

Daniele Benati

LA PALA DA ALTARE:
DEVOZIONE E ARTE NELLA MONTAGNA BOLOGNESE

La montagna bolognese conserva un ingente patrimonio artistico, solo in parte noto e studiato. In questo senso molto è stato fatto dalle campagne di ricognizione e documentazione fotografica avviate fin dagli anni settanta dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici e più di recente, in seguito al protocollo d'intesa tra lo Stato e la Conferenza Episcopale Italiana (1996), dall'Ufficio Nazionale per il Beni Culturali Ecclesiastici. Tuttavia, pur nella difficoltà di accedere ai singoli edifici di culto, spesso chiusi per mancanza di personale di custodia, solo la visita diretta può evidenziare la straordinaria stratificazione culturale che vi si esplica, in ordine a esigenze devozionali e di culto che ne hanno consentito la conservazione fino a noi.

Ne emerge in primo luogo con suggestiva limpidezza un tessuto ancora in gran parte integro, che rimanda alla razionalità e alla semplicità dell'organizzazione ecclesiastica voluta in epoca di Controriforma. Secondo quanto nel 1573 riferisce il visitatore apostolico Ascanio Marchesini, il cardinale Gabriele Paleotti teneva appese sulle pareti della sala delle udienze del palazzo arcivescovile, oltre a una serie di ritratti dei vescovi che lo avevano preceduto a capo della diocesi di Bologna, tre grandi carte topografiche eseguite dall'agostiniano Cherubino Ghirardacci: della città, della pianura e della montagna¹. Anticipando lo stesso pontefice Gregorio XIII Boncompagni, che nel 1580 si farà allestire in Vaticano la Galleria delle Carte geografiche, ciò gli permetteva di possedere razionalmente e "a colpo d'occhio" la diocesi che gli era stata affidata, di percepirne l'estensione e di memorizzarne l'articolazione. Si tratta dell'organizzazione ancora in gran parte vigente, che vede il territorio della diocesi suddiviso in parrocchie, alle quali fanno riferimento le varie località disseminate nel comprensorio loro assegnato, nonché gli edifici oggetto di devozioni particolari (oratori, santuari, ecc.). L'istituzione dei vicariati foranei, avviata da Paleotti a partire dal 1584 circa, mirava poi a esercitare un'azione di ulteriore controllo sui parroci in materia di riforma e a costituire una sorta di "cinghia di trasmissione" tra le parrocchie e il vescovo: mentre il vicariato della pianura faceva capo a Cento, quello della montagna si era insediato a Porretta, cui veniva dunque riconosciuto un ruolo di particolare prestigio tra

¹ P. Prodi, *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522 - 1597)*, Roma 1967, II, p. 40.

le parrocchie più lontane da Bologna².

Laddove non siano intervenuti i restauri ottocenteschi, peraltro effettuati nel segno della continuità e della tradizione e dunque spesso connotati da una notevole sensibilità (va detto che gli interventi novecenteschi sono stati in genere un po' meno rispettosi...), le chiese della montagna bolognese prospettano poi, nelle scelte architettoniche e nella qualità dell'arredo liturgico, un'immensa ricchezza di informazioni sulle forme della devozione nei secoli passati. Il segno più importante ne è la pala d'altare, di cui la Controriforma aveva ribadito il ruolo di fulcro visivo, secondo la particolare prospettiva di "libro degli incolti" sancita nella XXV sessione del concilio di Trento (3-4 dicembre 1563), allorché l'azione di controllo sulle immagini esposte nelle chiese delle singole diocesi era stato assegnato appunto ai vescovi: *Questo cerchino poi di insegnare diligentemente i vescovi: che attraverso la storia dei misteri della nostra redenzione, espressa con le pitture e con altre immagini, il popolo viene istruito e confermato nel ricordare gli articoli di fede e nella loro assidua meditazione [...] ma anche perché nei santi sono posti sotto gli occhi dei fedeli le meraviglie e gli esempi salutari di Dio, così che ne ringrazino Dio, cerchino di regolare la loro vita e i loro costumi secondo l'imitazione dei santi, siano spinti ad adorare ed amare Dio e ad esercitare la pietà*³. In questo contesto alle immagini di Cristo, della Vergine madre di Dio e dei santi doveva essere tributato il dovuto onore e la venerazione: non certo perché si crede che vi sia in esse una qualche divinità o virtù, per cui debbano essere venerate; o perché si debba chiedere ad esse qualche cosa, o riporre fiducia nelle immagini, come un tempo facevano i pagani, [...] ma perché l'onore loro attribuito si riferisce ai prototipi che esse rappresentano.

Auspiciando un lavoro di approfondimento che potrebbe essere svolto dai laureandi del nostro Ateneo, nel mio contributo al convegno di Capugnano del 2010 proponevo alcuni casi che, a una prima cernita, esemplificano alcuni atteggiamenti costanti sui quali impostare un discorso sulla pala da altare nelle chiese della nostra montagna che, alla luce dei precetti espressi dalla normativa posttridentina e profondamente introiettati nelle consuetudini liturgiche, tenga necessariamente insieme gli aspetti storico-artistici e quelli devozionali. Non si tratta insomma di trascogliere un florilegio di dipinti di alta "qualità" né di ricercare a tutti i costi l'inedito "d'autore", di cui pure la

² *Ibidem*, pp. 166-167.

³ "Illud vero diligenter doceant Episcopi, per historias mysterium nostrae Redemptionis, picturis vel aliis similitudinibus expressa, erudiri et confirmari populum in articulis fidei commemorandis et assidue recolendis: tum vere ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi, non solum quia admonetur populus [...] sed etiam quia Dei per Sanctos miracula et salutaria exempla oculis fidelium subijciuntur, ut pro iis Deo gratias agant, ad Sanctorumque imitationem vitam moresque suos componant, exciteturque ad adorandum ad diligendum Deum et ad pietatem molenda". Cfr. A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino 1966.

nostra montagna è ricca, ma di evidenziare la cura e la coerenza con cui la pala d'altare è sempre giocata sul piano della funzionalità didattica e comunicativa, all'interno per giunta di strutture plastico-architettoniche - le ancone lignee che le racchiudono - in cui si rivela bene l'impegno di conferire loro la massima dignità all'interno dell'edificio sacro⁴.

L'altar maggiore

È raro che le chiese della nostra montagna rechino testimonianze pittoriche antecedenti la fine del XVI secolo. I pochi esempi di decorazione a fresco di età precedente, che esulano comunque dagli interessi specifici del mio intervento e di cui si parla in altre relazioni di questo convegno, sono per lo più riemerso al di sotto di scialbature posteriori. Pressoché inesistenti sono i dipinti su tavola di età tre e quattrocentesca, che pure non saranno mancati negli edifici di antica fondazione. A partire dalla Controriforma, l'organizzazione delle immagini si concentra sulla pala da altare, alla quale viene affidato il messaggio sul quale il fedele è invitato a riflettere. In quest'ottica la maggior importanza è in genere assegnata all'altar maggiore, sul quale si concentra lo sguardo del fedele durante la celebrazione della messa e che, come di consueto, è dedicato al santo cui la chiesa era stata intitolata *ab antiquo*, così da consentire il permanere dei culti locali, sulla nascita dei quali c'informano le notizie pazientemente raccolte dagli storici. L'impianto proprio della pala di Controriforma, entro la quale la disposizione delle immagini obbedisce a una precisa gerarchia, conferisce a tali dipinti una forte valenza iconica, che induce l'occhio del riguardante a salire dalla figura del santo patrono, intercessore nei confronti della comunità parrocchiale, alla gloria celeste che lo attende al di là di una vita parimenti santa.

La costruzione nettamente piramidale riprende peraltro consuetudini già inveterate fin dal XV secolo, allorché si era assistito al progressivo passaggio dal polittico a scomparti alla pala unificata, all'interno della quale la Madonna, individuata come madre di Dio e regina della Chiesa, sedeva sul trono in posizione eminente. A tale schema si attengono alcuni dipinti di Bartolomeo Passerotti (1529-1592) presenti nella parrocchiale di Tolè di Vergato (in realtà un quadro non nato per questa sede, come attesta la presenza di San Petronio)⁵ e in Sant'Apollinare a Castello di Serravalle, contrassegnati entrambi dal consueto passerotto; ma già in un dipinto che si conserva nella

⁴ Tranne qualche eccezione, gli esempi illustrati in questa sede riguardano i vicariati di Setta, Vergato e Porretta Terme, compresi nell'attuale Arcidiocesi di Bologna.

⁵ Si tratta infatti di una pala qui depositata dalla chiesa bolognese di San Giovanni Battista dei Celestini: A. Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti 1529-1592*, Rimini 1990, p. 208 n. 49, tav. X.

parrocchiale dei Santi Giacomo e Cristoforo a Bargi di Camugnano [figura 1] l'artista bolognese accedeva alla soluzione, destinata a divenire canonica nel secolo successivo, di collocare la Madonna col Bambino tra le nuvole, disponendo al di sotto san Giacomo, sant'Antonio abate e un terzo santo, che la piccola croce consente forse di identificare nell'apostolo Andrea. Nel ribadire l'appartenenza alla prima attività di Passerotti di quest'ultimo dipinto, che io stesso anni fa ho proposto scartando un precedente riferimento a Orazio Samacchini⁶, mi preme sottolineare come il recente restauro abbia evidenziato quella lucentezza di materia pittorica che il pittore propone anche nella poco più matura pala in San Giacomo Maggiore a Bologna (1568), dove per giunta la figura di sant'Antonio abate torna con tratti assai simili.

Nella pala dell'altar maggiore, la presenza del santo titolare s'inserisce dunque entro un ordito figurativo assai complesso che, in ordine ai precetti tridentini, mira a sottolineare la sua funzione di mediatore di grazie presso la divinità. Scelgo per esemplificare questa soluzione, che ho già definito "canonica", il bel dipinto, a tutt'oggi inedito, sull'altar maggiore di Santa Maria Villiana di Pietracolora (Gaggio Montano) [figura 2], dove la Madonna tra le nubi col Bambino è adorata da Sebastiano e Rocco, i santi che la devozione popolare aveva eletto a propri protettori nei confronti delle pestilenze. Una lapide, murata all'interno in occasione dei rifacimenti intervenuti nel 1781, ricorda di fatto che l'edificio venne edificato appunto come *ex voto* dagli scampati alla terribile epidemia del 1630⁷. Tale data fornisce dunque un valido termine *post quem* per la datazione del dipinto dell'altare, in cui sorprende riconoscere la mano di Giovanni Maria Tamburini (1575 circa - 1660 circa), un artista che, più che come autore di dipinti da altare, attualmente ci è meglio noto come autore di affollati quadri con scene di mercato e raffigurazioni di mestieri, un tema al quale aveva dedicato anche una fortunata serie di incisioni⁸. L'espressività delle figure, dalle proporzioni un po' tozze (le si pongano a confronto con quelle dei Triunviri nella bella tela con la *Pianta di Bologna* oggi di proprietà della BNL), e il tipico modo di restituire il paesaggio e la vegetazione, come accesa di improvvisi bagliori, rendono esplicita l'autografia di questo singolare artista, che le fonti dicono allievo di Guido Reni, ma che sembra poi guardare a Pietro Faccini e al Mastelletta, rappresentanti dell'ala

⁶ D. Benati, *Una 'Lucrezia' e altre proposte per Bartolomeo Passerotti*, in "Paragone", XXXII, 379, 1981, p. 28, fig. 35. Il dipinto, restaurato nel 2001 da Ottorino Nonfarmale, è ora ricoverato nell'Arcivescovado di Bologna ed al suo posto si trova una copia fotografica.

⁷ "D. O. M. / Sacellum hoc ex / Villianorum voto / tempore pestis con/ ditum anno 1630 / fuit denuo a / fundamentis erectum anno 1781 / Ioa. ne Nasci. Par. o anuente".

⁸ D. C. Miller, «*Virtù et arti esercitate in Bologna*» by Giovanni Maria Tamburini, in "Culta Bononia", IV, 1972, pp. 3-14; M. Cellini, *Giovanni Maria Tamburini*, in *La scuola di Guido Reni*, a cura di M. Pirondini e E. Negro, Modena 1992, pp. 383-390; D. Benati, *Pittura di genere basso e di mestieri a Bologna nel XVII secolo*, in "Nuovi studi", 6, 1998, pp. 145-157.

"dissidente" del carraccismo.

Ai modi di Reni si approssima assai meglio Giovanni Francesco Gessi (1588-1649) nella pala, bellissima ma purtroppo alquanto deteriorata, che gli va restituita in Sant'Apollinare a Calvenzano⁹ [figura 3], la piccola frazione di Vergato in cui si riteneva un tempo fosse nato lo stesso Guido. In questo caso la piramide visiva trova il suo vertice nella svettante figura di Michele Arcangelo, che ascende al cielo dopo aver cacciato nell'inferno Lucifero e ai piedi del quale si dispongono in preghiera i santi Antonio da Padova e Nicola da Tolentino. È probabile altresì che il dipinto, che si fregia nella parte inferiore di uno stemma nobiliare, non fosse stato in origine eseguito per l'attuale sede.

Chi si rapporta con soluzioni sempre nuove allo schema della pala di Controriforma è Alessandro Tiarini (1577-1668), un artista di cui le fonti sottolineano la personalità di "pittore-letterato" e che nella zona di Porretta lasciò alcuni dei suoi dipinti più affascinanti. L'assiduità con cui, sul principio del quarto decennio, egli si trovò a lavorare per la montagna bolognese ha indotto anzi ad ipotizzare, in assenza peraltro di una precisa documentazione, che egli avesse soggiornato con la famiglia nella zona di Capugnano, dove la peste era stata tenuta lontana grazie a un efficace controllo sulla popolazione¹⁰. Il risultato di tale soggiorno sarebbe stata la commissione di due pale nelle parrocchiali di Capugnano [figura 4] e di Castelluccio di Porretta, due località pressoché contigue. Se però in entrambi i casi il soggetto, incentrato sulla tradizionale funzione di scudo nei confronti delle pestilenze dei santi Sebastiano e Rocco, è svolto in modo assai simile, va detto che si tratta di quadri eseguiti a una certa distanza cronologica: mentre lo smagliante quadro di Capugnano spetta ai primi anni trenta, quello di Castelluccio, assai più allentato nella tenuta pittorica, deve cadere nel corso del successivo decennio, allorché Tiarini licenzia dipinti come la *Comunione della Maddalena* di Cereglia di Vergato, stilisticamente assai prossima¹¹. Il dato particolare dei dipinti di Capugnano e di Castelluccio è tuttavia offerto dalla raffigurazione piuttosto rara, anche se già attestata in ambito bolognese (si ricordi il dipinto eseguito nel 1607 da Leonello Spada per Santa Maria dei Poveri), del Cristo irato, pronto come un Giove pagano a infierire con le proprie frecce mortali sull'umanità colpevole e trattenuto dai due santi intercessori. Nella meravigliosa *Madonna col Bambino*

⁹ Dalla scheda OA della Soprintendenza si desume che il dipinto è stato fatto oggetto di restauro nel 1998 da parte di Lucia Vanghi.

¹⁰ A. Giacomelli, *Le pale di San Rocco. Libertà artistica e committenza popolare: Alessandro Tiarini e le pale di S. Rocco nell'area capugnanese-balvederiana*, in "La Mùsola", XVI, 32, 1982, p. 58. Sui due dipinti all'interno del percorso del pittore: D. Benati, *Alessandro Tiarini. L'opera pittorica completa e i disegni*, con la collaborazione di B. Ghelfi, Milano 2001, II, pp. 106-107 n. 173, 127-128 n. 199. Per questi e per i quadri più avanti citati di Capugnano e di Castelluccio si veda anche: A. Giacomelli, E. Penoncin, R. Zagnoni, *Capugnano e Castelluccio, una comunità e le sue chiese*, Porretta Terme 1993.

¹¹ Benati, *Alessandro Tiarini*, II, p. 144 n. 223.

e i santi Francesco e Bernardino da Siena già nell'oratorio di San Francesco e ora nella parrocchiale di Porretta [figura 5], dipinta entro il 1620¹², Tiarini aveva invece contravvenuto allo schema piramidale, spostando la Vergine verso sinistra: ciò gli aveva consentito peraltro di meglio chiarire la sua funzione di mediatrice presso Dio, verso il quale tende la mano.

Assai malconcia è invece l'Assunzione della Vergine dipinta ancora da Tiarini per la chiesa dell'Assunta nella frazione di Susano, ora ricoverata nella parrocchiale di Vergato¹³. La dedicazione all'Assunta è frequente nelle chiese della montagna: ignoro come fosse il dipinto dell'altar maggiore della parrocchiale di Castel d'Aiano, riedificata dopo la guerra in forme moderne e con una brutta copia dall'Assunta di Tiziano ai Frari di Venezia affrescata nell'abside. Difficilmente doveva aver superato in qualità la sulfurea paletta del Mastelletta di Liserna di Vergato¹⁴ o la stupenda pala di Domenico Maria Canuti (1626-1684) della parrocchiale dell'Assunta di Castelluccio [figura 6], che l'inventario redatto il 20 maggio 1692 dal cappellano Lorenzo Pranzini citava come "nuova opera del Signor Canuti"¹⁵. Il dipinto, destinato a figurare sull'altar maggiore del nuovo edificio a tre navate eretto nel 1660 dopo che il precedente, di epoca quattrocentesca, era rovinato per una frana, propone un'affascinante rilettura in chiave barocca del celebre modello parmense del Correggio, qualificandosi per la straordinaria leggerezza con cui, obbedendo allo schema piramidale richiesto dalla pala d'altare di Controriforma, gli angeli sollevano la Vergine verso l'alto.

Non mancano tuttavia le eccezioni allo schema fin qui esaminato. Anziché privilegiare la soluzione "iconica", in cui le traversie subite dal santo titolare sono simboleggiati dal loro attributo iconografico (gli occhi nel piattino per Lucia, la ruota dentata per Caterina, il coltello per Bartolomeo, ecc.), si opta talora, ma assai più raramente, per una soluzione "narrativa": ad essere enfatizzato è allora un episodio della vita del santo, assolutamente caratteristico e dunque immediatamente "leggibile" per i fedeli. Nel *Noli me tangere* sull'altar maggiore della parrocchiale di Santa Maria Maddalena a Porretta¹⁶ [figura 7] la composizione affianca i due protagonisti entro un paese verdeggiante: il cappello di paglia del Cristo allude al passo del vangelo di Giovanni, secondo il quale la Maddalena, sconvolta per la morte di Cristo, incontrandolo dopo sua la resurrezione lo aveva in un primo momento scambiato per il giardiniere. L'episodio era assai noto e, a scanso di equivoci, nel quadro la Madda-

lena era raffigurata con in mano il vasetto di unguenti che le era servito per profumare il corpo di Cristo: anche se il carattere apparentemente 'feriale' e anti-miracolistico della raffigurazione avrebbe potuto trarre qualcuno in errore, il dipinto venne dunque ritenuto meritevole di essere conservato anche nel nuovo assetto posttridentino della chiesa. Il suo autore era per di più un pittore importante; ma non si tratta però di Denys Calvaert, come si continua a ripetere, bensì di Ercole Procaccini (1515-1595), un altro artista attivo con grande risalto nella Bologna di metà Cinquecento.

Pur nell'impianto narrativo, maggior risalto devozionale ha indubbiamente il *Battesimo di Cristo*, una buona copia, forse di bottega, del quadro di Francesco Albani già in San Giorgio in Poggiale e ora nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, che figura tuttora sull'altar maggiore della pieve di San Giovanni Battista di Affrico (Gaggio Montano)¹⁷; e lo stesso può dirsi per la pala dell'altar maggiore della parrocchiale di San Martino di Roffeno di Castel d'Aiano [figura 8], opera di un pittore che potrebbe forse identificarsi con Pellegrino Pellegrini da Fanano, in cui il santo è raffigurato nell'atto di sporgersi dal suo destriero per far dono al mendicante della metà del proprio mantello: la presenza in alto dei putti che recano al santo il pastorale, alludente al suo successivo ministero di vescovo di Tours, restituisce al dipinto il necessario completamento dottrinale, che Ludovico Carracci aveva eluso nel quadro di analogo soggetto eseguito nel 1609 per la cattedrale di Piacenza (ma per una cappella laterale). Anche il *San Cristoforo* tuttora sull'altar maggiore dell'omonima parrocchiale di Monte Severo di Monte San Pietro presenta il santo a figura singola; ma qui il rimando alla divinità è già implicito nella figura del Bambino Gesù che il gigante traghetta sulle proprie spalle. Il suo autore va senza dubbio riconosciuto in Giovanni Battista Bertusio (1577-1644), un forte allievo dei Carracci che fu assai attivo non solo per la diocesi di Bologna ma anche per quelle di Modena e della Romagna. Gli spetta ad esempio il bel *Crocifisso e santi* di San Cassiano a Rignano di Monterezeno¹⁸.

Un caso del tutto particolare nel campo della pala "narrativa" è fornito dal magnifico altare ligneo, tripartito in modo da contenere al centro *Maria di Cleofa davanti a Cristo con i figli Giacomo e Giovanni* e ai lati i protagonisti dell'Annunciazione, che si conserva all'altar maggiore della parrocchiale dei

¹⁷ A. Antilopi, B. Homes, R. Zagnoni, *Pitigliano e Affrico. La Pieve di San Giovanni Battista dal X al XXI secolo*, Porretta Terme 2001.

¹⁸ Sul pittore: A. Mazza, *Giovan Battista Bertusio (Bologna 1577 - 1644): dipinti per il territorio estense*, in "Atti e memorie. Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi", XI serie, 18, 1996, pp. 132-152; Id., *Un inatteso Giovanni Battista Bertusio nel Riminese*, in "Romagna arte e storia", XXIII, 68, 2003, pp. 81-94; Id., *L'"Orazione di Cristo nell'orto" del Duomo di Mantova. Pittura di devozione in Emilia tra Jacopo Bambini e Giovan Battista Bertusio*, in *Scritti per Chiara Tellini Perina*, a cura di D. Ferrari e S. Marinelli, Mantova 2011, pp. 251-264, 407-411.

¹² *Ibidem*, II, pp. 58-59 n. 85.

¹³ *Ibidem*, II, p. 21 n. 21.

¹⁴ A. Coliva, *Il Mastelletta. Giovanni Andrea Donducci 1575 - 1655*, Roma 1980, p. 90 n. 2 (che ne accoglie tuttavia una data troppo anticipata).

¹⁵ S. Stagni, *Domenico Maria Canuti pittore (1626-1684). Catalogo generale*, Rimini 1988, p. 202.

¹⁶ Sui dipinti della chiesa: R. Zagnoni, *Guida alla chiesa parrocchiale di Porretta*, Porretta Terme 2003.

Santi Giacomo e Cristoforo di Bargi di Camugnano [figura 9, 10, 11]. Del tutto inusitato è anche il ricorso a figurazioni minori entro gli oculi che si aprono al piede della grande ancona, in guisa di predella. In merito al suo autore ci ragguaglia nel 1769 il "tomo III" aggiunto alla *Felsina pittrice* di Carlo Cesare Malvasia da Luigi Crespi, che tra gli allievi di Lorenzo Pasinelli menziona Giovanni Girolamo Balzani (1658-1735), ricordando che *nella chiesa Arcipretale de' Bagni* [sic! Per Bargi], *su queste nostre montagne, dipinse la tavola dell'altare maggiore* [...]. *Così pure nella chiesa parrocchiale di Baigno la tavola dell'altare maggiore è sua*¹⁹. Nel restituire il raro episodio evangelico²⁰, Balzani dà prova di un consumato accademismo, memore, oltre che di Pasinelli, dell'aulico linguaggio di Marcantonio Franceschini; e ha poi modo di rivelare doti più flebili e avvincenti negli episodi narrati entro gli ariosi oculi della predella, raffiguranti episodi della vita dei figli di Zebedeo (*San Giacomo davanti alla Vergine, Orazione nell'orto, Trasfigurazione, Vocazione di Giacomo e Giovanni*). Il suo debito nei confronti di Lorenzo Pasinelli appare meglio avvertibile nella *Visitazione* della parrocchiale di Santo Stefano di Baigno di Camugnano [figura 12], collocata tuttavia non sull'altare maggiore, come indicava Crespi, bensì su un altare laterale. Se risultano al momento irreperibili i quadri che Crespi dice eseguiti per Bologna da Balzani (assai attivo anche come stuccatore), i dipinti conservati a Bargi e a Baigno di Camugnano ci tramandano un'attitudine pittorica tutt'altro che scarsa e meritevole di ulteriori approfondimenti²¹.

È nella seconda metà del XVIII secolo, e sull'onda soprattutto delle innovazioni adottate da Ubaldo Gandolfi, che la pala d'altare di tipo "narrativo" incontra un inaspettato rilancio. In ciò agisce un consapevole ricupero della lezione di Ludovico Carracci, rivalutato nel suo ruolo di grande maestro della pittura bolognese. L'esempio dei Gandolfi condiziona a sua volta i modi del loro allievo Domenico Pedrini (1727-1800), del quale ricordo il bel *San Giacomo che risana lo storpio mentre è condotto al martirio*, firmato e datato 1785, sull'altar maggiore dell'omonima parrocchiale di Sassomolare di Castel d'Aiano²² [figura 13]. Grazie a un attento calcolo compositivo, il pittore vi dispone i personaggi in due blocchi contrapposti, lasciando che il santo, chinato in avanti, guadagni una posizione pressoché centrale. Anche la luce, che spiove da destra, assume una grande importanza: lasciando in ombra il viso del san-

to, ne illumina la mano levata verso il cielo, e batte poi sul viso del paralitico: non si tratta dunque di una luce naturale ma di una luce metafisica, alludente alla grazia che, per intercessione del santo, cade sullo storpio, da leggere a sua volta come metafora dell'umanità sofferente e bisognosa. Si tratta di soluzioni che troveranno un rilancio nel XIX secolo per opera di Alessandro Guardassoni (1819-1888), del quale piace ricordare, per il bilanciato accordo tra purismo accademico e nuova inclinazione al romanticismo storico, il bel *Martirio dei Santi Quirico e Giulitta* eseguito nel 1882 per l'altar maggiore della pieve di Castel di Casio [figura 14]²³.

Altari laterali. La pala del Rosario

Se proprio non si tratta di piccoli oratori, gli edifici sacri della montagna emulano quelli cittadini anche nella presenza di due o più altari distribuiti sui due lati. Qui è più frequente imbattersi in dipinti di prestigio, commissionati da ricche famiglie nobiliari che detengono possedimenti in zona. Nella chiesa di San Giovanni Battista a Scanello di Loiano, sul cui altar maggiore si conserva un'affascinante pala eseguita nel 1575 da Bartolomeo Passerotti con il santo titolare tra l'arcangelo Gabriele e santa Lucia²⁴, una piccola pala su un altare laterale presenta la *Madonna col Bambino in trono incoronata da due angeli in volo* [figura 15], davanti alla quale si pone un donatore ritratto con protervo realismo. Sembra esserne autore un noto e ben riconoscibile allievo di Ludovico Carracci, quel Francesco Brizio (1574-1623)²⁵ al quale si deve, in una fase assai più avanzata della sua carriera, anche la bella pala con *Cristo e il centurione* nella parrocchiale di Santa Maria Maddalena a Porretta [figura 16].

Una costante nelle chiese del nostro Appennino è data dalla presenza di un altare dedicato al Crocifisso, contenente talora manufatti lignei, destinati anche a un uso processionale e inquadrati sovente da tele devozionali. Ma spesso il Crocifisso, accompagnato da santi, è dipinto direttamente su tela: cito il *Crocifisso tra san Giovanni e santa Lucia* in San Cristoforo a Monte Severo di Monte San Pietro [figura 17], in cui si può agevolmente riconoscere un capolavoro di Giovanni Andrea Donducci detto il Mastelletta (1575-1655): anche se purtroppo assai consunto, la foto in bianco e nero della Soprintendenza

¹⁹ L. Crespi, *Felsina pittrice. Tomo terzo*, Roma 1769, pp. 136-137.

²⁰ Matteo 20, 20-23: "Allora gli si avvicinò la madre dei figli di Zebedeo con i suoi figli, e si prostrò per chiedergli qualcosa. Egli le disse: Che cosa vuoi? Gli rispose: Di' che questi miei figli siedano uno alla tua destra e uno alla tua sinistra nel tuo regno. Rispose Gesù: Voi non sapete quello che chiedete. Potete bere il calice che io sto per bere? Gli dicono: Lo possiamo. Ed egli soggiunse: Il mio calice lo berrete; però non sta a me concedere che vi siediate alla mia destra o alla mia sinistra, ma è per coloro per i quali è stato preparato dal Padre mio".

²¹ Si veda intanto: E. Riccòmini, *Due ritratti*, in "Paragone", XVII, 197, 1966, pp. 63-66.

²² D. Benati, *I dipinti sugli altari*, in A. e D. Benati, *La parrocchia di Sassomolare*, Modena 1998, pp. 70-73.

²³ Per l'attività in zona di Guardassoni, che esegue anche la bella *Sant'Anna con Maria fanciulla* della parrocchiale di Porretta: R. Zagnoni, *Dipinti di Alessandro Guardassoni (1819-1888) in montagna*, in "Nuèter", XV, 1989, n. 29, pp. 6-10 e Id., *Un'altra tela del Guardassoni in montagna: la Santa Margherita della parrocchiale di Silla*, in "Nuèter", XIX, 1993, pp. 10-13.

²⁴ Benati, *Una 'Lucrezia'*, p. 30, fig. 39.

²⁵ Per il pittore: F. Frisoni, in *La scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di E. Negro e M. Pirondini, Artioli, Modena 1994, pp. 67-81.

consente di ravvisarne gli inconfondibili svolgimenti di panni che conferiscono alle figure, dalle proporzioni innaturalmente allungate, un'apparenza inquieta e fantasmatica, assimilandole alle *Virtù* affrescate dal Mastelletta nel sottarco della cappella dell'Arca in San Domenico²⁶. Nell'altare del Crocifisso in Santo Stefano a Baigno di Camugnano campeggia invece, entro una sontuosa ancona lignea, una bella copia antica dal celeberrimo quadro eseguito da Guido Reni per la chiesa dei Cappuccini, ora nella Pinacoteca Nazionale di Bologna.

La presenza di copie antiche sugli altari delle chiese del circondario bolognese non deve stupire, in quanto attesta il prestigio ricoperto dai modelli prodotti dai celebrati artisti attivi nel capoluogo e segna una sorta di sudditanza della provincia nei confronti del centro di riferimento. Del resto tutti i dipinti esaminati finora denotano una peraltro ben comprensibile gravitazione culturale su Bologna, un centro di produzione artistica che lungo tutto il XVII e XVIII secolo mantiene il proprio inalterato prestigio. Tranne rarissimi casi, i dipinti sacri presenti nelle chiese della diocesi di Bologna propongono di fatto una vera e propria autarchia figurativa, che si coglie nel netto rifiuto di referenti che non siano locali. Anche nel caso in cui non si tratti di dipinti eseguiti a Bologna e spediti su richiesta nei centri circostanti, Bologna rimane comunque il punto di riferimento obbligato. Ciò vale anche per i pochi artisti noti che ci risultano aver lavorato esclusivamente per la montagna: mi riferisco a Pietro Maria Massari, detto il Porrettano, e al già citato Pellegrino da Fanano. Circa l'attività del primo c'informa nel 1650 Antonio Masini, che lo dice allievo dei Carracci e morto in giovane età e gli riferisce due quadri, peraltro abbastanza diversi tra loro, conservati entrambi nella parrocchiale di Porretta, il *Sant'Antonio abate* e la *Presentazione della Vergine al tempio*²⁷. Dopo un promettente avvio a Roma accanto a Guido Reni testimoniato da Malvasia²⁸, Pellegrino Pellegrini da Fanano si trovò invece a svolgere la sua attività per le chiese dell'Appennino modenese, dove, tra Fanano, Castellaro, Masereno, Vimignano e Sassomolare, le sue opere si conservano tuttora numerose²⁹. Nella bella *Madonna in gloria e santi* di San Frediano a Pavana di Sambuca Pi-

²⁶ A. Coliva, *Il Mastelletta...* cit., fig. 52.

²⁷ P. Masini, *Bologna perlustrata*, Bologna 1650, I, pp. 264, 637. Sull'artista si veda ora A. Nesi, *Pietro Maria Massari, detto il Porrettano, un allievo dei Carracci sull'Appennino bolognese*, in "Arte cristiana", C, 869, 2012, pp. 91-100 (con l'avvertenza che il piccolo *Cristo portacroce*, ivi riprodotto alla fig. 12, spetta a mio avviso al giovane Annibale Carracci).

²⁸ C.C. Malvasia, *Felsina pittrice*, 1678, ed. Bologna, 1841, II, p. 232.

²⁹ Per la ricostruzione della sua personalità: A. Mazza, *Pittura nei centri minori tra Modena e Reggio Emilia*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, II, a cura di J. Bentini e L. Fornari Schianchi, Nuova Alfa Editoriale - Elemond, Bologna - Milano 1993, pp. 408-410. Per il quadro di Sassomolare di Castel d'Aiano, datato 1658 e pesantemente ridipinto da Giuseppe Goldoni sul finire del XIX secolo: D. Benati, *I dipinti...* cit., pp. 80-85.

stoiese [figura 18], datata 1656³⁰, egli mescola con affascinante candore ricordi da Reni, dal Domenichino e dal Guercino; ma si segnala poi per la capacità di "guardare", senza filtri intellettualistici ma con occhio lucido e commosso, le montagne che chiudono l'orizzonte della sua esperienza quotidiana.

Anche più frequente dell'altare del Crocifisso è nelle nostre chiese l'altare del Rosario, non direi necessariamente legato alla presenza di vere e proprie "compagnie" ad esso intitolate. Il culto dei misteri del rosario, che si vorrebbe far risalire a San Domenico, ricopre una posizione importante nella devozione controriformata. Il ruolo salvifico riconosciuto alla Vergine nel corso del Concilio tridentino, rilanciato nell'immaginario popolare in seguito all'esito vittorioso della battaglia di Lepanto del 1571, trova il suo momento deputato nella recita di una preghiera apposita, o meglio di una "corona" di preghiere, che dà luogo a una specie di piccolo rito, praticabile tanto in pubblico che in privato. Nella recita del rosario, come appunto prende nome questa corona di preghiere, l'iterazione delle *Ave Marie* si organizza attraverso la contemplazione di tre gruppi di cinque "misteri" - gaudiosi, dolorosi, gloriosi -, relativi ad altrettanti episodi della vicenda di Maria³¹. La nuova consuetudine, che incontra ben presto enorme favore, richiede forme di visualizzazione nuove: tali sono appunto le numerose pale dedicate ai *Misteri del Rosario* che, forti di una tradizione iconografica ormai matura soprattutto in area nordica, vengono commissionate per gli altari delle chiese cittadine e del contado, modellandosi sull'esempio della grande ancona voluta dalla Confraternita del Rosario per la propria cappella entro la basilica di San Domenico, alla cui confezione, in omaggio all'importanza assunta dalla nuova devozione, avevano partecipato tutti i più importanti pittori attivi a Bologna in quel torno d'anni, da Ludovico Carracci a Guido Reni, a Francesco Albani, a Denys Calvaert e a Bartolomeo Cesi.

Per quanto riguarda l'area di nostro interesse, l'esemplificazione di simili altari darebbe luogo a un elenco davvero esorbitante. Nell'auspicarne una ricognizione completa che, oltre alla consistenza di un fenomeno devozionale di rilevante interesse, metterebbe in luce la compresenza a livello di scelte figurative di persistenze ovvero di scarti, mi limito a richiamare tre casi di particolare rilievo: il primo, che segnalo anche per ricordare i rischi cui è costantemente sottoposto il nostro patrimonio artistico, è la bella pala di Alessandro Tiarini nella parrocchiale di Bargi di Camugnano [figura 19], oggetto nel 1968 di un vandalico furto che ne ha asportato l'immagine della

³⁰ R. Zagnoni, *San Frediano di Pavana: un quadro di Pellegrino Pellegrini restaurato*, in "Nuèter", XIX, 1993, pp. 182-186.

³¹ Per il culto del Rosario in area emiliana si rinvia ai saggi e alle schede raccolti nel catalogo della mostra centese *La "candida rosa"*, a cura di S. Baviera e J. Bentini, Bologna, 1988.

Madonna col Bambino al centro, poi fortunatamente recuperata sul mercato antiquario³². Il secondo è la pala, pure assai bella, di Santa Maria Villiana di Pietracolora (Gaggio Montano) [figura 20], già riconosciuta come opera di Antonio Giarola (1597 circa - 1674)³³, un artista veronese che collaborò a lungo con Guido Reni (un altro suo bel dipinto conservato in zona è la *Madonna col Bambino e i santi Francesco e Antonio da Padova* nell'oratorio della Madonna del Carmine a Gaggiola di Silla) [figura 21]. Il terzo è il dipinto della parrocchiale di Santa Maria Assunta di Castelluccio di Porretta³⁴ [figura 22], al centro del quale trova spazio, come avviene anche in numerosi altri casi, un'immagine della Madonna col Bambino non dipinta, ma scultorea. La stessa ancona lignea presenta caratteri di raffinatezza e sontuosità che superano la qualità un po' andante dei *Misteri* dipinti nel quadro.

Quadri erratici: doni e lasciti

Non è infrequente, visitando le chiese della nostra montagna, imbattersi in dipinti di piccole dimensioni, incorniciati talora in modo sontuoso e appesi a ornamento delle pareti laterali di una cappella o conservati in sagrestia. Non si tratta di quadri commissionati per le loro sedi attuali, ma di doni o lasciti effettuati da parrocchiani devoti: un modo per farsi ricordare e per acquistare meriti nell'Aldilà, non diversamente dai nomi che appaiono sovente scritti sulle vecchie panche. È il caso della bella tavola raffigurante lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina con Santa Veronica* della parrocchiale di Porretta [figura 23], opera di Giulio o Giacomo Francia, i due artisti che s'incaricarono di prolungare ben dentro il Cinquecento i modi del padre Francesco. La piccola tavola raffigurante la *Madonna col Bambino e San Giovannino* conservata in San Biagio a Cereglio di Vergato è invece una copia, verosimilmente cinquecentesca, da un ben noto quadro del Correggio (Budapest, Museo Nazionale). Quanto alla tavoletta raffigurante la *Madonna col Bambino, Santa Lucia, San Giovannino e un angelo*, utilizzata come sopraquadro per la pala dell'altar maggiore della parrocchiale di Sassomolare di Castel d'Aiano, si tratta di una copia da un dipinto di Annibale Carracci attualmente di proprietà di un antiquario di New York. Una scritta apposta nel retro della tela lo dice donato da Maria Sassi Nanni e restaurato nel 1978³⁵.

³² Benati, *Alessandro Tiarini*, II, n. 182.

³³ A. Mazza, in *La pittura veneta negli stati estensi*, a cura di J. Bentini, S. Marinelli e A. Mazza, Modena 1996, p. 252.

³⁴ P. Cantelli, *Il restauro dei "misteri del Rosario" di Castelluccio*, in "Nuèter", XXX, 2004, 1, 21-25.

³⁵ D. Benati, *I dipinti...* cit., pp. 75-77.