum Cruce in medio super basem ligneam. Parvum est etiam ostium in sinistro pariete ecclesiae, per quod ad domos Parochi itur, satis angustas. Post Altare maius est parva Sacristia ad formam semicirculi, ex illa in hortos Parochi patet aditus. Turris Campanaria duas habet Campanas, quae de ecclesia pulsantur, extructa prope ianuam ecclesiae. Conca marmorea aqua sancta rotunda ad laevam ecc(lesi)ae prope ianuam collocata est sedes Confissionalis formam.

Chiesa di Santa Caterina

Visita del 26 febbraio 1613 (Sacra visita 1613, c. 96):

Duo extructa sunt altaria, alterum è regione ianuae situm, Diva Catherinae Virg(inis) et Martyris dicatum est, in quo Tabernaculum ligneum aureatum Sanct(issi)mi Sacramenti cernitur, cum quatuor Candilabris ex auricalco: post Tabernaculum est tabula, in qua expressa est effigies Beatissimae Virginis Mariae cum Christo eius Filio super genua, anulo sibi Virginem Catherinam desponsanti, penes quam alias Sanctorum imagines pictor addidit. Alterum Altare Divo Paulo sacrum est, cuius tabula expressam refert Sauli effigiem, ex equo ad terram divina virtute prostrati, et ad Deum conversi, tre aperta sun fenestrae, secundae quadratae à latere sinistro maioris altaris, altera orbicularis supra ianuam, omnes opere telae instructae. Vas marmoreum rotundum pro aqua benedicta à dexteris ingredientis populi erectum est. Post altare maius parvus chorus est, ex quo ad sacristiam patet aditus, qua cancellis ligneis divisa, hinc habet sacellum Beat(issi)mae Virginis deiatum, in quo a nonnulli seminarij alumni peculiariter eidem Beat(issi)mae Virgini ex devotione addicti in unum congregantur, ut preces eidem persolvant, orationi, et aliis piis exercitationibus incumbant (…) Haud longe hinc abest Turris campanaria, qua duas tantum parvas campanas habet.

CHIESA DI SANT'EUFEMIA

Visita del giorno 14 gennaio 1613 (Sacra visita 1613, cc. 265-269):

Ecclesia haec cum tribus navibus est extructa, parietes autem mediae navis duodecim columnis marmoreis hinc et inde incumbunt. In summo eiusdem navis Altari maius visitur concameratum depictum ad Orientem situm S(anctae) Eufemiae sacrum ibidem est Tabernaculum S(anctissi)mi Sacram(en)ti ligneum, quà depictum, qua inauratum, conopeo pro diversitati temporum contectum, lampas ante illud diu noctuq(ue) ardet. Post tabernaculum extat Tabula ex tela coronidibus decora, quae refert effigiem S(anctissi)mae Trinitatis multis Angelis circumdatam , à destris S(anc)tae Eufemiae, à sinistris S(anc)ti Ursicini. In pariete à lateri sinistro extructa est fenestrella olei S(anc)ti clavi obserata. In sinistrae navis fronte est Altare S(anctissi)mi Crucifixi ad eandem ecclesiam spectans omni onere immune, eius effigies in tela vetustis coloribus expressa est, quam umbella ex ligno depicta contegit. In eadem navi est Altare S(anctissi)mae Annunciationis, quod asseritur de Iure P(at)ronatus Equitis Lunardi Ciambelletti, eius nunc Titulari est Gervasius Ciambellettus, et habet onus ter celebrandi quadlibet hebdomada, cui oneri curatus satisfacit. Haec Cappella est concamerata, habet Iconem, qua in tela exprimitur, cum B(eatissi)ma Virgo eb Angelo Gabrieli de Incarnationis mysterio est admonita, et Dei Mater Salutata. Hinc et inde ab Altari duae sunt fenestrae lateritiae vitreae clatris ferreis munita, ibidem in pavimentu extructum est sacrarium: proximum dictae Cappellae extat Turris Campanaria lateritia cum duabus Campanis. A latere dextero est de novo extructa Cappella sub titulo B(eatissi)mae Virginis libera nos à poenis Infemi, ad cuius extructionem Parochus partem quandam hosrti, qui ad ipsum pertinebat, attribuit. Hic instituita Societas sub praedicto titulo, qua ab Ill(ustrissi)mo Card(ina)li Aldobrandino Archiepiscopo suae erectionis litera patentales accepit, ex proprias Constitutiones ab eodem subscriptas Societatis partes sunt omnibus festivis diebus ad oratorium accedere, tam mane, quàm a prandio ! …! .

Habet cappas coloris albis, quibus fratres utuntur tam in oratorio, quàm cum sub vexillo prodeunt ! …! .

In ingressu eiusdem Cappella puteus est rotundus marmoreus, cancellis ligneis circundatus, cuius aqua S(anctissi)ma Antistitem Apollinarem Ravennae Cives solitum baptistare vetus est Civitatis traditio. E regione Altaris maioris extat ianua è marmore quadrata, ante illas area patet, cuius pars à latere senistro pro Coemeterio inservit aliae duae Ianuae lateritiae in via publica aream claudunt. Ab ecclesia itur in Sacristiam, ac inde in Aedes Parochialos ad habitandum maxime accomodatas.

ORATORIO DI SAN GIOVANNI DECOLLATO

Visita del giorno 20 febbraio 1612 (Sacra visita 1612, cc. 929-930):

> Visitavit p(redic)tum Oratorium, situm in eadem Platea (urbis, nda), et in Palatio I(llustrissi)mi Legati (..). Sunt duo Altaria, unum est regione portae, quod ad laevam cum magnam habeat fenestram, ij, qui sunt in alio carcere magis remoto, videre possunt sacerdotem celebrantem. In Tabula huius Altaris coloribus expressa est Coena Hoerodis Regis et Amputatio Capitis S(ancti) Io(hannis) Bapti(st)ae. Aliud Altare D. Stephano dicatum habet è regione fenestram propinquam, ex qua constituti in carceri Missam audiunt. Inter hoc Altari et maius est Cappella concamerata, obscura et depicta, in qua Damnatos ad mortem Fratres Societatis salutaribus monitis hortantur, ut patienter supplicium tolerent, seque ad mortem praeparent. È regione huius Capellae est sacristia cum armadio ligneo, in quo supellex conservatur. Ecclesia est concamerata supra portam est effigies Sancti Titularis Societas ipsa habet suam erectionem iam inde à Cardinale Urbinate, Constitutiones cum nullas haberet, ei Ill(ustrissi)mus tradidit. Eius peculiare institutum est visitari eos, qui sunt in Carceri, eisdem opem ferri elmosynis et efficeri, ut ad mortem damnati salubriter, et religiose moniantur.

CHIESA DEI SANTI GIOVANNI E PAOLO

Visita del giorno 15 gennaio 1613 (Sacra visita 1613, c. 276):

> A latere dextero patet aditus in ecclsiam per Cemeterium angustum, et in longum experectum, muro circundatum. Unius navis formam habet ecclesia, qua in fornicem continet Altare maius lateritium cancellis ligneis septum. Super illud extat Tabernaculum S(anctissi)mi Sacramenti ligneum deauratum et depictum suis pro temporis varietate conopeis contectum, et ante illud lampas semper accensa illucescit. Post Tabernaculum visitur Tabula, in qua pulchrae expressae sunt Imagines S(ancti) Iohannis et Pauli, media habentes B(eatam) Virginem. (...) Extra fornicem Altaris à dextera et sinistra parte erecta sunt duo parva Altaria, unum S(anctissi)mo Crucifixo, alterum B(eatissi)mae Virginis sacrum ad ecclesiae ornatum, in quibus non celebratur. Aliud erectum est Altare fornice ornatum in honorem S(ancti) Rochi è regioni ianua ecclesiae quod nullum onus annescum habet, in parieti coloribus expressa est effigies ipsius S(ancti) Rochi.

ORATORIO DI SAN GIOVANNI DECOLLATO

Visita del giorno 20 febbraio 1612 (Sacra visita 1612, cc. 929-930):

> Visitavit p(redic)tum Oratorium, situm in eadem Platea (urbis, nda), et in Palatio I(llustrissi)mi Legati (..). Sunt duo Altaria, unum est regione portae, quod ad laevam cum magnam habeat fenestram, ij, qui sunt in alio carcere magis remoto, videre possunt sacerdotem celebrantem. In Tabula huius ALtaris coloribus expressa est Coena Hoerodis Regis et Amputatio Capitis S(ancti) Io(hannis) Bapti(st)ae. Aliud Altare D. Stephano dicatum habet è regione fenestram propinquam, ex qua constituti in carceri Missam audiunt. Inter hoc Altari et maius est Cappella concamerata, obscura et depicta, in qua Damnatos ad mortem Fratres Societatis salutaribus monitis hortantur, ut patienter supplicium tolerent, seque ad mortem praeparent. E' regione huius Capellae est sacristia cum armadio ligneo, in quo supellex conservatur. Ecclesia est concamerata supra portam est effigies Sancti Titularis Societas ipsa habet suam erectionem iam inde à Cardinale

Urbinate, Constitutiones cum nullas haberet, ei Ill(ustrissi)mus tradidit. Eius peculiare institutum est visitari eos, qui sunt in Carceri, eisdem opem ferri elmosynis et efficeri, ut ad mortem damnati salubriter, et religiose moniantur.

Oratorio di San Mammolino

Visita del giorno 10 gennaio 1614 (Sacra visita 1614, c. 906):

Visitatio Oratorij S. Mammolini, et Societatis Agasonum. Eodem die 10 Ianuarij 1614 Illustrissimus Dominus pervenit ad istum oratorium ad quod duobus gradibus lateritius descinditur. Locus angustus est, habet unus Altare lateritium nulli parieti ! …! . Est tabula, qua in tela effigiem Beatissimae Virginis cum Filio in vulnis representat. Ante Altare sunt Cancelli lignei ! …! , spacium post Altare inservit loco sacristia. ! …! à sinistris ingredientium est parva area, qua olim ! …! erat ecclesiae Coemeterium modo nullum extat vestigium. In hac ecclesia est instituta Societas Agasonum, qua suas habet descriptas constitutiones ab Illustrissimi ordinario ! …! .

Chiesa di Santa Maria in Coeloseo

Visita del giorno 28 dicembre 1612 (Sacra visita 1612, cc. 157-159):

Ad hanc ecclesiam patet aditus per Coemeterium, quod mundum est, et in eius medio basis lateritia est, qua Crucem ferream sustinet, ibidemq(ue) tres areae lapideae conspiciuntur. Ecclesia tres habet naves, et medijs quidem parietes columnis lateritiis duabus sustinantur, tota tegitur tegulis terreis extrinsecus et intrinsece laqueata est, et pavimentum laterculis terreis sternitur. Duo sunt Altaria maius, quod in summo maioris Navis opere fornicato extructum est, fixum et stabile retinet Tabernaculum. Smi Sacramenti ligneum, qua deauratum, qua depictum, conopeis sericis semper contectum, et ante illud lampas diu noctuque ardet. Post praedictum Tabernaculumm Tabula cernitur in superiori parte paululum rotunda columnis ligneis deauratis ornata, in qua expressa est Imago Bmae Virginis in Caelum ascendentis, et effigies SS. Petri et Pauli, S. ! *fenestra*! et S. Iustinae. Quinq(ue) in totum sunt fenestrae, una quadrata à letere dextero maioris Altaris vitrea, clatris ferreis munita, altera item vitrea, sed orbicularis è regione eiusdem altaris. Tertia super ecclesiae ianuam vitrea quadrata, quam extrinsecus clatri ferrei muniunt, quarta in navi sinistra ecclesia opere vitreo clausa quadrata, ab hac in debita proportione distat quinta fenestra eiusdem operis et figura. Aliud altare est in hace eadem navi ad orientem S. Margaritae dicatum, in cuius fornicato pariete et Annunciatio B.mae Virginis, et nonnullorum SS. effigies depictae sunt. In pariete ad latus dexterum maioris Altaris extructa est fenestrella pro Sanctorum reliquiis, et ad laevum pro oleo sancto. Ambae ostiolis, et clavibus munita in eodem sinistro latere est angusta ianua, ex qua in sacristiam itur, cuius parieti adhaerit armarium oblongum ad supellectilia ecclesiae conservanda. HInc proximae sunt Edes Parochiales sedes Confessionalis ad formam in navi sinsitra sita est inter duas fenestras. Vas marmoreum rotundum aquae benedictae cernitur à dextris in ingressu ecclsiae. Demu Turris Campanaria supra sacristiam extructa est, qua duas Camapans habet.

Chiesa di Santa Maria in Foris

Visita del giorno 14 dicembre 1612 (Sacra visita 1612, cc. 152-153):

Ecclesia satis angusta videtur esse, non tamen omnino inconcinna. Operta est extrinsece tegulis terreis intrinsece fulcitur trabibus. In parietibus dealbatis dua sunt fenestrae lateritiae, tela instructae, Pavimentum laterculis terreis stratum est. Ad Altare, quod totum lateritiu(m) est, uno gradu ascenditur. Super illud constitutu(m) est Tabernaculum ligneum, qua depictu(m), qua deauratum, quod coropea suor(um) colorum vestiunt. Parieti adhaeret Imago in tela depcita, ibiq(ue) effigies Bmae Virginis medium locu(m) obtenet inter Divos Petrum et Paulum. Altari umbella imminet lignea absq(ue) fasciis à sinistris altaris est fenestella olei S(anc)ti clavi et ostiolo munita. Ante S(anctissi)mum Sacramentum lampas die noctuq(ue) ardet ! …! .
Sacristia item angusta prope ecclesiae ianua est, unam habet fenestram clatris ferreis tantum munitam ! …! .
Porta ecclesiae lateritia è regione est Altaris formae quadratae in ecclesia altera est ianua, qua ad aedes Parochiales contiguas itur ! …! .
Turris Campanaria lateritia prope ianuam extructa est in sinistro latere cum duabus campanis.

Chiesa di Santa Maria Maggiore

Visita del giorno 10 gennaio 1613 (Sacra visita 1613, cc. 241-243):

Ecclesia haec ab vetustatem semidiruta est et abside excepta, inculta et rudis, formam Crucis habet cum tribus navibus, tegitur tegulis cortilibus, et trabibus fulcitur navis parietes XVI. Marmoreis columnis recto ordine hinc inde dispositus sustinentur ! …! .
In abside opere musius ornata est et crustis uxiorum lapidum, cancello ligneo septa, ad quam uno gradu ascenditur, extructum est Altare lateritium ad orientem debita supellectili insctructum, et candelabris ex auricalco. Ibidem est tabernaculum ligneum rotundum pictura et auro decoru(m) suis pro tempore coropeis coopertum et clavi obseratum, quod S(anctissi)ma Sacramentu in Pixide asservatum custodit, et ante illud lampas diu noctuq(ue) ardet. Post Tabernaculum parieti adherit Tabula, aurata coronide circumdata, qua B. Virginem sedentem filium amplexam exprimet, cuius dexteram tenet S(anc)tus Ioseph, sinistram S(anc)tus Hieronymus. Umbella è tela Altari imminet, in cuius sinistro latere extructa est fenestrella olei S(anc)ti clavi obserata, nec longe abest sedes Confessionalis ad formam à latere dextero est parva ostiam, per quod itur in Sacristiam angustam quidem, sed aptum ad supellectilem conservandam. Ibi una est fenestra lateritia, clavis ferreis munita, laqueari ligneum est pavimentum laterculis stratum, parietes albi. Fenestrae duae lateritiae quadrangulares vitreae semper clausae lumen in abside admittunt, una à dextris, altera à sinistris Altaris. Ianuae duae altera maior è regione Altaris satis ampla lateritia quadrangularis, altera minor à sinistro latere Absidis, iuxta quam sunt ades Parochialos satis commode. Aliud est altare à terra elevatum B(eatae) Virginis prope ianuam maiorem ad illius dexteram, cuius imago in parieti depicta velo obstenditur, circa quam multae sunt effigies cereae votivae. Concha aquae S(anct)ae è marmoreaque rotunda ampla pilae marmoreae imminet ad sinistram ingredientium.

Oratorio di Santa Marta (e San Cassiano)

Visita del giorno 10 gennaio 1614 (Sacra visita 1614, c. 898):

Angusta est ecclesia, habet tantum unum Altare lateritium cum lapide sacrato, et Tabula S. Martha in tela. Post Altare est Sacristia, in qua Armarium ligneum retinet quandam supellectilem Altaris. Visitur parva Turris Campanaria cum parva Campana, vas aqua sancta muro infixum est ad dexteram ingridientium.

Chiesa di San Michele in Africisco

Visita dei giorni 6 dicembre-4 gennaio 1613 (Sacra visita 1613, cc. 211-214):

> Ecclesia tres habet navis, cuius media fulcitur tum columnis duabus marmoreis, tum pilis lateriis, cooperta est tegulis cortilibus extrinsece, intrinsece trabibus sustentatur. Altare est situm in fronti illius ad orientem ad formam semicirculi, in fornici est musivo opere cernitur effigies Christi, S. Michaelis à dextris, S. Gabrielis à sinistris. Tabernaculum ligneum rotundum coloribus, auroque decorum, intrinsecus velo serico rubeo vestium, super altare fixum est et stabile, quod suis pro tempore coropeis contegitur, Dua fenestrae lateritiae vitrea, clatris ferreis extrinsece munitae, una à dextris, altera à leva Altaris eid(em) lumen impertiunt. Dua item fenestrellae in parieti dextero et sinsitro extructa clavibus obserata, et sacrum oleum et SS. Reliquias custodiunt. Altare cancellis ligneis septum est, instructum debita supellectili et candelabris cum Cruci ex auricalco, et ante S(antissi)mum Sacramentum lampas diu, noctuq(ue) ardet. Fenestra dua in medio navis prope tectum ! …! extructae sunt.
> Super ostium est regione Altaris ex marmore quadratum columnis decorum depicta est Imago S(anc)ti Michaelis. Ibidem est fenestra obicularis vitrea, fons marmorreus aquae lustralis ad dexteram est collocatus. Pavimentum laterculis stratum est.
> In navi dextera laqueata tegulis, contecta Altare lateritium est ad orientem S(anctissi)mo Crucifixo dicatum, eius sacellum est concameratum, et plurium colorum rosis depictum. In Iconi expressa est effigies Christi Crucifixi, quem duo Angeli medium tenent. In ima parte B(eatae) Virginis imago et Sancti Hieronymi. Instructu(m) est altare necess(ari)a supellectile, Candelabris duobus, et Crucifixo ex auricalco. Fenestra una à dexteris Altaris aperta est lateritia vitrea clatris ferreis et rete munita, alia fenestra eodem modo fabricata est regione Altaris. In hac navi posita est sedes Confissionalis ad formam.
> In fronte navis sinistrae fornicatae Cappella extructa est eodem modo concamerata S(anctissi)mae Trinitati, et D(ominae) Mariae Conceptae dicata. Lumen excipiunt tres fenestrae orbiculares vitrea clatris ferreis munita. In tabula expressit Pictor effigiem B(eatae) Virginis cum Filio à dextris S(ancti) Michaelis, à sinistris S(ancti) Petri. Altari lateritium necessaria supellectili, candelabris et Cruce ex auricalco instructum est. E regione huius Altaris sita est sacristia concamerata, in qua est fenestra orbicularis vitrea, clatris ferreis et rete munita semper clausa, Armarium ligneum parieti adhaeret, quod superlectilem Sacristiae custodit. Non est locus ad lavandas manos Sacerdotis.
> In eadem navi porta exigua exctructa est p(er) quam est exitus in aream et aedes Parochiales, ibidem parieti appensa est grandis Tabula depicta effigie S(ancti) Michaelis. Turris campanaria supra sacristiam in altum excurrit forma quadrangulari est laterculis, in quatres sunt campana.
> Parva area muro circumdata cum ostio lateritio quadranguolari prope viam ante ipsam ecclesiam extat.
> Erecta est in hac ecclesia Societas Piscator(um) sub invocatione S(ancti) Petri ! …! .

Chiesa dei Santi Nicandro e Marziano

Visita del giorno 4 gennaio 1613 (Sacra visita 1613, cc. 186-187):

> Ante ingressum huius ecclesiae extat Porticus concamerata quatuor lateritius columnis sustentata. Ostium est lateritium quadrangulare, in cuius superiori parte depicta sunt effigies S(anctorum) titularium. Ipsa ecclesia tres habet naves, media autem parietes columnis lateritius sustentatur. Constat tectum ex tegulis ! …! . Unum est Altari ad orientem in Abside Ecclesiae, stellis depictis ornata constructum, et omni necessaria supellectili instructum. Super illud visitur Tabernaculum ligneum deauratum

quadrangulare, in quo S(anctissum) Sacramentum asservatur, et ante illud diu, noctuque lampas ardet. Post Tabernaculum Icon è tela effigiem refert B(eatissi)mae Virginis filium complexae, à cuius dextris S(anctus) est Nicandrus, à sinistris S(anctus) Martianus. In parieti à sinistro latere excructa est fenestrella ostiolo et clavi obserata ad custodiam sanctor(um) oleorum. Media navis quoatuor sunt fenestrae prope tectum opere telae constructae. Vas marmoreum rotundu aquae S(anct)ae Columna sustinet à dextris ecc(leasi)ae ingressu sedes Confessionalis ad formam manet prope Altare à dextris illius. In summo Navis dextera depicta in muro est effigies B(eatissi)mae Virginis, S(ancti) Ioannis Evangelistae, et S(ancti) Ioannis Bapt(ist)ae ibidem sunt duae fenestrae lateritiae quadrangulares. In fronte sinistrae navis apertum est ostium parvum, per quod in hortus curati patet aditus, ibique fenestra est quadrata, clatris ferreis munita ad modum Crucis.

Chiesa di San Pantaleone

Visita del giorno 26 agosto 1613 (Sacra visita 1613, cc. 484-485):

Ecclesia est decentis magnitudinis et structurae duas habet naves, quarum p(rim)a et maior satis amplior est, quam alia. In ea Altare maius erectum lateritium est. Sustinet Tabernaculum S. mi Sacramenti ligneum deaurati, ante illud lampas assidua ardet, cancelli muniunt altare. Fenestrella à cornu epistulae servat olea S.ta vasa quedam Reliquiarum sanctorum asservantur in proximo altari Sancta Mariae Magdalenae. Quatuor sunt alia Altaria, unum à lateri Evangelij S. ta Mariae Magdalenae sacrum, secundum S.mo Sacramento, in quo erecta est Societas Laicorum Sanct(issi)mi Sacramenti, quod cancillis ligneis circundatur, à latere epistolae; tertium D. Roccho ex eadem parte cum celebri Tabula ipsius Sancti; quartum S. Lucia, cum è regione maioris Altaris collocatum sit, iussit Illustrissium demoliri. Sagristia ets proxima altari maiori.

Chiesa di San Paterniano

Visita del giorno 12 gennaio 1613 (Sacra visita 1613, cc. 249-251):

Ecclesiae unius est navis satis decorae, tegitur extrinsece tegulis cortilibus, intrinsece tabulis fulcitur. In parietibus dealbatis una aperta est fenestra quadrangularis lateritia, clavis ferreis munita, in medis scilicet ecclesiae à latere sinistro.

Ad altare, quod in eminentiori loco ecclesiae ad formam nicchiae situm est ascenditur gradu uno lateritio, et duobus ligneis instructum est debita supellectili. Tabernaculum fixum est ac stabile ex ligno, qua(m) depicto, qua(m) deaurato, ante illud lampas diu noctum(que) accensa est expensis Rectoris. Altare nullum habet annexum onus, ab eius sinistro latere extructa est fenestrella ad olea s(anc)ta conservanda, qua ostiolo et clavi obseratur ab eodem latere non longe ab Altari extructa est sedes Confissionalis, qua cum non omnino sit ad formam, eget instauratione.

Post tabernaculum est Icon ex tela, in qua coloribus expressa est effigies S(anc)ti Paterniani Epi(scopi). E(st) regione Altaris sita est ianua Ecclesiae lateritia quadranglaris. Ab extra frons Templi depicta est cum effigie supra ianuam S(anc)ti Titularis, ibidem(que) una fenestrella est orbicularis clatris ferreis munita. Pavimentum lateritium aequali est ac mundum. Ante Altare sepulcrum extructum est pro Rectoribus tantum ecclesiae. Ad aedes Parochiales ecclesiae proximas est aditus per ostium in medio ecclesiae extructum ad latus dexterum. Turris Campanaria extructa in angulo dextero in ingressu ecclesiae duas habet Campanas. Sacristia est à latere sinistro fornicata, sed angusta, habet parietes dealbatis,

pavimentum lateritium et fenestram unam lateritiam, parieti armarium adhaeret ad conservandam ecclesiae supellectiles.

Chiesa della Santissima Trinità

Visita del giorno 16 aprile 1605 (Sacra visita 1605, ff. 69v-71r)

Visitavit Altare maius sub invocatione S(anctissi)ma Trinitatis fornicatum in capite ecclesiae ad orientem situm, quod Iconam habet quadratam magnam ad proportionem firmam, et stabilem columnis ligneis quadratis eleganter incisis, et deauratis septam S(anctissi)ma Trinitatis in parte superiore, Beatae Virginis, et D(omini) N(ostri) Iesu Christi in media, Sti Apollinaris à dextris, Sti Theodori à sinistris in tabula depictis imaginibus ornatam.
S(anc)t(issim)ae Trinitatis in parte superiori D(omini) N(ostri) Iesu Christi in media, Angelor(um) multor(um) S(anc)ti Apollinaris a dextris, S(anc)ti Vitalis Martiris à sinistris imagines in pariete sub Iconam sunt depictae.
Altare Crucem, et candelabra sex habet auricalchi, mappam mundum decentem ad illius utramque imam partem, mensam ligneam lapidem marmoreum consecratum angustum ligno anglutinatum, pallium sericeum album S(anctissi)mae Trinitatis imagine auro, et serico segmentatis in medio decoratis, bradellam ligneam.
Visitavit Altare Sancti Erasmi Martiris in medio ecclesiae parieti dextro coherens, Imaginem S(anc)ti eiusdem exinterati in tela tabulis anglutinata, et columnis ligneis ornatis depictisque, Crucem ligneam depictam, candelabra duo lignea, mappam decentem, mensam ligneam, lapidem marmoreum consecratum angustum brevem, et minus decentem, ligno anglutinatum pallium coraminis aurei, et argentei imagine S(anc)ti Erasmi depicta in medio ornatum, et bindellam habens ligneam.
Visitavit Altare sub invicatione S(anc)tae Catherinae (…), quod habet Iconam elegantem columnis ligneis deauratis, ac depictis septam ad altaris proportionem magnam, firmam ac stabilem Beatae Virginis, et D(omini) N(ostri) Iesu Christi in medio Sanctae Catherinae, Sancti Apollinaris, ac trium Angelor(um) à dextris, Sancti Iohannis, S(anc)ti Vitalis, ac trium Angelor(um) à sinistris, unius Angeli in imo imaginibus eleganter depictis ornatam, Crucem depictam ligneam, candelabra duo lignea, mappam decentem, mensam ligneam aurei, argenteiq(ue) coraminis palliorum S(anc)tae Catherinae imagine depicta, in medio decoratum, bindellam ligneam.
Visitarunt sacristiam, Calicem unicum, pallia, casulas albas, purificatoria, et supellectilem ecclesiam.
Eccl(esi)a decentis structurae formam habet, cancellum ligneum ceruleo depictum colore in extremitate fornicis collocatum annexa habet scabella ad usum orandisque fenestram unam à dextris Altaris quadratam latericiam vitreo clausam opere ostium latericium quod introitum prebet in oratorium S(anctissi)mae Annunciationis fenestram latericiam quadratam supra illud vitreo clausam opere Sancti Vincentij ordinis predicator(um) imago in pariete depicta à sinistris est fenestram supradicta similem supra illam.
Sedilia lignea viridi depicta colore ab utraq(ue) eccle(s)iae parte parieti adherentia.
Altare Sancti Erasmi martiris parieti dextro adherens in medio ecclesiae erectum.
Altare S(anc)tae Catherinae e regione supradicta à sinistris.
Scabella lignea quattuor viridi depicta colore ad usum orandi.
Scabella decem lignea ad usum sedende ord(i)ne recto collocata.
Tectum extrinsecum ex tegulis ! …! .
Parietes dealbatos, ac mundos.
Ostium latericium quadratum e, regione maioris Altaris, fenestram unam latericiam quadratam clatris ferreis munitam à dextris illius, alium similem à sinistris, Chorum ligneum supra illas multis depictam coloribus ! …! .
Fontem marmoreum rotundum ad aspergendum aquam benedictam supra columnam marmoream collocatum ad dextera in ingressu.

Pavimentum latericium ! …! .
Campanile à dextris ecclesiae in angulo duas habet campanas mediocres.
Sacristia ostium habet latericium foribus ligneis munitum clave clauditur quae per hospitalarium detinetur, fenestram habet unicam latericiam quadratam, vitreo clausum intrinsecus.
Sedilia lignea viridi depicta colore circa eam collocata parieti adherentia ! …! .
Scrinium unum et supra depictum S(anctissi)mae Trinitatis à dextris S(anc)ti Apollinaris à sinistris depictis imaginibus exornatum ! …! .

Chiesa di Sant'Ursicino

Visita del giorno 12 agosto 1613 (Sacra visita 1613, f. 444r):

Hac ecclesia satis angusta est ! …! .

Unum habet Altare, in quo cum tantum celebretu semel in anno in die festo titularis, paucam habet supellectilem eam cum opus est, mutuam Rector accipit ab ecclesia cathedrali ! …! .

Ianua lateritia depressa est è regione Altaris, supra quam est exigua fenestrella.

Chiesa dei santi Vincenzo ed Anastasio

Visita del giorno 16 gennaio 1608 (Sacra visita 1608, cc. 294-296):

Forma pervetusta est, tegitur tegulis terreis cortilibus extrinsece, et intrinsece loco laquearis trabibus fulcitur; media eius pars altera fornice ornatur, sub qua ad orientem extructum est Altare omni supellectili extructum. Tabernaculum S(anctissi)mi Sacramenti parvuum est, quadrangulare depictum et inauratum, post illud cernitur Icon, in qua S(ancti) Vincentius et Anastasius mediam venerantur B(eatam) Virginem vulnis Christum complexam. Altari umbella obserica varij coloris impendet, à cuius dextera parte extructa est fenestra orbicularis vitrea cum clatris ferreis, è regione huius alia est quadrangularis cortacea cum clatris ferreis, aliae duae sun fenestrae prope tectum vitreae. A sinistro latere Altaris fenestrella aperta est depicta, ostiolo cum clavi munita, qua olea S(anc)ta custodiuntur. Ante S(anctissi)mum Sacramentum diu noctuq(ue) lampas ardet. Nullum est Coemeterium, nulla Sacristia ! …! .
Pavimentum marmoreum est sub fornice, extra illam lateritium. Vas marmoreum angustum aquae s(anct)ae columna sustinet à dextris ecclesiae in ingressu. Ex eadem parte cernitur Campanile in angulo cum una Campana, quae de ecclesia pulsatur.

Chiesa di San Vittore

Visita 1613, c. 259:

Struttura Ecclesiae: Ecclesia hac longor multi quam lata desinet in Absidem ad formam semicirculi ! …! .

Supra Altare lateritium debita ornatum supellectili fixum est Tabernaculum ligneum depictum et deauratum, clavi obseratum. Post illud Icon est, in cuius tela depicta est Imago B(eatissi)ma Virginis cum effigie S(anc)ti Petri à dextris, et S(ancti) Victoris à sinistris. In summo absidis est imago S(anctissi)mi Crucifixi lignea lineo velo circumornata. Ante S(anctissi)mum Sacramentum lampas semper ardet ! …! .

Inventario parrocchiale 1697, f. 15r:

> In chiesa vi sono tre altari, cioè l'Altare Maggiore con gradini e pallio di marmo, con quadro o su Ancona Grande di marmo di Filippo Pasquali con le figure di San Giuseppe col Puttino Giesù, S. Vittore e s. Eustachio, con cornice attorno intagliata e dorata et un ornamento dipinto in tela; un altro altare con l'imagine del S. Crocefisso di legno in rilievo grande con Pradella, Pietra Sacra e gradini di legno; un altro altare e Cappella dedicata alla B.V. della Neve cpn gradini, et Ancona dorata in parte dove sta dipinta la Santissima Vergine in mezzo a due serafini con Bambino Gesù e da un lato S. Carlo Borromeo, e dall'altro S. Antonio Abbate, al quale Altare sta eretta la compagnia della Madonna della Neve.

4. Decreto 1805 (promulgato da Napoleone Bonaparte per la riduzione e riorganizzazione delle parrocchie a Ravenna):

NAPOLEONE per la Grazia di Dio e per le Costituzioni, Imperatore de' Francesi e Re d'Italia, sopra rapporto del Ministro per il Culto

DECRETA

Son riunite le parrocchie delle venti Città principali del Regno nell'ordine seguente:

! …!

RAVENNA:

Alla parrocchia della Cattedrale sono riunite le parrocchie di San Giovanni in Fonte e dei Santi Giovanni e Paolo.

Alla parrocchia di Santa Maria Maddalena è riunita la parrocchia di San Vincenzo ed Anastasio.

Alla parrocchia di Sant'Apollonia in Classe è riunita la parrocchia di Sant'Agata Maggiore.

Alla parrocchia di Sant'Eufemia sono riunite le parrocchie di Santa Maria in Coeloseo, di Santa Maria in Foro, e di Santa Croce.

Alla parrocchia di Santa Barbara in Porto è riunita la parrocchia di San Paterniano.

Alla parrocchia di San Nicandro in San Giovanni Evangelista è riunita la parrocchia di Sant'Agnese.

Alla parrocchia di San Clemente in San Giovanni Battista è riunita la parrocchia di San Vittore.

Alla parrocchia di Sant'Apollinare in Veclo in San Vitale è riunita la parrocchia di Santa Maria Maggiore in San Michele in Africisco.

! …!

BIBLIOGRAFIA

L'adeguamento delle chiese 1996
L'adeguamento delle chiese secondo la riforma liturgica. Nota pastorale della Commissione episcopale per la liturgia CEI. Milano, Paoline Editoriale Libri 1996.

ALCE 1958
V. ALCE, *Cronologia d. opere d'arte della cappella di S. Domenico in Bologna dal 1597 al 1619*, in *Arte antica e moderna*, 1958, 3-4, pp. 292-394.

AMADEI 1951
E. AMADEI, *Leggenda e storia di Santa Maria in Porto*, in «Il Quotidiano di Ravenna» del 6 febbraio 1951.

AMBROSINI MASSARI, CELLINI 2006
Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena, a cura di A.M. Ambrosini Massari e M. Cellini. Milano, Motta Editore 2005.

ARFELLI 1936
A. ARFELLI, *La Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Ravenna*, Roma, La Libreria dello Stato 1936.

ARRIGHETTI 2016a
C . ARRIGHETTI, *Le prime testimonianze letterarie sull'arte di Francesco e Bernardino Zaganelli*, in «Ravenna Studi e Ricerche», XXIII (2016), pp. 11-62.

ARRIGHETTI 2016b
C . ARRIGHETTI, *La vocazione veneziana per la grafica tedesca: distillazioni düreriane in alcune opere di Francesco Zaganelli*, «Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le Province di Romagna», LXV (2016), pp. 135-165.

ARTIOLI, MONDUCCI 1981
Dipinti "reggiani" del Bonone e del Guercino (pittura e documenti), catalogo critico della mostra, a cura di Nerio Artioli ed Elio Monducci, Reggio Emilia 1981.

ASCARELLI 1950
San Filippo Neri e il contributo degli Oratoriani nella cultura italiana dei secoli XVI-XVIII, mostra bibliografica. Prefazione di F. Ascarelli, Roma 1950.

BAGLIONE 1642
G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino ai tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*. Roma 1642.

BALDINI 2011-2012
E. BALDINI, *Cesare Pronti e Francesco Negri, collaboratori ravennati dei* vetera monimenta, in «Ravenna Studi e Ricerche», XVIII-XIX (2011-2012), pp. 137-170.

BAROCCHI 1961
P. BAROCCHI, *Trattati d'arte tra Manierismo e Controriforma*. Bari, Laterza .

BAROCCHI 1960-1962

Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma. I: Varchi, Pino, Dolce, Danti, Sorte; II: Gilio, Paleotti, Aldovrandi; III: C. Borromeo, Ammannati, Bocchi, R. Alberti, Comanini, a cura di Paola Barocchi, Bari, Laterza 1960-1962.

BARUFFALDI 1843
G. BARUFFALDI, *Vita di Carlo Bononi, pittore ferrarese*. Ferrara, pei tipi di Domenico Taddei 1843.

BARUFFALDI 1846
G. BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi, scritte dall'arciprete Girolamo Baruffaldi*, Ferrara, coi tipi dell'editore Domenico Taddei 1846, tomo II.

BASCHET 2014
J. BASCHET, *L'iconografia medievale*, Milano, Jaca Book 2014.

BAZZOCCHI 2015
A. BAZZOCCHI, *La confraternita ravennate di san Carlo Borromeo presso la chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano*, in «Annali Romagna/Libro Aperto», 2015, pp. 65-72.

BECHERUCCI, GNUDI 1938
L. BECHERUCCI, C. GNUDI, *Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo*, catalogo della mostra, Forlì 1938.

BELLORI 1672
G.P. BELLORI, L*e Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, Roma 1672.

BELTRAMI 1783
F. BELTRAMI, *Il forestiere istruito delle cose notabili della città di Ravenna*. Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore 1989 (ristampa moderna dell'edizione originale: Ravenna, appresso Antonio Roveri 1783).

BENATI 1995
Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche, a cura di D. Benati, catalogo della mostra (Rimini), Milano, Electa 1995.

BENDAZZI, RICCI 1977
W. BENDAZZI, C. RICCI, *Ravenna. Guida turistica*, Ravenna, Sirri 1977.

BENTINI 1982
J. BENTINI, *Luca Longhi e la pittura su tavola in Romagna nel '500*, catalogo della mostra a cura di J. Bentini (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 6 maggio-20 giugno 1982), ed. Bologna 1982.

BERENSON 1968
B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, voll. 3, London 1968.

BERNICOLI 1912
S. BERNICOLI, *Arte e artisti in Ravenna*, in «Felix Ravenna», 6, (1912), pp. 217-243.

BIANCHI 2008
I. BIANCHI, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. G. P. teorico e committente*, Bologna, Editrice Compositori 2008.

Bibliotheca Sanctorum 1961-1969
Bibliotheca Sanctorum. Roma, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense 1961-1969, voll. I-XII.

BISOGNI 1975
F. BISOGNI, *Problemi iconografici riminesi: le storie dell'Anticristo in Santa Maria in Porto Fuori*, in «Paragone», n. 305 (luglio 1975), pp. 13-23.

BISOGNI 1976
F. BISOGNI, *Problemi iconografici riminesi: la cappella di san Matteo in Santa Maria in Porto Fuori*, in «Paragone», n. 311 (gennaio 1976), pp. 39-48.

BOAGA 1971
E. BOAGA, *La soppressione innocenziana dei piccoli conventi in Italia*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1971.

BOESCH GAJANO, SCARAFFIA 1990
S. BOESCH GAJANO, L. SCARAFFIA, *Luoghi sacri e spazi della santità*, Torino, Rosemberg & Sellier 1990.

BOLOGNESI 1986
Ravenna in età veneziana, a cura di D. Bolognesi. Ravenna, Longo Editore 1986.
Regula Portuense, in Migne, *Patrologia Latina*, vol. CLXIII, 1854, pp. 680-748.

BONDI, GARAVINI, GIUNCHI 2008
A. BONDI, E. GARAVINI, A. GIUNCHI, *La bottega dei Cignani e la pittura sacra in Romagna*, catalogo della mostra (Forlì). Castrocaro Terme, Vespignani Editore 2008.

BOSCO 1986
La Maddalena tra sacro e profano: da Giotto a De Chirico, a cura di M. Bosco, catalogo della mostra (Firenze). Milano, Mondadori 1986.

BOTTARI 1673
G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, VII, Roma 1673.

BOVINI 1969
G. BOVINI, *La recente identificazione del «Monasterium Sanctorum Johannis et Barbatiani» d'età placidiana a Ravenna*, in «Starinar», Beograd 1969, pp. 23-24.

CERONI, VIROLI 1994
La bottega dei Barbiani. Due secoli d'arte a Ravenna, a cura di N. Ceroni e G. Viroli, Ravenna, Longo Editore 1994.

BURSCHEL 1996
P. BURSCHEL, *Imitatio sanctorum, ovvero: quanto era moderno il cielo dei santi post-tridentino?*, in *Il Concilio di Trento e il moderno*, a cura di P. Prodi, Bologna, Il Mulino 1996, pp. 309-333.

BULGARELLI FABBRI 1994a
P. BULGARELLI FABBRI, *Giovanni Battista Barbiani, La Vergine con il Bambino e santi* (scheda), in *La bottega dei Barbiani. Due secoli d'arte a Ravenna*, a cura di N. Ceroni e G. Viroli, Ravenna, Longo Editore 1994, pp. 165-167.

BULGARELLI FABBRI 1994b
P. BULGARELLI FABBRI, *Giovanni Battista Barbiani, La Vergine con il Bambino e i santi Carlo Borromeo e Giuseppe* (scheda), in *La bottega dei Barbiani. Due secoli d'arte a Ravenna*, a cura di N. Ceroni e G. Viroli, Ravenna, Longo Editore 1994, pp. 167- 168.

BULGARELLI FABBRI 1994c
P. BULGARELLI FABBRI, *Giovanni Battista Barbiani, La Vergine con il Bambino e i santi Pietro e Maddalena* (scheda), in *La bottega dei Barbiani. Due secoli d'arte a Ravenna*, a cura di N. Ceroni e G. Viroli, Ravenna, Longo Editore 1994, pp. 164-165.

BURCKHARDT 1988
J. BURCKHARDT, *Pale d'altare del Rinascimento*, Firenze, Cantini Scolastica 1988.

BURKE 1972
P. BURKE, *Culture and Society in Renaissance Italy 1420-1540* (Studies in Cultural History), London, Batsford 1972.

BUSCAROLI 1938
R. BUSCAROLI, *Le opere esposte*, in «Melozzo da Forlì», 4, 1938.

CAPPELLETTI, GHELFI, SASSU 2017
Carlo Bononi, L'ultimo sognatore dell'Officina ferrarese, a cura di F. Cappelletti, B. Ghelfi, G. Sassu, catalogo della mostra. Ferrara, Fondazione Ferrara Arte 2017.

CAPPI 1853
A. CAPPI, *Luca Longhi illustrato dal conte Alessandro Cappi*. Ravenna, per tipi del V. Seminario Arcivescovile 1853.

CASADIO 2011-2012
A. CASADIO, *Una nuova attribuzione della pala di San Rocco e san Martino di Tours nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, e due autori minori del Seicento pittorico ravennate: Gioacchino Muzzarelli e Pietro Ciomei*, in «Ravenna Studi e Ricerche», 2011-2012 (XVIII-XIX), pp. 171-189.

CASTIGLIONI 1932
F. BORROMEO, *De pictura sacra*, ediz. moderna a cura di C. Castiglioni con introd. Di G. Nicodemi, Sora, P.C. Camastro 1932.

Codex 1983
Codex Iuris Canonicis auctoritate Ioannis Pauli P.P. II promulgatus, 25 gennaio 1983.

CARAVITA 1964
R. CARAVITA, *Rinaldo da Concorrezzo arcivescovo di Ravenna al tempo di Dante*, Firenze, L.S. Olschki 1964.

CAROLI, ORSELLI, SAVIGNI 2013

M. CAROLI, A.M. ORSELLI, R. SAVIGNI, *Santuari d'Italia. Romagna*. Roma, De Luca Editori d'Arte 2013.

CARROLI 1583
B. CARROLI, *Il giovane ben creato, diviso in tre libri, nel primo de' quali si contiene come si deve vivere christianamente. Nel secondo come si deve governare la famiglia et che buoni costumi debba tenere ed osservare. Nel terzo s'impara tutto quello che s'appartiene all'arte dell'agricoltura. Libro utile et necessario ad ogni persona*, in Ravenna, presso Cesare Cavazza, 1583

CASALI 1994
E. CASALI, *Religione e "instruzione" cristiana*, in *Storia di Ravenna. Dalla dominazione veneziana alla conquista francese*, a cura di A. Vasina, Venezia, Marsilio 1994, IV, pp. 417-460.

CASSOLI 1985
P. CASSOLI, s.v. *Curti, Girolamo, detto il Dentone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 31 (1985).

Catalogo 1892
Catalogo della Regia Pinacoteca di Milano (Palazzo Brera). Milano 1892.

CENTANNI 1938
L. CENTANNI, *Le rapine di opere d'arte fatte alle Romagne sotto il primo Regno Italico*, in «Melozzo da Forlì», ottobre 1938, 5, pp. 263-268.

CENTANNI 1939
L. CENTANNI, *Le rapine di opere d'arte fatte alle Romagne sotto il primo Regno Italico*, in «Melozzo da Forlì», gennaio 1939, 6, pp. 317-320.

CERONI 2001
Pinacoteca Comunale di Ravenna. Museo d'Arte della Città. La collezione antica, a cura di N. Ceroni, Ravenna, Longo Editore 2001.

CERONI 2003
Il restauro della Pala di Santa Barbara: Ravenna, Museo d'arte della città, Loggetta Lombardesca, a cura di N. Ceroni, Ravenna 2003.

CERONI, FABBRI, SPADONI 2007
Una bottega del Cinquecento a Ravenna: Luca Longhi, catalogo della mostra a cura di N. Ceroni, A. Fabbri, C. Spadoni, Ravenna, MAR 2007.

CHASTEL 2006
A . CHASTEL, *Storia della pala d'altare nel Rinascimento italiano*, Milano, Bruno Mondadori 2006.

CHENIS 1991
C. CHENIS, *Fondamenti teorJuliaici dell'arte sacra. Magistero post-conciliare*. Roma, Las 1991.

CHENIS 1999

C. CHENIS, *I beni culturali della Chiesa: criteri generali e quadro istituzionale*, estr. da «Seminarium», a. 39 (1999), n. 2-3, pp. 260-281.

CICOGNANI 1995
E. CICOGNANI, *L'interpretazione dell'arte della controriforma e dell'arte barocca in una bottega ravennate fra XVI e XVIII secolo*, in «Ravenna studi e ricerche», II (1995), pp. 117-119.

CITTADELLA 1783
C. CITTADELLA, *Catalogo Istorico dei pittori e scultori Ferraresi e delle opere loro con in fine una nota esatta delle più celebri pitture delle chiese di Ferrara*, tomo IV, in Ferrara, per Francesco Pomatelli 1783.

CLERICI BAGOZZI 1975
N. CLERICI BAGOZZI, *Longhi Luca*, in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei Pittori e degli Incisori Italiani,* VII, Torino 1975, pp. 11-12.

COLOMBI FERRETTI 1985
A. COLOMBI FERRETTI, *Girolamo Genga e l'altare di S. Agostino a Cesena*, Bologna, Nuova Alfa 1985.

COLOMBI FERRETTI 1992a
A. COLOMBI FERRETTI, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, tomo II, Milano, Mondadori Electa 1992, pp. 867-868.

COLOMBI FERRETTI 1992b
A. COLOMBI FERRETTI, *La pittura in Romagna nel Cinquecento*, in *Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, tomo I, Milano, Mondadori Electa 1992, pp. 278-287.

Constitutio 1963
Constitutio de Sacra Liturgia Sacrosanctum Concilium (4 dicembre 1963)

CORONELLI 1708
V. CORONELLI, *Ravenna ricercata antico moderna. Accresciuta di memorie ed ornata di copiose figure*, Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore 1975 (ristampa anastatica moderna dell'edizione originale: Venezia, presso Convento dei Frari 1708).

CUPPINI SASSI 1981
S. CUPPINI SASSI, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra a cura di P. del Poggetto, P. Zampetti, Firenze, Centro Di 1981.

DE HORNEDO 1945
R.M. DE HORNEDO, *El arte en Trento*, in *El Concilio de Trento*, exposiciones e investigaciones por colaboradores de «Razón y Fe», Madrid, Razón y Fe, 1945, pp. 333-362.

DE LORENZI 1961
P. DE LORENZI, *Storia del Notariato Ravennate*, I. Ravenna, Arti Grafiche 1961.

DE MAIO 1973
R. DE MAIO, *L'ideale eroico nei processi di canonizzazione*, in *Riforme e miti nella Chiesa del Cinquecento*, Napoli, Guida Editore 1973, pp. 257-278.

DE MARCHI 1990
DE MARCHI, *Bernardino Zaganelli, Madonna col Bambino e le sante Caterina e Maria Maddalena,* in *Da Biduino ad Algardi, pittura e scultura a confronto*, a cura di G. Romano. Torino, Allemandi 1990, scheda n. 10.

DEJOB 1884
C. DEJOB, *De l'influence du concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques. Essai d'introduction à l'histoire littéraire du siècle de Louis XIV*. Paris, E. Thorin 1884.

DELEHAYE 1929
H. DELEHAYE, *L'Hagiographie ancienne de Ravenne*, in «Analecta Bollandiana», XLVI (1929), p. 20.

DELLA TORRE 1965
L. DELLA TORRE, *L'altare e il tabernacolo nelle nuove disposizioni liturgiche*, in «Atti della X settimana di Arte Sacra» (Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia), Ravenna 18-21 maggio 1965, pp. 68-79.

DELLA TORRE 2000
C. BORROMEO, *Istructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, a cura di S. della Torre, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana 2000.

DELLA TORRE 2002
G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane,1582*. Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana/Milano, Cad & Welness 2002 (ediz. moderna a cura di S. della Torre).

DELOOZ 1969
P. DELOOZ, *Sociologie et canonisations* (Collection Scientifique de la Faculté de Droit de l'Université de Liège 30), Liège 1969.

Dizionario Bolaffi 1972-75
Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei Pittori e degli Incisori Italiani, Torino, Bolaffi 1972-75.

DOMINI 2000
D. DOMINI, *La Ravenna di Luca Longhi*, in G. VIROLI, *I Longhi. Luca, Francesco, Barbara pittori ravennati (sec. XVI-XVII)*, Ravenna, Longo Editore 2000, pp. 9-17.

DONATI 2007
A. DONATI, *Girolamo Marchesi da Cotignola*, Repubblica di San Marino, Aiep Editore 2007.

DONATI 2000
D. DONATI, *Medaglie e placchette dedicate alla Madonna Greca di Ravenna,* Ravenna, Libreria Antiquaria Tonini 2000.

EMILIANI 1973
A. EMILIANI, *Musei e museologia*, in *Storia d'Italia, I Documenti*, vol. V, II. Torino, Giulio Einaudi Editore 1973, 1620.

EMILIANI 1975
A. EMILIANI, *Mostra di Federico Barocci*, Bologna, Edizioni Alfa 1975.

EMILIANI 1985
A. EMILIANI, *Federico Barocci*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale 1985, tomo I e II.

EMILIANI 1992
A. EMILIANI, *Simone Cantarini*, in *La pittura in Emilia e in Romagna*. *Il Seicento*, a cura dello stesso. Milano, Nuova Alfa Editoriale/Credito Romagnolo 1992, I, pp. 207-218.

Enciclopedia Italiana 1949
Enciclopedia Italiana. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani 1949, voll. VI, XII, XIII, XXVI.

FABBI 2002
F. FABBI, *Sul perduto Oratorio della Croce. Tracce della Ravenna scomparsa*, Ravenna, Fernandel Scientifica 2002.

FABBRI (A.) 1994a
A. FABBRI, *Giovanni Battista Barbiani, La Madonna di Loreto e i santi Apollinare e Francesco* (scheda), in *La bottega dei Barbiani. Due secoli d'arte a Ravenna*, a cura di N. Ceroni e G. Viroli, Ravenna, Longo Editore 1994, pp. 146-148.

FABBRI (A.) 1994b
A. FABBRI, *Giovanni Battista Barbiani (ambito), La Vergine con il Bambino e i santi Simone Zelota, Giuda Taddeo, Carlo Borromeo, Fabiano e Sebastiano* (scheda), in *La bottega dei Barbiani. Due secoli d'arte a Ravenna*, a cura di N. Ceroni e G. Viroli, Ravenna, Longo Editore 1994, pp. 158-159.

FABBRI (A.) 1994c
A. FABBRI, *Giovanni Battista Barbiani, Santa Monica e le sante vergini e martiri Regina, Vittoria, Maura e Fosca* (scheda), in *La bottega dei Barbiani. Due secoli d'arte a Ravenna*, a cura di N. Ceroni e G. Viroli, Ravenna, Longo Editore 1994, pp. 148-151.

FABBRI 2008
A. FABBRI, *Tra civiltà prospettica e prospettive lagunari. Un'aggiunta a Baldassarre Carrari*, in *Gli enigmi di un dipinto. Da Nicolò Rondinelli a Baldassarre*, a cura di N. Ceroni, A. Fabbri, C. Spadoni, catalogo della mostra, Ravenna, MAR 2008, pp. 19-87.

FABBRI 2013
C. FABBRI, *La Madonna del Sudore nel Duomo di Ravenna. Arte e devozione*. Ravenna, Longo Editore 2013.

FABBRI 2016
C. FABBRI, *Gli Eterni affetti. Il sentimento dipinto tra Bisanzio e Ravenna*. Ravenna, Longo Editore 2016.

FABBRI (P.) 1994
P. FABBRI, *La vita musicale*, in *Storia di Ravenna. Dalla dominazione veneziana alla conquista francese*, a cura di L. Gambi, Venezia, Marsilio 1994, IV, pp. 320-345.

FABBRI, BERTIERI 2012
Musica e società. Dall'Alto Medioevo al 1640, a cura di Paolo Fabbri e Maria Chiara Bertieri, vol. 1, Milano, McGrawHill 2012.

FABRI 1664
G. FABRI, *Le Sagre Memorie di Ravenna Antica*, Venezia, ed. Francesco Valvasense 1664.

FABRI 1675
G. FABRI, *Effemeride sagra et'istorica di Ravenna antica, erudito trattenimento di Girolamo Fabri*. Ravenna, Stamp. Camerali et Arcivescovali 1675.

FABRI 1678
G. FABRI, *Ravenna ricercata overo compendio historico delle cose più notabili dell'antica città di Ravenna ore disoccupate*, Bologna, Per Gio. Recaldini 1678.

FAENZI 1964
L. FAENZI, s.v. *Barbiani*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, VI, Roma, Treccani 1964, p. 194.

FAIETTI 1992
M. FAIETTI, *La pittura del Trecento a Ravenna*, in *Storia di Ravenna. Dal Mille alla fine della signoria polentana*, a cura di A. Vasina, Venezia, Marsilio 1992, III, pp. 657-682.

FAIETTI 1994
M. FAIETTI, *La pittura del Quattrocento a Ravenna,* in *Storia di Ravenna. Dalla dominazione veneziana alla conquista francese*, a cura di L. Gambi, Venezia, Marsilio 1994, IV, pp. 243-261.

FANTUZZI 1801-1804
M. FANTUZZI, *Monumenti ravennati de' secoli di mezzo per la maggior parte inediti*, Venezia, ed. Francesco Andreola 1801-1804.

FIANDRINI 1796
B. FIANDRINI, *Annali ravennati dalla fondazione della città sino alla fine del secolo XVIII*. Ravenna, 1796.

FIRPO 1944
T. Campanella. Poetica, a cura di L. Firpo, Roma, Reale Accademia d'Italia 1944.

FORTUNATI 1995
La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento. Un romanzo polifonico tra Riforma e Controriforma, a cura di V. Fortunati. Milano, Nuova Alfa Editoriale/Credito Romagnolo 1995.

FOSCHI 1988
U. FOSCHI, *La basilica dello Spirito Santo*, Ravenna, Cassa di Risparmio 1988.

FOSCHI 1991
U. FOSCHI, *La Madonna di Porto*, in «La Pie», Forlì 1991.

FOSCHI 1997

U . FOSCHI, *Il pittore guercinesco Cesare Pronti* (1626-1708), in «Ravenna Studi e Ricerche», IV/1 (1997), pp. 41-67.

FOSCHI 2001
U. FOSCHI, *Case e famiglie della vecchia Ravenna*. Ravenna, Longo editore 2001.
La Galleria dell'Accademia di Ravenna, a cura di A. Martini, Venezia, Neri Pozza Editore 1959.

GARAVINI 2009
La bottega dei Cignani in Romagna. Pittura di luce e di grazia, a cura di E. Garavini, catalogo della mostra, Castrocaro Terme, Tipografia Castrocarese 2009.

GARAVINI 2013
E. GARAVINI, *Un'inedita pala d'altare nella chiesa di San Vittore*, in *Spigolando ad arte. Ricerche di storia dell'arte nel territorio ravennate*, a cura di S. Simoni. Ravenna, Fernandel 2013, pp. 93-94.

GARDINI 2015
G . GARDINI, *Lo sposalizio mistico di santa Caterina: una pala per il Seminario arcivescovile*, in «Risveglio 2000» del 4 dicembre 2015, p. 7.

GHELFI 2004
B. GHELFI, *Ferrara estense: guida storico-artistica*. Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2004.

GHELFI 2011
B. GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento. Arte, committenza e spiritualità*. Ferrara (Seminario Diocesano di Ferrara-Comacchio), Edizioni Cartografica 2011.

GHIGI 1909
S. GHIGI, *San Carlo Borromeo a Ravenna*, Ravenna 1909, pp. 294-296.

GIGANTE 2015
L. GIGANTE, *Cinque xilografie della Passione da Altomünster alla Biblioteca Classense di Ravenna*. Ravenna, Longo Editore 2015.

GILIO 1564
G.A. GILIO, *Due Dialoghi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano. Nel primo de' quali si ragiona de' le parti Morali, e Civili, appartenenti a' letterati Cortigiani, & ad ogni gentil'huomo, e l'utile, che i Prencipi cavano da i Letterati. Nel secondo si ragiona de gli errori de Pittori circa l'historie. Co' molte annotationi fatte sopra il Giudition di Michelangelo, e altre figure, tanto de la vecchia, quanto de la nova Cappella: et in che modo vogliono esser dipinte le Sacre Immagin*i, Camerino 1564.

GINANNI 1769
P.P. GINANNI, *Memorie storico-critiche degli scrittori ravennati del reverendissimo padre d. Pietro Paolo Ginanni*. In Faenza, presso Gioseffantonio Archi 1769, tomo II.

GIOVANNINI 1994
C . GIOVANNINI, *I luoghi dell'assistenza*, in *Storia di Ravenna*, a cura di L. Gambi, IV, Venezia, Marsilio 1994, pp. 655-678.

GIULIANI 1995
C. GIULIANI, *La stampa a Ravenna nel XVI secolo. I primordi*, in *Il libro in Romagna, produzione, commercio e consumo dalla fine del secolo XV all'età contemporanea*, Convegno di studi, Cesena 1995, pp. 179-197.

GOTOR 2000
M. GOTOR, *La riforma dei processi di canonizzazione dalle carte del Sant'Uffizio (1588-1642)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei 2000.

GOTOR 2004
M. GOTOR, *Chiesa e santità nell'Italia moderna*. Roma-Bari, Laterza 2004.

GRIGIONI 1913
C. GRIGIONI, *Nota sull'arte e gli artisti a Ravenna: pittori del secolo XV*, in «Felix Ravenna», 9, (1913), pp. 355-365.

GUARDIGLI 2010
C. GUARDIGLI, *Le famiglie nobili e notabili ravennati e i loro ecclesiastici (1509-1796)*, Ravenna 2010 (dattiloscritto).

GUERRA 1826
G.B. GUERRA, *Le Glorie del greco simulacro di Maria che si venera in Ravenna nella basilica di Porto*. Lugo, per Vincenzo Melandri 1826.

GUGLIOTTA 2003-2004
B. GUGLIOTTA, *Santa Giustina del Duomo a Ravenna. Vita religiosa e storia strutturale e artistica*, Tesi di Laurea in Storia della Chiesa medievale e moderna, anno accademico 2003-2004, Università degli Studi di Bologna (Relatore: Alba Maria Orselli).

GULLI GRIGIONI 2000
E. GULLI GRIGIONI, *La Madonna Greca in Ravenna*, in *Donne nella storia nel territorio di Ravenna, Faenza e Lugo dal Medioevo al XX secolo*, a cura di C. Bassi Angelini, Ravenna, Longo 2000, pp. 21-24.

Il Museo Nazionale 1916
Il Museo Nazionale nel trimestre luglio-settembre 1916, in «Felix Ravenna», XXIII (1916), pp. 1021-1022.

INGOLI 1622
F. INGOLI, *De Parochis, & eorum officio libri quatuor, ex sacris Canonibus, Decretis, Conciliorum, & praesertim Trid. Constitutionibus Summorum Pont. Romano Catechismo, et aliquot sacrarum Congreg. Card. Responsis*, Bononiae, Typis Victorii Benatii, Impress. Archiepiscopalis 1622.

Institutio 1970
Sacra Congregatio pro Cultu Divino, Institutio generalis Missalis Romani Cenam Paschalem, 26 marzo 1970.

JEDIN 1935
H. JEDIN, *Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung*, in «Tübinger Theologische Quartalschrift», 116, 1935, pp. 143-188 e 404-429.

JEDIN 1973
H. JEDIN, *Storia del Concilio di Trento*. Brescia, Morcelliana 1973.

JEDIN 1974
H. JEDIN, *Riforma cattolica o Controriforma? Tentativo di chiarimento dei concetti con riflessioni sul Concilio di Trento*. Brescia, Morcelliana 1974.

JULIA 1973
D. JULIA, *La réforme post-tridentine en France d'après les procès-verbaux des visites pastorales: ordre et résistence*, in *La società religiosa nell'età moderna,* Napoli, Guida 1973.

KAFTAL 1952
G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan painting*, Florence, Sansoni 1952.

KAFTAL 1965
G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*. Florence, Sansoni 1965.

La società 1973
La società religiosa nell'età moderna. Napoli, Guida 1973.

LADERCHI 1856
C. LADERCHI, *La pittura ferrarese*, Ferrara, Servadio 1856.

LANZI 1931
L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano 1789, Milano ed. cons. 1931.

LITTA 1847
P. LITTA, *Famiglie celebri d'Italia*, XI, Milano, Giulio Ferrario 1847.

LOMAZZO 1585
G.P. LOMAZZO *Trattato dell'arte della Pittura, Scoltura ed Architettura*, in Milano per Paolo Gottardo Pontio 1585.

LONGHI 1974
R. LONGHI, *Officina Ferrarese*, in ID., *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*. Milano, Mondadori 1974.

LÖW 1948
G. LÖW, s.v. *Canonizzazione*, in *Enciclopedia Cattolica*, III, Città del Vaticano 1948, pp. 569-607.

MABELLINI 1937
A. MABELLINI, *I fratelli Ragazzini a Fano, da nuovi argomenti d'archivio*, in «Fanestria, uomini e cose di Fano», XV (1937), pp. 199-211.

VIVANTI 1983
N. MACHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, a cura di C. Vivanti, Torino Einaudi 1983.

MAJORANA 1994

B. MAJORANA, *Governo del corpo, governo dell'anima: attori e spettatori nel teatro italiano del XVII secolo,* in *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, a cura di P. Prodi, Bologna, Il Mulino 1994, pp. 437-490.

MÂLE 1951
E. MÂLE, *L'art religieux après le concile de Trente. Etude sur l'iconographie de la fin du XVI, du XVII, du XVIII siècle*. *Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, Paris, Librairie Armand Colin 1951.

MALVASIA 1678
C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de Pittori bolognesi*, Bologna 1678, II.

MARCHETTI 2010
E. MARCHETTI, *Le confraternite in onore di Carlo Borromeo nella Ravenna dei secoli XVII-XVIII*, in «Condividere la fede. Archivi di confraternite dell'Emilia Romagna», atti del convegno di Spezzano (10 settembre 2009), Modena 2010.

MARCHETTI 2011
E. MARCHETTI*, Un Giardino spirituale nella predicazione del clero lombardo in età borromaica*, in A. TURCHINI, *Monumenta Borromaica, III. Parole di Dio, parroci e popolo. Prove di predicazione del clero lombardo*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2011, pp. 371-390.

MARCHETTI 2012
E. MARCHETTI, *Ravenna attraverso le sue confraternite*, Bologna, Dupress 2012.

MARCHETTI 2013
E. MARCHETTI, *Romagna: tra santuari e confraternite,* in *Santuari d'Italia: Romagna*, Roma, De Luca Editori d'Arte 2013, pp. 83-94.

MARCHETTI 2014
E. MARCHETTI, *Pantheon agiografico a Ravenna. Testimonianze dai calendari liturgici,* in *Italia sacra: le raccolte di vite dei santi e l'inventio delle regioni (secc. XV-XVIII)*, Roma, Viella 2014, pp. 569-585.

MARETTI 1644
A. MARETTI, *Libri tre. All'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Capponi Arcivescovo di detta città*, In Ravenna, per Pietro de' Paoli e Gio. Battista Giovannelli stampatori camerali, 1644.

MARETTI 1652
A. MARETTI, *L'Humiltà esaltata. Vita di S. Severo eletto dallo Spirito Santo sotto forma di Colomba Arcivescovo di Ravenna. Descritta dal Signor A. M. Nobile Ravennate All'Eminentissimo, e Reverendissimo Prencipe Patron Colendissimo il Signor Cardinale Cybo Legato di Ferrara*, In Ferrara, per Gioseppe Gironi, 1652.

MARTINETTI CARDONI 1873
G. MARTINETTI CARDONI, *Vite brevi degli artefici defunti che fecero per Ravenna opere esposte al pubblico*. Ravenna, Tipografia Calderini 1873.

Martirologio Romano 2007

Martirologio Romano. Riformato a norma dei decreti del Concilio Ecumenico Vaticano II e promulgato da papa Giovanni Paolo II, Libreria Editrice Vaticana 2007.

MARUCCHI 1908
O. MARUCCHI, *Manuale di Archeologia Cristiana*, Roma, Desclee & C. 1908.

MASSACCESI 2013
F. MASSACCESI, *Gli affreschi di Santa Chiara di Pietro da Rimini*, in *Spigolando ad arte. Ricerche di storia dell'arte nel territorio ravennate*, a cura di S. Simoni, Ravenna, Fernandel Scientifica 2013, pp. 31-33.

MAZZA 1982
A. MAZZA, in *Luca Longhi e la pittura su tavola in Romagna nel '500*, a cura di J. Bentini, Rapporti della Soprintendenza di Bologna, 34, Bologna 1982.

MAZZA 1992a
A. MAZZA, *Corollario Veneto*, «Verona illustrata», 5 (1992), pp. 67-87.

MAZZA 1992b
A. MAZZA, in *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale*, a cura di J. Bentini, Bologna 1992, n. 230 alle pp. 193-195.

MAZZA 1992c
A. MAZZA, *La pittura a Bologna nella seconda metà del Seicento*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, a cura di A. Emiliani. Milano, Nuova Alfa Editoriale/Credito Romagnolo 1992, I, pp. 219-277.

MAZZONE, TURCHINI 1990
Le visite pastorali. Analisi di una fonte, a cura di U. Mazzone e A. Turchini, «Annali dell'Istituto storico italo-germanico» (Quaderno 18), Bologna, Società editrice Il Mulino 1990.

MAZZOTTI 1939
M. MAZZOTTI, *La lunga e meravigliosa serie degli arcivescovi ravennati*, in «Il Romagnolo», 21 giugno 1939.

MAZZOTTI 1951
M. MAZZOTTI, *Questioni Portuensi*, in «Studi Romagnoli», II, 1951, pp. 307-322.

MAZZOTTI 1952
M. MAZZOTTI, *San Carlo Borromeo e la Madonna Greca*, in «Argine», n. 31, aprile 1952.

MAZZOTTI 1956
M. MAZZOTTI, *Una chiesa ai più sconosciuta: San Carlino*, in «Bollettino economico della Camera di Commercio di Ravenna», n. 6, giugno 1956.

MAZZOTTI 1958
M. MAZZOTTI, *Chiese ravennati scomparse*, estr. da «Almanacco Ravennate 1958», pp. 363-384.

MAZZOTTI 1965

M. MAZZOTTI, *La liturgia nei monumenti ravennati*, in «Atti della 10 settimana di Arte Sacra», Ravenna, 18-21 maggio 1965, pp. 80-101.

MAZZOTTI 1973
M. MAZZOTTI, *Elenco delle chiese ravennati attraverso i secoli (da un ms. della Bibl. Class. di Ravenna)*, in «Felix Ravenna», 4a serie, nn. CV-CVI (1973), pp. 229-255.

MAZZOTTI 1975
M. MAZZOTTI, *Itinerari processionali ravennati in due documenti inediti*, in «Felix Ravenna», CIX-CX (1975), pp. 141-156.

MAZZOTTI 1980
M. MAZZOTTI, *Il monachesimo a Ravenna (nel Centenario Benedettino)*, SR, XXXI (1980), pp. 78-79.

MAZZOTTI 1991
M. MAZZOTTI, *La chiesa di S. Maria in Porto Fuori. Scritti editi ed inediti* (edizione a cura di E. Russo). Ravenna, Longo Editore 1991.

MOLANUS 1570
J. MOLANUS, *De picturis et imaginibus sacris liber unus tractans de vitandis circa eas abusibus et de earundem significationibus*, Lovanii, 1570.

MONTANARI 1992
G. MONTANARI, *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa nella diocesi di Ravenna,* in *Storia di Ravenna. Dal Mille alla fine della signoria polentana*, a cura di A. Vasina, Venezia, Marsilio 1992, III, pp. 259-340.

MORDANI 1879
F. MORDANI, *Degli uomini illustri della città di Ravenna*, Torino, Tipografia e Libreria Salesiana, 1879.

MORGANTE 1998
M. MORGANTE, *La Madonna Greca patrona di Ravenna. Cenni storici e pia pratica dei sette sabati*, Ascoli Piceno, Centro stampa Piceno 1998.

MOZZARELLI, ZERDIN 1997
I tempi del concilio: religione, cultura e società nell'Europa tridentina, a cura di C. Mozzarelli e D. Zerdin. Roma, Bulzoni 1997.

MURATORI 1912
S. MURATORI, *Il Martirio di San Vitale del Barocci: notizie, documenti, aneddoti*, in «Felix Ravenna», 1912, 6, pp. 244-259.

MURATORI 1926
S. MURATORI, *La chiesa di S. Romualdo a Rav*enna, «Rivista Camaldolese», I, 2, marzo 1926, pp. 36-40.

MURATORI 1930
S. MURATORI, *Il "Martirio di santa Eufemia" del Burrini e un giudizio artistico di Carlo Cignani*, in «Felix Ravenna», 3, XXXVI (1930), pp. 32-43.

NANNI 1821
F. NANNI, *Il Forestiere in Ravenna*, Ravenna, presso Antonio Roveri e figli 1821.

NERVI 1965
P.L. NERVI, *Problemi dell'architettura sacra*, in «atti della X settimana di Arte Sacra» (Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia), Ravenna 18-21 maggio 1965, pp. 60-67.

NIERO, MUSOLINO, TRAMONTIN 1972
A. NIERO, G. MUSOLINO, S. TRAMONTIN, *Santità a Venezia*. Venezia, Studium Cattolico Veneziano 1972.

NORRIS 1952
C. NORRIS, *The Disaster at Flakturm Friedrichshain: A Chronicle and List of Paintings*, in «Burlington Magazine» 94 (December 1952).

NOVARA 2008
P. NOVARA, *Luoghi di culto, di vita comune consacrata e di assistenza nella Ravenna dei secoli 12.-14. Note di storia e archeologia*, in *Luoghi di culto, di vita comune consacrata e di assistenza nella Ravenna dei secoli 12.-14. Note di storia e archeologia*, pp. 47-97, Faenza 2008.

NUBOLA, TURCHINI 1993
Visite pastorali ed elaborazione dei dati. Esperienze e metodi, a cura di C. Nubola e A. Turchini, Bologna, Società editrice Il Mulino 1993.

NUBOLA 1996
C. NUBOLA, *Visite pastorali fra Chiesa e Stato nei secoli XVI e XVII*, in *Il Concilio di Trento e il moderno*, a cura di P. Prodi, Bologna, Il Mulino 1996, pp. 383-413.

Omaggio 2000
Omaggio a Nostra Donna in sul Lito Adriano. Storia di un'icona, storia di una città, catalogo della mostra. Ravenna, Centro culturale Piergiorgio Frassati 2000.

ORIOLI 2003
G. ORIOLI, *Origine del culto della Madonna Greca nella "Casa di nostra donna in sul Lito Adriano"* in *Santuari locali e religiosità popolare nelle diocesi di "Ravennatensia"*, a cura di M. Tagliaferri, Imola, University Press Bologna 2003, pp. 147-154.

ORIOLI 2011
G. ORIOLI, P. NOVARA, *Margherita Molli e Gentile Giusti. Due donne nella Ravenna dei secoli XV e XVI*, Ravenna, Fernandel 2011.

ORSELLI 2005
A.M. ORSELLI, *Ravenna Basileousa polis nella memoria della storiografia umanistica e rinascimentale*, in *Ravenna da capitale imperiale a capitale esarcale*, Atti del XVII Congresso internazionale di studio sull'alto Medioevo (Ravenna, 6-12 giugno 2004), Spoleto 2005, t. 2, pp. 595-614.

PALESTRA 1966
A. PALESTRA, *Le visite pastorali di san Carlo*, in «Ambrosius», XLII, 1966, pp. 48-49.

PAOLUCCI 1966
A. PAOLUCCI, *L'ultimo tempo di Francesco Zaganelli*, in «Paragone», XVII (1966), n. 193, pp. 59-71.

PASI 2000
S. PASI, *Il bassorilievo marmoreo raffigurante la c.d. "Madonna Greca",* in *Omaggio a Nostra Donna in sul Lito Adriano. Storia di un'icona, storia di una città,* catalogo della mostra. Ravenna, Centro culturale Piergiorgio Frassati 2000, pp. 20-23.

PASI 2016
R. PASI, *San Michele in Africisco: storia di una chiesa. Con raccolta di documenti*, Ravenna, D. Montanari 2016.

PASINI 1973
P.G. PASINI, *I Guarini e i "pittori erranti" ravennati tra Cinquecento e Seicento*, in «Studi Romagnoli», 24 (1973), pp. 139-154.

PASOLINI 1676
S. PASOLINI, *Relatione breve et divota della Madonna Greca de' Canonici Portuensi di Ravenna.* Ravenna, appresso gli Stamp. Camerali & Archiepiscopali 1676.

PASOLINI 1678-1682
S. PASOLINI, *Lustri Ravennati dall'anno seicento dopo l'universal diluvio sino all'anno mille e cinquecento ottantotto, brevemente descritti da d. Serafino Pasolini*. In Bologna, per Giacomo Monti, 1678-1682, parte II.

PASOLINI 1689
S. PASOLINI, *Lustri Ravennati*. In Ravenna, Bernardino e fratelli de'Pezzi Stampatori Arcivescovili, 1689, libro XVI.

S. PASOLINI, *Relatione breve e divota della Madonna Greca de' Canonici Portuensi di Ravenna*. In Ravenna, presso gli Stamp. Camerali & Archiepiscopali, 1676.
D.S. PEPPER, *Guido Reni*, Oxford, Phaidon 1984.

PIACENZA 2006
M. PIACENZA, *Il centro dello spazio liturgico e il cuore della sacralità umana,* relazione per la Pontificia Commissione per i beni culturali della Chiesa, Loreto, 28 luglio 2006.

PICARDI 2015
P. PICARDI, s.v. *Soppressioni-Beni Culturali e la Chiesa in Italia*, in Dizionario Storico Tematico *La Chiesa in Italia*, vol. I, Roma 2015.

PIERPAOLI 1995
G.F. VISTOLI, *Un secolo di cronaca ravennate 1588-1683*, ediz. moderna a cura di M. Pierpaoli, Ravenna, Libreria Antiquaria Tonini 1995.

PIERPAOLI 2001
M. PIERPAOLI, *Storia di un'icona, storia di una città*, in *Omaggio a Nostra Donna in sul Lito Adriano. Storia di un'icona, storia di una città, catalogo della mostra allestita nella chiesa di San Domenico (Ravenna)*, Ravenna, Centro culturale Piergiorgio Frassati 2000, pp. 38-50.

PONNELLE, BORDET 1595
L. PONNELLE, L. BORDET, *St. Philippe Neri et la société romaine de son temps*, Paris 1929.

POSSEVINUS 1595
A. POSSEVINUS, *Tractatio de poësi et pictura ethica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra*, Lione 1595.

PRANZINI 2013
V. PRANZINI, *Gli incisori di Anversa. Immagini devozionali fiamminghe dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra Ravenna, Danilo Montanari 2013.

PRODI 1966
P. PRODI, *Riforma cattolica e Controriforma*, in *Nuove questioni di storia moderna*. Milano, Marzorati editore 1966, pp. 357-418.

PRODI 1967
P. PRODI, *Il cardinale Gabriele Paleotti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1967.

PRODI 1983
P. PRODI, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale 1983.

PRODI, REINHARD 1996
Il Concilio di Trento e il moderno, a cura di P. Prodi e W. Reinhard. Bologna, Il Mulino 1996.

PRODI 2014
P. PRODI, *Arte e pietà nella chiesa tridentina*, Bologna, Il Mulino 2014.

PROSPERI 1999
A. PROSPERI, *Il Concilio di Trento e la Controriforma*. Trento, U.C.T 1999.

PROSPERI 2001
A. PROSPERI, *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*. Torino, Einaudi 2001.

RABOTTI 2003
M. MAZZOTTI, *Itinerari della Sacra visita (da «L'Argine», 1954-1956)/Chiese di Ravenna Scomparse (da «Il Romagnolo», 1936-1938)*, a cura di G. Rabotti (con un intervento di U. Foschi), Ravenna, Libreria Antiquaria Tonini 2003.

RABOTTI 2015
G. RABOTTI, *Il monastero ravennate di Santa Maria in Cosmedin e il suo archivio*, in «Ravenna Studi e Ricerche», XXII (2015), fasc. 1 (gennaio-dicembre), pp. 11-71.

RASPONI 1572
F. RASPONI, *Dialogo dell'eccellenza dello stato monacale et alcuni essercitii di quello. Composto dalla Magnifica & Rever. Donna F.R. da Ravenna*, In Bologna, per Pellegrino Bonardo, 1572.

RATTI 1890-1899
C. BORROMEO, *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, ediz. moderna a cura di A. Ratti, Milano 1890-1899, vol. II.

REPETTO CONTALDO 1991
M. REPETTO CONTALDO, *Santo Creara e 'dintorni'*, «Verona illustrata», IV, 1991, pp. 86-91.

REYMOND 1910
M. REYMOND, *L'école bolonaise*, in «Revue des deux mondes» 55 (1910), pp. 109-127.

RIBUFFI 1877
G. RIBUFFI, *Guida di Ravenna. Con compendio storico della città*, Bologna, Arnaldo Forni Editore 1996 (ristampa anastatica moderna dell'edizione originale: Ravenna, appresso Antonio Roveri 1877).

RICCI 1878
C. RICCI, *Ravenna e i suoi dintorni*. Ravenna, Antonio e Gio. David 1878.

RICCI 1894
C. RICCI, *Di un quadro d'Ercole Roberti già in Ravenna, ora alla Pinacoteca di Brera*. Ravenna, Premiata Tipografia Calderini 1894.

RICCI 1904
C. RICCI, *La Pala portuense d'Ercole de' Roberti*, in «Rassegna d'Arte», a. 4 (1904), n. 1, pp. 11-12.

RICCI 1905
C. RICCI, *Raccolte artistiche di Ravenna*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1905.

RICCI 1907
C. RICCI, *La pinacoteca di Brera*. Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche 1907.

RICCI 1913
C. RICCI, *Chiesa di San Vitale in Ravenna: l'altare maggiore e l'altare del Santo*, in «Felix Ravenna», XI (1913), pp. 471-488.

RICCI 1915
C. RICCI, *Pittori erranti: i fratelli Ragazzini*, in «Felix Ravenna», XVIII (1915), pp. 767-772.

RICCI 1916
C. RICCI, *Ancora dei Ragazzini*, in «Felix Ravenna», XXII (1916), pp. 935-936.

RICCI 1923
C. RICCI, *Guida di Ravenna,* VI edizione. Bologna, Zanichelli 1923.

RICCOMINI 1959
E. RICCOMINI, *Giovanni Antonio Burrini*, in «Arte antica e moderna», 6 (1959), p. 222-223.

RIGHETTI 1950
M. RIGHETTI, *Storia liturgica*, Milano, Editrice Ancora 1950, vol. I.

RIVANI 1950

G. RIVANI, *Un fiore sbocciato nel marmo. La Vergine orante di Ravenna*, in «Avvenire d'Italia» del 5 maggio 1950.

RIZZARDI 1977
C. RIZZARDI, *Il rilievo marmoreo con l'immagine della c.d. Madonna greca in S. Maria in Porto di Ravenna,* in "Felix Ravenna", fasc. 1/2-1977, Ravenna, Edizioni del Girasole 1977, pp. 291-310.

RIZZARDI 2001
C. RIZZARDI, *La "Madonna Greca" di Ravenna nella cultura artistica nella leggenda e nella memoria storica della città*, in *Deomene: l'immagine dell'orante tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Ravenna), Milano, Electa 2001, pp. 44-47.

ROGNINI 1976
L. ROGNINI, *La tela cinquecentesca di Ruggero Loredano a S. Maria di Zevio*, «Vita veronese», XXIX, 7-9, 1976, pp. 193-195.

ROLI 1965
R. ROLI, *Sul problema di Bernardino e Francesco Zaganelli*, in «Arte Antica e Moderna», 31-32, 1965.

ROMANATO 2006-2007
G. ROMANATO, *Le leggi antiecclesiastiche negli anni dell'unificazione italiana*, in «Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria», LVI-LVII (2006-2007), pp. 1-120.

PIERPAOLI 1996
G. ROSSI, *Storie Ravennati*, ediz. moderna a cura di M. Pierpaoli, Ravenna, Longo Editore 1996.

ROSSI 1589
G. ROSSI (Hieronymi Rubei), *Historiarum Ravennatum libri. decem. Hac altera editione libro vndecimo aucti, & multiplici, insignisq. antiquitatis historia amplissimè locupletati. Cum indice locupletissimo*...,Venetiis, Ex typographia Guerraea 1589.

ROPA 1992
G.P. ROPA, *Agiografia e liturgia a Ravenna tra alto e basso Medioevo,* in *Storia di Ravenna. Dal Mille alla fine della signoria polentana*, a cura di A. Vasina, Venezia, Marsilio 1992, III, pp, 341-394

ROSA 1974
A. ROSA, *La cultura della Controriforma*, Bari, Laterza 1974.

RUSCONI 2012
R. RUSCONI, *La gloria degli altari: i papi santi nella storia della Chiesa*, Milano, Mondadori 2012.

Sacrosancti 1604
Sacrosancti et Ecumenici Concilii Tridentini, Paulo III, Iulio III et Pio IIII. Pontificibus Maximis celebrati, Canones et Decreta. Antuerpiae, Ex Officina Plantiniana, Apud Ioannem Moretum, 1604.

SALLMANN 1979
J.M. SALLMANN, *Il santo e le rappresentazioni della santità. Problemi di metodo*, in «Quaderni Storici», 41, 1979, pp. 827-874.

SELVELLI 1916
C. SELVELLI, *Intorno ad un dipinto di "pittore errante" ravennate a Fano*, in «Felix Ravenna», XXIV (1916), pp. 1015-1019.

SIGNOROTTO 1990
G. SIGNOROTTO, *Lo spazio delle devozioni nell'età della Controriforma*, in in S. BOESCH GAJANO-L. SCARAFFIA, *Luoghi sacri e spazi della santità*, Torino, Rosemberg & Sellier 1990, pp. 315-325.

SIMONI 2013a
S. SIMONI, *Il Collegio dei Notai di Ravenna e la pala di Loredano*, in *Spigolando ad arte. Ricerche di storia dell'arte nel territorio ravennate*, a cura di S. Simoni. Ravenna, Fernandel 2013, pp. 67-69.

SIMONI 2013b
S. SIMONI, *Il culto di san Giuseppe nella Pala di Barbiani*, in *Spigolando ad arte. Ricerche di storia dell'arte nel territorio ravennate*, a cura della stessa. Ravenna, Fernandel 2013, pp. 85-87.

SIMONI 2013c
S. SIMONI, *La pala del Collegio dei Notai di Francesco Longhi*, in *Spigolando ad arte. Ricerche di storia dell'arte nel territorio ravennate*, a cura di S. Simoni. Ravenna, Fernandel 2013, pp. 63-66.

SIMONI 2014a
S. SIMONI, *La "Colonna dei Francesi". Arte e storia nella Ravenna del Cinquecento*, Ravenna, Longo Editore 2014.

SIMONI 2014b
S. SIMONI, *Le storie di Galla Placidia di Francesco Longhi: una committenza fra Bologna e Ravenna*, in «Romagna Arte e Storia», 102 (2014), pp. 45-64.

SJÖSTRÖM 1978
I. SJÖSTRÖM, *Quadratura*. *Studies in Italian Ceiling Painting* [1974], Stockholm 1978, pp. 53 s.

SMIDTS 1695
L. SMIDTS, *Pictura loquens*, Amsterdam 1695.

RUSSO 1976
Società, chiesa, vita religiosa nell'Ancien Régime, a cura di C. Russo, Napoli, Guida 1976.

STANZANI 1994
A. STANZANI, *Giovanni Barbiani, Incoronazione dell'immagine della Vergine con il Bambino, Dio Padre e le sante Anna ed Elisabetta* (scheda), in *La bottega dei Barbiani. Due secoli d'arte a Ravenna*, a cura di N. Ceroni e G. Viroli, Ravenna, Longo Editore 1994, pp. 162-163.

SULFRINI 1887
P. SULFRINI, *Storia della Madonna Greca venerata nella chiesa di Porto in Ravenna*. Ravenna, Tip. Sant'Apollinare 1887.

TABACCO 1965
G. TABACCO, *Romualdo di Ravenna e gli inizi dell'eremitismo camaldolese*, in «L'eremitismo in Occidente nei secoli XI e XII», Atti della seconda Settimana internazionale di studio (Mendola 30 ago-6 sett., 1962), Milano 1965, pp 73-121.

TAMBINI 1997
A. TAMBINI, *Documenti inediti per la storia della pittura in Romagna*, in «Studi Romagnoli», XLIV (1993), Cesena 1997, pp. 613-629.

TAMBINI 2008
A. TAMBINI, *Modelli, repliche e inediti nella pittura di Luca, Francesco, Barbara Longhi*, in «Romagna Arte e Storia», 82 (2008), pp. 15-40.

TARLAZZI 1852
A. TARLAZZI, *Memorie Sacre di Ravenna, in continuazione di quelle pubblicate dal canonico Girolamo Fabri*. Ravenna, Tipografia del seminario Arcivescovile 1852.

TESTI RASPONI 1915
A. TESTI RASPONI, *Note agnelliane*, FR, fasc. XVIII (1915), p. 779.

TOMAI 1580
T. TOMAI, *Historia di Ravenna*. Bologna, Forni 1976, p. 33 (rist. anast. dell'edizione: in Ravenna, appresso Francesco Tebaldini da Osimo 1580).

TRAMONTIN 1965
S. TRAMONTIN, *Culto dei santi a Venezia*, Venezia, Studium cattolico veneziano 1965.
Il trascurato Santuario della Madonna Greca, in «Giornale dell'Emilia» del 5 ottobre 1950.

TRERÈ 2010
F. TRERÈ, *Un'aggiunta a Baldassarre Carrari: il* Decachordum christianum, in «Ravenna Studi e Ricerche», XVII (2010), pp. 93-134.

TROVATO 1994
P. TROVATO, *Il primo Cinquecento*, Bologna, Il Mulino 1994.

TUMIDEI 1987
S. TUMIDEI, *Un'aggiunta al Maestro dei Baldraccani e qualche appunto sulla pittura romagnola del tardo Quattrocento*, in «Prospettiva», n. 49, aprile 1987, pp. 80-91.

TURCHINI 1984
A. TURCHINI, *La fabbrica di un santo: il processo di canonizzazione di Carlo Borromeo e la Controriforma*, Casale Monferrato, Marietti 1984.

TURCHINI 1996
A. TURCHINI, *La visita come strumento di governo del territorio*, in *Il Concilio di Trento e il moderno*, a cura di P. Prodi, Bologna, Il Mulino 1996, pp. 335-382.

TURCHINI 2010
A. TURCHINI, *Monumenta Borromaica II. Milano inquisita: inchieste di Carlo Borromeo sulla città e diocesi*, *1574-1584*, Cesena, Il ponte vecchio 2010

TURCHINI 2011
A. TURCHINI, *Monumenta Borromaica, III. Parole di Dio, parroci e popolo. Prove di predicazione del clero lombardo*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2011.

TURRILL 1996
C. TURRILL, *Of saints and their true images: Ercole de' Roberti's altarpieces for the Lateran Canons Regular of St. Augustine*, «Proceedings of the PMR Conference». Villanova, Villanova University c1996, pp. 163-191.

UCCELLINI 1855
P. UCCELLINI, *Dizionario storico di Ravenna e di altri luoghi di Romagna*. Ravenna, nella Tipografia del Seminario Arcivescovile 1855.

UGGERI PATITUCCI 2002
S. UGGERI PATITUCCI, *Carta Archeologica Medievale del Territorio ferrarese. I. Fo 76 Ferrara*. Firenze, Edizioni All'Insegna del Giglio 2002.

DA VARAGINE 2007
J. DA VARAGINE, *Legenda Aurea*, ediz. moderna a cura di A. e L. Vitale Brovarone. Torino, Einaudi 2007.

VASARI 1568
G. VASARI, *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, edizione moderna in *Le opere di Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino*. Firenze, per David Passigli e Socj 1832-38.

VAUCHEZ 1981
A.VAUCHEZ, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge*, Rome, Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome 1981.

VENTURI 1932
A. VENTURI, *Storia dell'arte Italiana*, vol. IX, *La pittura del Cinquecento*, parte V, Milano, Hoepli 1932.

VIROLI 1980
G. VIROLI, *La pinacoteca civica di Forlì*. Forlì, Cassa dei Risparmi 1980.

VIROLI 1988
G. VIROLI, *La Pinacoteca Comunale di Ravenna. Opere dal XIV al XVIII secolo*, Ravenna, Essegì 1988.

VIROLI 1991
G. VIROLI, *I dipinti d'altare della Diocesi di Ravenna*, Pesaro, Banca Popolare pesarese e ravennate 1991.

VIROLI 1992
G. VIROLI, *La pittura in Romagna*. *Il Seicento*, a cura di A. Emiliani. Milano, Nuova Alfa Editoriale/Credito Romagnolo 1992, I, pp. 278-297.

VIROLI 1993
G. VIROLI, *Quadreria Classense. Dipinti e sculture dal XV al XIX secolo nella Fabbrica Classense di Ravenna*. Ravenna, Longo Editore 1993.

VIROLI 1994
G. VIROLI, *La Ravenna artistica*, in *Storia di Ravenna*, a cura di L. Gambi, IV, Venezia, Marsilio 1994, pp. 263-317.

VIROLI 1995
G . VIROLI, *La pittura del Cinquecento nelle Romagne*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*. Milano, Nuova Alfa Editoriale 1995, pp. 203-235.

VIROLI 2000
G. VIROLI, *I Longhi. Luca, Francesco, Barbara pittori ravennati (sec. XVI-XVII)*, Ravenna, Longo Editore 2000.

VIROLI 2001
G. VIROLI, "*La pietà" di Baldassarre Carrari, seguace di* (scheda) in *Pinacoteca Comunale di Ravenna. Museo d'Arte della Città. La collezione antica*, a cura di N. Ceroni, Ravenna, Longo Editore 2001, p. 58.

VOLPE 2016a
La casa di Nostra Donna: immagini e ricordo di Santa Maria in Porto Fuori, a cura di A. Volpe, catalogo della mostra (Ravenna), Imola, Manfredi 2016.

VOLPE 2016b
A. VOLPE, *Pietro da Rimini: l'inverno della critica*, Milano, Skira 2016.

ZAMA 1994
R. ZAMA, *Gli Zaganelli (Francesco e Bernardino) pittori*. *Catalogo generale*, Rimini, Luise Editore 1994.

ZAMA 2015
R. ZAMA, *Sull'arcivescovo Rinaldo Graziani OFM e l'iconografia dell'Immacolata Concezione in Romagna. Un mecenate per gli Zaganelli fra dispute e riforme del suo tempo*, in «Romagna Arte e Storia» 2015 (XXXV), n. 103, pp. 47-74.

ZARRI 1990
G. ZARRI, *Le sante vive, profezie di corte e devozione femminile tra '400 e '500*, Torino, Rosenberg & Sellier 1990.

ZATTONI 1905-1906
G. ZATTONI, *Il valore storico della "Passio" di Sant'Apollinare e la fondazione dell'episcopato a Ravenna e in Romagna*, in "Rivista storico-critica delle Scienze teologiche", 1905-1906, p. 644.

ZATTONI 1919
G. ZATTONI, *Le Memorie Portuensi (studio storico-critico)*, in «Felix Ravenna», 1919, n. 1, pp. 1-37.

ZATTONI 1975

G. ZATTONI, *Scritti storici e ravennati*. Ravenna, a cura della Libreria Tonini 1975, pp. 273-306.

ZERDIN 1984a
ZERDIN, *Riforma cattolica e resistenze nobiliari nella diocesi di Carlo Borromeo*. Milano, Jaca Book 1984.

ZERDIN 1984b
D. ZERDIN, *San Carlo*. Milano, Jaca Book 1984.

ZERI 1957
F. ZERI, *Pittura e Controriforma,* Torino, Einaudi 1957.

ZERI 1986
F. ZERI, *Schede romagnole*. *Il Maestro dei Baldraccani*, in «Paragone», anno XXXVII, 441 (1986), pp. 22-26.

ZIRARDINI 1908-1909
A. ZIRARDINI, *De Antiquis Sacris Ravennae Aedificiis*, Ravenna, Zirardini-Ravenna antica 1908-1909.

Ravenna, Archivio Diocesano:

Decreto 1805
Decreto Napoleonico del 1805 per la riduzione e riorganizzazione delle parrocchie a Ravenna.

Editto 1590
Editto del 1590 di Cristoforo Boncompagni, sulle *Avvertenze per le Processioni da osservarsi dal Clero & Popolo della Città di Ravenna* (serie *Diversorum*, prot. 71, c. 228).

Fondo di Porto.

Inventario 1613
Inventarii de beni mobili di tutte le chiese parochiali, benefitii semplici, monache, oratori, hospitali, con fraterne et coleggiate della città et diocesi della Metropolitana Chiesa di Ravenna, fatti l'anno 1613 nella terza visita dell'illustrissimo reverendissimo domino Pietro cardinale Aldobrandino arcivescovo et della Santa Romana Chiesa camerlengo, 1613-1614 (serie *Sacra visita*, vol. 7).

Inventari 1674-1680
1674-1680, *Libro di diversi inventari della Visita fatta dell'anno 1678* (Guinigi), con indice degli enti: città e diocesi (serie *Sacra visita*, vol. 17).

Inventario 1744
1745 novembre 17-1747 dicembre 18. *Producta secundae Sacrae Visitationis Guiccioli in civitate 1745. 1746. 1747,* con indice degli enti (serie *Sacra visita*, vol. 55).

Inventario 1753
1751-1753*, Producta quartae Sacrae Visitationis Guiccioli in civitate. Incomincia 1751. 1752. 1753. 1754* con indice degli enti (serie *Sacra visita*, vol. 41).

Inventario 1795
Inventaria et Miscellanea Ecclesiarum Ravennae, 1793. 1794. 1795. 1796. 1797. 1800 (serie *Sacra visita*, vol. 76).

Inventario 1890
Galeati. Acta et producta Sacrae Visitationis civitatis et suburbiorum ab anno 1889 ad anno 1894 inclusive (serie Sacra visita, volume 74, seconda serie).

Inventario mappe e disegni
Inventario delle mappe e dei disegni, a cura di mons. M. Mazzotti e G. Ravaldini, numero 590.

Inventario parrocchiale S. Apollinare in Veclo 1630
Inventario de' beni mobili della chiesa di Sant'Apollinare in Veclo di Ravenna fatto il 20 luglio 1630 (faldone Z III-V 11b).

Inventario parrocchiale S. Barbara

Inventario dei beni mobili et immobili della chiesa parrocchiale di Santa Barbara, fatto da me Cesare Magni, Rettore (faldone Z III-V, 12).

Inventario parrocchiale S. Barbara 1647
Inventario dei beni mobili della chiesa parrocchiale di S. Barbara, *2 dicembre 1647* (faldone L 21, n. 11).

Inventario parrocchiale S. Biagio 1689
Inventario dei mobili della chiesa di San Biagio in Borgo di Porta Adriana di Ravenna, fatto li 5 s(ettem)bre 1689 (faldone L 20- L21, n. 1).

Inventario parrocchiale S. Carlo
1767-1770. *Inventario de Mobili e Suppellettili Sagri di Ragione della Ven(erabi)le Compagnia ed Oratorio di S. Carlo di questa Città di Ravenna*, in *Productae primae Sacrae Visitationis Cantoni in civitate 1767 ad 1769* (serie *Sacra visita*, vol. 57)

Inventario parrocchiale S. Clemente 1630
Inventario di tutti i beni stabili e mobili della parrocchiale di San Clemente del 1630 (faldone Z III-V 11b).

Inventario parrocchiale S. Clemente 1647
Inventario dei beni mobili della chiesa parocchiale di S(ant')Apollinare in Veclo fatto da me d(on) Maurizio Morigi rettore sotto il primo decembre 1647 (ex l 21 n. 48).

Inventario parrocchiale S. Croce 1612
Nota della suppellettile ecclesiastica della Cura di Santa Croce, fatta da me infrascritto Curato l'anno 1612, l'ultimo di decembre nella visita dell'Ill(ustrissi)mo Sig(no)r Cardinale Aldrobrandino Arcivescovo (serie *Sacra visita* 1612, vol. 7).

Inventario parrocchiale SS. Fabiano e Sebastiano 1628
Inventario delle robbe mobili della chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano, iusso patronato delli signori Spreti a di' 8 di maggio 1628 (faldone L 21 n. 131).

Inventario parrocchiale S. Giuseppe 1769
1767-1770. *Inventario dei Mobili e Stabili che si trova avere la veneranda Compagnia di S. Giuseppe eretta in S. Pietro in Cattedra di Ravenna, questo di 10 Maggio 1769*, in *Productae primae Sacrae Visitationis Cantoni in civitate 1767 ad 1769* (serie *Sacra visita*, vol. 57)

Inventario parrocchiale S. Maria in Coleoseo 1622
Inventario dei beni mobili della chiesa di Santa Maria in Coeloseo del 14 novembre 1622 (ex l 21 n. 20)

Inventario parrocchiale S. Maria in Foris 1632
Inventario dei beni mobili e immobili della chiesa parrocchiale di Santa Maria in Foris 1632 (faldone III-V 11b arch dioces)

Inventario parrocchiale S. Maria in Foris 1647
2 novembre 1647, Inventario delli supellettili della parochiale di S. Maria in Foris fatto dal sig(nor) Giovanni Camerani rettore di S. Maria in Foris nella sua partenza e consegnato a d. Domenico Zabaroni e poi a me Domenico Tomasini al presente economo della suddetta chiesa di S. Maria in Foris il 2 novembre 1647 (ex l 21 n. 36)

Inventario parrocchiale S. Maria in Foris 1696
Inventario de' mobili e suppellettili spettanti alla chiesa parrocchiale di S. Maria in Foris di Ravenna, dato dall'illustrissimo Gio(vanni) Fusconi rettore, 1696 (faldone *Inventari* dal 1664 al 1766)

Inventario parrocchiale S. Maria Maddalena 1630
Inventario dei beni mobili pertinenti alla chiesa di Santa Maria Maddalena fatto da Pier Paolo Miserocchi economo l'anno 1630 (faldone Z III V 11b).

Inventario parrocchiale S. Maria Maddalena 1631
14 Marzo 1631, Inventario dei beni mobili pertinenti alla chiesa di Santa Maria Maddalena, della quale io Pier Paolo Miserocchi al presente son Rettore.

Inventario parrocchiale S. Michele in Africisco 1640
I*nventario dei beni mobili della chiesa di San Michele in Africisco, 1640,* dal *Libro degli inventari nuovi e vecchi*, nell'*Archivio storico delle parrocchie soppresse*

Inventario parrocchiale S. Michele in Africisco 1661
Inventario delli beni mobili della chiesa parrocchiale di S.Michele in Africisco di Ravenna, del 22 novembre del 1661.

Inventario parrocchiale S. M. Maddalena secolo XVII
Inventario del secolo XVII dei beni mobili e immobili della chiesa parrochiale di Santa Maria Maddalena (faldone Z III V 11b).

Inventario parrocchiale S. Paterniano 1617
Inventario delle robbe et beni mobili della chiesa parochiale di S(anc)to Paterniano, fatto da me Raffaelo Capello, rettore della sud(det)ta chiesa, del 28 settembre 1617 (ex L 20 n. 82).

Inventario parrocchiale S. Stefano secolo XVII
Secolo XVII, aggiunta di cose nuove all'Inventario di mobili della parochiale di Santo Stefano (faldone L 20- L21, n. 1).

Inventario parrocchiale SS. Vincenzo e Anastasio 1630
Inventario de' mobili della chiesa parrocchiale dei Santi Vincenzo et Anastasio di Ravenna, l'anno 1630 li 5 agosto (ex L 21 n. 27).

Inventario parrocchiale SS. Vincenzo e Anastasio 1645
15 Febbraio 1645 in Ravenna, Inventario de beni mobili ritrovati da me D. Paolo Berti Rettore al presente della chiesa parrochiale de Ss. Vincenzo et Anastasio, consegnatemi dal Reverendo, D. Sante Cappelli, economo nel tempo della vacanza di detta chiesa, per la morte del Reverendo Signor D. Pietro Settecastelli da Monsignor Reverendissimo Vicario Francisco Torri Deputati (ex L 21 n. 45)

Inventario parrocchiale SS. Vincenzo e Anastasio 1678
25 gennaio 1678, Inventario dei beni mobili della chiesa parrocchiale dei Santi Vincenti et Anastasio in Rav(en)na, fatto da me d(on) Sante Caprelli economo determinato da monsignor vic(ari)o generale Franc(es)co Rossi per loccasione della morte seguita sotto li 22 decembre 1677 del molto rev(erendissi)mo sig(no)r d(on) Pietro Settecastelli già

rettore della sud(det)ta paroc(hia)le et fatto alla presenza del molto r(veren)do padre d(on) Simone Mazini (sic) prete del Buon Gesù di Ravenna (ex L 21 n. 40).

Inventario parrocchiale S. Vittore 1617
Inventario dei beni mobili della chiesa parrocchiale di San Vittore in Ravenna 1617 (faldone Z III V, 11b).

Lettera Crocifisso 1610
Lettera di cessione (1610) della sacra immagine del Ss. Crocifisso delle Mura alla chiesa parte di Santa Croce, presso San Vitale (prot. 37, cc. 365-388).

Liber Status Animarum 1654-1671
Liber Status Animarum Eccl(esi)ae Parochialis SS. Io(hannis) et Pauli, Ravenna, ab anno 1654 ad annum 1671, c. 1.

Pergamene di Porto.

Sacre visite 1545-1577
Acta et Decreta Visitationis diocesis Ravennae annorum 1545, 1550, 1566, 1571, 1573, 1577, Tomo I (serie *Sacra visita,* vol.1).

Sacre visite 1579-1602
Acta et Decreta Visitationis diocesis Ravennae annorum 1579, 1582, 1591, 1598, 1601, 1602, Tomo II (serie *Sacra visita,* vol. 2).

Sacra visita 1605
Acta et Decreta Visitationis diocesis Ravennae anni 1605, Tomo III (serie *Sacra visita*, vol. 3).

Sacre visite 1606-1609
Acta et Decreta illustrissimi et reverendissimi domini Petri cardinalis Aldobrandini S.R.E. camerarii et archiepiscopi ravennatis. In prima suae eiusdem Ecclesiae Visitatione, 1606-1609 (serie *Sacra visita,* vol. 5).

Sacra visita 1613
Acta et Decreta illustrissimi et reverendissimi domini Petri cardinalis Aldobrandini S.R.E. camerarii et archiepiscopi ravennatis. In tertia suae eiusdem Ecclesiae Visitatione, 1612-1614 (serie *Sacra visita,* vol 6).

Sacre visite 1621-1628
Capponi. Acta et decreta S. Visitationis anni 1621 ad 1628 inclusive, 1621 agosto 9-1628 ottobre 31 (serie *Sacra visita*, vol 8).

Sacre visite 1632-1636
Capponi. Acta et decreta S. Visitationis ab anno 1632 ad annum 1636 inclusive, 1632 maggio 17-1636 febbraio 21 (serie *Sacra visita*, vol. 9).

Sacre visite 1638-1641
Capponi. Acta et decreta S. Visitationis ab anno 1638 ad annum 1640 inclusive, 1638 ottobre 18-1641 maggio 1 (serie *Sacra visita*, vol. 10).

Sacra visita 1651

Torregiani. Acta et decreta S. Visitationis civitatis et diocesis anni 1651. Accedunt acta et decreta Diocesane Synodi celebratae anno 1651, 1651 febbraio 18-1656 novembre 10 (serie *Sacra visita*, vol. 11).

Sacre visite 1657-1659
Torregiani. Acta et decreta sacrae II Visitationis ab anno 1657 ad annum 1659 inclusive, 1657 novembre 7-1660 (serie *Sacra visita,* vol. 12).

Sacra visita 1666
Acta et decreta Visitationis diocesis Ravennae. 1666, 1666 febbraio 23-dicembre 9 (serie *Sacra visita*, vol. 13).

Sacra visita 1688
1688 febbraio 19-aprile 1, *Guinisio. 1688. Atti e decreti di Sacra visita, con indice degli enti: città* (serie *Sacra visita*, vol. 21).

Sacra visita 1721
Prima Visitatio Illustrissimi domini Heronymi Crispi archiepiscopi anni Domini 1721 et 22 (serie *Sacra visita,* vol. 30)

Sacre visite 1751-1754
1751-1753, *Producta quartae Sacrae Visitationis Guiccioli in civitate. Incomincia 1751.1752.1753.1754* (serie *Sacra visita,* vol. 41)

Sacra visita 1881
Cattani. Acta et producta S. Visitationis paroeciarum civitatis, ab anno 1881 (serie *Sacra visita*).

Sacre visite 1872-1881
Moretti. 1872-1881 Acta et producta s. visitationis paroeciarum civitatis ab anno 1872 ad anno 1881 (serie *Sacra visita*, vol. 60 seconda serie).

Sacra visita 1890
Sacra visita del 1890 (serie *Sacra visita*, vol. 74 seconda serie).

Sinodo 1569
Decreta provincialis synodi Ravennatis praesidente in ea illustrissimo ac reverendiss. domino Iulio Feltrio De Ruvere, tituli sancti Petri ad Vincula. S. R. E. presbytero Cardinali Vrbin. sanctae Rauenn. Ecclesiae Archiepiscopo. Romae, apud haeredes Antonij Bladij impress. Camer., 1569.

Sinodo 1571
Constitutioni sinodali di Ravenna publicate nel *Sinodo diocesano celebrato il di XXII d'Aprile, In Pesaro per Girolamo concordia* MDLXXI (1571)

Sinodo 1580
Constitutiones et decreta condita in synodo dioecesana Ravennatensi, Quam Illustrissimus, & Reverendissimus Dominu D. Christophorus Boncompagnus Dei, & Apostolicae fedis gratia Archipiscopus Ravennae habituit. Anno Domini MDLXXX. Die quinta Maij. Ravennae, Apud Franciscum Thebaldinum impress. Archiepisc. MCLXXX (1580)

Sinodo 1583
Decreta provincialis Synodi ravennatis secundae, sub illustriss. Et reverendiss. Domino Christophoro Boncompagno, raven. Archiepisc. Ravennae, Apud Andream Miserocham. Impres. Archiepisc., MDLXXXIII (1583)

Sinodo 1607
Decreta diocesanae Synodi ravennatis primae, ab illustriss. mo Et reverendiss. mo D. Petro Aldobrandino, Tituli Ss. Ioannis et Pauli S.R.E. Presbytero Cardinali & Camerario, Sanctaeque Ravennatis Ecclesiae Archiepiscopo celebrata. Anno M.DCVII Die III Maij. Accesserunt Tabulae, Bullarum quarundam Summae, & Instructiones nonnullae, ad faciliorem Synodi exequutionem. Venetiis, M.DC. VII (1607). Apud Iuntas.

Sinodo 1627
Decreta Diocesanae Synodi Ravennatis primae, Ab Illustrissimo et Reverendissimo D. Aloysio Capponio, Tit. S. Petri ad Vincula S.R.E. Presbytero Cardinali, Sanctaeq(ue) Ravennatis Ecclesi(a)e Archiep(iscopo) celebrat(a)e Anno M.DC.XXVII Die IV Maij. Ravennae, M.DC.XXVII, Typis Petri de Paulis, et Io. Baptist(a)e Ioannelli Impress(orum) Cam. et Archiepisc.

Sinodo 1640
Decreta Diocesanae Synodi Ravennatis primae, Ab eminentiss(imo) et Reverendiss(imo) D. Aloysio Capponio, Tit. S. Laurentij in Lucina S.rR.E. Presbytero Cardinali, Sanctaeq(ue) Ravennatis Ecclesi(a)e Archiepiscopo celebrat(a)e Anno 1627. In secunda synodo item Dioecesana, Ab eminentia Sua habita Anno M.DC.XL. paucis immutatis confirmata. Ravennae, M.DC.XL. (1640), Typis Petri de Paulis, et Io. Baptist(a)e Ioannelli Impressorum Cameral. et Archiepiscop

Ravenna, parrocchia di Santa Maria Maggiore:

Inventaria S. Euphemiae Ravennae
Inventaria documenta et scripta varia Eccl(es)iae Paro(chia)lis S. Euphemiae Ravennae, B.I.1. Ravenna, Archivio parrocchiale di Sant'Eufemia, faldone *S. Eufemia memorie storiche*, IX, n.1.

Ravenna, Biblioteca Classense:

Catalogus Reliquiarum
Catalogus omnium Reliquiarum in Ecclesiis Ravennesibus, Mob. 3.7. A^2, cc 26-27.

NANNI
F. NANNI, *Quadri di valenti autori esistenti in Ravenna in chiese e presso privati* e *Quadri che furono levati da varie chiese al tempo dell'occupazione Francese*, Mob. 3.6.b

ORETTI
M. ORETTI, *Pitture dello Stato Ecclesiastico*, Cam. B, Armadio 2.Z.