



Franco Faranda

**La Cupola della Basilica  
di Santa Maria del Monte  
a Cesena**

In memoria di  
Mariacristina Gori

**Franco Faranda**

**La Cupola dell'Abbazia  
di Santa Maria del Monte  
a Cesena**

Introduzione di Alessandro Marabottini

Il restauro della Cupola della Chiesa dell'Abbazia benedettina della Madonna del Monte, è stato finanziato congiuntamente dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici e Etnoantropologici di Bologna e dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena.

Ha diretto i lavori Franco Faranda

IL restauro è stato eseguito dallo  
“STUDIO DELL'AMORE RESTAURO OPERE D'ARTE”

s.a.s. di Dell'Amore Maria e C.

Via Torreggiani 13 - 40068 S.Lazzaro di Savena (BO)

Gruppo di lavoro : Mariella Dell'Amore, Nicola Kardassis, Daniela Boschi, Simona Cognigni.

Campagna diagnostica - Laboratorio diagnostico di Microchimica e Microscopia dell'Università di Bologna. Gruppo di lavoro coordinato da Rocco Mazzeo. Indagini eseguite da Edith Joseph, Elsebeth Kendix, Rocco Mazzeo, Silvia Prati, Giorgia Sciutto.

Analisi mineralogico-petrografiche e granulometriche dell'intonaco di Gian Carlo Grillini

Rilevamento topografico, fotogrammetrico, laser scanner della cupola condotte da DISTART, facoltà di Ingegneria, Università di Bologna. Gruppo di lavoro coordinato da Gabriele Bitelli. Rilievi eseguiti da: Gabriele Bitelli, Giorgia Gatta, Valentina Alena Girelli, Antonio Zanutta.

La realizzazione di questo libro non sarebbe stata possibile senza l'aiuto di tante persone che mi hanno affiancato nella ricerca, aiutandomi in diversi modi. Primi tra tutti voglio ringraziare e ricordare la comunità monastica benedettina di Santa Maria del Monte della cui ospitalità ho usufruito secondo la regola benedettina. Il Conte Gregorio d'Ottaviano Chiaramonti che mi ha messo a disposizione l'archivio di Famiglia ed è stato prodigo di suggerimenti, frutto del suo personale impegno di ricerca. Con lui la figlia Sibilla la cui tesi di Laurea su Giuseppe Milani è lo studio più aggiornato sul pittore. A Sua ecc.za Mons. Ignazio Zambito, Vescovo di Patti, sono grato per i primi suggerimenti iconografici che hanno orientato la ricerca e al Professore Alessandro Marabottini per le indicazioni sulla formazione del pittore, scaturita dall'esame delle tante foto che gli ho sottoposto. Sono riconoscente al prof. Odir Jacques Djas, dell'archivio Generale dei Servi di Maria, per le notizie su Fra Francesco Chiaramonti e a Marino Mengozzi per le note di liturgia. Per l'iconografia sono debitore a don Dante Piraccini che ha orientato la ricerca sulla cupola del Giaquinto e a Padre Aristide Serra per il suo studio sulle donne nell'Antico testamento. Un grazie infine a Claudio Riva e Angelo Mazza con il quale ho più volte discusso della pittura del Milani e delle Fonti legate al Santuario della Madonna della Ghiara.

Questo lavoro si pubblica grazie all'impegno della Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena e alla speciale attenzione del suo presidente, Ing. Davide Trevisani. Le considerazioni sul restauro sono scaturite dalla costante frequentazione con la restauratrice Mariella dell'Amore.

Alessandro Marabottini  
introduzione

Franco Faranda

Il terremoto del 1768

Un antefatto cesenate. La cupola della Madonna del  
Popolo in Cattedrale

Un possibile committente

I marmi dipinti di Santa Maria del Monte

Le fonti iconografiche

La cupola della Madonna del Monte

I profeti e le allegorie

Gli archi di raccordo

Le storie del tamburo

La cupola con gli apostoli e la Vergine Assunta

Le Fonti del Milani

Storia di una manutenzione

Mariella dell'Amore

Vicende conservative e problematiche del restauro

Edith Joseph, Elsebeth Kendix, Rocco Mazzeo, Silvia Prati,  
Giorgia Sciutto

Campagna diagnostica sulle pitture murali  
dell'Abbazia di Santa Maria del Monte

Gabriele Bitelli, Giorgia Gatta, Valentina Alena Girelli,  
Antonio Zanutta

Il rilevamento della cupola affrescata con moderne  
tecniche digitali

Il recente restauro degli affreschi della cupola della Basilica di Santa Maria del Monte in Cesena ha consentito il recupero di un'opera di notevole valore del pittore parmense Giuseppe Milani. Per mesi interi, infatti, la paziente perizia dei restauratori ha portato alla luce dalle stratificazioni del tempo o da quelle della diversa sensibilità degli uomini lungo i decenni, immagini e decorazioni che adesso conferiscono al complesso basilicale maggiore eleganza e al visitatore offrono una suggestiva accoglienza.

È noto agli studiosi e ai cultori di arte che alla perizia dell'artista bisogna sempre collegare l'impegno di un pensiero, di una committenza che intende, attraverso un'opera di fine propaganda teologica, esprimere un'idea, un concetto, o meglio una verità di fede. Ciò è avvenuto nella seconda metà del XVIII secolo all'Abbazia del Monte, quando i monaci hanno commissionato al Milani gli affreschi di quella che, oltre ad ospitare quotidianamente la salmodia monastica, costituisce (oggi come in passato) la cornice architettonica entro cui il simulacro della Madonna del Monte ha la sua degna collocazione. Riconoscere tale committenza e riuscire ad entrare nella logica non statica del segno e del simbolo, significa in fin dei conti recuperare all'Abbazia del Monte gli stessi affreschi della sua cupola. Perché troppe volte è stato erroneamente affermato lo scarso legame tra il Santuario mariano e l'Abbazia benedettina, quasi che una vivesse autonomamente dall'altra. Nulla di più falso. Lo studio iconografico, a cui il prof. Franco Faranda dedica ampiamente la sua ricerca, consente di ristabilire uno stretto legame tra la sensibilità teologica tipica di un cenobio benedettino con una devozione mariana scevra da inutili orpelli, indirizzata seriamente al dato biblico che in Maria esalta, oltre al personaggio insostituibile nella storia della salvezza, la maternità del Dio Creatore, la mitezza del Figlio Risorto e la delicatezza, quasi brezza mattutina piuttosto che uragano dai grossi fragori, dello Spirito datore di ogni bene. E che dire ancora dell'ampia riflessione teologica che vede in Maria un tipo della Chiesa? Basterà alzare lo sguardo per notare l'intreccio con cui è pensato l'impianto decorativo della nostra cupola: profeti ed evangelisti assicurano con la loro presenza l'attenzione della committenza alla Sacra Scrittura, cosa che in certi periodi della spiritualità cristiana non sempre ha avuto un ruolo così centrale. Ma del resto, chi poteva avere tale sensibilità se non chi la Sacra Scrittura la padroneggiava, grazie alla frequenza del coro e la familiarità con la lectio divina? E l'intreccio continua, dalle scene bibliche del timpano della cupola ai due momenti dell'Assunzione e dell'Incoronazione della Vergine Maria, fino a giungere in basso, verso il coro monastico, con le virtù, richiamo eloquente a vivere nel quotidiano ciò che la Parola di Dio e la stessa vita di Maria sembrano suggerire non solo al monaco salmodiante, ma a tutti i pellegrini che con fiducia salgono al Monte. Opera meritoria, quindi, quella portata avanti con impegno e dedizione dal prof. Franco Faranda e dalla restauratrice Mariella Dell'Amore e dalla sua équipe. Un sentito ringraziamento al Ministero per i Beni e le Attività culturali e alla Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena per aver sostenuto economicamente il recupero di uno dei più significativi monumenti della nostra Città, capace di dare il suo messaggio di pace agli uomini di oggi e di domani.

Dom. Fabrizio Messina Cicchetti OSB  
Priore del Monte

## Tra storia dell'arte e iconologia

*Fin da quando, più di trent'anni fa, Franco Faranda era mio allievo all'Università di Messina, io ero rimasto colpito dalla serietà della sua fede religiosa; una religione del tutto priva di bigottismo devozionale, ma nutrita invece di cultura teologica e di attenta frequentazione dei testi sacri del cattolicesimo. Un tale tipo di fede suscitò in me, profondamente laico e del tutto estraneo a ogni tipo di religione, un sincero rispetto e mi indusse ad assegnarli una tesi sulla oreficeria sacra siciliana, nella quale poteva mettere a frutto, accanto alla lettura storico artistica delle opere, la sua capacità di interpretazione iconologica, biblica ed evangelica.*

*Il risultato di quel lavoro fu estremamente positivo e nei decenni successivi, nel corso della sua carriera nella soprintendenza di Bologna, Faranda ha continuato a pubblicare notevoli studi, sempre animati sia dalla ricerca storico artistica, che da quella iconologica nel campo dell'arte sacra.*

*Esce ora questo suo libro su La cupola della Madonna del Monte di Cesena, l'ultimo e forse il più brillante dei suoi studi su un monumento settecentesco di arte religiosa. Come sempre, Faranda muove la sua ricerca su due differenti piani: quello storico e storico artistico e quello iconografico e iconologico. Personalmente sono assai più interessato al primo tipo di lettura, anche se capisco che il fine vero del libro è la interpretazione iconologica del complesso ciclo, dipinto da Giuseppe Milani sul tamburo, l'abside e la cupola della Madonna del Monte.*

*Per quanto mi riguarda, io ho particolarmente apprezzato quella sorta di storia genealogica del ciclo biblico-mariano tracciata dall'autore, che vede giustamente lo sviluppo del tema figurativo svolgersi dal prototipo mariano di inizio seicento del Santuario della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia, agli affreschi del Cignani nella cappella della Madonna del Fuoco nella cattedrale di Forlì, a quelli della cupola della Madonna del Popolo nel duomo di Cesena, affrescati da Corrado Giaquinto, sino ai dipinti del tamburo e della cupola della cesenate Madonna del Monte eseguiti dal parmense Giuseppe Milani nel corso del 1774, dopo che l'architetto Borboni aveva ultimato la ricostruzione della cupola gravemente lesionata dal terremoto del 1768.*

*L'attenzione prestata dal Faranda agli affreschi del Giaquinto in duomo, dai quali il Milani trasse più di uno spunto iconografico, sia nel tamburo che nell'abside della Madonna del Monte, ha ridestato in me l'interesse su di un problema che da anni mi si era presentato irrisolto, meditando sull'impresa cesenate del grande pittore di Mol-fetta. Perché mai, mi ero chiesto, Corrado Giaquinto aveva eseguito i bozzetti di ben tre lunette, evidentemente destinati alla cappella della Madonna del Popolo e non ne aveva poi realizzata alcuna? E perché la splendida serie dei bozzetti per le tre lunette, conservati a Capodimonte, porta la firma e la data 1749, mentre il contratto per gli affreschi di Cesena venne redatto a Roma soltanto il 29 gennaio 1750?*

*Visitando la cappella, si vede subito che l'architettura sottostante alla cupola presenta in effetti tre grandi lunette, proprio del formato allungato che hanno i bozzetti di Giaquinto; ma al centro di ciascuna lunetta si apre una grande finestra, che ne spezza la continuità muraria e ovviamente impedisce che possano esservi eseguiti degli affreschi delle dimensioni di quelli previsti nei tre bozzetti di Capodimonte. È evidente, a*

*mio parere, che prima del contratto del '50 c'erano già stati degli accordi, a noi ignoti, fra Giaquinto e la committenza, in base ai quali, come anche il Faranda suggerisce, si era pensato a decorare le tre lunette con le scene bibliche illustrate nei bozzetti di Napoli, riservando alla sola superficie della cupola la scena dell'Assunzione della Vergine al cielo, accolta da Dio Padre, o dalla Trinità.*

*È però sicuro che nel '49, e probabilmente anche nel '50, la cupola non era stata ancora voltata. Quando ciò avvenne nel corso, o alla fine del '51 (gli affreschi del Giaquinto sono del '52) ci si dovette accorgere che la cappella e la cupola erano troppo scarse di luce e, per ovviare a una situazione che avrebbe reso invisibili le pitture, si decise di aprire le finestre nelle lunette. Ciò rese impossibile realizzare il primitivo progetto decorativo; ma il Giaquinto giustamente riutilizzò le belle invenzioni nate per le tre lunette, riprendendo le figure dei bozzetti e disponendole in cerchio sulla circonferenza inferiore della cupola, al di sotto della scena dell'Assunta.*

*I tre bozzetti e varie loro repliche, autografe o forse anche con intervento della bottega, furono poi destinati al commercio, sfruttando una situazione di mercato che attorno alla metà del secolo mostrava un nuovo particolare interesse verso le prime, vivacissime idee, fissate nei bozzetti dei brillanti pittori settecenteschi. È del resto ben noto che il Giaquinto fece e fece fare in diversi altri casi ristampe dei propri bozzetti destinate al collezionismo degli amatori.*

*Ma, tornando al volume di Faranda, dopo aver tracciato la linea di sviluppo iconografico del tema biblico-mariano ed aver notato le più o meno puntuali riprese dai citati prototipi fatte dal Milani negli affreschi della Madonna del Monte, con molta finezza lo studioso esamina e giustifica le differenze stilistiche che, ad onta delle riprese iconografiche, distinguono l'opera del Milani soprattutto da quella del Giaquinto. Giustamente Faranda vede nel Milani l'estremo risultato di quel filone di gusto bolognese, codificato nel Settecento dalla Accademia Clementina, che si esprime attraverso un senso concreto della forma e una misura classica dello spazio, lontanissimi dalla pennellata sciolta, abbreviata e splendidamente allusiva e dallo spazio dinamicamente vorticoso del linguaggio rococò di Corrado Giaquinto. Il Milani appare in realtà come il punto terminale di un percorso che dalla grande tradizione del Reni maturo, ma non tardo, giunge al Cignani, al Franceschini e al Creti, secondo la giusta lettura che il Faranda fa della pittura emiliana del Settecento e dell'opera cesenate del pittore parmense.*

*Accanto agli aspetti sin qui ricordati vi è nel libro una attentissima disamina dei dati storici, documentari e bibliografici. Ipotesi più che plausibili sono avanzate sulla possibile committenza del ciclo della Madonna del Monte, mentre viene condotta una puntale indagine sulla situazione artistica e culturale di Cesena nel corso del XVIII secolo.*

*Un'altra fondamentale parte del libro è, come ho già detto, dedicata alla lettura iconografica e iconologica della decorazione eseguita dal Milani nella chiesa della Madonna del Monte.*

*Dopo un impegnato sforzo di riconoscimento della identità dei singoli personaggi raffigurati, Faranda sottolinea quello che a sua opinione è il punto fondamentale, scaturito dallo studio dei dipinti: nelle scene bibliche che decorano il tiburio emerge, secondo lo studioso, una attenzione particolare per alcune figure femminili che, sebbene non sempre occupino il primo piano della scena, hanno una loro fondamentale importanza iconologica. Miriam, Giuditta, Giae, Ester e le altre eroine bibliche raffigurate starebbero a significare il valore dell'elemen-*

*to femminile e insieme rappresenterebbero nell'Antico Testamento anticipazioni della figura e delle virtù di Maria, madre del Cristo. Il ciclo di pitture non sarebbe dunque tanto una raffigurazione della genealogia della Vergine, quanto una prefigurazione, attraverso le varie eroine bibliche, della eroina per eccellenza della religione cristiana, e così le scene del tamburo precluderebbero all'evento trionfale dell'assunzione di Maria Vergine al cielo.*

*È probabile che questa lettura sia esatta. Sono stati continui, fin dal cristianesimo primitivo, i tentativi di dimostrare come l'avvento del Cristo, la sua nascita da una madre vergine, e insomma tutto il nucleo fondamentale della nuova religione germinata dall'ebraismo appaiano chiaramente profetizzati nelle pagine della Bibbia. Certamente da tale convinzione non si sono discostati né l'ignoto librettista, né i committenti degli affreschi nella chiesa della Madonna del Monte. In realtà il culto mariano ha trovato un enorme sviluppo nella chiesa cattolica post-tridentina, forse anche in polemica con la diversa posizione dei protestanti; ma bisogna ammettere che fin dalle origini la figura di Maria ha conosciuto una esaltazione, sorprendente in una società maschilista, come era quella ebraica e sarà quella cristiana, forse un estremo, inconfessato rimpianto del culto di una Magna Mater, un tempo così diffuso nel mondo mediterraneo pre e protostorico.*

*Alessandro Marabottini*



## Il terremoto del 1768

La notte del 20 ottobre 1768 gli abitanti di Cesena e i monaci al Monte furono destati da un terremoto che aprì crepe nei muri del monastero e lesionò anche la cupola, più volte riparata da quando era stata progettata dall'architetto Francesco Morandi e poco dopo elevata, nel 1568<sup>1</sup>.

Saranno stati gli stessi monaci nella notte o al "mattutino" a rilevare i danni e a provvedere per un primo intervento che assicurasse almeno l'agibilità della Chiesa. Fra Placido<sup>2</sup>, un muratore riminese fattosi monaco nel 1750, aveva già dato prova delle sue capacità nell'incendio propagatosi nella notte del 2 febbraio del 1751, ed era ancora attivamente impegnato nella manutenzione del monastero. Sarà stato tra i primi ad adoprarsi per stabilizzare la grande cupola eretta nel XVI secolo.

Si provvide immediatamente ad acquistare il legname necessario per fare una puntellatura architettonica alla cupola di nostra chiesa, la quale minacciava una totale rovina stante il pregiudizio recatogli dalle replicate e strepitose scosse di terremoto seguite la notte del 20 del cadente mese, e ciò ancora per dar luogo a più mature riflessioni pria di risolvere cosa dovrà farsi per non perdere un sì bel edificio; al qual fine questo nostro padre Rev.do ha ordinato al sig. Pietro Borboni architetto che ne formi una raziocinata relazione<sup>3</sup>

La necessità di costruire una nuova cupola sarà dunque deter-

<sup>1</sup> Dom. Novelli Anselmo, *Prime linee di una storia della Badia di S. Maria del Monte - Cesena*. Tesi di Laurea, anno accademico 1950 - 51. Vol. I p. 171. Le informazioni contenute nella tesi di Dom Novelli, monaco dell'Abazia cesenate, discussa a Bologna con il Prof. Cencetti, sono le più puntuali, sempre documentate con la trascrizione di documenti d'archivio o la citazione degli stessi. Documenti che appartenevano al Monastero e oggi in gran parte conservate presso l'Archivio di Stato di Cesena. Molti di questi documenti erano stati per altro già pubblicati nel "Bollettino della Madonna del Monte" dal 1926 al 1951 e non sempre sono citate le fonti da Novelli. Prima ancora e, credo, per la prima volta da C. Grigioni, *Un secolo di operosità artistica alla Madonna del Monte* in: "Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana". Anno XVII gennaio-febbraio 1914; C. Dolcini, *S. Maria del Monte in Cesena*, in "Monasteri benedettini in Emilia Romagna", Milano 1980, pp. 221-231.

<sup>2</sup> Dom. Giustino Farnedi, *L'Abbazia di S. Maria del Monte nel Settecento*, in: "Italia Benedettina IX" - Settecento Monastico Italiano. Atti del I convegno di studi storici sull'Italia Benedettina. Cesena 9 - 12 settembre 1986. Forlì, Grafiche Marzocchi, 1991, p. 62.

<sup>3</sup> Dom. Leandro Novelli, op. cit. p. 171 che riporta anche la fonte documentaria: Archivio di Stato di Cesena, Corporazioni Religiose, libro Mastro n. 187, p. 401. l'Abate in carica che richiese il parere dell'architetto Borboni era Dom Flaminio Fabi. Cfr. dom. Giustino Farnedi, op. cit. p.76.

Nella pagina a fianco insieme della cupola e del catino dell'abside



minata non da una esigenza innovativa, al passo con il secolo dei lumi, ma da una obbligatorietà che, per altro, sarà oggetto di osservazioni e pacate contestazioni da parte di alcuni monaci che erano più propensi a “conservare” l’esistente, provvedendo al suo restauro.

La cupola che nell’anno 1768 minacciava di collassare a seguito del sisma, era stata innalzata a compimento dell’ampliamento che interessò l’intera Basilica nella prima metà del



XVI secolo. In quel tempo scomparve la chiesa medievale e l’edificio assunse le forme attuali. Nel 1548 furono intrapresi i lavori di ricostruzione dell’area absidale da parte di maestro Domenico da Brisighella.<sup>4</sup>

In questi stessi anni venne costruita la “Cappella Grande” – così è citata nei documenti – dedicata alla Madonna, che Novelli a ragione identifica con *tutta quella corsia che circonda l’abside attuale e i tre emicicli aperti sul lato esterno di essa*<sup>5</sup>.

Al centro è stata ricavata la cappella ove era posta la scultura della Madonna che caratterizza questa Chiesa mariana. Cappella sopravvissuta anche ai lavori di rifacimento della soprastante cupola, e ancora oggi esistente. Qui restò l’immagine mariana fino al 1923 quando risistemando il coro monastico, la scultura venne diversamente collocata, probabilmente per consentire una maggiore visibilità ai fedeli.

Dell’antica struttura restano solo gli stucchi che decorano la volta antistante la cappella e il catino che i documenti attri-

4 Dom. Leandro Novelli, op. cit. p. 159 riporta parte dell’atto pubblico del 30 ottobre del 1548 nel quale vengono descritti i lavori da eseguirsi.

5 Ibidem, p. 162

buiscono ai maestri Girolamo e Domenico da Forlì<sup>6</sup>. Nel catino della cappella, una delle maschere in stucco sostiene un cartiglio con la data “MDLXIII”, credo rilevata per la prima volta, e documenta così la precedenza della cappella rispetto all’innalzamento della cupola.

Gli ampliamenti si conclusero con l’elevazione di una cupola progettata dall’architetto bolognese Francesco Morandi soprannominato il Terribilia. I documenti che provano l’intervento del Terribilia vengono pubblicati dal Trovanelli<sup>7</sup> e integrati in una delle rubriche, purtroppo anonime, del “Bollettino della Madonna del Monte”, ma dovute a dom Bechini, monaco dell’Abbazia<sup>8</sup>.

Il Terribilia raggiunse Cesena una prima volta nel 1567 per esaminare la Chiesa e presentare un progetto della cupola che si voleva realizzare. Ben presto venne demolita la volta della crociera per collocarvi la cupola. Nella primavera del 1568 la struttura era completata e veniva

innalzata, sopra la cupola, una palla di rame<sup>9</sup>, probabilmente posta sopra una lanterna come è stato dimostrato dalla lettura dei libri dei conti<sup>10</sup>.

L’architettura del Terribilia doveva essere arricchita da decorazioni e piani in pietra e marmo affidate ai maestri lapicidi Simone d’ Andrea da Montevecchio e Domenico da Concordia. Rilievi che probabilmente integravano quanto resta dell’orna-

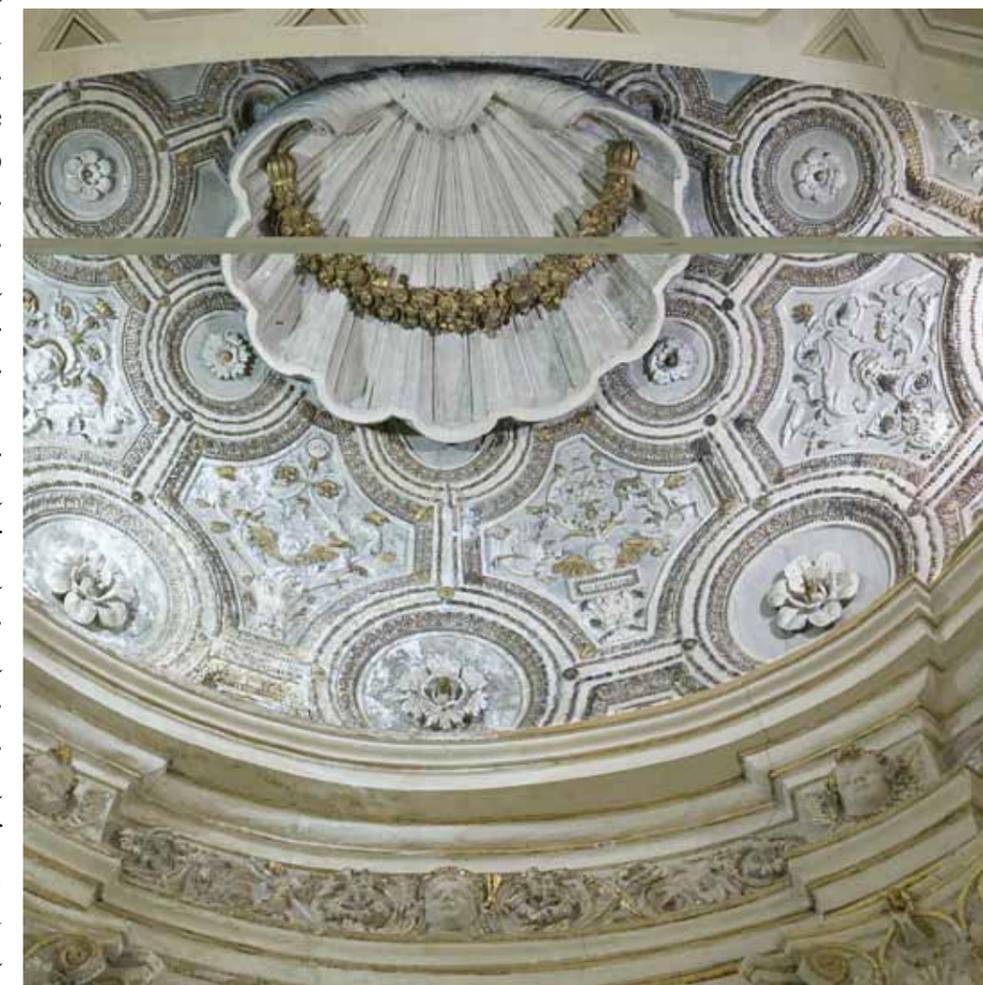
6 Ibidem, p. 164, ma senza citare la fonte.

7 N. Trovanelli, *Scorse nell’archivio storico municipale, il Terribilia ed altri artisti alla chiesa del Monte*. In “Il Cittadino” 27 maggio 1906.

8 *Spigolature storiche. La cupola del Santuario*; in “Bollettino della Madonna del Monte”, anno 1934 nn. 87 – 90.

9 *Spigolature storiche*, op. cit. n. 87, 1934.

10 *Spigolature Storiche*, op. cit. n. 91, anno 1934.

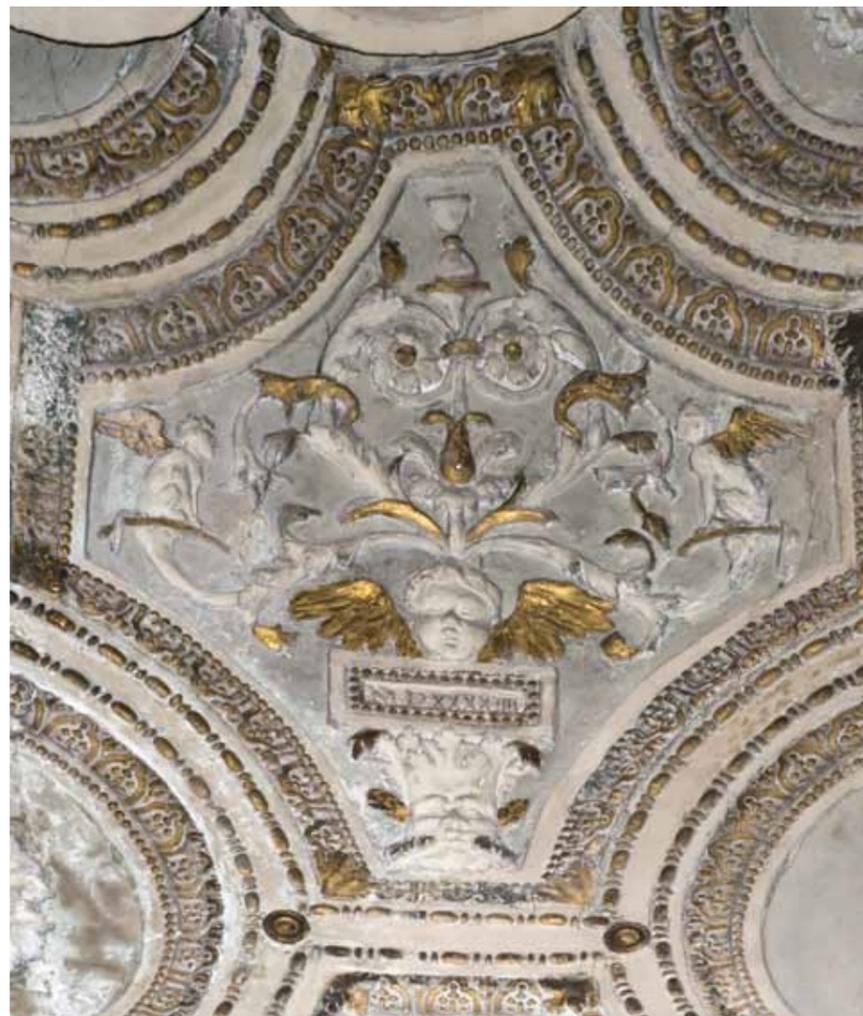


Nella pagina a fianco la Statua della Madonna venerata nel Santuario. In alto particolare del catino della cappella della Madonna.



mento in stucco nell'area antistante la cappella della Madonna<sup>11</sup>.

La cupola già elevata nel 1568, almeno nella parte muraria, fu nello stesso anno impermeabilizzata con lastre di piombo e ben presto si incaricherà il Masini, pittore cesenate, per la sua decorazione. Ma già 12 anni dopo, nel 1581, a seguito di evidenti infiltrazioni d'acqua, si diete incarico, con contratto scritto, al maestro Pietro Maria Previciati, che già aveva ricoperto la cupola di San Vitale a Ravenna, di rivestire nuovamente la cupola dell'Abbazia<sup>12</sup>.



Il terremoto del 1768 si inserisce dunque in questa costante manutenzione della cupola e non meraviglia pertanto che in Abbazia ci siano monaci che propongono di intervenire ancora una volta sull'esistente mentre altri esplorano la possibilità di costruire una nuova cupola.

L'Abate Dom Flaminio Fabi chiede una relazione all'architetto cesenate Borboni il quale di fatto si pronuncia per l'abbattimento della cupola e il suo rifacimento.

Contro questo parere si esprime il monaco dom Modesto Carissimi il quale sostiene che la cupola ha resistito anche al terremoto e potrebbe essere risarcita. Il problema viene

sottoposto ai superiori a Roma e dopo una visita di due visitatori a Cesena e il parere dell'architetto romano Melchiorri,

<sup>11</sup> Spigolature Storiche, op. cit. n. 88, 1934. l'anonimo estensore delle note, quasi certamente dom. Bechini, trascrive i documenti dalla pubblicazione di C. Grigioni, *Un secolo di operosità artistica alla Madonna del Monte* in: "Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana" 1911 - 1914.

<sup>12</sup> Spigolature storiche, op. cit. n. 91, 1934. Tecnicamente la cupola ha avuto necessità di una costante manutenzione che va ben oltre l'impermeabilizzazione, riportate nella tesi di Novelli (op. cit.) che riprende da "La Madonna del Monte. Bollettino per le feste centenarie della incoronazione della Madonna del Monte presso Cesena - 1814 - 1914". Nel 1635 furono necessari lavori di riparazione al tetto della cupola; nel 1637 (15 luglio) caddero alcune volte principali delle parti superiori della Basilica, tra le quali il catino dell'abside causando danni anche all'altare; altri danni nel 1622 (22 marzo) per terremoto.

Particolari degli stucchi del catino della cappella della Vergine e dell'antistante deambulatorio. In alto particolare della data rilevata in questa occasione.

si decide per il rifacimento della cupola. I lavori iniziano nel 1771<sup>13</sup>.

Non è del tutto da scartare l'ipotesi che nel progetto del Borboni prevalesses una cultura del rifacimento che sembra contraddistinguere molte delle azioni di ripristino monumentale del XVIII secolo. La cupola aveva retto al terremoto del 1668 ed era ancora in piedi, sia pure puntellata, nel 1771. Non c'è motivo di credere che la stessa non potesse essere ripristinata senza ricorrere al suo abbattimento. Dom Modesto rappresenta la tradizione nel Monastero, incarna quella laboriosità silente dei monaci abituati a riutilizzare, a riparare, a lavorare per mantenere l'integrità della casa. Probabilmente nel sostenere la linea della manutenzione della cupola c'è anche la volontà di preservare il ciclo iconografico, ormai incardinato nella tradizione culturale della Chiesa. Dall'altra parte il Borboni, al di là del possibile interesse economico, incarna la cultura del nuovo, la convinzione di poter fare meglio che si radica in quel secolo della ragione in cui il passato è spesso vituperato.

È anche vero che dovendosi confrontare con questa voglia di nuovo, l'Abbazia benedettina reagisce positivamente e ne dà prova nel ciclo iconografico che andrà ad interessare la decorazione della nuova cupola, affidato al pennello del Milani.

Un ciclo dipinto del tutto originale rispetto al precedente, pur mantenendo dei riferimenti iconografici quasi e voler sottolineare un rinnovamento nella continuità evitando la *damnatio memoriae* del recente passato. Osserveremo questa attenzione esaminando il contratto stipulato con il Milani e il ruolo avuto dall'architetto Borboni.

Restano da immaginare le pitture che decoravano la cupola del Terribilia, eseguite dal cesenate Francesco Masini "il Vecchio" come conferma il contratto stilato presso il notaio Antonio Riseri, il primo ottobre del 1568<sup>14</sup>.

È difficile dare corpo alle immagini sulla scorta delle indicazioni recuperabili dal contratto. Sappiamo però che la cupola era suddivisa in otto spazi probabilmente delimitati da cornici aggettanti e alla sua sommità era raffigurata *la incoronazione*

<sup>13</sup> Luciano Battistini, *Il rinnovamento edilizio ed artistico della Badia S. Maria del Monte di Cesena*, in: "settecento monastico italiano" Atti del I convegno di studi storici sull'Italia Benedettina, Cesena 9 - 12 settembre 1986. Forlì 1991, p. 90

<sup>14</sup> Il contratto è stato pubblicato per primo da Grigioni, op. cit 1914, e successivamente ristampato da don Bechini nella rubrica: "Spigolature Storiche" del "Bollettino della Madonna del Monte" n. 92 dell'anno 1934







de la gloriosa et beata Vergine Maria. Inoltre il Masini se obliga de fare li quatro Evangeliste ne le quatro cantonieri de le linguette tra un arco et l'altro. Saranno dipinti anche gli archi di raccordo. Altri dati restano di difficile comprensibilità. Una descrizione riportata dall'Andreini<sup>15</sup>, che trascrive un manoscritto da lui rintracciato del cesenate Antonio Rossi Vendemini dà ulteriori informazioni e probabilmente, ingenera anche qualche confusione.

Stando a questa descrizione la cupola sarebbe stata alta il doppio dell'attuale. Divisa in otto lati presentava sulla sommità, in uno spazio condiviso con tutti i lati, una gloria di angeli e sul lato che ricadeva sulla cappella della Madonna, una vetrata con l'Annunciazione e, dall'alto verso il basso, La Trinità ed Angeli, la Chiesa trionfante e la Vergine Assunta in cielo, poi Gesù e Dio Padre, le virtù teologali e la chiesa militante. Troppi soggetti che probabilmente descrivono assieme figure che – pur ricadendo su questo lato della cupola – appartenevano alla cupola e altre che occupavano questo fianco del tamburo.

Gli altri sette spazi erano dipinti con i sette misteri della passione e la loro descrizione risulta più lineare. C'è da notare che nel contratto stipulato dal Masini non si fa cenno alle storie della passione, ma si parla soltanto della Madonna in Gloria. Se queste storie sono state dipinte, probabilmente appartengono a delle varianti in corso d'opera. Vengono infine ricordati i quattro grandi evangelisti sulle “vele” della cupola accompagnati da altri Santi.

Non è facile capire quanto fosse larga e alta la cupola del XVI secolo e come fosse organizzata la sua decorazione. Un dato che dai documenti emerge chiaramente riguarda la suddivisione in otto lati e la raffigurazione sul lato sovrastante l'altare della Madonna, della la Trinità, della Chiesa trionfante e della Madonna in Gloria. Soggetti posti quasi certamente in maniera ascensionale. Gli otto lati della cupola convergevano al centro nella calotta ove erano rappresentati numerosi angeli con tanti strumenti musicali. Probabilmente il rapporto dei volumi risultava del tutto invertito rispetto all'attuale: gli otto lati, quelli che oggi costituiscono il tamburo, dovevano risultare molto più alti rispetto alla calotta. Forse, quando la cronaca parla di una cupola alta il doppio dell'attuale, fa riferimento non alla misura complessiva dell'architettura, ma al tamburo ove erano raffigurati i misteri della Passione. È possibile che que-

15 A. Andreini, *Cesena Sacra*, Tomo III, 1807. Cesena Biblioteca Malatestiana, Coll. Ms. Riportato anche da Dom Bechini in “*Spigolature Storiche – gli affreschi del Masini*”, Bollettino della Madonna del Monte n. 93, 1934.





sti risultassero molto più alti dell'attuale tamburo a discapito della calotta vera e propria ove era raffigurata solo la gloria degli angeli musicanti e magari – dalla descrizione non risulta chiaro – la Madonna in Gloria. È solo un'ipotesi a supporto di una logica considerazione: la cupola attuale, dal pavimento al punto più alto misura 31 metri<sup>16</sup>. Immaginare una cupola alta più o meno 60 metri è pressoché impossibile. Del resto la cronaca qualche cosa avrà pure voluto dire ed è probabile che si riferisse al rapporto volumetrico tra il tamburo e la calotta.

Nella descrizione non viene citato il catino dell'abside e si dice che uno dei lati del tamburo poggia sopra l'arco della cappella della Madonna in mezzo al coro. Difficile avere certezze, ma è possibile che le decorazioni cinquecentesche antistanti l'attuale cappella della Madonna fossero in relazione diretta con la cupola.

Comunque sia andata, non potendo esaminare la cupola del Masini, la descrizione riportata dall'Andreini ci è utile per evidenziare che la nuova pittura rinnova del tutto il tema iconografico, sostituendo le storie della Passione con una "Genealogia di Maria" vasta e complessa i cui precedenti ritroviamo sempre a Cesena nella cupola della Cattedrale dipinta da Corrado Giaquinto e i cui antefatti culturali risalgono probabilmente al ciclo dipinto nel Santuario della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia.

Di tutto questo ci occuperemo nelle pagine seguenti. Al momento però conviene ancora tornare al 1771 quando l'Abate Fabi, grazie anche al parere dei periti romani, affida il rifacimento della cupola all'architetto Borboni, ma *che faceva il muratore pochi anni or sono* come ha a ricordare Dom Modesto Carissimi in una sua lettera all'Abate del 19 aprile del 1769, nella quale contesta la scelta di rifare la cupola. A supporto della sua posizione chiama a testimone anche "il n.ro Fra Placido" che dagli anni 50 si occupava in Monastero di tutto ciò che aveva a che fare con lavori di muratura<sup>17</sup>. Il monaco, sostenitore di una manutenzione straordinaria con lo scopo di conservare l'esistente, asserisce che molte delle fenditure che si sono evidenziate dopo il terremoto non riguardano parti strutturali. Per la maggior parte si tratta di antiche fessure già risarcite che si sono riaperte con la scossa tellurica. Osserva

<sup>16</sup> Bitelli G., Faranda F., Gatta G., Mazzeo R., Zanutta A.: "Rilevamento e studio multi-temporale della cupola affrescata di S. Maria del Monte in Cesena attraverso tecniche integrate", Atti 12a Conferenza Nazionale ASITA, L'Aquila, ISBN 978-88-903132-1-9, pp. 461-466, 2008.

<sup>17</sup> L. Battistini, op. cit. trascrive la lettera di Dom Carissimi all'Abate Fabi, custodita presso la Biblioteca Classense di Ravenna.

che non c'è corrispondenza tra le fenditure tra i sottarchi e i soprarchi a riprova che la cupola non sta collassando come vuol far credere il Borboni. La sua lettera appare come l'estrema "difesa" della cupola dopo la relazione già inoltrata all'Abate dal Borboni qualche giorno prima, il 14 aprile<sup>18</sup>. Questa lettera torna utile anche per immaginare la forma della cupola eretta dal Terribilia. Il Borboni parla di quattro pilastri che sostengono il tamburo *di figura ottagonale, ed il voto, su cui riposa il tetto sostenuto all'intorno dal med.mo muro del Tamburo, che alzasi esteriormente sino alla Gronda*. Questa descrizione fa immaginare un alto tamburo avvalorando quanto ho provato a sostenere sulle proporzioni tra tamburo e cupolino o *voto su cui riposa il tetto*.

Ma in cosa sono consistiti gli eventuali lavori di ripristino e demolizione di questa antica cupola? Possiamo aiutarci con il contratto stilato con il Milani nel 1772, per decorare la nuova cupola<sup>19</sup>. Il contratto viene redatto quando è ormai al termine il *Riattamento della Cuppola* e su suggerimento dell'Architetto Borboni poiché *era necessario di fissare il Pittore per ritrarne le Copie e que' Originali che lo meritano e di formare l'idea di tutte quelle parti che sono state ruinate dall'acqua e spaccature cagionate dalla ruina, che minacciava suddetta Fabbrica: tanto più era necessario sollecitare, poiché dovendo essere un'opera di grande aspettativa, e conseguenza richiedeva ancora molto tempo al Pittore per ridurla alla sua perfezione. ... Fu addossata incombenza al Sig. Giuseppe Milano pubblico Pittore di questa suddetta Città di ritrattare, come ha fatto, li quattro evangelisti, e prese le misure per formare una retta idea del lavoro*.

Osserviamo che *al termine del Riattamento* erano rimasti ancora visibili i quattro evangelisti che occupavano gli stessi spazi di quelli che adesso vediamo dipinti dal Milani. Ma erano presenti anche altre parti di pitture, non meglio identificate anche se sciupate dall'acqua e dalle fenditure. Probabilmente le pitture sugli archi di raccordo e sui sottoarchi. Se ne può dedurre che il riattamento del Borboni abbia riguardato solo il tamburo e la cupola che sono stati impostati sui pilastri e gli archi preesistenti ove ancora si vedevano le pitture del Masini.

<sup>18</sup> ibidem pp. 101 - 102

<sup>19</sup> Il contratto è stato ripetutamente pubblicato. Per primo – che io sappia – lo pubblica Dom Antonio Novelli nella sua Tesi di Laurea, op. cit. p. 222. successivamente sarà pubblicato nella tesi di Laurea di Giampiero Savini *Giuseppe Milani*, Università degli studi di Bologna, Anno Accademico 1970-71, documento n. 3. A seguire, tra gli altri, M. Cristina Gori, *Decorazioni a Cesena. Dal Barocco all'Ecclettismo*, Amilcare Pizzi editore, 1991 p. 55 e L. Battistini, op. cit. pp. 106 – 107.





La necessità di “copiare” questi frammenti di pittura evidentemente testimonia la volontà da parte dei committenti di serbare memoria del passato così da riproporre, nel nuovo complesso decorativo, elementi iconografici già noti.

Non è verisimile l'appassionata recente ipotesi del Battistini che pensa ad un “restauro” del Milani delle antiche pitture del Masini ancora esistenti e alla conservazione, nel catino dell'abside, della pittura commissionata a Giovan Battista Razzani nel 1640<sup>20</sup>.

L'intervento pittorico del Milani appare infatti del tutto unitario con il ricorso, in alcune zone marginali – ad esempio le decorazioni di putti nel sottarco destro guardando l'altare – ad aiuti pure citati nel contratto per l'esecuzione dell'opera.

La lettura del contratto consente di immaginare che Milani, nell'elaborare il suo ciclo iconografico, traesse più di uno spunto dalla precedente pittura. Intanto i quattro evangelisti e probabilmente gli angeli musicanti con tanti strumenti musicali, descritti dall'Andreini per la cupola del Masini, che circondano la Vergine nell'attuale cupola.

Cambia del tutto il disegno iconografico e sotto la sapiente regia di un anonimo iconografo trovano compimento le “storie della Vergine” dipinte nella navata da Girolamo Longhi nel 1559<sup>21</sup>.

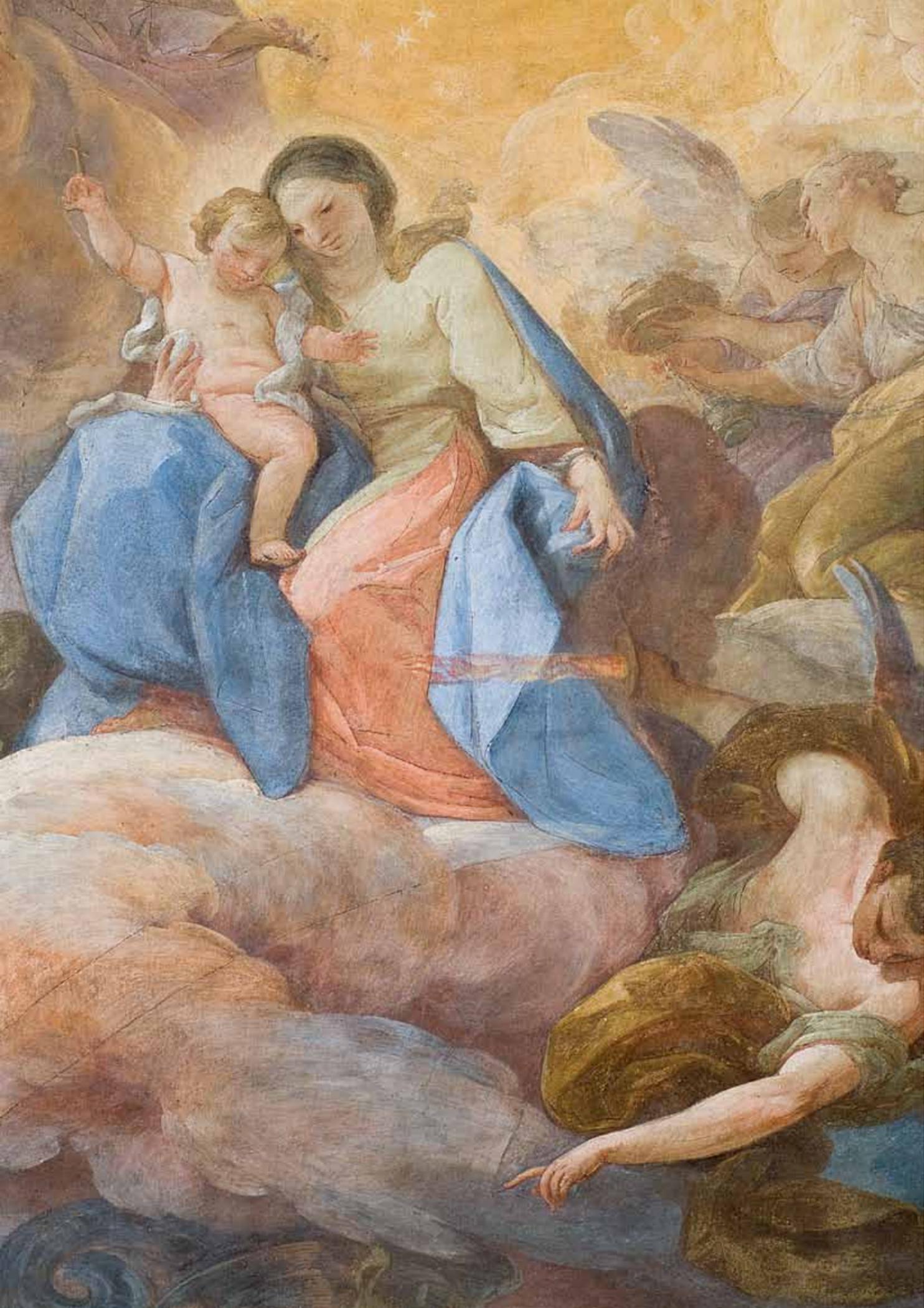


*in basso e nella pagina a fianco insieme e particolari del fregio della navata eseguito da Girolamo Longhi*



20 L. Battistini, op. cit. p. 93.

21 Dom Leandro Novelli, tesi di laurea, op. cit., vol. II p. 192.



**Un antefatto cesenate. La cupola della Madonna del Popolo in Cattedrale.**

Nella Cupola della Madonna del Popolo, nella Cattedrale di Cesena, la Madonna con il Bambino in braccio, assisa sopra una nuvola e circondata da angeli, è protetta dalla figura avvolgente di Dio Padre. Sulla Vergine si posa la mano di Dio e ad essa volge il volo della colomba dello Spirito Santo. Una centralità quasi negata dal vortice infinito dal quale emerge il Padre e al quale tendono le tante figure che scalano, *in un continuo trapasso, le profondità dell'empireo.*

Il corsivo è tratto dalla pagina scritta da Anna Maria Matteucci, introducendo il volume di Maria Cristina Gori<sup>1</sup> sulle decorazioni cesenate e credo resti una delle più belle letture dell'opera dipinta da Corrado Giaquinto nel 1752. una pittura *che annulla la forma e tutto dissolve in colore, quasi in arabesco. Qualità tipiche dell'estro rococò.* Il rincorrersi delle figure nello spazio avvolgente, in un rimando continuo, in cui tutto sembra convergere verso un Punto, in questo caso identificabile con il Padre, trova analogo riscontro, nota sempre la Matteucci, nella cupola che il Cignani dipinge nella cappella della Madonna del Fuoco nella Cattedrale di Forlì. Giaquinto bandisce comunque ogni *risentimento plastico* sempre presente, viceversa, nelle opere dei pittori di formazione bolognese.

L'entusiasmo generale che accompagnò l'inaugurazione dell'opera e le lodi pressoché unanimi dei critici nel corso di questi due secoli<sup>2</sup>, hanno incontrato, che io sappia, una sola feroce critica contemporanea, custodita in copia presso l'Archivio Capitolare di Cesena e resa nota da Giampiero Savini nella recente scheda su Corrado Giaquinto, redatta per la Storia della Chiesa di Cesena<sup>3</sup>.

Tutte le monografie dedicate a Giaquinto<sup>4</sup> si soffermano sulla

<sup>1</sup> Maria Cristina Gori, *Decorazioni a Cesena. Dal Barocco all'Ecclettismo*. Amilcare Pizzi S.p.A. 1991. p. 8

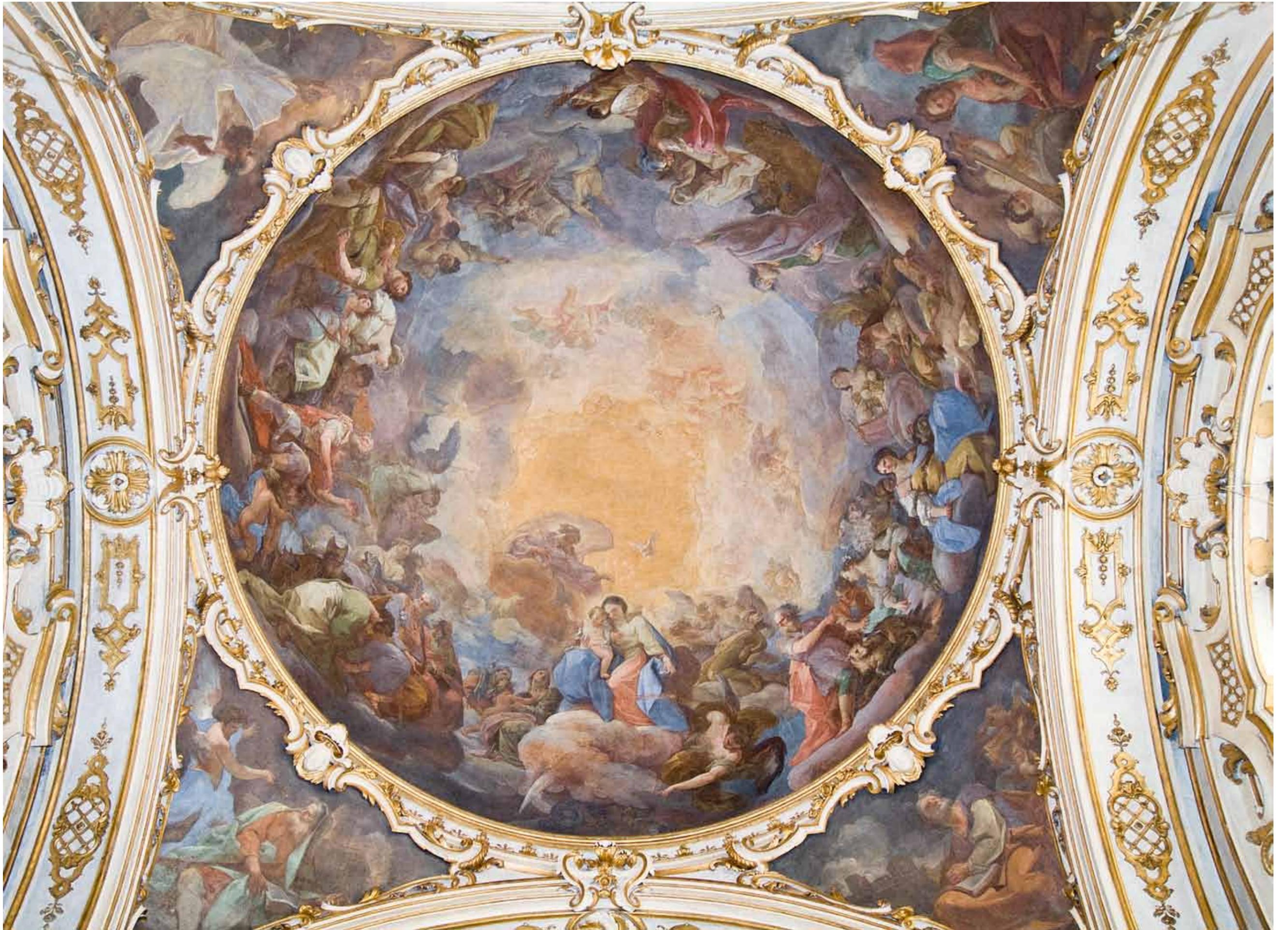
<sup>2</sup> Una sintesi moderna delle feste e avvenimenti legati all'inaugurazione della cupola in: Silvio Bersani, *La Madonna del Popolo nella storia religiosa e civile di Cesena*. Quaderni del "Corriere Cesenate" n. 7, 1995 in particolare pp. 62 – 68.

<sup>3</sup> Giampiero Savini, *Arte e Devozione nelle Pale d'Altare*, in: *Storia della Chiesa di Cesena*, a cura di Marino Mengozzi, vol. II. Cesena 1998. pp. 337 – 340.

<sup>4</sup> M. D'Orsi, *Corrado Giaquinto*. Roma 1958; pp. 14, 79 – 83. Eugenio Riccomini, *Pittura Italiana del Settecento*, Bologna 1974; pp. 24 – 25. C. Strinati e G. Edith, cura di, *Giaquinto. Capolavori dalle corti in Europa*. Catalogo della mostra. Charta 1993.



*Nella pagina a fianco, in alto e nelle pagine seguenti, insieme e particolari della cupola dipinta da Corrado Giaquinto per la Cattedrale di Cesena.*





cupola della Cattedrale di Cesena lodata, tra gli altri, anche dall'Algarotti<sup>5</sup> e dal Lazzarini<sup>6</sup>. Allo stesso modo i moderni ricercatori cesenati, dal testo della Gori ai ripetuti interventi di Savini<sup>7</sup>, hanno ricordato la formazione del pittore e la qualità di questa pittura<sup>8</sup>.

E' rimasto per così dire in ombra il ciclo iconografico sul quale vorrei soffermarmi, anche perché costituisce una sintesi innovativa di un tema che aveva visto altri significativi precedenti, e al contempo penso di poter affermare che sarà il modello di riferimento per gli affreschi della cupola della Madonna del Monte. Per la descrizione dei personaggi Savini rimanda al componimento del Can. Francesco Aguselli<sup>9</sup> al quale può aggiungersi l'ode del Canonico Fedele Turrini che fa parte di un'antologia di testi poetici proposta per lo "scopri-mento" della Cappella<sup>10</sup> e recentemente pubblicata nel volume di Mons. Bersani<sup>11</sup>.

Prima di esaminare l'iconografia della cupola sarà il caso di ripercorrere la storia dell'esecuzione a cominciare dai così detti "bozzetti" preparatori che tutti gli studiosi legano al ciclo cesenate, considerandoli studi per la cupola. Se ne conoscono più versioni. Forse la più significativa e probabilmente la più antica, è la serie di dipinti oggi di proprietà del Museo Nazionale di Capodimonte al momento costituita da sei dipinti ad olio su tela, del tutto finiti, firmati e datati 1749<sup>12</sup>.

L'esistenza di più serie di "bozzetti" preparatori deve far necessariamente pensare ad opere destinate, oltre che a presenta-

5 F. Algarotti, *Lettera al Sig. Giovanni Mariette a Parigi* (10 giugno 1761), in "Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura e Architettura scritta da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M.G.F. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da S. Ticozzi. Milano 1822.

6 G.A. Lazzarini, *Opere di Belle Arti*, Pesaro 1806, vol. II, p. 155.

7 Giampiero Savini, *Corrado Giaquinto a Cesena (1750 - 1752)* in: "La Pittura a Cesena nel Settecento", Cesena 1984, pp. 37 - 48. *Ibidem*, *Il Settecento in Storia di Cesena*, vol. V Le Arti. Arte Grafica Nanni, Rimini 1998

8 Le citazioni del Lazzarini e dell'Algarotti, ripetute da tutti gli studiosi che si sono occupati della cupola del Giaquinto credo siano ricordate per primo da Francesco Arcangeli, *La chiesa di San Martino in san Domenico in Cesena e i suoi dipinti*, Cesena 1964, p. 28.

9 *Ibidem*, la pittura a Cesena del Settecento, op. cit. p. 47.

10 *Componimenti Poetici per lo scoprimento della Cappella della Beatissima Vergine del Popolo seguito li IX aprile MDCCLII nella Cattedrale di Cesena dipinta dal Sig. Corrado Giaquinti Dedicati in segno di riverente ossequio al Nobil Uomo Sig. Canonico Francesco Chiaramonti Dottore in ambe le leggi, Protonario Apostolico, Consultore del S. Offizio, Esaminatore, e Visitatore Sinodale di detta Città*. In Forlì, per il Fabbri Impressore.

11 Mons. Silvio Bersani, op. cit. pp. 64 - 68.

12 La più recente sintesi sui "bozzetti" di Capodimonte e sugli altri dipinti custoditi in diversi luoghi, tra i quali ricordiamo l'altro analogo ciclo del Museo Provinciale di Lecce, si trova in: *Corrado Giaquinto. Il cielo e la terra*. A cura di Michela Scolaro. Catalogo della mostra. Cesena, Biblioteca Malatestiana - Palazzo Romagnoli. 9 dicembre 2005 - 15 marzo 2006. Minerva srl 2005.





re la Cupola, anche al mercato. Ma non è di questo che voglio occuparmi quanto delle sostanziali differenze tra le tre lunette e la cupola. È ben strano che un artista incaricato di dipingere la cupola della Cappella della Madonna del Popolo, invece che preparare delle figure da inserire in uno spazio concavo, presenti tre lunette, del tutto rifinite, con le rappresentazioni perfettamente definite. Per altro si tratta di rappresentazioni complesse al punto che si è sempre evitato di identificare nei dettagli i singoli personaggi limitandosi così ad individuare l'immagine principale e solo qualcuna delle figure - eppure tutte significative - che contraddistinguono ogni scena.

La data apposta sulle tele oggi a Napoli, il 1749, documenta che quando Giaquinto esegue i bozzetti lo spazio da decorare non era stato ancora ultimato se è vero che l'anno successivo, redigendo il contratto, non si riesce a porre un termine all'esecuzione dell'opera perché ancora la cupola non era del tutto coperta. Non si ha testimonianza di una visita esplorativa del pittore a Cesena ed è ragionevole pensare che i suoi bozzetti fossero stati elaborati sulla scorta di disegni architettonici dell'ambiente. Va inoltre constatato che le immagini delle lunette hanno un *risentimento plastico* e una fisicità che tenderà ad essere negata dallo spazio dell'empireo celeste. Sembra quasi che, ancora in questa fase, il maestro pensasse ad una diversa composizione.

Osservando lo spazio architettonico della Cappella della Madonna del Popolo, sotto i quattro pennacchi che reggono la piccola cupola, sono ancora oggi del tutto evidenti tre vetrate semicircolari, che si presterebbero magnificamente per ospitare tre dipinti tratti dai rifiniti bozzetti, che perseguono un preciso disegno iconografico.

Nella lunetta centrale la Madonna incoronata da Dio Padre e dallo Spirito Santo. Su uno dei lati Mosè che riceve le tavole della legge e dall'altro Giacobbe. I soggetti, ben identificati da Savini, almeno nelle figure appena citate, sono stati definiti nella recente mostra cesenate come "Sacrificio di Mosè" e "Davide che suona l'arpa"<sup>13</sup>. Mosè è invece raffigurato mentre riceve le tavole della legge. Queste non stanno nelle sue mani, ma sono affidate all'angelo che con un dardo sta incidendo sulla pietra la Parola di Dio. Sull'altra raffigurazione Davide è figura marginale, anche se rilevante nella "Genealogia della Vergine". Il centro della scena è occupato da un personaggio maschile con accanto, legati da un'ideale diagonale che attra-

<sup>13</sup> Corrado Giaquinto. *Il cielo e la terra*, a cura di Michela Scolaro, op. cit.



versa i loro volti, la sua donna e un fanciullo. Quasi certamente Giacobbe, la moglie Rachele e il figlio Giuseppe.

Esamineremo più avanti le altre figure. Provando a definire questa ipotetica originaria pittura del Giaquinto resta da capire come il maestro avrebbe completato il cupolino. Probabilmente ad esso era destinata una Madonna in Gloria, un'Assunzione della Vergine al cielo.

L'ipotesi, al momento priva di riscontri documentari, acquista credito se accostiamo la pittura del Giaquinto con il ciclo dipinto da Giuseppe Milani nella cupola dell'Abbazia benedettina della Madonna del Monte. Il confronto si impone non tanto per i riconosciuti prestiti stilistici del Milani da Giaquinto, che proveremo comunque a ridiscutere, quanto per l'analogo ciclo iconografico al momento del tutto ignoto alla storia dell'arte. Nelle otto storie del tamburo della grande cupola dell'Abbazia della Madonna del Monte ritroveremo gli stessi personaggi che, in maniera solo apparentemente disordinata, si snodano nella cupola del Giaquinto. Il paragone sarebbe risultato forse più visibile se le figure di Giaquinto, invece che confluire nell'abbraccio spersonalizzante della luce dell'ultimo cielo che avvolge per intero la cupola, avessero trovato maggior decoro nelle lunette della cappella. Se così fosse stato, la storia mariana di Israele avrebbe trovato due perni fondamentali in





Mosè e Giacobbe e la loro giustificazione nei personaggi che li fiancheggiano e circondano.

Provando a fare una “sinossi” dei due cicli che vengono riproposti a Cesena a distanza di venti anni, osserveremo che al Monte, nella cupola, è dipinta l’Assunzione della Vergine e nel sottostante tamburo sono raffigurate otto storie- o meglio otto gruppi di personaggi - dell’antico testamento. I personaggi sono del tutto analoghi a quelli che Giaquinto raggruppa prima nelle tre lunette e poi ripropone nel fluire continuo della cupola della Cattedrale. È possibile allora immaginare che, almeno in un primo momento, le tre lunette del Giaquinto, pensate per essere lunette, sarebbero state integrate, come al Monte, con una Assunzione della Vergine.

Certo questa è storia che non c’è, ma avrebbe trovato riscontro anche nel modo di condurre il ciclo figurato: fermo nelle lunette, con un fisico dettagliato delle figure e più etereo, trascendente nella cupola. Questo almeno è il rapporto cromatico all’Abbazia del Monte.

Del perché poi i soggetti delle lunette abbiano trovato collocazione nella cupola non ci è dato sapere. Possiamo addurre problemi di tempo – stiamo infatti parlando di un artista molto impegnato per il quale non era certo agevole né conveniente fermarsi a lungo a Cesena – o anche di compenso. È possibile che non fosse stato raggiunto un accordo economico soddisfacente per l’intero ciclo e si sia ripiegato solo sulla pittura della cupola. In fondo anche la moltiplicazione dei bozzetti – e a quelli noti ne aggiungo un altro, segnalatomi da Marabottini, custodito nella collezione di Francis Haskell - fa pensare ad un progetto mancato e riprodotto infine quale quadro da stanza.

Quando si redige il contratto a Roma, il 29 gennaio del 1750, non si è ancora in grado di stabilire l’inizio dei lavori perché la struttura muraria deve essere completata<sup>14</sup>. I bozzetti precedono la stesura del contratto e già in questa occasione, lo deduciamo dallo stesso contratto, non si parla di lunette, ma della sola cupola. Il pittore si ferma a Cesena il tempo strettamente necessario ai lavori, dal novembre 1750 al febbraio dell’anno successivo. Poi nel luglio e agosto del 1751. E’ anche vero che le date a noi note e pubblicate nella monografia di Mario D’Orsi, non escludono altre presenze né il mantenimento di un cantiere in cui magari opera la bottega. Non si spiegherebbe altrimenti un lavoro finito nell’agosto del 1751 e inaugurato solo nell’aprile del 1752. Più probabilmente il maestro è stato presente nei momenti più significativi del lavoro

<sup>14</sup> G. Savini, *La pittura a Cesena nel 700*, op. cit. p. 37

e ha controllato, in piena estate, eventuali difetti di un affresco realizzato nel precedente inverno e su una superficie muraria appena completata. In una città in cui la pittura di Giaquinto costituisce una novità dirompente, l’esecuzione avrà suscitato anche delle critiche come mostra la citata minuta dell’archivio capitolare della città, pubblicata da Savini, infaticabile ricercatore di documenti. Le critiche mosse riguardano proprio quelle figure che oggi elogiama e che, agli occhi dell’anonimo e documentato critico, appaiono “*mal diseguate, peggio dipinte, e pessimamente inventate*”. Probabilmente avrebbe preferito la maggior solidità delle figure proposte per le lunette poi confluite nel fluire del cupolino. Ma c’era chi lo aveva voluto e difeso il Giaquinto. Secondo l’anonimo estensore della critica, poche persone e tra queste il *povero don Pirini e Can.co Chiaramonti .... Ma pochi credono alle loro ciancie*<sup>15</sup>.



*Insieme e particolari del rivestimento marmoreo della Cappella della Madonna del Popolo*

<sup>15</sup> G. Savini, *Arte e devozione nelle pale d’altare*, op. cit. p. 340



## Un possibile committente

Sulla centralità avuta dal Canonico Chiaramonti occorrerà riflettere. Il tema proposto, il modo in cui è stato realizzato, la ripresa e l'ampliamento iconografico che si avrà al Monte, fanno pensare al Committente come al vero protagonista di questa storia dipinta che trasforma Cesena, dalla metà del XVIII secolo, in un laboratorio mariano.

La città è attraversata, fin dai primi decenni del secolo, al pari di altre località della Regione, da un fervore edilizio che riguarderà tanto i grandi palazzi che le chiese. Il rifacimento di San Domenico tra il 1738 e il 1740, l'oratorio di santa Cristina, poi ancora la chiesa dei Servi di Maria<sup>16</sup> e san Zenone, la nuova Chiesa di sant'Agostino ideata dal Vanvitelli e costruita tra il 1752 e il 1777<sup>17</sup>. Anche all'Abbazia del Monte si rimettono i ponteggi per la risistemazione della cupola mentre i lavori di abbellimento della cappella della Cattedrale che seguiranno l'inaugurazione della cupola nel 1752, sono appena iniziati. Per un decennio si continuerà con i rivestimenti marmorei e le decorazioni in stucco. Un cantiere che avrà certamente reso ancora più attuale la Cappella della Madonna del Popolo, in continuo divenire quando i monaci benedettini ricostruiscono la loro cupola e si accingono a decorarla.

Il progetto iconografico mariano delineato negli affreschi del Giaquinto, così articolato e complesso, non può che essere il frutto di un committente particolarmente sensibile verso la figura di Maria. Un sentimento e una attenzione riscontrabile fin dal contratto stipulato con il Giaquinto, di cui è garante anche in solido "il Nob.e Sig.re Canonico Fran.co Chiaramonti". In esso si stabilisce che nella cupola dovrà essere rappresentata *la Genealogia della B.ma Vergine nella maniera la più erudita, e vaga che sia possibile*. Questo richiamo ad un progetto erudito e che al contempo diletta, ammaestri, non può non far pensare ad una speciale volontà del committente che probabilmente sarà stato tra coloro che hanno discusso e dettato il tema fin dal contratto.

<sup>16</sup> Chiesa rinnovata negli anni 1756 – 65. A.S.Ce.-C.R.S., 242 Libro dei Partiti (1735-1775); 242 Libro delle Spese, c. 346. M. Gori, *L'architettura religiosa in età moderna (secc. XVII-XIX)*, in M. Mengozzi (a cura di), *Storia della Chiesa di Cesena*, Cesena 1998, tomo II, p. 189, fig. 231; p. 191, fig. 232; p. 192, fig. 233  
<sup>17</sup> G. Sassi, *Ecclesiografia cesenate*, Ms. sec. XIX, BCC, 164.70.8, c. 190. La notizia non è però comprovata da documenti.



Qui sopra e nelle pagine seguenti particolari degli angeli nel cielo dorato

Il canonico Francesco Chiaramonti è identificabile con il Francesco di Paolo di Chiaramonti registrato nell'albero genealogico recentemente pubblicato da Marino Mengozzi<sup>18</sup> e solo saltuariamente ricordato nei documenti capitolari. È già canonico nel 1722, citato nella *Relatio ad limina* di quell'anno<sup>19</sup> ed è ancora in vita nel 1771 quando fa parte di una congregazione di venti membri che ha il compito di operare per promuovere *tutte quelle cose che si crederanno utili, e necessarie all'Agricoltura, e suoi frutti*<sup>20</sup>. Farà parte di altra Congregazione che si occuperà di regolamentare il lavoro dei mezzadri<sup>21</sup>. Nel silenzio delle fonti comincia ad emergere la figura di un Nobile cesenate impegnato nel socio-economico, probabilmente con un risvolto connesso anche agli affari della Famiglia, con un ruolo attivo nelle problematiche legate al lavoro dei campi e una spiccata sensibilità religiosa, caratteristica di molti esponenti della Famiglia, testimoniata anche dall'impegno economico per la decorazione della cupola della Cattedrale.

Si è più volte parlato di un Canonico Francesco Chiaramonti e di un Avvocato Francesco Chiaramonti<sup>22</sup>, entrambi impegnati nella realizzazione pittorica della cupola di Giaquinto. Figure che non trovano chiaro e immediato riscontro tra i membri conosciuti della Famiglia Chiaramonti.

Ne ho discusso a lungo con il Conte Gregorio d'Ottaviano Chiaramonti il quale mi ha fornito una possibile chiave di lettura che credo del tutto fondata, anche perché supportata da informazioni inedite in possesso del Conte<sup>23</sup>. Il Francesco Chiaramonti figlio di Paolo è canonico e dottore in utroque iure. Nei componimenti poetici è ricordata la sua attività di Protonotario apostolico<sup>24</sup>, tiene rapporti costanti con Roma e

<sup>18</sup> Marino Mengozzi, *I Pontificati di Pio VI e Pio VII* a cura di, Stilgraf, Cesena, 2000.

<sup>19</sup> Giovanni Camaeti, *La Relatio ad Limina del 1728* in: *Storia della Chiesa di Cesena*, vol. II p. 767. Stilgraf di Cesena, 1998.

<sup>20</sup> Dante Bolognesi, *Le campagne in età moderna* in: *Storia di Cesena. La dominazione Pontificia*, vol. III, pp. 456 – 458. Tipografia Nanni – Arte Grafica, Rimini, 1989.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 533.

<sup>22</sup> Giampiero Savini, *Il settecento*, op. cit. p. 103-104

<sup>23</sup> Il Canonico Francesco Chiaramonti apparterebbe ad una ramo della Famiglia risalente a Muzio, fratello di Scipione I. a questo ramo appartiene Paolo che fu professore di Dritto nell'Università di Cesena nel XVII secolo e che nel 1697 sposa Caterina Raho, baronessa di Cassineto, vedova di Marchese Agostino Carrozzi Lecce, che gli porta in dote 7000 scudi. Dal matrimonio nasceranno quattro figli: Gaetano, Francesco, Gregorio, Olimpia. Sono notizie molto importanti che non avrei potuto conoscere senza il solerte interessamento del Conte d'Ottaviano Chiaramonti che ancora una volta ringrazio.

<sup>24</sup> *Componimenti Poetici per lo scoprimento della capella della Beatissima Vergine del Popolo seguito li IX. Aprile MDCCLII. Nella Cattedrale di Cesena dipinta dal Sig. Corrado Giaquinti Dedicati in segno di riverente ossequio al Nobil Uomo Sig. Canonico Francesco Chiaramonti Dottore in ambe le Leggi, Protonotario Apostolico,*





questo può giustificare anche il possibile rapporto con Giaquinto e ha un buon legame con i parenti della madre, fra cui il marchese Lecce<sup>25</sup>. C'è da chiedersi a questo punto se i due presunti Chiaramonti di nome Francesco, l'uno Canonico e l'altro avvocato, non siano viceversa la stessa persona: Francesco, dottore in *utroque iure*, figlio di Paolo Chiaramonti e della Baronessa di Cassineto Caterina de Raio.

Nel contratto stipulato per la realizzazione della cupola della Madonna del Popolo sono però ricordati due Chiaramonti di nome Francesco: il Canonico Francesco “*ad a. Francesco Chiaramonti eletti e deputati come sopra da detta ven.le compagnia della Madonna del Popolo*”<sup>26</sup>. Osserviamo intanto che a differenza del Canonico, dell'altro Francesco non si ricorda nessun titolo è già questo sarebbe strano per un avvocato. Un'intuizione del Conte d'Ottaviano Chiaramonti<sup>27</sup> consente di proporre per il secondo “Francesco” la figura del frate servita “fra Alessio” al secolo Gian Francesco Chiaramonti. Così la lettera “a.” con il punto del contratto, starebbe per “*altro*” e, per un frate servita, l'assenza di titoli è del tutto in linea con la regola dell'ordine. Di Frate Alessio Chiaramonti, al secolo Francesco, nell'archivio di casa Chiaramonti si conservano più carte che documentano la sua costante presenza a Cesena e un ruolo non marginale nel gestire la casa. Tra gli altri documenti la ricevuta di consegna a Fra Alessio di più casse di libri, provenienti da Roma, di proprietà dell'avvocato Francesco<sup>28</sup>. Accettata questa identificazione, anche il complesso ciclo decorativo della cupola diventa più comprensibile se lo immaginiamo affidato pure alle “cure” di un frate servita, di buona cultura. I Serviti infatti, alla “*Genealogia della Vergine*” avevano dedicato numerosi studi e, in pittura, il grande ciclo affre-

*Consultore del S. Offizio, Esaminatore, e Visitatore Sinodale di detta Città, ec.* - in Forlì, per il Fabbri Impressore dell'Ilm Pubblico. Con Licenza de Superiori.

(citato in: Silvio Bersani - *La Madonna del Popolo nella storia religiosa e civile di Cesena* - Quaderni del Corriere Cesenate - 1995).

25 Interessante in proposito la sentenza della S. Romana Rota in materia di fidecommesso, in data 12 dicembre 1814, messa a mia disposizione dal Conte d'Ottaviano Chiaramonti: “...Laurentius (Marchese Lecce) scribebat die 22 Februarii 1742. Romam ad Avunculum Advocatum Franciscum Claramontium, Ejus videlicet inclitae stirpis, cui nostra hac aetate tanta reservabatur gloria, ut inde Omnipotentis dextera suscitaret Virum ejus vicem gungentem in terris, natum ad Ecclesiae bonum populiquz salutem, religionis vindicem, cui fortitudine, patientia, sanctimonia, & omni virtutum laude comulato in propria sedem, gravissima tempestate depulsa, restituito plaudit Roma, boni omnes gratulantur, posteris parem non invenient.”

26 Dalla trascrizione in: Mariacristina Gori, *Decorazioni a Cesena*, op. cit. p.42.

27 Scaturita a seguito di un prolungato scambio di corrispondenza con il Conte

28 In casa Chiaramonti si conserva un volume che porta sul frontespizio la firma di Francesco Chiaramonti. Potrebbe trattarsi di uno dei libri fatti giungere da Roma.

Il volume, rintracciato dal Conte Gregorio d'Ottaviano Chiaramonti, porta il n. 419 nella biblioteca di Famiglia. È una cinquecentina di Pietro Crinito, *Decii Ausonii Burdegalensis viri consularis opuscula varia*, Lione 1537.



scato nel Santuario della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia<sup>29</sup> che trova numerosi riscontri iconografici nella pittura di Giaquinto e nell'altra del Milani. I due Francesco Chiaramonti, sono quasi certamente entrambi attivi allorquando si alzeranno i ponteggi per affrescare la Basilica di Santa Maria del Monte nel 1774 e non è da escludere – anzi a me sembra molto probabile – che siano stati prodighi di consigli con il Milani, soprattutto fra Alessio, stabilmente a Cesena ove, negli anni in cui si affrescava la cupola del Milani, svolgeva le funzioni di lettore di Filosofia nell'Università della città<sup>30</sup>.

### Il ciclo iconografico della cupola della Madonna del Popolo.

Approfondiremo l'iconografia mariana presentando la Cupola del Milani. Varrà comunque la pena soffermarsi sulla complessità del ciclo dipinto in Duomo al quale gli storici dell'arte non hanno mai prestato la dovuta considerazione. Le noterelle icono-teologiche sono sembrate a lungo agli storici dell'arte argomenti impropri alla disciplina, anche quando la valenza iconografica dell'opera d'arte appariva preminente e complessa.

Non ha fatto eccezione la Cupola di Corrado Giaquinto, lodata per le sue qualità cromatiche e scarsamente indagata nei suoi contenuti. In epoca moderna l'unico tentativo che io conosca è dovuto a Giuseppe Sirotti<sup>31</sup>. Non così nei componimenti celebrativi che seguirono alla scoperta della cupola. Citati da tanti, ma probabilmente sottovalutati, essi tentano una lettura iconografica puntuale del ciclo che diventa analitica nel componimento del “Canonico Francesco de' Conti Aguselli”. Un componimento scritto per spiegare il ciclo dipinto e riproposto un secolo dopo, quando nel 1838 sarà ristampato a cura di un gruppo di fedeli in occasione di lavori di “*restauro dell'intera*

29 Andrea Bacchi – Massimo Pulini, a cura di, *Il Santuario della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia*. Reggio Emilia 1996.

30 Le seguenti note biografiche su Frate Alessio Chiaramonti OSM mi sono state gentilmente fornite dall'Archivista dell'Ordine dei Servi di Maria Dott. Odir Jacques Djas che ringrazio sentitamente: vocazione “adulta”. Entra nell'ordine all'inizio del 1740, con dispensa della S. Sede. Assume gli ordini maggiori nel novembre del 1740 (Reg. PP. Gen. Roma, 26 f. 62v.); baccelliere in teologia il 9 maggio 1749 (Reg. PP. Gen. Roma, 27, f. 63v); maestro in Teologia 8 giugno 1752 (Reg. PP. Gen. Roma, 28, f. 93r.). 1768: “P. M.ro Alessio Chiaramonti lett. Pub. Di Filosofia per 12 anni in questa Università di Cesena, figlio dello stesso convento di Cesena, ... Partecipante nel collegio de teologi dell'Università di detta città, confessore in Pesaro, d'anni 60” (Catalogo prov. Romagna). Muore all'inizio del 1790. Dall'albero Genealogico della famiglia Chiaramonti pubblicato da Marino Mengozzi, op. cit., “fra Alessio”, al secolo Giovanni Francesco, risulta nato il 12 febbraio 1709 e morto il 23 febbraio 1790.

31 In ultimo Giuseppe Sirotti, *La Madonna del Popolo*, in: “Honorificentia Populi Nostri”, Cesena 1988 pp. 65-67.



Cattedrale, possibile Miriam



*cappella*<sup>32</sup>. Il canonico intuisce le difficoltà di lettura dei suoi concittadini distratti dalle forme e dai colori che finiscono per diventare prevalenti sui contenuti, pertanto:

*Or i pensier a me volgete intenti,  
Alme ben nate, e del lor fral disciolte,  
ch'io interprete, e ministro de' celesti  
della superna storia, a parte a parte,  
che qui rivive or or farovvi istruite.*<sup>33</sup>

Nella puntuale descrizione l'autore mantiene un ordine cronologico *de' Patriarchi, de' Regi, de' Profeti, e dell'Eroine* e la sua guida è ancora oggi uno strumento indispensabile per ripercorrere questa lunga storia mariana annunciata fin dalla prima "alleanza" con Noè, riconfermata nella nuova Arca dell'Alleanza che raggiunge la Terra Promessa con Giosuè, sviluppata dalle numerose storie dell'antico testamento tutte lette quali prefigurazioni dell'avvento del Cristo fattosi uomo attraverso Maria. Le figure si snodano attorno alla Vergine, in gruppi non sempre omogenei e la cui identificazione, in alcuni casi, sarebbe impossibile senza la guida dell'Aguselli<sup>34</sup> che evidentemente ha visto la nascita e lo studio che ha preceduto il ciclo mariano. Gli è così possibile identificare figure come Miriam di cui appare semplicemente il volto, posta dietro Giacobbe, lontana da Mosè e Aronne<sup>35</sup>. Avremo comunque modo di confrontare queste figure con le altre dipinte da Milani nella

32 *Canto del Can. Francesco de' Conti Aguselli sul dipinto a fresco della Cupola di Maria Vergine del Popolo nella Cattedrale di Cesena*. Cesena, Tipografia Bisazia, 1838. Dall'introduzione dedicatoria al vescovo della città Mons. Innocenzo de' Con. Castracane Degli Antelminelli veniamo a sapere che il libretto è stato ristampato in occasione di restauri alla cappella che hanno riguardato "l'indoratura tutta nuova dell'altare, il rifacimento delle imposte dei due finestroni messi a cristallo da chiudersi, ed aprirsi in parte, e il restauro dell'intera Cappella".

33 Op. cit. p. 12.

34 Tornerà utile notare che le Famiglie Aguselli e Chiaramonti più volte intrecciano rapporti di parentela attraverso matrimoni. A parte l'ovvietà dei rapporti di conoscenza, inevitabili in una città delle dimensioni di Cesena, i legami di parentela rendono forse più ovvio un rapporto tra i due canonici della Cattedrale, Chiaramonti e Aguselli e con frate servita Alessio. Non è fuor di luogo ipotizzare uno scambio di vedute sul ciclo figurativo del Duomo, magari con fra Alessio, possibile "consigliere" nella stesura del testo che Aguselli prepara per il Canonico Francesco. In casa Chiaramonti si custodisce un albero genealogico che tiene conto di questi rapporti

35 "Là del Nil sulle sponde il volto appena/Quasi in lontano suolo agli occhi appare/  
di MARIA, che il german bambino all'onde/Sul nascer suo per rio comando esposto/  
Trasse tremante dal mortal periglio". Ed è lo stesso Aguselli che in nota spiega che il volto è posto subito dietro Giacobbe, anzi "tra Agar e Giacobbe", probabilmente incorrendo a sua volta in errore nell'identificare Agar che è probabile sia "Anna" la madre di Samuele colui che incoronerà Salomone. E' infatti più logico identificare Agar con la figura femminile in dialogo con Sara, moglie di Abramo, entrambe dipinte dietro il gruppo Abramo, Isacco, Rebecca. Complessivamente il canonico identifica 42 personaggi dell'Antico Testamento che esamineremo confrontandoli con le storie dipinte al Monte ove un numero più ridotto di personaggi racconta la stessa storia: l'Alleanza iniziata con l'arca di Noè e conclusa con Maria, grembo per il Cristo, arca per l'ultima alleanza.



Cattedrale, Noè

cupola della Madonna del Monte. Anticipiamo però una sostanziale differenza, quasi una maturazione in questo percorso biblico. Le figure che, pur distinte, tendono a confondersi in Giaquinto anche per effetto dello spazio continuo in cui sono poste, troveranno ben altra attenzione nella cupola del Milani. Separando l'Apoteosi della Vergine e la sua incoronazione dalle storie bibliche, sarà più facile riservare a queste ultime uno spazio significativo. Gli otto gruppi inoltre, divisi da lesene e incorniciati negli spazi del tamburo, narrano singole storie, riservando un ruolo notevole ad ogni figura fino ad evidenziare, alle volte, una storia nella storia in cui emerge l'importante funzione della Donna nella storia d'Israele.

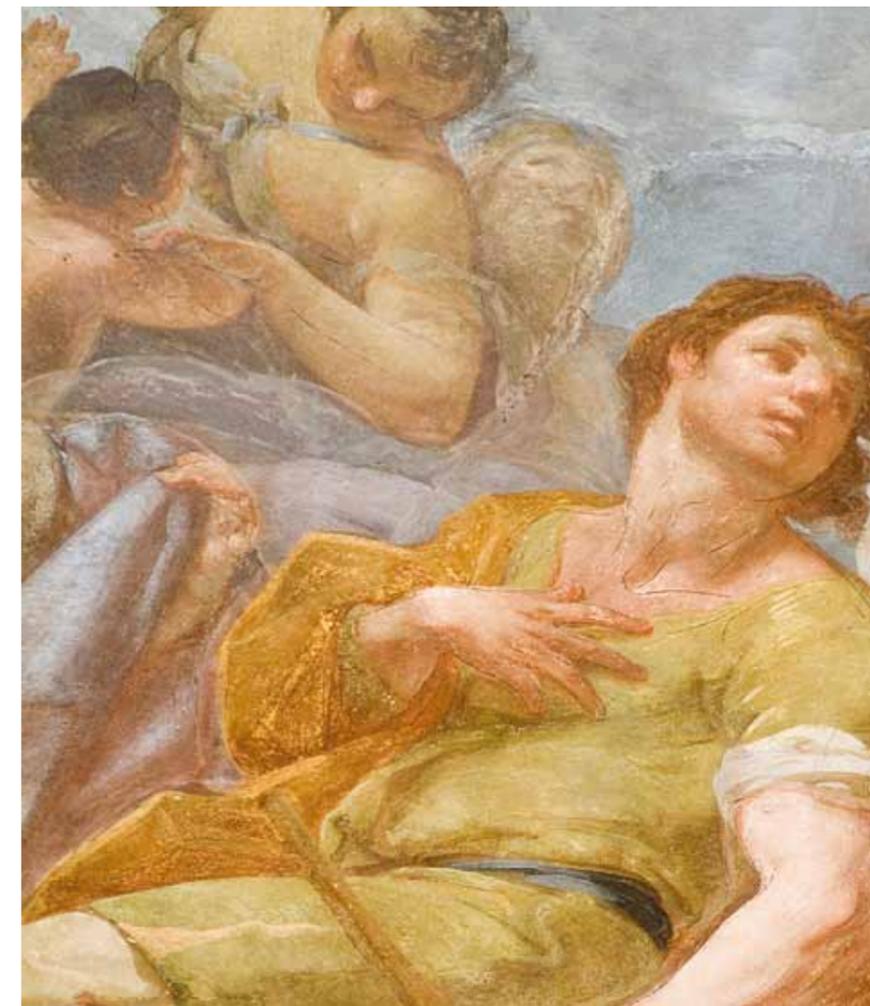
Sembra quasi che la "storia" dipinta dal Giaquinto in Duomo abbia modo di perfezionarsi nell'Abazia Benedettina, come se i venti anni che separano i due cicli fossero serviti a capire meglio il tema fino a proporlo con diversa consapevolezza in questo nuovo spazio resosi disponibile per il pennello del Milani, dopo i lavori eseguiti dall'architetto Borboni che pure aveva approntato lo spazio architettonico in Duomo.

Il ruolo che l'architetto Borboni ha avuto nell'elaborazione dei due cicli decorativi non è mai stato considerato.

Eppure le intelaiature finte nel muro all'Abazia del Monte, fanno pensare ad un disegno architettonico d'insieme che può benissimo essere stato progettato dal Borboni. Ne fa fede anche il disegno per la cupola del Milani - non pervenuto, ma citato nel contratto - presentato ai Benedettini dall'architetto Borboni<sup>36</sup> che evidentemente lo ha preventivamente discusso con il pittore e fa da garante presso i monaci. Lo stesso dicasi

36 "... e siccome dopo un mese e più di sua fatica, per mezzo del sud.o Sig.r Borboni ha fatto

vedere il già intrapreso suo Pensiero in abbozzo ... " Contratto per gli affreschi eseguiti nell'Abazia di Santa Maria del Monte. A.S.Ce.-C.R.S., capsula 50 (Carte e Carteggi secc. XVII-XVIII).



Cattedrale, Giacobbe



per la Cupola del Giaquinto che il pittore nelle trattative romane, prima della sua venuta per il lavoro, avrà probabilmente visto solo attraverso i disegni dell'architetto.

La descrizione dell'Aguselli è così puntuale che consente anche di avere consapevolezza di ciò che il tempo ha portato via alla bella pittura del Giaquinto. Probabilmente parti eseguite a secco e sparite in una delle tante manutenzioni così che non possiamo più distinguere né il "prezioso unguento" che colava da Aronne, né gli "urim" e i "thummim" che rivestivano il pettorale del Sommo Sacerdote<sup>37</sup>.

Questa originale storia mariana, della quale cercheremo di rintracciare i modelli figurativi di riferimento, troverà compimento al Monte che alla Cattedrale guarda non solo per il ciclo dipinto, ma anche per i raffinati marmi, in Abazia finti con il pennello.



<sup>37</sup> Vedete Aronne? Oh qual dal niveo capo,/ Dal capo al mento, e a' piedi, e sul terreno/ Piovegli un sacro prezioso unguento./ Mitra Sacerdotal gli stringe il crine./ E veste al sen gli allaccia adorna, e sparsa/ Di gemme preziose un'aureo fregio;/ In mezzo all'ampio petto arde, e risplende/ Vago ornamento; ivi divine io miro/ Note e nomi diversi in oro sculti;/ Cento della gran veste auree granate/ Pendon dal lembo, e pargolette squille.

Cattedrale, marmi di rivestimento della cappella

### I marmi dipinti di Santa Maria del Monte.

Sotto i quattro evangelisti, posti nelle vele dei pilastri che reggono la cupola, vi erano dipinte delle figure a monocromo, quasi ritagliate sul fondo giallo dell'ultima ridipintura della Basilica. Sono ancora così gli angeli esterni che danno sullo scalone di accesso ed altri che guardano il deambulatorio, la cui scoperta farà parte di un prossimo intervento.

Analoghe figure si dipanano nel catino absidale e sono molto simili alle altre che fiancheggiano le due cantorie sulle pareti laterali della cappella grande. Le figure apparivano soffocate dal colore della parete e da vicino si intravedeva, in alcuni punti, un alone scuro che il colore della parete non era riuscito a spegnere del tutto. Alcune prove di pulitura rivelavano la presenza di un colore intenso che faceva da sfondo alle immagini. Altri saggi, lungo le cornici aggettanti e le superfici da esse racchiuse, mettevano in luce delle decorazioni che facevano presupporre un unitario progetto ornamentale. Del resto il contratto stipulato con il Milani, per quanto generico relativamente ai soggetti da raffigurare, precisava però che il pittore *s'obbliga d'intraprendere la pittura a fresco di tutta la cupola interna Archi, Sottarchi, Pilastrate fino a terra, tutto il coro e due archi collaterali alla sud.a cupola di d.a Chiesa ....*

Stimolati dai risultati dei saggi di pulitura e dalla lettura del





*Abbazia della Madonna del Monte. Veduta dell'area absidale prima e dopo l'intervento. Si osservi, nell'immagine a destra, il recupero dei marmi dipinti, nascosti dall'imbiancatura della parete. Nelle immagini in basso particolari della decorazione marmorea in fase di scoperta.*





contratto, la restauratrice Mariella dell'Amore proseguiva nella rimozione delle tinte moderne scoprendo, man mano, una decorazione a finti marmi che, con diverse cromie e secondo un organico progetto, rivestiva per intero la Cappella Grande proprio come indicava il contratto.

Attualmente l'intervento non è ancora completato. Bisogna ancora scoprire i *due archi collaterali alla sud.a cupola* e lo spazio attorno alle cantorie che sembra custodire una falsa architettura che fa sfondo alle figure allegoriche non ancora identificate. Una partizione architettonica simile a quelle che Milani finge nelle cappelle della Chiesa di Sant'Agostino, sempre a Cesena.



Cappella della Madonna del Popolo in Cattedrale

È possibile un confronto non marginale con i marmi che ricoprono la Cappella della Madonna del Popolo in Cattedrale. I marmi grigi (brecciato bianco), verdi (serpentine), giallo di Verona, nero del Belgio, Rosso d'Agata che secondo un preciso disegno progettuale rivestono la Cappella in Duomo, sono finti ad affresco sulle pareti della Cappella Grande alla Madonna del Monte. Il marmo brecciato bianco (di colore bianco e grigio) delinea la curva degli archi di raccordo. Tutte le cornici aggettanti sono in "marmo" giallo di Verona e racchiudono, in basso, una trave in "marmo" brecciato come gli archi e in alto, sopra i profeti, una trave più scura. Caratteristico infine il "marmo" nero del Belgio che dà risalto ai profeti e agli angeli monocromi che li fiancheggiano – quasi marmo di carrara – come gli angioletti della cappella della Cattedrale, posti sullo sfondo di un analogo marmo nero.

Un effetto cromatico di grande impatto la cui riscoperta ha dato un volto nuovo all'intero complesso, rivalutando le figure dei Profeti incardinate in un percorso iconografico del tutto ignorato dalla critica. Per la

cappella della Madonna del Popolo in Cattedrale la dimenticanza del tema iconografico appartiene ad un analfabetismo di ritorno. Il canonico Aguselli infatti, come abbiamo visto, aveva accompagnato l'inaugurazione con un libricino che dettagliava in versi tutta la complessità del ciclo dipinto. Per gli affreschi della Madonna del Monte invece non si rintraccia un solo cenno che illustri la storia dipinta e la critica moderna, con la generica dicitura di "scene bibliche", ha chiuso l'argomento focalizzando l'attenzione sulle fonti stilistiche a cui il pittore ha attinto. Una maggiore attenzione ha riservato al ciclo iconografico dom Novelli, nella sua tesi di laurea, ma le difficoltà di lettura in cui si è imbattuto a causa della distanza degli affreschi e dell'offuscamento generale delle opere, non hanno consentito una corretta interpretazione del ciclo.

È un vezzo tutto italiano quello di delimitare la storia dell'arte entro un'estetica dell'immagine che elude lo studio dei contenuti. Alle volte, davanti a capolavori assoluti, la predilezione per lo stile e le capacità del pittore è del tutto comprensibile. In altri casi, soprattutto quando l'opera mostra una particolare attenzione iconografica, prescindere dal contenuto può diventare fuorviante. Nel caso della Cupola della Madonna del Monte il ciclo pittorico presenta tali complessità e innovazioni che la decodifica si impone per la necessaria cognizione dell'opera. Un ciclo posto cronologicamente alla fine di un lungo percorso mariano, eppure ancora in grado non solo di rinnovarsi, ma probabilmente di portare a compimento una lunga storia iniziata forse agli inizi del XVII secolo, nel Santuario della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia.



Putti e marmi dipinti nell'Abbazia della Madonna del Monte



La cupola del Giaquinto sembra tener presente quel ciclo passando però dalla narrazione degli episodi biblici alla sola rappresentazione di quelle figure. L'insieme figurativo della Madonna del Monte compie un ulteriore passo avanti. Riproponendo gli stessi personaggi biblici li carica di "valori" morali e li inserisce in una diversificata cornice iconografica che lega l'Antico Testamento alla storia di Maria. Attraverso l'insegnamento dei profeti viene poi l'invito ad esercitarsi nelle Virtù Cristiane, strumento per accedere e rendere attuale la "nostra"

Salvezza e penetrare il mistero mariano.

### Le fonti iconografiche.

Tanto la cupola in Cattedrale che l'affresco della Madonna del Monte si rifanno ad una articolata tradizione che solo in parte riusciamo a ricostruire. Il riferimento al Santuario della Madonna della Ghiara è probabilmente il più pertinente, ma non esclusivo. Altri parziali riscontri è possibile ricercare un po' dappertutto dal Serpotta a Palermo a Lanfranco a Napoli, alle tante piccole e grandi chiese italiane la cui mariologia dipinta attende ancora di essere letta. E' anche vero che bisogna saper distinguere tra alcuni parziali discernimenti mariani e un progetto unitario che attraversa l'intera Sacra Scrittura, come accade a Cesena, con una puntualizzazione scritturale che è difficile accostare anche al Santuario della Ghiara.

Alla Ghiara sembra maturare un progetto iconografico che possiamo cogliere nel suo divenire. Completata la costruzione del Santuario, mentre si tessono i rapporti con i pittori che avrebbero dovuto decorare la Chiesa, nel 1614 i *Fabbricieri* stilano un

elenco provvisorio delle storie da rappresentare, tutte legate

alla vita della Madonna e, nella cupola, *l'assunzione della Madonna in cielo*<sup>38</sup>.

L'anno successivo, il 21 febbraio del 1615, i Fabbricieri approvano l'elenco definitivo delle 12 "storie" che saranno rappresentate nel tempio: Per prima Eva che calca con il piede il serpente, *Dio all'incontro minacciante il serpente*<sup>39</sup>, Adamo e l'albero della vita. Seguono altre 11 storie che avranno quali protagoniste figure di Donne, da Sara alla regina Ester. Profeti, Virtù, Sibille, non citate in questa nota d'archivio, completeranno il ciclo pittorico nella sua realizzazione.

In quell'anno che separa l'elenco provvisorio delle raffigurazioni da quello definitivo, deve essere successo qualcosa d'importante tra i fabbricieri della Ghiara. Il progetto iconografico è infatti innovato in maniera significativa e dalle consuete storie della "vita" della Madonna, si passa ad un disegno ardito e probabilmente mai tentato con questa complessità. Una maturazione che sarà stata il frutto di un dibattito che non ci è noto, probabilmente alimentato dalla presenza di una rinnovata guida che ha attinto, nell'elaborazione del ciclo, a fonti letterarie contemporanee.

Il raffronto tra le Figure dell'Antico Testamento e la Vergine è esercizio sperimentato in ogni tempo, negli studi contemporanei e in quelli serviti in particolare come mostrano, tra l'altro, alcuni importanti testi pubblicati a ridosso della decorazione<sup>40</sup>, ma è la prima volta che il ciclo viene narrato in pittura con tale complessità di riferimenti. Delle donne della Bibbia vengono scelti gli episodi che meglio le rappresentano. Si tratta sempre della raffigurazione di racconti in cui il contesto narrativo consente di individuare facilmente i personaggi descritti. Per altro quasi sempre oggetto di ulteriori precisazioni nei contratti stipulati con i vari pittori impegnati nella realizzazione del ciclo che si concluderà entro la prima metà del secolo XVII.

La sequela degli episodi da dipingere, già stabilita nella citata riunione dei fabbricieri, troverà una prima effimera rappresentazione nei carri allegorici che accompagneranno la sacra immagine nel nuovo Tempio, il 12 maggio del 1619<sup>41</sup>. Delle sette confraternite che approntarono i carri trionfali i più significativi, per l'iconografia mariana che troverà riscontro nel tempio, appartengono alla confraternita di San Rocco e alla confraternita dei Crocesegnati. Il primo rappresentava la

38 Elio Monducci, *Il Tempio della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia nei documenti d'archivio*, edizioni Diabis, Reggio Emilia 1998 p. 231 – 232.

39 Elio Monducci, op. cit. p. 236

40 Prospero Rossetti, *Giglio dell'Angelica Salutatione*, Firenze 1590. Per queste considerazioni cfr. Daniele Benati, *Le pitture murali* in: "Il Santuario della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia", a cura di Andrea Bacchi e Massimo Mussini, Umberto Allemandi editore, Milano 1996, p. 93 – 96.

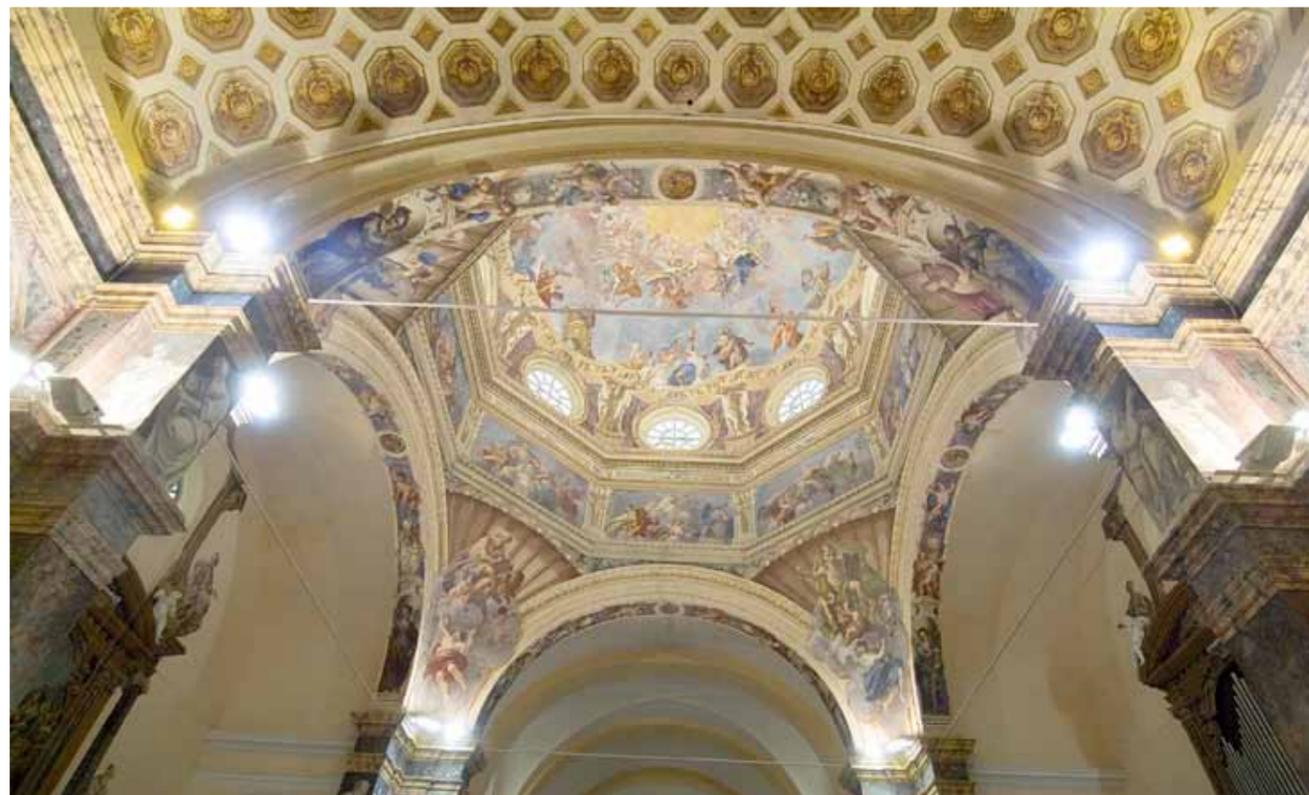
41 Elio Monducci, op. cit. p. 210.





“*Genealogia regale della Beata Vergine*”; nel secondo erano raffigurati gli Evangelisti e le virtù cristiane, ben descritte da Alfonso Isachi<sup>42</sup> nell’opera che racconta la traslazione della Sacra Immagine nel nuovo tempio, appena ultimato e ancora privo delle decorazioni. I soggetti biblici del Santuario sono soprattutto composizioni narrative ulteriormente palesate dai cartigli posti sotto ogni episodio. Anche le figure allegoriche seguono gli stessi principi e, oltre alla caratteristica iconografia, sarà un versetto ad esplicitare l’allegoria rappresentata. Il ciclo insomma persegue quegli obiettivi di didattica religiosa così cari alla chiesa post tridentina.

Nella cupola della Cattedrale di Cesena, attorno alla Vergine si snodano tutte le figure bibliche presenti alla Ghiara. Non più in atto di raccontare la loro storia, a parte qualche caso, essi si identificano per gli atteggiamenti caratteristici dei personaggi e le vesti indossate. Attorno alla Vergine, tendono a sparire come “persone” e a vivere in quanto appartenenti alla genealogia di Cristo che è poi la Genealogia della Vergine. Tutto ruota attorno all’unica Persona significativa: la Vergine Assunta e contemporaneamente incoronata dalla Trinità.



42 Alfonso Isachi, *Relatione di Alfonso Isachi intorno l’Origine, solennità, Traslatione, et Miracoli Della Madonna di Reggio*, Reggio Emilia MDCXIX, pp. 69 - 75

## La cupola della Madonna del Monte.

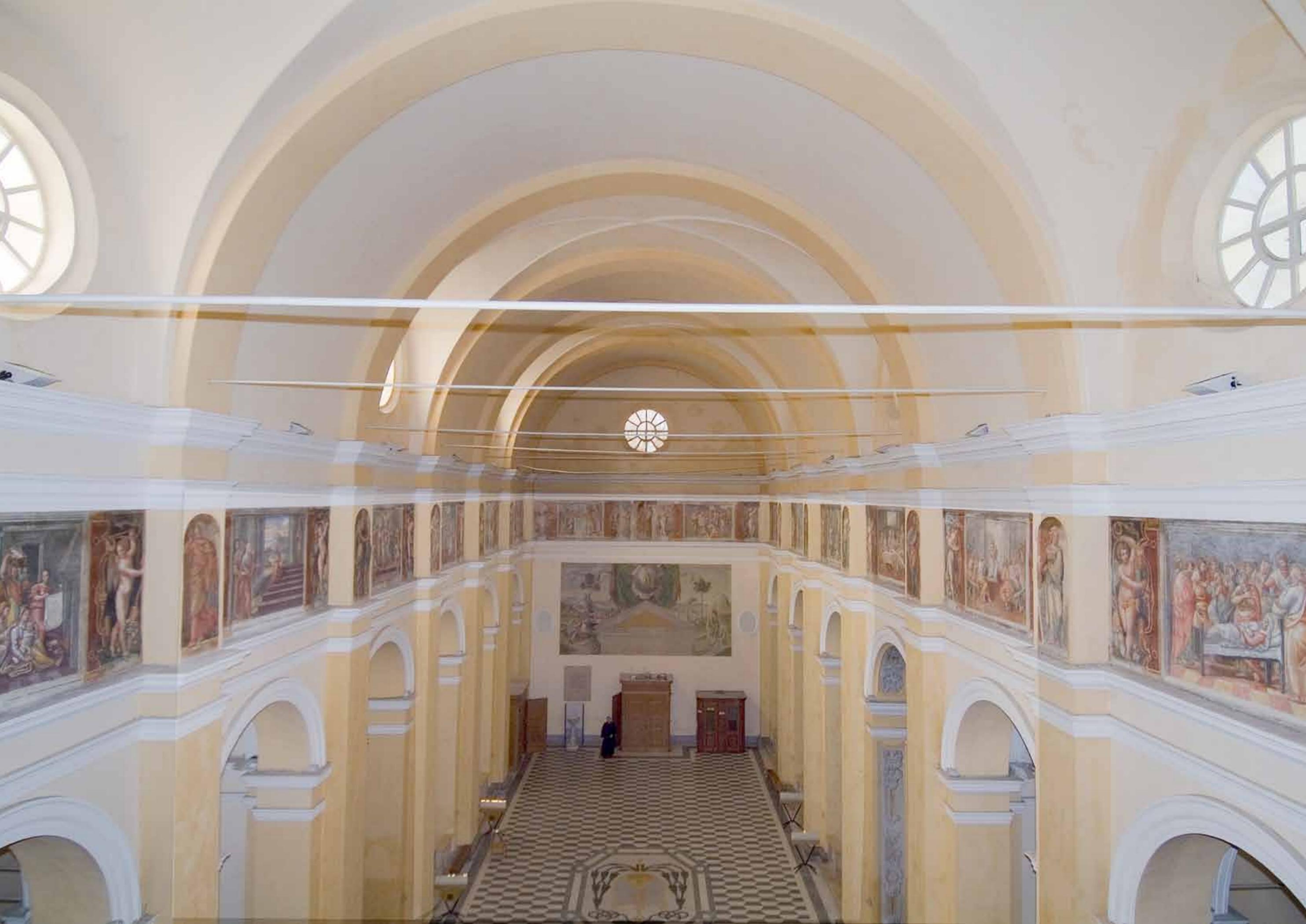
Gli stessi personaggi proposti alla Ghiara e presenti nella Cattedrale di Cesena, tornano a vivere, circa 150 dopo la prima sontuosa decorazione del Santuario di Reggio e a venti anni dalla decorazione della Cattedrale di Cesena, nella cupola dell’Abbazia Benedettina di Santa Maria del Monte. La decorazione della “cupola” di fatto riguarda l’intera Cappella Grande, delimitata sul davanti dal monumentale scalone che dalla Basilica inferiore immette alla zona presbiteriale destinata ai monaci.

Il ciclo pittorico può essere separato in articolati grandi capitoli: i profeti fiancheggiati da angeli, posti all’apice dei pilastri. Le soprastanti Allegorie cristiane, una sopra ogni Profeta, che delimitano ognuna delle quattro vele e l’arco che immette nel catino absidale. I quattro evangelisti che seduti su spesse nuvole e circondati da angeli, circoscritti in alto da una conchiglia, riempiono le vele che sorreggono il tamburo ottagonale sul quale è impostata la cupola. Il Tamburo ottagonale, con i lati separati da lesene, dipinti con otto storie dell’antico testamento, o meglio otto riflessioni ispirate a personaggi dell’antico testamento legati alla genealogia della Madonna. Il catino absidale con l’Incoronazione della Madonna. La cupola con l’Assunzione della Vergine, gli apostoli convenuti al sepolcro e una doppia corona di angeli festanti attorno alla Madre del Signore.

Preme sottolineare che la proposta mariana della Madonna del Monte è del tutto originale nel suo sviluppo iconografico, presenta qualche debito nei confronti della cupola del Duomo, nasconde ancora del tutto il dotto iconografo che ha guidato il Milani nell’elaborazione del tema.

Costituisce altresì il completamento delle “storie” che sul fregio della navata narrano La “vita” terrena della Madonna. Se alla Ghiara si è optato per un cambiamento e alla vita di Maria si è preferito la “genealogia della Vergine”, nella chiesa benedettina di Cesena i due temi convivono e si completano. Lungo la navata in quindici storie è narrata la vita terrena della Madonna e nell’ultima di esse è rappresentata la morte della Vergine. Questa è la storia terrena. Salita la scalinata, nello



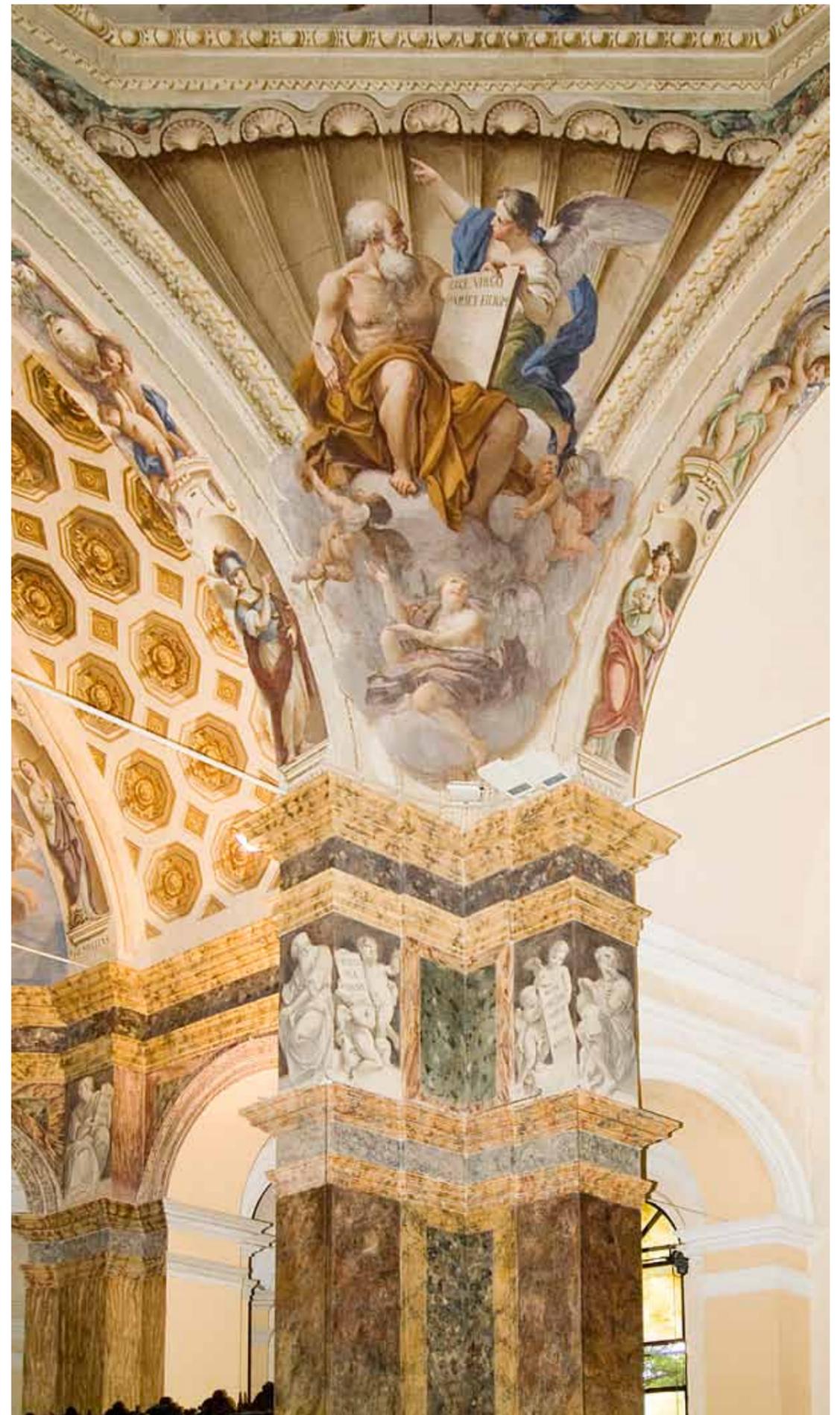




spazio più direttamente riservato alla liturgia e alla preghiera monastica, la storia ricomincia. Questa volta però non si parla di morte, ma si è introdotti nel mistero della “salvezza” attraverso le virtù cristiane e le figure bibliche del tamburo che preparano alla visione della gloria della Vergine assunta in cielo. Il programma iconografico sviluppato nella navata trova così il suo naturale compimento nella decorazione della cupola a cui il credente giunge dopo aver osservato le tappe salienti della vita della Madonna per “salire” infine la scalinata che lo porterà in presenza della venerata immagine, un tempo posta nell’abside centrale, in fondo al deambulatorio. Per accedervi sarà necessario percorrere il deambulatorio o attraversare il presbiterio. In ogni caso avrà modo di osservare la Madonna assunta che rappresenta il compimento della storia mariana.

### I profeti e le allegorie.

I pilastri di forma poligonale irregolare sono delimitati, nella parte terminale, da varie cornici aggettanti, variamente sagomate che riquadrano due profeti dipinti su ciascun pilastro. Ogni Profeta è fiancheggiato da due





gruppi di angeli che reggono una lastra in pietra con incisi due versetti tratti dal relativo passo biblico che ne consentono l'identificazione. I profeti e gli angeli, a monocromo, finte sculture marmoree, si stagliano su un fondo scuro, quasi un marmo nero e i gruppi sono separati da un riquadro in finto rosso d'Agata che racchiude a su volta, una finta serpentinite. In corrispondenza di ogni Profeta, sul soprastante arco di raccordo, è dipinta un'allegoria cristiana. Ogni pilastro è sormontato pertanto da due allegorie che fiancheggiano l'Evangelista che giganteggia nella vela.

In questo rapporto gerarchico dalla terra al cielo, il posto più basso, sia pure già elevato rispetto alla base dei pilastri, è occupato dai profeti. Subito dopo le allegorie delle Virtù, primo anello di un'ascensione di coppie di angeli che si snodano lungo gli archi di raccordo, reggendo vasi e serti floreali.

Anche il diverso registro cromatico sembra orientare verso una lettura simbolica che non riusciamo a decifrare del tutto. Probabilmente le allegorie delle virtù racchiudono una doppia funzione: ricordano intanto le virtù della Vergine, ma al contempo sembrano collegate, anche per il rimando degli sguardi, ai singoli profeti sottostanti. Una lettura forse un po' troppo misterica, ma non priva di fondamento e confermata dalle singole personalità dei profeti.

L'attenta regia che ha coordinato il disegno iconografico della cupola del Milani ha istituito un preciso collegamento tra i Profeti e le soprastanti Virtù. Ha tratto dal testo biblico un ammonimento e un orientamento di vita evidenziato dalla singola Virtù che in qualche modo "commenta", dando una specifica interpretazione al libro. In alcuni casi del tutto palese – e sarà il caso di Giona – altre volte indicando dei comportamenti "cristiani" sia davanti al trionfo vittorioso che all'apparente silenzio di Dio. I versetti incisi sulle lastre di pietra poste nelle mani degli angeli, servono a identificare velocemente i diversi profeti, ma non sono sufficienti a mettere in relazione il Profeta con la soprastante Virtù. Sarà necessaria la lettura del testo per scoprire il giusto riferimento.

Proveremo a leggere questo rapporto Profeta-Virtù a cominciare dal Profeta Michea, posto sul pilastro sinistro esterno, guardando l'altare della Madonna, rivolto verso il Profeta nell'arco ad esso speculare. Lo identifichiamo, come gli altri, grazie ai versetti incisi sulle tavole che reggono gli angeli che lo fiancheggiano<sup>43</sup>.

43 Gli angeli alla sua destra, quelli che sono visibili dalla scala d'accesso al Presbiterio, reggono una tavola con un versetto tratto da Michea 7,20: *Dabis veritatem Iacob – Michee* (Conservarai a Giacobbe la tua fedeltà). L'altro gruppo di angeli, alla sinistra del Profeta, reggono una tavola con un altro versetto de libro



Sono due versetti estrapolati dalla fine de libro, e testimoniano anche la raggiunta consapevolezza del Profeta che il Signore non abonderà il suo popolo. Nei capitoli precedenti Michea<sup>44</sup> denuncia con vigore la corruzione della società ebraica ormai dimentica della Legge e si affida a Dio perché intervenga. Le disgrazie di Gerusalemme sono il frutto della sua infedeltà, ma alla fine il Signore perdonerà la colpa perché conosce la misericordia. Il profeta sa che il Signore non abbandonerà il suo popolo e malgrado viva in mezzo alla corruzione ha la certezza del perdono. La consapevolezza dei mali che affliggono la società non fa venir meno la certezza dell'amore di Dio e nella tenebra del momento annuncia il perdono e attende la sua venuta. Nel buio dei tempi si apre un canto di speranza che verrà dalla città di Betlemme "così piccola per essere tra i capoluoghi di Giuda, da te mi uscirà colui che deve essere tra i dominatori di Israele"<sup>45</sup>. Michea descrive la corruzione del popolo di Dio e vive però vigilante, in attesa della Sua venuta. Anche il suo aspetto, seduto su uno scalino intagliato nella pietra, attento alla lettura di un testo, lo mostra "vigilante". E la sua è una vigilanza che scaturisce dalla totale fiducia in Dio. Il profeta è sovrastato dalla *Vigilantia* che è la virtù specifica di chi vive in fervorosa attesa del Signore. Collegata a Michea si chiariscono le caratteristiche cristiane di questa Virtù che invita a restare sempre vigili nelle difficoltà dei tempi storici per cogliere la presenza del Signore della vita. La virtù segue iconograficamente le indicazioni Cesare Ripa. Una figura di donna con un libro nella destra mano, e nell'altra con una Verga, e una Lucerna accesa, in terra vi sarà una Grue, che sostenga un Sasso co'l piede<sup>46</sup>.

di Michea 7,7: *Expectabo Deum Salvatorem – Micheae* (Spero nel Dio della mia salvezza). Per ognuno dei profeti trascriveremo i versetti senza le abbreviazioni e per la traduzione italiana, riportata tra parentesi, ci siamo avvalsi della "Bibbia di Gerusalemme" con testo della CEI, edizione 1971.

44 il libro di Michea è collocato nell'VIII secolo a.c., nel regno meridionale di Giuda, nello stesso tempo del Profeta Isaia. Per questa ed altre informazioni sui profeti ci siamo avvalsi della *Bibbia* ed. San Paolo e dell'agile guida di Gianfranco Ravasi, *Il racconto della Bibbia*, voll. 10, San Paolo s.r.l., Milano 2006. Nello specifico vol. 8 45 Michea 5, 2-5

46 Ripa, Cesare (1560?-1625) – *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino Notabilmente Accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti dall'Abate Cesare Orlandi...* 5 voll. Perugia: Stamperia di Piergiovanni Costantini, 1764-67. Prima edizione elettronica in database 3 dicembre 2007 - elaborazione di ASiM. Tutte le citazioni del Ripa sono tratte da questa edizione. *È tanto in uso, che si dica Vigilante, e Svegliato un'uomo di spirito vivace che, se bene ha preso questo nome della Vigilanza de gli occhi corporali, nondimeno il continuo uso se l'è quasi convertito in natura, e fatto suo, però l'una, e l'altra Vigilanza, e del corpo, e dell'anima, vien dimostrata nella presente Figura, quella dell'animo nel Libro, dal quale apprendendosi le scienze si fa l'uomo vigilante, e desto a tutti gl'incontri della Fortuna per l'agitazione della mente contemplando, e la Verga sveglia il corpo addormentato, come il Libro, e la Contemplatione destano li spiriti sonnolenti, però del corpo, e dell'animo s'intende il detto della Cantica: Ego dormio, cor meum vigilat. E le Grui insegnano, che si deve star vigilante in guardia di se medesimo, e della propria vita, perché, come si racconta da molti, quando vanno insieme per*



VIGILANTIA



DABIS  
VERITATEM  
IACOB

MICHEE

(Michea 7,20)

EXPECTABO  
DEUM  
SALVATOREM

MICHAE

(Michea 7,7)





Il secondo Profeta su questo pilastro, quello che guarda il lato interno del presbiterio, sormontato dall'allegoria della "Obedientia", è Giona<sup>47</sup>. Autore di un piccolissimo libro dal grande valore poetico. Giona cerca di resistere a Dio, disubbidisce alla missione che gli era stata affidata: andare a Ninive a predicare. E Giona fugge verso Tarsis "lontano dal Signore". Dopo varie prove, Giona va a Ninive, ma la differenza tra il Profeta e Dio è troppo grande. Giona predica la distruzione di Ninive, ma il Signore vede la loro conversione e salva il popolo, causando però il dispiacere di Giona. Inizia così lo straordinario dialogo tra Giona e Dio che pazientemente cerca di ricondurre il Profeta alla ragione. Si contrappongono lo sdegno di Giona e l'ironia di Dio che mostra al Profeta quanto sia poco accorto il suo atteggiamento. Giona deve imparare ad accettare la via del Signore che non è quella degli uomini. La sua reiterata disobbedienza è contrapposta all'amore di Dio e l'Obbedientia che sovrasta il Profeta, indica il cammino che, nel caso di Giona, porta a Dio. E' straordinario il dialogo tra Dio e Giona. Il versetto sul cartiglio degli angeli che guardano verso il deambulatorio, letto nel suo contesto, è il rimprovero di Giona a Dio. Lo rimprovera per la sua "misericordia" quando il Profeta vorrebbe una punizione esemplare e il Signore cerca di condurlo ad un atteggiamento più ragionevole. Quella di Giona è anche una lotta tra la sua visione delle cose e l'obbedienza richiesta dal Signore, non sempre pronta, ma che sempre può contare sulla misericordia dell'Eterno. In alto l'Obbedientia ricorda questa lotta e richiama al credente quest'altra virtù la cui comprensione è però legata, nel ciclo mariano del Monte, alla conoscenza del libro di Giona che contrappone gli egoismi dell'uomo alla misericordia di Dio e invita a superarli attraverso l'obbedientia, che è come dire fidandosi di Dio.

La virtù si discosta dall'iconologia del Ripa anche se non manca dell'attributo principale: il "giogo"<sup>48</sup> che essa stringe con riposarsi sicuramente, s'aiutano in questo modo che, tenendo una di esse un sasso co'l piede raccolto, l'altre, sin che il sasso non cade, sono sicure di essere custodite per la vigilanza delle compagne, e cadendo, che non avviene se non nel dormire di dette guardie, esse al rumore si destano, e se ne fuggono via. La Lucerna dimostra, che la vigilanza propriamente s'intende in quel tempo, che è più conveniente al riposo, e al sonno, però si dimandavano da gli antichi Vigilie alcune hore della Notte, nelle quali i Soldati erano obligati a star vigilanti per sicurezza dell'essercito, e tutta la notte si partiva in quattro Vigilie, come dice Cesare nel primo de' suoi Commentari. Seguono, nel testo di cesare Ripa altre iconografie per la Vigilanza.

47 Gli angeli alla sua destra, quelli che guardano verso l'altare, reggono una tavola con versetto del libro di Giona tratto dal cap. 2,10: *in voce laudis immolabo tibi* (con voce di lode offrirò a te un sacrificio). Alla sua sinistra, gli angeli che guardano verso il deambulatorio, reggono una tavola con un versetto dal cap. 4,2 *tu Deus Clemens* (tu sei un Dio misericordioso e clemente).

48 Nell'iconologia del Ripa (op. cit.) l'obbedienza infatti è raffigurata come: Donna, di faccia nobile, e modesta, vestita d'abito religioso, tenga con la sinistra mano un Crocefisso, e con la destra un giogo, co'l motto, che dica, Suave. L'Obbedientia è di

OBEDIENTIA



IN VOCE  
LAUDIS  
IMMOLABO  
TIBI  
  
IONAE  
  
(Giona 2, 10)

TU DEUS  
CLEMENS  
ET MISERICORS  
ES  
  
IONAE  
  
(Giona 4,2)

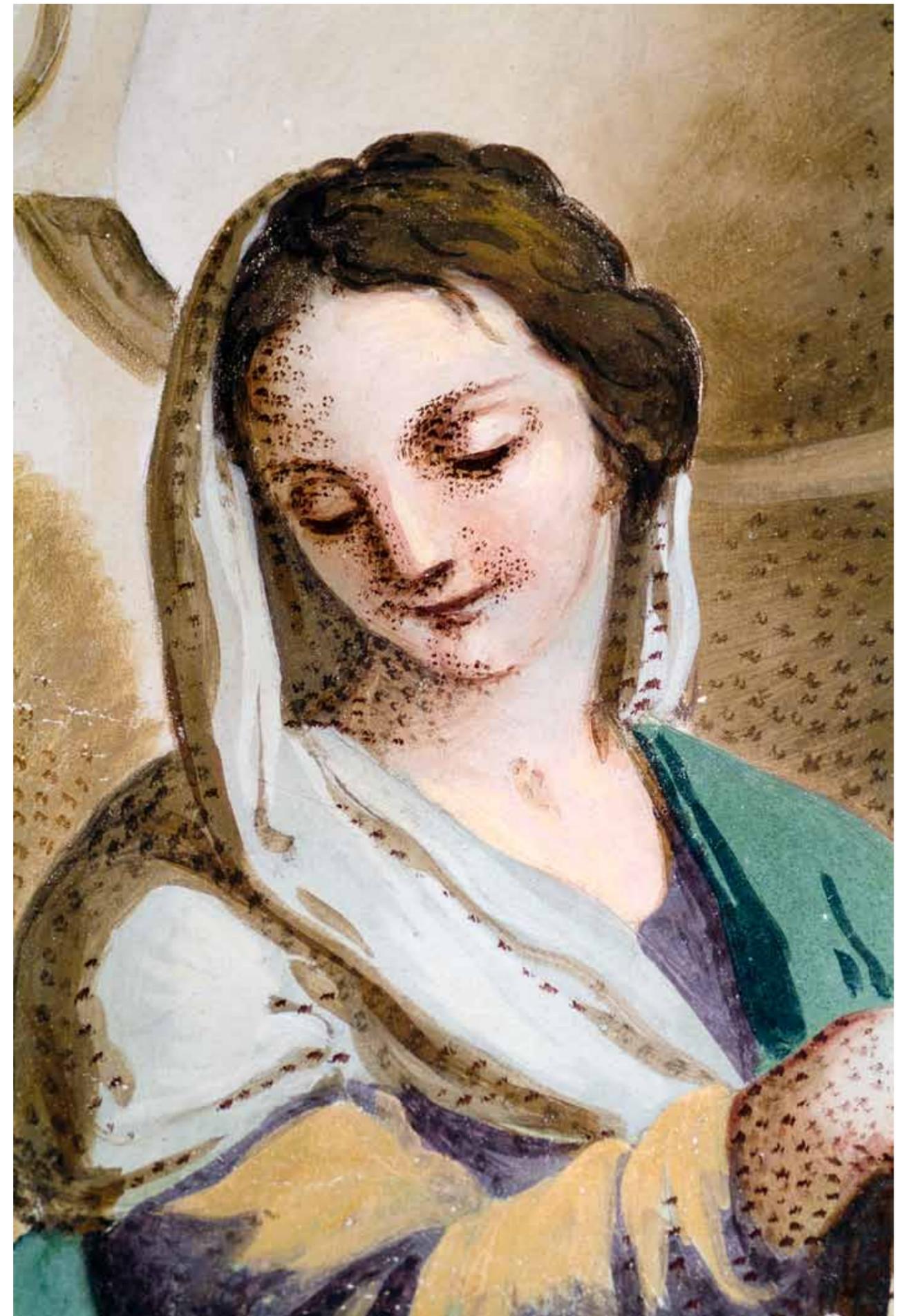




entrambe le mani. Interessante invece lo sguardo volto verso il Profeta che sembra incrociare quello di Giona che guarda in alto, con le braccia conserte, più “obbediente” che convertito.



sua natura virtù, perché consiste nel soggiogare i propri appetiti alla volontà degli altri spontaneamente per cagione di bene, il che non si fa di leggiero da chi non sente gli stimoli della lode, e dell'honestà. Però si dipinge di faccia nobile, essendo i nobili più amatori dell'honesto, e più amici della ragione, dalla quale deriva principalmente l'Obediaza. Il Crocefisso, e l'abito religioso sono segni, che per amor della religione è commendabile sommamente l'Obediaza. Et però dicono i contemplativi, e timorati di Dio, che in virtù d'essa si fa facilmente la Divina bontà condescendere alle preghiere nostre, e all'adempimento de' nostri desiderij. Il Giogo co' l motto Soave, per dimostrare la facilità dell'Obediaza, quando è spontanea, fù impresa di Leon X., mentre era Fanciullo, la qual poi ritenne ancor nel Ponteficato, adornandone tutte l'opere di magnificenza, le quali pur sono molte, che fece, e dentro, e fuori di Roma, tirandola dal detto di Cristo Signor Nostro, che disse Iugum meum suave est, intendendo dell'Obediaza, che dovevano avere i suoi seguaci a tutti i suoi legittimi Vicari.





Sull'altro pilastro esterno, a destra guardando l'altare, il Profeta che guarda a Michea, con la mano tesa verso l'alto e lo sguardo in basso, è Nahum<sup>49</sup>. L'altro raffigurato nell'angolo del pilastro che è volto verso l'altare, pensoso, la mano alla guancia, è Habacuc<sup>50</sup>. I profeti sono sormontati dalle allegorie della *Temperantia* e della *Prudentia* che fiancheggiano la vela con l'Evangelista Marco.

Nahum<sup>51</sup> è introdotto da due versetti trionfali *celebra le tue Feste Giuda, Il Signore conosce coloro che confidano in lui e distinguerà Giuda da Ninive, destinata a perire malgrado le sue difese, come già accadde alla più potente Tebe. L'oracolo ricco di belle immagini racconta della distruzione e ignominia gettata su Ninive. Alla soddisfazione per la fine del re di Assur a causa della sua crudeltà è contrapposta, dal nostro ignoto iconografo, la Virtù della Temperanza che sovrasta il Profeta. Una delle Virtù Cardinali che modera l'attrattiva dei piaceri e rende capaci di equilibrio nell'uso dei beni creati. Essa assicura il dominio della volontà sugli istinti e mantiene i desideri entro i limiti dell'onestà<sup>52</sup>. Quasi un invito, nel momento del trionfo, a vivere la vittoria con giusto equilibrio. E la Virtù è raffigurata nella variante di una donna con due Vasi, che uno si versa nell'altro, per la similitudine del temperamento, che si fa di due liquori insieme con quello, che si fa di due estremi diversi<sup>53</sup>. Credo a sottolineare il particolare aspetto della moderazione e del giusto equilibrio nella lotta e nel trionfo.*

Habacuc è l'altro Profeta dipinto sul pilastro, a cui è sovrappo-

49 Dei due gruppi di angeli, quelli dipinti sul lato del pilastro che guarda la navata, alla sinistra del Profeta, reggono una tavoletta con il versetto: "*Dominus sciens sperantes in te*" tratto dal capitolo 1,7-8 del libro di Nahum che riportiamo per intero: "Bonus Dominus et confortans in die tribulationis et sciens sperantes in te" (Buono è il Signore, un asilo sicuro nel giorno dell'angoscia: conosce quelli che confidano in lui). La tavoletta retta dal gruppo alla destra del Profeta riporta il versetto: "*Celebra Iuda festivitates tuas*" tratto dal capitolo 1, 15 che riportiamo per intero "ecce super montes pedes evangelizantis et adnuntiantis pacem *celebra Iuda festivitates tuas* et redde vota tua quia non adicies ultra ut pertranseat in te Belial universus interit" (Ecco sui monti i passi di un messaggero, un araldo di Pace! *Celebra le tue feste, Giuda*, sciogli i tuoi voti, poiché poiché non ti attraverserà più il malvagio; egli è del tutto annientato).

50 I due versetti che lo riguardano: "exultabo in Deo Iesu Meo" (3:18 ego autem in Domino gaudebo *exultabo in Deo Iesu meo*) - (Ma io gioirò nel Signore, esulterò in Dio mio salvatore) e "Egressus es in salutem populi tui" (3, 13 *Egressus es in salutem populi tui*, in salutem cum christo tuo. Percussisti caput de domo impii, denudasti fundamentum usque ad petram) - (Sei uscito per salvare il tuo popolo, per salvare il tu consacrato. Hai demolito la cima della casa dell'empio, l'hai scalzata fino alle fondamenta).

51 Nahum, Profeta vissuto nella seconda metà del VII secolo a.C. parla della distruzione della capitale assira di Ninive. Cfr. Gianfranco Ravasi, op. cit. vol. 8 pp. 175 - 178.

52 Catechismo della Chiesa cattolica, n. 1809.

53 Cesare Ripa, op. cit. tra i diversi modi di rappresentare la Temperanza Ripa cita anche la nostra raffigurazione.

Temperantia



Celebra  
Iuda  
Festivitates  
tuas  
Nahum

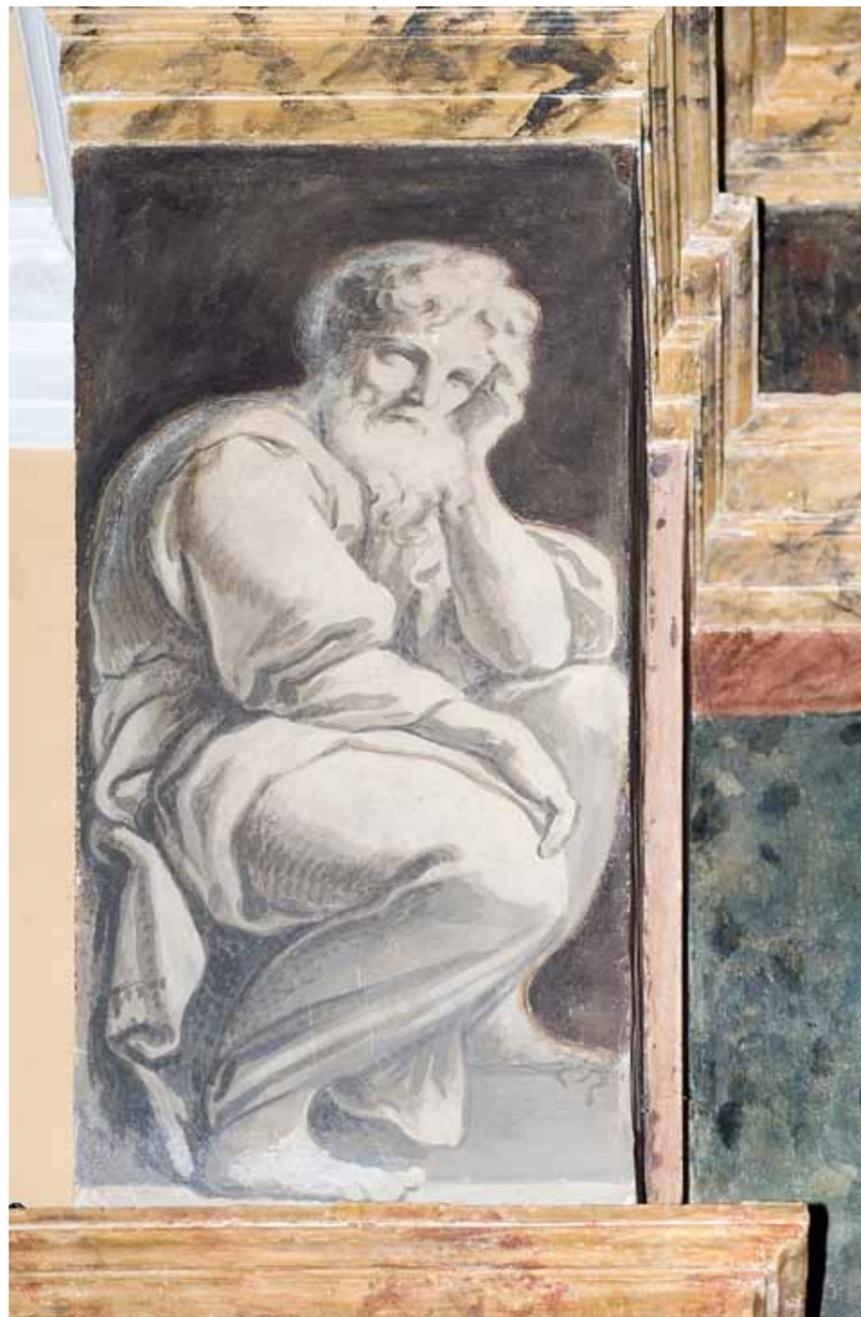
Dominus  
Sciens  
Sperantes  
in se





posta la Prudenza. Anche in questo caso i versetti che ne richiamano il libro, sono versetti di giubilo posti alla fine del breve componimento poetico: “*esulterò in Dio mio Salvatore (3, 18)*” e “*sei uscito per salvare il tuo popolo (3, 13)*”. Il Signore interviene per por fine alle ingiustizie dei popoli che opprimono Israele.

Il primo capitolo del libro è una discussione tra il Signore ed il Profeta che è perturbato dal vedere i cattivi apparentemente prosperare. Nel secondo capitolo il Signore gli raccomanda di essere paziente; infatti i giusti devono imparare a vivere conformemente alla fede. Il capitolo terzo contiene la preghiera di Abacuc nella quale egli riconosce la giustizia di Dio. Per la



Prudentia



EXULTABO  
IN DEO  
IESU MEO  
  
HAB  
(Habacuc, 1,15)

EGRESSUS  
ES IN  
SALUTEM  
POPULI TUI  
  
HAB  
(Habacuc 3,13)





del libro un ordine del Signore che è un invito ad essere Prudente nel giudicare gli avvenimenti: *Il Signore rispose e mi disse: "Scrivi la visione e incidila bene sulle tavolette perché la si legga speditamente. È una visione che attesta un termine, parla di una scadenza e non mentisce; se indugia, attendila, perché certo verrà e non tarderà". Ecco, soccombe colui che non ha l'animo retto, mentre il giusto vivrà per la sua fede.*<sup>54</sup> Interessante l'invito ad attendere, ad essere Prudente come ricorda la virtù che lo sovrasta, che dispone l'intelletto all'analisi accorta e circostanziata del mondo reale circostante e



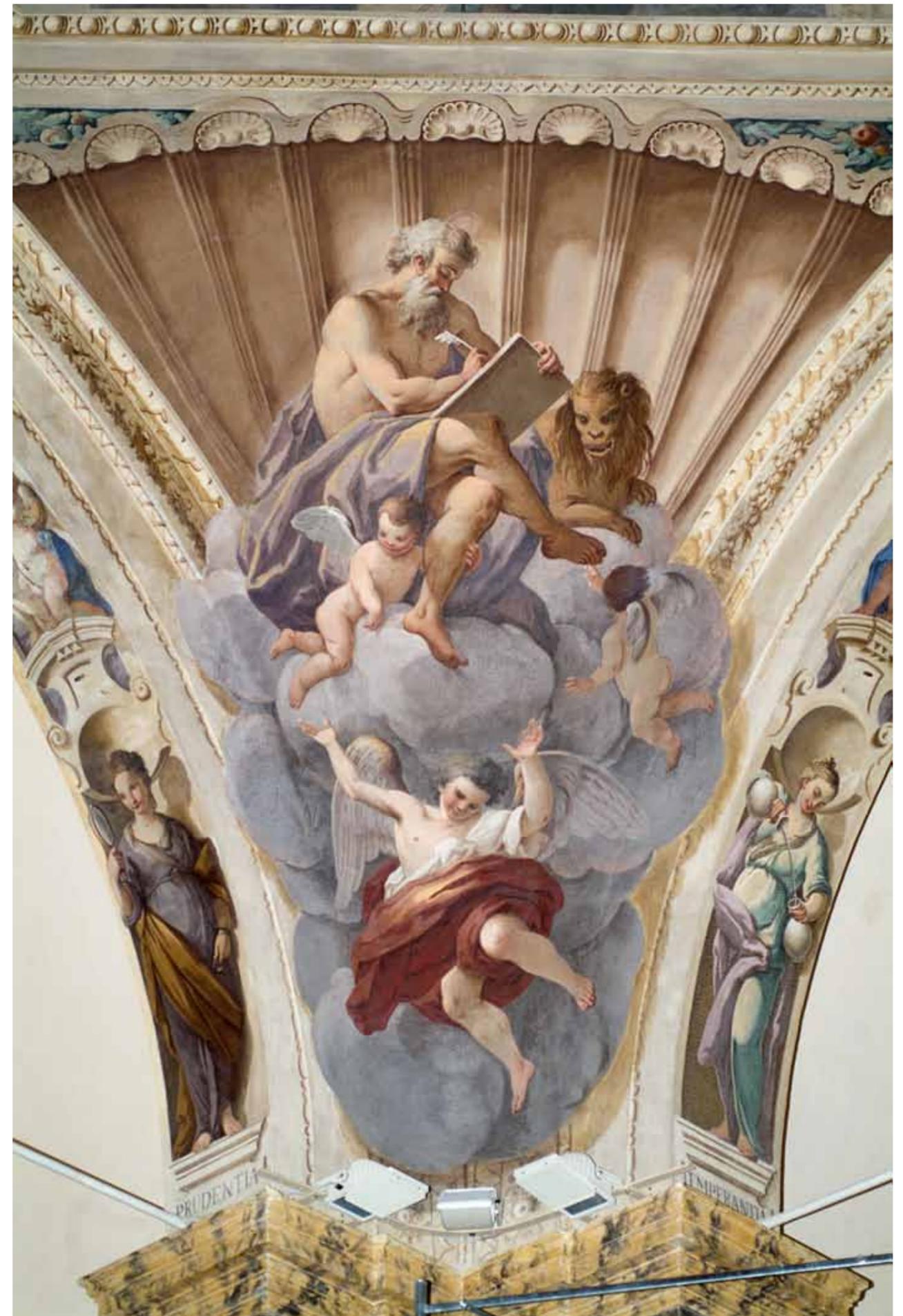
esorta la ragione a discernere in ogni circostanza il nostro vero bene, scegliendo i mezzi adeguati per compierlo<sup>55</sup>. Da un punto di vista strettamente biblico la Prudenza evoca essenzialmente il dono della Sapienza, cioè la capacità di vedere ogni cosa alla luce di Dio, facendosi istruire da Lui circa le decisioni da prendere. Concretamente la Prudenza consiste nel discernimento, cioè nella capacità di distinguere il vero dal falso e il bene dal male, al fine di agire con senso di responsabilità, cioè facendosi carico delle conseguenze delle proprie azioni. L'uomo prudente allora non è tanto l'indeciso, il cauto, il

titubante, ma al contrario è Persona che sa decidere con sano realismo, non tentenna e non ha paura di osare. La *Prudentia* è qui rappresentata *che si specchi tenendo un Serpe avvolto ad un braccio*, seguendo una delle proposte iconografiche di Cesare Ripa<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> Abacuc 2, 2-4.

<sup>55</sup> Catechismo della Chiesa Cattolica, n. 1806.

<sup>56</sup> Cesare Ripa, op. cit. la descrizione del Ripa è in verità più complessa ed è stata semplificata togliendo, forse perché non comprese, le "due facce" della virtù. Secondo Ripa infatti la Prudenza è una "Donna, con due faccie, e che si specchi tenendo un Serpe avvolto ad un braccio. Le due Faccie significano, che la Prudenza è una cognizione vera, e certa, la quale ordina ciò che si deve fare, e nasce dalla considerazione delle cose passate, e delle future insieme. L'eccellenza di questa virtù è tanto importante, che per essa si rammentano le cose passate, si ordinano le presenti, e si prevedono le future. Onde l'uomo, che n'è senza non sà racquistare quello, che ha perduto, nè conservare quello, che possiede, nè cercare quello che aspetta. Lo Specchiarsi significa la cognizione di se medesimo, non potendo alcuno regolare le sue attioni, se i propri difetti non conosce. Il Serpe quando è combattuto oppone tutto il corpo alle percosse, armandosi la testa con molti giri, e ci dà ad





Se il Profeta Nahum guarda a Michea, Habacuc ha di fronte, sul secondo pilastro del lato destro guardando verso l'altare, il Profeta Amos. Questo Profeta è accompagnato, sullo stesso pilastro, dal Profeta Gioele. Amos è sormontato dall'allegoria della *Innocentia* e Gioele dall'allegoria della *Iustitia*. Entrambe fiancheggiano la vela ove troneggia l'Evangelista Matteo.

I due versetti incisi sulle tavolette sostenute dalla doppia coppia di angeli che fiancheggiano Amos<sup>57</sup>, appartengono all'ultimo capitolo del suo breve libro, forse aggiunte da altro autore che ha così voluto restituire Speranza ad un libro che annuncia soprattutto il castigo per le colpe di un popolo che ha abbandonato il Signore<sup>58</sup>. Consapevole del castigo il Profeta individua la salvezza solo nella conversione dei cuori, nel recupero dell'Innocenza perduta<sup>59</sup>. La conversione a cui punta Amos comporta un capovolgimento dei valori correnti e l'allegoria che lo sovrasta, l'*Innocentia*, ribadisce l'unico cammino possibile per raggiungere il perdono. Essa è raffigurata come una *Verginella*, vestita di bianco, in capo tiene una ghirlanda di fiori, con un Agnello in braccio<sup>60</sup>. La Virtù ricorda iconograficamente quella dipinta nel Santuario della Madonna della Ghiara. Il Profeta è raffigurato di tre quarti, sempre seduto su uno scalino di pietra, con una mano al petto, quasi a voler affermare la propria innocenza e il volto percorso da un invisibile vento.

Gioele è l'altro Profeta del pilastro, pure esso seduto su analoga pietra, proietta la mano destra, aperta, in avanti, verso lo spettatore. Dal corpo quasi avvitato e il capo di tre quarti, intendere, che per la virtù, che è quasi il nostro capo, e la nostra perfezione, dobbiamo opporre a colpi di Fortuna, tutte l'altre nostre cose, quantunque care, e questa è la vera prudenza. Però si dice nella Sacra Scrittura: *Estote prudentes sicut Serpentes.*"

57 Gli angeli posti sul lato destro rispetto al Profeta, volti verso l'interno della cupola, reggono una tavoletta con inciso: "Non conteram Domum Iacob – Amos" (9, 8 *Ecce oculi Domini Dei super regnum peccans, et conteram illud a facie terrae; verumtamen conterens non conteram domum Iacob, dicit Dominus*) – (Ecco lo sguardo del Signore Dio è rivolto contro il regno peccatore: io lo sterminerò dalla terra, ma non sterminerò del tutto la casa di Giacobbe). Gli angeli che occupano il fianco sinistro: "Suscitabo Tabernaculum David" (9, 11 - in die illo *suscitabo tabernaculum David* quod cecidit et reaedificabo aperturas murorum eius et ea quae corruerant instaurabo et reaedificabo eum sicut diebus antiquis) – (In quel giorno rialzerò la capanna di Davide, che è caduta; ne riparerò le brecce, ne rialzerò le rovine, la ricostruirò come ai tempi antichi).

58 Il Profeta nasce in un villaggio a sud di Gerusalemme, Tekoa, intorno alla metà del secolo VIII a. C. cfr. per le deduzioni nel testo Gianfranco Ravasi, op. cit. vol. 8 pp. 143 – 153.

59 Soprattutto il capitolo 5, 14 - 15

60 Cfr. Cesare Ripa, op. cit. "*VERGINELLA*, vestita di bianco, in capo tiene una ghirlanda di fiori, con un Agnello in braccio. In abito di Vergine si dipinge, per esser la mente dell'innocente intatta, e immacolata. L'Agnello significa l'innocenza, perché non ha ne forza, ne intentione di nuocere ad alcuno, e offeso non s'adira, nè s'accende a desiderio di vendetta, ma tolera patientemente, senza repugnanza, che gli si tolga, e la lana, e la vita; dovendo così fare chi desidera di assomigliarsi a Cristo: *Qui coram tonde se obmutuit, come si dice nelle sacre lettere, per essere nobilissimo ritratto della vera innocenza.*" In Cesare Ripa seguono poi altre descrizioni dell'Innocenza.



Innocentia



NON  
CONTERAM  
DOMUM  
IACOB

AMOS

(Amos 9,8)

SUSCITABO  
TABERNACULUM  
DAVID

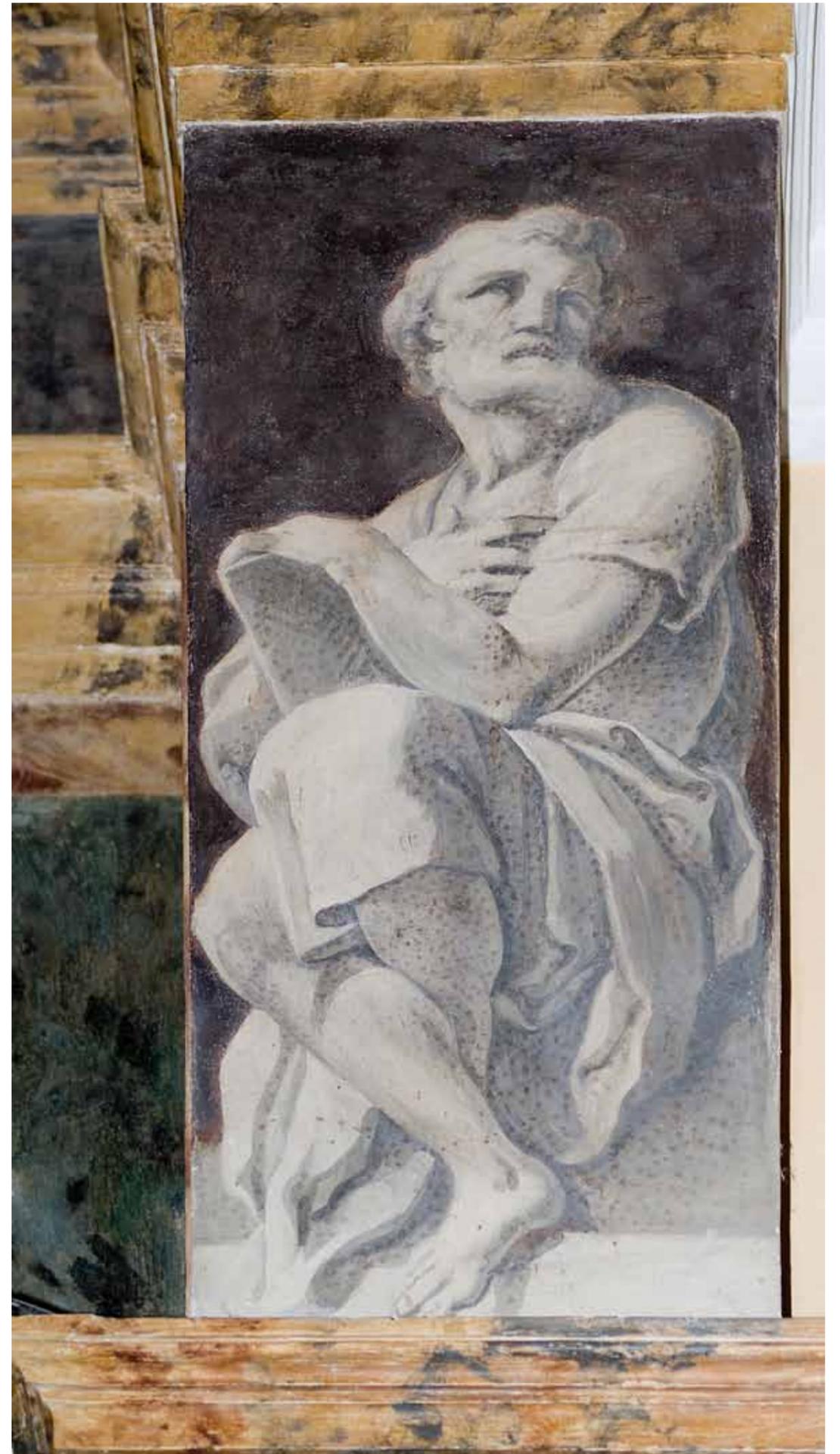
AMOS

(Amos 9,11)





74 la cupola del Monte



la cupola del Monte 75



sembra sprigionare energia, comunicare anche con le membra quanto ricordano gli angeli che lo affiancano<sup>61</sup>.

Il libro di Gioele<sup>62</sup> descrive uno dei flagelli endemici dell'oriente: l'invasione di locuste e cavallette che distruggono i raccolti fino a ridurre alla fame l'intero popolo. Si moltiplicano i riti penitenziali nel Tempio per impetrare l'intervento del Signore. Arriva così il "Giorno del Signore", un giorno tremendo, giorno di giudizio. Gioele richiama il giorno in cui il Signore giudica la storia dell'Umanità. Nella valle di Giosafat si compirà il giudizio delle Nazioni che hanno oppresso e umiliato il popolo di Dio.

L'allegoria della *Iustitia* posta sopra il Profeta assume pertanto un valore molto più ampio della "Giustizia" tramutandosi nel rapporto con Gioele in Giudizio. Ed in effetti iconograficamente essa è molto vicina alla "Giustizia Divina" descritta da Cesare Ripa<sup>63</sup> e trova anch'essa riscontro nelle Virtù del

61 L'angelo alla sua destra regge una tavoletta con riportato il seguente versetto (4,18) tratto dal libro del Profeta "stillabunt montes dulcedinem Ioel" ( et erit in die illa stillabunt montes dulcedinem et colles fluent lacte et per omnes rivos Iuda ibunt aquae et fons de domo Domini egredietur et inrigabit torrentem Spinarum) – (In quel giorno le montagne stilleranno vino nuovo e latte scorrerà per le colline; in tutti i ruscelli di Giuda scorreranno le acque. Una fonte zampillerà dalla casa del Signore e irrigherà la valle di Sittim). Il gruppo di angeli alla sua sinistra, che guardano verso l'interno della cupola, reggono un cartiglio con un altro verso del libro del Profeta "Fortitudo Mea Magna – Ioel" (2, 25 - et reddam vobis annos quos comedit lucusta bruchus et rubigo et eruca fortitudo mea magna quam misi in vos) – (Vi compenserò delle annate che hanno divorate la locusta e il bruco, il grillo e le cavallette, quel grande esercito che ho mandato contro di voi).

62 A giudizio degli esegeti il libro di Gioele si colloca tra il V e il IV secolo. Cfr. G. Ravasi, op. cit. vol. 8 pp. 136 - 140

63 Cesare Ripa, op. cit. *Donna, di singolar bellezza, vestita d'oro, con una Corona d'oro in testa, sopra alla quale vi sia una Colomba circondata di splendore; avrà i capelli sparsi sopra le spalle, e gli occhi rivolti al Cielo, tenendo nella mano destra la Spada nuda, e nella sinistra le Bilancie.*

*Questa figura ragionevolmente si dovrebbe figurare bellissima, perché quello, che è in Dio è la medesima essenza con esso. (come sanno benissimo i sacri Theologi) il quale è tutto perfezione, e unità di bellezza. Si veste d'oro, per mostrare con la nobiltà del suo metallo e co'l suo splendore l'eccellenza, e sublimità della detta Giustizia. La Corona dell'oro mostra questo medesimo, e una chiara sopra eccedenza alle virtù humanamente essercitate. Potiamo ancora intendere per la bellezza della faccia tutti i beni del corpo, frà i quali questo è principale. Per la veste, i beni dell'animo, che ricoprono tutti i difetti della vita, come essa i mancamenti di proportione alle membra, e per la Corona i beni della Fortuna, e perché in mano sua il più delle volte stanno gli Scettri, e le Corone. Et come il sommo Dio, Padre, e signore della Fortuna, e della Natura, dà, e dispensa questi beni con somma giustizia, così anco con la medesima castiga i colpevoli, e nel corpo, e nell'anima. Il corpo si da ad intendere con la spada, che ferisce solo cose materiali, e l'anima si mostra con la bilancia, che distingue la gravità sensibile solo ne' corpi, come è sensibile l'anima istessa in questi medesimi. La Colomba mostra la Divinità; perciòché tal si dipinge lo Spirito Santo, terza persona della Santissima Trinità, e Vincolo d'amore frà il Padre, e il Figliuolo, dove nasce questa giustizia. Si fà detta Colomba bianca, e risplendente, perché sono queste, frà le qualità visibili, nobilissime. Le trecce sparse mostrano le grazie, che scendono dalla bontà del Cielo, senza offensione della Divina Giustizia, anzi, che sono proprij effetti di essa. Riguarda il Cielo per mostrare, che là su ha i suoi termini, e le sue definizioni. Et però noi, molto parlandone, non ne potiamo esprimere pur una piccolissima parte. Si comprende ancora per la Spada, e per le Bilancie, (toccando l'uno istromento la vita, e l'altro la robba de gli uomini) con le quali due cose l'honor mondano si solleva, e si abbassa bene spesso, che sono*



76 la cupola del Monte

Justitia



STILABUNT  
MONTES  
DULCEDINEM

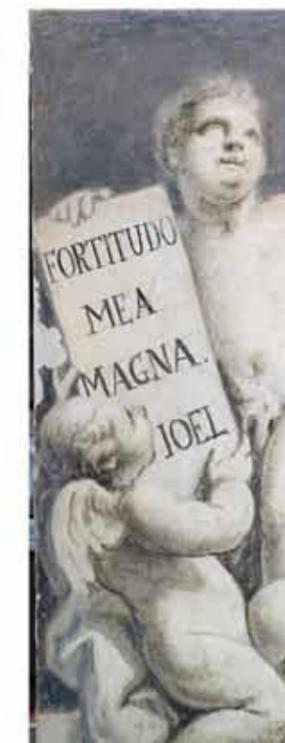
IOEL

(Gioele 3,18)

FORTITUDO  
MEA  
MAGNA

IOEL

(Gioele 2,25)



la cupola del Monte 77



Santuario della Madonna della Ghiara. Rispetto a Ripa ha sostituito la corona in testa con un bell'elmo su cui batte una invisibile luce riflessa dalla superficie metallica che schiarisce e ombreggia il ricco pennacchio che lo completa. Anche con il suo aspetto rimanda alla *fortitudo mea magna* del versetto collaterale al profeta.

Speculare al Profeta Gioele, sul secondo pilastro a sinistra guardando l'altare, si trova il Profeta Osea. Sull'altro lato del



pilastro, quello che guarda verso il primo pilastro sinistro, il Profeta Abdia. Quest'ultimo è sormontato dalla *Bonitas*. Il primo dalla *Fortitudo*. Le due allegorie fiancheggiano l'Evangelista Giovanni.

Gli angeli che fiancheggiano Osea riportano due versi del suo libro incentrati sulla Fedeltà di Dio e sulla certezza del suo aiuto<sup>64</sup>. Il Profeta, con artificio letterario, sovrappone il piano

*dati, e tolti, e questa, e quella per Giustizia Divina, secondo i meriti de gli uomini, e conforme a' secretissimi giudicij di Dio.*

<sup>64</sup> Il gruppo di angeli alla destra del Profeta sostiene una tavoletta con scritto: *Sponsabo te mihi in sempiternum – Osee Cap 2v. (2,21 Et sponsabo te mihi*

FORTITUDO



SPONSABO TE  
MIHI IN  
SEMPITERNUM

OSEE

(Osea 1, 21)

QUASI  
DILUCULUM  
PRAEPARATUS  
EST  
EGRESSUS EIUS

OSEE

(Osea 6, 3)





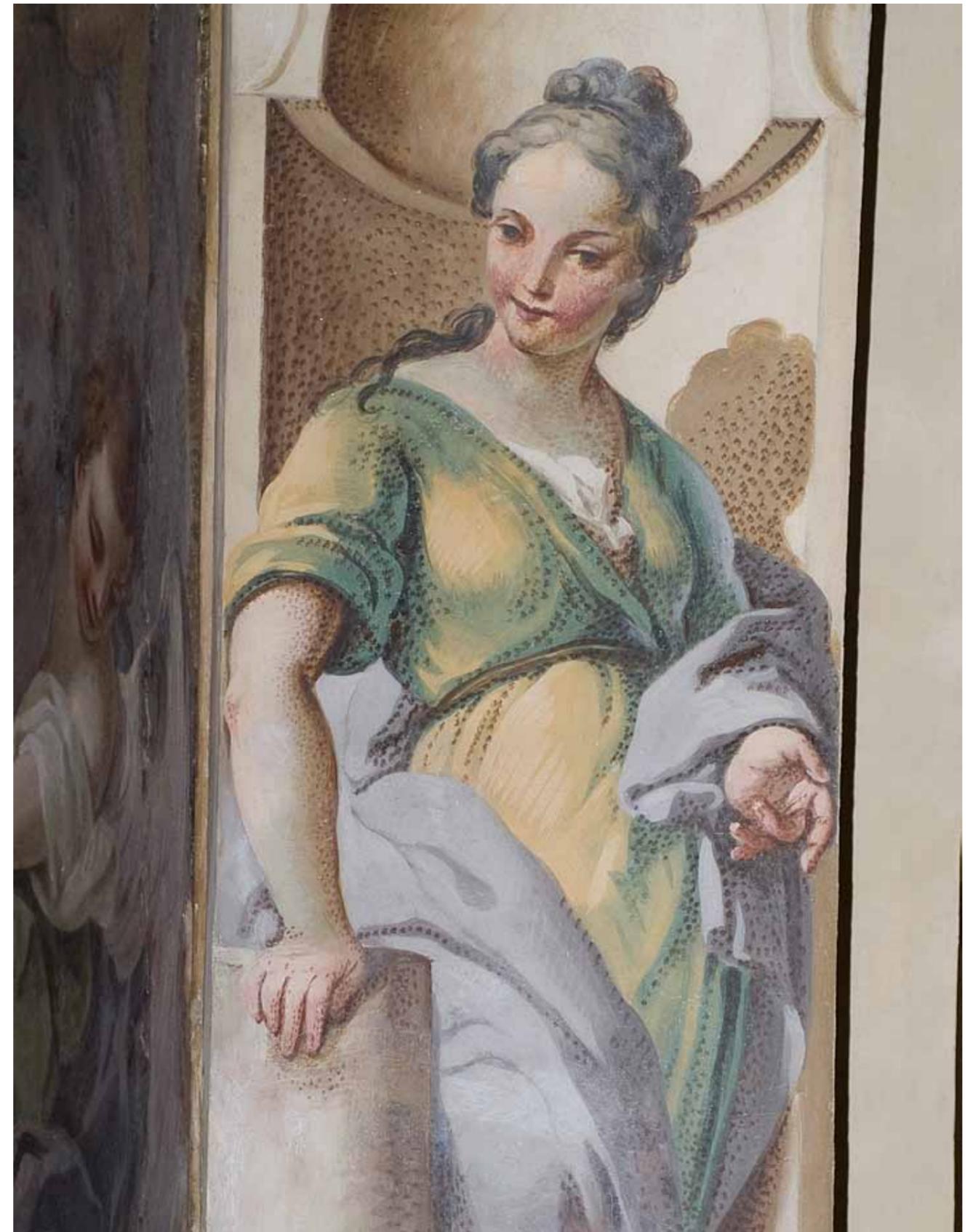
personale e quello del Popolo d'Israele. Risponde all'infedeltà della sposa con l'amore fedele nella speranza di un suo ravvedimento e attraverso questa personalissima storia filtra la storia di Israele *Et sponsabo te mihi in sempiternum*. Il tradimento della Sposa-Israele, l'essersi affidata ad altri culti e la perseveranza di Dio, che è poi la perseveranza di Osea, che attende il ravvedimento d'Israele come Osea aspetta quello della moglie. La fermezza e la costanza di Dio lo impegnano nella riconquista dell'amato Israele e dopo aver raggiunto una nuova concordia "*Sponsabo te mihi in sempiternum*". E alla voce di Dio fa eco quella del Profeta Osea che ricorda che il Signore può risanare i feriti se ci si rivolge a lui con cuore sincero. "Venite, ritorniamo al Signore: egli ci ha straziato ed egli ci guarirà" perché "*quasi diluculum praeparatus est egressus eius – la sua venuta è sicura come l'aurora*". Il Profeta persevera e invita a mostrare costanza e fermezza nella ricerca del bene. Ripercorrendo la storia di Israele antepone agli errori la ricerca di Dio e alle colpe di un popolo e del singolo la volontà di Dio di ricomporre un rapporto d'amore. In mezzo agli sbandamenti il Profeta invita a non vacillare, mostra *Fortitudo* e la Fortezza è a lui sovrapposta a sottolineare il rapporto tra l'azione del Profeta e la Virtù Cardinale<sup>65</sup>.

La virtù segue, anche se in modo semplificato, la descrizione di Cesare Ripa: *s'appoggia questa donna ad una colonna, perché delle parti dell'Edificio questa è la più forte, che l'altre sostiene, a' piedi di essa figura vi giacerà un Leone animale da gli Egizi adoperato in questo proposito, come si legge in molti Scrittori*<sup>66</sup>. Abidia sull'altro lato del grande pilastro con l'Evangelista Giovanni, indica con la mano destra la *Bonitas*, virtù che lo

*in sempiternum; et sponsabo te mihi in iustitia et iudicio et in misericordia et miserationibus.) – (Ti farò mia sposa per sempre, ti farò mia sposa nella giustizia e nel diritto, nella benevolenza e nell'amore). A sinistra del Profeta, nel lato che guarda il catino absidale: "Quasi diluculum praeparatus est egressus eius - Osee" (6, 3 Sciamus sequamurque, ut cognoscamus Dominum. Quasi diluculum praeparatus est egressus eius, et veniet quasi imber nobis temporaneus, quasi imber serotinus irrigans terram)" – (Affrettiamoci a conoscere il Signore, la sua venuta è sicura come l'aurora. Verrà a noi come la pioggia di autunno, come la pioggia di primavera che feconda la terra).*

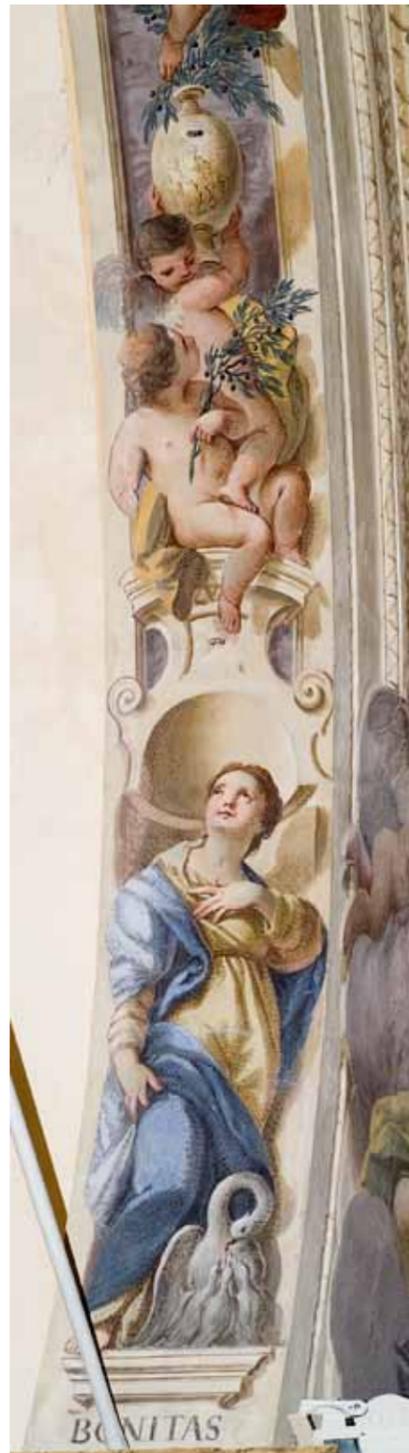
65 Catechismo della chiesa Cattolica, n.1808 La *fortezza* è la virtù morale che, nelle difficoltà, assicura la fermezza e la costanza nella ricerca del bene. Essa rafforza la decisione di resistere alle tentazioni e di superare gli ostacoli nella vita morale. La virtù della *fortezza* rende capaci di vincere la paura, perfino della morte, e di affrontare la prova e le persecuzioni.

66 Cesare Ripa, op. cit. la prima delle descrizioni che identificano la Fortezza è la seguente: "*DONNA, armata, e vestita di color Leonato, il qual color significa Fortezza, per essere simigliante a quello del Leone, s'appoggia questa donna ad una colonna, perché delle parti dell'Edificio questa è la più forte, che l'altre sostiene, a' piedi di essa figura vi giacerà un Leone animale da gli Egizi adoperato in questo proposito, come si legge in molti Scrittori.*"





sovrasta e a cui orienta l'occhio dello spettatore. Anche in questo caso il Profeta è riconoscibile per i versetti incisi sulle tavole rette dai due angeli che lo fiancheggiano tratti dal versetto 17<sup>67</sup> e 21<sup>68</sup> dell'unico capitolo del libro del Profeta. Le due massime giungono alla fine della sua visione quando il Signore, dopo aver castigato Edom, torna a regnare su Israele. Il "castigo" di Edom si colloca "all'interno *del giorno del Signore contro tutte le nazioni*, cioè in una specie di giudizio finale sulle violenze della storia"<sup>69</sup>. La punizione contro



questo popolo "fratello" di Israele è conseguenza dell'essersi schierato Edom con i Babilonesi quando Gerusalemme ne fu

67 "In Monte Sion erit salvatio Abdias" (17: Et in monte Sion erit salvatio, et erit sanctus: et possidebit domus Iacob eos qui se possederant.) – (Ma sul Monte Sion vi saranno superstiti e saranno santi e la casa di Giacobbe avrà in mano i suoi possessori)

68 "Et erit Domino Regnum Abdia" (21: Et ascendent salvatores in montem Sion iudicare montem Esau, et erit Domino regnum.) – (Saliranno Vittoriosi sul Monte Sion per governare il Monte di Esau e il regno sarà del Signore)

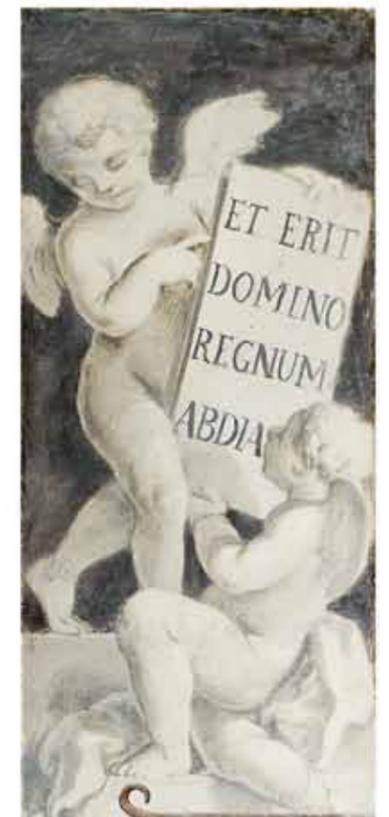
69 Gianfranco Ravasi, Il racconto della Bibbia, vol. VIII, Abdia, p. 157. supplemento a Jesus, dicembre 2006.

BONITAS



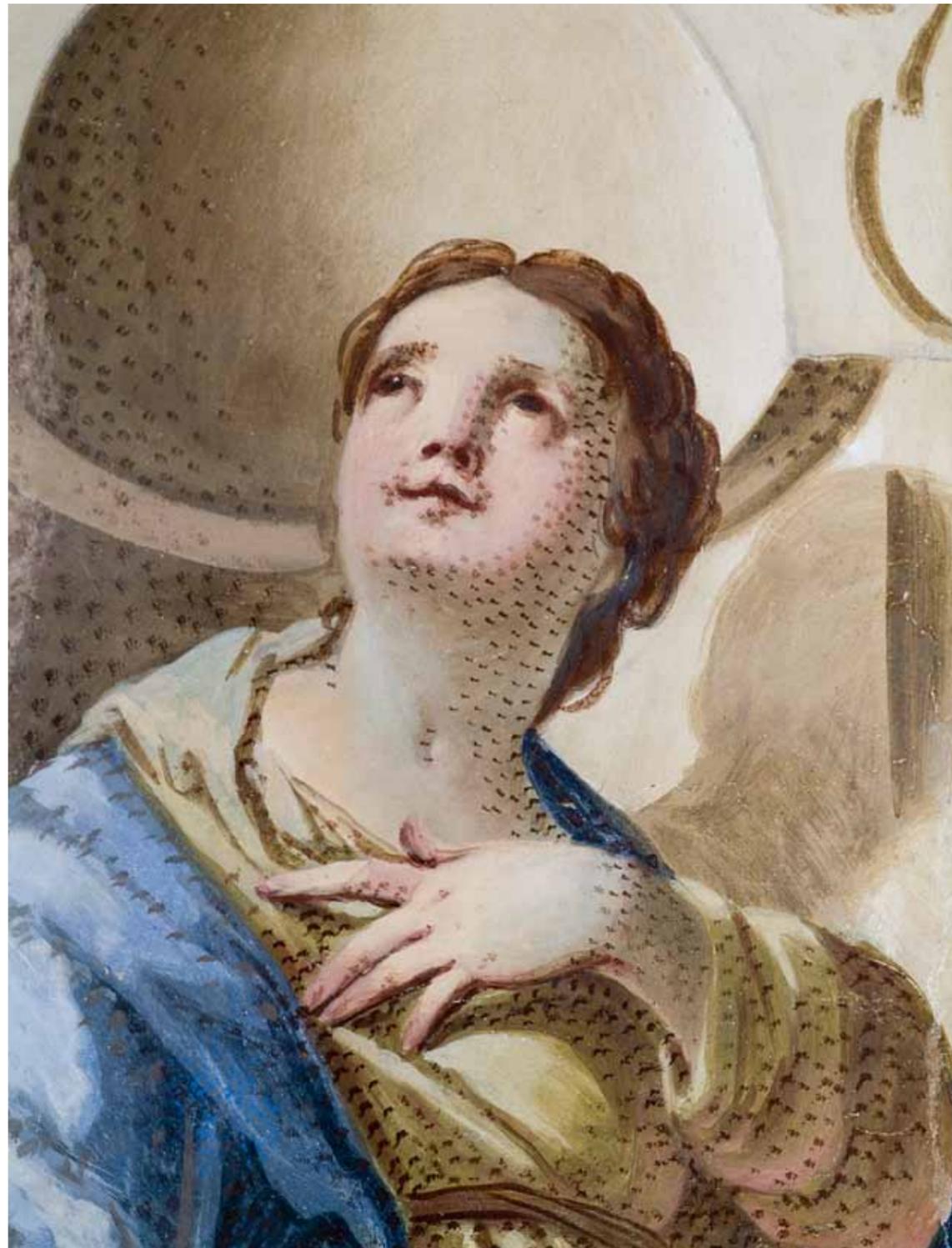
IN MONTE  
SION ERIT  
SALVATIO  
  
ABDIAS  
  
(Abdia 1, 17)

ET ERIT  
DOMINO  
REGNUM  
  
ABDIA  
  
(Abdia 1, 21)





saccheggiata. Il Profeta, attraverso una finzione letteraria, si immagina presente agli eventi per spingere Edom ad astenersi dal crimine che stava perseguendo. Il messaggio, proprio perché frutto di una finzione letteraria, solo apparentemente è rivolto ad Edom, perché credo voglia parlare ad ogni popolo. Ma per il nostro ciclo è rilevante la sequela di propositi che il Profeta indica al popolo in lotta: “non gioire dei figli di Giuda nel giorno della loro rovina. Non spalancare la bocca nel giorno della loro angoscia”.



Insomma usa la misericordia, la Bonitas che è figura, come ricorda Cesare Ripa *vestita d'oro, con gli occhi rivolti al Cielo, in braccio tenga un Pelicano con li figliuolini, .... e il Pelicano medesimamente, il quale è ucello che, secondo, che raccontano molti Auttori, per sovvenire i proprii figliuoli posti in necessità svena se stesso co'l rostro, e del proprio sangue li nodrisce,. Stà con gl'occhi rivolti al Cielo per esser intenta alla contemplatione Divina, e per scacciare i pensieri cattivi, che di continuo fanno guerra.*<sup>70</sup>



Altre due figure allegoriche sono sovrapposte a due dei quattro Profeti le cui lesene reggono il catino absidale. Ancora una volta le virtù sono poste all'interno di nicchie finte nell'arco che, in questo caso, delimita esternamente il catino dell'abside. La Fides è posta sopra il Profeta Geremia<sup>71</sup>. L'Humilitas sopra il Profeta Daniele<sup>72</sup>. Al centro del catino, altri due profeti, Isaia<sup>73</sup> e Ezechiele<sup>74</sup>, sono sovrastati direttamente dalla trionfale Incoronazione della Vergine da parte della Trinità, e i loro versetti sembrano chiosare questo Trionfo.

A differenza dei Profeti posti sui pilastri laterali, i quattro del catino absidale reggono direttamente la lastra ove è riportato il versetto che li identifica. Proveremo a cercare un riferimento tra i Profeti esterni e le relative allegorie della Fede e dell'Umiltà. Sarà così per Daniele sormontato dalla *Humilitas*. Baltassar-Daniele, divenuto celebre alla corte del re Nabucodonosor per le sue capacità di interpretare i sogni, è chiamato anche dal successore di Nabucodonosor, il re Bal-

70 Cesare Ripa, op. cit. annota altre caratteristiche che contraddistinguono la Bonitas che nella nostra Pittura vengono ignorate. La presenza del Pellicano, evidentemente tende ad evidenziare questo aspetto “oblativo” della Bonitas cristiana.

71 Sulla lastra appoggiata alla gamba sinistra, il versetto: “Arca Testamenti Domini” (3,16 Cumque multiplicati fueritis et creveritis in terra in diebus illis, ait Dominus, non dicent ultra: “Arca testamenti Domini”, neque ascendet super cor, neque recordabuntur illius, nec requiretur, nec fiet ultra..) – (Quando poi vi sarete moltiplicati e sarete stati fecondi nel paese, in quei giorni. Dice il Signore, non si parlerà più dell'arca dell'alleanza del Signore, nessuno ci penserà né se ne ricorderà, essa non sarà rimpianta né rifatta). E' l'unico dei profeti che accanto al versetto non riporta il nome del libro da cui è tratto.

72 Il Profeta regge la tavola con l'iscrizione sulla gamba sinistra: “*Suscitabit Deus Coeli Regnum Dan*” (2:44 in diebus autem regnorum illorum *suscitabit Deus caeli regnum* quod in aeternum non dissipabitur et regnum eius populo alteri non tradetur comminuet et consumet universa regna haec et ipsum stabit in aeternum) – (Al tempo di questi re il Dio del cielo farà sorgere un regno che non sarà mai distrutto e non sarà trasmesso ad altro popolo: stritolerà e annienterà tutti gli altri regni, mentre esso durerà per sempre).

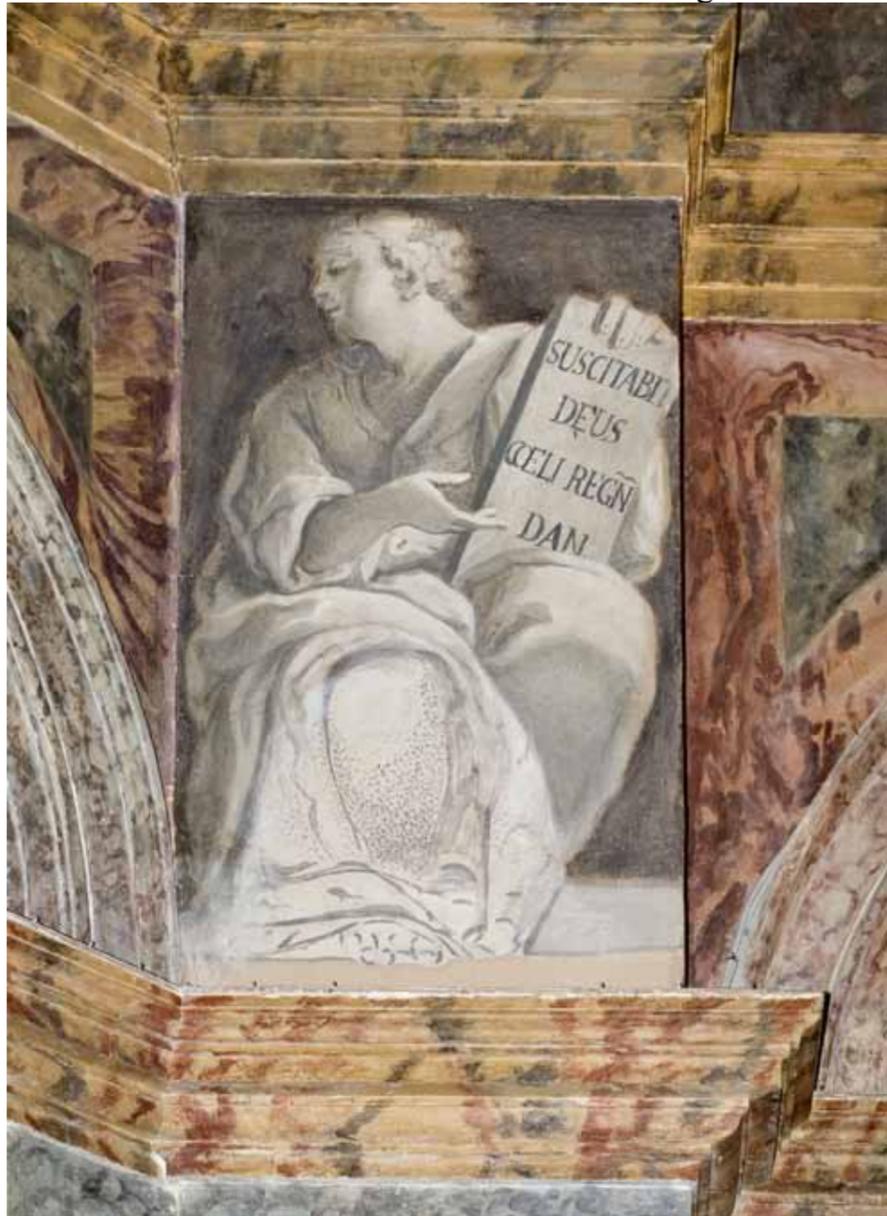
73 Il Profeta, seduto, tiene la tavola con il versetto accostata alla coscia sinistra. Il mento è sostenuto dalla mano destra il cui gomito poggia sulla sua coscia. “*Egredietur Virga de Radice Iesse Isaie*” (11, 1 et *egredietur virga de radice Iesse* et flos de radice eius ascendet) – (Un germoglio spunterà dal tronco di Iesse, un virgulto germoglierà dalle sue radici)

74 Ezechiele tiene accostata alla gamba destra la tavola con l'iscrizione: “*Ego Dominus Locutus sum Ezechiel*” (Io il Signore sarò il loro Dio) ... (io, il signore ho detto)





dassar perché spieghi il prodigio cui avevano assistito, lui e la sua corte, mentre commettevano sacrilegio utilizzando per le loro libagioni, i vasi del tempio di Gerusalemme razzati da Nabucodonosor durante il saccheggio della città. Rifiutando i doni promessi, Daniele denuncia il peccato dell'orgoglio che aveva già colpito Nabucodonosor e che adesso grava anche su Baldassar destinandolo a disfatta come già era stato punito suo padre. Il peccato d'orgoglio credo trovi il contrappunto nell'Humilitas, la virtù che sovrasta il Profeta a ribadire la via che conduce al Signore.



L' *Humilitas* raffigurata sempre secondo una delle indicazioni di Cesare Ripa come: *Donna, con la sinistra mano al petto, e con la destra distesa, e aperta; sarà con la faccia volta verso il Cielo, e con un piede calchi una Vipera mezza morta, avviticchiata intorno a uno Specchio tutto rotto, e spezzato, e con una testa di Leone ferito, pur sotto a piedi*<sup>75</sup>.

Fa da contrappunto alla *Humilitas*, sul lato opposto, la *Fides* sovrapposta al profeta Geremia. Una Fede che è costata fatica a Geremia che conosce la sorte della città Santa abbandonata da Dio e destinata al saccheggio. Vaticinare la distruzione di Gerusalemme provoca al profeta solitudine e maledizioni ed egli "confessa" la sua crisi<sup>76</sup>. La sua fedeltà alla parola del Signore gli

<sup>75</sup> Cesare Ripa, op. cit. ad vocem, La descrizione continua con la giustificazione della simbologia "La mano al petto mostra, che il core è la vera stanza d'humiltà. La sinistra aperta è segno, che l'humiltà deve essere reale, e patente, non simile a quella del Lupo, vestito di pelle pecorina, per devorare gli Agnelli. Per la Vipera s'interpreta l'odio, e l'invidia, per lo Specchio l'amor di se stesso, e per lo Leone la superbia. L'amor di se stesso fa poco pregiar l'humiltà; l'odio, e ira sono effetti, che gli tolgono le forze, e la superbia l'estingue affatto; però si devono queste tre cose tener sotto li piedi con salda, e santa risolutione."

<sup>76</sup> Geremia, capp. 15 - 16

ha procurato solo dolore e si insinua in lui la tentazione di pensare di essere ingannato da Dio, ma cede ancora una volta alla chiamata del Signore ricordando la sua prima chiamata. La Fede che lo sovrasta non è una facile Virtù, essa si sperimenta nella prova. Così è stato per Geremia nella lunga notte della prova e, vista attraverso il libro del profeta, mostra un cammino tutto in salita. Nello sviluppo iconografico dell'Abbazia della Madonna del Monte è solo una tappa che trova la logica conclusione nella gloria della Vergine. Ma per il singolo uomo, la "notte" potrebbe riguardare un lungo momento della sua vita. Del resto la sua simbologia non è gloriosa: il calice e la croce la contraddistinguono a indicare un cammino di asperità e approfondimento *però si dipinge con la Croce, e co'l Calice, mostrandosi, che queste due cose, una delle quali appartiene alla Redentione, l'altra alla reintegrazione delle forze dell'anima, sono la via da incaminarsi con progresso nella fede Christiana*<sup>77</sup>.

Nell'Abside il progetto iconografico sembra trovare un primo compimento. Se tutti i Profeti sui pilastri, con i versetti invitano alla conversione e alla fiducia nel Signore, i quattro Profeti dell'Abside vanno oltre e annunciano i tempi nuovi. Sarà così per Geremia il cui versetto, se letto nel suo contesto, risponde del tutto a questo obiettivo. *Quando poi vi sarete moltiplicati e sarete stati fecondi nel paese, in quei giorni. Dice il Signore, non si parlerà più dell'arca dell'alleanza del Signore, nessuno ci penserà né se ne ricorderà, essa non sarà rimpianta né rifatta*" Gli farà eco Daniele, sul lato opposto dell'abside, "Al tempo di questi re il Dio del cielo farà sorgere un regno che non sarà mai distrutto e non sarà trasmesso ad altro popolo: stritolerà e annienterà tutti gli altri regni, mentre esso durerà per sempre. Quel tempo è giunto con Cristo e con il *Fiat* di Maria.

Al centro il messaggio diventa ancora più preciso e con Isaia, secondo una lunga tradizione cattolica, si identificherà nella Vergine *Il germoglio che spunterà dal tronco di Iesse* indissolubilmente legata alla voce di Ezechiele, l'altro Profeta, che più volte, nel suo libro, fa risuonare la voce del Signore: *Io il Signore sarò il loro Dio*.

La lunga storia del Popolo di Dio, ha trovato compimento. Il mistero trinitario e Maria, mater Ecclesiae, incoronata dalla Trinità, visualizza quanto la Scrittura ha anticipato.

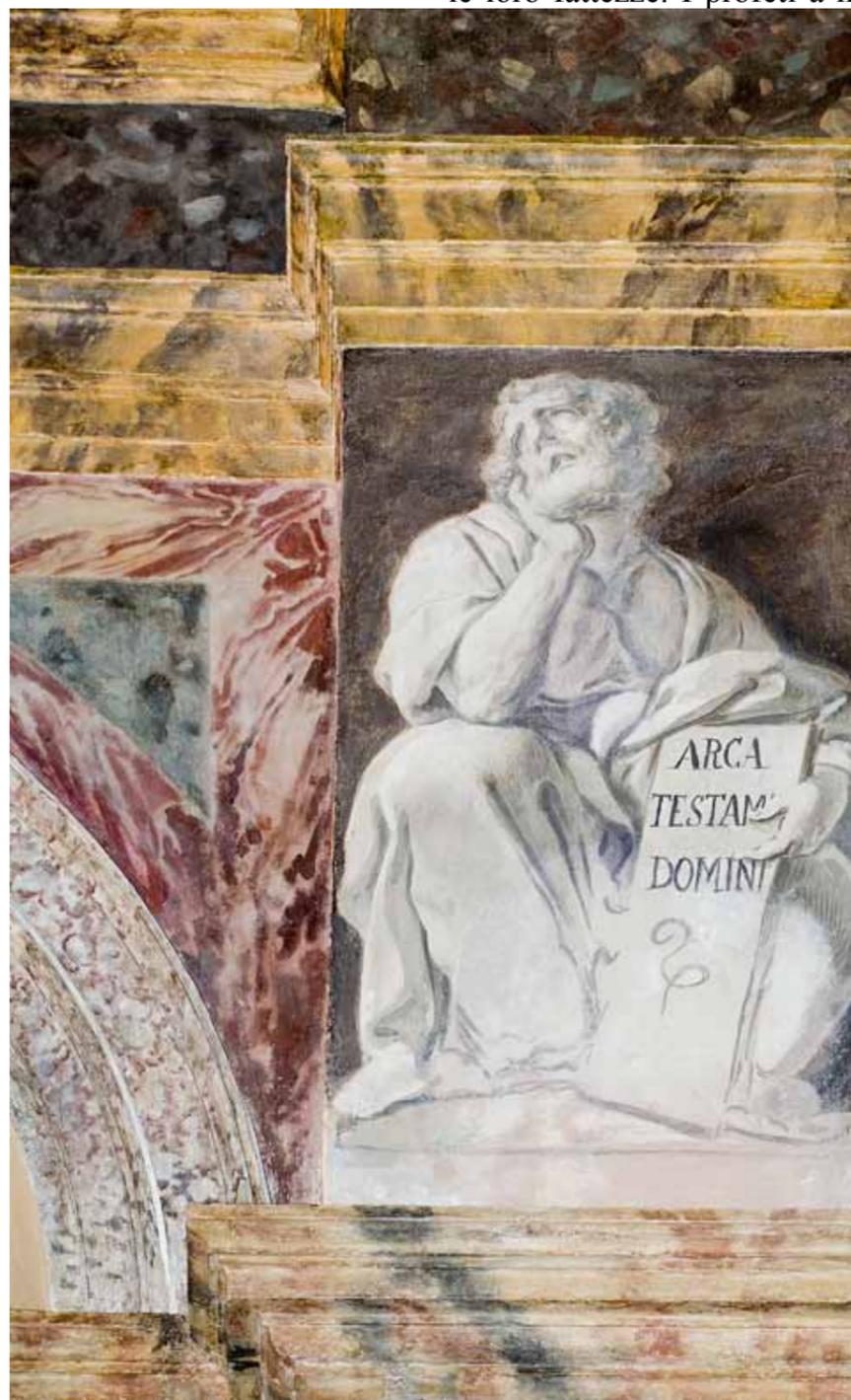
Questo primo percorso iconografico si dipana orizzontalmente lungo tutta la superficie decorata. Con l'aiuto degli angeli

<sup>77</sup> Cesare Ripa, op. cit. ad vocem.





sui pilastri e in piena autonomia nel catino dell'Abside, tanti Profeti invitano alla conversione, alla fedeltà a Dio. Giunti nel catino dell'Abside questo invito produce il suo frutto: il compimento della Storia della Salvezza. Ognuno dei Profeti inoltre indica un cammino e l'allegoria della Virtù che lo sormonta caratterizza la "virtù" del singolo personaggio. Tutte assieme inoltre ricordano la Vergine piena di ogni Virtù e invitano ad andare oltre, ad elevare lo sguardo verso l'alto per introdurci in un'altra dimensione di questa storia. Lo fanno anche con le loro fattezze. I profeti a monocromo distinguono forse la



"storia" dal vivere quotidiano. Quelle Virtù infatti sono vive, hanno visi e acconciature contemporanee, a sottolineare che l'esercizio delle Virtù cristiane non appartiene alla storia della salvezza. Il loro invito è rivolto ad ogni persona, il loro possesso è necessario al discernimento dell'uomo che guarda all'abside e si incammina, in loro compagnia, verso il tamburo e la soprastante splendente cupola.





## Gli archi di raccordo

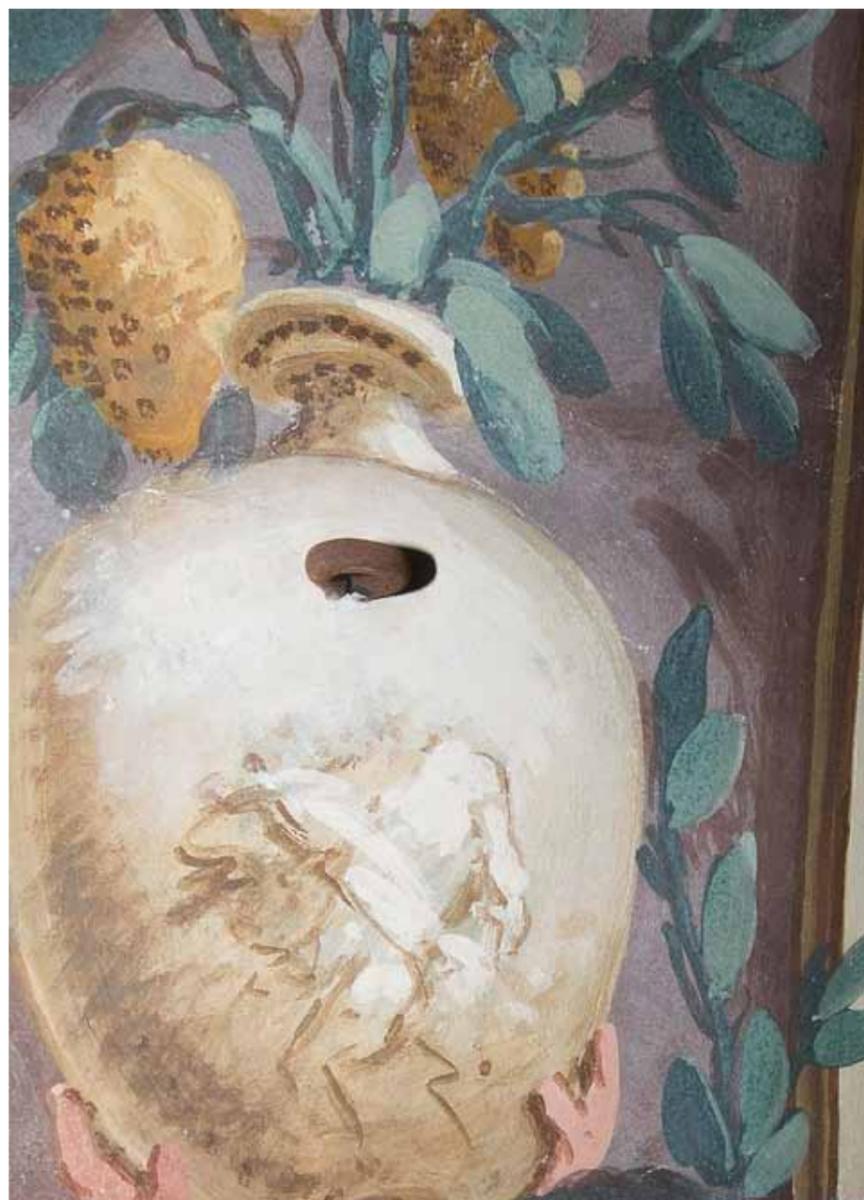
I quattro archi di raccordo tra i pilastri presentano, nel punto di innesto con le colonne, le Virtù poste entro nicchie sormontate da uno zoccolo sagomato. Lo zoccolo funge da piedistallo ad una coppia di angeli che reggono una brocca con dipinta, sulla pancia, una raffigurazione biblica. Dal vaso fuoriescono fiori e foglie che saranno tenuti in mano anche dall'angioletto soprastante la coppia reggivaso. Lo schema viene ripetuto su entrambi i fianchi dell'arco così che gli angeli superiori finiscono con incontrarsi attorno alla chiave di volta dell'arco. Gli angeli presentano un bel movimento, il pittore ha cercato di rendere dinamica la composizione rinnovando gli atteggiamenti delle singole figure. Il disegno iconografico, anche nel caso di queste figure apparentemente di riempimento, è particolarmente ponderato.

Il primo arco, quello che unisce i due pilastri esterni e immette all'interno della cupola, è delimitato dalle nicchie con le allegorie della *Vigilantia* e della *Temperantia*. Entrambe sovrastate da vasi da cui fuoriescono arbusti con grossi frutti identificabili con dei cedri. Gli stessi frutti che reggono in mano i due angeli centrali, sopra i vasi.

L'arco sul fianco sinistro guardando l'altare, è delimitato dalle nicchie con le allegorie della *Obedientia* e della *Bonitas* sovrastate da vasi da cui fuoriescono rami d'ulivo "verdeggianti", tenuti in mano anche dagli angeli al centro della volta.

L'arco sul fianco destro, sempre guardando l'altare, è delimi-



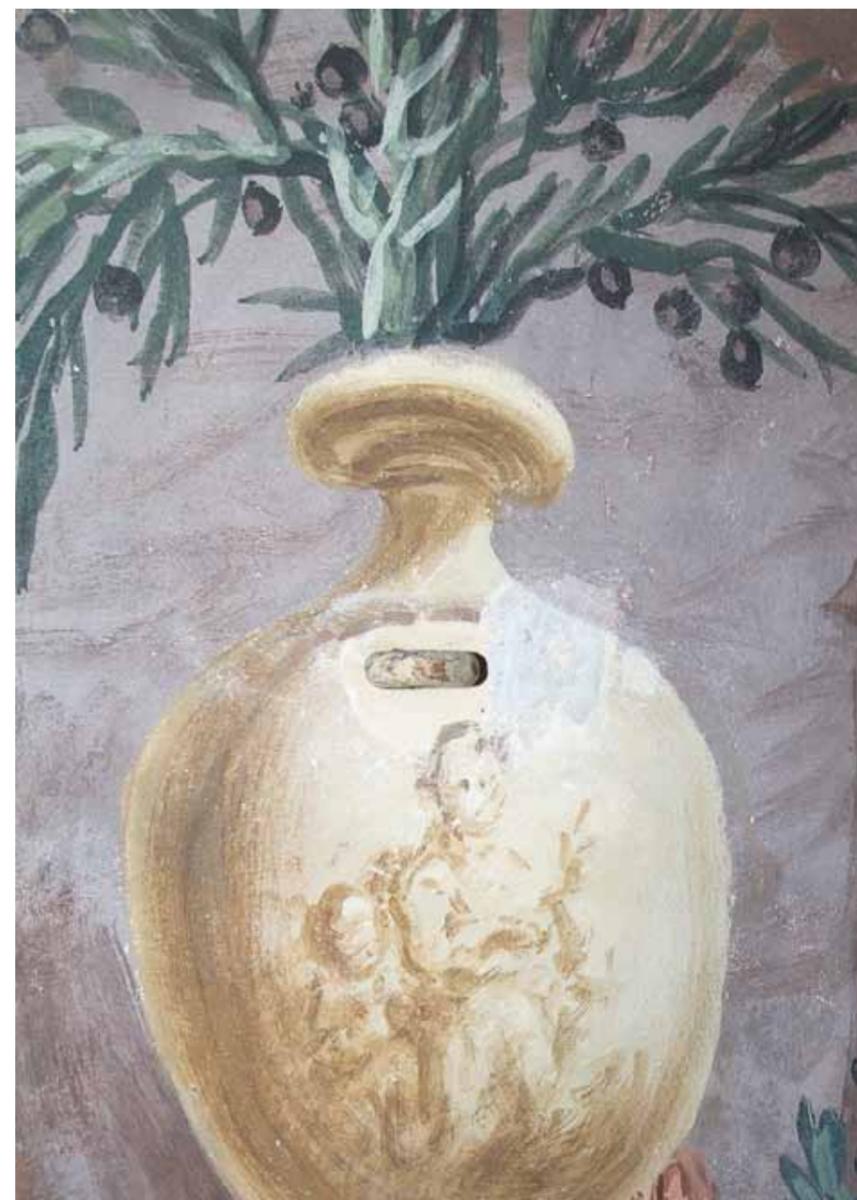


tato dalle allegorie della *Prudentia* e della *Innocentia*. I vasi ad esse sovrapposti sono pieni di foglie di palma tenuti in mano anche dagli angeli centrali.

L'arco che delimita il tamburo sul fondo, quello che collega i secondi pilastri della cupola, è delimitato dalle nicchie con le allegorie della *Fortitudo* e della *Iustitia*. I sovrastanti vasi sono pieni di gigli. Fiori tenuti in mano anche dagli angeli centrali.

Sul fondo, separato da una volta a botte dipinta a cassettoni, un ultimo arco riquadra il catino dell'abside. Qui l'arco è delimitato sui lati dalle allegorie della *Fides* e della *Umilitas*. I vasi soprastanti sono pieni di rose rosse e bianche che ritroveremo tra le mani degli angeli al centro della volta.

Gli angeli collegano le due Allegorie e i fiori e i frutti che fuoriescono dai vasi sviluppano una simbologia mariana che culmina nell'ultimo arco, quello che immette nell'abside e in-



troduce la prima grande raffigurazione: l'incoronazione della Vergine per mano della Trinità.

Avevamo notato che le Allegorie poste su quest'ultimo arco sono particolarmente pertinenti alle Virtù mariane per eccellenza: Fede e Umiltà. Concetti che ritroviamo espressi sulle pance dei vasi. Qui, tracciate con ritmo e precisione, mantenendo un effetto "bozzetto", si distinguono la raffigurazione dell'Annunciazione nel vaso tenuto dai due angeli sopra la *Fides* e quella che pensiamo di poter identificare con la Visita di Maria ad Elisabetta, sul vaso che sovrasta l'allegoria dell'*Umilitas*. Dai vasi fuoriescono rose e rose sono tenute in mano dai due angeli che volteggiano intorno alla chiave di volta. Dalle litanie lauretane che ricordano la "Rosa mistica" alle tante raffigurazioni mariane in cui la Vergine o il Bambino tengono in mano il fiore, alla Madonna del Roseto, con un





cespuglio di rose alle spalle, la rosa è, almeno dal basso medioevo in avanti, un simbolo mariano.

È nota la testimonianza di Alfonso X detto il saggio, re di Castiglia e di León, considerato il primo ad aver associato la rosa a Maria<sup>78</sup>. L'insieme poi di rose rosse e bianche alludono contemporaneamente al martirio e alla purezza.

Un riferimento iconografico da sempre presente nella devozione mariana ancor più puntualizzato, proprio nel corso del XVIII secolo, quando ha inizio la devozione del "Mese di maggio"<sup>79</sup>.

Nell'arco che immette nell'abside e nei sottostanti profeti, possiamo cogliere un percorso iconografico del tutto unitario, in un rimando continuo che dai Profeti porta ai Vangeli e alla devozione, ancora alla gioia degli angeli che accompagnano la scrittura e adornano la composizione con la mistica rosa.

78 S. Rosso, *Mese Mariano* in: "Nuovo Dizionario di Mariologia", a cura di Stefano de Fiore e Salvatore Meo. Ed. Paoline 1986, p. 936.

79 S. Rosso, op. cit.





La possibilità di identificare le scene disegnate sulle pance dei vasi, il mistico collegamento tra Scrittura e fiori, un'analogia presenza anche sugli altri archi di raccordo ai pilastri, inducono a immaginare un complesso rimando mariano, poi ulteriormente perfezionato sul soprastante ottagonno di raccordo con la cupola. I veloci schizzi del Milani, impressi su ogni vaso, non consentono al momento la loro identificazione. È presumibile che facciano riferimento ai Profeti e li immaginiamo come figure ed episodi biblici che trovano compimento nell'ultimo arco. Li pubblichiamo tutti sperando in ulteriori contributi sollecitati proprio dalle immagini.

Se le rose sull'ultimo arco segnano il tripudio e la gloria mariana, così almeno nel sentire comune della comunità, gli altri fiori e frutti sui restanti archi, sono pur essi riconducibili ad una lunga tradizione mariana a cominciare dall'arco d'ingresso.

Forse non è un caso che ad introdurci in questo spazio che guarda all'Eternità, sul primo arco esterno, sia il cedro. Dai vasi e in mano agli angeli grossi frutti maturi emergono dal fitto fogliame. Il giusto "crescerà come cedro del Libano"<sup>80</sup> e di cedro sarà costruito il tempio di Salomone perché il legno è considerato incorruttibile come leggiamo in un commento di Origene<sup>81</sup> al Cantico dei Cantici *il cedro non marcisce; fare le travi dei nostri alloggi con il legno di Cedro significa preservare l'anima dalla corruzione*. Più che un simbolo mariano, il cedro è segno del Regno di Dio e di cedro era rivestito l'interno del tempio di Salomone<sup>82</sup>. Anche Maria sarà definita, in antichi inni come un cedro, poiché era stata scelta per portare Cristo<sup>83</sup>. I frutti di cedro dipinti sull'arco esterno ci introducono nel sacro recinto, lì dove si custodisce e si celebra l'Eucaristia. Un frutto che appartiene anche a Maria che ha custodito, similmente al sacro tempio di Salomone, il Dio vivente.

È noto che il Cedro del Libano non produce grossi limoni, ma con i bruni e dunque sono poco attinenti con i frutti dipinti dal Milani. Ciò nonostante mi è facile immaginare – anche per la lettura complessiva dei sottarchi - che il pittore, e per lui l'iconografo, abbia volutamente sostituito l'originario frutto con i più comuni cedri mediterranei, per rendere immediatamente

80 Salmi, 92, 13

81 Gerd Heinz-Mohr, *Lessico di Iconografia Cristiana*; Istituto Propaganda Libreria, Milano 1984, p. 94; Origene, *il Cantico dei Cantici*, omelia 2, 5-7 a cura di Manlio Simonetti, ed. Lorenzo Valla (scrittori greci e latini), Mondadori 1998, p. 77.

82 1 Re, 6, 14 - 22.

83 Manfred Lurker, *Dizionario delle Immagini e dei Simboli Biblici*, edizione paoline 1990, p. 46 - 47



*Vaso posto sopra la Fides che raffigura l'Annunciazione*



*Vaso posto sopra l'Umilitas che raffigura la Visita di Maria ad Elisabetta*





abbinabile l'albero ad un frutto assai noto. Entrati nel sacro recinto, procedendo verso l'abside, a destra l'arco è decorato con foglie di palma e a sinistra con rami di ulivo.

l'ulivo, simbolicamente, rappresenta proprio colui che pone la sua fiducia sul Signore. Lo ricorda il salmo 52: *Ma io sarò come un ulivo verdeggiante nella Casa di Dio; Io mi confido nella benignità di Dio in sempiterno.* E Maria è colei che per prima si è fidata del Signore. La palma è anche immagine della Sapienza divina che si innalza verso il Signore, e del Giusto che

*Fiorirà come una palma,  
crescerà come cedro del Libano*<sup>84</sup>

Nella straordinaria immagine del Cantico dei Cantici la palma diventa figura di Maria<sup>85</sup>.

Il cedro, la palma e l'ulivo ci portano davanti all'abside dove sui due archi separati da una volta a botte, dapprima saranno dei gigli, simbolo di purezza, e poi le rose a parlare solo di Maria trionfante e incoronata dalla Trinità. Una simbologia che per tappe successive e consequenziali: entrare nel tempio del Signore e custodirlo (cedro), fidarsi del Signore (ulivo), innalzarsi al Signore (palma) arriva all'incontro con Maria nell'abside che in quanto Sedes Sapientia:

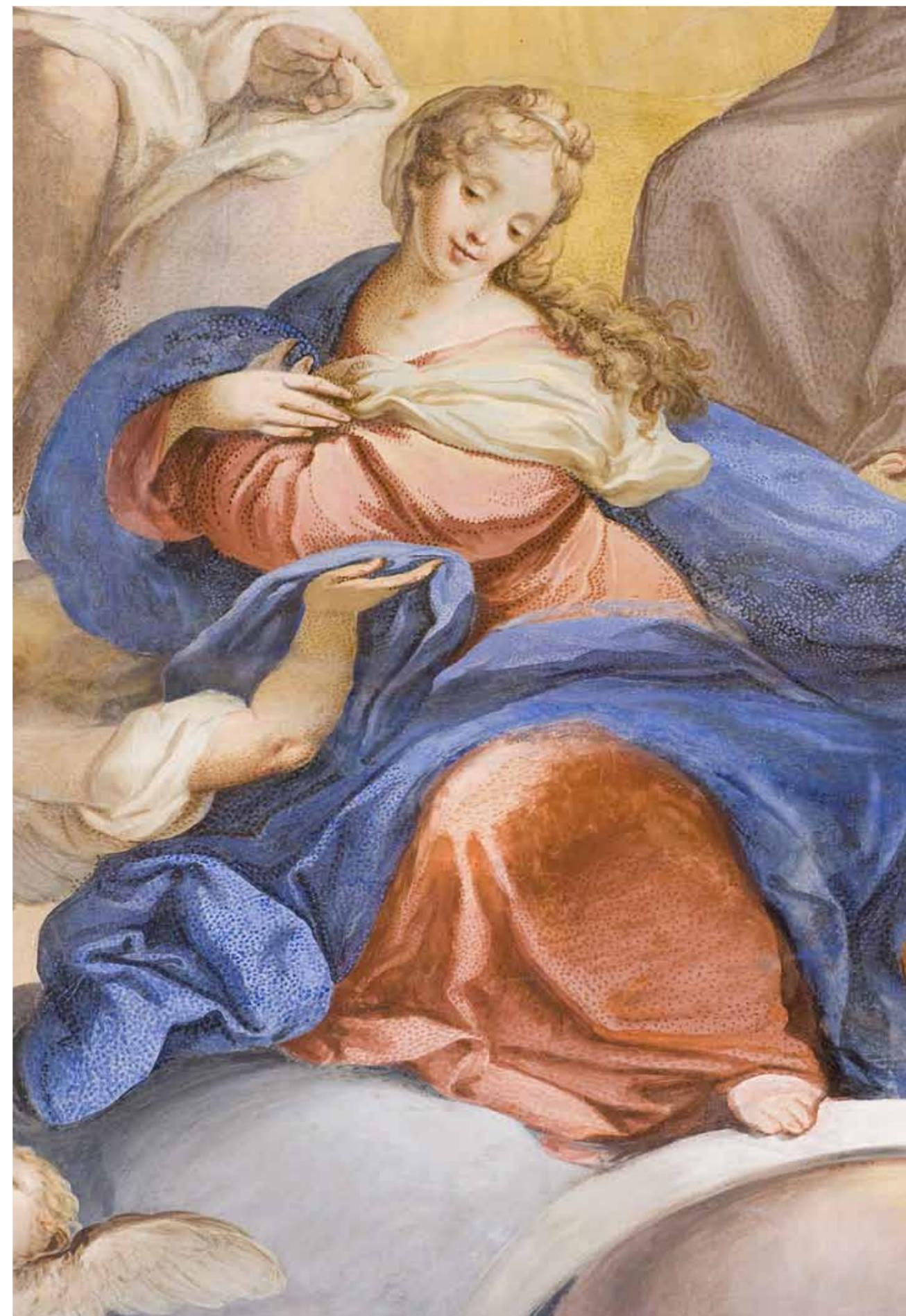
*Sono cresciuta come un cedro sul Libano  
come un cipresso sui monti del'Ermon.  
Sono cresciuta come una palma in Engaddi,  
come le piante di rose in Gerico,  
come un ulivo maestoso nella pianura*<sup>86</sup>;

Un ciclo iconografico che si conclude con un primo grande quadro: l'Incoronazione della Vergine da parte della Trinità. Un'iconografia che certamente sarebbe risultata molto più puntuale se fossimo stati in grado di identificare le altre storie dipinte sui vari vasi. Probabilmente però, lo stesso pittore e per lui l'iconografo, si mantiene volutamente generico per sottolineare la compiutezza della storia con i due vasi finali: quelli con l'Annunciazione e La Visitazione.

<sup>84</sup> Salmo 92, 13

<sup>85</sup> Cantico dei Cantici 7, 8: La tua statura rassomiglia a una palma/ e i tuoi seni ai grappoli.

<sup>86</sup> Siracide 24, 13 – 14:



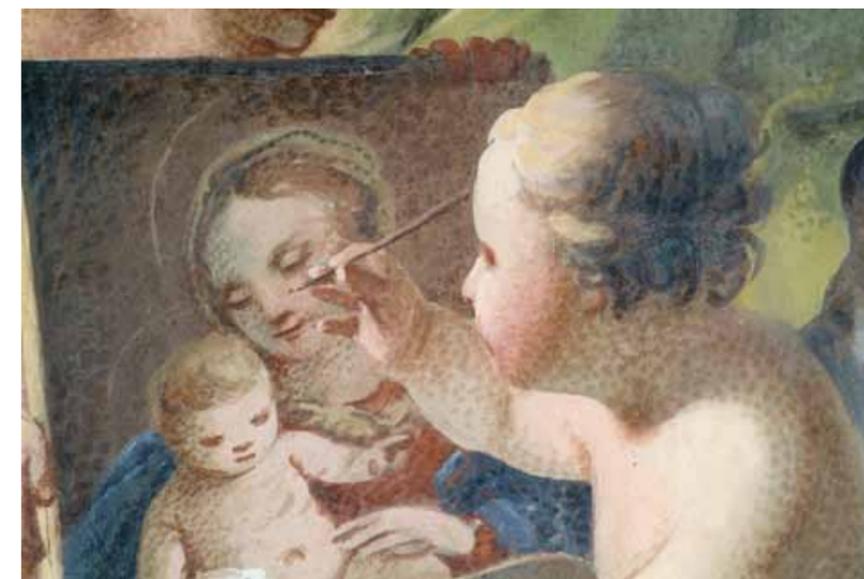




## Le “Storie” del tamburo

Le Allegorie delle Virtù fiancheggiano i quattro evangelisti che, protetti da una conchiglia, “reggono” fisicamente le volte e completano gli insegnamenti dei profeti. I personaggi e gli eventi richiamati nel tamburo, vanno riletti alla luce dei Vangeli. I quattro evangelisti sostengono uno spazio ottagonale, ricco di antichissimi simbolismi, probabilmente entrati ormai a far parte di un patrimonio di conoscenze “dimenticate”, eppure talmente presenti da diventare consuetudine. Ottagonale è lo spazio della cupola della Cattedrale di Parma del Correggio e su un ottagono si ergeva al Monte la precedente cupola decorata dal Masini. Ma ottagonale è lo spazio simbolico del Battistero medievale e rimanda all’ “ottavo giorno” dopo i sette della creazione, simbolo della morte e resurrezione di Cristo<sup>87</sup>. Uno spazio misterico introduce nelle verità rivelate. Custodi e araldi del messaggio cristiano, i quattro evangelisti occupano i pennacchi, accompagnanti da una corte discreta di angeli serventi, e sono colti nell’atto di scrivere o dare lettura del loro libro. Si contraddistinguono per una attenzione ai particolari che compensano la “maniera” degli scontati atteggiamenti trionfali. Sarà così per l’evangelista Luca con il realissimo toro, e la penna posta delicatamente tra il pollice e l’indice. Si osservi il magnifico brano

<sup>87</sup> Cfr. *Il Battistero di Parma. iconografia, iconologia, fonti letterarie*. A cura di G. Schianchi. Ed. “Vita e Pensiero” 1999. In particolare Marco Covoni, *La concezione liturgico-rituale del battesimo in epoca medievale*, pp.42-43.



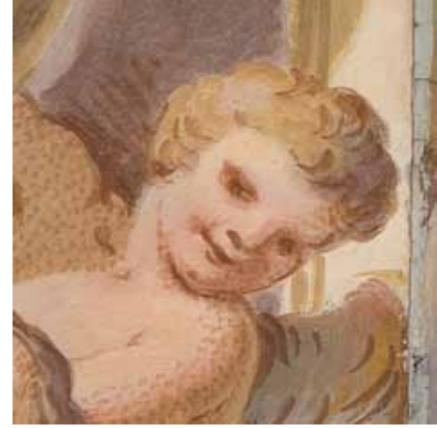




dell'angelo che dipinge la celebre Madonna: un putto pittore colto nel momento in cui con la matita ritocca il ritratto già compiuto della Madonna.

Anche Marco è ritratto impegnato con la penna a scrivere su un grande foglio e, allo stesso modo che in Luca, non mostra ciò che scrive. Al suo fianco il leone che caratterizza l'evangelista mentre un angelo telamone sembra sorreggere la spessa cupola su cui è assiso.

A differenza degli evangelisti raffigurati sui pilastri esterni, intenti a scrivere senza mostrare il testo, quelli sui pilastri interni mostrano versi significativi dei loro libri. Matteo colto nel dialogo con l'angelo che addita un punto in alto, verso la Vergine, ha appena messo di scrivere il suo "ecce Virgo pariet filium" introducendo il tema mariano e cristologico. Giovanni sull'altra vela, più giovane degli altri evangelisti e con un volto del tutto ispirato, mostra l'incipit del suo Vangelo: "In principio erat verbum" ed è caratterizzato dall'aquila accovacciata tra le sue gambe.





Sopra gli Evangelisti si dipana l'altra affascinante narrazione nell'ottagono che prepara la visione dell'Assunzione della Vergine: otto storie con personaggi dell'antico Testamento.

Il lato dell'ottagono che guarda all'Incoronazione della Vergine ed è guardato dai monaci in coro, presenta tre personaggi identificabili con Noè al centro e in alto; alla sua sinistra un personaggio in armi; alla sua destra una donna distesa sulle nubi che poggia il fianco su dei covoni di grano. In basso al



centro un angelo che tiene in alto con la mano sinistra la falce e poggia la destra su delle spighe di grano.

Chiara l'immagine di Noè accanto all'arca su un alto monte nel momento in cui la colomba torna ad esso con il ramoscello d'ulivo. Novelli commenta, a proposito dell'arca, *figura di*

*colei che sarà chiamata arca dell'alleanza.* Intorno al tema dell'arca dell'alleanza, ora figurata in Noè e poi in "cammino" si giustifica la figura dell'uomo in armi in basso a destra di chi guarda. Sullo scudo è raffigurato un sole. Possibile iconografia per Giosué il condottiero al quale Dio permise di rallentare il cammino del sole con la sua preghiera<sup>88</sup>. Questo il segno, ma la sua figura, in questo caso, è credo simbolo dell'uomo che fa passare l'arca dell'alleanza nella terra promessa. Ancora un riferimento al popolo in cammino mentre le acque del Giordano si aprono per consentire all'arca di attraversare il fiume. Dall'arca di Noè all'arca del Signore. Dunque il possibile legame è nell'arca dell'alleanza prefigurazione della nuova alleanza per raggiungere la quale occorrerà la *fides* di Maria, il sapersi fidare di Dio. In questa prospettiva trova giustificazione e diventa il punto di riferimento innovativo la figura femminile sulla sinistra. Giosué è il condottiero fedele alla voce del Signore che gli parla, Dall'altro lato la figura femminile che poggia sopra le messi mature può essere identificata con Rut. La donna che non parla con il Signore, ma si fida del Signore e la cui fedeltà è vissuta in maniera operosa. La sua fiducia viene ricompensata. Essa mostra inoltre come il Signore volge il suo sguardo anche verso lo straniero accogliendolo in seno al suo popolo<sup>89</sup>. La figura acquista particolare significato anche perché è considerata la diretta antenata di Davide e Matteo la include

<sup>88</sup> Giosué 10,12

<sup>89</sup> La sua storia è quella di una sposa che perduto il marito resta con la madre dello sposo condividendone la sorte e affidandosi al Signore. Torna così a casa della suocera, in Israele e qui acquista grazia agli occhi di Dio e è ben accolta da un suo lontano parente che la incontra mentre spigolava nei campi dietro ai mietitori. Torna a casa piena delle messi donate dal padrone che poi la sposa.





nella genealogia di Cristo.

La prima scena attraverso tre personaggi identificati per la loro iconografia, racconta il passaggio dalla fedeltà di un popolo alla fedeltà del singolo. Dalle guerre spesso cruento e sanguinarie di Giosué, alla delicata storia di una donna che si fida di Dio, posta quale prosecuzione dell'alleanza. La prima arca, l'arca dell'alleanza traghettata da Giosué, la Fiducia di chi ha creduto senza vedere e si è convertita grazie alla testimonianza della suocera e del marito. Un salto di qualità: dall'osservanza della legge che porta

in cambio la vittoria sui nemici, alla Fiducia nel Signore che porta la pace nel cuore di Rut. Con un procedimento che sperimenteremo altre volte in questo ciclo, il compimento della simbolica narrazione ha per protagonista una donna. Apparentemente un personaggio meno importante rispetto ai giganti come Noè e Giosué, eppure in essa trova compimento il cammino della storia. Immagine di un'altra Donna che trionfa in alto, nella volta.

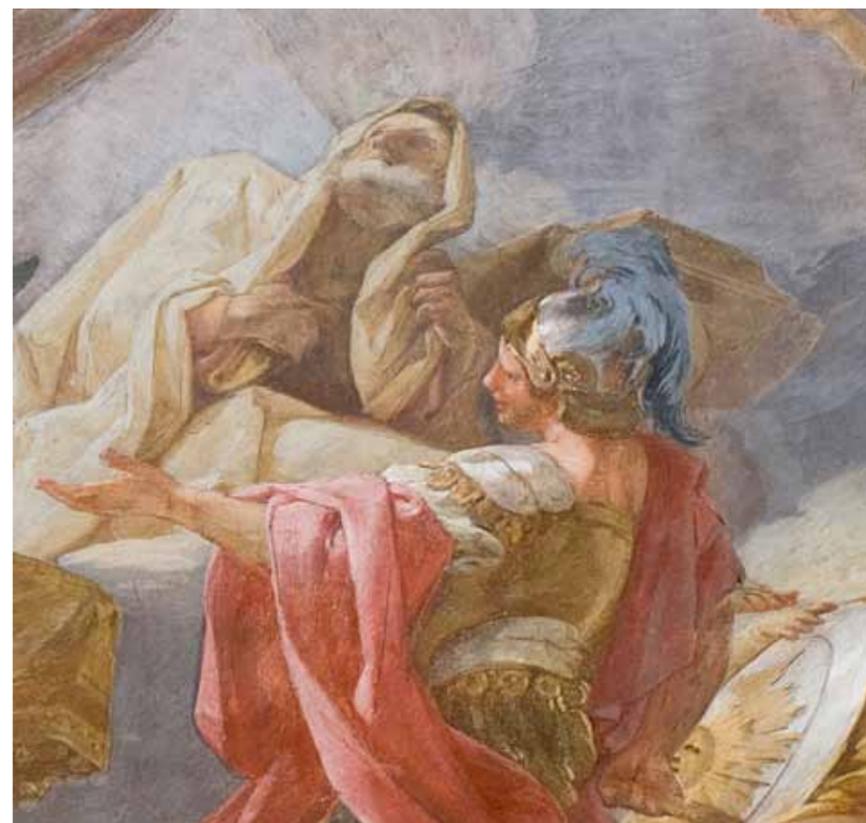
Al centro l'angelo che con la falce e le spighe riprende e accompagna il lavoro di Rut, sottolinea ulteriormente la centralità della figura femminile.

nile.

La razionalità compositiva e simbolica rende del tutto nuove queste figure che pure sono presenti nella cupola della Cattedrale di Cesena. Giosué<sup>90</sup> accanto a Noè<sup>91</sup>, ma senza un rimando logico, e Rut in disparte prossima a Giacobbe. A differenza del Duomo, al Monte le singole figure diventano protagoniste della storia della salvezza e, in ogni riquadro, è mostrata una particolare evoluzione del tema e sempre la storia trova com-

<sup>90</sup> Così descrive Giosué Aguselli, op. cit. p. 20: "Indi Giosué del Condottier d'Egitto/ Successore al valor, no che al comando". Ricordando poi le sue imprese militari

<sup>91</sup> Una significazione dei personaggi la ritroviamo, alle volte, nel carne dell'Aguselli, op. cit. p. 13 che così descrive Noè: "Il buon Noè col crin già raro, e bianco/Per lunga età pallido, e smunto in viso" e a proposito dell'Arca ribadisce un'immagine cara alla devozione: "Immago, ed ombra di quell'Alma eletta,/ Che in seno il Re de' giusti, arca novella/ Chiuder dovendo, della macchia antica/ Di che noi tutti il primo Padre tinse,/Sola scampò l'universa procella." E in nota spiega ancora "L'Arca figura della Vergine immacolatamente concetta"



Giaquinto, Cattedrale, particolare di Giosué

pimento attraverso una donna.

La scena accanto a Giosué presenta altre tre rilevanti figure, questa volta unite dal vincolo della parentela e dalla contemporaneità degli eventi narrati. In un unico spazio. Assisi sopra nuvole spumeggianti, al centro è raffigurato Mosè con in mano le tavole della legge. Alla sua sinistra, in posizione arretrata, un sacerdote identificabile con il fratello Aronne e alla sua destra una figura femminile volta di profilo, lo sguardo leva-



to verso l'alto, quasi disinteressata agli altri due. Credo vada identificata con Miriam la sorella di Mosè. Davanti a Mosè un angelo, a cavalcioni sopra una nuvola, con in mano un'asta. Osserviamo intanto che il gruppo Mosè - Aronne trova analogo riscontro nel ciclo del Giaquinto ove invece Miriam, stando all'identificazione proposta da Aguselli, è figura marginale, in secondo piano, della quale si vede solo la testa<sup>92</sup>. Nel

<sup>92</sup> Aguselli, op. cit. p. 19 "Quasi in lontano suolo agli occhi appare/ Di Maria, che il german bambino all'onde/ Sul nascer suo per rio comando esposto/ Trasse tremante dal mortal periglio."



verso che la descrive Aguselli evidenzia che la donna appare in lontananza.

Probabilmente una lontananza non solo figurativa, ma significativa. Maria, la sorella di Mosè e Aronne, profetessa anch'essa, ha un ruolo importante per la vita stessa di Mosè. È la giovane che assiste nascosta al ritrovamento di Mosè da parte della principessa egizia. Suggestisce alla principessa di cercare una donna per allattarlo e lo riporta così alla madre che lo allatterà per tre mesi<sup>93</sup>. In qualche modo dona la vita a Mosè, è

parole la Scrittura presenta Miriam che vigila sulle rive del Nilo, silenziosa e attenta agli eventi, pronta nell'intervenire. Cosa che farà al momento opportuno.

Questa essenzialità che troviamo nel libro dell'Esodo, già in se completa, ricca di valori, memore di quell'attenzione mariana verso il figlio, trova altri riscontri nella letteratura giudaica<sup>95</sup>. Questi dettagli pongono ancora più in risalto la Fede di Miriam che osserva da lontano quando le sue profezie sembrano svanire e in molti le rinfacciano le sue false predizioni.



Giaquinto, *Cattedrale*, particolare di Mosè e Aronne

artefice della sua salvezza consentendogli non solo di vivere, ma di nutrirsi del latte materno. Veglia sulla buona riuscita dell'impresa tentata dalla madre, vigila nascosta tra i giunchi, interviene al momento opportuno. È Presenza discreta e determinante<sup>94</sup>.

La parola essenziale con la quale incontriamo Miriam è essa stessa piena di valori: *“La sorella del Bambino si pose ad osservare da lontano che cosa gli sarebbe accaduto”* con queste

93 Esodo 2 (1-10).

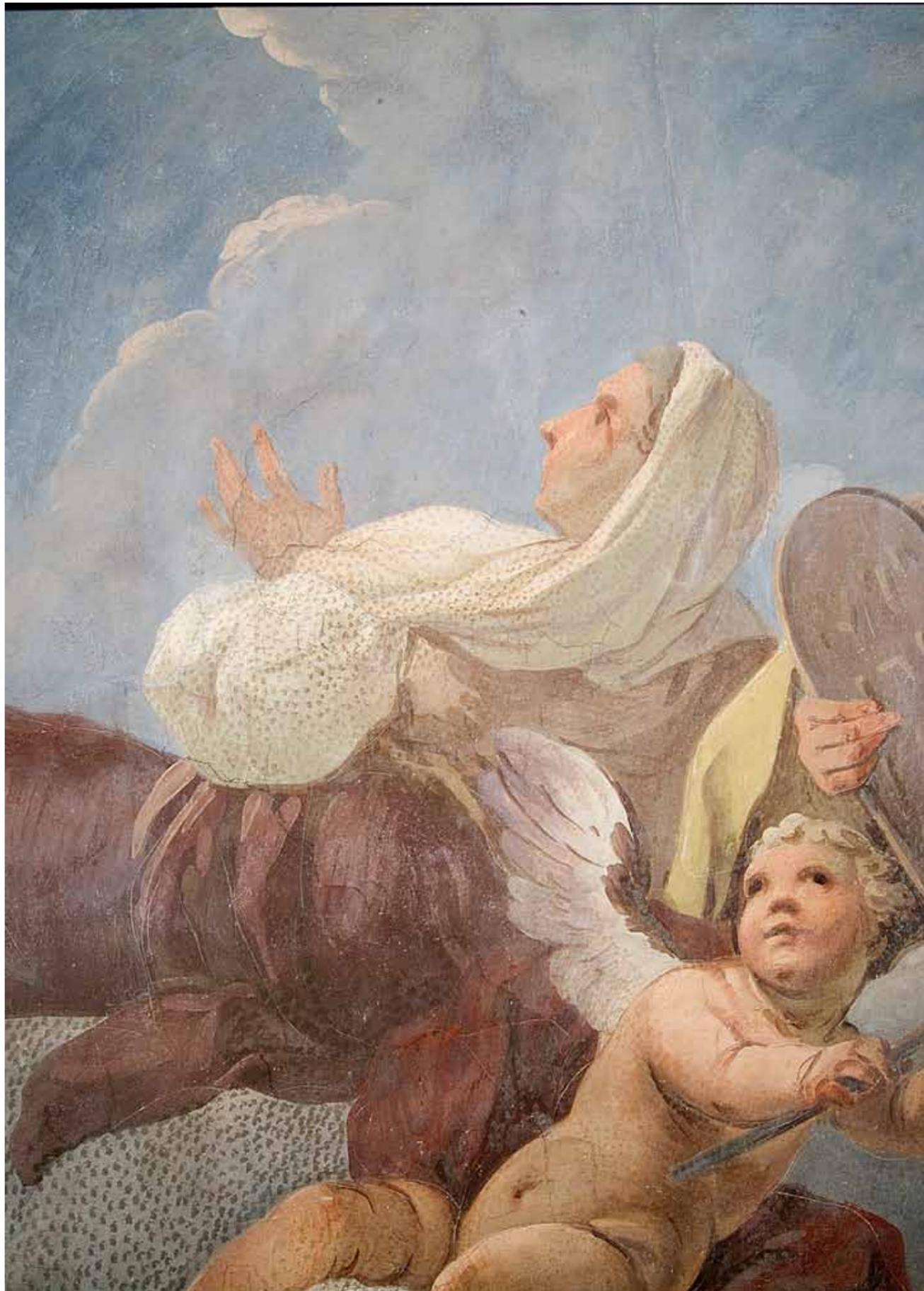
94 Maria compare altre volte nella Scrittura. Ancora in Esodo (15,20) dopo che il mare si è chiuso sull'esercito del faraone *“Maria, la profetessa, sorella di Aronne”* prese il timpano e assieme alle donne con altri timpani cantarono e danzarono. (ancora un ruolo propositivo. Il ringraziamento, il canto di ringraziamento, scaturisce da una donna. La prima a ringraziare per il dono della vita.) in **Numeri 12** è narrata la contestazione di Maria e Aronne verso la scelta di Mosè di sposare una donna Etiopica e la punizione di Maria poi “graziata” per intercessione Mosè.

In **Numeri 26,59** è riportata la genealogia della famiglia. La madre, nata in Egitto, generò ad Amram *“Aronne, Mosè e Maria loro sorella”*

Lei osserva fiduciosa. La stessa Fede sembra accompagnare le donne di Galilea e la Madre di Gesù la quale crede alla rivelazione di un grande evento che si realizzerà attraverso di lei e lo vede poi svanire, distrutto dagli eventi storici ove al posto del Regno c'è la croce<sup>96</sup>. Eppure resta ferma sotto la croce come Miriam che osserva da lontano mentre il fratello sta per essere inghiottito dalle acque del Nilo. Miriam e Maria: senza la prima non ci sarebbe stato Mosè, senza Maria non sarebbe

95 Lo Pseudo Filone fa di Miriam la depositaria di un sogno nel quale le viene rivelata la grandezza di Mosè. La Mekiltà di Ismaele fa rivolgere da Miriam al padre un vaticinio in cui annuncia la grandezza del prossimo figlio. Più dettagliato il talmud babilonese nel quale Miriam interloquisce con il Padre che voleva astenersi dai rapporti carnali per impedire l'uccisione dei figli maschi voluta dal faraone. Miriam interviene sostenendo la durezza di questa scelta, ancora peggiore della legge del Faraone. Cfr. Aristide Serra, *La Donna dell'Alleanza. Prefigurazioni di Maria nell'Antico Testamento*, ed. Messaggero Padova, pp. 31 - 45

96 Aristide Serra, op. cit. p. 44



stata possibile l'Incarnazione.

La nostra raffigurazione evidenzia una molteplicità di significazioni che portano a capovolgere la preminenza dei ruoli. Obiettivamente Mosè giganteggia al centro della scena e Aronne, voce di Mosè, esercita il suo ministero, rivestito degli abiti sacerdotali. Miriam è apparentemente figura marginale rispetto a Mosè, l'uomo che tiene in mano la legge. Miriam però rappresenta colei che ha saputo guardare da lontano, che è andata oltre la legge e seguendo l'intuizione del suo cuore ha salvato Mosè dalle acque e con questo suo gesto ha reso possibile la salvezza di un popolo. Anche nella raffigurazione gli sguardi puntano sulla Legge e l'angelo che – come accade in Cattedrale – raffigura il dito di cui si è servito Dio per incidere i comandamenti sulla pietra. Miriam, nel suo splendido isolamento vive assorta, guarda lontano, e il suo sguardo incrocia quello dell'Assunta.

Essa è portatrice di valori che nessun altro dei cicli esaminati ha messo in evidenza. Alla Ghiara, nell'affresco di Luca Ferrari (1647 – 48) è rappresentato il canto di ringraziamento di Miriam mentre i carri del faraone vengono inghiottiti dal Nilo e nel Duomo di Cesena, è un semplice volto, per altro non identificabile senza l'aiuto dell'Aguselli. Nel nostro affresco è possibile evidenziare quel ruolo che di fatto la scrittura le ha sempre dato e che altrettante volte è stato relegato all'ombra degli eventi che videro protagonisti i due fratelli.

A seguire, dopo la rappresentazione di Mosè, ecco la scena mediana dell'ottagono che raffigura tre eroine dell'Antico Testamento: al centro Giuditta seduta sopra un trono di nubi

stata possibile l'Incarnazione.





con la testa di Oloferne tenuta per i capelli e la spada ancora grondante del suo sangue. Alla sua destra altre due figure femminili: Giaele e Ester. Così almeno credo di poter identificare le due donne. L'una con in mano ancora il chiodo che infisse nel cranio di Sisara e l'altra con la corona in testa, possibile attributo della regina Ester. Più difficile da individuare la figura maschile dietro Giuditta, con le mani giunte in preghiera. Le tre figure femminili sono tre protagoniste della storia d'Israele che in molti, in ambito cattolico, hanno assimilato



alla Madonna. La più importante, quella che ha la maggior rilevanza compositiva, è Giuditta. Ad essa l'onore di uccidere Oloferne, il potente generale di Nabuconodosor, e salvare il suo popolo che, ormai disperato, aveva posto un termine all'Onnipotente: ancora cinque giorni e poi la resa a Oloferne. Giuditta, mostrandosi sapiente, richiama gli anziani rilevando che non è in loro potere mettere alla prova il Signore. Mostrando un'assoluta fiducia nel Signore aspetta la salvezza che viene da lui che è anche padrone di non concederla. Trasfor-

ma poi il poco tempo "concesso" a Dio perché intervenga e salvi Israele dall'invasore, per mettere a punto un suo piano operativo per sconfiggere il potente esercito di Oloferne. Da sempre è stata vista come una prefigurazione della persona di Maria<sup>97</sup>, *bella d'aspetto e molto avvenente nella persona*<sup>98</sup>. La bellezza è intesa come la rifrazione esteriore di una bellezza più intima. Essa incarna anche la Sapienza, conosce e osserva la legge mosaica, dà una giusta interpretazione dei castighi *e a fine di correzione che il Signore castiga coloro che gli stanno vicino*<sup>99</sup>. una convinzione profonda risiede in Giuditta: essa sa che la salvezza del popolo dipende dalla fedeltà assoluta alla legge del Signore<sup>100</sup>. Poi la preghiera prima dell'azione. Giuditta, sottolinea Serra nel suo studio, è strumento di Dio come Mosé. E come Miriam che, dopo il mar rosso, eleva un canto al Signore, anche Giuditta, quasi novella Miriam, dopo l'impresa prende in mano degli strumenti e le distribuì alle donne che erano con lei<sup>101</sup>. Barsotti<sup>102</sup> sottolineerà il ruolo che Dio riserva ai piccoli e agli umili. Giuditta, pur essendo una donna ricca, è una vedova, ai margini della società del tempo. La sua debolezza, ricca solo di Dio, la rende capace di sconfiggere il potere.

Il Milani sembra aver assimilato il versetto che descrive l'aspetto fisico di Giuditta, donna "molto avvenente nella persona" e costruisce una delle figure più belle del ciclo. Perfetta anche nell'acconciatura dei capelli e nelle gioie che indossa che sembrano ricalcare quanto il libro sottolinea descrivendo la sua vestizione prima di andare incontro ad Oloferne. Giaele, alla sua destra, ricalca un episodio simile a quello di Giuditta, descritto nel libro dei Giudici<sup>103</sup> e coordinato dalla profetessa Debora a cui, questo ciclo, riserva un'altra scena. Sisara, agli ordini del re di Canaan, muove contro Israele con un potente esercito. Debora, ispirata dal Signore, chiama Barak e lo mette a capo dell'esercito che marcerà contro Sisara. Barak tentenna e accetta di guidare l'esercito solo se Debora lo accompagnerà.

Debora accetta, ma avvisa Barak che il Signore metterà "*Sisara nelle mani di una donna*"<sup>104</sup>. Barak sconfigge l'esercito di Sisara e i suoi carri da guerra, ma Sisara fugge e trova rifugio sotto la tenda di Giaele, il cui sposo era un suo alleato.

97 Aristide Serra, op. cit. p. 75.

98 Giuditta, 8, 7

99 Giuditta 8, 27.

100 Giuditta 8, 20; 11, 10 e 5, 17-21.

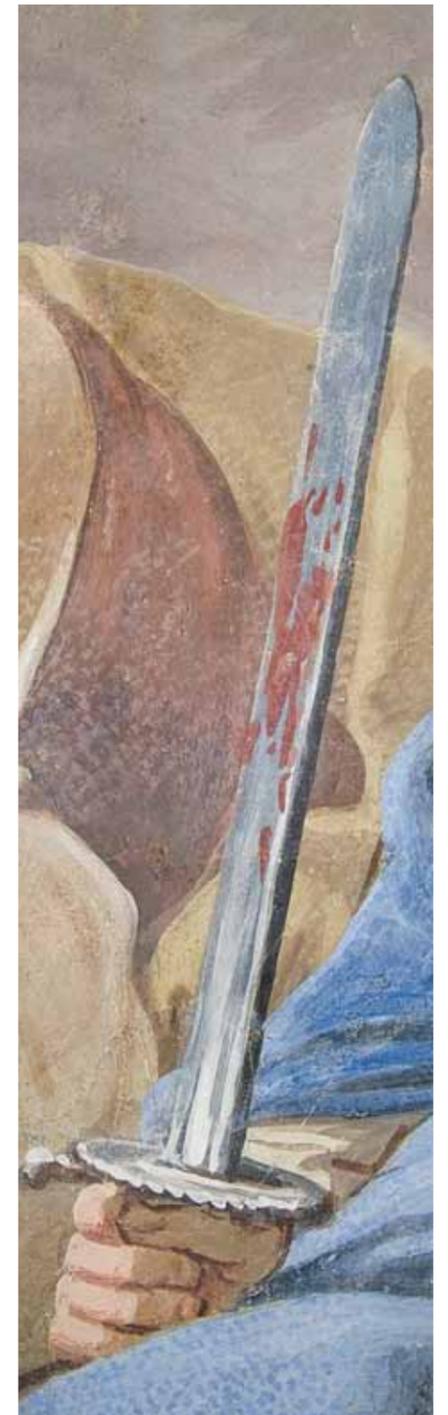
101 Aristide Serra, op. cit. p. 90.

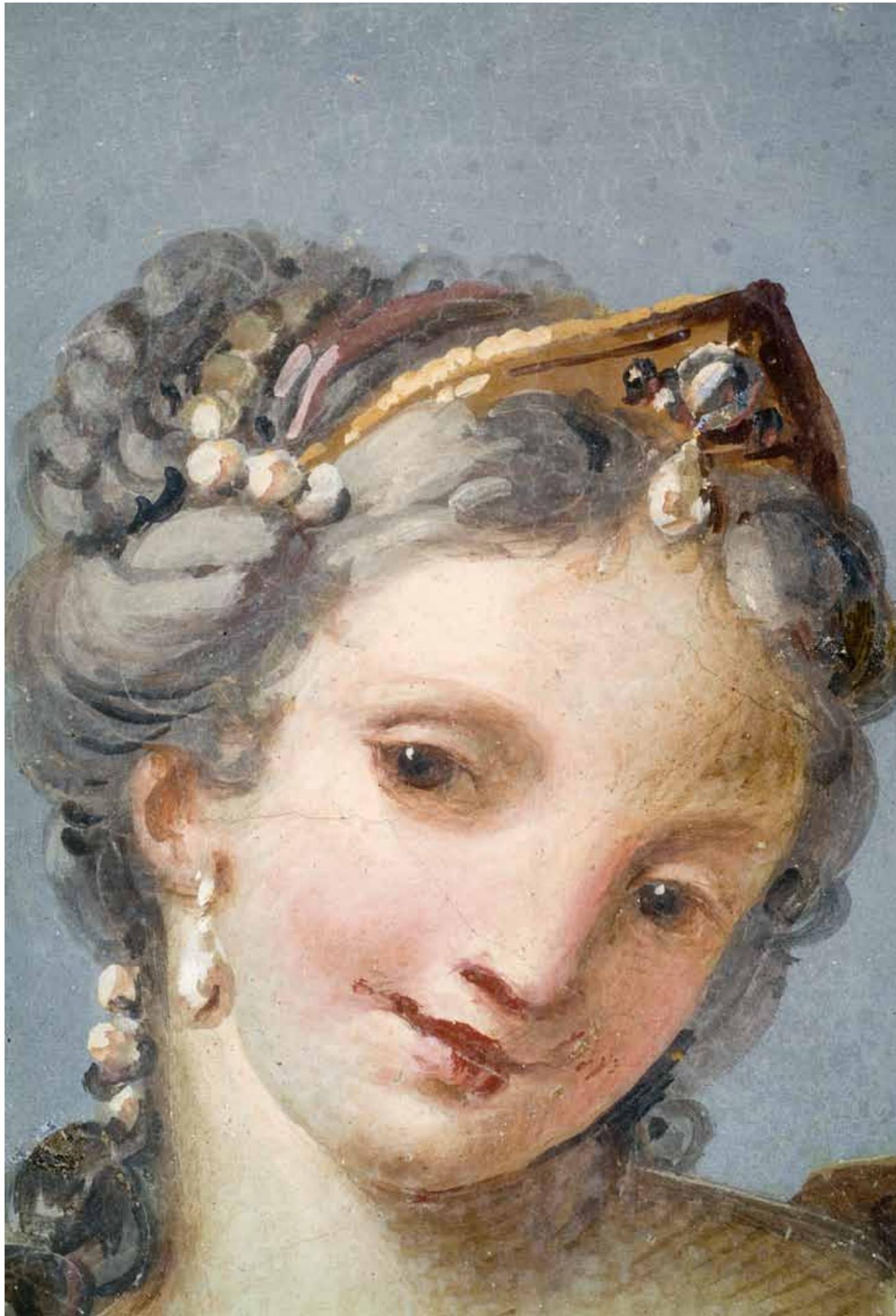
102 Divo Barsotti, *Le Donne dell'Alleanza*, Gribaudo editore, Torino 1967, pp. 162 -

163

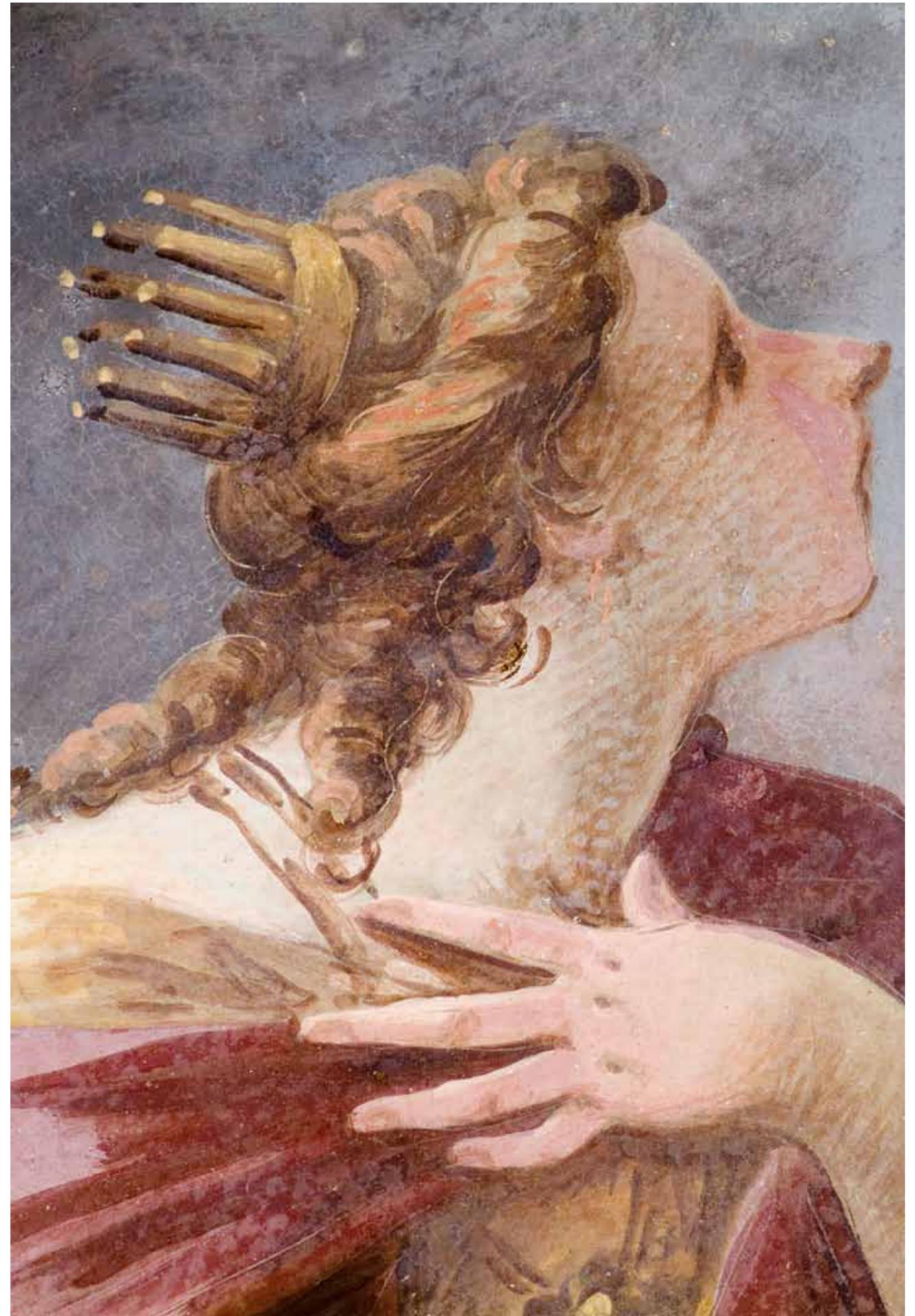
103 Giudici 4, 17 - 22.

104 Giudici 4, 9.





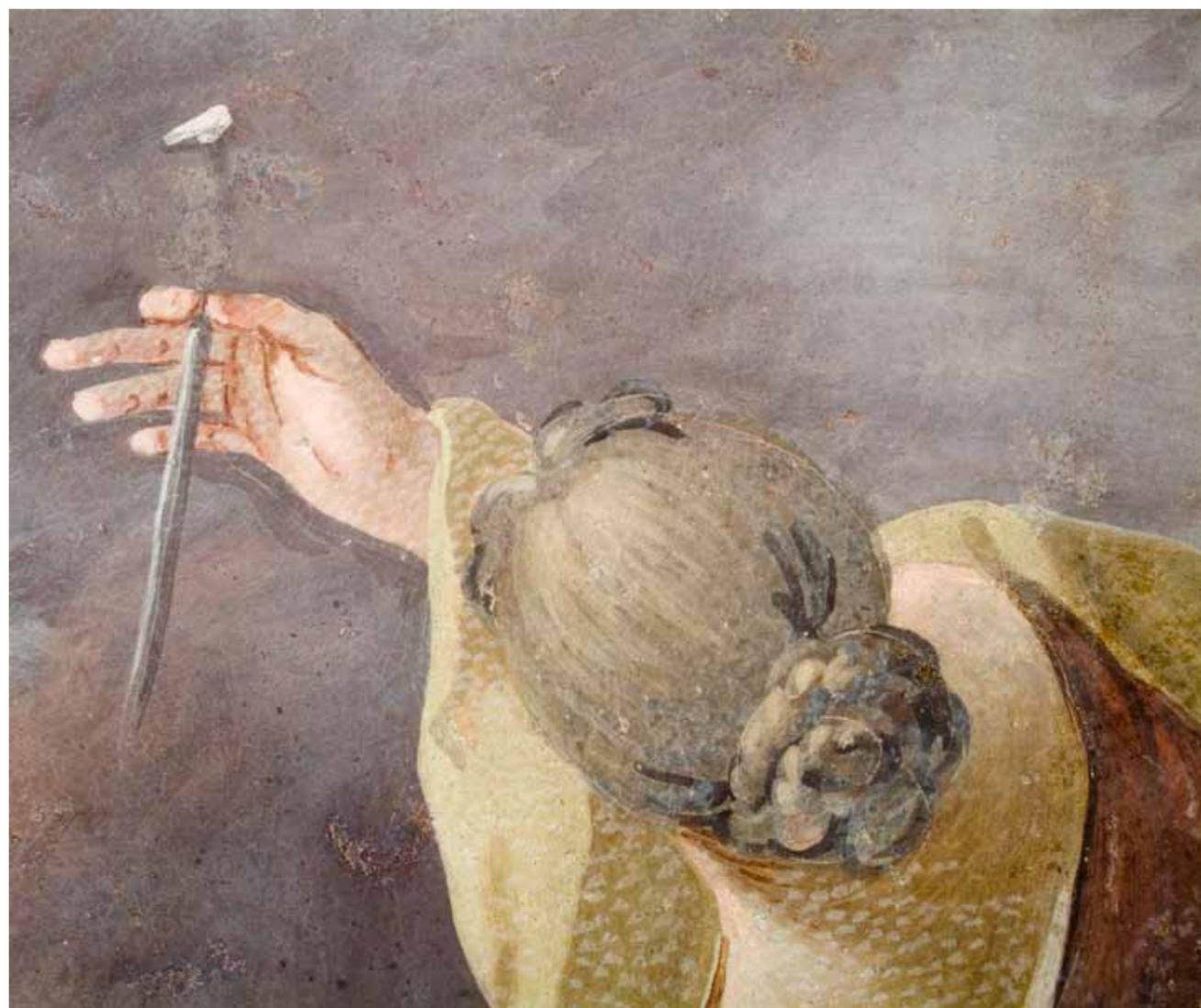
120 la cupola del Monte



la cupola del Monte 121



Giaele gli offre ospitalità, ma poi mentre lui dorme, *prese un picchetto della tenda, prese in mano il martello, venne pian piano a lui e gli conficcò il picchetto nella tempia, fino a farlo penetrare in terra.*<sup>105</sup> Ester<sup>106</sup>, la terza donna della composizione, lavorerà anch'essa per la salvezza del Popolo, ma lo farà impetrando la grazia dal suo Re facendo emergere le prove di un raggio perpetrato da cattivi consiglieri a danno del Re e del popolo ebreo. Anch'essa prima dell'azione si affida alla preghiera per trovare in essa il giusto equilibrio e poter così



presentare al meglio la causa al re. Prima dell'azione la purificazione, quasi a sottolineare che l'azione è conseguenza di un cammino di fede. Tanto in Giuditta che in Ester, e ancora con Giaele, la vita di Israele dipende da una donna. Giuditta e Giaele assolvono il compito attraverso un'azione cruenta, Ester attraverso la preghiera e, in quest'atto, è stata vista una possibile prefigurazione di Maria. Al di là di queste interpre-

<sup>105</sup> Giudici 4, 21.

<sup>106</sup> Ester, 2 - 7

tazioni, resta fondamentale il ruolo riservato alla donna che, in vari modi dona la vita al suo popolo. Ora salvandolo dai nemici esterni, tal'altra aiutando la vita dei suoi figli migliori. Resta ancora da identificare il personaggio dietro Giuditta. Si potrebbe pensare ad un condottiero anch'esso impegnato per la salvezza di Israele. La figura manca però di ogni appiglio iconografico che possa ricondurlo ad un guerriero. Il suo è un atteggiamento di preghiera ed è posto dietro a Giuditta. Potrebbe forse trattarsi del principe Ammonita Achior, alleato di Oloferne, che su richiesta del condottiero, spiega che il popolo di Israele, se si è mantenuto fedele ai principi del suo Dio, è praticamente invincibile. Oloferne, sdegnato, lo caccia e lo mette nelle mani di Israele. Interrogato dagli israeliti espone le sue vicende e il suo racconto permetterà a Giuditta di elaborare la sua strategia per entrare nella tenda di Oloferne. Davanti alla vittoria di Giuditta che porta con sé la testa di Oloferne, Achior *si gettò ai piedi di Giuditta pieno di riverenza per la sua persona*<sup>107</sup>. Un atteggiamento che può rispondere alla figura rappresentata dietro Giuditta. Il personaggio, apparentemente marginale nella storia di Giuditta, negli anni in cui Milani dipingeva la cupola godeva di un indiscusso prestigio grazie ad un oratorio di Pietro Metastasio<sup>108</sup> musicato nel 1771 anche da Mozart<sup>109</sup>, incentrato sulla storia di Giuditta e Oloferne. Oloferne non compare, ma i dettagli della decollazione sono raccontati da Giuditta. Deuteragonista della storia è Achior che, dopo l'impresa di Giuditta, si converte e inneggiando al Signore canta l'aria "Te solo adoro mente infinita, fonte di vita".

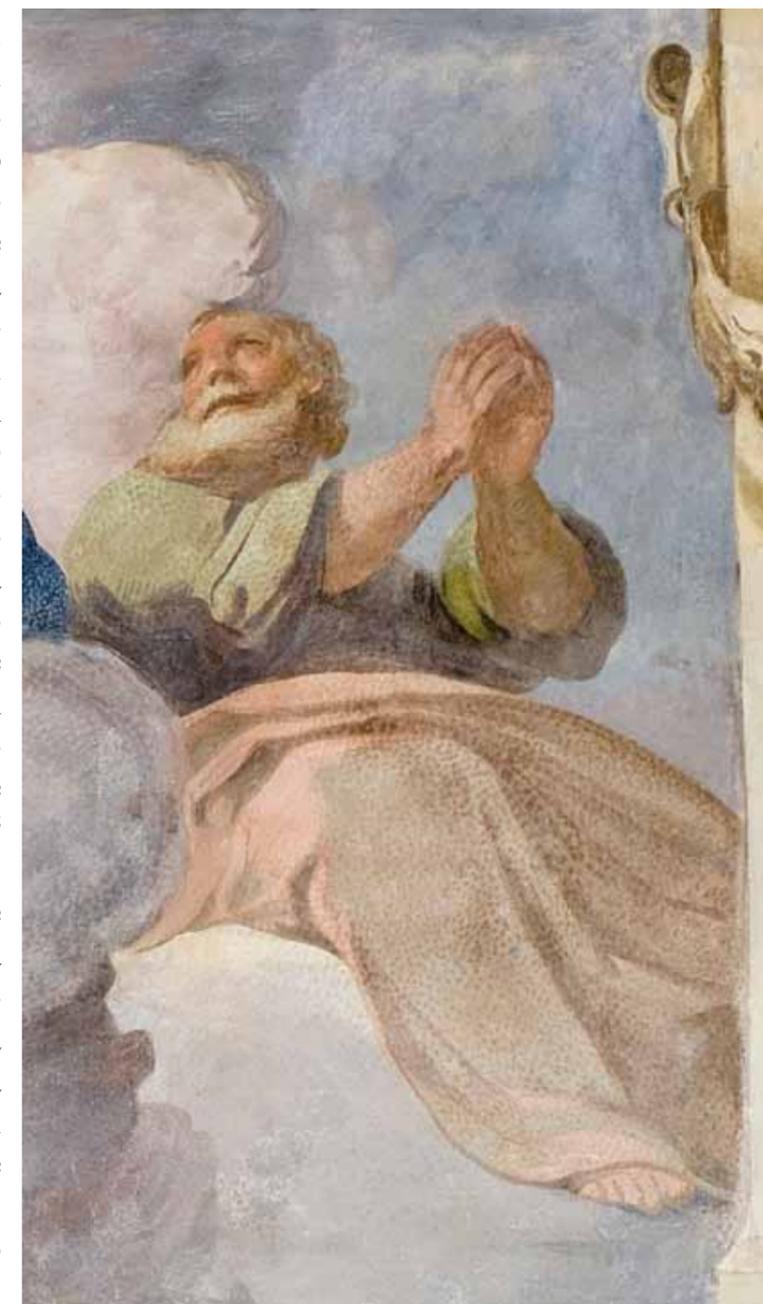
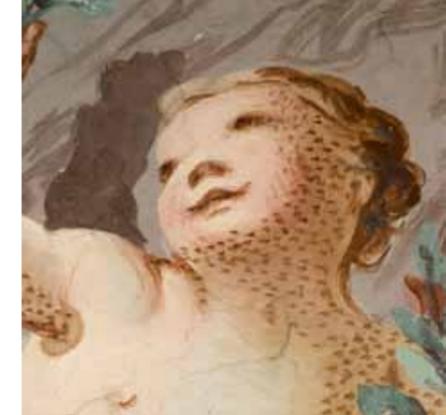
La figura di Giuditta<sup>110</sup> occupa un posto

<sup>107</sup> Giuditta, 14, 7.

<sup>108</sup> Pietro Metastasio, *Betulia liberata* componimento sac. per musica del sig. ab. Pietro Metastasio da cantarsi nell'oratorio de' RR. PP. della congregazione dell'oratorio di Roma. In Roma, nella stamperia di Pallade, 1768.

<sup>109</sup> Wolfgang Amadeus Mozart, *La betulla liberata*, azione sacra in due parti. Testo di Pietro Metastasio. KV 118.

<sup>110</sup> Il Canonico Aguselli, che ben identifica l'eroina, così la descrive: "La fiera in volto, ma leggiadra insieme/ Donna viril, quasi in trionfo assisa./ Le cuopre il regio





ragguardevole nella schiera di figure bibliche della cupola della Cattedrale. Né è possibile negare la derivazione dal Giaquinto per la bella immagine del Milani. Torneremo comunque su questo raffronto per notare similitudini e differenze. Manca in Duomo la consequenzialità dottrina che primeggia nella scena del Milani e Giuditta chiude in sé l'episodio. Distante da Giuditta, anch'essa di spalle, appare Giaele che, giocando su altri parallelismi, guarda a Debora.

Un'altra importante figura nel ciclo di Giaquinto è quella di Giacobbe. In primo piano e genuflesso *Regge baston nodoso*<sup>111</sup>. Accanto a lui Rachele con un fanciullo che l'Aguselli



identifica con il figlio Giuseppe.

*fianco un'aurea veste,/ Cui d'egregio lavoro argentea maglia/ Trappunta al lembo vagamente adorna,/ All'aureo crin leggiadramente colto,/ Di balsami odorati anco stillante;/ Al bel color, che le sue gote innostra,/ E al sovrumano splendor, che le vien d'alto,/ E sue pupille oltre il costume accende./ Ben la ravviso; la famosa e fida/ Vedova di Manasse, alma eroina,/ Gloria e onor d'Israel Giuditta è quella;/ Ecco la destra generosa, e forte,/ Che il gran colpo guidò, sanguigno acciaio/ Impugna, e par quasi in trofeo lo scuota,/ E qual vessillo, umile altrui l'addite:/ Con la sinistra man sostiene, e mostra/ Di sozzo e vivo sangue ancor fumante/ L'orribil teschio, che sue luci sembra/ Così com'è disanimato, e tronco/ Volger d'intorno minacciose, e torve."*

111 Can. Aguselli, op. cit. p. 16



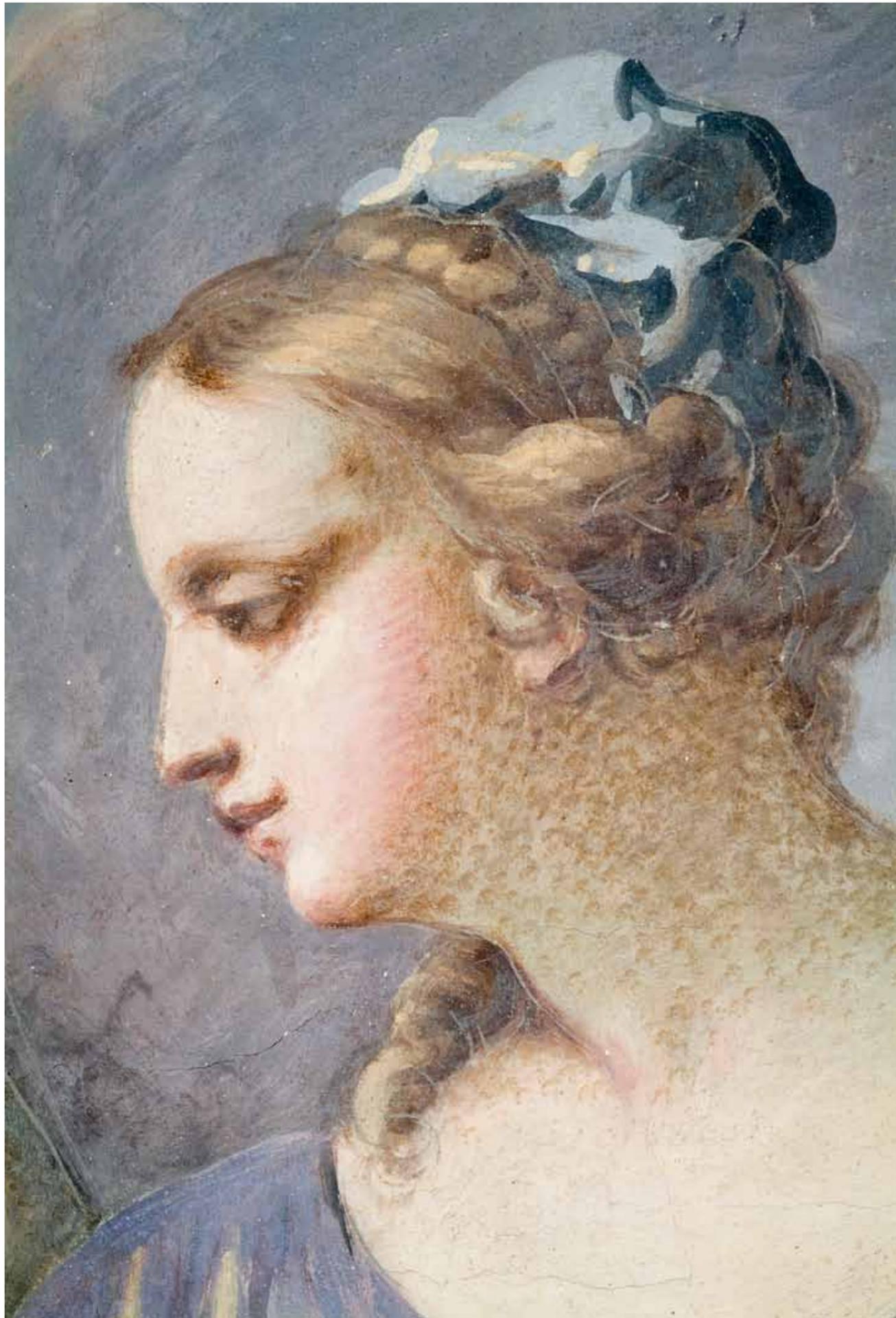
Giacobbe occupa anche il centro della prossima scena del tamburo della chiesa benedettina della Madonna del Monte. Dopo le tre eroine ecco il Patriarca raffigurato in atteggiamento analogo alla figura del Giaquinto. La scena è però del tutto innovata e occorrerà seguire la dinamica del testo biblico per provare a dare un nome e un significato alle figure rappresentate. Tutto il gruppo è visto come un'apparizione tra morbide nubi.

Alla destra di Giacobbe un'altra figura maschile dall'aspetto giovanile e alla sua sinistra due donne e un bambino. Potrebbero essere le due sorelle e sue mogli, Lia e Rachele. Tra queste primeggia la prima figura che tiene a sé un fanciullo in piedi. Dovrebbe essere Rachele con Beniamino, il fanciullo per la cui nascita sacrifica la propria vita. Il ragazzo alla destra di Giacobbe, a questo punto, non può che essere il primo figlio di Rachele: Giuseppe. Se questa è la lettura è evidente che la rappresentazione, sia pure introdotta da Giacobbe, ruota attorno a Rachele, mentre Lia, pure madre di molti figli di Giacobbe, sfuma tra le nuvole. Rachele che è vista da Geremia quale madre di tutto il popolo di Israele<sup>112</sup>, è donna amata da Giacobbe. Un amore che lo costringe a lavorare quattordici anni per il suo riscatto e, a differenza dei tanti matrimoni "contrattati", è storia d'amore tra due giovani che si incontrano e si amano. Ma Rachele è sterile, a differenza di Lia, prima moglie di Giacobbe, avuta con l'inganno, che gli dona molti figli. E Rachele vive nell'attesa del dono della maternità e alla fine sarà madre di Giuseppe e poi muore partorendo il secondo figlio: Beniamino. Una "maternità dolorosa" simile a quella



Giaquinto, Cattedrale, Giacobbe

112 Divo Barsotti, le donne dell'Alleanza, op. cit. pp. 35 - 41



di Maria, l'Assunta. Così come simile a Maria è la sua riconosciuta maternità del popolo d'Israele, ricordata da Geremia. Anche quella della Vergine sarà maternità non solo del Cristo, ma di tutta la Chiesa.

Per Lia la maternità è naturale, per Rachele è un dono cercato e faticoso. Il dipinto, se è giusta la lettura proposta, è quasi una visione che mette in risalto la maternità di Rachele, ancora "viva" con stretto a se il vispo Beniamino. Nuovamente l'attenzione si sposta dal personaggio in primo piano ad una donna che introduce il mistero della Vita. Uno schema che tornerà a rivivere nel riquadro successivo con raffigurato il "sacrificio di Isacco".

Lo stesso episodio occupa un



posto rilevante tra i tanti personaggi che si accalcano attorno alla Vergine nel dipinto di Giaquinto. Ancora una volta però noteremo le differenze compositive e il profondo valore simbolico che assume l'affresco del Monte. La com-





posizione in Giaquinto vedrà Sara accanto al padre e al figlio colto in atteggiamento meditativo<sup>113</sup>.

Abramo e Isacco, in primo piano e con gli occhi volti al cielo, stupiti e grati, sono raffigurati nel momento in cui ascoltano la voce dell'angelo che sospende il sacrificio di Isacco richiesto da Dio. Non c'è ombra di dramma e lo stesso agnello sembra tranquillamente accovacciato su un fuoco che non brucia. Ma la scena si arricchisce di due figure femminili, in secondo piano, eppure portanti nell'economia della raffigurazione.



Proviamo ad identificare la prima, con in mano un bastone,

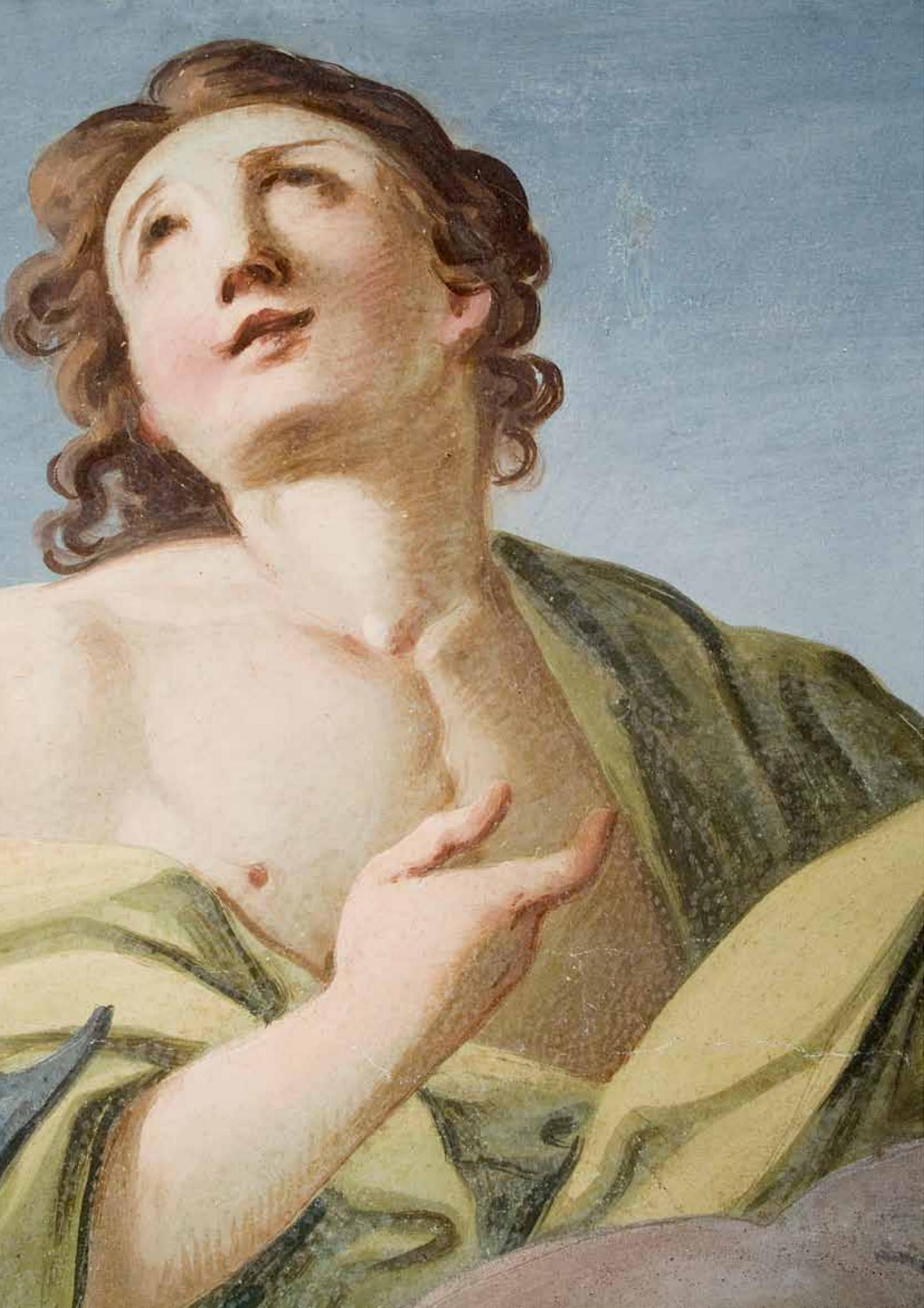
113 Così descriverà il gruppo Aguselli (po. Cit. pp. 14 – 15): “Di bisso, e d’ostro, che giù al suol discende,/ E’ il vecchio Abram, d’ubbidienza, e fede,/ Di costanza, d’amore esempio invito; / e quei, che presso a lui, sì a lui somiglia/ Garzon, cui pel la guancia ancor non tinge,/ E al volto fassi di sua palma letto,/ Isacco è quegli, l’innocente figlio/ Di sua cadente età speme, e sostegno.” E più avanti “Indi d’Abram la sposa, a cui l’attorto/ Crine, che dell’orecchio in sul gentile/ Confin discende, omai canuto, e bianco/ La primiera beltade ancor non toglie,/ La saggia Sara di mirabil frutto/ In sua senil sterilità feconda,/ Vaga nel manto, cui sull’omer destro/ Ceruleo nastro in rara foggia annoda.”

segno di comando, con Sara, moglie di Abramo. Donna che con Abramo condivide tutta la vita e nella tarda età, quando a Sara era cessato *ciò che avviene regolarmente alle donne*<sup>114</sup> per intervento di Dio avrà da Abramo il figlio Isacco. Sara non riesce a credere alla promessa di Dio. Il miracolo si compie non contro la volontà dell'uomo, ma contro ogni speranza umana. I tre uomini che appaiono davanti alla tenda di Abramo nell'ora più calda del giorno, riconosciuti da Abramo come messaggeri di Dio, “annunciano” la prossima nascita di



un figlio. È facile riconoscere in questo speciale annuncio una prefigurazione dell'Annuncio a Maria. Certo in Sara e nello stesso Abramo c'è diffidenza e incredulità, non c'è il fiat di Maria. Ma Dio mostra pazienza e conferma la promessa. L'altra donna è quasi certamente Rebecca, la sposa di Isacco. Di fatto quando Isacco sposerà Rebecca Sara è già morta. Rebecca che in tre passaggi successivi del testo biblico è presen-

114 Genesi, 18, 11



tata come Vergine, sposa e madre. Anche Rebecca è sterile, come Sara, e anch'essa ottiene da Dio il dono della maternità. Rebecca avrà due figli Esaù e Giacobbe. È nota la storia tra Esaù e Giacobbe per la primogenitura e il ruolo avuto da Rebecca nel favorire Giacobbe, raffigurato nel precedente riquadro che incontrerà poi Esaù ricomponendo l'unità della famiglia. Essa rappresenta la continuità femminile. Non a caso *Isacco introdusse Rebecca nella tenda che era stata di sua madre Sara e Isacco trovò conforto dopo la morte della madre*<sup>115</sup>. Questa continuità è ben espressa dall'incontro – mai avvenuto – tra le due donne.

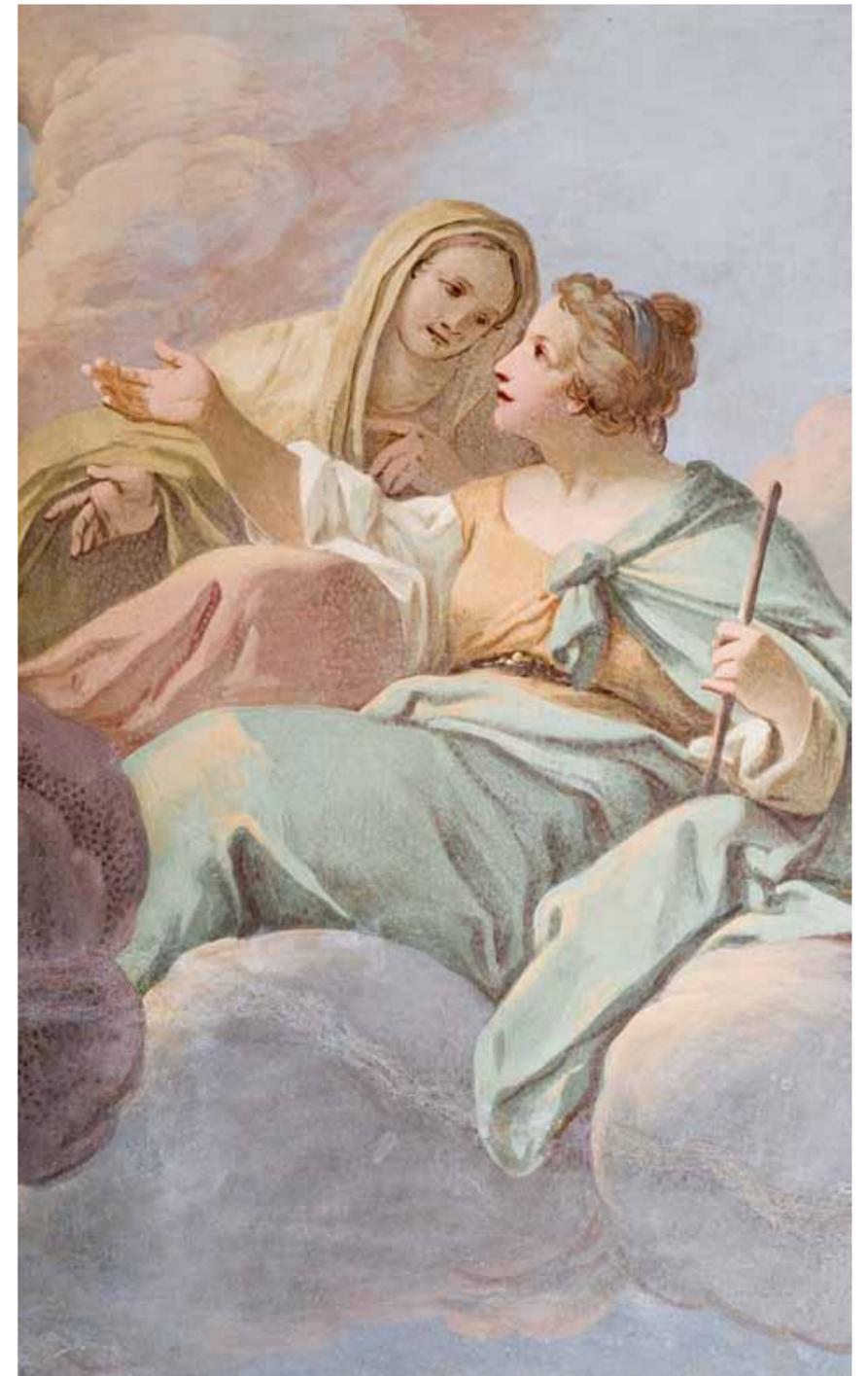
Come se fosse Sara a presentare il figlio a Rebecca indicandolo con la mano e rendendo così visibile un legame già rilevato dal Testo Sacro quando Isacco, introducendo Rebecca nella tenda che era stata di Sara, di fatto la invidia al suo posto.

Due donne trasmettono la vita in modo straordinario per intervento di Dio che agisce sulla loro sterilità e, nel caso di Sara, con un "annuncio" che ha fatto ricordare quello testimoniato nel vangelo di Luca<sup>116</sup>. Si fronteggiano due rappresentazioni che incarnano altrettanti valori: da un lato l'obbedienza di Abramo e dall'altro il dono di Dio a Sara e Rebecca. Sara raffigurata con in mano quello che sembra il bastone del comando che sarà ceduto a Rebecca nel momento in cui, rallegrando Isacco, prenderà il posto della Madre occupandone la tenda.

Nel sesto riquadro incontriamo Davide facilmente identificabile per lo strumento a

<sup>115</sup> Genesi, 24, 67

<sup>116</sup> Divo Barsotti, op. cit. pp. 21 – 34.





corde con cui sembra intonare i suoi Salmi. Alla sua destra un uomo con gli occhi volti verso il cielo: è Isaia. Lo riconosciamo per l'asta che tiene tra le mani che, vista da vicino, si rivela dentata. È la sega di legno con la quale, stando ad un'antica tradizione, il profeta fu martirizzato da Manasse<sup>117</sup>. A sinistra di Davide una figura femminile seduta su un trono di nuvole che l'avvolgono. Tiene sulle ginocchia un vassoio colmo di quelli che possono essere dei pani. Credo non ci si possa sbagliare identificandola con Abigail, moglie di Nabal.

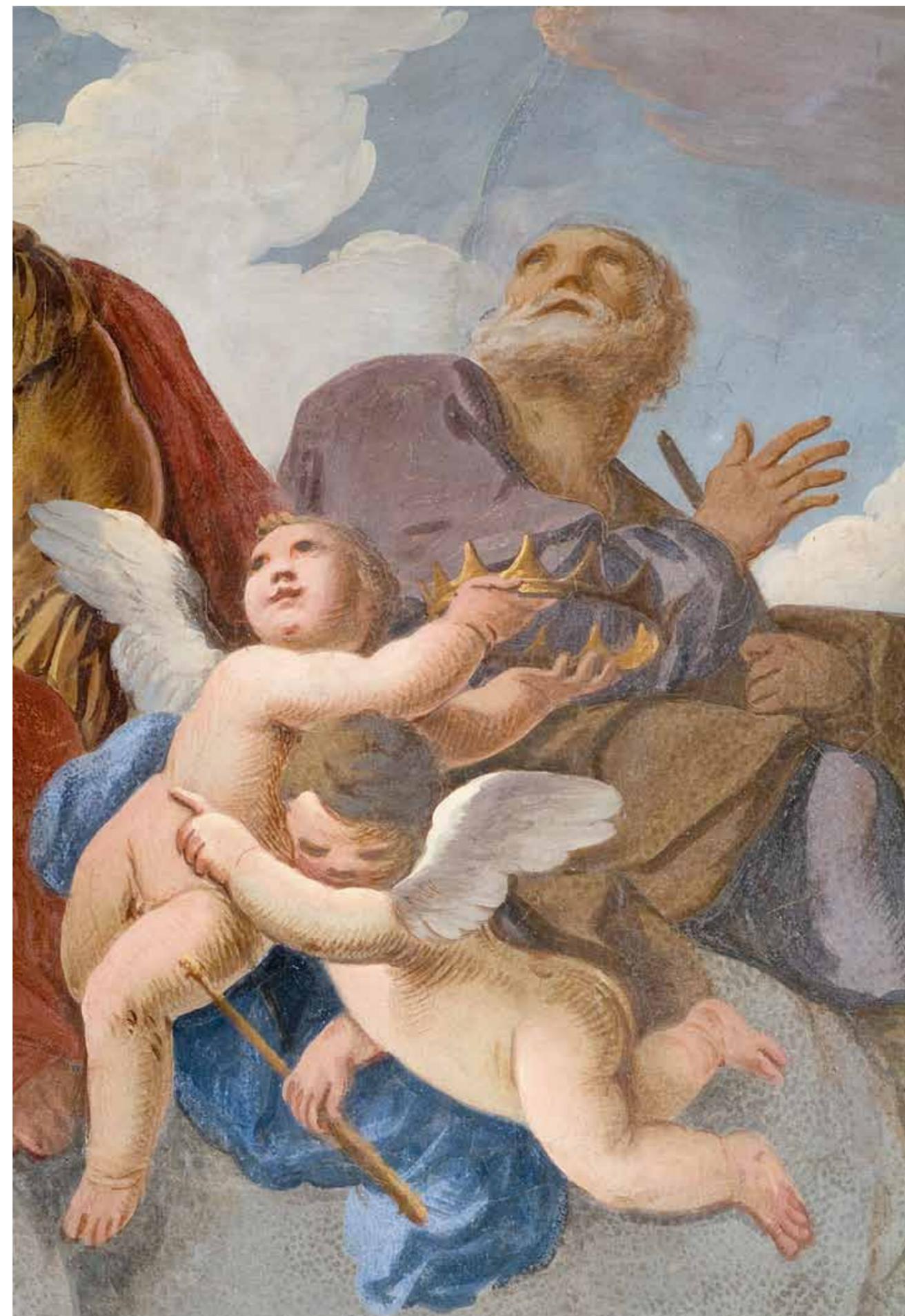


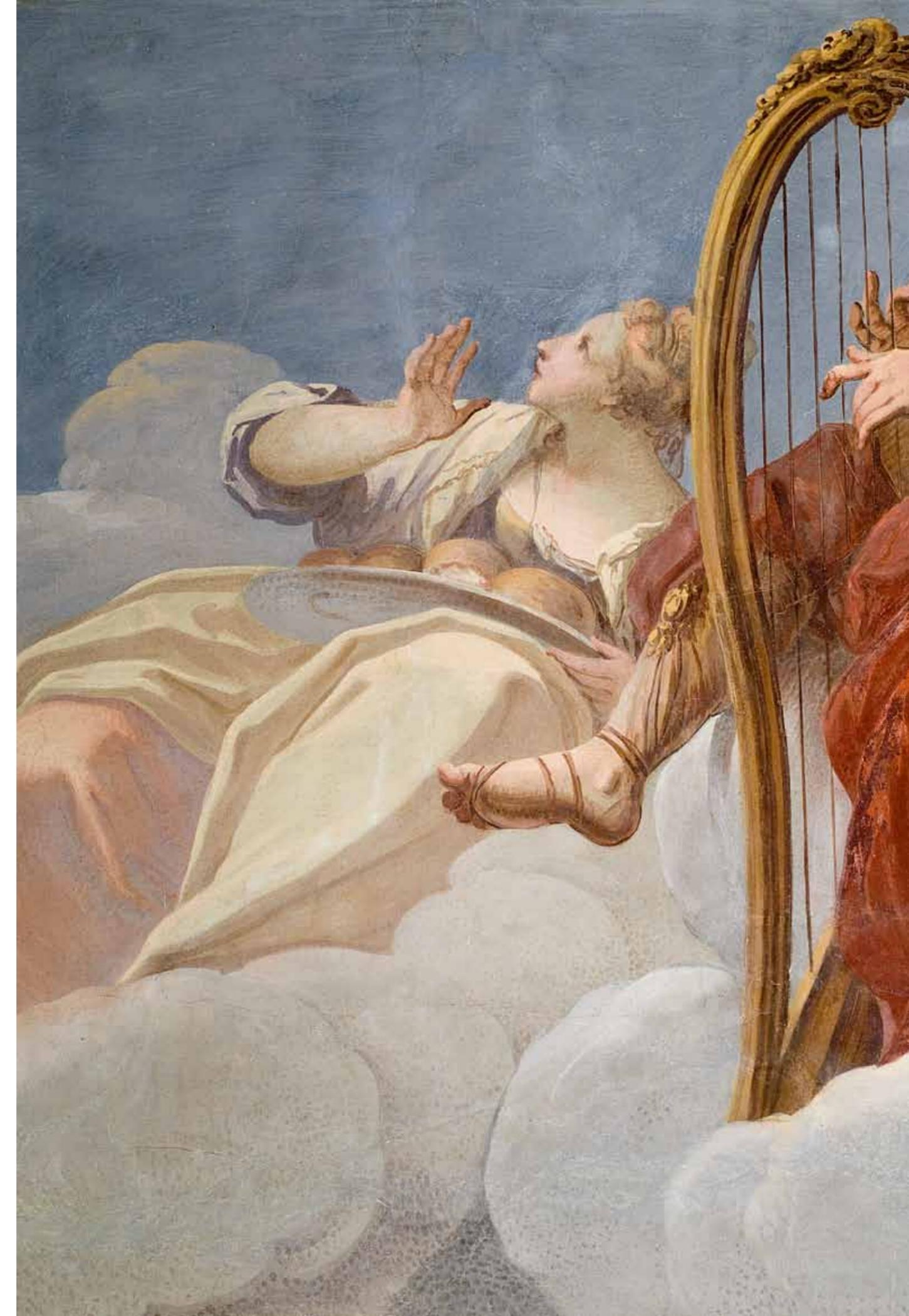
I due personaggi, Davide e Abigail, sono analogamente associati nella cupola del Giaquinto e ad essi è riservato un grande spazio nell'affresco di Alessandro Tiarini nella Basilica della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia. La narrazione di Tiarini non ha nulla a che vedere con il simbolismo della chiesa benedettina, ancora diverso dall'affresco del Giaquinto ove, ripetendo i versi del canonico Aguselli, “*Abigaille, la prudente, e saggia/ A lui col cor, più che col piè s'inchina.*”<sup>118</sup>

Ancora una donna protagonista. Abigail che impedisce ad un

<sup>117</sup> D'André Dupont-Somer e Marc Philonenko a cura di, *La Bible. Écrits intertestamentaires*, Pseudépigraphes de l'Ancien Testament, VI Martyre d'Isaie, testo tradotto e commentato da André Caquot. Gallimard 1987, pp. 1031 – 1033.

<sup>118</sup> Francesco Aguselli, op. cit. p. 22.





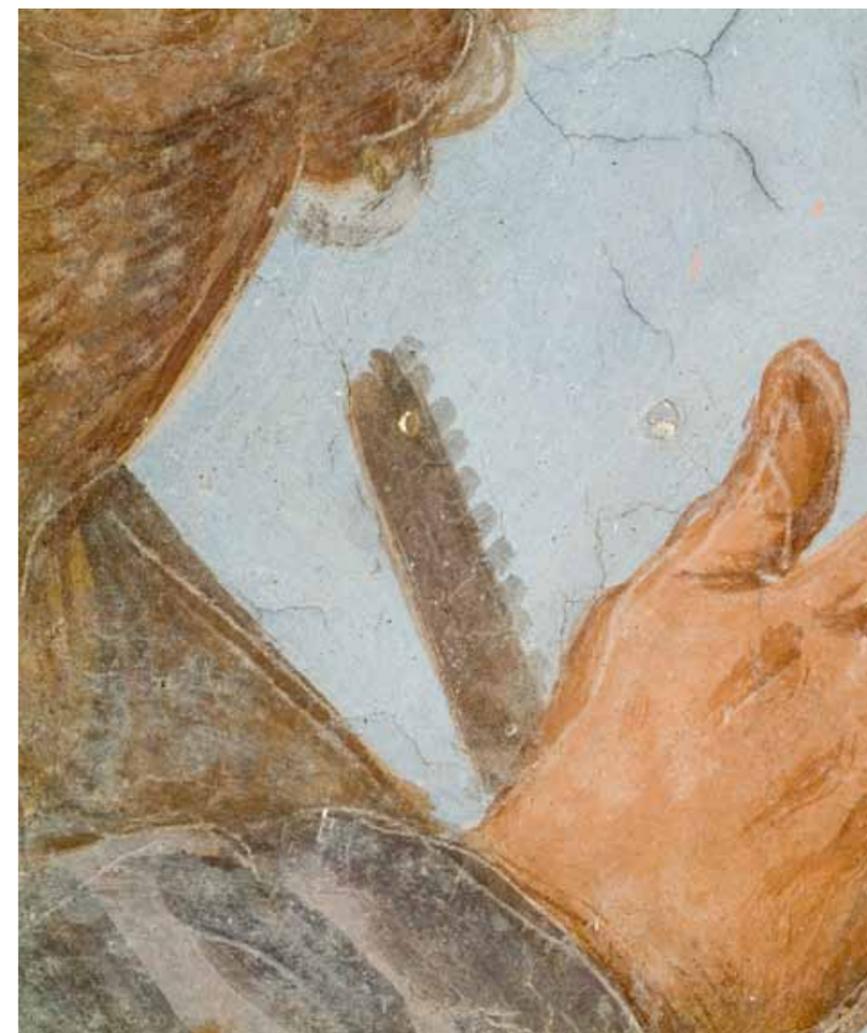
grande re di farsi giustizia con le proprie mani. Davide non è ancora il re. Provocato dal marito di Abigail, il malvagio Nabal, marcia contro di lui con i suoi uomini. Abigail viene a conoscenza del prossimo scontro e decide d'intercedere presso Davide, rinunciando a parlarne al marito. Corre incontro a Davide, si prostra con la faccia davanti a lui, offre i suoi cibi per i suoi uomini e impedisce lo spargimento di sangue ricordando a Davide che nel giorno in cui sarà fatto re, non *“sia d'angoscia o di rimorso al tuo cuore questa cosa: l'aver versato invano il sangue e l'aver fatto giustizia con la tua mano”*<sup>119</sup>.

Una lettura del riquadro confermata anche dai due putti festanti davanti a Davide e Isaia che tengono in mano scettro e corona indicando Davide quale futuro re. Le insegne del potere regale non sono ancora indossate da Davide, ma nelle mani degli angeli, provando anche con questo meditato gesto che l'episodio narrato precede il regno di Davide.

Isaia è il profeta che più volte annuncia la Vergine dalla stirpe di Davide e credo sia per questo che affianca il re Davide<sup>120</sup>. Ma la storia è ancora una volta nelle mani di una donna.

Con la sua saggezza e capacità operativa aiuta Davide a non farsi giustizia da solo, a non macchiarsi di sangue. Un ruolo che l'avvicina a Miriam la sorella di Mosè, che consente a Mosè a vivere, della quale sembra riprenderne anche l'immagine e a cui è di fronte nella posizione dei riquadri.

Segue la settima scena con al centro, sotto la palma, la profetessa Debora. Essa appare anche in Giaquinto con accanto Giaele che il nostro ciclo ha accostato a Giuditta ed Ester. Del resto la posizione dei due riquadri, in cui l'uno guarda all'altro, fa intuire un rimando tra le composizioni. Un rimando

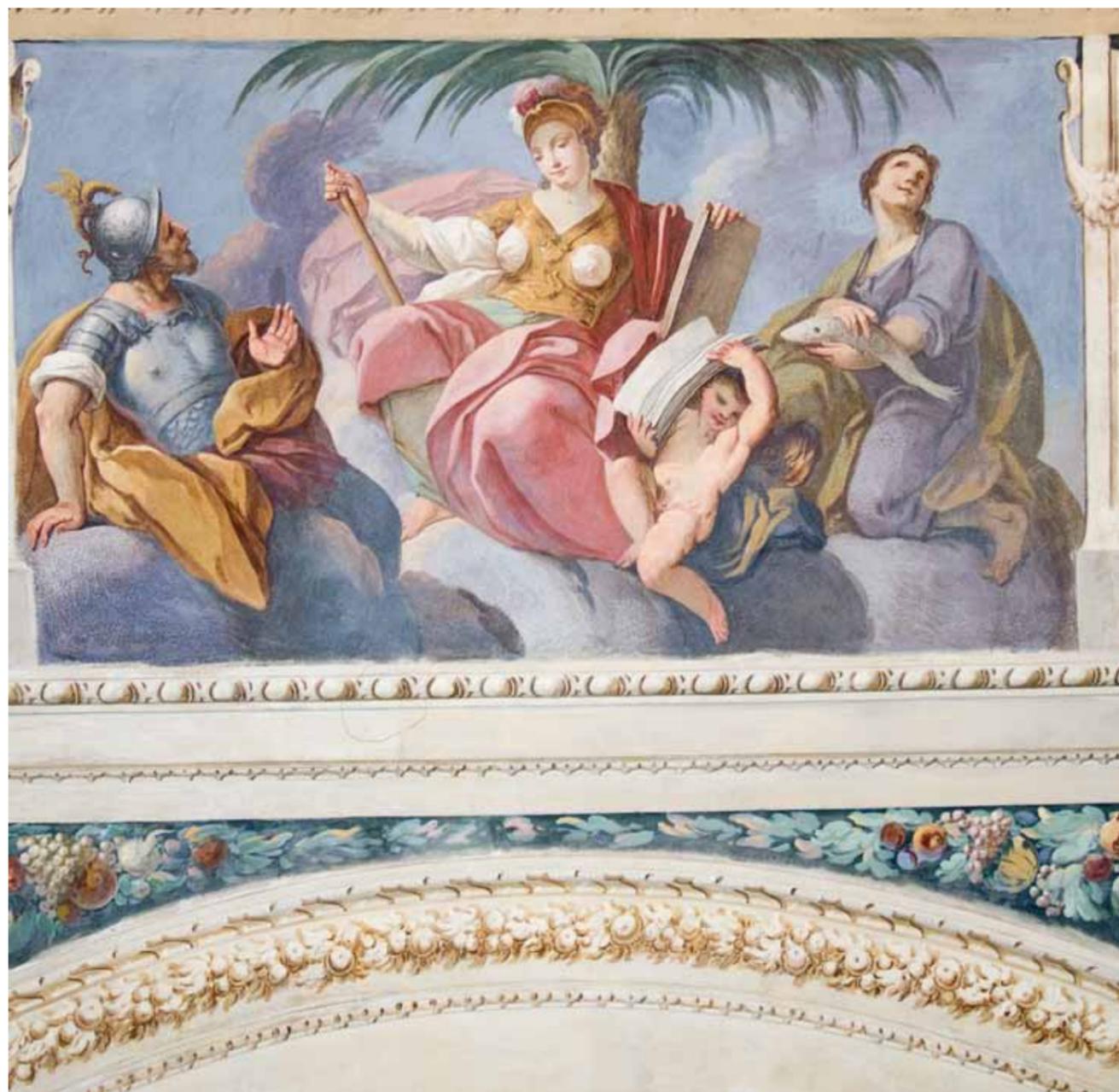


<sup>119</sup> 1 Samuele, 25, 31.

<sup>120</sup> Isaia, 7, 13 – 14. *“Ascoltate, casa di Davide! Non vi basta di stancare la pazienza degli uomini, perché ora vogliate stancare anche quella del mio Dio? Pertanto il Signore stesso vi darà un segno. Ecco: la vergine concepirà e partorerà un figlio, che chiamerà Emmanuele”*



dato soprattutto dall'uomo in armi alla destra di Debora, certamente Barak a cui Debora ordina di preparare l'esercito per attaccare Sisara e i suoi novecento carri da guerra. Barak accetta solo se la profetessa sarà al suo fianco. Debora promette, ma avvisa anche che in questo caso Sisara sarà messo nelle mani di una donna<sup>121</sup>. La donna sarà Giaele nella cui tenda Sisara troverà rifugio e poi anche la morte, come abbiamo già visto illustrando il riquadro con Giuditta, Giaele e Ester. Alla sinistra di Debora è raffigurato un uomo con in mano un grande



pesce, iconograficamente identificabile con Tobio, un personaggio che al momento sfugge al serrato e consequenziale rimando simbolico delle figure. La separazione di Debora da Giaele consente di accentuare la centralità di questa *Madre*

<sup>121</sup> Giudici, 4, 9 – 10.

*d'Israele*<sup>122</sup> e il suo raffronto con Maria Madre di Gesù, ma anche madre dei suoi discepoli e di tutti i figli della Nuova Alleanza<sup>123</sup>. Debora, Giudice e Profetessa, sedeva *sotto la palma* che è poi l'elemento iconografico che la contraddistingue. Debora è l'esempio di donna forte che ridona dignità ad Israele dopo il suo arrivo nella terra promessa<sup>124</sup>. E infine l'ultima scena, l'ottava di questo tamburo le cui raffigurazioni abbiamo letto in senso orario, ma che probabilmente si possono leggere anche in un ordine diverso e che comun-

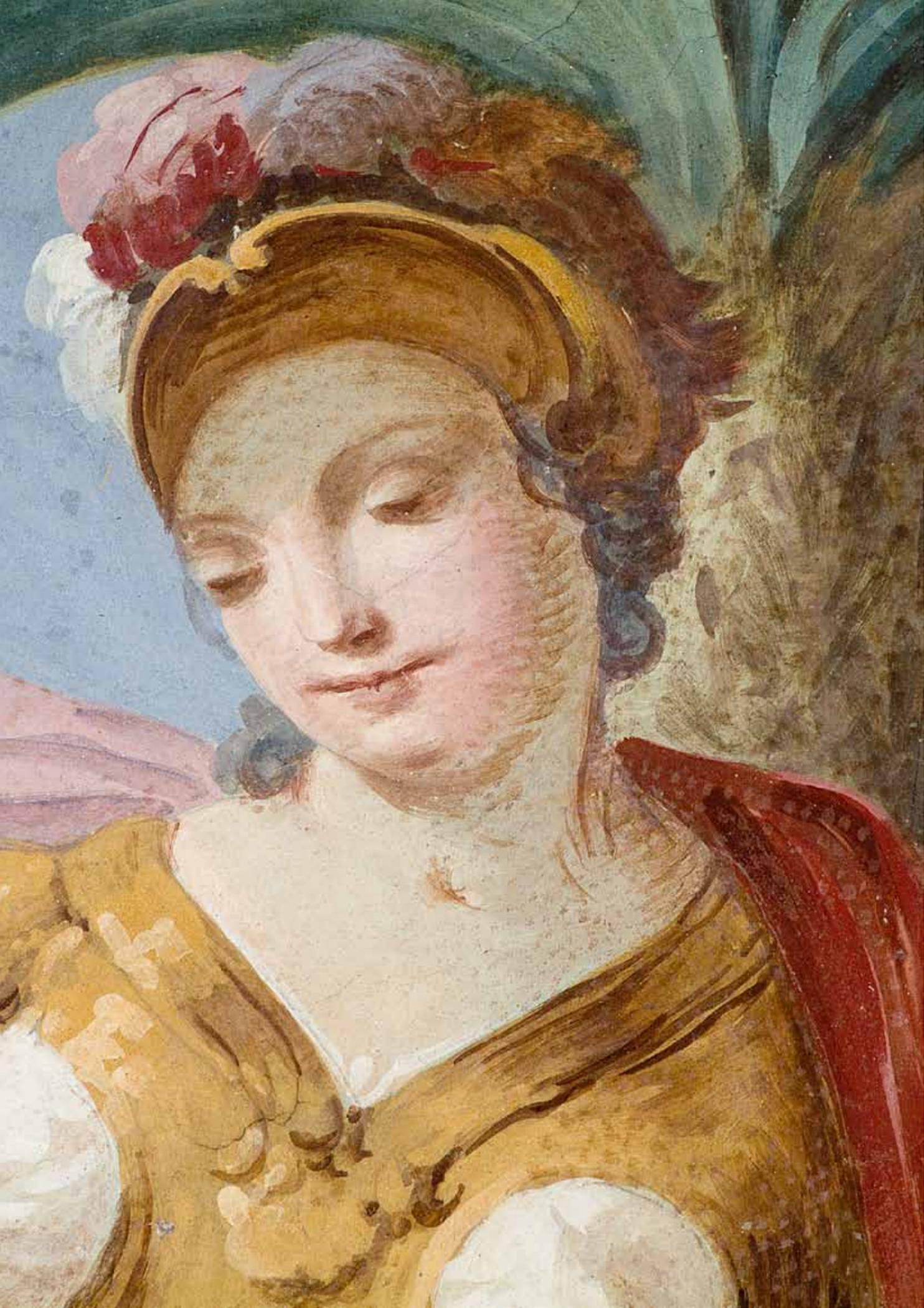


que, esaminate singolarmente, vivono in perfetta autonomia. Quella che nella nostra lettura è l'ottava scena, è anche l'unica a non presentare una donna in un ruolo comunque significativo. In essa sono raffigurati tre re assisi sulle nubi. Tra di essi solo uno stringe lo scettro ed è posto in primo piano. Tentare l'identificazione di questi re è pressoché impossibile data l'assenza di ogni segno di riconoscimento. Un'analoga composizione è presente anche nella cupola di Giaquinto. In quel

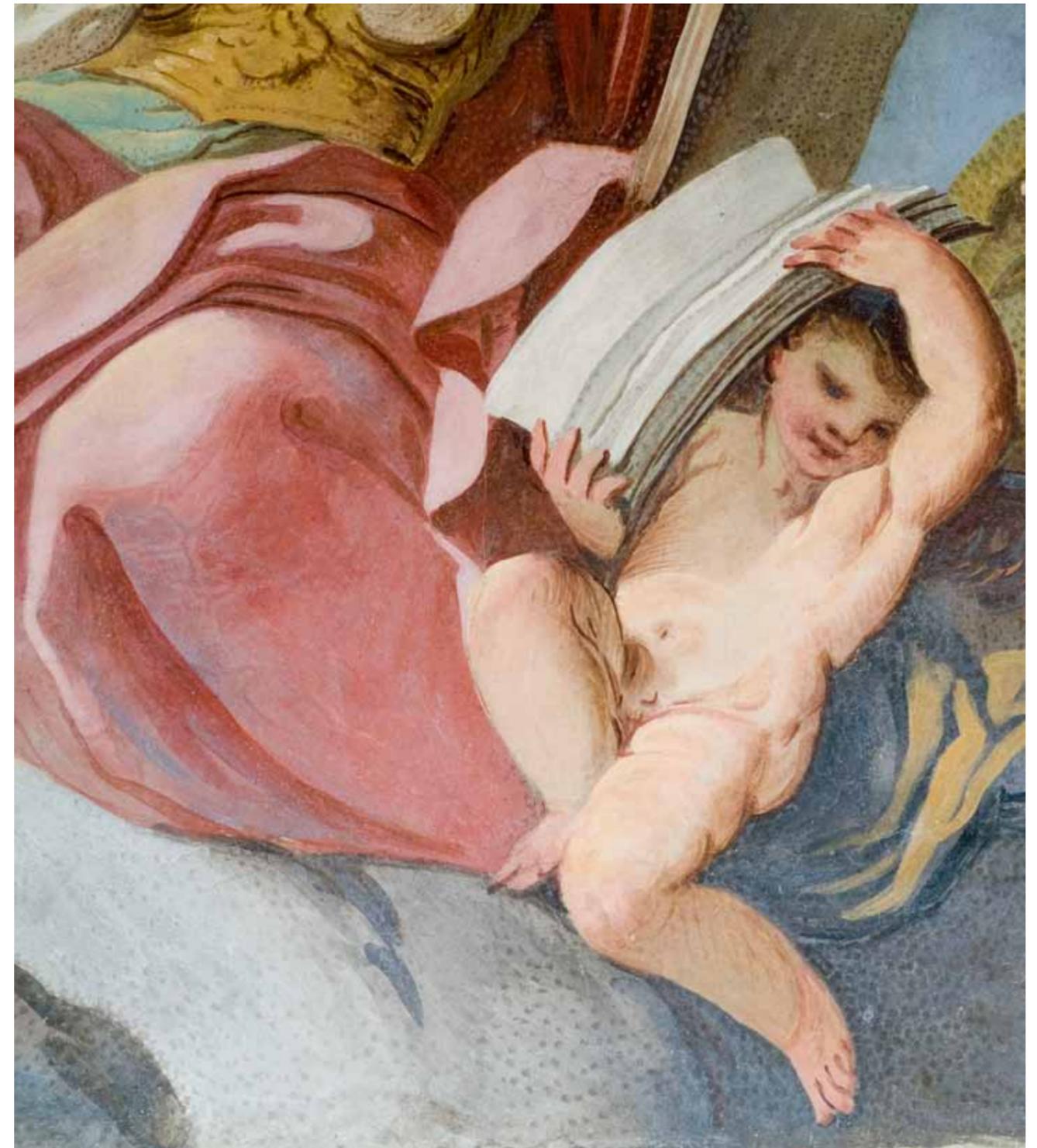
<sup>122</sup> Giudici, 5, 7

<sup>123</sup> Aristide Serra, *La donna dell'Alleanza*, op. cit. pp. 46 – 49.

<sup>124</sup> Divo Barsotti, *Le donne dell'Alleanza*, op. cit. pp. 62 – 70.



caso il gruppo, piuttosto isolato e in secondo piano rispetto al turbinio dei personaggi, è composto da quattro re. L'Aguselli li identifica con Salomone, Geu, Gioatan e il *rio Manasse*<sup>125</sup>. Suggestiva l'ipotesi che, anche nel nostro gruppo, la figura centrale possa raffigurare Salomone. Se così fosse gli altri due re, in posizione arretrata possono essere i suoi predecessori: Saul e il padre Davide. Resta comunque un'ipotesi che non è possibile provare né è significativa per la nostra storia mariana. È evidente infatti che, chiunque essi siano, nel ciclo im-



125 Francesco Aguselli, op. cit. p. 24



*Giaquinto, Cattedrale, gruppo dei Re*

perniato su figure femminili, essi completano la storia ricordando la regalità di Maria.



140 la cupola del Monte



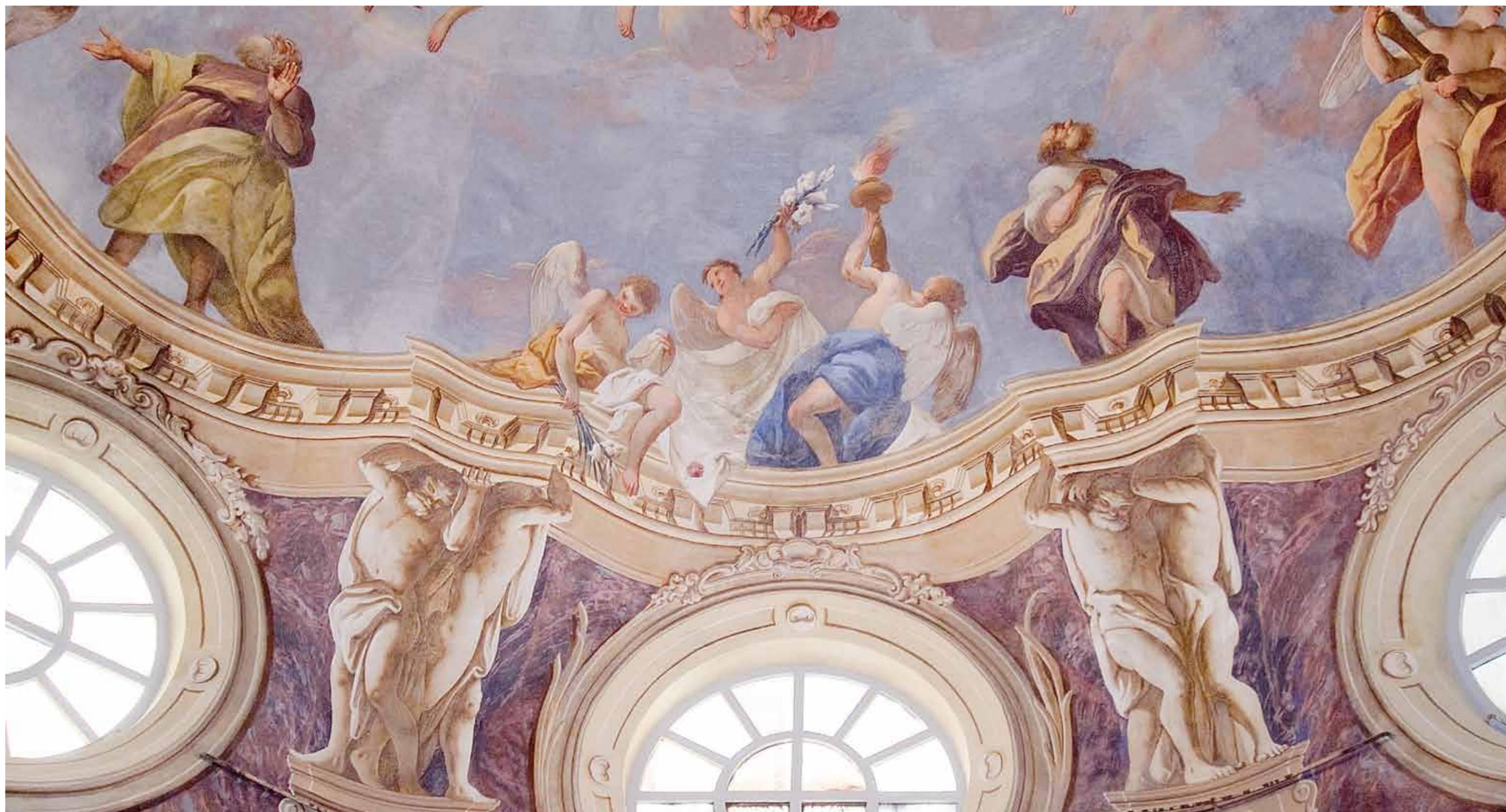
la cupola del Monte 141





### La cupola con gli Apostoli e la Vergine Assunta

Sopra il tamburo, si aprono otto finestre circolari delimitate da coppie di telamoni in finto marmo. I telamoni sono posti in corrispondenza delle lesene che delimitano i lati del tamburo e reggono con il capo e le braccia il grande cornicione dal quale si affacciano gli apostoli che rimirano l'apoteosi della Vergi-







ne. I telamoni poggiano su una parete marmorea, analoga a quelle adesso riscoperte sui pilastri.

Il cornicione, con le sue modanature, ha anche una funzione di raccordo tra il perfetto poligono ottagonale e la sfera celeste. Con la sua mobilità sottolinea e rende reale il passaggio tra terra e cielo. Gli apostoli ne rappresentano il tramite. Fermi su un invisibile spazio architettonico di cui vediamo solo il cornicione, si innalzano con gli atteggiamenti verso il cielo, quasi a dialogare con il primo cerchio di angeli, quelli ancora immersi in un cielo atmosferico.

Un secondo gruppo di angeli, infiniti per numero, si perde invece nell'ultimo cielo dorato entro il quale primeggia la Vergine.

Impossibile distinguere gli apostoli che, in corteo, muovono da un punto di riferimento significativo: il sepolcro della Vergine. Esso è suggerito dal sudario che tre angeli lasciano scivolare fuori dal cornicione e da esso sembrano cadere al suolo rose rosse mentre due degli angeli mostrano al cielo e volgono verso il basso, dei gigli bianchi. Sono simboli mariani per eccellenza che, per altro, contraddistinguono gli angeli che decorano i due archi che immettono al catino absidale.

Questo punto di riferimento è posto sopra quella che abbiamo identificato come la prima scena del ciclo decorativo del tamburo: Noè, Giosuè e Rut. La storia biblica comincia dall'arca, primo simbolo dell'alleanza tra Dio e gli uomini. Ci si accosta all'Assunzione al cielo della Vergine

attraverso il sepolcro vuoto, ma profumato di rose.



A destra e sinistra del sepolcro si snoda la processione degli apostoli destinati a ricongiungersi nel punto della sfera ad esso simmetrico sopra la storia che raffigura il sacrificio di Isacco. Qui due apostoli, provenienti dalle opposte direzioni, sembrano significare il ricongiungimento della processione apostolica proprio sotto l'aereo trono mariano nel quale si immergono e ne escono angeli. Un ricongiungimento sottolineato dai due angeli che fiancheggiano gli apostoli e il cui ruolo diventa quasi liturgico. Essi infatti bruciano profumi e incenso mentre i due apostoli sembrano levare le mani al cielo in atto sacrificale.

Due angeli simili sono raffigurati nel Santuario della Madon-







na della Ghiara sopra l'altare maggiore. Dipinti da Alessandro Tiarini nel 1619, reggono analoghi vasi ove bruciano profumi. Il parallelismo è di particolare utilità perché gli angeli del Santuario reggiano sono accompagnati da due didascalie che rendono esplicito il loro ruolo. L'uno brucia profumi e la didascalia recita *sicut cinnamomum et balsamum* e l'altro custodisce la mirra ed è accompagnato dalla scritta *Quasi myrrha electa*<sup>126</sup>.

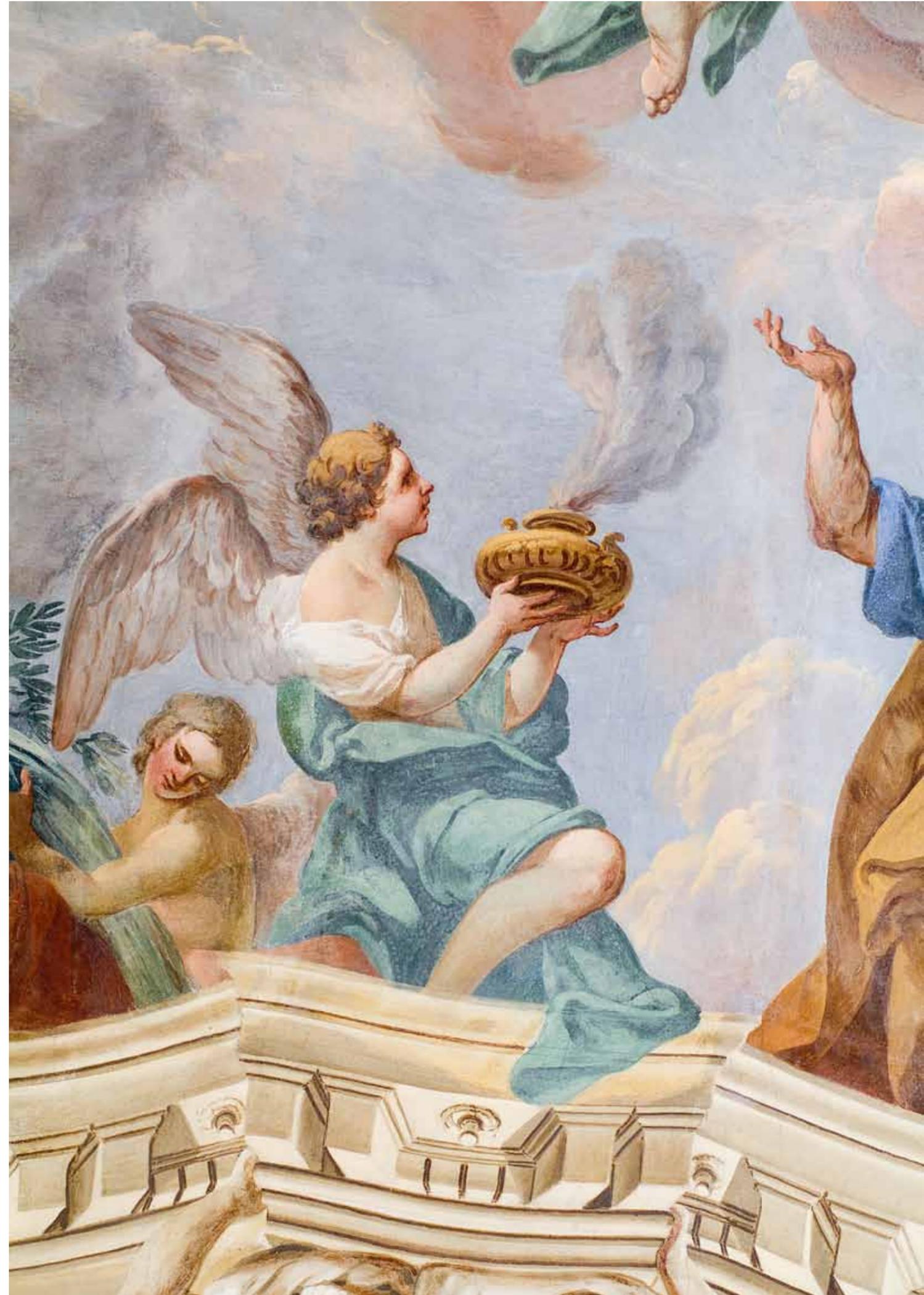
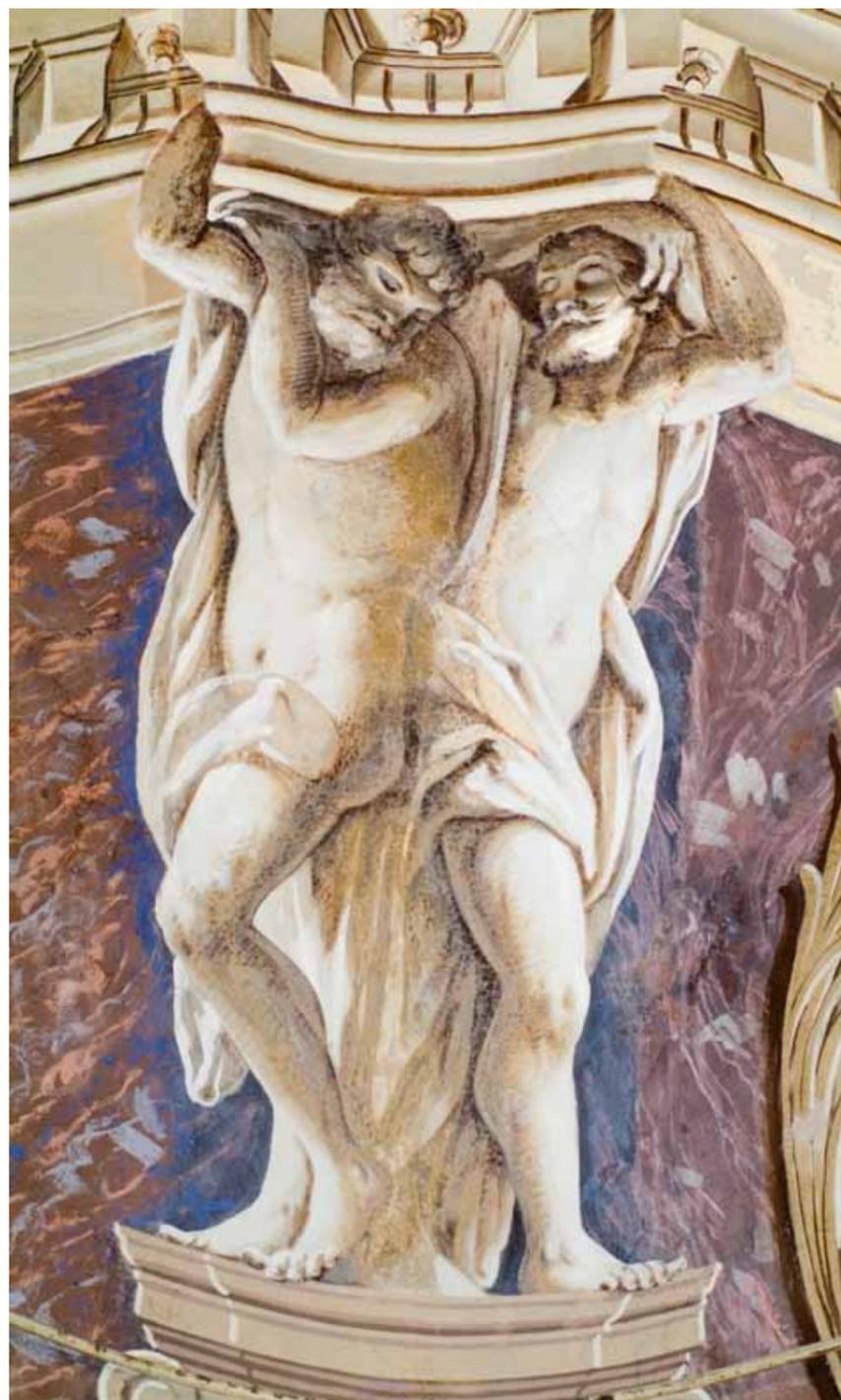
I due Angeli-chierici della cupola cesenate, innovano il loro ruolo rispetto al Santuario reggiano ove introducono la raffigurazione di "Anna e Samuele" e sono collocati ai lati di un ricco arco, delimitati da cornici in stucco e altri angeli a tutto tondo che si aprono sul cielo atmosferico in cui sono posti. Sono insomma elementi decorativi nel vasto racconto biblico.

La somiglianza iconografica consente di abbinare ai nostri due angeli i versetti del Santuario reggiano sottolineando però la centralità che assumono nel nostro ciclo. Collocati tra i due apostoli, bruciano e offrono profumi accompagnando le mani dei due apostoli levate in alto, verso l'Assunta e trovano eco nella liturgia dell'Assunta ove, alla prima lettura del Missale Romanum della Vergine si dice *quasi cedrus exaltata sum in Libano. Quasi palma exaltata sum in Cades, et quasi plantazio rosae in Gerico: quasi oliva speciosa in campis ... Sicut cinnamomum et balsamum aromatizans odorem dedi*<sup>127</sup>.

I due angeli con i loro simboli mutano la mistica processione apostolica in un atto liturgico

126 Il Santuario della Madonna della Ghiara, op. cit. p. 152 e figg. 113, 114.

127 Missale Romanum, *In Festo Assumptionis B. Mariae V., die XV Augusti*, lectio libri Sapientiae, Eccli. 24





e completano quanto avevamo già visto negli angeli festanti che decorano i sottarchi di raccordo al tamburo che reggono tra le mani palme, rose, rami d'ulivo, frutti di cedro e assieme visualizzano la prima lettura della liturgia dell'Assunta.

Un progetto iconografico del tutto voluto come credo ribadisca anche il sacrificio di Isacco sul tamburo, posto esattamente sotto il gruppo degli apostoli e degli angeli serventi. Dal sacrificio cruento di Abramo al sacrificio liturgico degli apostoli. Una storia che trova ulteriore specificazione nel sottostante altare, perpendicolare a questa ideale retta che unisce cielo e terra,

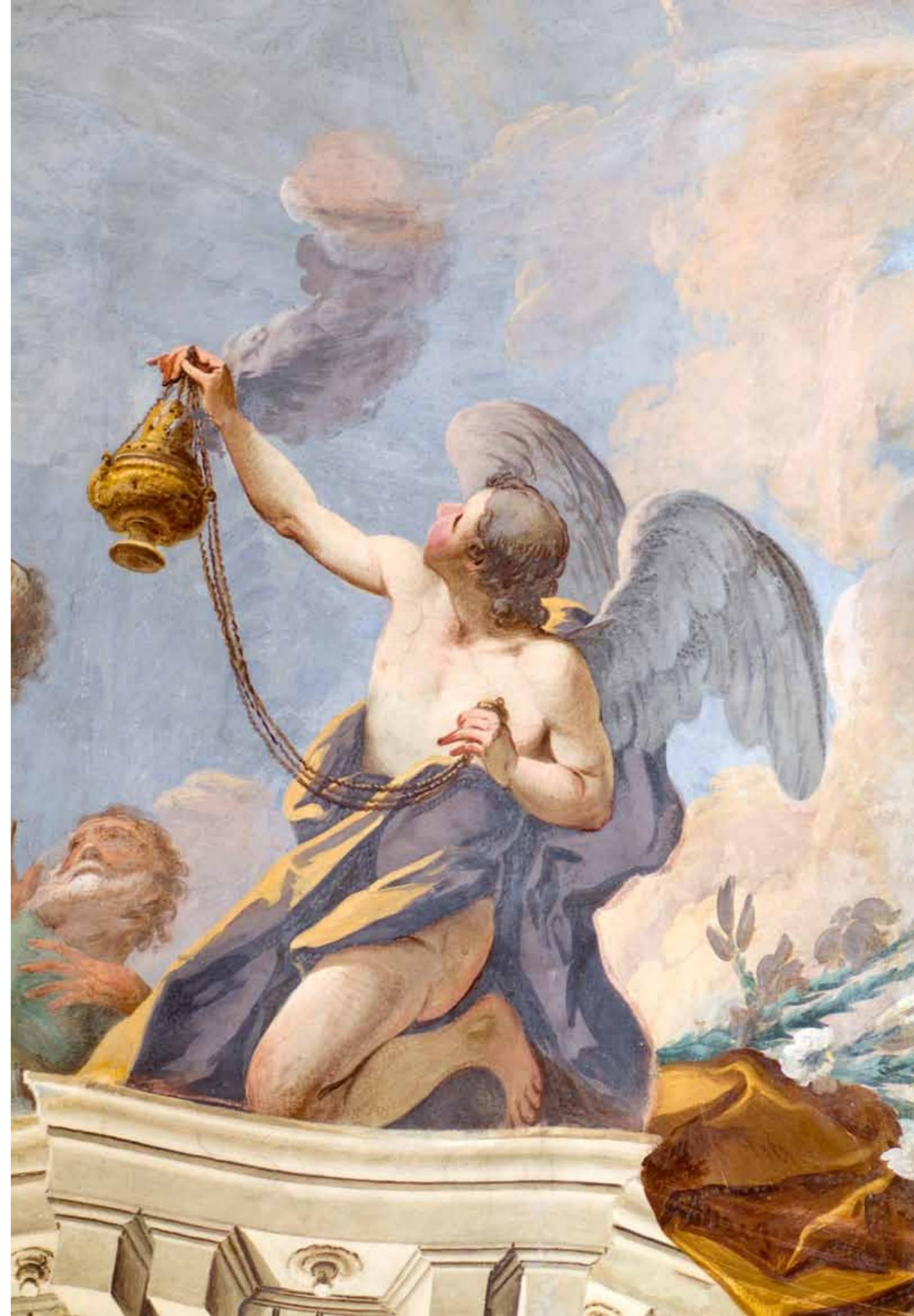
ove viene celebrato il sacrificio eucaristico.

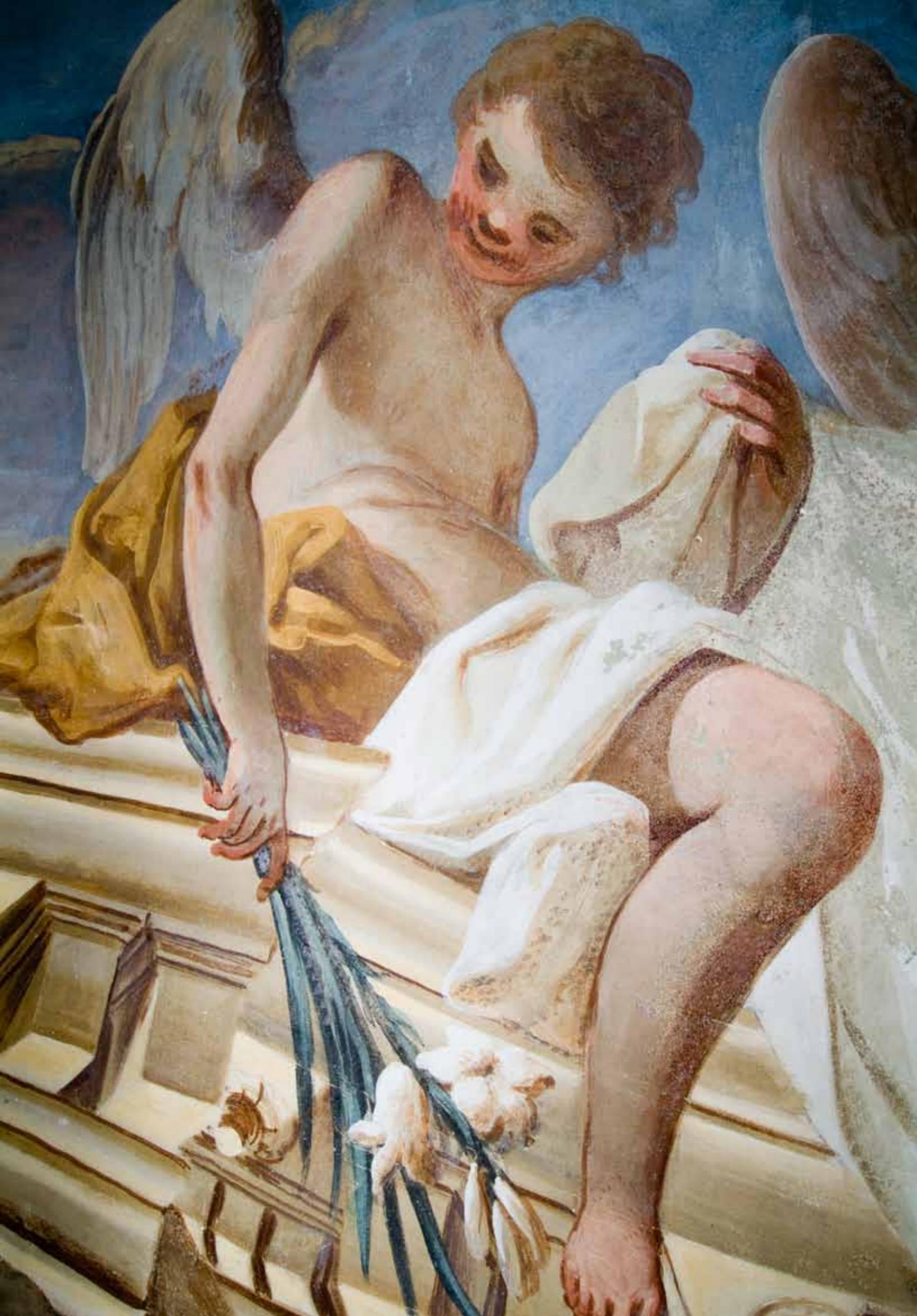
Né è senza significato che la liturgia "dipinta" faccia riferimento alla festa dell'Assunta. Il complesso ciclo iconografico evidenzia in pittura la liturgia più importante per la Chiesa della Madonna del Monte che culmina da sempre nella solenne celebrazione della Festa dell'Assunta.

Qui si rinnova, ogni anno, la liturgia che la pittura ricorda, che culmina nell'Assunzione della Vergine, ma che è perennemente celebrata dagli apostoli e iconograficamente rivelata dagli angeli che dietro il gesto liberatorio della festa rimandano con i loro atti al Messale Romano, in uso quando Milani dipingeva e qualcuno guidava magistralmente il suo pennello.



*Particolari di un apostolo e della sottostante cornice aggettante. Nella pagina a fianco uno degli angeli serventi.*





## Le fonti del Milani

Giuseppe Milani, incaricato di affrescare la ricostruita cupola della chiesa benedettina cesenate, proveniva da Parma ed è documentato a Cesena fin dal 1735. I primi storici a occuparsi del pittore pongono la data di nascita al 1716<sup>1</sup>, ma nessuno indica la fonte archivistica né Savini<sup>2</sup> è riuscito a rintracciarla. Si deve al Pellicelli l'affermazione, priva di riscontri, che Milani si formò a Parma presso il pittore Ilario Spolverini. La nota non è verificabile, ma può avere un certo interesse la constatazione che Milani arriva Cesena nel 1735, poco tempo dopo la morte dello Spolverini, avvenuta nel 1734.

Savini nota che la scelta di Cesena quale nuova residenza può essere stata favorita dalla presenza in città di uno zio, Tommaso Milani, che gestiva una spezieria e attraverso la fornitura di cera era in contatto con l'ambiente ecclesiastico. Lo zio era padre di due giovani, cugini del nostro pittore, nati rispettivamente nel 1708 e nel 1735<sup>3</sup>.

È anche vero che l'aspirante pittore non vive con lo zio, ma in qualità di convittore soggiorna in casa della famiglia Gavirati il cui figlio Serafino dipinge, nel 1751, l'Arma del Cardinal Legato<sup>4</sup>. Né la parentela con Tommaso lo favorirà presso il clero, almeno fino alla metà del secolo. Trova un primo inserimento lavorativo nell'ambito di un artigianato artistico senza grandi pretese, confermato da tanti piccoli lavori documentati, almeno in parte, da Savini<sup>5</sup>.

1 P. Zani, *Enciclopedia metodica ragionata delle belle arti*, Parma 1823, parte I, vol. XIII, p. 258; A. Strocchi, *Memorie storiche del Duomo di Faenza*, Faenza 1838, p. 23; N. Pellicelli, in U. Thieme - F. Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1930, vol. XXIV, p. 554; E. Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Parigi 1962, tomo VI, p. 125.

2 Le notizie biografiche e la ricostruzione della vita e dell'opera di Giuseppe Milani si deve soprattutto a Giampiero Savini che del pittore si occupa nella sua tesi laurea, op. cit. anno acc. 1970 - 71, e successivamente torna più volte sul pittore e in particolare curando il catalogo dell'esposizione *la pittura a Cesena nel settecento* op. cit. 1984 e scrivendo un profilo della pittura cesenate del settecento nella monumentale "Storia di Cesena", vol. V, *Le Arti e l'Arte del settecento. L'attività di pittori, scultori, intagliatori*, Cesena 1998 e infine nella scheda dedicata al pittore nella "Storia della Chiesa di Cesena", a cura di Marino Mengozzi, vol. II, *Arte e Devozione nelle Pale d'Altare*, p. 341-342 con bibliografia precedente, Cesena 1998. Recentemente la tesi laurea di Sibilla d'Ottaviano Chiaramonti, *Giuseppe Milani: decoratore sacro e profano*, rel. prof. F. Flores d'Arcais, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano a.a. 2003/2004, traccia un puntuale profilo culturale del pittore e della città di Cesena nel XVIII secolo.

3 Giampiero Savini, tesi di laurea, op. cit. p. 9 e sgg.

4 Ibidem, p. 12.

5 Ibidem, p. 11-12. sono ricordati pagamenti nel 1740 per lavori nel palazzo dell'Illustrissimo Magistrato, nel 1745 dipinge nel monastero di Santa Caterina, nel 1749 dipinge due statue



A Cesena il pittore si sposa l'anno successivo al suo arrivo con Giovanna Mischi e avrà ben 15 figli<sup>6</sup>. Il suo trasferimento a Cesena da Parma, accettando l'ipotesi di un suo alunnato presso lo Spolverini, pone comunque degli interrogativi. Se Milani si sposta a Cesena probabilmente lo fa anche perché potrebbe avere avuto delle difficoltà ad inserirsi in un ambiente certo più stimolante, ma anche competitivo, come è la città di Parma. Del resto Cesena sembra sonnecchiante dopo la bella stagione pittorica cittadina vissuta con Cristoforo Savolini, Cristoforo Serra e lo stesso Razzani, operosi nel corso del XVII secolo e in grado, almeno i primi due, di scrivere una pagina significativa nella storia della pittura in Romagna, ma che non avevano lasciato una scuola<sup>7</sup>. Loro echi si trovano nelle mediocri pagine di Andrea Mainardi (1652 – 1735)<sup>8</sup> che collabora con Serra, mentre molto più modesta appare un'altra gloria locale, Marco Maria Lascari (1653 – 1727)<sup>9</sup>.

Nella prima metà del XVIII secolo la piazza resta occupata dalla dinastia degli Andreini il cui rappresentante più autorevole è Francesco (1697 – 1751) e la cui attività praticamente coincide con la scomparsa di Lascari e Mainardi. La sua non è una grande pittura, ma evidentemente è ben radicato in città e Milani sembra trovare non poche difficoltà a trovare un suo spazio. Del resto un fratello di Andreini è un sacerdote<sup>10</sup> e questo può averlo favorito nelle commesse con le varie parrocchie, evidentemente paghe del mestiere rassicurante dell'Andreini.

Così Milani, a parte le poche commissioni pubbliche, più vicine all'imbianchino e al decoratore che al pittore, trova uno spazio come ritrattista per prelati, borghesi e nobiltà locale.

Nella sua prima pala d'altare a noi giunta, eseguita nel 1748 per la cappella di quella che potremmo definire un'opera pia, il "conservatorio delle pericolanti", è già matura quell'esperienza *accademizzante fatta di morbidezze neo-correggesche* in cui Savini riconosce citazioni filtrate attraverso le esperienze veneziane del suo primo maestro parmense, Ilario Spolverini<sup>11</sup>. Probabilmente non manca, nell'occhio e nel profilo di San Luigi Gonzaga, un omaggio allo stesso Francesco An-

<sup>6</sup> Ibidem, documento n. 1

<sup>7</sup> Cfr. *Storie Barocche. Da Guercino a Serra e Savolini nella Romagna del Seicento*. A cura di Marina Cellini. Bologna, 2004

<sup>8</sup> G. Savini, *La pittura a Cesena nel Settecento*, op. cit., pp. 17-20

<sup>9</sup> Ibidem, figg. 2-3 pp. 22-23

<sup>10</sup> G. Savini, tesi di laurea, op. cit. p. 29. Cfr. Inoltre la scheda di Giampiero Savini in: *Storia della Chiesa di Cesena*, op. cit. vol II p. 334 – 336 con bibliografia aggiornata

<sup>11</sup> Giampiero Savini, *La pittura a Cesena nel 700*, op. cit. p. 49.

dreini ed è già intuibile la presenza, nel suo percorso formativo, dell'ambiente accademico bolognese memore al momento del Gambarini e destinato ad ampliarsi con altri più puntuali riferimenti.

Milani entra in competizione con il vecchio Andreini nel 1751 chiamato a presentare un bozzetto assieme al pittore cesenate e a Giacomo Gualdi per l'esecuzione della pala raffigurante l'*Immacolata Concezione e i Santi Francesco d'Assisi, Antonio da Padova e Nicola da Tolentino* per la confraternita del Suffragio<sup>12</sup>. L'Andreini morirà in quello stesso anno e non è escluso che la commissione sia affidata al Milani anche in considerazione dello stato di salute di Francesco Andreini. Nel frattempo però, come abbiamo già visto, la Cesena artistica sta guardando con curiosità e qualche disappunto la crescita della pittura del Giaquinto nel cupolino della Cappella della Madonna del Popolo in Cattedrale.

Una novità che non poteva non interessare il "giovane" Milani, anche se dobbiamo constatare che è una pittura che l'artista non riuscirà mai ad assimilare del tutto, e pur riprendendone, alle volte, intere figure, esse saranno trasposte in una solidità di forme del tutto estranea al pittore di Molfetta.

La presenza del Giaquinto a Cesena tra il 1751 e il 1752 e la fortuna pittorica del Milani dagli anni 60 del secolo, hanno anche creato la leggenda di una collaborazione del pittore all'opera del Giaquinto al punto da fare del Milani un suo allievo<sup>13</sup>.

Per quanto questa "collaborazione" non sia provata dai documenti, né trova riscontro immediato nella pittura del Milani, è anche vero che un suo interesse operativo verso l'affresco, è rintracciabile solo dopo questi anni. Questo può dipendere da diversi fattori, ma non è da escludere che la scoperta vocazione di frescante possa essere stata indotta anche dal cantiere in Cattedrale, del resto l'unico in città degno di tal nome.

In ogni caso, da questo momento, comincia un'attività di fre-

<sup>12</sup> A.S.Ce.-C.R.S., 1509 Partiti (1721-1753); C.A. Andreini, *Cesena Sacra*, Ms. secc. XVIII-XIX, BCC, Ms. 164.33, V, pp. 363-364; B. Andreini, *Nota de' quadri esistenti in varie chiese dentro e fuori Cesena*, BCC, C. Mss. XXXI, 8, n° 21; G. Savini, *La pittura a Cesena nel Settecento*, Cesena 1984, p. 56, fig. 30; M. Cellini (a cura di), *Imago virginis. Dipinti di iconografia mariana nella diocesi di Cesena-Sarsina dal XIV al XVIII secolo*, Cesena 1988, pp. 142-144.

<sup>13</sup> G. Sassi, *Memorie relative alle reliquie, dipinti, sculture, fabbriche ed altro esistenti a Cesena*, BCC, Ms. 164-70-9, 1865-9, p. 173. citato da Savini, tesi di laurea, op. cit. p. 40; M. Gori, *Decorazioni a Cesena dal Barocco all'Ecclettismo*, Milano 1991, p. 33.





scante del Milani, ma fuori Cesena. Come se il maestro, stimolato forse anche tecnicamente dalla cupola del Giaquinto, andasse alla ricerca di quegli spazi operativi che ancora Cesena gli nega.

Lo ritroveremo a Parma nel 1751 – 52, nella chiesa di San Giuseppe, ove affresca l'Adorazione dei Pastori con una tavolozza vicina al molfettese. Successivamente sarà a Rimini ove affresca nel 1753 – 54, le cappelle di Sant'Antonio e San Vincenzo Ferreri nell'oratorio della Croce<sup>14</sup>.

Osserviamo che un primo affresco si data nello stesso anno in cui realizza la pala per il suffragio a Cesena, ma l'opera è eseguita a Parma. Dunque ancora in questi anni ha difficoltà ad introdursi concretamente in città e le sue prime esperienze in una Chiesa lo richiamano a Parma, segno di un rapporto mantenuto con la città di provenienza ove, evidentemente, era in qualche modo conosciuto e apprezzato tanto quanto basta per avere delle commesse. In ogni caso il lavoro a Parma è occasione per rivedere la cupola del Correggio i cui riferimenti diventeranno citazioni puntuali negli affreschi della Madonna del Monte. Del peregrinare del pittore nel sesto decennio del secolo è ulteriore conferma l'affresco per l'oratorio di Rimini praticamente a seguire rispetto a Parma.

Questi frequenti spostamenti continueranno per anni e le opere *extra moenia* saranno prevalenti fino alla metà del sesto decennio del secolo. Pur non dimenticando i due dipinti eseguiti per i padri di San Francesco a Cesena nel 1761 e nel 1763, ove prevalgono le fonti bolognesi<sup>15</sup>, ancora nel 1763 è al lavoro come frescante nel Duomo di Faenza ove dipinge le volte della Cappella della B.V. delle Grazie e l'Assunta e la trinità nella chiesa dei Padri Francescani, poi distrutta nei bombardamenti del 1944<sup>16</sup>.

Tornerà a Rimini nel 1766 – 67 ove lavora in un palazzo nobiliare e ancora nella chiesa dei PP. Di San Bernardino ripetendo ancora la SS. Trinità e l'Assunta.

Solo nel 1767 ottiene una commissione a Cesena per degli af-

14 C.F. Marcheselli, *Pitture delle Chiese di Rimini (1754)*, Bologna 1972 a cura di P.G. Pasini, p. 67, figg. 186-189. M. Oretti, *Le Pitture nella città di Rimini*, Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, MS. B 165 II, 1777, p. 3; C. Tonini, *Guida storico-artistica di Rimini*, Pesaro 1923, p. 81.

15 G. Savini, tesi di laurea, op. cit. p. 50 – 51 con relative citazioni dei documenti.

16 G.M. Valmigli, *Annali di Faenza*, Ms. sec. XIX, BCFaenza, Ms. 62, XVII, fasc. 83, p. 22; C. Zanelli, *Memorie faentine*, BCFaenza, metà sec. XIX, Ms. 73, p. 575; B. Righi, *Annali della città di Faenza*, Faenza 1841, III, p. 327; G. Savini, *Giuseppe Milani*, tesi di laurea, op. cit. p. 13; G. Savini, la pittura del settecento, op. cit. p. 57.



freschi, nella Chiesa di San Zenone, i cui lavori murari erano stati appena terminati dall'architetto Borboni<sup>17</sup>. I lavori si protrassero fino al 1769 e furono conclusi con la pittura, su tela, delle "stazioni" della via crucis.

Il primo importante lavoro cesenate è dunque preceduto da numerose esperienze operative a Parma e in Romagna e coincidono con l'affermarsi in città di un altro forestiero: l'architetto Borboni che era arrivato da Lugano nel 1746<sup>18</sup>. L'architetto Borboni sarà il protagonista di ogni intervento architettonico di rilievo, sia civile che chiesastico, nella Cesena della seconda metà del secolo. Si susseguiranno interventi urbanistici importanti come il ponte sul fiume Savio, ma anche i lavori nelle chiese di Santa Maria dei Servi<sup>19</sup> (1765) e di San Zenone (1767), l'erezione di Palazzo Romagnoli<sup>20</sup> (1773), poi la cupola della Madonna del Monte<sup>21</sup> (1772), e prima la cappella della Madonna del Popolo in Cattedrale<sup>22</sup>, tanto per limitarci ad alcuni esempi.

Osserviamo che così come sarà un pittore forestiero a imporsi in città, allo stesso modo sarà un architetto che viene da fuori a occupare uno spazio significativo negli interventi del XVIII secolo. Evidentemente, dal momento che né l'uno né l'altro sono dei protagonisti nei rispettivi ambiti operativi, ma dei buoni maestri, se ne deve dedurre che la città non esprimeva autonome capacità. Né è da sottovalutare che il Milani riuscirà a prevalere in città in concomitanza con la presenza del Borboni e che molte delle sue decorazioni seguono gli interventi di restauro dell'architetto. Tra i due si crea una solidarietà operativa forse incentivata anche dall'essere entrambi forestieri, quasi un legame commerciale che darà anche buoni frutti. Un

17 C.A. Andreini, *Cesena Sacra*, Ms. sec. XVIII-XIX, BCC, Ms. 164.33, II, cc. 120-122; III, cc. 250, 332-333. G. Sassi, *Memorie relative alle reliquie, dipinti, sculture, fabbriche ed altro esistenti a Cesena*, BCC, Ms. 164-70-9, 1865-9, p. 202. F. Zarletti, *Monumenti cesenati in cui si parla delle Chiese e Conventi...*, Ms. sec. XIX, BCF, Piancastelli, MS. IV/24, cc. 430 v.-439 r.

18 Sibilla d'Ottaviano Chiamonti, tesi di laurea, op. cit. p. 12.

19 A.S.Ce.-C.R.S., 242 Libro dei Partiti (1735-1775); 242 Libro delle Spese, c. 346. M. Gori, *L'architettura religiosa in età moderna (secc. XVII-XIX)*, in M. Mengozzi (a cura di), *Storia della Chiesa di Cesena*, op.cit., tomo II, p. 189, fig. 231; p. 191, fig. 232; p. 192, fig. 233

20 Per Palazzo Romagnoli nota Sibilla d'Ottaviano Chiamonti, op. cit. p. 58 che l'attribuzione del Palazzo a Borboni si fonda solo ipotesi stilistiche avanzate da A.M. Matteucci, in M. Gori, *Decorazioni a Cesena dal Barocco all'Ecllettismo*, Milano 1991, p. 78.

21 G. Savini, tesi di laurea, op. cit. p. 28; L. Battistini, *Il rinnovamento edilizio ed artistico della badia Santa Maria del Monte di Cesena*, in *L'Abbazia di S.Maria del Monte di Cesena nel Settecento*, op. cit., pp. 83-102.

22 M. Gori, *L'architettura religiosa in età moderna (secc. XVII-XIX)*, in M. Mengozzi (a cura di), *Storia della Chiesa di Cesena*, Cesena 1998, tomo II, pp. 153-224. ACC, Madonna del Popolo, Doc., c. 142.





sodalizio in cui il Borboni sembra assumere un ruolo prevalente. Sarà l'architetto a presentare i bozzetti del Milani per la cupola della Madonna del Monte nel 1772 proponendo di fatto il pittore per questa realizzazione.

L'artista ancora in questi anni, per quanto ormai affermato, è noto in città - come frescante - per il solo ciclo di San Zenone. Per contro presso i Monaci del Monte aveva eseguito lavori minori fin dal 1745, in linea con la sua consueta attività cittadina, come decorare sovrapporte o realizzare finte architetture<sup>23</sup>.

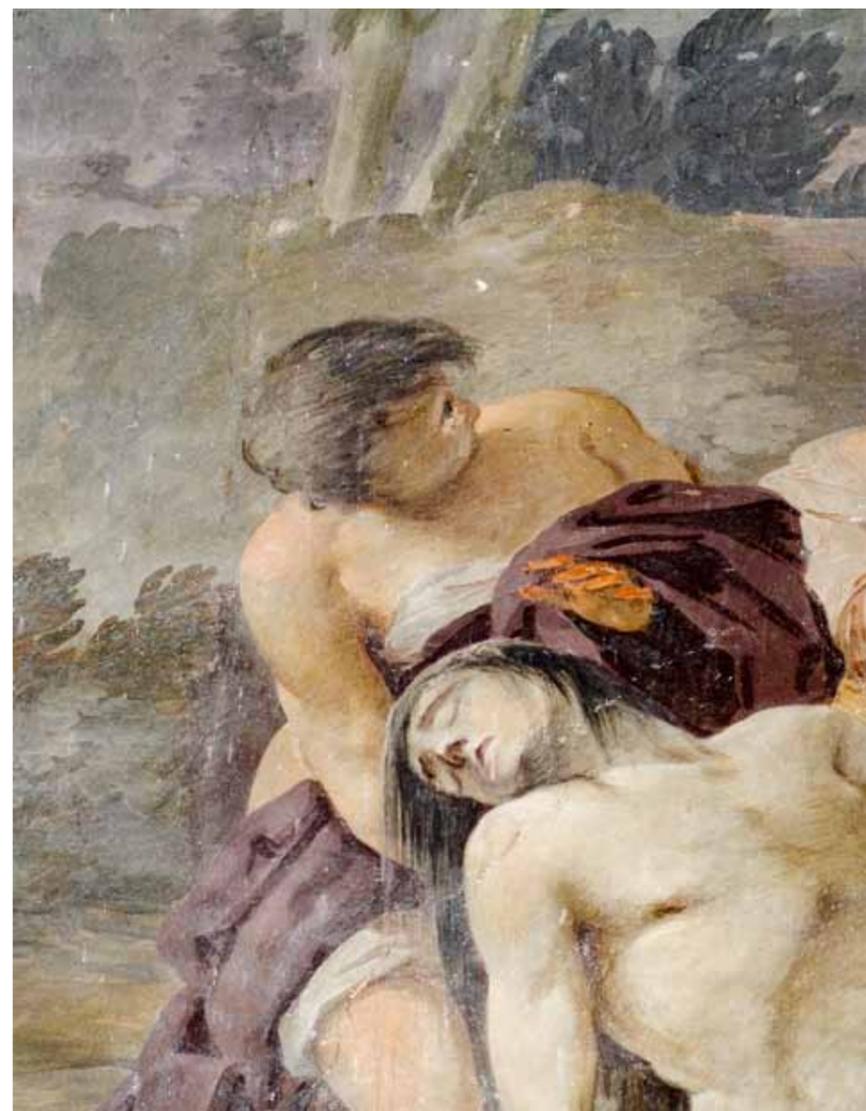
Per l'Abbazia aveva già decorato l'arco trionfale dopo il rifacimento del 1745<sup>24</sup> ed aveva contemporaneamente fatte *prospettive nella galleria abbaziale e nel corridoio dell'orologio, sopra porte e finestre ritoccate e in parte rifatte le figure rappresentanti le virtù sopra i pilastri che sostengono la cupola della Chiesa; fatti di nuovo tutti i detti pilastri con quelli del coro, e ritoccati tutti gli altri della chiesa, come pure aver dato il colore di noce a tutte le porte del dormitorio.*<sup>25</sup> Interessante il riferimento alle *Virtù* sopra i pilastri della cupola. Probabilmente anche questo motivo, ampiamente sviluppato nella cupola dipinta dal Milani, è tratto dalla precedente decorazione al pari degli evangelisti.

Indubbiamente dipingere la cupola della più importante sede di culto della città e per parte della Romagna, era una commissione di prestigio per ogni pittore. Al contempo ormai da tempo non si dipingevano cupole di questa dimensione e importanza. L'ultima, analoga per rilevanza, può essere considerata quella del Cignani per il Duomo di Forlì.

<sup>23</sup> Dom Giustino Farnedi, op. cit. p. 60

<sup>24</sup> ibidem

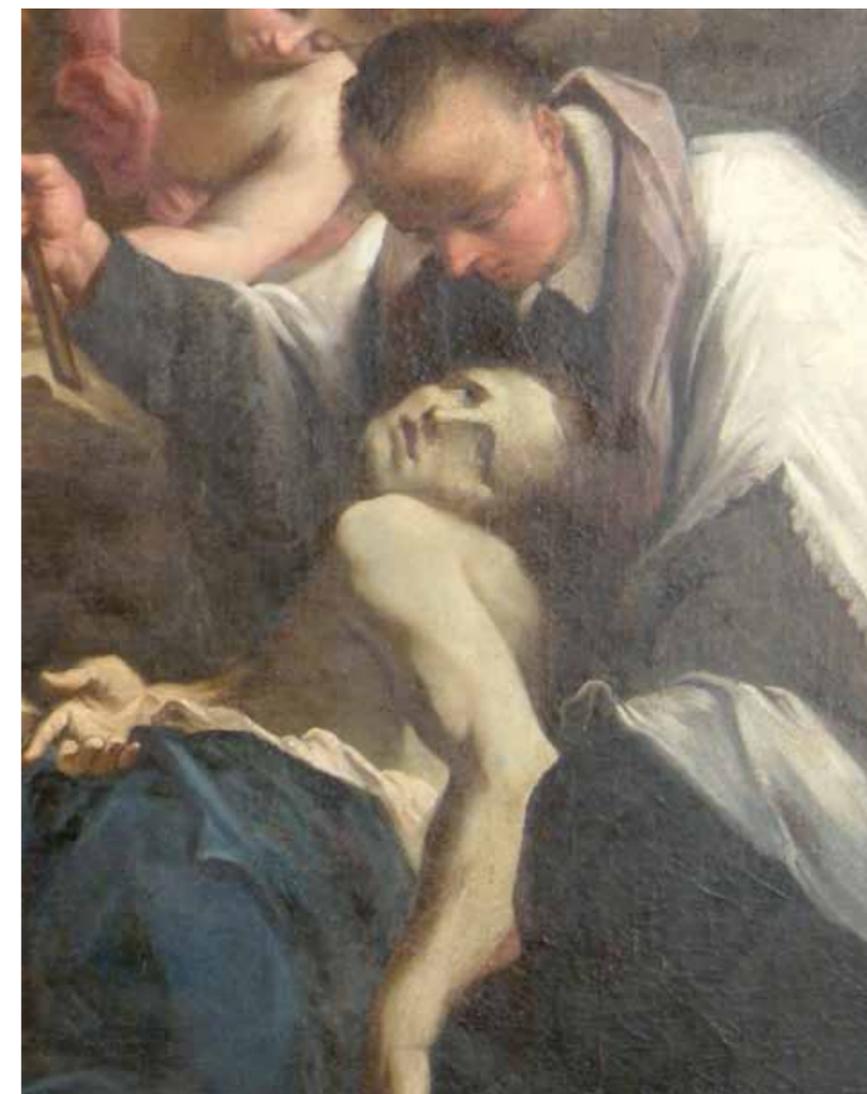
<sup>25</sup> Ibidem p. 61 con indicazione della nota d'archivio.



Milani, chiesa di san Zenone, particolare di uno dei miracoli del Santo.

Ed è da considerare che il Milani, nel suo peregrinare per la Romagna, non può non essersi soffermato sulla cupola del Cignani e sull'attività del maestro che a Forlì aveva impiantato una bottega di lunga durata dalla quale erano usciti numerosissimi allievi operosi dappertutto per la Regione. Tra questi anche i fratelli Bondi da Forlì<sup>26</sup> che a Cesena hanno lasciato un bel dipinto, originariamente eseguito per l'oratorio della confraternita dei Fabbri Ferrai e oggi custodito nella chiesa di San Giorgio in Bagnile<sup>27</sup>. La figura del morente sostenuto dal sacerdote per il quale intercede Martiniano presso la Vergine può aver ispirato Milani in uno dei miracoli di San Zenone, nell'omonima chiesa, ove è rappresentato il Santo in atto di impartire la benedizione ad un moribondo che ricorda da vicino l'analogo soggetto dei Bondi.

Anche i due quadroni dipinti da Cagnacci e posti nel tamburo della cupola forlivese, sembrano aver lasciato traccia in Milani<sup>28</sup>. Quelle figure di Santi singolarmente ritagliate sull'azzurro intenso del cielo, trovano analogo riscontro negli apostoli e soprattutto negli angeli che si affacciano dal davanzale retto dai telamoni che introduce all'Assunzione della Vergine. Sono figure che vivono singolarmente sullo sfondo di un analogo cielo azzurro, oggi molto meglio go-

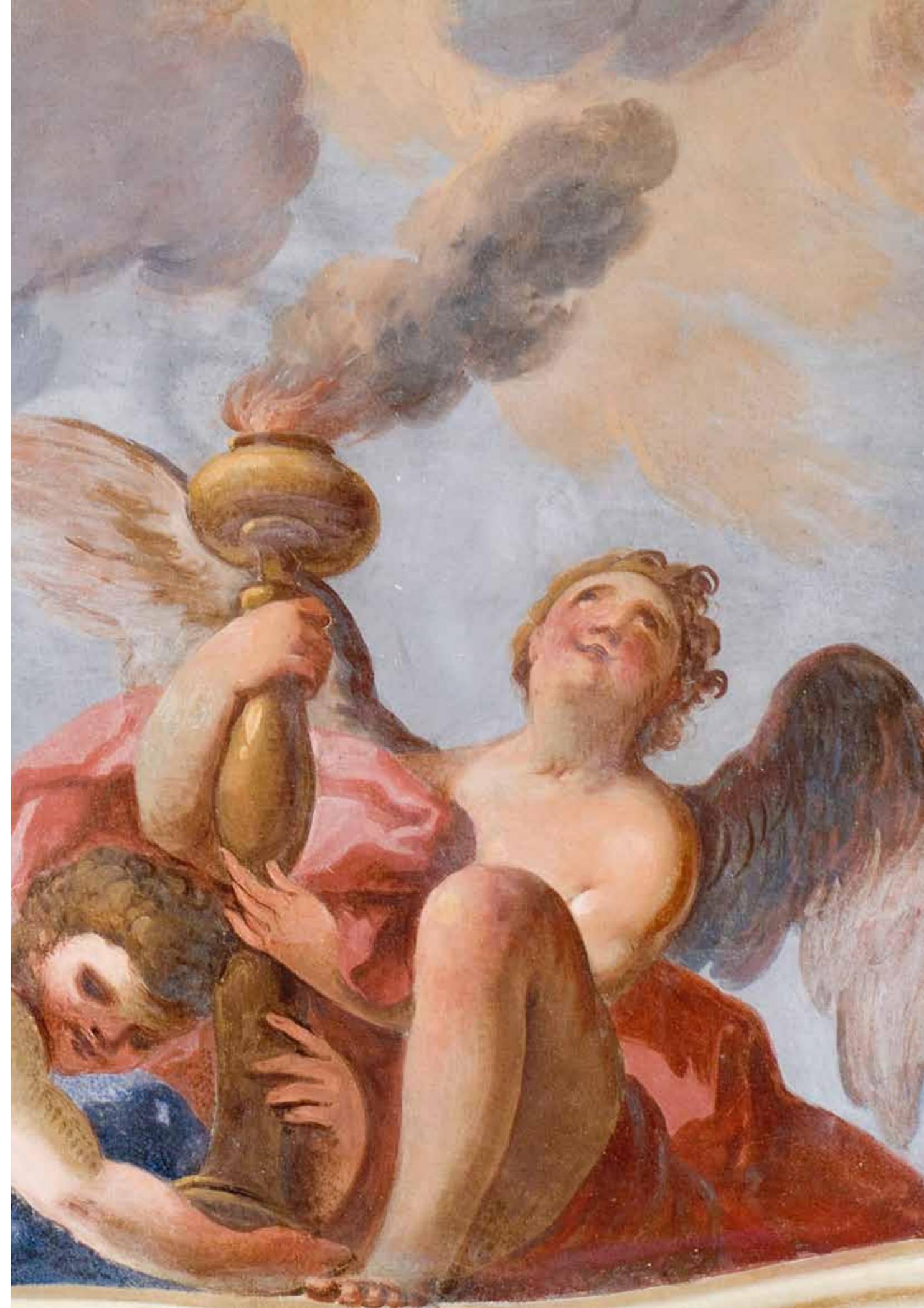


Felice e Andrea Bonci, San Giorgio in Bagnile, San Martiniano intercede per un morente, particolare

<sup>26</sup> Per Felice Andrea Bondi e Francesco Antonio Bondi cfr. Giordano Viroli, *Pittura del seicento e settecento a Forlì*, Nuova Alfa editoriale, 1996, pp. 99-103

<sup>27</sup> L'Andreini, descrivendo la chiesa della confraternita dei Fabbri ferrai, cita un dipinto che rappresenta La "B. Vergine col Bambino e S. Martiniano", attribuendolo al "Bondi di Forlì. Che il dipinto descritto su quell'altare fosse proprio il nostro dipinto è provato dal disegno che accompagna la descrizione, che trova puntuale riscontro nella nostra opera.

<sup>28</sup> Le due grandi tele raffigurano la Gloria di San Mercuriale e la Gloria di San Valeriano, misurano cm 410 x 231 ciascuno e oggi sono conservati nella Pinacoteca civica di Forlì. Ultima dettagliata scheda sulle opere in: *Guido Cagnacci Protagonista del Seicento tra Caravaggio e Guido Reni*, catalogo della mostra a cura di Daniele Benati e Antonio Paolucci. Forlì Musei di San Domenico 20 gennaio 22 giugno 2008. Silvana Editoriale 2008.





dibile dopo la pulitura che ne ha riscoperto la singolare gamma cromatica.

E Forlì con la cupola del Cignani, la cui lunga storia si chiude agli inizi del XVIII secolo, sarà stato un significativo punto di riferimento per il Milani oltre che un modello imprescindibile per la pittura in Romagna del XVIII secolo<sup>29</sup>. Il Milani attinge allo stesso Cignani riproponendo, nel cielo della cupola dell'Abbazia della Madonna del Monte un'Assunta derivata dalla cupola della Madonna del Fuoco del Duomo di Forlì, a sua volta debitrice dell'Assunta di Lanfranco in Sant'Andrea in Valle, a Roma.



Carlo Cignani, *Cattedrale di Forlì, cupola della cappella della Madonna del Fuoco particolare dell'Assunta.*

Derivata dalla cupola della Madonna del Fuoco del Duomo di Forlì, a sua volta debitrice dell'Assunta di Lanfranco in Sant'Andrea in Valle, a Roma.

Dipinta in maniera speculare e posta in uno spazio molto più lineare, la figura ha modo di dilatarsi, ma resta identico l'atteggiamento della Vergine e molto simili i grandi angeli che la reggono. Si osservino i due angeli proposti di spalle simili nel movimento dell'ala e nella posizione del piede. Analoga somiglianza corre tra i due giovani angeli nudi e frontali sui quali poggia il piede della Madonna.

Altra primaria fonte per la cupola del Monte, da tutti riconosciuta, è il Correggio. La provenienza parmense del pittore, il suo ritorno per l'esecuzione dell'affresco nella Chiesa di San Giuseppe, rendono ancora più significativo il richiamo letterale alla cupola del Correggio. Le finestre

ovate, gli apostoli, le conchiglie che fanno da sfondo ai quattro evangelisti sono rielaborate dalla cupola di Parma anche

<sup>29</sup> Beatrice Buscaroli, *Carlo Cignani. Affreschi dipinti disegni*. Bertinello Arti Grafiche 1991, p. 196. Il contratto per la realizzazione della Cupola della Madonna del Fuoco nella Cattedrale di Forlì venne stilato il 16 settembre 1680, ma l'opera venne consegnata il 28 maggio 1706.

se a Parma le conchiglie sono *accoglienti abitacoli per i Santi protettori* e a Cesena gli apostoli *vengono rigidamente inseriti nei troppo stretti pennacchi*<sup>30</sup>. Sui quattro evangelisti del resto sappiamo anche che il Milani è invitato a copiare gli altri del Masini allora ancora esistenti. Resta da capire se il motivo a conchiglia fosse una ricezione del Milani o appartenesse già all'impaginazione del Masini che potrebbe essere stato il primo a serbare memoria dell'opera parmense.

Ma l'idea più significativa tratta da quella cupola la troviamo nell'incedere degli apostoli, a Parma posti a fiancheggiare ognuna delle otto finestre della cupola e sormontati dai gruppi angelici che si accalcano sul cornicione del tamburo e che a Cesena sono posti sullo stesso piano degli angeli.

Osserviamo però l'analogo incedere in due gruppi che si originano dallo stesso punto, diametralmente opposto all'Assunzione della Vergine. Anche a Parma gli angeli potrebbero sovrastare il sepolcro mariano che a Cesena è reso visibile dal lenzuolo dal quale cadono verso il basso le mistiche rose. Nella cupola del Correggio una lacuna non consente di osservare chiaramente questo spazio che potrebbe essere integrato per una corretta lettura, dall'opera del Milani. Dai lati della finestra ovata di questo lato del tamburo muovono gli apostoli, divisi in due schiere per ricongiungersi sul lato dell'ottagono a questo speculare sormontato nel cielo dalla Vergine Assunta. Nella cupola del Correggio i due apostoli posti ai lati di questo lato dell'ottago-

<sup>30</sup> Mariacristina Gori, *Decorazioni a Cesena*, op. cit. prefazione di Anna Maria Matteucci, p. 8





no tengono le mani levate in alto in un gesto che a me è apparso, nel dipinto del Milani, di natura sacerdotale e che Gould, a Parma, interpreta come atteggiamenti che caratterizzano le figure più vicine alla Madonna e perciò *abbacinati dal fulgore del suo passaggio*<sup>31</sup>. Un approfondimento iconografico della cupola del Correggio potrebbe forse portare a ipotesi diverse e rendere giustizia a Padre Resta<sup>32</sup> che nel XVIII secolo definiva lo spazio attorno agli apostoli come la tomba della Vergine. Una lettura che appare incomprensibile a David Ekserdjian<sup>33</sup>,

tico sviluppato già da Cagnacci nelle sue grandi tele per il duomo di Forlì.

Se da Correggio Milani trae più di un riferimento iconografico, alle volte anche una ripresa letterale nelle figure degli apostoli, da Cignani deriva la Madonna Assunta e i tanti angeli che trovano riscontro in Cignani e nei maestri dell'Accademia Clementina.



ma che probabilmente la tarda ripresa del Milani potrebbe aiutare a rivalutare.

Tutta l'opera è sostenuta da una razionalità compositiva che ha impedito di cogliere i riferimenti al Cignani il cui vorticare è qui sostituito da uno spazio ben calibrato che le figure occupano e scandiscono, favorite anche dall'intelaiatura architettonica pensata per valorizzare i vari episodi e le singole figure. Tutto il contrario del turbinio cignanese e dei vortici in cui vengono attratte le figure del Correggio.



La cupola del Correggio è ben presente al Milani al punto da trarre da essa puntuali riferimenti anche per alcune parti marginali come i grossi frutti che raccordano in Correggio i pennacchi al tamburo e lo stesso motivo decorativo che completa l'estradosso delle conchiglie che racchiudono i Santi protettori di Parma. Ritroveremo analoghi frutti riproposti da Milani con diversa capacità e nuova sensibilità, un inesauribile repertorio di originali "modelli" incastonati tra gli archi di raccordo e il soprastante tamburo. Analogamente le conchiglie saranno rifinite esternamente con gli stessi decori architettonici. Allo stesso modo le torce impugnate a Parma dagli angeli rivivono nel nostro artista, singolarmente isolate, ritagliate quasi sullo sfondo dell'azzurro del cielo recuperando un rapporto croma-

Movimenti e rimandi tra le figure sostituiti dalle calibrate immagini di profeti ed eroine che nel Milani si caratterizzano per l'attenzione alle raffinate vesti, per la delicatezza degli incarnati, recuperando una tradizione tutta emiliana che trova l'archetipo in Cignani per proseguire con Franceschini e Creti approdando al più familiare Giacomo Monti.

Sono questi i riferimenti stilistici del Milani che non lo abbandonano nemmeno quando ripropone figure estrapolate dal ciclo dipinto dal Giaquinto per la Cattedrale di Cesena. Del resto dovendo dipingere lo stesso soggetto mariano il riferimento alle figure del maestro di Molfetta era quasi un obbligo. Lì era stato sviluppato il tema della genealogia della



31 Cecil Gould, *The Paintings of Correggio*, London 1976, p. 111

32 Padre S. Resta, *Correggio a Roma*, ed. A.E. Popham, Deputazione di Storia Patria per le Provincie Parmensi, vol. IX, supplemento, 1958 p. 68.

33 David Ekserdjian, *Correggio*, Silvana Editoriale, 1997, p. 250.



Vergine che culmina al Monte nell'Assunta.

Tema che, pur sviluppato con una diversa iconografia, era stato anche al centro delle cupole del Correggio nella Cattedrale di Parma e del Cignani nel Duomo di Forlì. Anche in queste opere, quando paghi delle analisi stilistiche ci sarà tempo per lo studio iconologico, solo accennato negli studi contemporanei, scopriremo significative consequenzialità scritturali che daranno ordine all'apparente caos delle figure.



Corrado Giaquinto, *Cattedrale*, particolare del Padre Eterno.

La razionalità spaziale che contraddistingue l'ultima grande cupola di Romagna, forse d'Italia, ha favorito la lettura analitica delle varie storie che riguardano tanto gli insiemi che le singole figure.

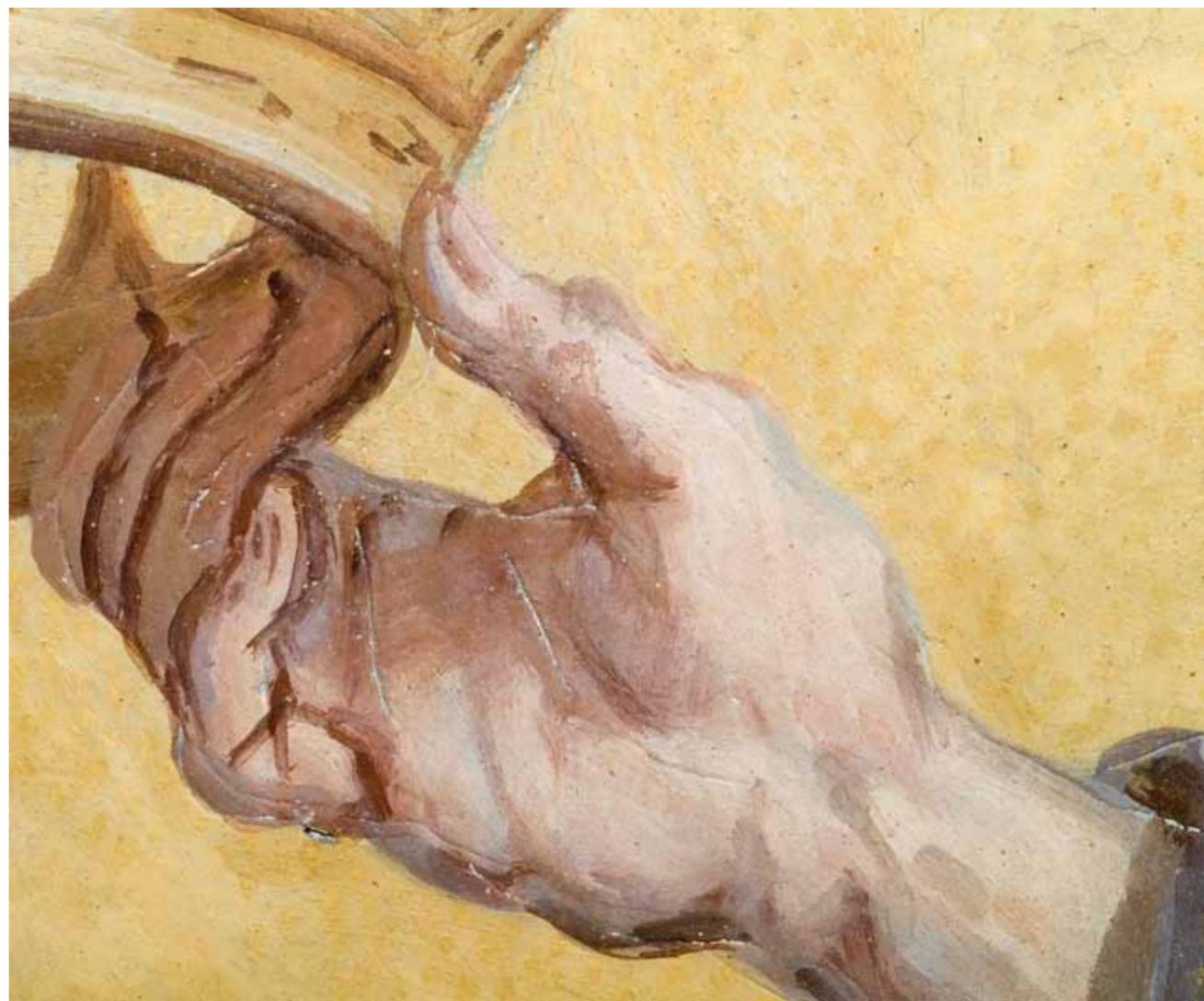
Questo stesso ordine compositivo rende il Milani refrattario allo svolgimento pittorico del Giaquinto anche quando estrapola dal maestro singole figure come nel caso del Padre Eterno incorniciato dall'ampio mantello sollevato in alto dall'invisibile turbinio del vento. La figura è analoga al Padre eterno che nel catino dell'abside della Madonna del Monte incorona la Vergine. In controparte, la figura che in Giaquinto coglievamo nel suo materializzarsi sul cielo dorato dell'ultimo empireo, in Milani giganteggia assisa su un trono di nuvole, avvolta in





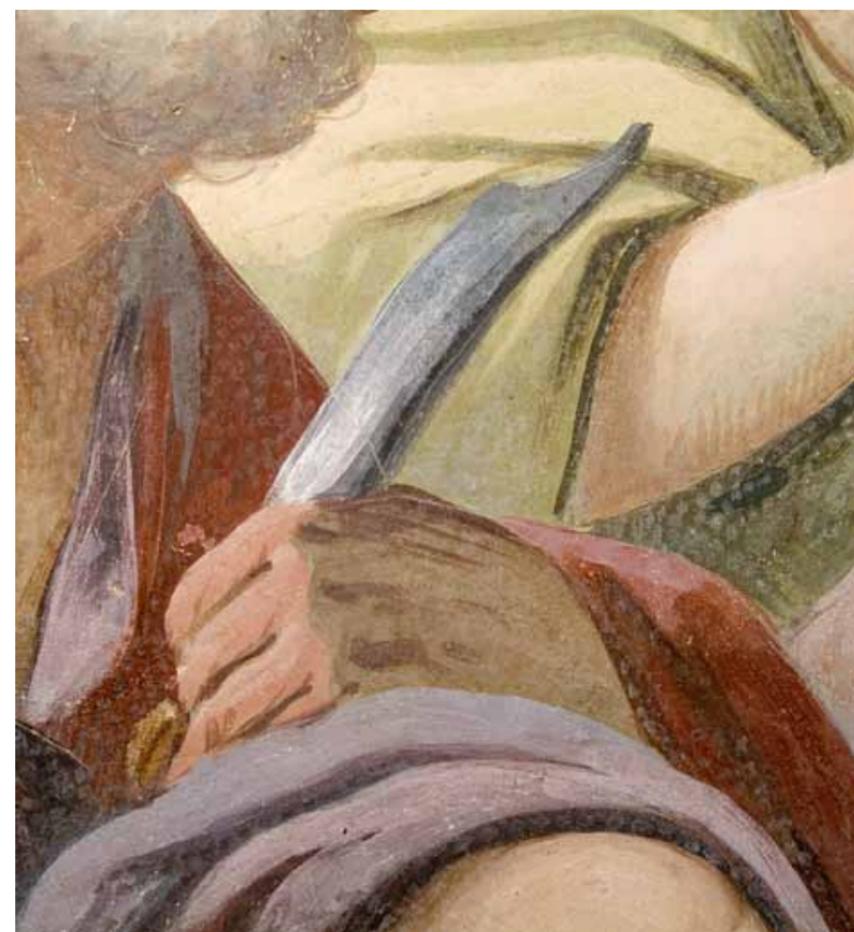
un ampio mantello sovrabbondante di pesanti panneggi. La figura che in *Giaquinto* è appena suggerita dalle linee tracciate sul muro ancora fresco è nel *Milani* descritta indugiando nei tanti particolari e dando fisionomia al dettaglio delle mani e del volto.

Così che il pur evidente modello del *Giaquinto* è ricondotto nell'alveo della concreta accademia bolognese e le mani – analoghe alle altre che impugnano il coltello in *Abramo* o che

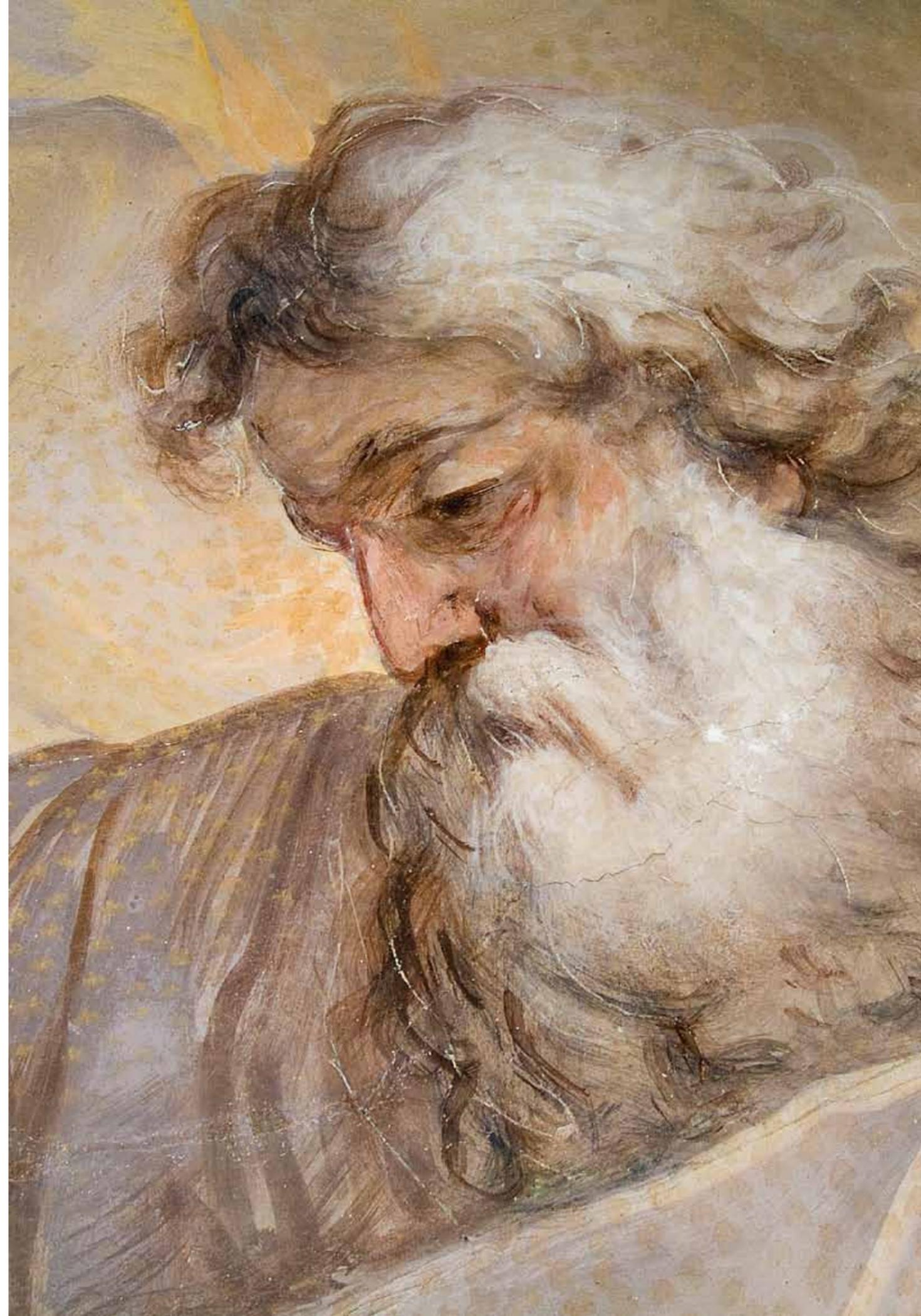
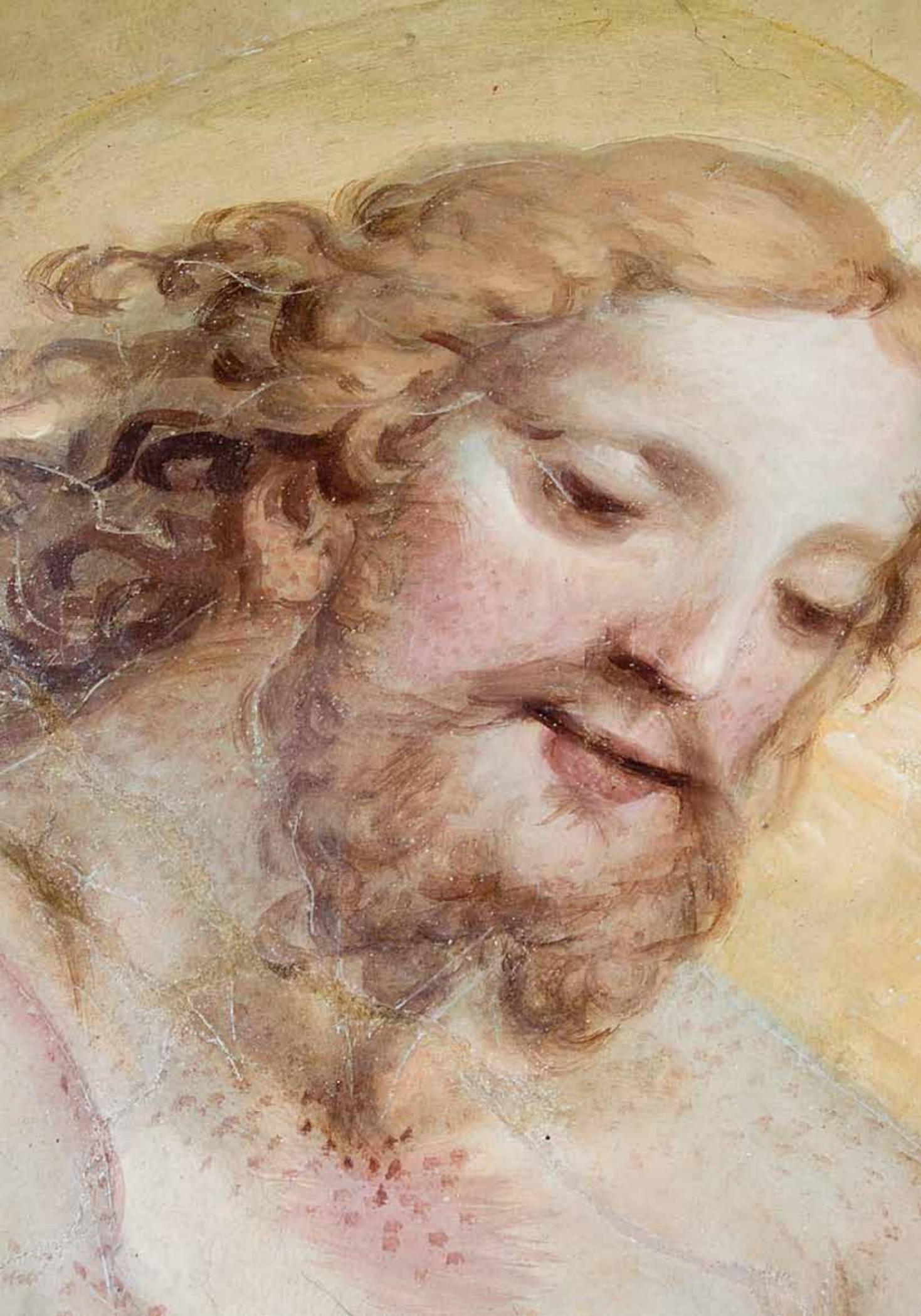


provano a far vibrare le corde dell'arpa con in *Davide* – sono forti e realistiche, più consone ad un contadino romagnolo che all'empireo celeste. Il Padre Eterno siede fisicamente sul trono di nubi che ne visualizzano il peso mentre nell'infinita moltitudine di testine di putti che scalano il cielo dorato, torna prepotente la lezione di Cignani, dalla cupola ai dipinti su tela come la bella *Madonna* e *san Filippo Neri* della Pinacoteca di Forlì, eseguita con il figlio Felice<sup>34</sup>. Si osservi però l'indubbia abili-

<sup>34</sup> Giordano Viroli, *Pittura dei Seicento e del Settecento a Forlì*, Nuova Alfa



editoriale, 1996, fig. 54.

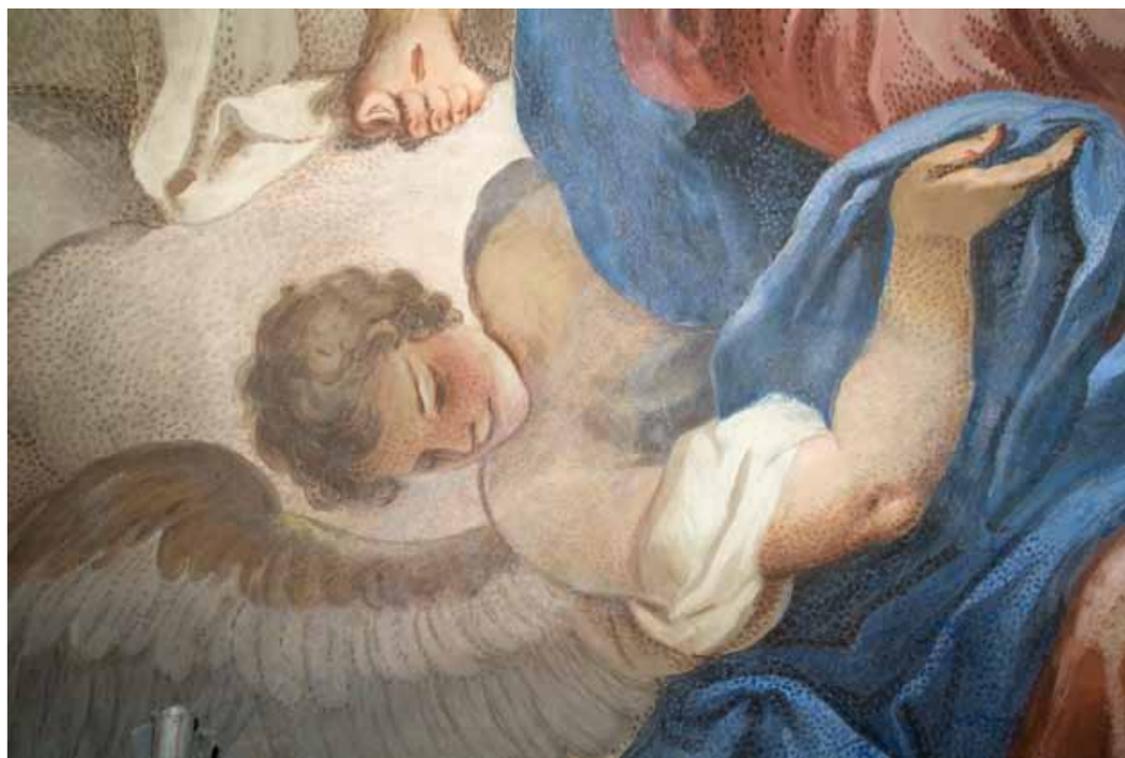




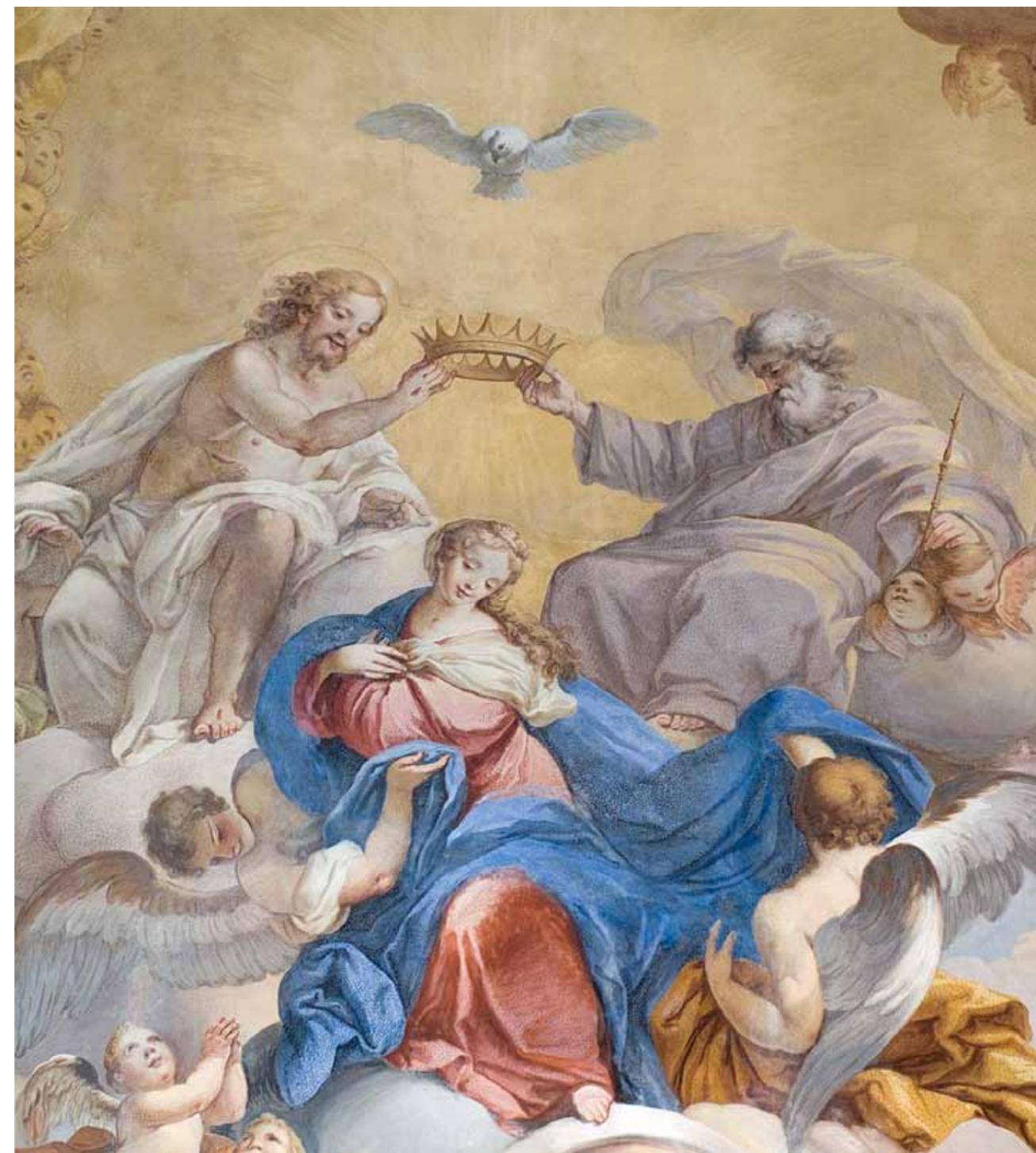
tà mostrata dal Milani nel lavorare a buon fresco. La solarità dei suoi colori, la capacità di dare corpo ad un particolare del volto con il tocco di una pennellata veloce e sicura, danno al grande dipinto, esaminato nei particolari, la freschezza di un acquerello. Al contempo la perdita di alcune finiture rivelano, proprio nel volto del Padre, i vari passaggi per giungere all'effetto finale della pittura. Il "modello", seguendo una prassi caratteristica del pittore, sarà poi ripetuto in altre occasioni e lo ritroveremo identico nella cupola della chiesa di Montiano.



Ancora l'angelo disteso orizzontalmente dietro la Vergine che abbraccia sostenendola per il fianco, mentre libra l'ala visibile in volo è tratto, sempre in controparte, dall'angelo del Giaquinto, colto in analoga posizione. Giaquinto fa scattare la sua figura che segue il moto che avvolge il cupolino. Milani pone il suo angelo in uno spazio molto più composto e determinato, sostituendo al moto la perfezione dell'equilibrio compositivo della scenografica composizione, nella quale ogni personaggio occupa uno spazio ben definito. Sarà il colore a dare spes-



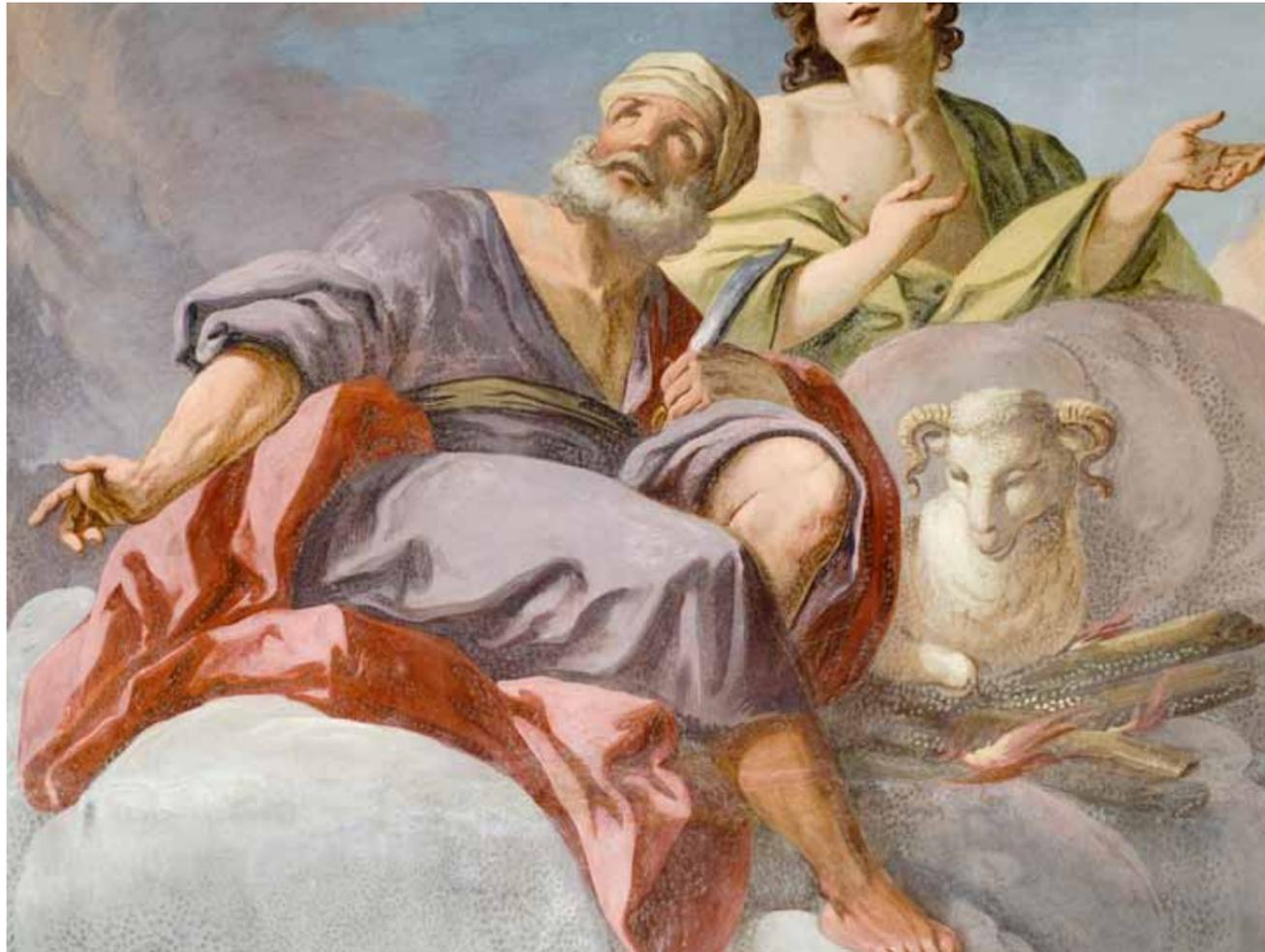
Corrado Giaquinto, *Cattedrale*, particolare dell'angelo





sore alla figura che sapientemente dosa la luce che accarezza il corpo, lasciando coperto dall'ombra del manto della Vergine parte del volto, evidenziato dal riverbero della luce dorata sul mento e sul braccio, fino a rendere riflettente il pannello del gomito. Stessa qualità per l'angelo in primo piano visto di spalle che affonda il braccio nell'azzurro del manto mariano e offre alla luce la spalla ombrata dalle ali ancora scattanti nel volo. Quando manca un modello di riferimento le figure appaiono più stanche, con qualche difficoltà anatomica come

delimitata dalle figure della Trinità. Dall'immaterialità della luce alla corposità pure esagerata di Dio Padre e Del Cristo dalle membra erculee e quasi sgraziate e dai volti particolarmente intensi. Ancora una volta il riferimento rimanda all'ambito bolognese e non per l'identificazione di un preciso modello – che magari sarà possibile trovare – ma per un'adesione ai modi dell'Accademia Clementina e nello specifico alla pittura di Giuseppe Marchesi, Aureliano Milani e Ercole Graziani.



accadrà all'angelo che si fa ombra con il manto del Cristo, poco aggraziato e quasi scorretto nell'estensione del braccio destro.

Gli spunti recuperati da Giaquinto sono assorbiti in questo rinnovato equilibrio, al punto che se non conoscessimo il modello di riferimento, sarebbero ben difficilmente riconoscibili nell'ordinata classica composizione che occupa il catino dell'abside. Domina, al centro, la Trinità che sovrasta Maria, dilatata lateralmente dai tanti angeli che su piani diversi, occupano l'empireo e si inoltrano nelle profondità dei cieli. A scendere, trapassano dal cielo atmosferico all'ultimo spazio dorato, regno della luce, anch'essa digradante verso il primo piano,



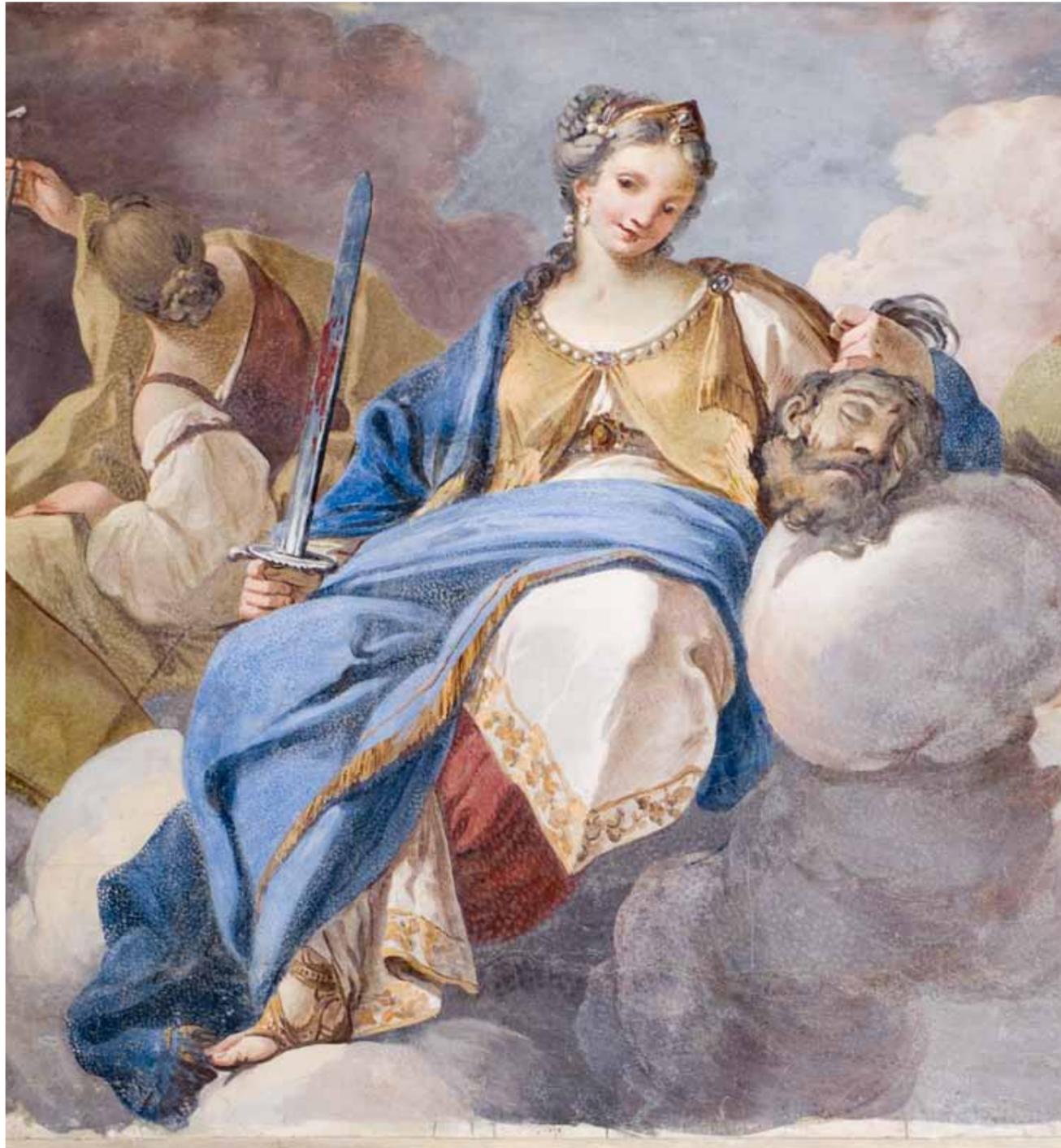
Questa rielaborazione in chiave bolognese torna con maggior chiarezza nelle storie del tamburo, che pure si ispirano alle figure dipinte dal Giaquinto in Duomo. Tuttavia, a parte la ripresa diretta di qualche figura, la composizione persegue altri ritmi in un impaginato che organizza lo spazio secondo direttrici geometrizzanti, ovvie e, alle volte, non prive di qualche ingenuità. Basterà confrontare, ad esempio, la vivacità della figura di Abramo colto in Giaquinto nell'atto di colpire il Montone sacrificale e riproposto da Milani nell'ascolto della voce celeste. Il dramma è stato sciolto in una tranquilla arcadia a cui partecipano Isacco, Lia e Rebecca, riproponendo ritmi simili a quelli più volte sperimentati da Marcantonio

*Corrado Giaquinto, Cattedrale, Sacrificio di Isacco.*



Franceschini.

Una scelta ribadita in altre scene del tamburo e sarà nuovamente il confronto con Giaquinto a sottolinearne le differenze. Osserviamo la Giuditta del molfettese con gli occhi semichiusi e le labbra serrate, ancora lorda di sangue e “prima donna” garbata, ricca di squillanti sfumature in Milani. Una figura a cui possono fare eco le note contemporanee di Mozart e la descrizione di Ozia che vede incedere Giuditta con “bisso e

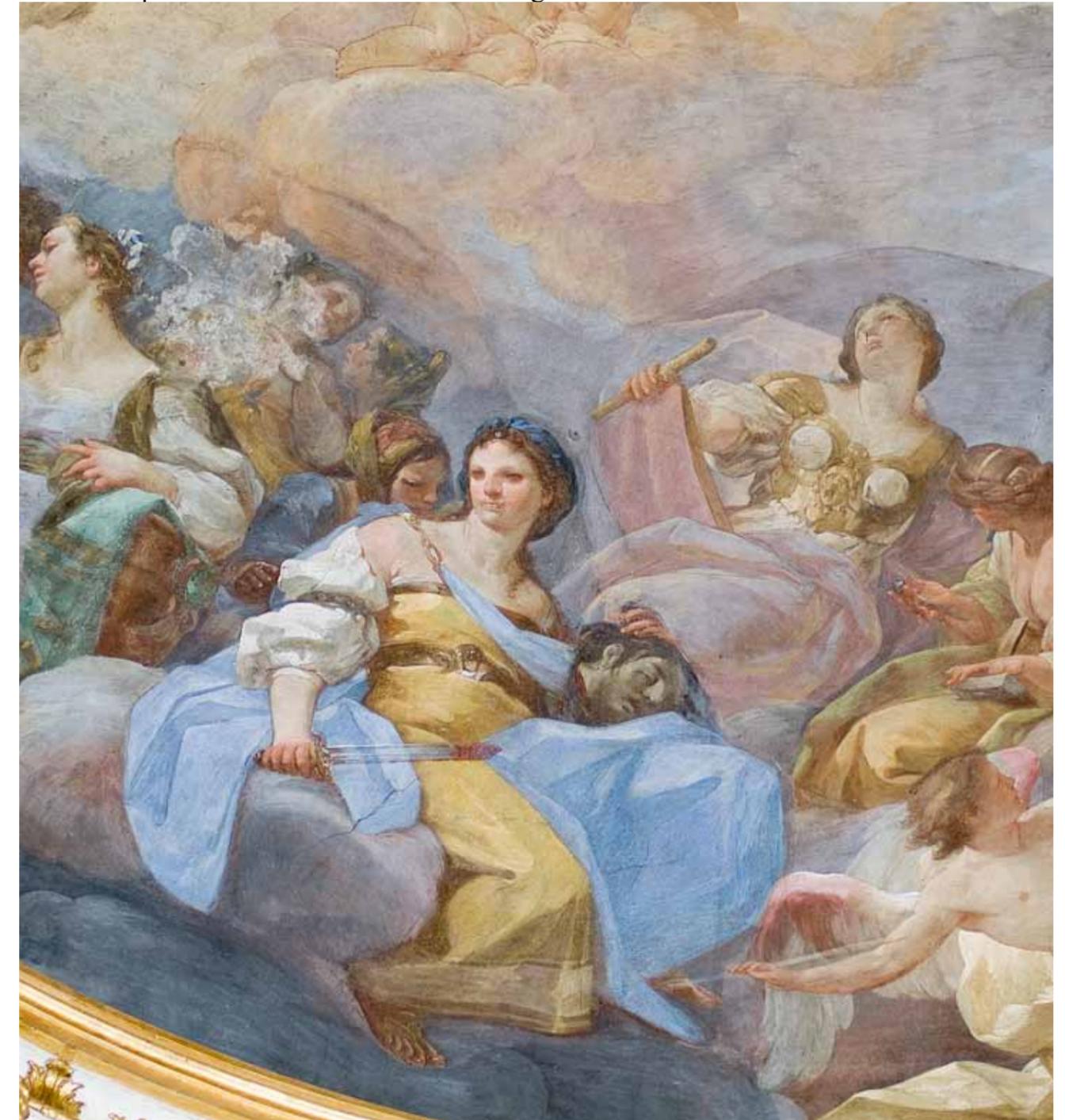


*l'oro, le gemme a che riprendi agli altri fregi di tua bellezza abbandonati? ... di balsami dorati stilla composto il crin!*

*Chi le tue gote tanto avviva e colora? ... chi questo accende insolito splendor nelle tue ciglia, che a rispetto costringe e a meraviglia”*. Al punto da doverci anche chiedere se al Monte non avessero conoscenza della “Betulia Liberata” scritta da Mozart nel 1771.

Sanguigno e carnale il Giacobbe della Cattedrale e in qualche modo scontato, non particolarmente riuscito nella figura dipinta al Monte.

I confronti potrebbero estendersi a molte alte figure con analo-

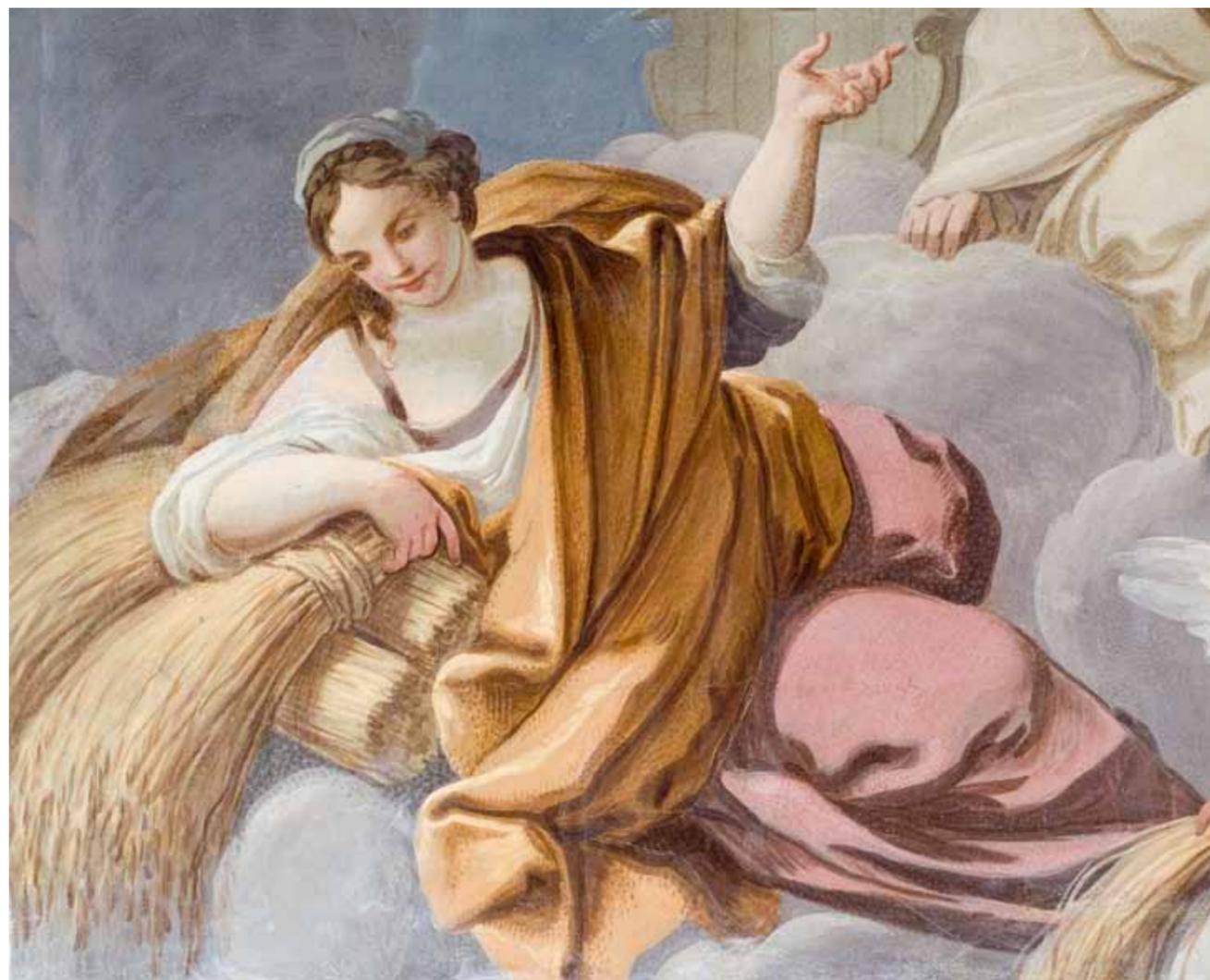


ga contrapposizione di valori cromatici e culturali che possiamo riassumere nella figura di Rut meditabonda e introspettiva,

Corrado Giaquinto, Cattedrale, Giuditta.



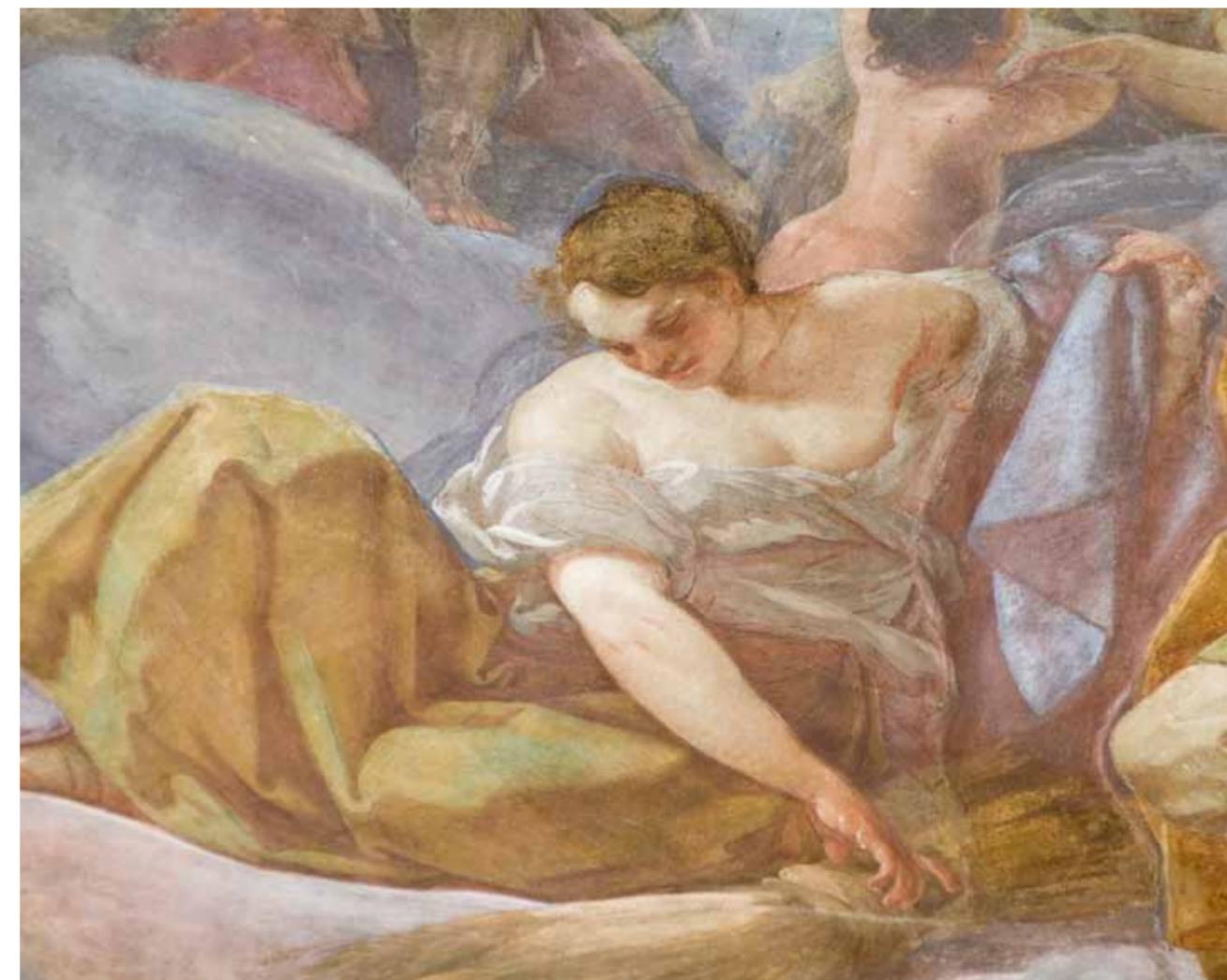
felicitemente equilibrata nei suoi chiaroscuri che danno profondità alla figura in Giaquinto e platealmente impegnata a declamare la sua parte sul palcoscenico di Milani. Osservando le figure del Milani fin nei particolari abbiamo avuto modo di apprezzare la ricca materia pittorica che, almeno in quest'opera, costituisce una caratteristica positiva del pittore cesenate. Da rilevare inoltre il vasto repertorio di immagini che il pittore riesce a proporre sempre nuove, caratterizzando ognuno dei



numerossimi angeli festanti che si dipanano sugli archi, accanto agli evangelisti, nel catino absidale e attorno alla Vergine. Un tripudio di incarnati resi vivi dalla pennellata veloce e dal chiaroscuro. Notevole anche la capacità di personalizzare le singole Virtù attraverso la ricerca di uno sguardo, il tocco di luce sui capelli, evidenziando un gioiello o un'acconciatura.

Una caratterizzazione che la pittura in origine doveva mostrare ancora più intenso e dettagliato. L'opera infatti è giunta a noi dopo aver subito numerosi ripristini e aver superato – non

senza danno – i bombardamenti che si abatterono sulla basilica nell'ottobre del 1944<sup>35</sup>. Ciò nonostante è ancora possibile cogliere i valori cromatici rinforzati dai tocchi di luce che davano spessore alle guance e volume alle vesti quasi si trattasse di bozzetti alla Domenico Pedrini. Il restauro ha restituito una bella luminosità a questa pittura che assieme all'altra, ancora non studiata, per Palazzo Romagnoli, rappresenta la maturità pittorica del Milani e un punto di riferimento nella Romagna di fine secolo. Il Milani



Corrado Giaquinto, Cattedrale, Rut.

chiude dignitosamente una lunga stagione pittorica e in qualche modo fa già presagire le novità che stanno per arrivare e che troveranno un meraviglioso interprete in terra di Romagna nella pittura di Giani e nelle Accademie d'arte che nel corso del XIX secolo, rinnoveranno il volto pittorico della Regione.

Osservando le singole scene si ha la percezione di una pittura ordinata e composta. Addentrando nei particolari sarà possibile Placido Zucal o.s.b., *Clausura violata*, Cesena 1994; Don Piero Altieri, nella bufera della guerra, in "Storia della Chiesa di Cesena" a cura di Marino Mengozzi, vol. I/2, stilgraf 1998, passim



bile cogliere il caratteristico “tocco” del pennello che ravviva e personalizza ogni immagine. In questi particolari è possibile osservare puntuali riscontri con i bozzetti eseguiti per la realizzazione della cupola ed oggi esposti presso la Pinacoteca Comunale di Cesena. Sono piccoli dipinti che la data 1771 posta dietro l’incoronazione della Vergine ha permesso a Savini di identificare quali bozzetti preparatori per la grande cupola<sup>36</sup>. Tra bozzetti e l’opera cambia del tutto il registro cromatico e le tinte pastello della cupola appaiono del tutto falsate nei bozzetti, anche per effetto del fondo bruno di preparazione dei dipinti. Una caratteristica che è possibile riscontrare in numerose tele del pittore che alle volte usa il colore di preparazione quale parte integrante della pittura. Così, ad esempio, sono costruite le due grandi tele poste nel salone di palazzo Romagnoli con dipinte due storie di Cesare: il passaggio del Rubicone e l’Uccisione di Cesare.

Se non fosse per la data – la cui autografia è pur sempre discutibile – verrebbe da pensare non a modelli progettuali, ma a “copie” magari realizzate per far conoscere il suo “capolavoro”.

Resta comunque evidente la sostanziale differenza – ed è una differenza che depona a favore della realizzazione dell’opera – tra i bozzetti e l’affresco. Un divario, del resto, caratteristico del Milani che oscilla tra la solarità della pittura ad affresco e i toni incupiti della sua pittura ad olio.



Milani. Pinacoteca Comunale, bozzetti per la cupola



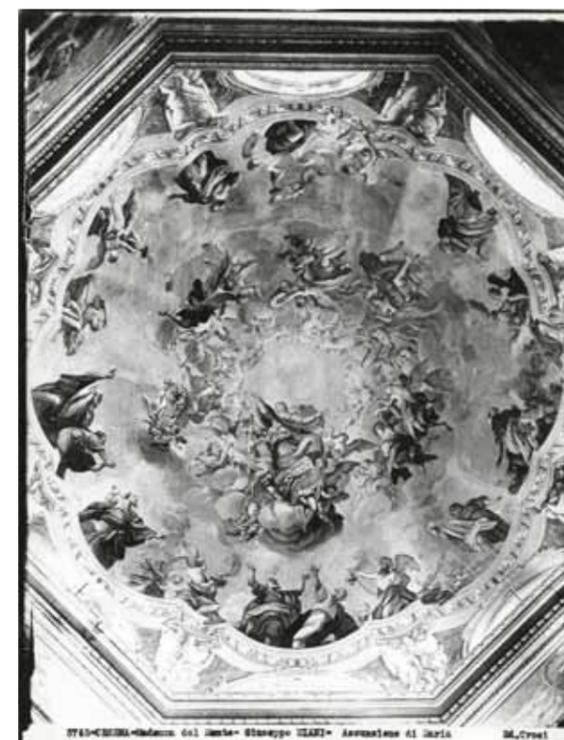
36 I ventiquattro bozzetti vengono citati da Savini fin dalla tesi di laurea e successivamente discussi nel catalogo della mostra *la pittura a Cesena nel Settecento*, op. cit. p. 61. Nell’incoronazione della Vergine è riportata, sul retro, la data 1771.

## Storia di una manutenzione

Introducendo le osservazioni sul restauro appena concluso, volevo far menzione di altri evidenti restauri che si sono resi necessari nel tempo e accennare alla “materia” pittorica. L’ultimo significativo intervento di restauro si data dopo il bombardamento del 1944 nel quale è andato distrutto parte dell’affresco della cupola e in particolare la figura della Vergine e la parte superiore degli angeli a lei più vicini. Forse è per questo che non riusciamo a cogliere appieno il “prestito” iconografico dal Cignani anche se la ricostruzione proposta è estremamente simile all’originale. Possiamo affermarlo grazie ad una serie di fotografie professionali realizzate prima del crollo a seguito dei bombardamenti, certamente noti al restauratore che ha eseguito l’intervento nel 1947<sup>1</sup>. In quell’occasione si è scelto di ripristinare la parte caduta. Probabilmente qualche decennio più tardi, sotto la spinta di un purismo



estremo, questo intervento non sarebbe stato ammissibile, e si sarebbe optato per una tinta “neutra” che avrebbe lasciato un enorme cratere nella cupola mutilando il ciclo iconografico, ~~più~~ dell’immagine più significativa: la Vergine Assunta. I danni causati dai bombardamenti sono ingenti e dettagliati nel “preventivo di spesa” redatto da De Carolis:



“nella chiesa, agli affreschi del Razzani (erano ancora attribuiti a Razzani gli affreschi del catino absidale) nell’abside si

<sup>1</sup> Il carteggio custodito presso l’archivio della Soprintendenza ai Beni Storici, Artistici e Etnoantropologici documenta che al 14 febbraio del 1947 i lavori di restauro “sono quasi al termine” (cfr. lettera della Soprintendenza ai Monumenti prot. N. 159). Con successiva comunicazione del 9 marzo 1947, prot. N. 284, i Soprintendenti “alle Gallerie” Sorrentino e il soprintendente ai Monumenti arch. Capezzuoli concordano un sopralluogo per il collaudo da effettuarsi il 21 marzo.





riscontra una lesione in corrispondenza della gamba del Gesù che bisogna stuccare e restaurare, come pure diversi buchi causati da schegge da stuccare e restaurare. Nella fascia di raccordo fra l'abside e il presbiterio, nella decorazione geometrica a chiaroscuro e a finto oro del cassettonato la caduta di circa 4 mq della decorazione va ripresa. La grande cupola, opera del Milani, per lo scoppio di due granate perforanti e dirompenti è stata colpita al centro causando la perdita di ca 10 mq di affresco, e danneggiando in modo grave la parte su-



in alto angelo interamente rifatto e a destra angelo del tutto ripreso nella parte superiore del volto.



periore della Madonna e parte degli angeli che li contornano. Gli otto scomparti del timpano sono da pulire e da riprendere, due dei quali con danni abbastanza gravi. Gli evangelisti dei pennacchi da pulire, da riprendere lesioni e restaurare<sup>2</sup>.

Il restauratore De Carolis ha portato a compimento un ottimo restauro, quasi certamente avendo a modello le foto che presentiamo. Senza confondersi con la pittura originaria è riuscito ad armonizzare le figure anche quando si è trattato di innestare un busto nuovo sulla parte originaria del corpo. Ha provato anche ad imitare la tecnica pittorica del Milani riproponendo pure il fitto puntinismo con il quale il pittore rifinisce, o meglio, prova a far vibrare le sue figure.

Probabilmente in questa occasione sono stati anche rinforzati questi effetti sulle parti originarie. Il restauro *post bellum* ha riguardato in realtà, almeno da un punto di vista estetico, l'intera decorazione. Infatti se le granate penetrate in Chiesa hanno provocato uno squarcio distruggendo l'immagine dell'Assunta, numerose altre schegge hanno bucherellato le scene del tamburo che sono state risarcite in maniera piuttosto

<sup>2</sup> Archivio storico Soprintendenza ai Beni Storici, Artistici e Etnoantropologici di Bologna, coll. FO176. Preventivo di spesa redatto il 9 giugno 1946

approssimativa.

Nella relazione di De Carolis non si fa cenno a particolari danni delle vele che, prima del nostro restauro, risultavano tra le parti staticamente più compromesse con vistosi distacchi dell'intonaco che è stato necessario mettere in sicurezza prima ancora di completare i ponteggi. Evidentemente si tratta di danni sopraggiunti collegati alla statica generale dell'edificio. I tanti puntini con i quali Milani usava rinforzare le sue figure, ritrovate per altro in altri affreschi del maestro, sono comuni a molti frescanti almeno dal XVII secolo in avanti. Diventano d'uso comune nella pittura ad affresco assieme ad una ricca gamma di trasparenze e di colori sovrapposti al semplice affresco. L'obiettivo è quello di pervenire ad una pittura vibrante e le cui prime esperienze sono conosciute dalla fine del XVI secolo<sup>3</sup>.

In occasione del restauro Rocco Mazzeo ha condotto una campagna di rilevamento e studio sui pigmenti esaminando anche queste "finiture" puntinate, di colore brunastro, che caratterizzano molte delle figure della cupola. La pittura a buon fresco, testimoniata anche dal rilevamento della "giornate" di lavoro, risultava arricchita da numerose tinte sciolte nella calce, quasi una finitura a "mezzo fresco" caratteristiche del resto di molta pittura barocca come è stato più volte rilevato<sup>4</sup> e riscontrato anche nella pittura di Pietro da Cortona che ricorre pure ad un fitto puntinato per dare l'idea del moto<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Paolo e Laura Mora e Paul Philippot, *La Conservation des peintures murales*, editrice compositori, Bologna 1977 p. 165.

<sup>4</sup> Cfr. B. Zanardi, *il restauro e le tecniche d'esecuzione originali* in: "Il voltone di Pietro da Cortona in palazzo Barberini". "Quaderni di Palazzo Venezia" 2, 1983, pp. 11-37

<sup>5</sup> Lorenza Mochi Onori, *La piccola galleria e il grande salone di Pietro da Cortona in palazzo Barberini. Alcuni risultati dei restauri*, in: Pietro da Cortona. Atti del



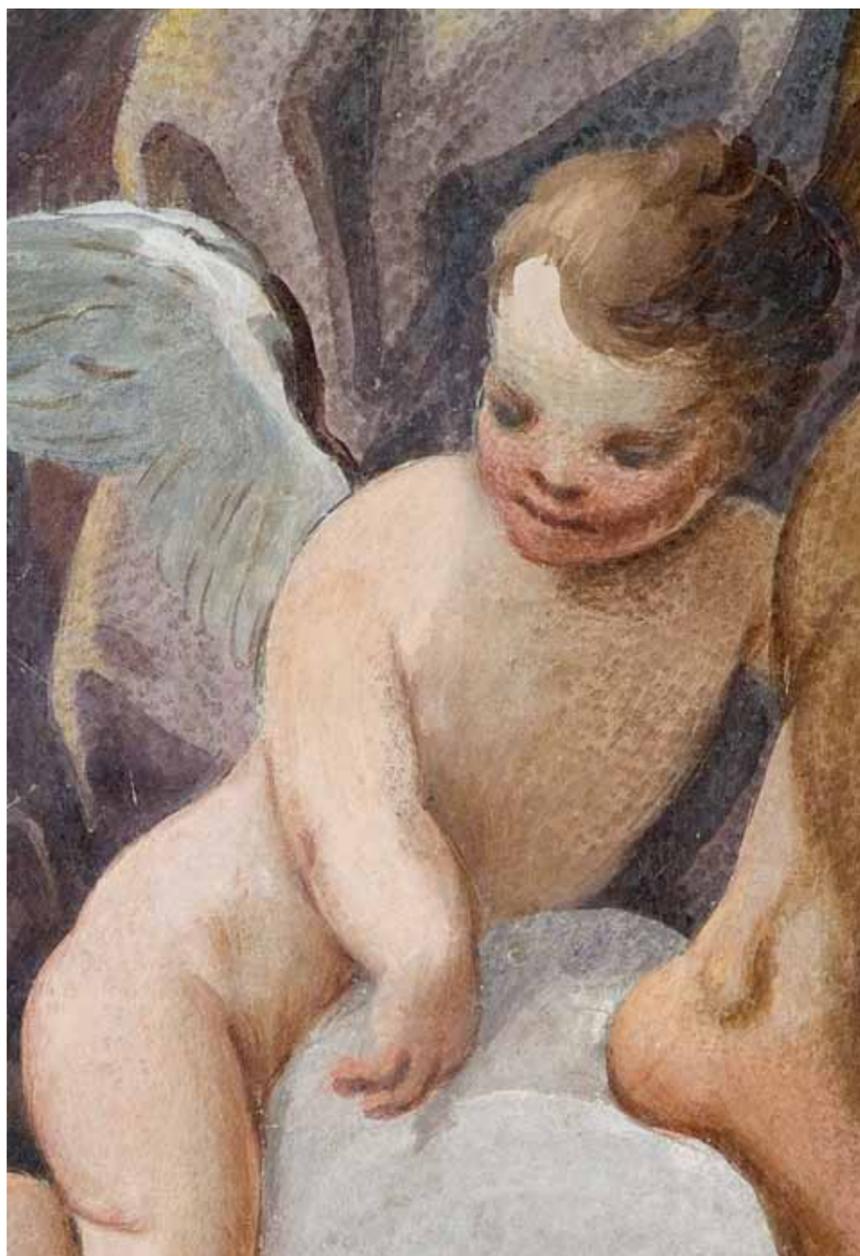


Esempi nobili e culturalmente distanti da Milani, ma significativi della diffusione di una tecnica che, probabilmente, nella cupola del Monte ha anche sofferto per la rimozione di qualche patina che verosimilmente arricchiva la gamma cromatica e fondeva il puntinismo oggi troppo evidente fino a risultare, in qualche caso, piuttosto sgraziato. Il sospetto viene osservando uno degli angeli nella vela con l'evangelista Marco. Qui i puntini, pur evidenti, sono amalgamati da una tinta di raccordo che finisce con il fondere la materia pittorica. Potrebbe costituire una possibile traccia

per integrare idealmente questa pittura, che ha ben retto agli eventi drammatici della guerra e si offre oggi al visitatore e al credente rinnovata cromaticamente e soprattutto integrata dalla riscoperta dei "marmi" dipinti dei pilastri e sottarchi che raccordano tra di loro le singole sezioni.

Evidenti le tracce dell'incisione sull'affresco a contornare le anatomiche e i panneggi delle figure che la pittura in parte corregge, sempre rispettandone le linee guida e le proporzioni.

Mariella dell'Amore che ha condotto il restauro entrerà adesso nelle specifiche tecniche dell'intervento e dell'analisi della materia.



### Vicende conservative e problematiche del restauro

Gli affreschi presentavano delle evidenti zone di sbiancamento sul cielo della cupola e in altri significativi settori, visibili fin dal basso, causate da passate infiltrazioni di umidità, che producevano piccole cadute di



frammenti d'intonaco ritrovati e raccolti sul pavimento anche a seguito di piccole scosse sismiche.

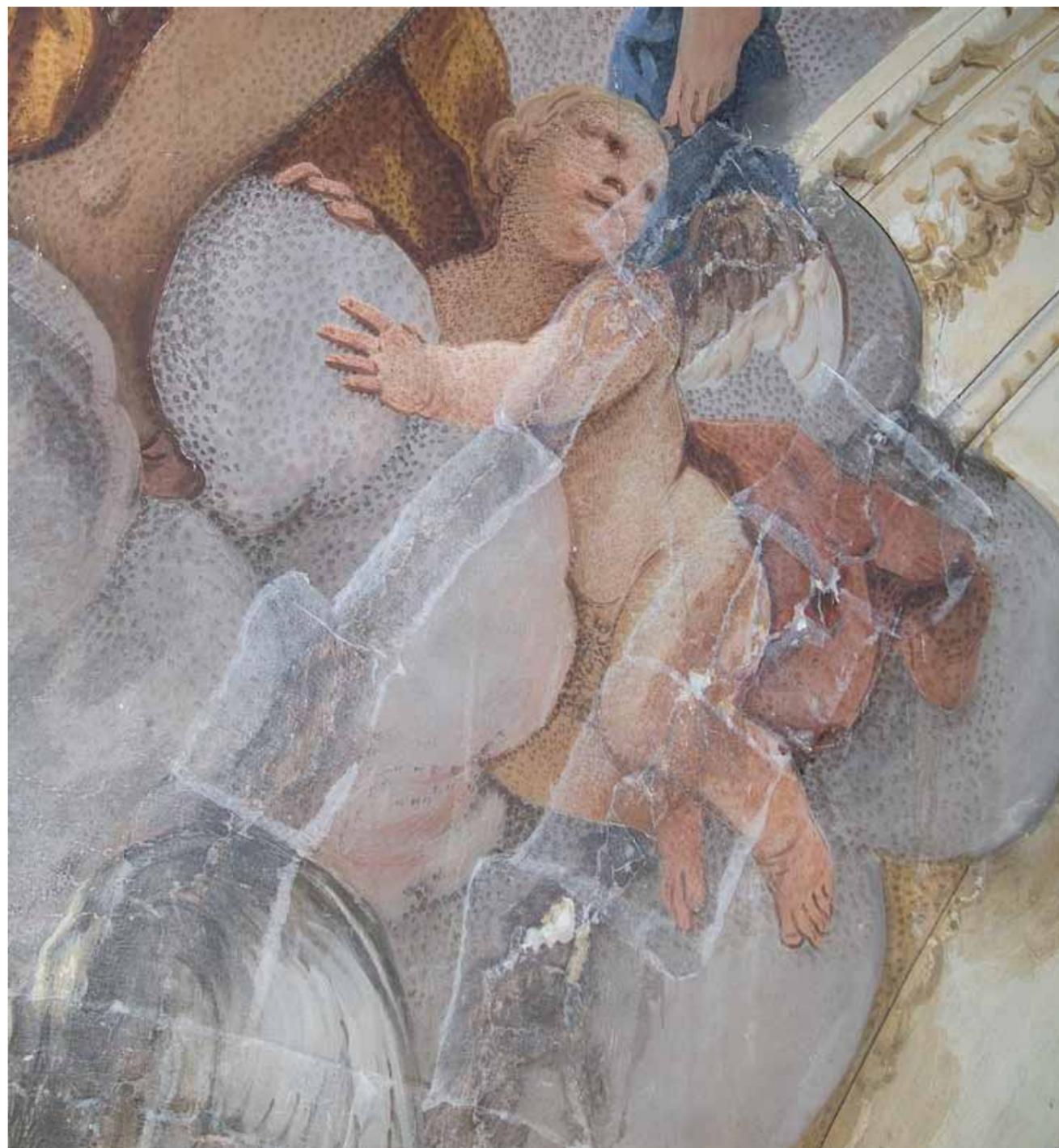
*Area della cupola interessata da sbiancamenti di efflorescenze saline. in basso lesione della muratura tra vele e tamburo.*

La visione ravvicinata dei dipinti murali, permessa dalla costruzione del ponteggio, ha consentito di individuare i punti di maggior criticità, come il di distacco degli intonaci, e di intervenire - in una prima fase di pronto intervento - sulle aree perimetrali agli archi e sui pennacchi, applicando dei bendaggi col velatino e resina acrilica e ricollocando i frammenti distaccati con iniezioni di acetato di polivinile e con malta idraulica a basso dosaggio salino.





La stessa operazione è stata necessaria, alla base dei telamoni, in un'area dipinta con marmorizzazione, dove era ormai in vista il paramento murario, in seguito al distacco ed alla caduta dell'intonaco affresco, ed alla base delle scene del tamburo, dove correva una vasta lesione provocata dal lento movimento di assestamento che ha interessato la muratura nell'arco dei secoli. Il preventivo rilievo fotogrammetrico effettuato da Distart – Università di Bologna, applicato su tutta la superficie dell'abbazia, aveva già fatto rilevare i problemi di statica connessi alla stabilità delle fondamenta dell'edificio col conseguente abbassamento dei due pilastri frontali all'area absidale. Le fonti storiche narravano che la zona del presbiterio dell'abbazia ha sempre avuto



*Applicazione di bendaggi per fissare le parti distaccate sui pennacchi*

problemi di statica e che la cupola del Milani fu costruita dopo l'abbattimento della cupola cinquecentesca del Terribilia, affrescata dal Masini, e che anche nei più vicini anni '30 si sono effettuati corposi lavori di rinforzo e restauro strutturale come l'inserimento dei tiranti di ferro, mentre altri lavori edili vennero effettuati, in esterno alla cupola, come il rifacimento dell'intonaco, la manutenzione del tetto, delle grondaie ed i finestroni.

Tracce di passati interventi che interessarono tutto l'edificio ed anche la cupola, sono testimoniate anche dalla lettura delle numerose firme tracciate sulla superficie dipinta in occasione di varie manutenzioni.

Sul basamento dei telamoni, in cupola leggiamo, inciso su un intonaco, "Biondi e Benini fecero l'impianto elettrico di questa chiesa 1914" e queste firme compaiono, alla base delle vele, in un'area ampiamente ridipinta che, per fortuna, non comprende le figure dei telamoni. Il confronto diretto con le opere ha rivelato, quindi, che (come attestano anche i documenti d'archivio) nel 1914 ci fu una importante campagna di interventi, nella chiesa, che comprese il rifacimento dei pavimenti e l'impianto elettrico. Ed ancora firme, ma eseguite in epoca ancora più moderna (1956) ritroviamo sulle superfici superiori alla trabeazione a confermare altri interventi manutentivi.



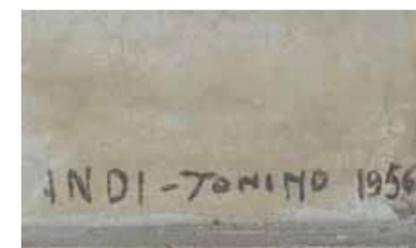
Ma l'intervento più importante, già noto e documentato da carteggi e foto degli archivi locali e della Soprintendenza, riguarda la vasta area di rifacimento che interessava la parte centrale della calotta della cupola comprendendo la figura della Madonna assunta in cielo. Questo "restauro" si è reso necessario dopo la grave rovina causata dai bombardamenti del 17-18 ottobre del 1944.

L'intervento di ricostruzione della grande area di lacuna venne affidato due anni dopo al restauratore Dante De Carolis che – lo sappiamo da informazioni orali ricevute in occasione del nostro restauro – venne coadiuvato in loco dal pittore Fortunato Teodorani.

Le note d'archivio segnalano anche la quantità e la qualità dei materiali utilizzati per il restauro della cupola dopo il bombardamento: vengono preventivati 60Kg.di"colla per colori a tempera", 60Kg. di colori per coloritura a tempera", 4 ql.di "gesso di Firenze per colori a tempera" .

E' stata altrettanto utile la campagna di indagini diagnostiche effettuata su varie aree della superficie dipinta.

Ogni area degradata o che forniva informazioni per la comprensione degli interventi, dei rifacimenti, dei ritocchi pittorici è stata mappata in grafici, riconoscendo così ogni stuccatura ed ogni elemento estraneo all'opera di Milani, anche se spesso pittoricamente ben integrato.



*Alcune delle iscrizioni rintracciate sulla superficie affrescata*



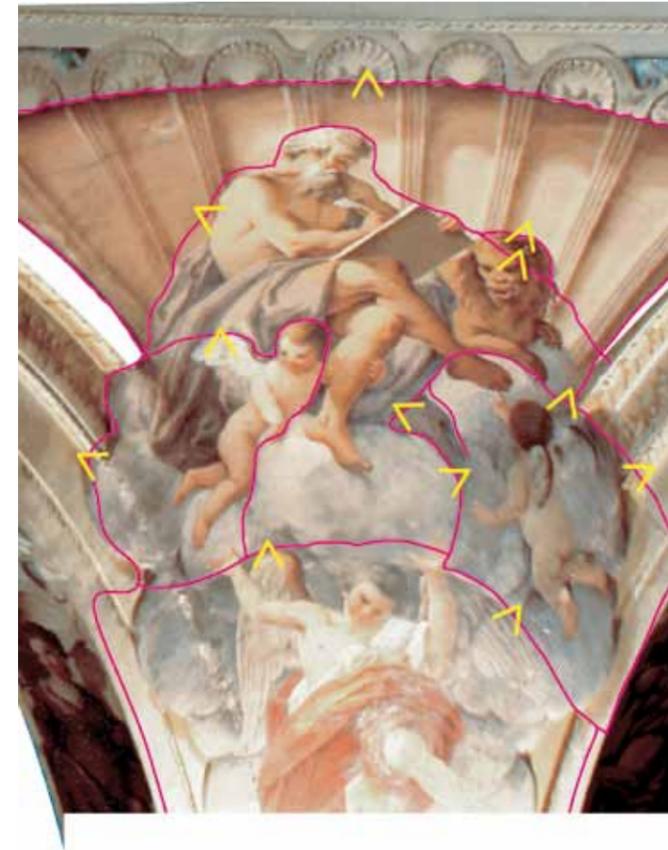
- Traccia delle giornate
- Conseguenza dell'esecuzione delle giornate
- Rifacimenti del dopoguerra



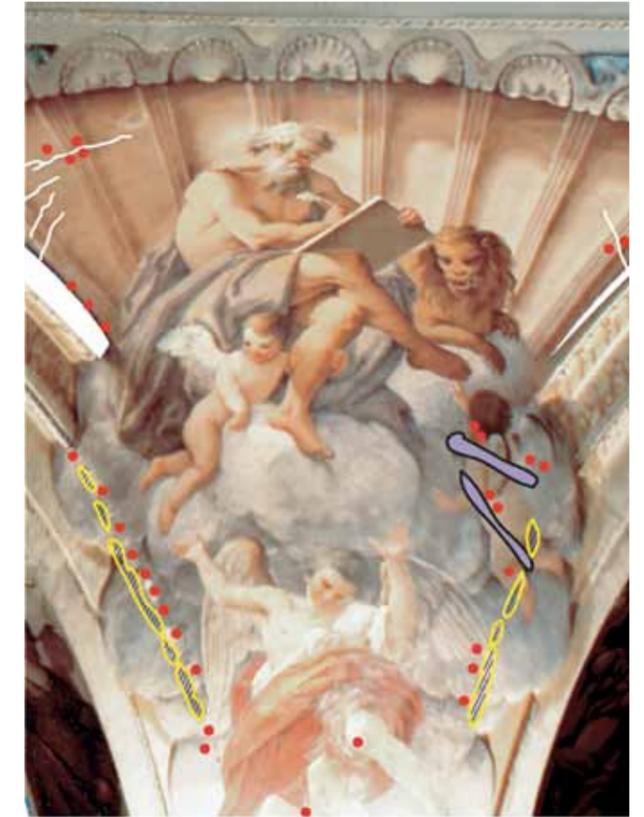
- infiltrazioni dell'umidità, con presenza di efflorescenze saline
- Punti di consolidamento dell'intonaco
- Consolidamento della pellicola pittorica
- Ritocchi alterati
- Area di indagine chimico stratigrafica
- Vecchie stuccature, rifacimenti non asportati
- Distacchi da pronto intervento
- Stuccature delle lacune
- Rifacimenti
- Rifacimenti del dopoguerra



Traccia delle giornate  
 Consecuzione dell'esecuzione delle giornate



Traccia delle giornate  
 Consecuzione dell'esecuzione delle giornate



Traccia delle lesioni  
 Vecchie stuccature, rifacimenti non asportati  
 Punti di consolidamento dell'intonaco  
 Distacchi da pronto intervento



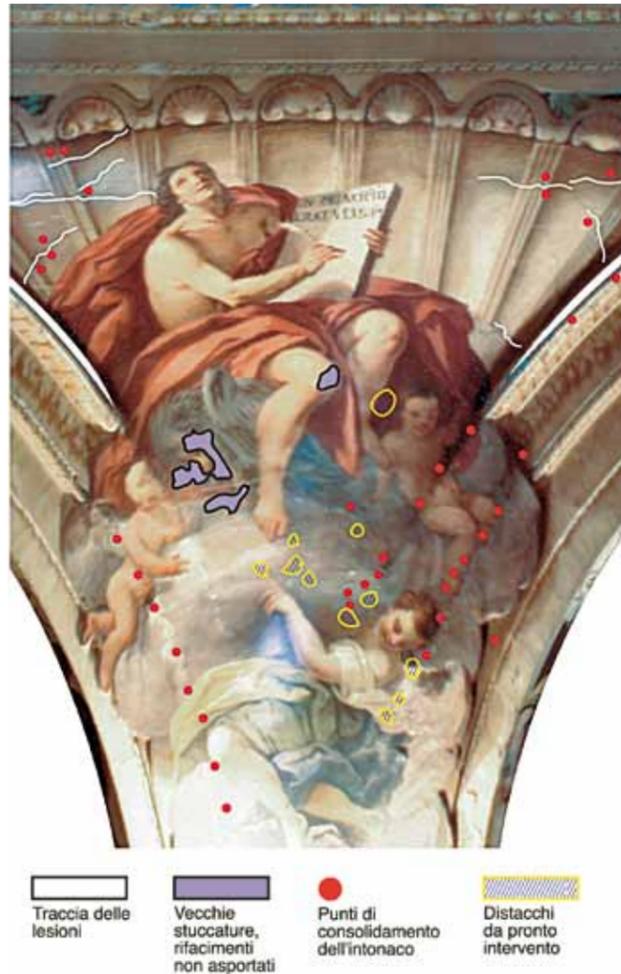
Traccia delle lesioni  
 Infiltrazioni dell'umidità, con presenze di efflorescenze saline  
 Ritocchi alterati  
 Punti di consolidamento dell'intonaco  
 Area di indagine chimico stratigrafica



Traccia delle giornate  
 Consecuzione dell'esecuzione delle giornate



Traccia delle lesioni  
 Distacchi da pronto intervento  
 Punti di consolidamento dell'intonaco  
 Infiltrazioni dell'umidità, con presenze di efflorescenze saline





Tracce delle giornate  
Connessioni dell'incisione delle giornate



Tracce delle sezioni  
Connessioni della pellicola pittorica  
Punti di consolidamento dell'intonaco  
Area di rifilatura stratigrafica



Tracce delle giornate  
Connessioni dell'incisione delle giornate



Tracce delle sezioni  
Punti di consolidamento dell'intonaco  
Area di rifilatura stratigrafica



Tracce delle giornate  
Connessioni dell'incisione delle giornate



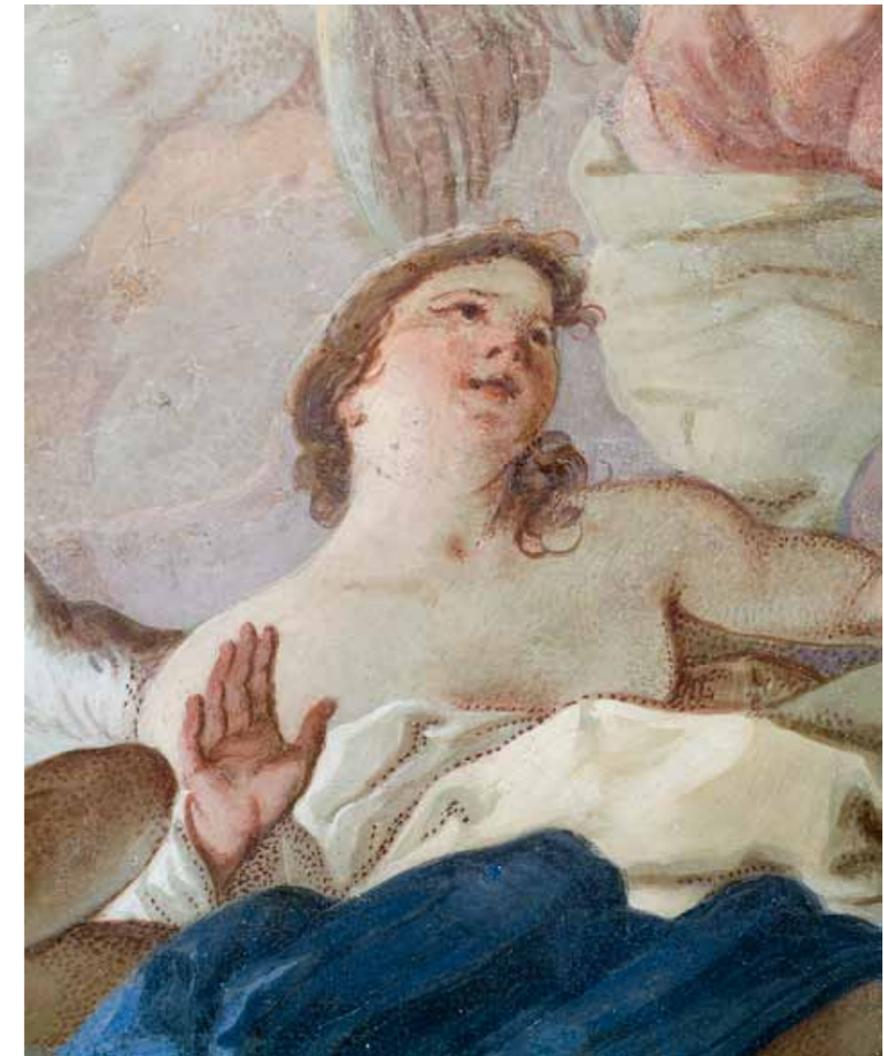
Tracce delle sezioni  
Punti di consolidamento dell'intonaco  
Area di rifilatura stratigrafica



Tracce delle giornate  
Connessioni dell'incisione delle giornate



Tracce delle sezioni  
Punti di consolidamento dell'intonaco  
Area di rifilatura stratigrafica  
Connessioni dell'incisione delle giornate  
Punti di consolidamento dell'intonaco  
Area di rifilatura stratigrafica



Particolare di un angelo della cupola.  
Attorno alla testa è evidente la "giornata"

La tecnica pittorica del Milani presenta una buona base ad affresco, denunciata dai limiti delle "giornate" visibili, con un colore di preparazione a terra verde, una rapida trasposizione del disegno preparatorio con la tecnica dell'incisione ed una successione di strati pittorici che danno corpo ai fondali, alle figure ed ai dettagli decorativi, con pigmento stemperato in calce, ma rifinito spesso, in aree di puntinatura, a terra bruna con legante proteico a tempera<sup>1</sup>.

Lo strato di supporto ad intonaco, preparatorio della pellicola pittorica, prelevato nell'area absidale per le analisi chimico-stratigrafiche effettuate dal Prof. Grillini, ha uno spessore di 2,5cm., ha la tendenza alla scissione in due strati e lo strato più aderente all'intonaco presenta come legante prevalentemente il gesso, mentre lo strato superficiale di finitura ha come aggregante la calce.

Notiamo quindi, sia dall'osservazione diretta dei rifacimenti, che che dallo studio della componente aggregante del primo strato di preparazione dell'intonaco, una consistente presenza di gesso con tutte le controindicazioni che questo materiale comporta in presenza di umidità.

Le aree di solfatazione, di sbiancamento e di disgregazione della pellicola pittorica erano il conseguente effetto della trasformazione del gesso in sali affioranti, veicolati dalle infiltrazioni di umidità, che nel loro processo di fuoriuscita dall'intonaco verso la superficie pittorica polverizzavano il colore.

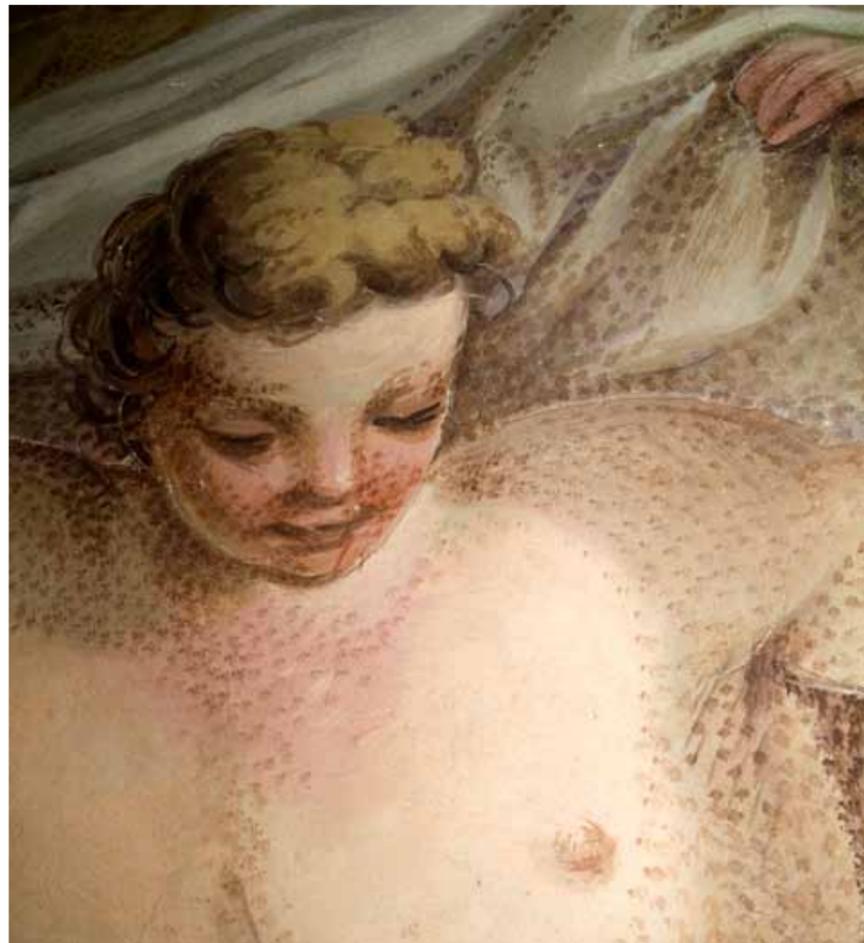
Una ulteriore problematica da affrontare in fase di restauro è stata la comprensione di quanto potessero essere vasti gli interventi di ritocco pittorico sull'intero ciclo. Quasi tutta la superficie dipinta è interessata da una finitura pittorica costituita da fitto reticolo di puntinato che, quando ben eseguito, accentua le ombreggiature e diventa, in alcuni casi, fastidiosamente preponderante sulla lettura dell'immagine.

Dopo avere individuato e mappato le aree di degrado ed individuato le problematiche, siamo intervenuti asportando i sali superficiali che polverizzavano la superficie pittorica, risciacquando e tamponando le zone critiche per fare riaderire le scaglie di colore decoeso applicando ripetutamente veline di carta giapponese con acqua deionizzata, riconfermando la relazione chimico stratigrafica Prof. Mazzeo in questo stesso volume.

Dopo avere individuato e mappato le aree di degrado ed individuato le problematiche, siamo intervenuti asportando i sali superficiali che polverizzavano la superficie pittorica, risciacquando e tamponando le zone critiche per fare riaderire le scaglie di colore decoeso applicando ripetutamente veline di carta giapponese con acqua deionizzata, riconfermando la relazione chimico stratigrafica Prof. Mazzeo in questo stesso volume.



solidando la pellicola pittorica e le aree di stuccatura a gesso con resine acriliche. Tale operazione ha consentito anche l'asportazione delle polveri superficiali rimuovendo il nero fumo depositato nelle capillarità dell'intonaco ed i numerosi ritocchi alterati.



*Particolare che documenta l'utilizzo delle incisioni come disegno preparatorio. E' visibile inoltre la tecnica del puntinato*

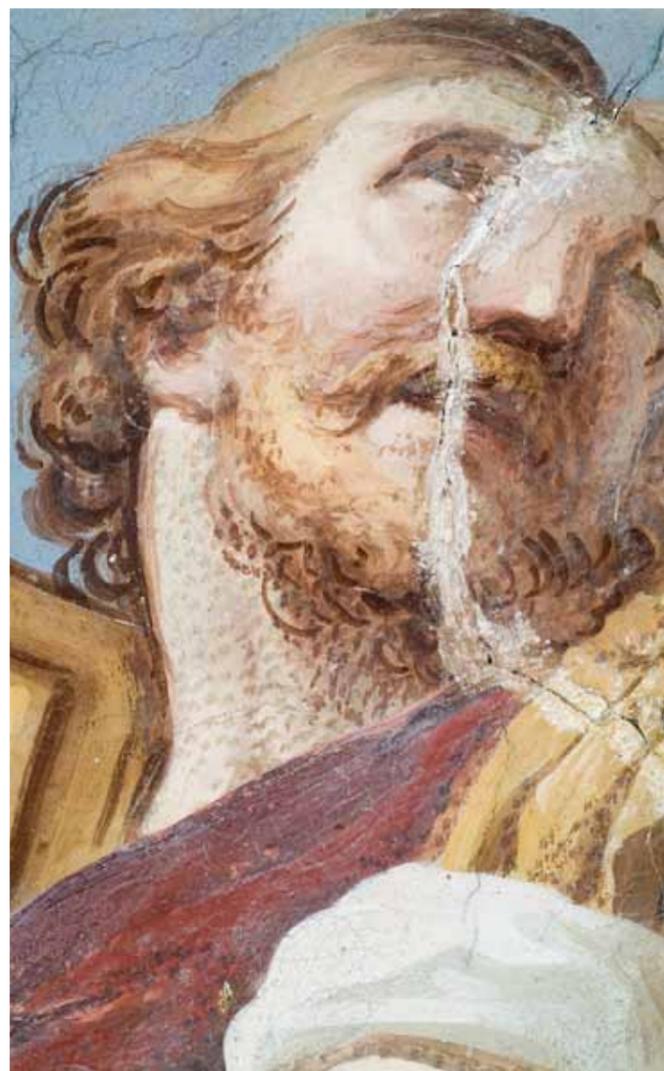
*Cupola, area con stuccature in gesso e ritocchi alterati*



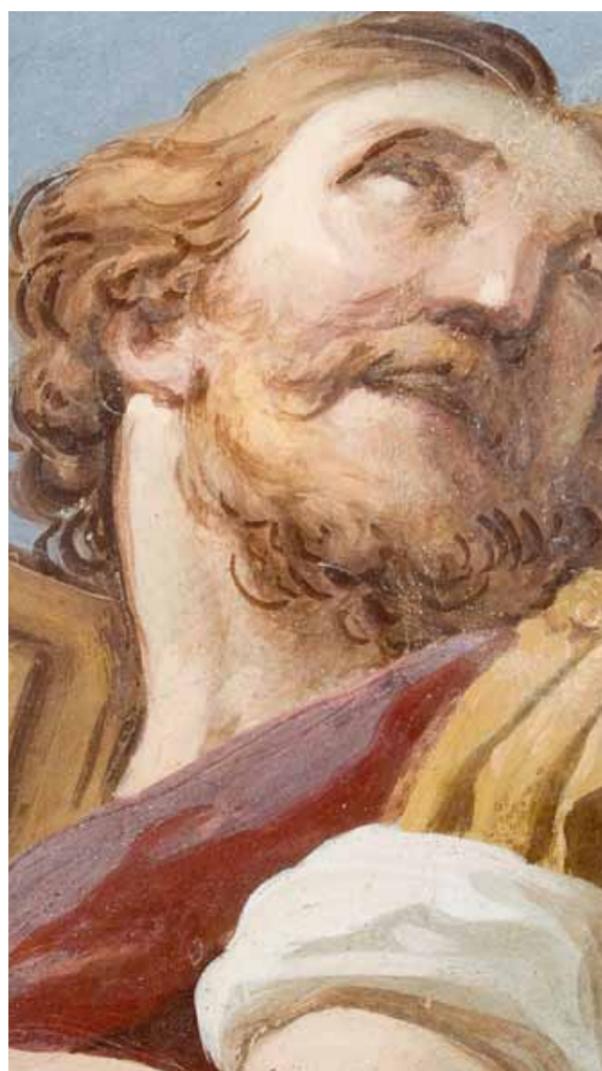
*Cupola, area in fase di pulitura con la rimozione del nero fumo e dei ritocchi alterati, con le stuccature in gesso debordanti rimosse a bisturi.*



*Particolare con campione di pulitura.*



*Area di stuccatura in gesso e ritocco alterato, riferibile all'intervento del dopoguerra*



*La stessa area di rifacimento reintegrata cromaticamente durante il nostro restauro.*



Lo stesso intervento di asportazione delle polveri superficiali, è stato effettuato sulle scene del tamburo della cupola per individuare e rimuovere le ridipinture alterate e debordanti sulle numerose stuccature, eseguite per rimediare al danno subito dalla fitta gragnola di schegge che investì le pareti allo scoppio della bomba. Le stuccature da noi eseguite sono formate dall'impasto di grassello e sabbia di granulometria compatibile all'originale ed ritocco pittorico è stato condotto con colori ad acquerello spenti con pastelli acquerellabili.

Il controllo con tasselli di pulitura di tutte le superfici e degli elementi architettonici dell'area absidale, ci ha fatto riscoprire ulteriori elementi decorativi nascosti.

La superficie dell'arco di faccia all'abside era anch'esso decorato e sotto ad una tempera beige polverulenta sono state ritrovate semplici decorazioni a monocromo con filetti di bordatura ed elemento decorativo a conchiglia tipico del periodo barocco.

Scendendo ed osservando attentamente le figure a grisaglia sulla trabeazione abbiamo potuto rilevare uno strato di ritinteggio acrilico ocra molto compatto che inglobava una ridipintura più antica, nascondendo lo strato originale coevo alla stesura pittorica del Milani.

*Tamburo, figura di Mosè investita dalle schegge del bombardamento del 1944. In basso la stessa figura dopo il restauro.*



## Campagna diagnostica sulle pitture murali dell'Abbazia di S. Maria del Monte in Cesena

### Introduzione

Nel corso del 2007 gli affreschi del Milani che decorano l'Abbazia del Monte di Cesena sono stati sottoposti ad un intervento di restauro. Il laboratorio di Microchimica e Microscopia dell'Università di Bologna è stato incaricato della campagna diagnostica per supportare le attività di restauro.

In particolare era importante verificare la tecnica esecutiva (affresco o a secco), la gamma dei pigmenti impiegata e dare una spiegazione alle numerose puntinature presenti sulle figure ed architetture rappresentate. Tale puntinatura, non apprezzabile dal basso, è risultata evidente una volta realizzati i ponteggi ed è apparsa particolarmente strana perché applicata spesso anche in modo affrettato senza corrispondenza con le zone di ombra. All'occhio della restauratrice appariva come un intervento da parte di un autore poco esperto. Era dunque fondamentale verificare se la puntinatura era coeva alla pittura murale e quindi originale, realizzata dallo stesso Miliani o postuma e quindi eliminabile durante l'intervento di restauro.

### Condizioni sperimentali

Il protocollo diagnostico ha previsto l'impiego di tecniche non distruttive e micro-distruttive.

Le tecniche non distruttive di imaging multi spettrale hanno consentito di mappare ampie aree dei dipinti e di ottenere informazioni utili sulla scelta dei punti di campionamento per le successive analisi micro-distruttive di laboratorio.

### Strumentazione impiegata:

a) Sistema di imaging multispettrale ARTIST Camera

sensore: CCD progressive scan image sensor,

- software acquisizione immagini: Artist,

- software per mosaicatura: Panavue Image Assembler,

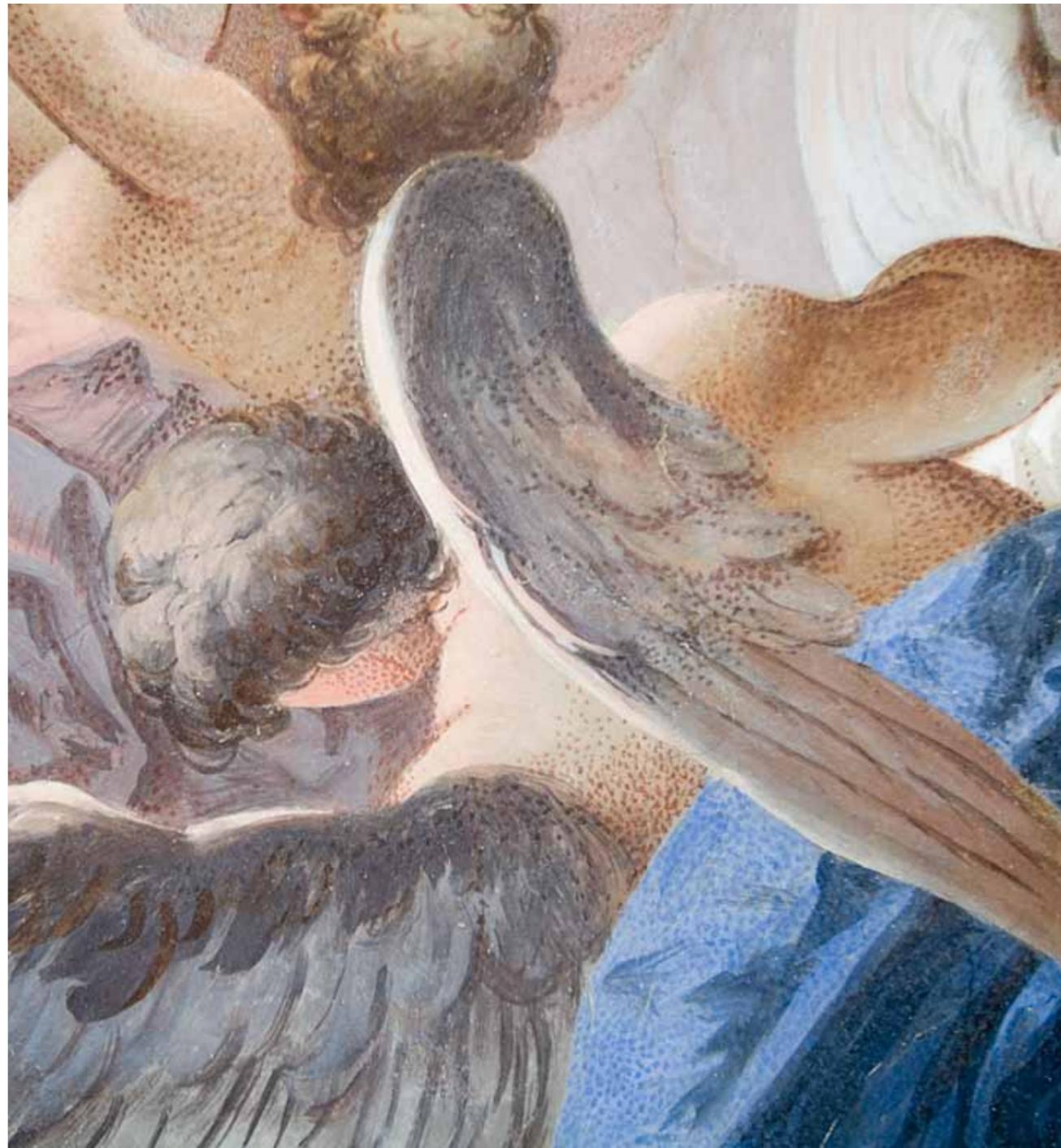
- distanza media dalla superficie policroma: circa 1 metro.

b) microscopio ottico (MO) Olympus BX51M e registrazione delle microfotografie con uno scanner digitale Olympus DP70.

c) spettrometro FTIR Thermo Nicolet 5700 (con rivelatore per medio e lontano IR) e microscopio Continuum accoppiato ad un micro-slide ATR ( $\mu$ ATR) con cristallo di Silicio o ad una micro-cella di diamante.

### Elenco dei campioni

| Campione | Punto di prelievo   |
|----------|---|
| AM1      | Cupola, ai piedi dell'Angelo, zona puntinata                        |
| AM3      | Parete con figura della Giustizia, Rilegatura Libro, zona puntinata |



*Particolare di un angelo della volta. In evidenza i puntini di "finitura" negli incarnati e nelle vesti.*



|      |   |
|------|---|
| AM4  | Parete con figura della Giustizia, puntinatura bruna  |
| AM5  | Volto della capra, puntinatura bruna  |
| AM6  | Colonna, puntinatura grigiastra su fondo violaceo   |
| AM7  | Parete con figura della Giuditta, blu dal manto   |
| AM8  | Parete con figura della Giuditta, blu dal manto con puntinatura scura   |
| AM9  | Parete con figura della Giuditta, incarnato del volto   |
| AM10 | Parete con figura della Giuditta, nuvola rosa, sopra nuvola bianca, sopra cielo                               |
| AM11 | Parete con figura della Giuditta, Incarnato dal petto   |
| AM12 | Parete con figura della Giustizia, Rosso da sangue della spada  |
| AM13 | Cupola zona a sinistra, pannello blu con puntinato angioletto, originale                                      |
| AM14 | Cupola zona a sinistra, blu del manto della Madonna   |
| AM15 | Cupola zona a sinistra, verde da pannello dell'angelo di schiena, originale                                   |
| AM16 | Cupola zona a sinistra, rosso da angelo, zona con effetto spray sotto luce UV in zona probabilmente originale |
| AM17 | Cupola zona a sinistra, giallo da angelo, zona originale  |
| AM18 | Cupola zona a sinistra, incarnato da angelo, zona non originale   |
| AM19 | Cupola zona a sinistra, blu dal cielo, zona originale   |
| AM20 | Cupola zona a destra, blu dal cielo, zona originale   |

Preparazione dei campioni:

Dopo documentazione fotografica allo stereo-microscopio i campioni scelti sono stati inglobati in resina poliestere e sono state preparate le sezioni lucide (cross-sections, CS) mediante levigatura su carte abrasive al carburo di silicio. Le cross-sections così ottenute sono state osservate al microscopio ottico per la caratterizzazione stratigrafica ed analizzate con la tecnica  $\mu$ -ATR-FTIR.

Condizioni di registrazione degli spettri:

- medio infrarosso (MIR) in modalità riflessione con  $\mu$ -ATR-FTIR e trasmissione con micro-cella di diamante: intervallo di frequenze 4000-650  $\text{cm}^{-1}$ , 64 scansioni, risoluzione 4  $\text{cm}^{-1}$ , apodizzazione triangolare, elaborazione degli spettri (linea di base e funzione di smoothing 9-11 punti).
- Lontano infrarosso (FIR) in trasmissione con pastiglie di polietilene (PE): intervallo di frequenze 650-50  $\text{cm}^{-1}$

#### DISCUSSIONE DEI RISULTATI

Indagini non distruttive: imaging multispettrale

Le analisi in imaging multi spettrale permettono di discriminare i materiali costituenti il manufatto (ed aventi diverse caratteristiche chimico-

fisico) tramite la loro peculiare interazione con onde elettromagnetiche appartenenti a regioni spettrali diverse da quella del visibile. La camera multispettrale ARTIST® è dotata di sensore CCD che consente di registrare immagini ad elevata risoluzione impiegando come sorgenti lampade alogene a basso voltaggio (50 W) per le riprese in luce visibile ed infrarossa, ed una lampada ultravioletta allo xeno con eccitazione a lunghezza d'onda prefissata pari a 365 nm per lo studio della fluorescenza visibile. Le immagini in riflessione visibile (regione spettrale fra 380 – 800 nm) consentono di ottenere un'accurata rappresentazione a colori delle superfici dipinte.



a



b



c



d

Ogni singola ripresa permette l'acquisizione di un'immagine a colori scomponibile nelle tre bande RGB (rosso, verde e blu). Nella modalità infrarosso (IR1 e IR2) vengono raccolte informazioni spettroscopiche nella banda spettrale fra 850 – 1100 nm. Tale indagine consente, in funzione della lunghezza d'onda impiegata, della composizione chimica e lo spessore degli strati, la rivelazione di eventuali disegni preparatori. La modalità in falso colore (FCIR1-FCIR2) prevede l'acquisizione di immagini in 4 diverse bande (blu, verde, rosso, IR1 o IR2) e la loro ricombinazione nei tre canali RGB. La creazione di un'immagine in falsi colori infrarossi permette un'efficace distinzione tra pigmenti con cromia simile nella regione del visibile, ma che interagiscono in modo diverso con la radiazione IR. Infine, tramite fluorescenza visibile (FLUO) vengono sottoposti ad indagine gli strati più superficiali della policro-

Figura 1: Volto di un angelo della cupola. Da sinistra a destra: a) riflessione visibile (colour) b) riflettografia infrarossa (IR1) c) infrarosso falsi colori d) fluorescenza visibile con eccitazione ultravioletta (UVFLUO)



mia: aree o punti i cui sono presenti sostanze organiche (quali vernici, leganti, lacche) ed è quindi possibile localizzare precedenti interventi di restauro.

Le analisi in imaging sono state effettuate su ampie aree ed in particolare nelle decorazione della cupola, dove erano già stati registrati ampi rifacimenti a seguito del crollo della struttura causato dai bombardamenti della seconda guerra mondiale.

Le riprese di immagini in riflessione visibile hanno permesso la documentazione sia dello stato di conservazione delle opere, sia la localizzazione di interventi di restauro, interessanti aree più o meno estese. Di particolare interesse per mappare le zone interessate da passati interventi sono risultate le immagini di fluorescenza visibile. Le zone sottoposte a restauro mostrano, infatti, una totale assenza di colori di fluorescenza e sono distinguibili dalle altre. Si noti ad esempio in fig. 1d la netta distinzione tra porzione originale, caratterizzata da una fluorescenza intensa, ed area interessata dal restauro. L'incarnato, inoltre, presenta nelle zone originali una fluorescenza giallo intensa, caratteristica del bianco di piombo miscelato ad un legante di natura oleosa.

Le immagini in riflessione infrarossa (fig. 1b) non consentono di individuare alcun disegno preparatorio. Questo può essere dovuto sia alla presenza di calcite (la quale non permette la penetrazione della radiazione in profondità), sia all'effettiva assenza di un vero e proprio disegno, che poteva spesso essere sostituito da incisioni effettuate con una punta metallica.

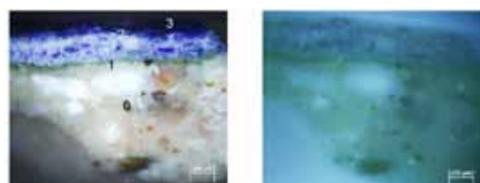
Le immagini in modalità falsi colori hanno permesso, tramite confronto con stesure di colore standard di riferimento (realizzati dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze), di avanzare ipotesi sulla natura dei pigmenti impiegati. È stato documentato, ad esempio, un esteso uso di ocre che assumono in FCIR tonalità bruno-grigiastre, ben riconoscibili.

Indagini micro distruttive:

In figura 2 è riportata la sezione stratigrafica del campione AM7. Nella maggior parte dei campioni indipendentemente dal colore dello strato pigmentato e dalla zona di campionamento si osserva una preparazione chiara (strato 0), uno strato di imprimatura di colore verde di morfologia e spessore variabile (strato 1) ed uno o più strati pigmentati.

#### STRATO PREPARATORIO

Dalle analisi effettuate in microscopia FTIR in ATR sulle sezioni stratigrafiche è stato possibile evidenziare nello strato preparatorio la presenza di calcite, insieme a silicati (frazione argillosa). Tale risultato risulta essere riscontrabile in tutti i campioni sottoposti ad analisi.



#### IMPRIMITURA VERDE

Tale strato risulta assente nei campioni AM14 e AM8 prelevati dalla cupola, nelle zone che hanno subito rifacimenti dopo la seconda guerra mondiale. Lo strato risulta assente anche nel campione AM6

(probabilmente anch'esso attribuibile ad una zona soggetta a interventi postumi la realizzazione originaria). Attraverso l'analisi in microscopia FTIR è stato possibile caratterizzare la natura del pigmento che è risultato essere terra verde miscelato a calcite.

#### LEGANTE

Ad eccezione del campione AM16 e dello strato rosso superficiale del campione AM12 (figura 2) in cui si è evidenziata la presenza di materiale proteico, in tutti gli altri campioni le analisi in microscopia FTIR non hanno portato al riscontro di sostanza organica.

In tutti gli altri campioni, l'elevato contenuto di calcite riscontrato negli strati pittorici, di diverso spessore e fra loro sovrapposti, porta ad ipotizzare l'impiego di calce come vero e proprio legante. Non può essere comunque esclusa l'ipotesi dell'uso della tecnica ad affresco, in particolare per gli strati a diretto contatto con la preparazione e dallo spessore contenuto.

Le analisi in micro FTIR dello strato pittorico dei campioni provenienti dalle zone di rifacimento (AM14 e AM18) mostrano la presenza di una sostanza probabilmente di natura polisaccaridica.

#### PIGMENTI

##### Gialli

Il giallo impiegato nel campione AM17 e AM12 è attribuibile ad ocre gialla come si può osservare dallo spettro in  $\square$  ATR in cui è stato possibile riscontrare i tipici assorbimenti della goethite, idrossido di ferro presente nell'ocra gialla (figura 4).

##### Rossi

Nei campioni originali caratterizzati da uno strato pittorico di colore rosso, il pigmento impiegato risulta essere ocre rossa. Solo in due casi questa si trova ad essere miscelata o sovrapposta ad altri pigmenti, quali minio (AM16, strato 2) e cinabro (AM12, strato 6) applicati, come precedentemente descritto, a secco con legante organico. Tali risultati sono stati ottenuti attraverso analisi in spettroscopia nel lontano IR, microscopia FTIR e test microchimici.

##### Rosa

Sia nei campioni originali che in quelli sottoposti a rifacimento, l'effetto rosa-violaceo è generato dalla mescolanza di ocre rossa con calcite ed in alcuni casi nero carbone.

##### Verdi

Il pigmento verde più estensivamente riscontrato è la terra verde, riconosciuta in spettroscopia FTIR grazie agli assorbimenti caratteristici della glauconite (minerale presente nella terra verde). Il campione AM3 è costituito da terra verde e particelle arancio giallastre di natura silicatica che possono essere riconosciute come terre.

Nel campione AM15 sono presenti due strati con diversa tonalità di verde. Entrambi risultano costituiti da pigmenti a base di silicati. Lo strato inferiore sembra essere terra verde, mentre quello superiore sembra avere una composizione diversa probabilmente contenente una miscela di diversi minerali.

Figura 2. A destra microfotografia della sezione stratigrafica del campione AM7 (ingrandimento 100X) in luce visibile (sx) e luce UV (dx). In alto particolare del manto di Giuditta nella zona ove è stato effettuato il prelievo



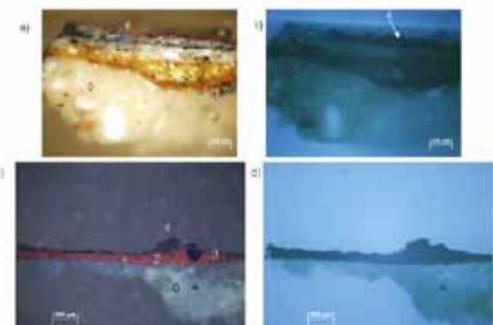
Figura 3: Microfotografie delle sezioni stratigrafiche dei campioni AM12 con ingrandimento 200X in luce visibile (a) e luce UV (b) e AM16 con ingrandimento 100X in luce visibile (c) e luce UV (d).

## Blu

Gli spettri FTIR in micro ATR di tutti gli strati pittorici blu (campioni AM7, AM8 AM12 e AM20), sia originali che sottoposti a rifacimenti, mostrano la presenza di silicati. Questo, unitamente a studi sulla morfologia effettuati tramite microscopia ottica, ha condotto alla caratterizzazione certa di smaltino. Tale pigmento, infatti, fu estesamente impiegato nella tecnica sia ad affresco che a calce data la sua elevata resistenza al pH basico prodotto in fase di carbonatazione del legante.

## PUNTINATURA

Dall'osservazione delle sezioni stratigrafiche si può notare come nei campioni prelevati da zone con puntinatura sia presente un sottile strato esterno di colore diverso a seconda del tono della puntinatura perfettamente coerente con gli strati sottostanti. La mancanza di disomogeneità con gli strati sottostanti, quali ad esempio strati intermedi di depositi, farebbe pensare



che la puntinatura sia originale e non derivi da successive operazioni di restauro.

Ad eccezione dei campioni AM7 e AM8 caratterizzati da una puntinatura blu a smaltino, realizzata su uno strato di smaltino miscelato con abbondante calcite, e del campione AM6, in cui si è riscontrato l'uso di nero carbone, negli altri campioni è presente una puntinatura bruna realizzata tramite l'uso di una miscela di diverse ocre e nero carbone con calcite. I campioni AM1, AM4 e AM5, presentano uno strato superficiale fluorescente e ben visibile nell'osservazione in luce ultravioletta. I test microchimici e le analisi in micro cella di diamante FTIR hanno mostrato la presenza di sostanza proteica nei campioni AM1 e AM5. (figura 5)

## CONCLUSIONI

Le analisi hanno permesso di caratterizzare come legante il carbonato di calce. Se in linea generale questo non permetterebbe di discriminare una pittura "a calce" da una ad affresco, si può avanzare l'ipotesi che sia la prima ad essere stata adottata, in quanto sia lo spessore degli strati di policromia che le numerose sovrapposizioni di colore non potrebbero essere state realizzate allo stesso mo-

mento ma in fasi vicine tra esse ma successive. Il rilevamento sulla superficie pittorica delle "giornate" tipiche della pittura ad affresco ci porta ad ipotizzare l'utilizzo di questa tecnica pittorica di base sulla quale poi sono state realizzate variazioni cromatiche coeve di colori a calce.

La varietà dei pigmenti impiegati si limita, di conseguenza, a quei materiali caratterizzati da elevata resistenza in ambiente basico (terre, ocre, nero carbone e smaltino).

La decorazione effettuata tramite puntinatura, sembra attribuibile alla mano dell'artista stesso, data la coerenza stratigrafica degli strati e quella materica e realizzata probabilmente tramite l'uso di un legante di natura proteica, come riscontrato su alcuni campioni.

Più complessa è risultata la caratterizzazione dei pigmenti e leganti usati nel rifacimento moderno della cupola. Per quanto riguarda il legante le analisi in micro FTIR hanno mostrato la presenza di un polisaccaride, mentre per il pigmento, trattandosi di prodotti di sintesi industriale moderna, non è stato possibile identificarli fra i materiali artistici e di restauro comunemente impiegati.



Figura 4: spettri FTIR a) goetithe (standard di riferimento, trasmissione); b) strato giallo del campione AM17 (ATR)

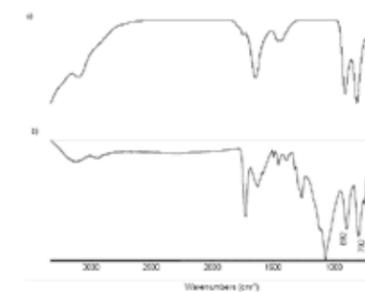
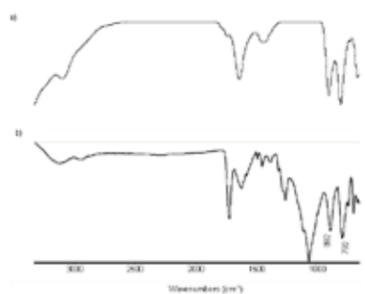


Figura 8: Spettro IR ottenuto in micro cella di diamante di una particella fluorescente prelevata dal campione AM1.



## Il rilevamento della cupola affrescata con moderne tecniche digitali

Lo studio e la caratterizzazione dei Beni Culturali, nell'ambito delle operazioni finalizzate alla conservazione e al restauro, può avvalersi oggi di un insieme di tecniche e tecnologie avanzate di grande interesse, sia dal punto di vista della descrizione geometrica dei beni che da quello della diagnostica. La conoscenza di un'opera passa infatti in primo luogo dalla disponibilità di una descrizione rigorosa ed oggettiva della sua forma e del suo apparire, basata su misure condotte con metodi e strumenti di indagine idonei alle caratteristiche stesse dell'opera ed al grado di dettaglio con cui si intende procedere su di essa.

Gli sviluppi recenti delle scienze del rilevamento applicate ai Beni Culturali hanno visto il fiorire di soluzioni di grande interesse, sempre più orientate ad una gestione di tipo digitale con strumenti informatici; le metodologie più tradizionali della topografia e della fotogrammetria si sono profondamente rinnovate con l'avvento di nuovi sistemi numerici e computerizzati (le stesse immagini fotogrammetriche sono oggi perlopiù di tipo digitale), e ad esse si sono affiancate nuove tecniche, tra le quali nel campo dei Beni Culturali va ricordato in particolare il laser a scansione.

Queste moderne tecnologie hanno trovato un utilizzo interessante nella fase preparatoria al restauro delle superfici affrescate dal Milani nella grande cupola dell'Abbazia del Monte e nell'abside; in particolare, è stato realizzato un rilievo integrato che ha previsto l'uso dei più moderni metodi fotogrammetrici, topografici e di scansione laser, al fine di caratterizzare e documentare l'oggetto dell'intervento con la massima precisione ed accuratezza. Di seguito si descriveranno brevemente le problematiche affrontate ed i risultati ottenuti.

Come noto, la fotogrammetria consente di ottenere il rilievo tridimensionale di oggetti a partire da immagini fotografiche realizzate con camere particolari o comunque rigorosamente calibrate; affinché si possano calcolare le sue coordinate tridimensionali, ogni punto dell'oggetto deve comparire in almeno due fotogrammi. Il metodo fotogrammetrico, oggi ampiamente usato con strumentazione digitale, consente di ottenere diverse tipologie di prodotti in forma di disegno vettoriale oppure di immagine, prodotti dotati di caratteristiche metriche e dunque idonei per compiere qualsiasi tipo di operazione di misura e analisi dimensionale. La ricchezza espressiva dell'immagine fotografica apporta un contenuto informativo essenziale allo studio dell'oggetto e delle sue condizioni, soprattutto nella descrizione e documentazione rigorosa di opere d'arte quali dipinti, superfici affrescate, superfici musive, ecc.

La tecnica del laser a scansione, introdotta molto più recentemente, consente di acquisire in un tempo ridotto, e con elevato grado di automatismo, un insieme vastissimo di coordinate tridimensionali di punti dell'oggetto, permettendo di descrivere la superficie di quest'ultimo con modelli matematici ad elevata fedeltà; il laser a scansione fornisce in-

fatti in fase di acquisizione la posizione spaziale di una nuvola di punti, in numero estremamente elevato, appartenenti alla superficie oggetto, sulla base dei quali viene costruito un modello tridimensionale che approssima al meglio la forma reale. Questa tecnologia consente valori di precisione ed accuratezza anche molto elevati, ma può richiedere un complesso lavoro di elaborazione a posteriori, che si articola in più fasi successive all'acquisizione primaria: registrazione manuale o automatica delle nuvole di punti acquisite, georeferenziazione, pretrattamento dei dati e filtraggio, segmentazione automatica, classificazione automatica, modellazione con generazione di mesh e texture, editing delle superfici, controllo di qualità finale, generazione di prodotti finali.

Nel campo dei Beni Culturali le due tecniche possono integrarsi e complementarsi efficacemente, ciascuna colmando le problematiche dell'altra. Entrambe hanno generalmente la necessità di essere appoggiate da rilievi topografici classici a fini di inquadramento, di calibrazione o di integrazione dei dati con quelli acquisiti in altri rilievi.

Il rilievo dell'interno della grande cupola dell'Abbazia del Monte è stato compiuto da componenti dell'area di Topografia del Dipartimento di Ingegneria delle Strutture, dei Trasporti, delle Acque, del Rilevamento, del Territorio (DISTART) dell'Università di Bologna, da tempo impegnati in attività di rilevamento sui Beni Culturali, ed ha visto una serie di interventi sul sito seguiti da un processo di post-elaborazione in Laboratorio.

Di seguito si illustrano le principali fasi in cui si è articolato il lavoro ed alcuni dei prodotti ottenuti: oggetto del rilievo sono stati in particolare la cupola affrescata, i pennacchi, il tamburo e l'abside, mentre rilievi di altissimo dettaglio sono stati compiuti su singoli particolari dell'affresco.

Per quanto concerne il rilevamento delle geometrie si è privilegiata la tecnica del laser a scansione, e nella presente relazione ci si soffermerà soprattutto su questo tipo di tecnica; essa è stata affiancata da rilievo topografico con stazione totale per la definizione di un sistema di riferimento.

È stato utilizzato uno strumento a tempo di volo, con portata standard di 200 m estendibile a 350 m, risoluzione di 3 mm a 100 m, dotato di sensore immagine RGB; lo strumento acquisisce circa 5000 punti al secondo su un campo visivo di 360° per 60°. Per rilevare la cupola sono state eseguite cinque scansioni, in parte sovrapposte tra loro; il numero delle scansioni ed i relativi punti di presa sono stati scelti in modo da coprire tutte le parti della cupola e da evitare i vari ostacoli presenti alla base (colonne, cornicioni, bassorilievi). La distanza media tra i punti rilevati sull'oggetto è stata intorno ad 1 cm. Il dato in uscita è consistito dunque in 5 nuvole di punti con associata l'informazione radiometrica della risposta all'infrarosso ed il colore. Questi punti costituiscono di per sé un archivio di immenso valore, in grado di "fermare nel tempo" su un supporto numerico la geometria dell'oggetto alla data del rilievo (2007).

Per inquadrare il rilievo laser scanning in un sistema di riferimento opportuno, si è eseguito contestualmente un rilievo topografico, mediante total station munita di distanziometro ad impulsi, su alcuni target adesivi retroriflettenti, rilevati anche nelle scansioni laser con la massima accuratezza.

L'elaborazione del dato laser è consistita in primo luogo nella registra-



*Il laser a scansione nella fase di acquisizione, con visualizzazione in tempo reale del dato su personal computer. E' chiaramente visibile sullo schermo la linea di scansione corrente.*



*Rilievo della rete topografica di appoggio alla scansione laser.*



Figura 1 – Nella figura sono individuate con colori diversi le nuvole di punti acquisite da differenti stazioni laser per il rilievo della superficie della grande cupola.

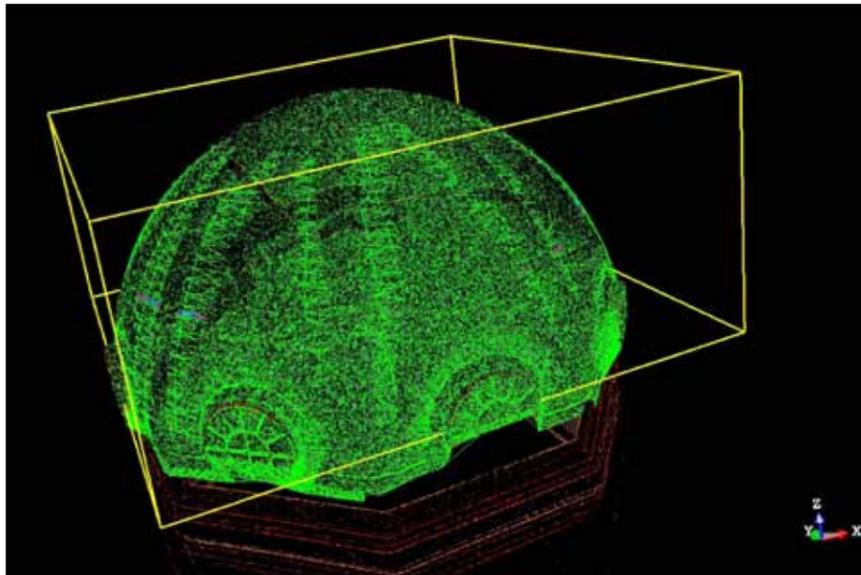
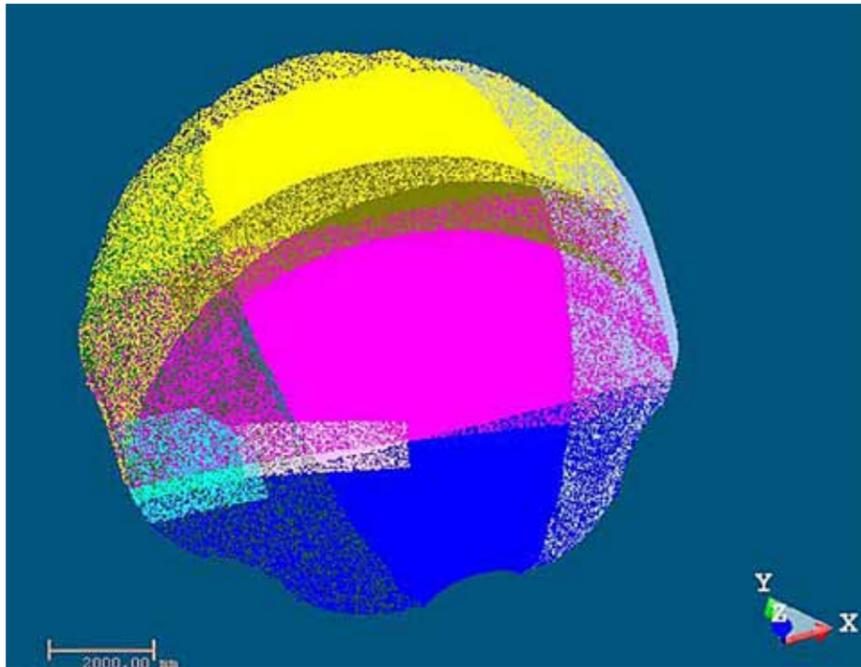
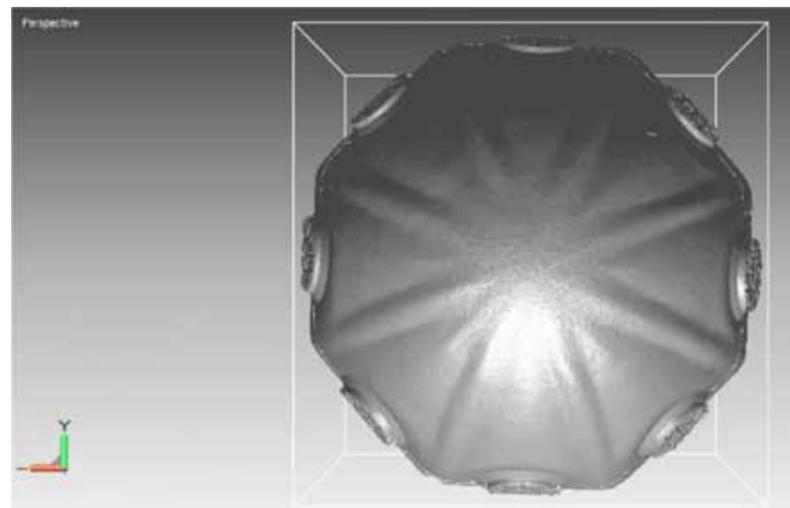


Figura 2 – Una fase del filtraggio dei dati sulla nuvola complessiva.



zione e fusione delle cinque nuvole di punti in una unica (fig. 1), sfruttando anche il riconoscimento dei target retroriflettenti comuni, e nella sua successiva referenziazione nel sistema di riferimento locale definito dal rilievo topografico. Dopo l'applicazione di diverse operazioni di filtraggio (fig. 2) è stata generata una mesh formata da oltre 5 milioni di triangoli che descrivono la superficie della cupola con elevato grado di dettaglio; la superficie è mostrata in fig. 3. Ai triangoli è stata successivamente applicata una "texture" a colori derivata dal sensore RGB strumentale e, per un risultato di maggiore qualità, da immagini fotografiche e fotogrammetriche digitali esterne, acquisite da una camera calibrata; ciò ha consentito di ottenere un modello tridimensionale di grande fedeltà, avente al contempo la ricchezza di informazioni delle immagini fotografiche a colori e la qualità metrica del laser a scansione (fig. 4).

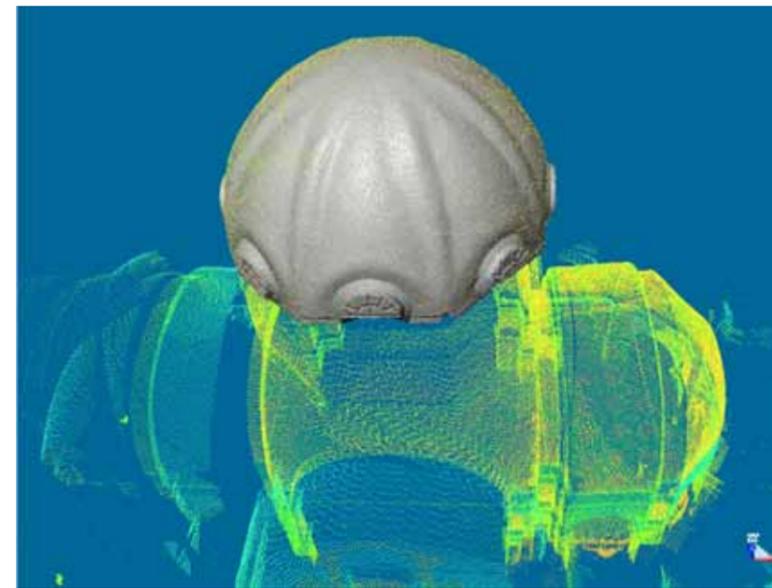


Figura 3 – Differenti viste della mesh generata per la superficie interna della cupola

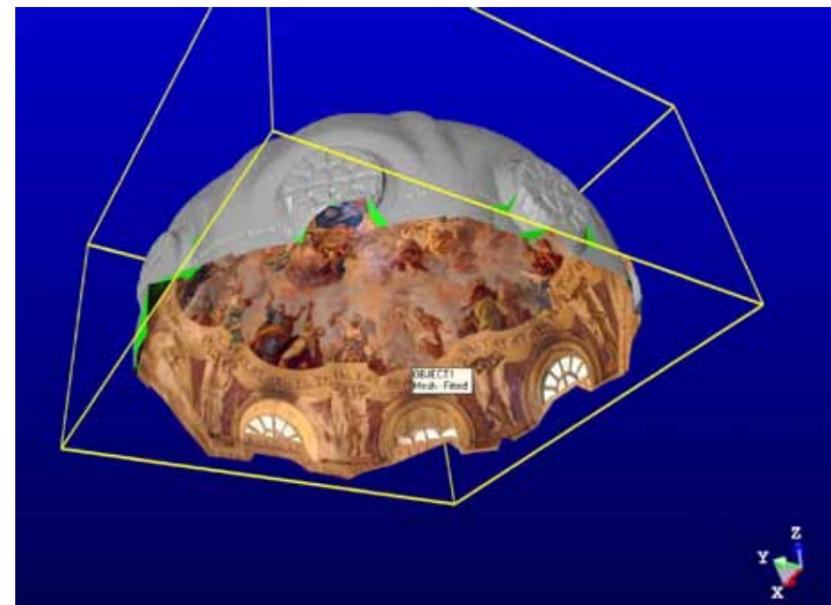


Figura 4 – La mesh viene texturizzata con il colore derivante da prese fotogrammetriche

Il modello tridimensionale, oltre a costituire una rappresentazione ad altissima fedeltà che "ferma nel tempo" la geometria dell'oggetto di studio e ne consente l'archiviazione definitiva in forma digitale, supporta la





generazione di un gran numero di prodotti derivati che possono essere utilizzati in contesti e per fini diversi, dallo studio dell'architettura fino all'analisi strutturale. Grazie ad esso è possibile effettuare operazioni di misura (coordinate, distanze, superfici), generare sezioni e profili in qualunque direzione e produrre elaborati di alta qualità metrica, essendo ciascun punto caratterizzato da una precisione di ordine millimetrico. E' stato inoltre possibile studiare la geometria della cupola, per esempio valutando il suo scostamento da una superficie semisferica ideale che meglio la approssimi, ed il raggio di quest'ultima (fig. 5). Si è eseguita un'interpolazione della superficie con una sfera in tre possibili configurazioni: sfera tangente alla cupola nel punto sommitale, sfera tangente alla parte esterna delle finestre basali, sfera di miglior approssimazione. Quest'ultima ha fornito un raggio di 5.74 m. Sono state eseguite quindi

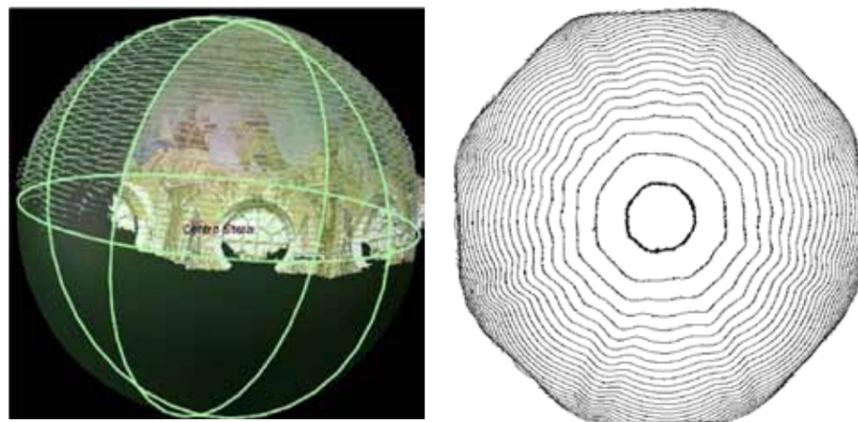


Figura 5 – Semisfera interpolante e sezioni orizzontali della superficie interna della cupola.

sezioni della cupola e della sfera secondo piani paralleli a quello basale, al fine di evidenziare gli scostamenti tra la superficie reale della cupola ed una idealmente sferica, nel tentativo di supportare anche un'analisi delle aree di distacco più evidenti.

La disponibilità di un modello numerico della superficie e di immagini della stessa ha consentito di realizzare poi un'ortofoto digitale dell'intera cupola, mostrata in fig. 6; il prodotto, caratterizzato da una dimensione del pixel pari a 3 mm di lato, è stato ottenuto da una segmentazione del dato laser nelle otto vele, dalla generazione delle relative ortofoto referenziate sul sistema locale e dalla loro successiva ricomposizione in un unico prodotto finale.

Una ortofoto è stata prodotta anche al termine dei lavori di restauro ed evidenzia chiaramente i risultati delle attività condotte.

Una interessante sperimentazione è consistita nel riproiettare per via numerica sul modello della superficie interna della cupola, dopo opportuna elaborazione, una immagine acquisita nel 1945 dopo il bombardamento subito dall'Abbazia nella fase finale del secondo conflitto mondiale; è stato in questo modo possibile calcolare con precisione la localizzazione e l'estensione areale delle zone lesionate e delle lacune sull'affresco derivanti dal danneggiamento bellico. La suggestiva visualizzazione di questo risultato è mostrata in figura 7.

Una soluzione fotogrammetrica è stata adottata per gli otto affreschi rappresentanti altrettante scene dell'Antico Testamento posti sul tamburo, realizzati su superfici piane; un esempio è riportato in figura 8 per la scena di Giuditta e Oloferne. Per la restituzione fotogrammetrica degli

otto pennacchi è stata adottata invece una ortofoto con proiezione su un piano inclinato opportunamente definito (fig. 9). Va ricordato inoltre che sono state condotte alcune sperimentazioni di grande dettaglio su particolari dell'affresco utilizzando tecniche di imaging multispettrale congiunte con un inquadramento geometrico ed una accurata co-registrazione delle immagini stesse.

Una elaborazione analoga a quella realizzata per la superficie interna della grande cupola è stata infine condotta anche per l'area absidale.

Va osservato in conclusione che il rilievo compiuto, avendo adottato alcune delle tecnologie di maggiore precisione ed accuratezza oggi dispo-



Fig. 6 – Ortofoto digitale della superficie della grande cupola affrescata da G. Milani.



Fig. 7 – Proiezione sul modello tridimensionale di un'immagine dell'affresco acquisita nel 1945 dopo i bombardamenti.



nibili, consente di disporre di un patrimonio informativo molto ampio e di elevata qualità per l'oggetto di studio; la definizione raggiunta nel dato geometrico (di ordine millimetrico) e nelle immagini associate sono stati tali da rendere possibile porre in evidenza e misurare anche le principali fessurazioni e lo stato di degrado locale precedenti alle operazioni restauro.

L'indagine geometrica si pone in questo modo come condizione essenziale per una conoscenza rigorosa del bene e per il supporto e l'integrazione di tecniche di diagnostica diverse; un intervento di questo tipo non si limita dunque ad una documentazione del Bene Culturale, ma è presupposto per ogni intervento multidisciplinare moderno basato su criteri e metodi scientifici rigorosi.

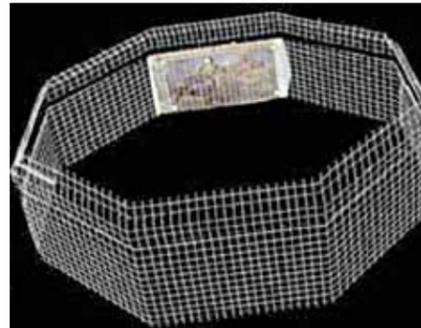


Fig. 8 – La geometria del tamburo con le otto scene dell'Antico Testamento: particolare della restituzione fotogrammetrica della scena di Giuditta e Oloferne.



Errata Corrige

Pagina 15 in alto. La data esatta è MDXXXVIII

Pagina 116

La didascalia corretta dell'immagine è:

Giuditta con la testa di Oloferne e il principe ammonita Achior, Giaele e Ester

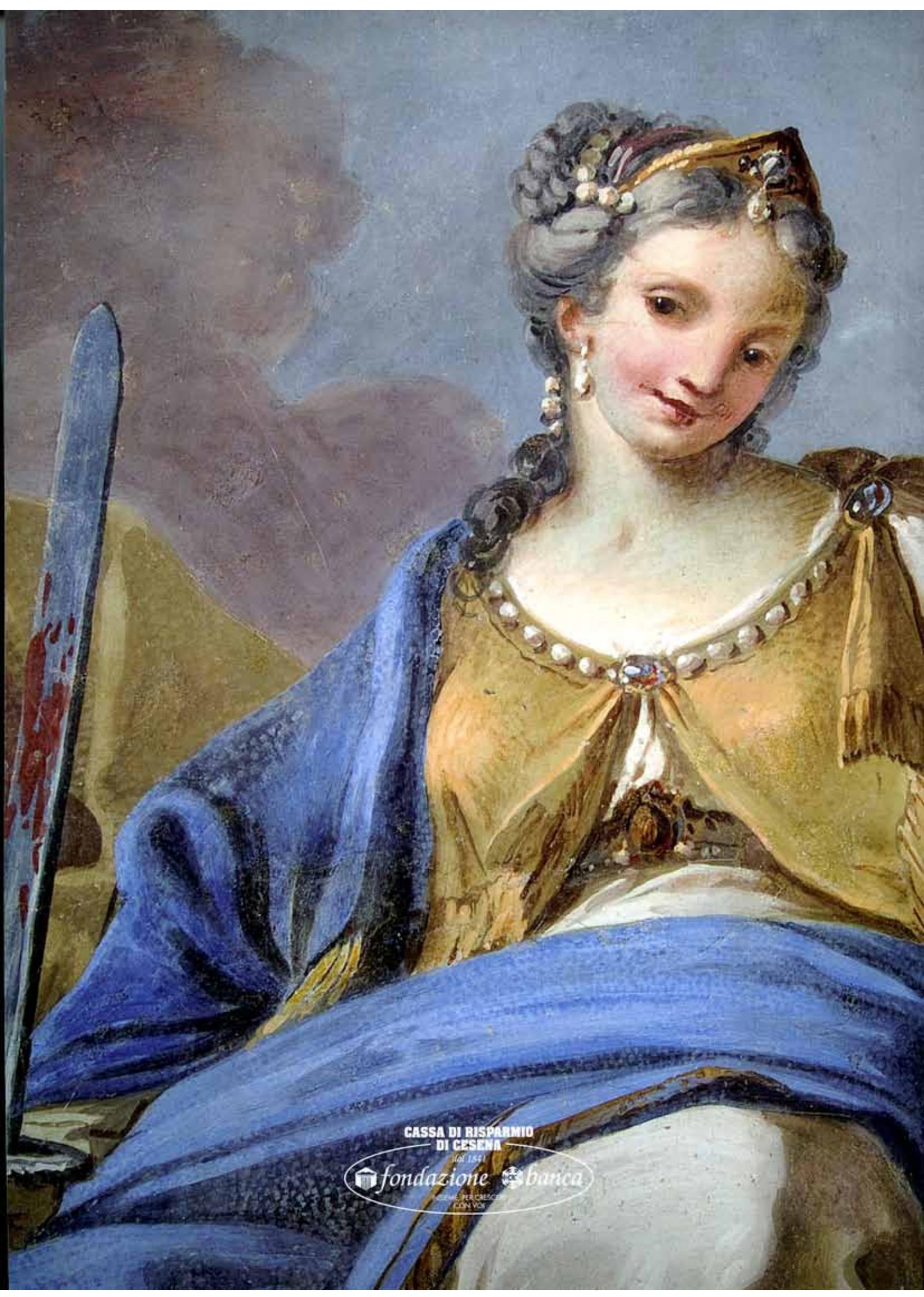
Fig. 9 – Generazione di ortofoto per le superfici affrescate dei pennacchi della cupola.



#### Ringraziamenti

Si ringraziano per la collaborazione l'Ing. Andrea Castellani, la società Geotop di Ancona ed in particolare Massimiliano Toppi e Daniele Bartolucci, lo Studio di Restauro M. Dell'Amore di S. Lazzaro di Savena (Bo) che ha realizzato il restauro.

Finito di stampare nel mese di giugno 2009



CASSA DI RISPARMIO  
DI CESENA

(dal 1841)

 *fondazione*  *banca*

INSIEME PER CRESCERE  
CON VOI