

SILVIA BARTOLI

L'ALTARE DI SAN FILIPPO BENIZI
NELLA CHIESA DEI SERVI DI FORLIMPOPOLI

Premessa

Il presente contributo è l'esito di alcune ricerche e di aggiornamenti avviati da chi scrive in occasione della campagna di catalogazione del patrimonio storico-artistico detenuto dal Comune di Forlimpopoli, finanziata dall'Istituto per i Beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna ex LR 18/2000 (Piano museale 2006) ¹. L'intervento è stato avviato nell'aprile 2013 e si è concluso nel settembre dello stesso anno. Al termine, sono state prodotte 80 schede di pre-catalogo relative ad altrettante opere - una selezione che ha riguardato il 'fondo antico' delle collezioni facenti parte del cospicuo patrimonio civico forlimpopolese - schede confluite nel Catalogo del patrimonio culturale della Regione Emilia-Romagna e consultabili sul sito: <http://ibc.regione.emilia-romagna.it/servizi-online/catalogo-del-patrimonio-culturale> ².

¹ Il progetto, curato da Fiamma Lenzi, Patrizia Tamassia e Isabella Giacometti dell'Istituto regionale per i Beni culturali, ha comportato la schedatura informatizzata delle opere d'arte tramite la compilazione di schede OA dell'ICCD (Istituto Centrale del Catalogo e della Documentazione) e la realizzazione di una campagna fotografica digitale analitica.

² Le immagini delle opere pubblicate nel presente contributo, se non diversamente indicato, sono gentilmente concesse da IBACN Regione Emilia Romagna - Catalogo del patrimonio culturale. La campagna fotografica è stata condotta da Mario Guglielmo per conto di DATA MANAGEMENT - PA Solutions SpA nel mese di luglio 2013.

La chiesa dei Servi di Forlimpopoli e le trasformazioni seicentesche

Presso l'Archivio di Stato di Forlì, nel fondo «Congregazioni religiose soppresse», si conserva un manoscritto redatto dal padre Pietro Bertagnini contenente le *Memorie del convento di Sant'Antonio abate dei Servi di Maria Vergine incominciate a segnare nell'anno 1723*³; dopo la morte del Bertagnini, avvenuta nel 1778, la scrittura prosegue e si interrompe bruscamente nell'agosto 1797, quando il convento e i beni ad esso appartenuti vengono requisiti e i religiosi sono costretti ad allontanarsi da Forlimpopoli per non farvi più ritorno. Il manoscritto, fra i pochissimi documenti che si sono conservati in seguito allo smantellamento e alla dispersione dell'archivio (e della biblioteca) conventuale dovuti alle soppressioni degli ordini religiosi e alle alienazioni dei beni ecclesiastici, costituisce una fonte preziosissima per ricostruire, almeno in parte, le vicende costruttive della chiesa dei Servi. Per gli accadimenti più antichi, peraltro, padre Bertagnini poté allora avvalersi di documenti, nella fattispecie libri *Campione* del convento, oggi non più reperibili.

Come è noto, la chiesa eretta nel luogo in cui sorgeva il piccolo oratorio annesso all'Ospedale dei Battuti Neri, viene ricostruita e ampliata a partire dal 1489 in concomitanza con l'arrivo dei Servi di Maria a Forlimpopoli, il cui insediamento è presumibilmente da ascrivere al 1488⁴. I lavori risultano compiuti entro il primo quarto del XVI secolo; l'edificio di culto raggiunge le dimensioni che rimarranno sostanzialmente inalterate fino ai nostri giorni e a questa fase edificatoria si deve ascrivere anche il nuovo orientamento della chiesa: a ovest è sistemato il varco di ingresso e sulla parete orientale viene aperta la cappella maggiore. Ulteriori modifiche saranno apportate intorno alla metà del XVII secolo; in particolare, la cappella maggiore è fatta oggetto di un ulteriore ampliamento, verso est, nel senso della lunghezza. Riferiscono le *Memorie*:

Solo à nostri tempi che fu l'anno 1644 il padre fra' Tomaso Briganti à spese del suo deposito fece intagliare un bellissimo e vago ornamento di legno, quale con l'oro che lo fece... costò scudi trecento incirca e collocandolo all'altare maggiore vi traslatò dal singolare altare della prima

³ ASFo, CRS, *Memorie del convento di Sant'Antonio abate dei Servi di Maria Vergine incominciate a segnare nell'anno 1723*, vol. 2708; d'ora in poi *Memorie*.

⁴ V. BASSETTI, *Culto mariano pretridentino nella diocesi di Forlimpopoli-Bertinoro, «Ravennatensia»*, VIII (1977), 1983, pp. 112-114.

chiesa la molto antica e divota statua di Maria Vergine sopra la quale era stata sempre sino a quel tempo e si chiama l'Incoronata, poi ché ogni anno si incorona la sera del sabato santo con gran pompa e concorso di popolo ⁵.

Dell'impianto della macchina dell'altare maggiore eretta nel 1644, poco o nulla si sa dal momento che questa fu sostituita nel 1778 da un nuovo altare «in scaiola» fatto realizzare per volontà del padre Ermenegildo Robbati (o Rubati) «col proprio deposito» e dotato di «candeglieri di ottone o rame, reliquiari ed altri ornamenti» ⁶.

Verosimilmente, l'altare secentesco doveva essere addossato alla parete di fondo della cappella maggiore e, con il rinnovamento della chiesa, a partire del primo decennio del Settecento, venne isolato al centro del presbiterio; quest'ultimo fu ulteriormente ampliato con la creazione dell'abside che doveva accogliere il pregevole coro ligneo e nuovi apparati decorativi.

Di nuovo, si lasci la parola alle *Memorie*:

A l'anno 1672 dentro suddetto ornamento ne fu comessa l'assai vaga tavola del nostro san Filippo, copia di quella di Firenze, quale è del Volterrano, pittore famoso. Nell'istesso anno fra' Innocente Butrichelli converso per accompagnare il detto ornamento fece fare in proporzione due quadri similmente dorati alle pareti. In uno dei quali si vede effigiata la Strage degli Innocenti; e nel altro il Miracolo de Bagni che fece san Filippo in Montagnata, e spese intorno à scudi cento ⁷.

A un più attento esame delle *Memorie*, evidentemente ad oggi mai effettuato (a onore del vero la pagina del manoscritto da cui sono tratte le informazioni risulta di non facile lettura e comprensione), si ricavano preziosissime indicazioni in merito agli interventi secenteschi, in particolare alla committenza di tre grandi tele che ancora si conservano all'interno della chiesa e di cui poco o nulla si sa; se ne ricava che la grande tela raffigurante *san Filippo Benizi*, oggi sistemata sulla mensa del primo altare a destra, è copia (certamente lavoro di bottega) di una pala d'altare attribuita a Baldassarre Franceschini, detto il Volterrano, il cui nome a noi, in terra di Romagna, suggerisce poco o nulla ma che,

⁵ *Memorie*, c. 1v.

⁶ ASFo, CRS, 1740 *Libro dei partiti*, c. 81v.

⁷ *Memorie*, c. 1v.

all'epoca, fu pittore celebrato presso la corte granducale dei Medici a Firenze ⁸; e che le due grandi tele raffiguranti la *Strage degli Innocenti* e *Il miracolo del Monte Amiata*, attribuite dalla critica al pittore forlivese Livio Modigliani (1540 ca.-1610 ca.) ⁹, sarebbero in realtà da ascrivere a quasi un secolo più tardi, opere di cui ad oggi ancora resta ignoto il nome dell'autore (o degli autori).

La pala di san Filippo Benizi all'Annunziata di Firenze

Nel novembre 1670, da poco salito al soglio pontificio Clemente X Altieri, viene emanato dalla Sacra congregazione di Roma il decreto di canonizzazione di Filippo Benizi ¹⁰, figura eminente dell'Ordine dei Servi di Maria, beatificato da papa Leone X Medici nel 1516 e per la cui santificazione tanto a lungo si erano adoperati e prodigati i padri serviti.

Da quanto si evince dagli *Annales* dell'Ordine redatti dal padre Luigi Maria Garbi, nella domenica del 12 aprile 1671 si svolse a Roma, nella Basilica vaticana «magnificentissime exornata», la solenne cerimonia di santificazione alla presenza di una moltitudine di fedeli accorsi «ex remotioribus orbis terrae partibus», e di oltre duecento religiosi dell'Ordine, alcuni provenienti dagli eremi di Monte Senario e di Monte Urbano, che assieme ad altri padri serviti attraversarono in processione, come da consuetudine, la santa basilica ¹¹.

Giunta a Firenze nel novembre 1670 la notizia del decreto di canonizzazione, essa dovette inorgoglire i padri del convento della Santissima Annunziata tanto che padre Evangelista Tedaldi, provinciale

⁸ Si ringrazia la professoressa Ludovica Sebreondi per la disponibilità all'ascolto e al confronto, per le preziose indicazioni fornite nel corso della stesura del presente testo.

⁹ L'attribuzione è presumibilmente suffragata, oltre che per motivi stilistici, dal fatto che Modigliani ai Servi di Forlimpopoli ha lasciato preziosa testimonianza della sua attività nelle quattro tele che decorano le portelle dell'organo (firmate e datate 1576).

¹⁰ Nato a Firenze nel 1233, Filippo Benizi entrò nell'Ordine dei Servi come fratello laico quindi, data la sua profonda saggezza e la sua grande umiltà, fu avviato al sacerdozio. La sua influente personalità, oltre a farlo diventare riferimento autorevole per i 'grandi' della sua epoca, lo portò a essere eletto priore generale nel 1267, ponendosi alla guida dell'Ordine in un momento di grande espansione. Morì a Todi nel 1285. Cfr.: *Bibliotheca Sanctorum*, v, Roma, 1964, ad vocem Filippo Benizi, coll. 736-756.

¹¹ A.M. GARBI, *Annalium sacri Ordinis fratrum Servorum B. Mariae Virginis a suae institutionis exordio. Centuriae quinta*, vol. 1, Lucca, per i tipi Maescandoli, 1719, cap. xvi, pp. 275-277.

dell'Ordine, decise di rinnovare interamente la cappella concessa alla sua famiglia in patronato ¹².

La cappella che si trova nel transetto sinistro della basilica, pur intitolata a san Giovanni evangelista, era già conosciuta fin dal 1515 come “cappella di san Filippo” a testimonianza della profonda devozione dei Fiorentini verso il Benizi, ancor prima della sua beatificazione.

Sarà padre Tedaldi a dedicarla, nel 1671, a san Filippo come attesta una lapide posta sotto la mensa dell'altare:

DIVO PHILIPPO BENITIO FLORENTINO
ORDINIS SERVORUM PROPAGATORI
BACCIUS TEDALDORUM FAMILIAE CUM FILIIS
HOC SUUM PERANTIQUUM SACELLUM
RECENTER ORNATUM DICAVIT
ANNO MDCLXXI ¹³

La mensa dell'altare era ornata sin dagli inizi del XVI secolo da una tavola eseguita da Piero di Cosimo intorno agli anni 1500-1505, raffigurante l'*Incarnazione di Cristo* con Maria Vergine attorniata dai santi Giovanni evangelista, Pietro, Margherita, Caterina d'Alessandria e i beati Filippo Benizi e Antonino Pierozzi ¹⁴.

Stando a quanto si evince dai documenti del convento fiorentino, il Tedaldi ritenne che la «tavola antica» non risultasse sufficientemente degna di celebrare la figura del Benizi e la «singolarità della divozione», essendovi rappresentate in una composizione alquanto affollata «molte figure insieme con il beato» e propose al Capitolo del convento di

¹² Il giuspatronato dei Tedaldi sulla cappella dell'Annunziata è attestato fin dal 1464: l'arma della famiglia («uno scudo fasciato di sei liste raddoppiate rosse in campo d'oro, con leone rampante azzurro sul tutto») è riprodotta sui due pilastri centrali della balaustra in marmo che delimita l'accesso alla cappella.

¹³ L. CROCIANI, *Immagini e culto di san Filippo Benizi, in Tesori d'arte dell'Annunziata di Firenze*, catalogo a cura di E. CASALINI, M. G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, L. CROCIANI, D. LISCIA BEMPORAD, Firenze, Alinari, 1987, pp. 113-118, in particolare nota 57.

¹⁴ La tavola, oggi conservata presso la Galleria degli Uffizi, è da considerarsi «opera, fra quelle di tema religioso, fra le più originali e innovative» dell'artista. A lungo interpretata come *Immacolata Concezione*, la scena è stata ricondotta solo in tempi recenti alla corretta lettura. A tale proposito si veda la scheda di Daniela Parenti contenuta in *Piero di Cosimo (1462-1522). Pittore eccentrico fra Rinascimento e Maniera*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, giugno-settembre 2015), a cura di E. CAPRETTI, A. FORLANI TEMPESTI, S. PADOVANI, D. PARENTI, Firenze, Giunti editore, 2015, pp. 288-289 scheda n. 38.

ammodernare, a spese proprie e dei suoi fratelli di sangue, l'intera cappella utilizzando all'uopo «un altare di marmi» e altri ornamenti acquistati per l'occasione dai «signori Giugni» e a fare realizzare «da pittore eccellente» una nuova pala d'altare che raffigurasse il solo san Filippo. Richiese, in cambio, che «i padri gli lasciassero libera nelle mani la tavola antica»; nel dicembre di quell'anno (1670) l'*Incarrazione* di Piero di Cosimo fu fatta consegnare dal Tedaldi al cardinale Leopoldo de' Medici che, a sua volta, si era impegnato a fare dipingere la nuova pala «al signor Baldassarre Volterrano, celebratissimo pittore». Il giorno seguente alla consegna del quadro, 17 dicembre 1670, padre Evangelista Tedaldi fu nominato - guarda caso - teologo del granduca Cosimo III¹⁵.

Baldassarre Franceschini, «pittore eccellente»

Scarsa è la documentazione relativa alla biografia e all'attività del Franceschini: per ricostruirle gli studiosi si sono avvalsi della *Vita* redatta da Filippo Baldinucci¹⁶ (questi fu segretario del cardinale Leopoldo de' Medici) che visse al tempo del Volterrano e che certamente con lui ebbe rapporti e frequentazioni tanto da dichiarare di non avere ricevuto dal pittore le notizie «che per tesserne la vita mi abbisognavano» essendo il Volterrano persona schiva e poco incline a parlare di sé, ma di essersi procurato per conto proprio notizie sulla sua attività «con poco altro di più»¹⁷.

Dalla biografia del Baldinucci si ricavano luogo (Volterra) e anno di nascita (1611) dell'artista. Figlio di *Guasparre*, scultore in alabastro, pietra e legno, nel 1628 Baldassarre fu mandato a Firenze a bottega da Matteo Rosselli e l'anno successivo fece ritorno nella città natale dove si

¹⁵ Le vicende relative alla pala del Volterrano alla Santissima Annunziata, sono state puntualmente ricostruite nella scheda di Alessandro Grassi contenuta nel recente catalogo di M.C. FABBRI, A. GRASSI, R. SPINELLI, *Volterrano. Baldassarre Franceschini (1611-1690)*, Firenze, Edifir, 2013, in particolare scheda 96, pp. 277-280.

¹⁶ F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1845-1847, in particolare volume v (1847), pp. 141-198.

¹⁷ M. GREGORI, *Il Volterrano (Baldassarre Franceschini)*, in *Il Seicento fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986-4 maggio 1987), a cura del COMITATO RAFFAELLO E SEICENTO FIORENTINO, vol. III (*Biografie*), Firenze, Cantini, 1986, pp. 188-193. Il testo, con aggiornamento di note e corredato di apparato iconografico, è ripubblicato in FABBRI, GRASSI, SPINELLI, cit., pp. 15-27.

trattenne per qualche tempo per scampare ai pericoli della peste.

Tornato a Firenze e destato l'interesse di don Lorenzo de' Medici¹⁸ che divenne il suo primo committente importante, il Volterrano ricevette l'incarico, nel 1636, per la realizzazione degli affreschi celebrativi dei *Fasti Medicei* nelle logge del cortile della villa di Petraia, incarico che egli concluse quasi dieci anni più tardi; quindi, a lui venne allogata la decorazione della volta della sala "degli staffieri" al piano nobile della villa medicea di Castello, con rappresentazione de *La Vigilanza e il Sonno*.

Verosimilmente fra il 1640 e il 1642, Franceschini compì un viaggio (o più viaggi) di studio nell'Italia settentrionale a spese del Medici e fece tappa a Bologna, Ferrara, Venezia e Parma, quindi a Mantova, Modena e Novellara dove eseguì, presumibilmente, alcuni dipinti per Alfonso Gonzaga. Si può ipotizzare che questo primo viaggio si sia concluso con un soggiorno a Roma di cui il Baldinucci, però, non riferisce mentre dà notizia di quello successivo, avvenuto nel 1652 (il secondo viaggio a Roma, finanziato dal marchese Filippo Niccolini, doveva essere propedeutico all'impresa commissionatagli per la decorazione dell'omonima cappella in Santa Croce).

La necessità di questi viaggi all'inizio del quinto decennio va collegata alla crisi degli orientamenti artistici a Firenze che interessò sia i committenti che i pittori¹⁹.

Rientrato a Firenze, dove allora il Volterrano poteva ritenersi l'unico pittore in grado di «confrontarsi con le novità di Pietro da Cortona» che fra il 1633 e il 1639 aveva portato a compimento l'impresa della decorazione in palazzo Barberini a Roma, egli ottenne nuove importanti commissioni, sia pubbliche che private, fornendo con le sue opere personalissime rivisitazioni della pittura del Correggio, di Lanfranco e di Bernini: «il suo disegno nazionale è variato e aggiornato dalla imitazione delle altre scuole» scrive del Volterrano Luigi Lanzi che ne elogia «la proprietà delle invenzioni, la correzione del disegno sì rara nei macchinisti, il possesso del sotto in su»²⁰.

¹⁸ Don Lorenzo (Firenze 1599-1648) è quinto figlio maschio del granduca Ferdinando I e di Cristina di Lorena.

¹⁹ GREGORI, cit., p. 18.

²⁰ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle Belle Arti fin presso alla fine del XVIII secolo*, I, Bassano 1809, pp. 243-244, ripreso da GREGORI, *Il Volterrano*, cit., p. 21.

Agli anni Cinquanta del secolo XVI corrisponde la grande affermazione pubblica di Franceschini: nel 1652 è immatricolato alla Accademia delle Arti del Disegno, mentre al 1654 risale la sua nomina ad Accademico della medesima.

A lui spetta, da «sottile e studioso conoscitore della prospettiva» quale è, l'introduzione dei primi esempi della cupola barocca a Firenze (nella cappella di santa Lucia all'Annunziata, nella cappella Niccolini in Santa Croce, nella tribuna dell'Annunziata).

Alla produzione copiosissima fra gli anni Cinquanta e Settanta appartengono, solo per citarne alcuni a titolo esemplificativo, certuni quadri da stanza (a tema storico, mitologico e allegorico) «di straordinaria bellezza» eseguiti per il marchese Ferdinando Ridolfi e le decorazioni del soffitto della sala delle Allegorie in Palazzo Pitti allogatagli dalla granduchessa Vittoria della Rovere.

Agli anni della vecchiaia risale, invece, la decorazione della cupola dell'Annunziata - la basilica, come si può ben notare, raccoglie e custodisce un'antologia delle opere riferibili a diversi periodi della sua produzione artistica - realizzata fra il 1680 e il 1683, che il pittore concepì con la raffigurazione della *Gloria della Vergine*; una impresa particolarmente complessa, «elaboratissima per il programma iconografico e ardua da eseguire»: data l'altezza della cupola, infatti, si rese necessario costruire un apposito ponteggio di cui lo stesso Baldinucci parla con grande stupore, su cui il Volterrano, oramai vecchio e stanco, era costretto a lavorare al lume di una torcia.

Pur colpito da apoplezia, Franceschini si dedicò alla pittura anche negli ultimi anni di vita «ma non già con la stessa felicità dei pennelli, che per avanti fu sua propria»²¹ fino alla morte che lo colse il 6 gennaio 1690.

Sulla committenza al Volterrano della pala col *San Filippo Benizi* per la cappella Tedaldi all'Annunziata da parte del cardinale Leopoldo, pare non vi siano dubbi di sorta. Peraltro non deve stupire la 'disponibilità' del Medici a commissionare nuove opere per le chiese fiorentine in sostituzione di più antichi dipinti che andavano ad arricchire, via via, le collezioni cospicue del prelado: attitudine, questa, che verrà ampiamente praticata anche da altri esponenti della nobile casata.

²¹ BALDINUCCI, *Notizie*, cit., p. 190.

Ad ogni buon conto, pur in mancanza di fonti documentarie che ne attestino la allogazione (mandati di pagamento all'artista o quant'altro) il cardinale Leopoldo viene unanimemente riconosciuto - anche dalle fonti coeve (Filippo Baldinucci²², padre Prospero Bernardi²³ e altri) - fra i più importanti *donneur d'ordre* del Volterrano (sostituendosi a don Lorenzo de' Medici, scomparso nel 1648) avendogli egli stesso affidato in quegli anni l'ordinamento delle raccolte dei disegni (quelle raccolte che andranno a costituire il nucleo fondante del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della galleria fiorentina) e la realizzazione di opere, anche di un certo tenore, - fra quelle a noi pervenute si segnala il *san Simeone con il Bambino in braccio*²⁴ donata dal Medici, alla sua morte, al cardinale della Curia romana Carlo Francesco Pio di Savoia, oggi conservata nella Pinacoteca Capitolina a Roma - a testimonianza della stima riservata al Franceschini in quanto artista fra i più rappresentativi del panorama fiorentino di pieno Seicento.

E la committenza della pala col *san Filippo* dovette, altresì, risultare assai gradita anche ai padri della Santissima Annunziata nella cui basilica il Volterrano aveva già dato prova, in precedenza, della sua valentia, avendo realizzato l'intero apparato decorativo 'a fresco' nella cappella Grazzi (la *Gloria di santa Cecilia* e gli *Angeli musicanti*, eseguiti fra il 1643 e il 1644²⁵, «oggi malnoti», sono «da considerarsi dei capolavori sul piano nazionale»²⁶) e nella cappella Colloredo (qui, per la prima volta il Volterrano si cimenta nella decorazione di una cupola raffigurando, fra il 1650 e il 1652, la *Gloria di santa Lucia* nella volta e le *Virtù* allusive alla santa martire nei quattro pennacchi²⁷) e avendo appena portato a compimento, in data 22 dicembre 1670, la grande tela che orna il soffitto ligneo della basilica con scena dell'*Assunzione della Vergine*²⁸.

²² Ivi, pp. 174-175.

²³ P. BERNARDI, *Applausi di Firenze per la canonizzazione di san Filippo Benizi propagatore dell'Ordine dei Servi di Maria Vergine*, Firenze 1672, p. 13.

²⁴ FABBRI, GRASSI, SPINELLI, cit., scheda n. 102, pp. 290-292.

²⁵ Ivi, scheda n. 21, pp. 129-134.

²⁶ Così li definisce GREGORI, cit., p. 19.

²⁷ FABBRI, GRASSI, SPINELLI, cit., scheda n. 34, pp. 160-164.

²⁸ Ivi, scheda n. 95.a, pp. 275-277.

In pochi mesi il Franceschini esegue la pala per la cappella Tedaldi (verosimilmente l'incarico gli era stato attribuito fra il novembre e il dicembre 1670) dotando quest'ultima non solo del dipinto col *san Filippo Benizi* ma anche di una tela di piccole dimensioni - ma di grande qualità artistica tanto da avere goduto, nel tempo a venire, di ampia fama e notorietà - raffigurante *san Giovanni evangelista*²⁹ posta nel fastigio dell'ancona: l'iconografia è evidente richiamo al padre Evangelista Tedaldi patrocinatore della cappella e fautore del suo rinnovamento. L'impresa risulta conclusa nel giugno 1671 e, specificatamente, il 23 giugno 1671, data in cui a Firenze si svolsero, all'interno della Santissima Annunziata, le solenni celebrazioni religiose per l'avvenuta canonizzazione di san Filippo Benizi.

Padre Bernardi nel suo *Applausi di Firenze* restituisce un resoconto puntualissimo e preziosissimo dei festeggiamenti e degli straordinari apparati che furono realizzati per l'occasione e che ornavano l'intero tempio, fin dalla facciata prospiciente la bella piazza rinascimentale:

Era ben d'uopo, che Firenze ancora, madre d'un tanto figlio, e la mia religione, quasi figlia d'un tanto padre, raddoppiassero gl'applausi, e i giubbili, facendo quasi eco alle acclamazioni di Roma. T'aprirò dunque, o lettore, il sacro tempio della Nunziata di Firenze adorno di machine, di pitture, d'apparati, d'imprese, d'elogi, e di poesie, in cui quasi in consacrato Campidoglio trionfò per otto giorni interi Filippo, e nelle lingue de' dicatori, e nelle penne degli eruditi, e negli ossequi de' divoti, e ne' cuori di tutti³⁰.

La descrizione del Bernardi tocca anche la cappella Tedaldi:

A mano sinistra, cioè dall'altro braccio della croce, nel primo luogo è situata la venerabil cappella del glorioso patriarca san Filippo, dove si conservano le di lui reliquie. Ha l'incrostature di marmi finissimi, e la cupoletta tutta dipinta. La tavola (in cui s'adora Filippo, che risuscitando un fanciullo, adorno, e cinto di splendori apparisce) è opera del detto Volterrano; si come un san Giovanni evangelista, che è sopra il frontespizio. E questa cappella antica de' signori Tedaldi, e molto reverendo padre maestro Evangelista di detta famiglia, allora provinciale de' Servi, insieme co' suoi fratelli, la ridusse nella maniera che si vede, facendo ogni sforzo che per la festa fusse terminata, come successe: con suo balaustro, fiancate, arco, pavimento, porte, altare con sue colonne, frontespizio ecc. Il tutto di

²⁹ Ivi, scheda n. 97, pp. 277-280.

³⁰ BERNARDI, *Applausi*, cit., p. 6.

marmi belli, e preziosi; sopra di essa v'era un medaglione, che invitava

PHILIPPUM BENITIUM
 MIRACULIS AD QUINQUE SAECULA CORUSCANTEM
 A CLEMENTE X SANCTORUM HONORE DEDICATUM
 IN SACELLO, QUOD DIU ANTE BEATO POSITUM FUIT
 DIVO RECENTER ADORNATUM EST
 EIUSQUE RELIQUIIS CONSECRATUM
 INVISE, VIATOR, ET ORA,
 NE GRAVENTUR EUM VENERARI MINORES,
 QUEM ADORAVERE MAXIMI ³¹

In quello stesso 1671 padre Evangelista Tedaldi faceva collocare due lapidi (ancor oggi visibili) sulle pareti laterali della cappella, a memoria delle sepolture di due suoi antenati: Giovanni di Baldo e Giovanni Battista, senatore fiorentino e uomo dottissimo. Verso la fine del XVIII secolo la cappella verrà così descritta:

Alla cappella Tedaldi vi è una bella tavola del Volterrano, fattavi collocare dal card. Leopoldo dei Medici in luogo dell'antico quadro, che vi era per mano di Pier di Cosimo. La mezza figura, che è sopra la tavola, rappresentante san Giovanni evangelista è del medesimo pennello, e le figure a fresco sono di Cosimo Ulivelli. Nel ricetto, che torna accanto a questa cappella, e per cui si va alla sagrestia, è collocato un busto di terra cotta, rappresentante l'effigie di san Filippo Benizi in abito della Religione, donato a questi Padri dalla famiglia Guicciardini subentrata già nella casa Benizi, de' quali era il santo, ove si era conservato ab antiquo in loro mano fino al 1592. L'iscrizione che sta sotto è la seguente:

HOC ALTARI VERA IMAGO ET EFFIGIES
 BEATI PHILIPPI DE BENITIS DE FLORENTIA
 ORDINIS FRATRUM SERVORUM RESTAURATORIS
 A PATRE ET MATRE EIUSDEM EX TERRA
 CONSTRUCTA COLITUR ET ADORATUR
 QUAM ILLUSTRISSIMI AC NOBILISSIMI VIRI
 D. IACOBUS EQUES HIEROSOLIMITANUS
 ET D. GALTERETTAS QUONDAM ANGELI
 IACOBI DE GUICCIARDINIS DE FLORENTIA
 CUM DOMI APUD EOS PER TERGINTUM
 ET VIGINTI ANNOS DEVOTE CUSTODIVISSENT
 DIVINO SPIRITU, PIETATE AC DEVOTIONE

³¹ Ivi, p. 13.

ERGA RELIGIONEM HANC FRATRUM SERVORUM
 ATQUE BEATI REVERENTIA MOTI
 IN HOC SACELLO EIDEM B. PHILIPPO DICATO
 REPONI CURARUNT AN. MDXCII DIE XX IUL. ³²

La pala dell'Intercessione di san Filippo Benizi

Sulla qualità artistica del dipinto raffigurante *san Filippo Benizi* (fig. 1), si richiamano le considerazioni contenute nella scheda redatta da Alessandro Grassi per il già citato catalogo sul Volterrano.

La pala è da ascriversi all'ultima produzione dell'artista che, come noto, muore nel 1690. Qui «la condotta pittorica attenua le pennellate sussultanti» che caratterizzano tutta la precedente produzione del Franceschini e

si distende più compatta e sostenuta, sortendo, nella fattura morbida del profilo della donna e nella ricchezza opulenta del panneggiare, un singolare insieme di «mondanità, tenerezza e devozione», mentre la luce si fa «solare, romana e baciccesca» ³³ al pari di quella che investe l'*Assunta* oggi a Vallombrosa, dipinta quasi interamente nello stesso tempo ³⁴.

La macchina compositiva del dipinto esprime *in nuce* tratti della poetica che caratterizzerà tutta l'ultima produzione dell'artista al quale si deve riconoscere grande abilità di 'regista': una poetica che mira a indagare «soprattutto l'equilibrio d'insieme e la messa a punto dei rapporti luce-ombra» e che intende

frastornare e coinvolgere emotivamente gli osservatori, mediante fughe diagonali e scorci prospettici ribaditi da lumi frastagliati ³⁵.

La costruzione piramidale della scena è fortemente evocativa e, con enfasi, richiama il potere salvifico della fede e la tensione insita in ogni uomo al raggiungimento della grazia divina, ottenuta per tramite la mediazione del santo.

³² V. FOLLINI, M. RASTRELLI, *Firenze antica, e moderna illustrata*, vol. III, Firenze, presso Iacopo Grazioli, 1791, pp. 327-328.

³³ GREGORI, cit., p. 19.

³⁴ FABBRI, GRASSI, SPINELLI, cit., p. 280.

³⁵ A. GRASSI, *Gli anni estremi tra pensieri sublimi e devoti pennelli*, in FABBRI, GRASSI, SPINELLI, cit., pp. 61-69, in particolare p. 61.

L'atteggiamento pietistico della giovane donna supplice, il volto pallido e lo sguardo estatico di Filippo concorrono a conferire grande *pathos* alla composizione; ed è proprio intorno alla figura femminile - e al bambino che ella sorregge - che pare ruotare tutta la costruzione del dipinto e che ne costituisce l'elemento-chiave per la sua corretta interpretazione ³⁶: non, quindi, una mera *Gloria di san Filippo*, come parrebbe a una prima lettura, ma l'esaltazione del santo come intercessore delle preghiere degli uomini presso Dio.

La scena è ambientata all'esterno - 'a cielo aperto' si potrebbe dire -, ai piedi di un sepolcro in pietra che si intravede in secondo piano (alla destra del riguardante) e che è verosimilmente il sepolcro, sormontato dal crocifisso, che contiene le spoglie di san Filippo come attesta l'iscrizione apposta su di esso: PHILIPPI BENITII / SERVORUM.

Sulla sinistra troneggia, imponente, la figura del santo che ascende al cielo, avvolto nell'ampio mantello dell'Ordine, le braccia incrociate sul petto, lo sguardo volto verso l'alto e gli occhi rapiti dalla visione estatica di un luminoso Empireo.

³⁶ L'interesse del Volterrano per la rappresentazione della giovane donna è confermato anche dalla cura con cui l'artista, a più riprese, si cimenta per definire la posa del personaggio femminile; cura che è documentata attraverso una serie di disegni preparatori conservati presso l'Albertina di Vienna (si tratta della prima versione della composizione) e presso la Fondazione Longhi di Firenze (il foglio - versione finale della resa della figura femminile - è pubblicato da M. C. FABBRI in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra (Firenze 1986-1987), I. *Disegno / Incisione / Scultura / Arti Minori*, Firenze 1986, pp. 344-345, scheda n. 2.312); a questi si aggiunge l'ultimo foglio rinvenuto in ordine cronologico, citato da Grassi nella scheda di catalogo, in cui il Volterrano delinea «una soluzione transitoria, con il bimbo a mani giunte e la madre rivolta verso l'osservatore, quasi ad invitare i devoti a mirare le grazie elargite da san Filippo» (p. 279). È interessante evidenziare come Franceschini riprenderà la posa e la fisionomia della madre nella tela col *san Filippo* della cappella Tedaldi in altri due dipinti successivi (datati rispettivamente agli anni 1674-75 e al 1675 circa): la *santa Vittoria* allogatagli dalla granduchessa Vittoria della Rovere per la villa di Poggio Imperiale (oggi nei depositi della Soprintendenza fiorentina) (scheda n. 101, pp. 289-290) e la *Sibilla Tiburtina* commissionatagli *in pendant* con la *Sibilla Cumana* dal conte Guido della Gherardesca per il secondogenito Tommaso Bonaventura (scheda 104, pp. 292-294) (già in collezione del conte Gaddo della Gherardesca); a testimoniare «quella progressiva predilezione del Volterrano tardo, che diverrà tipica nell'ultimo decennio, per figure imponenti e panneggi ridondanti, risolti con pieghe intricate e spigolose a creare angoli acuti, ben distanti dalla carezzevole morbidezza delle vesti che ornavano le mezze figure di sante, d'impianto più intimistico e raccolto, dipinte tra gli anni Cinquanta e Sessanta» (p. 290).



Fig. 1 - Baldassarre Franceschini, *Intercessione di san Filippo Benizi*,
Firenze, Basilica della Santissima Annunziata, cappella di san Filippo (già Tedaldi)
(www.annunziata.xoom.it/internochiesa.html)

Il santo è accompagnato dai suoi tradizionali attributi: oltre al giglio, simbolo della «purezza virginalità», trattenuto nella mano da un putto, sono raffigurati, sul gradino in primo piano, il libro aperto, a evocare la sua vasta cultura e dottrina, e il triregno rovesciato che intende alludere al suo rifiuto di salire al soglio pontificio, atto inteso non come rinuncia bensì come segno di profonda umiltà e saggezza. All'estremità destra della tela, ai piedi del sepolcro, giace semidisteso un fanciullo, dall'incarnato pallido, la testa cinta di un serto di fiori e vestito della candida veste funebre, che la leggenda vuole sia il giovane che «ucciso da un lupo, condotto alla bara del santo non ancora sepolto, risuscitò ad un tratto»³⁷. Il miracolo viene per la prima volta narrato 'per immagini' da Andrea del Sarto in uno degli affreschi dedicati alle *Storie del beato Filippo Benizi*, che egli, poco più che ventenne, eseguì nel 1510 per il Chiostrino dei voti alla Santissima Annunziata³⁸.

La pittura del Sarto trarrebbe origine e ispirazione, a sua volta, dal racconto di Niccolò Borghese che, sulla fine del xv secolo, fu estensore di una *Vita* di Filippo Benizi³⁹: vi si narra del miracolo in cui viene riportato in vita il figlio unico di una madre vedova davanti alla salma del santo mentre è compianto dai confratelli (nell'affresco del Chiostrino dei voti la madre è l'unica presenza femminile rappresentata, confusa in mezzo ad altri laici).

Grazie alla fama dei suoi miracoli e alla crescente venerazione da parte dei fedeli, al beato Filippo era stata riconosciuta la protezione sugli ammalati (in particolare, gli indemoniati) e sui bambini⁴⁰; e, in questo senso, deve leggersi la figura della donna supplice raffigurata nel registro inferiore del dipinto del Volterrano, nell'atto di sorreggere, inginocchiata ai piedi del santo, un bambino e di congiungergli le mani in preghiera. È, questa, la raffigurazione della giovane madre - di ogni giovane madre - che richiede per il figlioletto e per sé la grazia prodigiosa della salvezza concessa da Dio per intercessione del santo.

³⁷ G. V. LUCCHESINI, *Vita di san Filippo Benizi, Generale e propagatore dell'Ordine de' Servi di Maria Vergine*, Roma 1671, p. 122.

³⁸ A. NATALI, *Andrea del Sarto. Maestro della "maniera moderna"*, Milano, Leonardo editore, 1998, pp. 37-65.

³⁹ N. BORGHESE, *Philippi florentini Servi Mariae Virginis vita*, «Monumenta Ordinis Servorum», IV (1900-1901), p. 12.

⁴⁰ CROCIANI, *Immagini e culto di san Filippo Benizi*, cit., pp. 113-118.

*La pala di san Filippo Benizi ai Servi di Forlimpopoli:
spunti per nuove ricerche*

Il dipinto dell'Annunziata fu certamente ammirato e apprezzato da quanti intervennero alle solenni celebrazioni tenutesi a Firenze per la canonizzazione di san Filippo, e non solo in quella occasione.

Ne è conferma il fatto che alla pala del Volterrano per certo si ispirò, più tardi, l'artefice del dipinto settecentesco ancor'oggi conservato nella chiesa dei Servi di Montepulciano in cui san Filippo è raffigurato nell'atto di impartire la benedizione al giovane fanciullo morto, sorretto dalla madre.

Ma ancor più sorprendente, nel tentativo di ricostruire la 'fortuna' del dipinto del Volterrano, è apprendere che la pala conservata nella chiesa di Forlimpopoli ne è copia pressoché fedele ⁴¹ (fig. 2); e, ancor più, che anche nella chiesa di Santa Maria dei Servi in Valdragone (Repubblica di San Marino) se ne custodisce un'altra copia ⁴² (fig. 3). Sulle circostanze e le modalità con cui i padri dei rispettivi conventi allogarono i dipinti, verosimilmente eseguiti entrambi dalla bottega del Franceschini, non è dato di sapere. Sfavorevoli circostanze relative alla conservazione dei due archivi conventuali (il forlimpopolese, come detto, andato quasi interamente disperso a seguito delle soppressioni napoleoniche; quello sanmarinese, non ordinato, interdetto alla consultazione) non consentono di recuperare informazioni più puntuali.

Per certo le due copie furono fatte eseguire in un brevissimo lasso di tempo: da una comunicazione verbale di Padre fra Onorio Martin, nelle carte dell'archivio del convento sanmarinese (*Cronaca* o libro *Campione*) dovrebbero ritrovarsi le indicazioni relative alla allogazione della pala e i

⁴¹ Purtroppo lo stato di conservazione della pala forlimpopolese è alquanto compromesso; essa presenta evidenti i segni implacabili del passare del tempo (allentamento della tela di supporto, depositi di polvere) tali da non consentirne una corretta lettura e di apprezzarne appieno le qualità pittoriche. Allo stato attuale, si potrebbe ipotizzare anche l'intervento di più mani nella stesura del dipinto ma solo un appropriato, quanto necessario, intervento di restauro potrebbe fornire indicazioni più precise a riguardo.

⁴² Si desidera esprimere profonda riconoscenza e gratitudine a Padre fra Onorio Martin del convento dei Servi di Maria in Valdragone, per la disponibilità e la collaborazione accordata nel corso della ricerca. La pala raffigurante l'*Intercessione di san Filippo Benizi* è collocata sul secondo altare a sinistra, entrando nella chiesa, ed è stata oggetto, nel 1991, di un intervento di restauro che l'ha restituita al suo originario decoro.

mandati di pagamento al Franceschini (o alla sua bottega) contenenti date e compensi elargiti; da una nota dattiloscritta redatta da un Padre servita conservata presso il convento e consultata da chi scrive, si evince inoltre che nel *Libro delle uscite* (1695-1708) (p. 121) nel mese di dicembre del 1700 viene annotata la spesa «di baiocchi sei e mezzo per la cucitura delle bende per il quadro di san Filippo e il quadro in coro». Diversamente, da quanto si apprende dalle *Memorie* di padre Bertagnini, il dipinto forlimpopolese fu fatto eseguire nel 1672.

È suggestivo ipotizzare che, giustappunto in occasione della festa del 23 giugno 1671, data l'eccezionalità dell'evento, delegazioni di confratelli dai conventi vicini convennero a Firenze e, all'Annunziata, i padri poterono apprezzare la qualità della pala con il *L'intercessione di san Filippo Benizi* sistemata sulla mensa dell'altare a lui dedicato e realizzata da un «eccellente pittore» quale era reputato all'epoca il Franceschini. E, rientrando nelle rispettive sedi, essi si fecero latori della bella novità - il dipinto, peraltro, andava a esaltare una delle figure più importanti ed eminenti dell'Ordine servita - e dato che a Forlimpopoli il tempio, proprio in quegli anni, era oggetto di ampliamenti e rifacimenti, si può supporre che si decidesse di ornare un altare con la copia della bella pala fiorentina.

Il dipinto⁴³ fu sistemato sull'altare maggiore, in sostituzione - narrano le *Memorie* - di un'antica statua della Beata Vergine «Incoronata», collocato entro una pregevole ancona (m 3,50x8 ca.) commissionata da padre fra Tomaso Briganti, in legno intagliato, dipinto e parzialmente dorato. Quattro colonne (due per lato) scanalate e decorate a racemi vegetali nella parte inferiore, sormontate da capitelli corinzi, sostengono il frontone spezzato entro cui è inserito il sopraquadro (il dipinto originale parrebbe essere stato sottratto e sostituito con un ovale raffigurante lo Spirito Santo, di nessun pregio artistico). Lo zoccolo riproduce, entro due specchiature, lo stemma dell'Ordine dei Servi di Maria e l'arma della famiglia Briganti (tre pesci sormontati da tre stelle).

⁴³ Inventario corrente dei beni mobili di proprietà del Comune di Forlimpopoli n. 5352. Dipinto a olio su tela; dimensioni cm. 260x170. Vedi: scheda IBC/SAMIRA OA00000001; cfr. scheda SBAS Bologna 08/00009120.



Fig. 2 – Bottega di Baldassarre Franceschini, *Intercensione di san Filippo Benizi*
Forlimpopoli, chiesa dei Servi, altare di san Filippo



Fig. 3 - Bottega di Baldassarre Franceschini, *Intercessione di san Filippo Benizi*,
Repubblica di San Marino, chiesa di Santa Maria dei Servi in Valdragone
(per gentile concessione del Convento dei Servi di Maria in Valdragone)

La pala fu accompagnata dalle due tele raffiguranti la *Strage degli innocenti* e *Il miracolo di san Filippo al Monte Amiata* alloggiate in quello stesso anno dal converso fra Innocente Buttrighelli a proprie spese e sistemate, *in pendant*, simmetricamente ai lati dell'altare maggiore (la *Strage* sulla parete destra, il *Miracolo* su quella sinistra).

I due dipinti vennero posti entro pregevoli cornici in legno intagliato, decorato «a marmoridea» e parzialmente dorato, simili nella fattura all'ancona dell'altare maggiore, che recano scolpiti, rispettivamente, gli stemmi della locale Municipalità (quasi che quest'ultima, come in altre occasioni, avesse stabilito di concorrere all'abbellimento della cappella) e della famiglia forlimpopolese dei Buttrighelli.

Nella prima tela ⁴⁴, la scena della *Strage degli Innocenti* (fig. 4) è articolata su più registri sovrapposti e trattata mediante la 'costruzione' di più quinte prospettiche.

In primo piano, nel registro inferiore, si consuma il dramma della strage: la scena si concentra sull'azione dei tre uomini che, con spade e pugnali sguainati, inferiscono sui corpi dei piccoli innocenti. Le madri terrorizzate da tanta violenza e ferocia non possono che compiere un gesto di estrema difesa, trattenendo al petto i figli straziati dai fendenti delle armi. Alcuni dei piccoli corpi giacciono - oramai privi di vita - al suolo.

Nel registro superiore, in secondo piano, alla destra del riguardante è raffigurato il re Erode, assiso in trono e attorniato da sacerdoti e consiglieri, mentre assiste all'eccidio. A sinistra, sullo sfondo, la scena si proietta su di un esterno mediante l'artificio di una finestra aperta: nel riquadro è rappresentato, entro un luminosissimo paesaggio, il mesto e lento cammino della sacra Famiglia in fuga verso l'Egitto.

⁴⁴ Inventario corrente dei beni mobili di proprietà del Comune di Forlimpopoli n. 5357. Dipinto a olio magro su tela; dimensioni cm. 300x180. Vedi scheda IBC/SAMIRA OA00000008; cfr. scheda SBAS Bologna 08/00009142.



Fig. 4 - Pittore anonimo del XVII secolo, *Strage degli innocenti*,
Forlimpopoli, chiesa dei Servi, cappella maggiore

Nella seconda tela ⁴⁵, la scena raffigurata narra del miracolo che san Filippo Benizi operò sul Monte Amiata (fig. 5).

In primo piano un gruppo di sei personaggi si affolla intorno a una fonte da cui zampilla un getto d'acqua. Gli uomini e le donne recano ciascuno una brocca e sono rappresentati in pose diverse: chi in atto di riempire il contenitore alla sorgente; chi in attesa di accedere all'approvvigionamento; chi, ancora, nell'atto di allontanarsi con il recipiente già colmo; chi, infine, nell'atto di travasare il liquido in un altro orcio.

In secondo piano san Filippo, vestito del tradizionale abito dell'Ordine e affiancato da un confratello, è raffigurato nell'atto di operare il miracolo e di fare scaturire con il bastone il getto d'acqua dalla roccia: evidente riferimento, attraverso la metafora della fonte/sorgente, al potere salvifico della fede che assicura a quanti ad essa si 'abbeverano' la speranza della vita eterna (cfr. *Vangelo di Giovanni*, 4, 13-15) e, insieme, rinnovato richiamo al ruolo attribuito al santo quale intermediario, sulla terra, fra Dio e i fedeli.

La narrazione del miracolo è inserita in un contesto paesaggistico di montagne e di boschi mentre sullo sfondo è rappresentato un complesso conventuale non identificabile.

L'episodio si riferisce a un momento della vita di san Filippo. La *Legenda beati Philippi*, manoscritto risalente alla prima metà del XIV secolo, narra, infatti, che alcuni cardinali, fra cui il fiorentino Ottaviano degli Ubaldini, proposero la candidatura di Filippo nel conclave di Viterbo del 1268-1271 in cui si andava a eleggere il successore di Clemente IV Foucois. Testi agiografici della seconda metà del Quattrocento (fra cui la *Paulina preadicabilis*, incunabolo stampato a Siena nel 1494) concordemente riportano che Filippo, per frustrare il tentativo della sua elezione a pontefice, si nascose in una grotta sul Monte Amiata, nel Senese, dove si dice che, in virtù delle sue preghiere, scopri (o fece sgorgare dalla sommità del monte, secondo alcune versioni) delle acque termali denominate, ancora oggi, «Bagni di San Filippo» nei pressi di Castiglione d'Orcia.

⁴⁵ Inventario corrente dei beni mobili di proprietà del Comune di Forlimpopoli n. 5356. Dipinto a olio magro su tela; dimensioni cm. 300x180. Vedi scheda IBC/SAMIRAOA00000009; cfr. scheda SBAS Bologna 08/00009143.



Fig. 5 - Pittore anonimo del XVII secolo, *Miracolo di san Filippo Benizi al monte Amiata*, Forlimpopoli, chiesa dei Servi, cappella maggiore

Per inciso, stando a quanto è narrato da padre Bernardi delle celebrazioni che si tennero all'Annunziata per la canonizzazione del santo, si segnala che in quella occasione venne dipinta all'interno del tempio - nella fattispecie, nella tribuna - fra gli apparati che dovevano illustrare episodi della sua vita,

una pittura colorita da Alessandro Rosi [in cui] era Filippo che dall'arida selce di Montagnata faceva scaturire acque salutifere; e in diverse positure scorgevasi diversità di persone.

La pittura era accompagnata da un'iscrizione che così recitava:

SALUBERRIMAS AQUAS E MONTAGNATAE RUPIBUS ELICIT⁴⁶.

È suggestivo a questo punto ipotizzare che, parimenti a quanto accaduto per la pala con l'*Intercessione di San Filippo*, anche in questo caso i padri di Forlimpopoli abbiano commissionato copia di un quadro ammirato a Firenze e, presumibilmente, di un dipinto antico che fu modello ai due artisti: all'autore della tela oggi conservata nella cittadina romagnola e allo stesso Rosi (e in questa direzione si potrebbero avviare opportune indagini). Analoga ipotesi potrebbe formularsi anche per la pala raffigurante *La strage degli Innocenti*: pare alquanto singolare, infatti, che all'interno di una chiesa servita venisse rappresentato - in un quadro importante, data anche la sua collocazione privilegiata a lato dell'altare maggiore - tale soggetto e non, piuttosto, un tema tradizionalmente legato alla devozione mariana (la fuga in Egitto, trattata unicamente nel racconto del Vangelo di Matteo (2, 13-15) e considerata come episodio conclusivo nella narrazione della natività e dell'infanzia di Cristo, se pure inclusa - a livello figurativo - nei cicli pittorici dedicati

⁴⁶ BERNARDI, *Applausi*, cit., p. 15. Da qui si evince (p. 17) che il Rosi realizzò anche un secondo «quadro» che «con ogni perfezione esprimeva il Collegio de' signori cardinali, che offerivano il triregno, e 'l papato a Filippo, ed egli con generoso rifiuto ricusandolo si dava in preda alla fuga». Nel catalogo delle opere del Rosi (Firenze, 1622 o 1627 - 1697) dei due grandi quadri a tempera raffiguranti le storie di san Filippo, si riferisce, alla luce di recenti ricerche d'archivio, che essi vennero ben presto 'collocati altrove' e sono a tutt'oggi da considerarsi perduti. Resta, invece, all'Annunziata un affresco - non menzionato da Bernardi nel *pamphlet* più volte citato ma descritto nella biografia del Rosi compilata da Francesco Saverio Baldinucci nelle sue *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII* (1725-1730 ca., Roma, 1975, p. 231) - con rappresentazione di *Angeli musicanti* sopra l'organo di sinistra, lungo l'ariosa navata. La pittura gli venne allogata dal padre servita Callisto Catani nel 1671, ossia nella circostanza delle celebrazioni per la canonizzazione del Benizi. Cfr.: E. ACANFORA, *Alessandro Rosi*, Firenze, Edifir, 1994, pp. 39, 84-85 (scheda n. 53), figg. 43-44.

alla *Vita della Vergine* e, nella fattispecie, *della Vergine Addolorata*, è trattata solo in secondo piano) ! E allora, perché non tenere in debita considerazione anche il fatto che la basilica dell'Annunziata a Firenze affaccia sull'omonima piazza, proprio a lato dell'imponente complesso dell'Ospedale degli Innocenti e che, attraverso questo luogo o opera in esso custodita, possa trovarsi giustificazione della presenza di tale rappresentazione a Forlimpopoli?

L'attribuzione dei due dipinti a Livio Modigliani, oggi messa in discussione, venne avanzata per la prima volta da Antonio Corbara in occasione della campagna di catalogazione condotta nel 1958 per conto della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna ⁴⁷.

L'ascrizione delle opere al catalogo del pittore forlivese è stata successivamente confermata da Orlando Piraccini in occasione della campagna di revisione e aggiornamento delle schede di Soprintendenza e, quindi, ribadita, con motivazioni di tipo stilistico, nel contributo dedicato alle pitture di Forlimpopoli.

Ci pare di potere sostenere l'ipotesi dello studioso [NdA: Antonio Corbara] dopo adeguati raffronti con altre opere di Livio eseguite nella sua tarda età, quando già sporadicamente egli si avvaleva della collaborazione del figlio Giovan Francesco. Significativi mi sembrano in particolare le analogie delle tecniche e dei materiali usati oltreché degli effettivi modi stilistici tra questa *Strage degli Innocenti* e la *Annunciazione dei Servi di Cesena* dipinta nell'anno 1602 e firmata da entrambi i Modigliani. Cronologicamente riteniamo che le due opere di Forlimpopoli potrebbero essere collocate agli ultimi anni del '500, immediatamente prima del suddetto impegno assunto da Livio a Cesena ⁴⁸.

Successivamente tale assegnazione è stata messa in discussione da Anna Colombi Ferretti che non avanza, per contro, alcuna ipotesi attributiva delle due tele ad altro artista (o ad altri artisti) ⁴⁹. Per certo la recente rilettura del passo delle *Memorie*, che riferisce al 1672 l'alloggiamento delle opere (si parla esplicitamente di «quadri» e non d'altri ornamenti), pur

⁴⁷ Soprintendenza Beni artistici e storici Bologna, scheda n. 08/00009120.

⁴⁸ O. PIRACCINI, *Le pitture di Forlimpopoli*, «SR», xxv (1974), pp. 145-168, in particolare p. 163 nota 8.

⁴⁹ A. COLOMBI FERRETTI, *I due Livii. Appunti sul manierismo forlivese*, in *Culture figurative e materiali tra Emilia e Marche. Studi in memoria di Mario Zuffa*, Rimini 1984, pp. 543-581, in particolare p. 557 nota 16.

non consentendoci di individuare il nome dell'artefice (o degli artefici) delle stesse, induce a posticiparne l'esecuzione a quasi un secolo dopo.

Nel 1721, dato nuovo impulso al rinnovamento della chiesa, si avvia l'abbattimento dell'altare dedicato a sant'Antonio abate (titolare della chiesa) in cui, all'epoca, doveva essere ancora collocata l'immagine della *Madonna di Reggio*⁵⁰, «protettrice della città»⁵¹ (si tratta del secondo altare a sinistra). L'intervento si era reso necessario poiché la mensa risultava essere non più in squadro con i pilastri eretti per sostenere il peso della nuova copertura. Al termine dei lavori, nella cappella viene trasportata e collocata l'ancona e il dipinto con il *San Filippo* che si trovavano all'altar maggiore.

In quello stesso anno (1721) si apre una controversia fra i padri serviti e «la casa Briganti di piazza» in relazione al patronato da questa detenuto sull'altare di «san Bastiano»⁵², posto fra l'altare del Crocifisso e l'ingresso della chiesa, sulla destra, e in merito alla richiesta avanzata dai religiosi ai patrocinatori di farsi carico delle spese per «abbellire e dotare» la cappella e restituirle, in questo modo, quel decoro che si conveniva con il rinnovamento della chiesa. La questione viene portata di fronte al vescovo di Bertinoro Giovan Battista Missiroli, ma la mancata comparizione dei Briganti all'udienza fa deporre la soluzione a favore dei

⁵⁰ L'immagine della *Madonna di Reggio*, altrimenti e più comunemente conosciuta come *Madonna della Ghiara*, e il culto ad essa connesso, ebbero grande diffusione a partire dalla fine del XVI secolo. Difatti nel 1569 il pittore reggiano Giovanni Bianchi, detto *il Bertone*, aveva eseguito un affresco che raffigurava la Madonna col Bambino (oggi conservato presso l'omonimo santuario della città emiliana) basandosi su un disegno eseguito da Lelio Orsi. Verso la fine del secolo, l'immagine devozionale aveva operato i primi miracoli determinando, solo allora, la produzione di una fiorente iconografia con immagini dapprima incise, quindi dipinte su tela. Si desidera rammentare che nella chiesa dei Servi a Forlì, nella cappella di antico patronato dei nobili Serughi (primo altare a destra), si conserva una pala con rappresentazione della *Madonna della Ghiara con i beati Andrea Avellino e Gioacchino Piccolomini*, eseguita presumibilmente dopo il 1624 da Domenico Cresti, detto *il Passignano* (Passignano 1559 - Firenze 1638).

⁵¹ *Memorie* cit., c. 7r. Stando a quanto trascritto nelle *Memorie*, presso l'archivio del convento dei Servi si conservava il documento con cui nel 1654 il Consiglio degli Anziani proclamava l'immagine della *Madonna di Reggio* protettrice di Forlimpopoli avendo detta immagine esaudito la preghiera dei fedeli, riunitisi presso il suo altare, di fare cessare le piogge insistenti che nell'autunno di quell'anno flagellavano la città e le campagne (cc. 19r/v).

⁵² Il culto di san Sebastiano è attestato, nella chiesa dei Servi, fin dal 1526 con l'ufficiatura di Messe da fare celebrare, in numero di due alla settimana, in occasione della ricorrenza della festa del santo, commesse da «Gaspare de' Bartis ossia Rossani seniore» tramite legato (cfr. ASFo, CRS, 1740 *Libro dei partiti*, cc. 73v e 74r).

padri serviti che con decreto del 26 novembre 1721 si videro devolvere nuovamente l'altare.

Qualche anno più tardi, nel 1725, essi diedero avvio ai lavori di riattamento della cappella. Furono realizzati una nuova mensa e una nuova ancona, in scagliola, incorniciata ai lati da due originalissime colonne tortili, dipinte a «marmoridea» che sostengono il timpano fratto entro cui vennero sistemate una piccola tela raffigurante il *Martirio di san Sebastiano*, come sopraquadro, e un dipinto ovale con la *Presentazione di Maria al Tempio* nel frontespizio⁵³. Le due opere, di un certo pregio artistico, meritano anch'esse qualche considerazione.

Nella prima⁵⁴ (fig. 6) il corpo del martire, trafitto dalle frecce e contratto per gli spasmi del dolore provocato dalle ferite, giace semidisteso, addossato al tronco spezzato di un albero, il braccio destro sollevato e legato al tronco, il sinistro piegato dietro la schiena. Il capo è leggermente reclinato a sinistra mentre lo sguardo è pietosamente rivolto verso l'alto. Sulla sinistra del riguardante si apre un paesaggio collinare dai toni cupi e crepuscolari; sullo sfondo, all'orizzonte, una lama di luce squarcia le tenebre del cielo.

La scena, concepita e tutta racchiusa su una superficie di ridotte dimensioni e nei limiti imposti dal profilo mistilineo, presenta - ancor più del dipinto soprastante - una elevata qualità pittorica e offre spunti per interessanti valutazioni e riflessioni. A tutt'oggi non si conosce l'identità dell'autore (e i documenti d'archivio, anche in questo caso, non forniscono indicazioni di sorta); la critica ascrive la tela genericamente alla scuola bolognese del secolo XVIII.

Il dipinto mostra chiare ed evidenti assonanze con la raffigurazione del *san Sebastiano* contenuta nella pala con i *santi Sebastiano e Rocco* eseguita da Carlo Cignani (Bologna 1628 - Forlì 1719) fra il 1665 e il 1670 per la chiesa arcipretale della Conversione di san Paolo a Massa Lombarda (Ravenna)⁵⁵.

Nella scheda redatta da Buscaroli Fabbri per il catalogo del maestro

⁵³ *Memorie*, cit., c. 13v.

⁵⁴ Inventario corrente dei beni mobili di proprietà del Comune di Forlimpopoli n. 5353. Dipinto a olio su tela; dimensioni cm. 60x60. Vedi scheda IBC/SAMIRA OA00000002; cfr. scheda SBAS Bologna 08/00009121.

⁵⁵ B. BUSCAROLI FABBRI, *Carlo Cignani. Affreschi, dipinti, disegni*, Milano, Mondadori-Electa, 2004, in particolare scheda 13, pp. 122-123.

bolognese, si rileva la permanenza - limitatamente alla figura del san Sebastiano - di diversi 'ricordi': certamente di Francesco Albani, di Guido Reni e, non ultimo, del Guercino. Come nel 'modello' cignanesco e così anche nel piccolo dipinto di Forlimpopoli, si può rilevare l'originalità della posa del santo - la cui torsione del busto e l'atteggiamento del volto rimanderebbero ad ascendenze venete, oltre la più immediata presenza del Reni - e, al contempo, si evince con evidenza «lo scarto di proporzione tra la lunghezza delle gambe e il resto del corpo». Anche la resa dello sfondo presenta affinità con il dipinto del Cignani. «Il paesaggio sfuocato e il cielo, separato dalla linea dell'orizzonte da un lampo di luce» rivela evidenti richiami ad altre opere cignanesche (ad esempio al *Mosè salvato dalle acque*⁵⁶ in collezione privata a Bologna).



Fig. 6 – Pittore anonimo del XVIII secolo, *Martirio di san Sebastiano*, Forlimpopoli, chiesa dei Servi, altare di san Filippo

⁵⁶ Ivi, in particolare p. 129 scheda 18.

Ora, volendo individuare modelli 'più antichi', comuni alle due tele, non si può non tenere in debita considerazione lo stendardo raffigurante *san Sebastiano*⁵⁷ eseguito da Francesco Albani (Bologna, 1578-1660) nel 1636 per la confraternita dei Battuti Bianchi (detta anche «di san Sebastiano») in occasione della traslazione dell'immagine miracolosa della Madonna del Fuoco nella cattedrale forlivese (oggi lo stendardo è conservato presso la Pinacoteca civica): qui viene rappresentato il santo «legato ad una quercia [...] che con uno scorcio mirabile tenea gli occhi affissati al cielo»⁵⁸. Altro riferimento, di quasi due decenni 'più antico' rispetto allo stendardo dell'Albani, può essere individuato in alcune tele eseguite da Guido Reni (Bologna, 1575-1642) in circostanze diverse: in particolare nel dipinto oggi conservato nelle collezioni di Palazzo Rosso a Genova (già nella collezione Brignole Sale) eseguito nel 1615-1616, reputato il primo tentativo dell'artista di cimentarsi nella rappresentazione di un soggetto che riproporrà più volte nel corso della propria attività artistica⁵⁹; ma, ancor più, nel *san Sebastiano* oggi al museo del Prado⁶⁰, dipinto presumibilmente fra il 1617 e il 1618, in cui la figura del santo 'relegata' in una metà della tela, lascia spazio alla rappresentazione di un paesaggio cupo e di un cielo fortemente drammatico⁶¹.

Ancor più straordinaria, invece, risulta la assonanza della piccola tela forlimpopolese a due dipinti di Francesco Barbieri (Cento di Ferrara, 1591 - Bologna, 1666): per la rappresentazione del corpo del martire, semidisteso e addossato all'albero, contorto per gli spasmi provocati dal dolore della ferite, un braccio sollevato e legato al tronco, l'altro piegato e occultato dietro la schiena; per il colorito opalescente dell'incarnato; per la ripartizione della scena per cui la lezione reniana (di poco antecedente) pare essere già pienamente acquisita. Il primo, conservato presso la Galleria nazionale delle Marche in Palazzo Ducale a Urbino - dove è pervenuto nel 2003 grazie alla donazione degli eredi di Paolo Volponi - è stato attribuito al pittore di Cento da *sir* Denis Mahon, Cesare Gnudi e Andrea Emiliani e

⁵⁷ G. VIROLI, *La Pinacoteca civica di Forlì*, Forlì 1980, pp. 222-223.

⁵⁸ G. BEZZI, *Il Fuoco trionfante*, Forlì 1637, pp. 75-76.

⁵⁹ *Guido Reni (1575-1642)*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca nazionale, settembre-novembre 1988), Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1988, in particolare pp. 66-67 scheda 23.

⁶⁰ Ivi, in particolare pp. 68-69, scheda 24.

⁶¹ Apprezzabile è anche la versione conservata presso il Museo civico di Ascoli Piceno.

da essi datato al 1619, anno in cui il Guercino è al culmine della produzione giovanile, prima della sua partenza per Roma, avvenuta nel 1621. Il pittore vi mette in atto le ricerche e gli approfondimenti nel disegnare dal modello, che egli affronta nell'Accademia del Nudo da lui fondata a Cento nel 1616. Ad avvallare la datazione proposta, per gli studiosi, è anche la presenza di un nuovo concetto di paesaggio che caratterizza le opere eseguite dal Guercino dopo il viaggio a Venezia del 1618⁶². Il secondo dipinto è pervenuto in riproduzione attraverso un'acquaforte (tagliata) risalente alla fine del XVIII - inizi del XIX secolo, conservata nella Civica raccolta di incisioni presso il Serrone della Villa Reale di Monza⁶³.

La seconda tela (fig. 7), erroneamente interpretata - per un certo tempo - come la *Disputa di Gesù al Tempio*, rappresenta l'episodio della *Presentazione di Maria Vergine al Tempio*⁶⁴, descritto nei Vangeli apocrifi cosiddetti «dell'infanzia»⁶⁵, diffusosi nel Medioevo attraverso la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze⁶⁶. Anche in questo caso, in mancanza di dati certi, la critica ascrive il dipinto genericamente alla scuola bolognese del secolo XVIII. Vi è raffigurata la piccola Maria mentre avanza timidamente, con le mani incrociate al petto, su per la scalea che la conduce al Tempio, accompagnata da Maria e da Giuseppe che la seguono a breve distanza. Sulla soglia del Tempio, delimitata da una colonna parzialmente occultata dietro un ampio tendaggio, la attende e la accoglie il sommo sacerdote, affiancato da alcuni consiglieri e da due ministranti che reggono le torce con i ceri. Questi indossa le vesti prescritte dalle Sacre Scritture: la tunica e il ricco mantello ornato, lungo tutto l'orlo, da campanelli. L'anziano religioso porta il copricapo a due punte. Angeli musicanti assistono alla scena oltre una balconata posta sullo sfondo del dipinto mentre un anziano, vestito di mantello e turbante, è raffigurato ai piedi della scalea.

⁶² www.catalogo.beniculturali.it/sigecSSU_FE/schedaCompleta.action?keycode=

⁶³ www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede-complete/CM020-02071

⁶⁴ Inventario corrente dei beni mobili di proprietà del Comune di Forlimpopoli n. 5354. Dipinto a olio su tela; dimensioni cm. 90x70. Vedi scheda IBC/SAMIRA OA00000003; cfr. scheda SBAS Bologna 08/00009121.

⁶⁵ *Vangeli apocrifi*, a cura di M. CRAVERI, Torino, Einaudi, 2005: *Vangeli dell'infanzia*, *Protovangelo di Giacomo*, VII, 1-3, pp. 12-13; *Vangelo dello pseudo Matteo*, IV, 1, pp. 71-72; *Libro sulla natività di Maria*, VI, 1-3, p. 220.

⁶⁶ IACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, a cura di A. e L. VITALE BROVARONE, Torino, Einaudi, 2007, pp. 726-727 (*La natività della Beata Vergine*).

Nel periodo successivo al Concilio di Trento questo episodio dell'infanzia della Vergine assume un valore altamente simbolico.

Uno dei temi centrali del conflitto tra cattolici e protestanti fu quello relativo al culto della Vergine: i riformatori consideravano gli eccessi di devozione tributati alla Madre del Salvatore inconciliabili con la dottrina di Cristo quale unico mediatore tra Dio e l'uomo. Al drastico ridimensionamento del ruolo della Madonna nel processo di redenzione del fedele da parte della Riforma, la chiesa cattolica contrappose l'esaltazione della figura di Maria nelle sue molteplici declinazioni, facendone una sorta di baluardo a difesa dell'ortodossia⁶⁷.

E, parimenti, si doveva difendere ed esaltare il ruolo degli ecclesiastici come mediatori e intercessori fra Dio e l'uomo, ruolo anch'esso negato dalla Riforma protestante. In questo senso, stando alle più recenti interpretazioni della scena qui raffigurata, Maria che sale al Tempio per consacrare la sua vita al Signore, viene equiparata al sacerdote che si avvicina a Dio salendo i gradini dell'altare durante l'officiatura delle sacre funzioni.



Fig. 7 - Pittore anonimo del XVIII secolo, *Presentazione di Maria al Tempio*, Forlimpopoli, chiesa dei Servi, altare di san Filippo

⁶⁷ *Arte e persuasione. La strategia delle immagini dopo il concilio di Trento*, a cura di D. CATTOI e D. PRIMERANO, Trento 2014, p. 216.

Più avanti, nel 1728 si ha notizia che fu allogato dai padri serviti al pittore forlivese Pietro Antonio Placucci ⁶⁸, a ornamento dell'altare di San Sebastiano, un dipinto raffigurante *Il miracolo di san Pellegrino Laziosi*, santo taumaturgo forlivese, canonizzato da Benedetto XIII Orsini l'anno precedente ⁶⁹.

Per concludere. Non si conosce ad oggi l'anno in cui il dipinto raffigurante l'*Intercessione di san Filippo Benizi* sia stato definitivamente trasferito sul primo altare a destra e, di seguito, la cappella sia stata a lui intitolata (fig. 8). In mancanza di fonti documentarie a nostra disposizione che ne attestino il trasporto - l'ultimo, il definitivo - è possibile ipotizzare che il trasferimento sia avvenuto nella seconda metà del XIX secolo, verosimilmente quando, a seguito dell'introduzione da parte di Pio IX Mastai Ferretti della solennità del Sacro Cuore nel calendario liturgico della Chiesa cattolica (1856), l'altare di sant'Antonio fu nuovamente riattato e sulla mensa venne sistemata, entro la nicchia, la statua lignea del Cristo a grandezza naturale.

⁶⁸ Del pittore forlivese Pietro Antonio Placucci poco o nulla si sa. La sua attività all'interno della chiesa dei Servi è attestata da alcune allogazioni che gli vengono affidate grazie al fratello, Francesco Saverio, che è confratello nel convento di Forlimpopoli. A lui sono attribuite le due tele raffiguranti *santa Giuliana Falconieri*, fondatrice del ramo femminile dell'Ordine dei Servi, e il *beato Gioacchino Piccolomini*, eseguite nel 1733 grazie alla donazione di scudi 20 di fra Leandro Salvatori e collocate dietro l'altare maggiore, lungo la parete dell'abside ai lati della nicchia che accoglie la statua di sant'Antonio abate (cfr. *Memorie*, cit., c. 22v); e il ciclo di sette piccoli ovati dedicato ai *Misteri dolorosi di Maria Vergine* eseguito nel 1735 e sistemato intorno alla nicchia che ospita la statua dell'Addolorata, nell'omonima cappella (cfr. *Memorie*, cit., cc. 23v e 24r). Purtroppo, dato l'avanzato stato di degrado, le pitture del ciclo dell'Addolorata sono oggi assolutamente illeggibili.

⁶⁹ Presso la Quadreria civica si conserva una tela di modeste dimensioni (e di altrettanto modesta fattura) raffigurante il miracolo di san Pellegrino Laziosi. Non si ha certezza, allo stato attuale delle conoscenze, che la tela corrisponda al dipinto citato nelle *Memorie* come opera del Placucci.



Fig. 8 - Forlimpopoli, chiesa dei Servi, altare di san Filippo



Forlimpopoli, chiesa dei Servi (disegno di P. Novaga)