

COSTANTE MALTONI

LA CHIESA NEOGOTICA  
DI S. GIOVANNI BATTISTA IN FORLIMPOPOLI:  
UN ASPETTO DEL TARDO ECLETTISMO  
ARCHITETTONICO RELIGIOSO DI PRIMO NOVECENTO

L'interesse culturale per le forme neomedievali in architettura è piuttosto recente: gli edifici religiosi e civili neogotici, ad esempio, certamente e necessariamente ricordati per i loro aspetti storici nelle ricerche degli studiosi, compresi quelli locali, a volte non costituiscono ancora sufficiente momento d'attenzione analitica, anche sul piano estetico, e spesso neppure sono presenti nelle semplici pubblicazioni turistiche a carattere informativo (non escluse le forlimpopolesi, che non ne citano nemmeno l'esistenza nel proprio territorio). Tali testimonianze "revivalistiche" sono, invece, indubbiamente, un momento importante della cultura ottocentesca e di primo '900, la cui conoscenza si rende indispensabile per comprendere con maggiore pienezza il pensiero di quegli uomini e del loro tempo.

*1. Architettura di fine '800 – inizio '900 tra Eclettismo e innovazione; presupposti storico-ideologici del Neogotico nordeuropeo, loro estensione nazionale e locale*

Nei primi decenni del secolo scorso l'osservatore di una chiesa costruita, in quegli anni, in uno dei diversi stili medievali,

ad esempio “stile gotico”<sup>1</sup>, non avverte forti dubbi sulla valutazione complessiva da attribuire sul piano funzionale, estetico o simbolico ad un edificio così configurato: l’edificazione in quello stile, o meglio, in quel “neostile”, rientra, infatti, come altri, ancora notevolmente nella cultura del suo tempo ed il riferimento che egli vi può trovare gli risulta, probabilmente, piuttosto chiaro.

Oggi, invece, l’osservatore della stessa realizzazione architettonica, per intravedere il senso vero del ‘perché’ di quelle forme riproposte ormai un secolo fa, ed esse stesse già allora così lontane dalla loro epoca, deve ricorrere all’eventuale propria conoscenza personale per non accumunare quel rimando stilistico ad una bizzarria del progettista, ma per vedere in essa, anzi, il risultato di un preciso presupposto storico-ideologico, situato nell’ambito più generale dell’Eclettismo, capace di fargli comprenderne tutta l’intima ragione d’esistenza.

Eclettismo, dunque, esteso fino ai primi decenni del ‘900, nonostante l’affermazione di idee innovative, in architettura, totalmente antiecletiche come quelle dell’*Art nouveau* e del Protorazionalismo europei, ma anche del Funzionalismo statunitense<sup>2</sup>: ovvero, tutto il patrimonio culturale e tecnico in buona parte precorritore di ciò che dagli anni ‘20 comincerà a delinearsi come “Razionalismo” (dagli esiti italiani importanti seppur controversi).

Tutt’altro che superati, quindi, gli edifici eclettici, voluti con l’impiego, la contemporanea presenza e, talvolta, la rielaborazione di stilemi del passato o esotici<sup>3</sup>. Contemporaneamente, infatti, alle

\* Ringrazio suor Anna Chiara Sanulli o.s.a, archivista del monastero delle monache agostiniane di S. Giovanni Battista in Forlimpopoli, per l’indispensabile aiuto fornito al presente studio.

<sup>1</sup> S’intenda, comunque, una morfologia piuttosto stereotipata.

<sup>2</sup> Successivamente un gruppo di architetti, la cosiddetta “Scuola di Chicago”, metterà a punto, in questa città distrutta dall’incendio del 1871, per sfruttare sempre più in altezza i costosi spazi urbani, l’impiego di ardite strutture metalliche, segnando la nascita del “grattacielo”.

<sup>3</sup> A tal proposito F. BRUNETTI, *Lineamenti di storia dell’architettura contemporanea*, Firenze 1989, p.14, afferma che lo stile, in questo modo, viene considerato «alla stregua di una convenzione, di una semplice veste decorativa, che l’architetto non doveva far altro che applicare, secondo le esigenze e secondo la volontà del committente, su una struttura progettata per lo più dall’ingegnere. Questa sorta di storicismo, cioè questo ricorso acritico agli stili storici, sfocia, non molto tempo dopo, nell’eclettismo [...] ciò avviene quando gli architetti, insoddisfatti di copiare [...] tentano di inventare qualcosa di realmente nuovo [...] Pur se non sempre i risultati sono da considerarsi eclatanti, [...] un elemento di nuovo virtuosismo che, nei casi migliori, può sfociare nella creazione di un nuovo linguaggio».

influenze ed alle realizzazioni delle avanguardie culturali in generale, artistiche in particolare, in gran parte d'Europa<sup>4</sup> ed anche, talora, con modalità diverse, oltre oceano, si riscontra una realtà di pensiero e di gusto che si riconosce ampiamente in questo fenomeno il quale, al di là delle coeve o successive lodi e stroncature di studiosi e di critici, vive e sopravvive, con alterni periodi di crisi e di ripresa, dalla fine del '700 ai primi anni del '900, nei grandi come nei piccoli centri urbani.

Inclinazioni ed idee, che nell'affermazione degli stili proposti con il prefisso "neo" anteposto al termine specificamente storico<sup>5</sup>, cercano di farne propria tutta l'originale suggestione: a volte riuscendoci, attraverso un'analitica osservazione dei relativi monumenti antichi, a volte con risultati meno filologici, perché i rimandi che vi si leggono appaiono scarsamente approfonditi. L'esito è la nascita di edifici molto spesso senza un carattere preciso e in cui convivono molte tendenze, ma alcuni dei quali si distinguono, tuttavia, per una certa, particolare "originalità".

Un modo di costruire, inoltre, che si definisce anche attraverso appassionate argomentazioni di natura funzional/costruttiva, caratteristiche del dibattito architettonico d'inizio '800<sup>6</sup>, alle quali si uniscono, dalla metà dello stesso secolo in poi, dissertazioni legate anche ai contenuti. Diventerà, ad esempio, esigenza tra altre dell'Eclettismo, valida per tutta l'estensione del fenomeno, la concordanza tra stile e destinazione dei fabbricati<sup>7</sup>.

Uno dei primi paesi europei, già verso la fine del '700, ad elaborare forme eclettiche grazie all'interesse per le civiltà esotiche e ad una propensione dei progettisti ad immaginare mescolanze di

<sup>4</sup>Alcune di queste, come Espressionismo, Futurismo e Costruttivismo trovano riscontro, teorico o pratico, anche in architettura.

<sup>5</sup>Assiro, egizio, greco, romano, bizantino, ed anche romanico, gotico, rinascimentale, perfino cinese, islamico (o, comunque, moresco, arabo), indiano.

<sup>6</sup>Cfr. H. HÜBSCH, *In welchem Style sollen wir bauen? (In quale stile dobbiamo costruire?)*, Karlsruhe 1828, ed altri autori precedenti quali M.A. LAUGIER, *Saggio sull'architettura*, 1753 e J.N.L. DURAND con la sua teoria della progettazione basata su ideali razionalisti.

<sup>7</sup>B. ZEVI, *Architettura – concetti di una contro storia*, Roma 1994, p. 59: «In Italia l'eclettismo adotta questo o quel repertorio a capriccio o secondo un vago criterio tipologico: una chiesa sarà goticizzante, o pseudo bizantina o neo romanica; un villino potrà essere medievaleggiante e una villa signorile classicheggiante; una stazione ferroviaria assomiglierà alle terme romane, mentre un palazzo sarà preferibilmente rinascimentale o baroccheggianti».

stili passati, oltre che al gusto del pittoresco, è l'Inghilterra. Qui, nei primi decenni dell'800, si diffondono Neogotico<sup>8</sup> e Neoromantico, mentre in Francia a Neogotico si affiancano, anche fusi tra loro, Neoromanico e Neobizantino o si prediligono stili neorinascimentali e neobarocchi, come, del resto, in Germania ed in Austria. Tra chi impiega, poi, prevalentemente, il metallo, primeggia Alexandre Gustave Eiffel con l'omonima torre parigina (1887-89), mentre altri lo utilizzano in connubi neoromanico - gotici.

In Italia precursore dell'Eclettismo è Giambattista Piranesi<sup>9</sup>, quindi, in seguito, operano in stile neogotico Luca Beltrami nella ricostruzione, in forma originaria, del Castello Sforzesco (Milano), Carlo Amati e Giuseppe Brentano nella facciata del Duomo (Milano, dal 1805, e altri, fino alla fine del secolo), Alfredo D'Andrade per la realizzazione del Borgo medievale del Valentino (Torino, nel 1884), ma anche Giuseppe Mengoni, utilizzando forme neorinascimentali, per la Galleria Vittorio Emanuele II, (Milano, 1865-78) e Giuseppe Sacconi per l'ideazione del monumento sempre a Vittorio Emanuele II (1885-1911)<sup>10</sup>. Tra i progettisti che usano, invece, nuove tecniche e materiali, eccelle Alessandro Antonelli con la sua sorprendente Mole (Torino, 1865-80).

Restando in Italia, negli anni di primissimo '900 si evidenzia, quindi, l'aspetto, nella maggioranza dei casi, ancora molto tradizionale dell'operare degli architetti<sup>11</sup> rispetto alle esperienze di altri sicuramente

<sup>8</sup> G.C. ARGAN, *L'arte moderna 1770 / 1970*, Firenze 1970, IV, pp. 23-24. L'autore fa risalire la rivalutazione del Gotico alla metà del 1700, cita il saggio di W.A. GOETHE sul duomo di Strasburgo e l'architettura gotica del 1772, quindi situa lo sviluppo del Neogotico, con A.W. PUGIN ed il critico J. RUSKIN (1819-1900), ai primi decenni dell'800.

<sup>9</sup> Soprattutto nell'opera: G.B. PIRANESI, *Diverse maniere di adornare i camini e ogni altra parte degli edifici*, s.l. 1769.

<sup>10</sup> Tra '800 e primi decenni del '900 sono presenti, significativamente, anche le opere di Giuseppe Jappelli, (Caffè Pedrocchi, Padova, 1831), di Pietro Selvatico, uno dei maggiori teorici italiani dell'architettura (rifacimento della facciata di S. Pietro, Trento, 1850), di Carlo Maciachini (Cimitero Monumentale, Milano, 1866), di Camillo Boito (Palazzo delle Debite, Padova, 1874), dei fratelli Bagatti Valsecchi (omonimo palazzo, Milano, 1883) e di Gino Coppedè (omonimo quartiere, Roma, 1926).

<sup>11</sup> La loro formazione didattica avviene nell'ambito dei corsi di disegno architettonico attivi nelle Accademie di Belle Arti, con il rilascio della "Licenza in architettura". Si tratta degli architetti "civili", acculturati, soprattutto, sul versante "artistico" (e, quindi, ancora molto "scenografi") piuttosto che su quello tecnico: quest'ultimo aspetto verrà radicalmente irrobustito, col riordinamento e con la definizione delle discipline, solamente nel 1924 con la cosiddetta "Riforma Gentile", con la quale verrà ufficialmente istituita la Facoltà di Architettura (e relativo corso di laurea) presso alcune Università italiane. Già più ampia è, invece, negli stessi anni che precedono la prima guerra mondiale, la condizione formativa, ovvero il livello scientifico, degli ingegneri.

più avanzate e le principali delle quali più su ricordate: essi sono, effettivamente, in quell'epoca, ampiamente molto coinvolti in una concezione del costruire immersa «nella tradizione che si esprime attraverso un vieto linguaggio classicheggiante, spesso eclettico e incline al “decoro”»<sup>12</sup>. Né il manifesto dell'architettura futurista del 1914, scritto da Antonio Sant'Elia (1888-1916), né la sua opera (solo disegni) riescono, anche a causa della sua prematura scomparsa in guerra, ad incidere in questo panorama culturale<sup>13</sup>.

Detto ciò, per comprendere, nel caso specifico, compiutamente l'Eclettismo in relazione alle forme neomedievali, occorre considerarne gli aspetti storico-ideologici: nascita del Romanticismo e relativa rivalutazione dell'arte medievale in generale ed, in particolare, dell'architettura gotica (la pittura e le altre espressioni artistiche si rivolgono a temi ed a soggetti religiosi ad imitazione degli autori tardo medievali, i “primitivi”)<sup>14</sup>; Cristianesimo ed origine delle culture nazionali, che trovano il più grande consolidamento proprio durante il Medioevo, fissati come riferimento, uscito di scena Napoleone, per la definizione di uno stile capace di esprimere il nuovo ardore religioso e le nuove istanze nazionalistiche (successivamente il neostile si espanderà in altri paesi europei ed extraeuropei d'oltre oceano come colonie o ex colonie); sviluppo del Neogotico in Inghilterra nella partecipazione ad un movimento culturale (*Gothic revival*) nel quale convivono espressioni artistiche e letterarie. Di queste ultime, romanzo e romanzo storico, soprattutto quello cosiddetto “gotico” vive una relazione molto stretta con l'architettura per via di ambientazioni e di scenografie che esso, necessariamente, comporta.

<sup>12</sup> M. Docci, *Disegno e analisi grafica*, Roma-Bari 1988, p. 264. A questa opinione si potrebbe contrapporre però il fatto che sotto il profilo teorico-pratico i progettisti eclettici possano essere, invece, paradossalmente considerati (cfr. Brunetti) “antiaccademici” nel rifiuto del concetto, appunto accademico, di “bello assoluto” e di ogni precisa adozione di regole codificate. Libertà, quindi, la loro, in armonia con la cultura romantica che interesserà tutto l'Ottocento e oltre, in molti ambiti artistici.

<sup>13</sup> Soltanto al termine del primo conflitto mondiale alcuni architetti italiani troveranno riferimento nell'imminente nascita del Razionalismo europeo, e fonderanno il gruppo dei '7': Ubaldo Castagnola (sostituito in seguito da Adalberto Libera) Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni. Si veda anche N. PEVSNER, *L'architettura moderna e il design*, Torino 1969, pp. 205-206.

<sup>14</sup> I pittori neogotici si rifanno agli artisti del '200 e del '300: i Preraffaelliti in Inghilterra, i Nazareni in Austria, i Puristi in Italia.

A questi aspetti si aggiunga anche il pensiero di teorici quali Augustus Welby Pugin (1812-52)<sup>15</sup>, unanimemente ritenuto il più autorevole, che sostiene, tra altre idee, come sia più grande l'architettura medievale, poiché nata dalla civiltà cristiana, rispetto alla classica, frutto invece della civiltà pagana; oppure quali Horace Walpole (1717-97)<sup>16</sup> che insiste, anche, su un aspetto prevalentemente tecnico/formale, pur non essendo egli progettista in senso stretto, ma semplice ideatore della propria, paradigmatica abitazione: egli afferma che l'arco a sesto acuto gotico è da preferirsi, in quanto più attuale (anche in accezione, appunto, tecnica) poiché naturale evoluzione dell'arco a tutto sesto; ma anche quali, infine, Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc (1814-79), che eleva il Gotico francese a stile nazionale, mentre tra gli italiani si distingue, come importante teorico e costruttore per "chiara fama" Pietro Selvatico (1803-80), critico d'arte, d'architettura e d'ornato.

Inoltre, lo studio dell'architettura e della pittura gotiche incoraggiano o procedono di pari passo con il restauro delle opere medievali in vari paesi europei, mentre stimolano, anche in Italia, la nascita di nuovi fabbricati religiosi prevalentemente ad imitazione di chiese gotiche (non solo cristiano-cattoliche) pur non tralasciando, tuttavia, per questi edifici, l'impiego di stilemi romanici, e civili, soprattutto ispirati, morfologicamente, a castelli.

Proprio nell'ambito di questa eredità culturale europea e nazionale, protratta ai primi decenni del '900, stabilite tutte le debite proporzioni del caso, perché si tratterà qui, certamente, in area locale, di un Neogotico in qualche modo più modesto, anche se di sicuro interesse, s'inseriscono, talvolta, le idee neomedievali di progettisti e di proprietari.

Così, ad esempio, già dal 1893, l'ingegnere santarcangiolese Francesco Godoli, per la ristrutturazione urbanistica di una zona d'arrivo ed entrata in Forlimpopoli da direzione Forlì, disegna, (ma tutto resterà, comunque, irrealizzato), una barriera con peculiarità stilistiche gotiche in fondo a via Saffi (fig. 1), immaginata come

<sup>15</sup> Suoi saggi fondamentali: *Contrasts* (1836), *The principles of Pointed or Christian Architecture* (1841), *An Apology of the Revival of Cristian Architecture in England* (1843), *The present State of Ecclesiastical Architecture* (1843), *Glossary of Ecclesiastical Ornament* (1844), *Floriated Ornament* (1849).

<sup>16</sup> Scrittore, è l'autore del primo romanzo gotico: *Il castello di Otranto*, del 1765.

sostitutiva della Porta Forlivese da demolirsi<sup>17</sup>, composta da due edifici gemelli disposti in simmetria speculare, cioè con un allineamento perfettamente assiale rispetto alla strada; una sistemazione che dà luogo ad una composizione architettonica statica, monumentale, di una certa imponenza resa ancora più evidente dai due doppi torrioni dai quali si elevano, a loro volta, due torricelle: tutti elementi, questi, forniti di merlature alla ghibellina (presenti anche nel coronamento dei fabbricati e nelle antiche mura alle quali sono collegati) e di sottostanti beccatelli, che ben si legano ai due ordini di finestre, rettangolari ed ogivali, raffigurati nel progetto.

Al contrario, invece, il disegno della villa-castello Fantini Braschi, altro esempio di edificio civile (abitativo) neomedievale (fig. 2), non resta sulla carta, ma trova una concreta realizzazione nel 1930. Per questa ideazione il proprietario sig. Virgilio Fantini, sulle orme del teorico inglese settecentesco Walpole, trasforma una vecchia casa preesistente in un piccolo maniero turrato, con porte e finestre ad archi a tutto sesto ed acuti, merli guelfi, beccatelli, e gli organizza attorno un parco di piante d'alto fusto (molte sono cipressi) che, crescendo nel tempo, conferiranno quel tanto di isolata cupezza e di mistero così desiderati<sup>18</sup>. Ma anche le idee di un giovane forlimpopolese, già esperto nella prassi edificatoria edile oltre che progettista autodidatta, di nome Giovanni Artusi (fig. 3)<sup>19</sup>,

<sup>17</sup> Cfr. T. ALDINI, *Le porte urbane di Forlimpopoli*, «Forlimpopoli. Documenti e studi», VI (1995), p.37.

<sup>18</sup> In quegli anni, a differenza di oggi, attorno alla proprietà v'è aperta campagna.

<sup>19</sup> Le suore ricordano l'Artusi attribuendogli il titolo onorifico di "architetto", mansione che, comunque, di fatto egli qui ricopre al di là del possesso, o meno, di specifici titoli professionali. Nella lapide murata sulla parete di sinistra nell'entrata della chiesa, l'epigrafe recita: A PERENNE MEMORIA DI GIOVANNI ARTUSI, / N. 19-9-1884 M. 4-7-1967 / ARCHITETTO CON AMORE COSTRUI QUESTA CHIESA / LE MONACHE AGOSTINIANE RICONOSCENTI Q.M.P. In realtà l'Artusi, come risulta anche dalla lastra tombale che lo ricorda nel vecchio Cimitero comunale, è un valente capomastro, ultimo di una dinastia di bravi muratori che si afferma in città nell'800. Tutti i componenti la famiglia sono elencati sotto la dicitura «Capi mastri muratori di Forlimpopoli» situata in alto e al centro della lapide funeraria cimiteriale. L'Artusi è anche autore del progetto, datato 22 novembre 1910, per i due edifici gemelli realizzati (tuttora esistenti) in fondo a via Saffi, in sostituzione della Porta Forlivese; egli porterà pure a termine, nel 1930, la costruzione della villa-castello Fantini Braschi ed ancora prima (1926) la parte monumentale (camera mortuaria e logge) del Cimitero comunale disegnata dall'ing. Giacomo Serughi capo tecnico municipale, contrariamente alla realizzazione, iniziata nel 1914 ed abbandonata per lo scoppio della guerra, di un nuovo impianto funerario lungo la via per S. Leonardo. Il rinomato capomastro è proprietario, tra l'altro, del disegno originale, firmato dal Gonfaloniere forlimpopolese Raffaele Briganti, che comprende il rilievo grafico commentato del vecchio edificio comunale demolito e sostituito dall'attuale fabbricato (progettato dal medesimo Briganti) con torre dell'orologio. Il documento viene dato dal possessore, in periodi non precisati, al prof. Pietro Novaga, il quale, all'inizio degli anni '80, lo pubblicherà nel libro *Forlimpopoli nel 600° della ricostruzione (1380-1980)*, Forlimpopoli 1983.

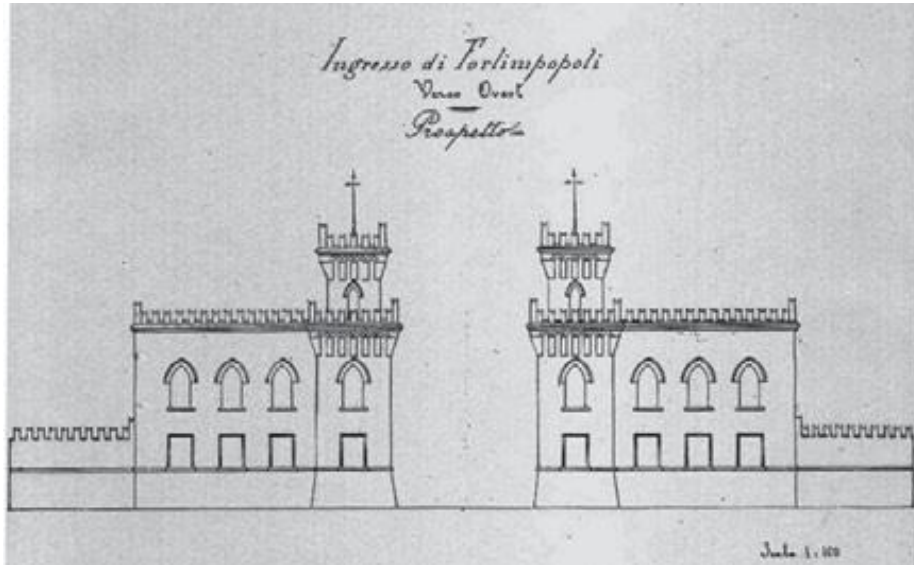


Fig. 1 - ASCFP, *Progetto per l'edificazione di una nuova barriera in fondo a via Saffi in Forlimpopoli, agosto 1893, ing. F. Godoli.*



Fig. 2 - Villa-castello Fantini, realizzato nel 1930.



Fig. 3 - ARCHIVIO MONASTERO AGOSTINIANE FORLIMPOPOLI:  
Fotografia di Giovanni Artusi

in occasione dell'incarico ricevuto a costruire un fabbricato di culto, vanno in direzione di una scelta stilistica neogotica (nei primi decenni del '900, tale stilema è ancora piuttosto in voga) e trovano reale attuazione in città. Si vedrà, infatti, come nell'immediato anteguerra (marzo 1915) il suo richiesto impegno professionale, da parte delle monache dell'Ordine di S. Agostino, trovi una concretizzazione nella ideazione della chiesa conventuale di S. Giovanni Battista, la cui erezione inizierà a conflitto ultimato, nel 1918<sup>20</sup>, anche se già qualche anno prima dell'avvio dei lavori di costruzione dell'edificio sacro le suore "chiuse" cominciano la ristrutturazione della casa occupata dal 12 ottobre 1910 ed adibita a convento<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> SUOR A. C. SANULLI O.S.A., *Archivio delle monache agostiniane del monastero di S. Giovanni Battista in Forlimpopoli. Inventario*, in *Vite consacrate. Gli archivi delle organizzazioni religiose femminili*, Atti dei convegni di Spezzano e di Ravenna 2006, Centro Studi Interregionale sugli archivi ecclesiastici, Modena 2007, pp. 185-188.

<sup>21</sup> Ivi: «[...] una casa fatiscente che nulla aveva a che fare con un monastero. Da subito, prolungando il lavoro anche nelle ore notturne, [le monache] cercarono di raccogliere la somma necessaria per iniziare i lavori di costruzione della chiesa, solo e unico cuore pulsante e fonte di vita per ogni comunità monastica».

2. *Dal monastero medievale alla chiesa neogotica: un singolare, quanto casuale, ponte storico-morfologico; le proposte progettuali di Giovanni Artusi*

Ricerche e studi fanno datare la fondazione di un convento femminile dedicato a S. Giovanni alla fine del '200, presumibilmente agli anni compresi tra il 1292 ed il 1298, in zona vicina, ma esterna alla città, ovvero, nei pressi dell'odierna Chiesa della Madonna del Popolo, anche con il nome di monastero «di S. Giovanni della Strada di Forlimpopoli»<sup>22</sup>.

Certamente prima del 1325 il convento è trasferito all'interno del centro abitato, ed in seguito, a causa della distruzione della città attuata dall'Albornoz, le suore trovano rifugio nel monastero forlivese di S. Giovanni della Ripa<sup>23</sup>.

Soltanto attorno alla metà del '400 si registra il ritorno delle religiose in Forlimpopoli ed il loro insediamento nel fabbricato che ospita, attualmente, la scuola elementare «De Amicis»: la chiesa ed il relativo campanile costruiti nel 1508, che con questa costituiscono unico corpo, diventano quindi parte conventuale successivamente, cioè nel 1518<sup>24</sup>. La legislazione napoleonica sopprime nel 1805 l'Ordine e le monache vengono trasferite nuovamente altrove. Esse potranno rientrare nel loro monastero solo nel 1826 e lì resteranno fino all'ultimo e definitivo spostamento, nel 1910, nell'attuale sede in via Saffi, quasi di fronte al vecchio convento, accanto alla quale il 24 giugno 1923 verrà inaugurata la chiesa neomedievale di S. Giovanni Battista<sup>25</sup>.

Il “ponte storico-morfologico” che, singolarmente, viene a crearsi tra l'originario monastero medievale e la chiesa neogotica è, però, anche se la cosa può apparire suggestiva, soltanto frutto

<sup>22</sup> V. BASSETTI, *Il monastero di S. Giovanni Battista in Forlimpopoli*, in *Pagine di cronaca e storia*, Forlimpopoli 1974, pp. 108-111. Lo studioso precisa: « Poiché il monastero non figura nelle liste degli enti religiosi che pagano le decime negli anni 1290, 1291, 1292, si può ritenere sorto nel periodo di tempo che va dal 1292 al 1298», intendendo, quindi, la fondazione e l'insediamento non in un edificio preesistente, bensì in una costruzione eretta *ex novo*, perciò realizzata secondo i criteri morfologici del tempo, cioè medievali.

<sup>23</sup> T. ALDINI, *Storia di Forlimpopoli*, Cesena 1999, p. 107.

<sup>24</sup> *Ivi*.

<sup>25</sup> BASSETTI, *Il monastero di S. Giovanni Battista in Forlimpopoli*, cit., p. 123.

del caso. Il progettista, tra l'altro «Direttore tecnico della locale Cooperativa muratori» (fig. 4), Giovanni Artusi, s'ispira, e deve risultargli, probabilmente, coadiuvante la presenza "culturale" delle agostiniane, a modalità formali neomedievali non perché voglia stabilire, in qualche modo, un riferimento diretto a quello specifico primo fabbricato conventuale duecentesco, anche se non c'è certezza in assoluto che egli, all'atto dell'ideazione, non possedeva una sia pur minima conoscenza della storia più su riportata; egli si ricollega, invece, 'automaticamente' a quel periodo, ma in termini generali, progettando storicisticamente tramite l'impiego del Neogotico<sup>26</sup>, facendo, così, naturalmente e consapevolmente propri, con tutte le dovute proporzioni culturali, e sia pur con molto ritardo rispetto ai tempi, quei particolari assunti storico-ideologici (qui, specialmente, almeno quelli di tipo religioso) più sopra individuati e mutuati da alcuni aspetti particolari dell'Eclettismo ottocentesco, che a quello specifico periodo storico (il Medioevo) si riconducono, ed ancora così presenti in molta architettura dell'epoca<sup>27</sup>.

L'area nella quale sorgerà la chiesa, come testimoniano le mappe urbane ottocentesche, che rimarrà immodificata in quel tratto di strada fino all'immediato primo dopoguerra, è in precedenza occupata da un fabbricato, volumetricamente molto ridotto, in proprietà al monastero agostiniano, e con questo confinante su un lato, nel proseguimento di ciò che si definisce una linearità continuativa con "carattere di borgata".

<sup>26</sup> Al posto della possibile adozione, ad esempio, del Neoromanico generalmente ritenuto, però, per l'aspetto simbolico più debole.

<sup>27</sup> Per questo aspetto si può ricordare il nome, di risonanza nazionale dell'architetto e scultore fiorentino Gino Coppedè (1886-1927), autore, tra altri edifici per Genova, Isola d'Elba, Napoli, Messina, di un alquanto singolare esperimento urbanistico-architettonico che prende avvio in Roma nel 1913 e termina con la scomparsa del progettista. Qui Coppedè usa indifferentemente stili italiani riconducibili, appunto, al Medioevo, ma anche al tardo Rinascimento, al Barocco, ed altri al momento più attuali come il *Liberty* o la sua naturale evoluzione degli anni '20, l'*Art Déco*. Altro ideatore di edifici, prevalentemente di culto, piuttosto conosciuto, che adotta il Neogotico, stile dalla natura spesso minimalista ed austera, significativamente utilizzato anche dalle Chiese protestanti in Italia fin dall'800 (in seguito alla libertà di culto ottenuta), è l'ingegnere bolognese Giuseppe Gualandi (1870-1944): si vedano, a tal riguardo, la chiesa del Sacro Cuore del Suffragio (Roma, 1917), la chiesa dell'Immacolata (Sezzadio (AL), 1919), la chiesa di S. Maria delle Tombe (Zola Predosa (BO), 1925), la chiesa di S. Lorenzo in Strada (Riccione RN), 1939) ed altre meno note ma ugualmente interessanti. Probabilmente l'Artusi è al corrente del clima culturale bolognese tra '800 e '900 volto al recupero, alla ricostruzione e, talvolta anche alla reinvenzione, non solo sul piano storico, delle vicende medievali di quella città (mito di Re Enzo, ecc.). E' plausibile che gli sia nota, ad esempio, tutta l'opera dell'architetto-restauratore Alfonso Rubbiani (1848-1913).



Fig. 4 - ARCHIVIO MONASTERO AGOSTINIANE FORLIMPOPOLI: certificato attestante le competenze e le capacità professionali di G. Artusi rilasciato dal Municipio di Forlimpopoli, 08 marzo 1916.

L'edificio, appartenente ad una tipologia architettonica modesta, non è certamente paragonabile ai palazzi signorili che, in discreto numero, si affacciano, significativi del nome e della solidità economica della maggior parte delle famiglie proprietarie, nel "borgo maestro"<sup>28</sup>. Ciò si evidenzia facilmente in un disegno a penna di Andrea Benini<sup>29</sup> (fig. 5), nel quale è rappresentato un tratto di questa via centrale così come risulta ancora nel 1892 prima che venga demolito il palazzo di Muzio Artesino, il primo a destra nella raffigurazione, e sostituito con l'attuale. Nel disegno sono riportati i fabbricati (il secondo ed il terzo da sinistra) che diventeranno, rispettivamente, monastero (1910) e, dopo la demolizione dell'esistente edificio, chiesa annessa (1918).

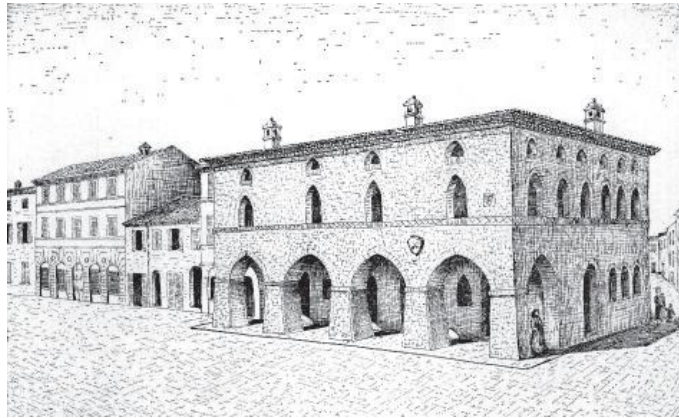


Fig. 5 - Disegno di A. Benini raffigurante il tratto di via Saffi così come appare fino al 1892.

<sup>28</sup>R. RICCI, *I tre borghi*, in *Forlimpopoli nel 600° della ricostruzione (1380-1980)*, Forlimpopoli 1983, pp. 139 ss. Il ricordo fanciullesco dell'autore, corre, a tal proposito, al tratto viario «nel quale si affacciavano i vecchi e austeri palazzi delle famiglie forlimpopolesi più note per il casato e il censo [...] il borgo maestro, con l'annesso borgo di sopra (via Oberdan) [...] il borgo "dei signori" [...] portava il segno visibile di una certa distinzione e raffinatezza». Il Ricci ricorda anche, elemento che fa comprendere ulteriormente le grandi difficoltà nelle quali si trovano le religiose agostiniane, «la chiesa del "Convento delle suore chiuse" mistiche prigioniere di una fede fatta di sospiri e di forzati digiuni imposti da una cupa miseria».

<sup>29</sup>Andrea Benini (1901-1986), uno dei primi appassionati cercatori e raccoglitori di reperti archeologici e artistici in Forlimpopoli, definito da Pietro Novaga «conservatore di patrie memorie». Negli anni '30 costituisce un primo Museo Civico, che sarà poi istituzionalizzato agli inizi degli anni '60, del quale egli continuerà a essere "Conservatore dei materiali" per un ulteriore decennio. Questo suo impegno lo porta successivamente a ricevere la nomina di "Cavaliere della Repubblica", mentre agli inizi degli anni '70 viene insignito della carica di "Ispettore onorario ai Monumenti" dalla Soprintendenza alle Antichità. È inoltre autore, fin dalla giovinezza, di disegni, ricostruzioni e rilievi architettonici locali di un certo interesse.

Il Benini, per dato anagrafico, può senz'altro disegnare i due stabili sulla base dell'osservazione diretta, o, almeno, può contare sulla propria memoria visiva costituendo, in ciò, prova certa della loro morfologia: fino al 1918, prima cioè della costruzione della chiesa, egli ha davanti agli occhi il monastero, l'edificio più basso, l'edificio più alto (del quale s'intravede una parte del fronte), ed il palazzo ricostruito così come appare oggi. Il progettista Artusi, architetto *de facto* formatosi, come in molti casi nei secoli passati, alla "scuola della pratica" del cantiere anche familiare, mette quindi a punto, su incarico delle monache agostiniane<sup>30</sup>, nel marzo del 1915, due disegni (in parte alternativi l'uno all'altro) nei quali il criterio generale informatore sia, possibilmente, un marcato sviluppo in altezza della chiesa, rispondendo ad una inderogabile esigenza stilistica gotica, ed inoltre assecondando in ciò una precisa volontà della dirigenza conventuale, da allora ad oggi tramandata nei documenti d'archivio del monastero: «...la casa di Dio si elevi più alta della casa degli uomini», viene specificato dall'abbadessa all'Artusi, parole che indicano con chiarezza e con inequivocabile valenza simbolica, al di là delle contingenti, terrene vicende umane (comprese, evidentemente, quelle attivate dalle locali autorità politico-amministrative), l'essenziale riconoscimento delle religiose del primato divino avanti ogni cosa<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> SANULLI, *Archivio delle monache agostiniane*, cit. La madre Abbadessa suor Celeste Bernardi, che riceve il fabbricato (nella medesima via, di fronte a quello confiscato con il decreto di soppressione degli ordini religiosi del Regno d'Italia attivo già dal 1862) in condizioni molto precarie, desidera, oltre la ristrutturazione del medesimo, pure la costruzione di una chiesa vera e propria, cioè di un nuovo e più decoroso edificio di culto, dal momento che, provvisoriamente, viene utilizzata una piccola cappella interna all'edificio, corrispondente all'attuale locale adiacente al parlatorio piccolo, consacrata, in quegli anni, dal vescovo [di Bertinoro] P. Polloni. Ella desidera, però, il nuovo edificio sacro anche «in riparazione all'oltraggio commesso dai Consiglieri comunali» forlimpopolesi ai danni della loro chiesa precedente, nella quale questi sono entrati con i carri, rotto statue, sequestrati candelieri ed altro. Quindi, destinati gli spazi migliori ad un educandato, l'abbadessa cerca di realizzare i fondi necessari ai lavori edili anche rivolgendosi a persone autorevoli e capaci di fornire fattivamente un aiuto, affidandosi alla divina Provvidenza ed alla intercessione di S. Giuseppe, perché «[...] colui che aveva provveduto alla Sacra Famiglia non avrebbe mancato di provvedere alle Spose del Suo Divin Figlio» (dal documento originale d'archivio).

<sup>31</sup> Nelle più antiche architetture sacre l'uomo inizia ad affinare, quale preciso basilare dato culturale, la verticalità tra altre opzioni possibili (cfr. A. CERINOTTI (a cura di), *Cattedrali del mistero*, Firenze-Milano 2005, p. 41). Questo aspetto, complementare alla orizzontalità, non sussiste nella molteplice direzionalità cosmica, ed a confermare che non si tratti di un'evidenza scontata, sta il fatto che non si riscontri nell'arte primitiva, ma solo in seguito, con l'inizio della civiltà megalitica (ad esempio *Stonehenge*). Gli edifici greci, romani, bizantini e cristiani d'occidente e romanici, anche se impiegano la verticalità come elemento costruttivo generale, non dimostrano, comunque, una forte propensione alla spinta ascensionale, cosa, invece, molto marcata nel Gotico e presente nella realizzazione di cattedrali anche attraverso l'uso di alte torri campanarie e di guglie. Principio, tra l'altro, applicato anche alla statuaria umana, oltremodo allungata nelle fattezze.

I progetti redatti prevedono un'unica pianta distributiva degli ambienti (fig. 6) con due possibilità di erigervi, una volta scelta, la facciata definitiva. La planimetria del fabbricato si svolge ortogonalmente in un'area romboidale per un edificio sopraelevato su gradinata (altezza 30 centimetri) rispetto al piano stradale, e sostanzialmente allineato a quelli laterali che su questo si affacciano, poiché v'è solo una leggera retrocessione (appena 40 centimetri). Non appare disegnato, stranamente, alcun campanile, a meno che l'Artusi sottintenda che questo debba consistere nel naturale innalzamento del contrafforte di sinistra e nella semplice sistemazione esterna, in esso, di alcune piccole campane.

La pianta, all'esterno, comprende un piccolo sagrato d'ingresso, mentre, l'interno, sviluppa un'unica navata a tre campate con un transetto appena accennato, il tutto componente una croce latina e presbiterio ulteriormente rialzato di altri tre gradini sul piano del pavimento. Sono presenti, inoltre, un'entrata diretta dal monastero che conduce al coro, situato nel postico presbiteriale allo stesso livello dell'abside, il cui soffitto sorretto da tre leggere colonne complete di base, fusto con capitelli ed archi a sesto acuto, è diviso, per motivi claustrali, dal presbiterio e con esso comunicante solo attraverso un comunicatorio<sup>32</sup> per la somministrazione dell'Eucarestia alle monache, le quali possono così assistere, completamente separate, alle funzioni liturgiche. L'abside si configura, quindi, come qualcosa di esterno e relativamente slegato, per l'aspetto formale, dal resto dell'edificio sacro. Vi sono anche una sacrestia alla quale si accede soltanto dall'interno della chiesa, e, nella parte esterna opposta, una piccola area trapezoidale.

Le sezioni interno-esterno, longitudinale-trasversale (ma, come si vedrà, anche i prospetti) disegnate nel progetto, mostrano un edificio privilegiato decisamente in altezza piuttosto che in larghezza, indubbiamente rispettoso, in ciò, dell'indicazione dell'Abbadessa, ma anche dei dettami peculiarmente gotici e, perciò, neogotici: snelli semi-pilastri, con nervature che si elevano da alte basi modanate fino ad arrivare, con capitelli fitoformi, alle imposte

<sup>32</sup> Finestrella detta volgarmente «comunichino».

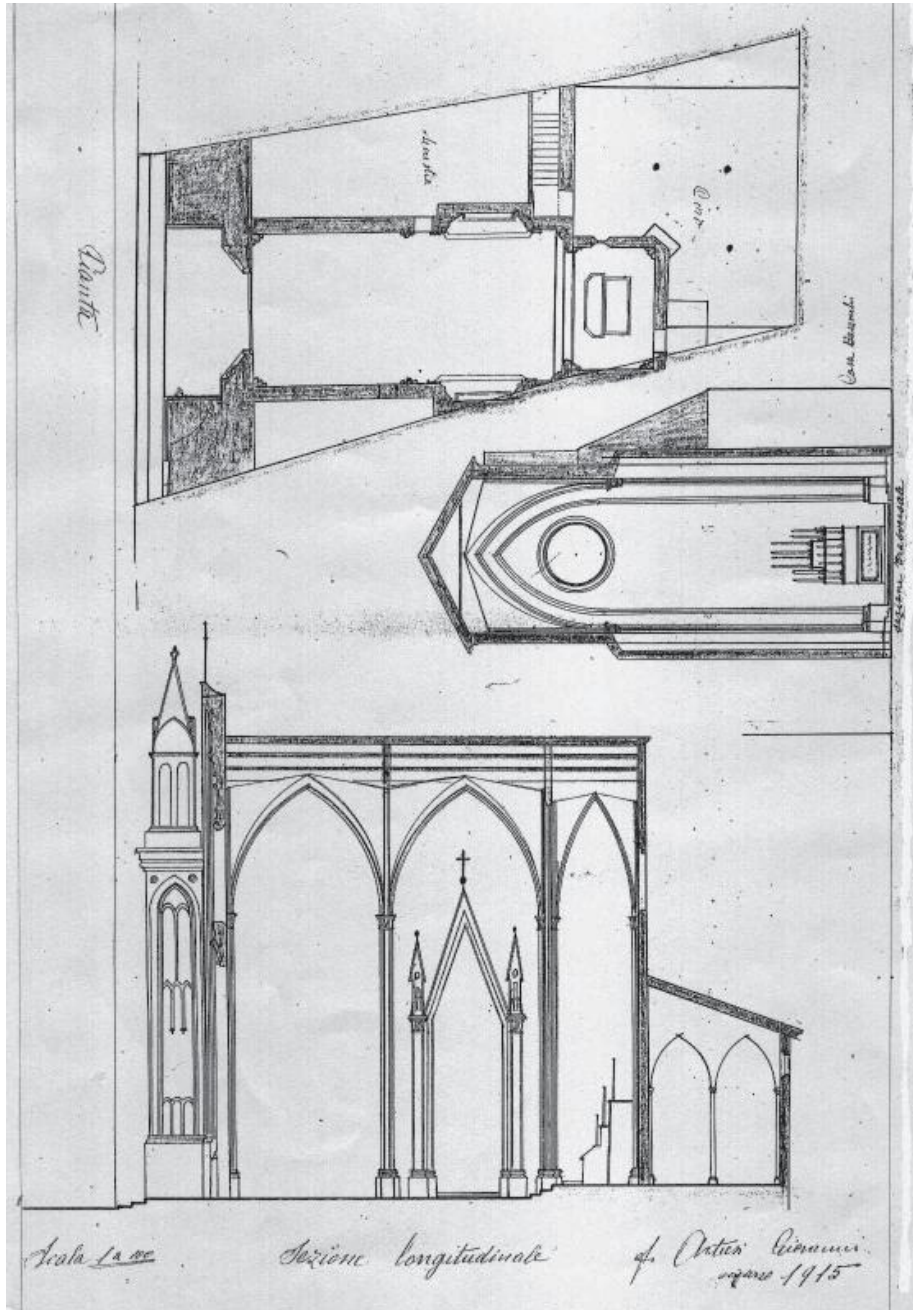


Fig. 6 - ARCHIVIO MONASTERO AGOSTINIANE FORLIMPOPOLI:  
 G. Artusi, *Progetto per la chiesa monasteriale di S. Giovanni Battista in Forlimpopoli*, marzo 1915, pianta e sezioni.

dalle quali prendono avvio archi a sesto acuto che proseguono, con i relativi costoloni, fino agl'incontri al centro delle volte a crociera. Nel braccio che compone il transetto, le pareti accolgono due edicole leggermente rialzate ed opposte l'una all'altra, con basamenti in modanatura, formate da lesene, con capitelli sempre a motivi vegetali e semi-pinnacoli, che fungono da appoggio alle spalle di strutture terminanti in ampie cuspidi sormontate da croci latine. Mentre le pareti laterali non mostrano aperture atte ad illuminare l'interno della chiesa, il muro absidale, nella sua parte più alta (non si forma, qui, un vero e proprio catino), comprende, sotto le nervature ed i costoloni concludentisi negli archi acuti, una finestratura tonda evidenziata da una leggera membratura.

La copertura del fabbricato ecclesiastico è a due spioventi, mentre la sua parte più bassa, quella, cioè, coprente il coro, è ad unica falda. La pianta ora descritta, compresa nei due muri laterali degli edifici confinanti, cioè il monastero e la proprietà denominata «Casa Bazzocchi», non ha, per fatto di necessità strutturale, ampi contrafforti nei fianchi (qui sono compresi nel transetto ed hanno base rettangolare) e, tanto meno, necessità di archi rampanti: i muri laterali della chiesa sono di sezione robusta e non vi sono previste aperture o finestre tali da giustificare la presenza di questi elementi costruttivi. Inoltre nell'edificio il sistema di convogliamento delle acque piovane avviene tramite il classico incanalamento in docce e non nei caratteristici prolungamenti decorati con animali e figure protese in fuori rispetto all'edificio stesso (doccioni - *gargoils* - *gargouilles*).

Le due facciate artusiane, proposte per offrire una maggiore possibilità di scelta alla committenza, presentano caratteristiche, invece, che si richiamano a stilemi certamente gotici e costituiscono i momenti principali del fabbricato. La prima (fig. 7), che viene riportata sezionata anche nella tavola illustrativa della pianta e delle sezioni già esaminata, e che costituisce il progetto-base, possiede un fronte che si configura in una continua proposizione di motivi ogivali, gli uni contenenti gli altri, secondo un principio "insiemistico" che si declina con una sequenzialità rivolta dal basso verso l'alto, determinando, così, un discreto effetto di verticalità

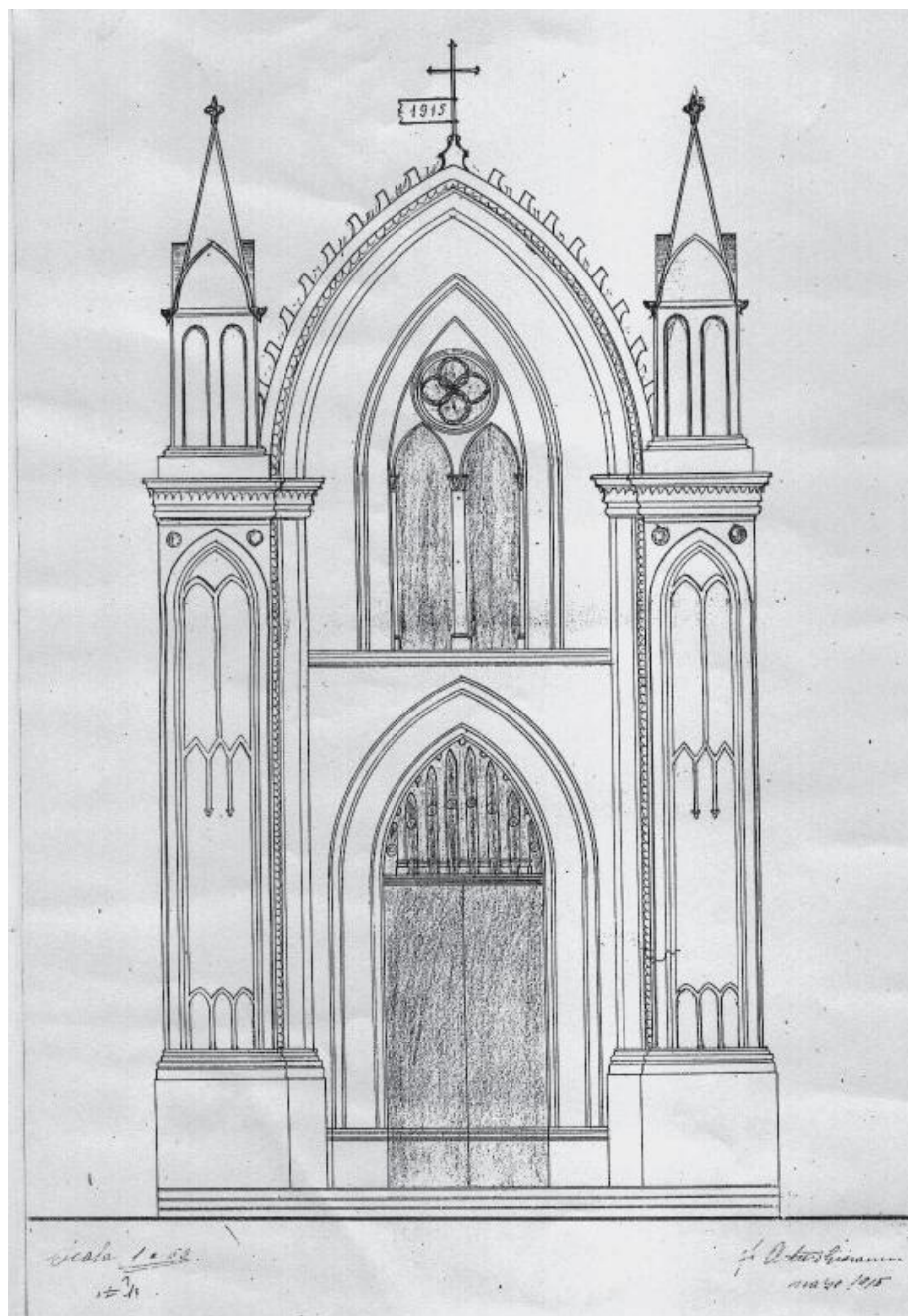


Fig. 7 - ARCHIVIO MONASTERO AGOSTINIANE FORLIMPOPOLI:  
G. Artusi, *Progetto per la chiesa monasteriale di S. Giovanni Battista  
in Forlimpopoli*, marzo 1915, prospetto della prima facciata.

dell'edificio, oltre che un preciso senso di compiutezza logica di tutte le masse impiegate. L'opera si legge come somma simmetrica di elementi architettonici<sup>33</sup>, inscrivibili in un rettangolo, e molto ricchi di ornati: un grande portale, discretamente strombato, le cui spalle salgono, senza soluzione di continuità, fino al compimento dell'arco acuto, nel cui intradosso è ospitata la parte superiore della porta d'entrata. Questa è decorata con colonnine ed archetti gotici, mentre la parte inferiore riprende le modanature dello zoccolo delle spalle medesime. Il frontone, terminante a cuspide, anch'esso con un ampio arco a sesto acuto (questo poggiante su una modanatura ad imposta) nel cui estradosso sono allineate serie di foglie rampanti stilizzate<sup>34</sup>, ingloba, a sua volta, un'ogiva più ridotta rispetto al portale, ma strombata nello stesso modo ed accogliente una finestra bifora con semi-colonnine laterali e colonnina centrale, capitelli con piccoli elementi vegetali e motivo decorativo superiore molto ricorrente nello stile gotico (quattro cerchi su assi tra di essi ortogonali).

Mentre la parte centrale presenta, quale sottolineatura, una completa cornice di elementi ovoidali, le due zone spaziali più esterne della facciata sono organizzate in due torrette, anch'esse elevate dalla base scalinata tramite un'alta zoccolatura, e quindi ancora via via ornate con insiemi e sottoinsiemi di archi acuti (ora curvilinei, ora rettilinei) fino alle sommità delimitate dalla modanatura già osservata nell'ogiva del frontone, sulle quali poggiano due guglie a base deducibilmente quadrata, e quindi piramidale nella parte finale, con due aperture per lato e di nuovo archi acuti (su ogni lato) nelle piramidi. Si è quindi di fronte ad una ideazione piuttosto complessa, ma coerente e molto compiuta sul piano formale, che rivela una capacità compositiva assolutamente non ordinaria, risultato di un personale e consolidato acculturamento dell'Artusi, al momento giovane costruttore trentunenne, decisamente diretto ben oltre la "scuola della pratica" del cantiere, familiare o meno.

<sup>33</sup> Dei quali non viene specificata la natura dei materiali né la loro effettiva realizzabilità in opera.

<sup>34</sup> La fantasia popolare medievale vede in queste figure sagome di gatti arrampicanti (rampanti), da cui il nome alternativo di "gattoni".

Se si volessero cercare alcune possibili, prudenti analogie formali, si potrà cercare una qualche somiglianza tra taluni elementi quali, ad esempio, certi trafori sotto la cuspide centrale agostiniana ed altri simili all'interno della cattedrale di Châlons-S. Marne (fig. 8), oppure in piccoli particolari come le foglie rampanti nella cuspide forlimpopolese, echeggianti quelle delle cuspidi dei duomi di Orvieto (fig. 9) e di Siena (fig. 10). Certo è, comunque, che il giovane Direttore tecnico progettista appare, al momento, persona culturalmente piuttosto preparata, forse attraverso l'esperienza di viaggi compiuti o attraverso l'opportunità di un'utilizzazione di materiali didattici o, magari, solo divulgativi, relativi ad opere architettoniche reperibili nelle tradizionali librerie dell'epoca anche dell'immediato circondario.

In opzione alternativa a questo disegno di facciata, l'Artusi presenta alle monache agostiniane una seconda ideazione (fig. 11) dalle caratteristiche morfologiche in parte piuttosto diverse, ma, sicuramente, di altrettanto indubbio interesse. Qui il prospetto della chiesa, immaginato, come il precedente, all'insegna di una totale simmetria bilaterale, realizza ugualmente una sensazione complessiva di slancio verso l'alto, ma dove le componenti formali, in questo caso, siano distribuite con maggiore pacatezza e, soprattutto, con una maggiore ortogonalità delle linee e delle angolazioni. Mentre nella configurazione precedente tutto concorre a definire un corpo architettonico che si rastrema verso l'alto mediante andamenti prevalentemente curvilinei, in questa, invece, il verticalismo del fabbricato si concretizza nell'obbligato passaggio visivo che s'impone ed inizia dalle parti più basse (le torrette con pinnacoli o guglie) e convoglia la lettura visiva alla cuspide centrale, di ampia angolarità, a sua volta fiancheggiata da due torrette e pinnacoli che, come le precedenti, s'alzano dal basamento sulla scalinata e si sopraelevano su tutta la costruzione determinandone la massima altezza (18 metri).

In quest'opera suppletiva la zoccolatura alla base è voluta ancora più ampia ed avvolgente, non interrompendosi neppure in concomitanza con l'entrata stessa alla chiesa, poiché quest'ultima viene, comunque, disegnata dal progettista avendo cura di

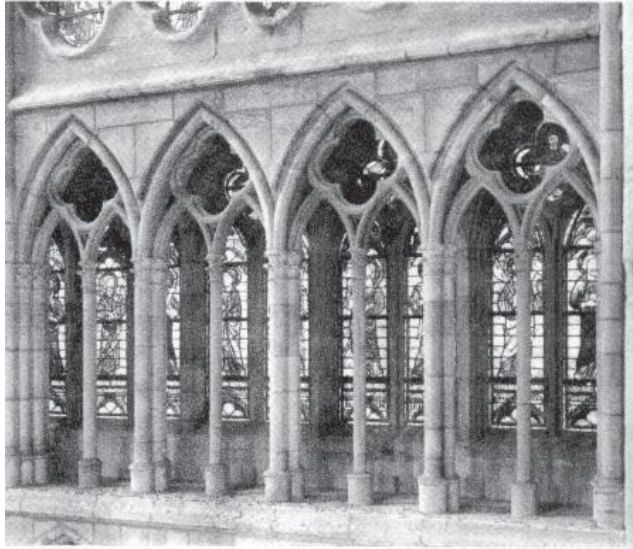


Fig. 8 - Cattedrale di *Châlons-S. Marne* (ante 1225): particolare di bifore.

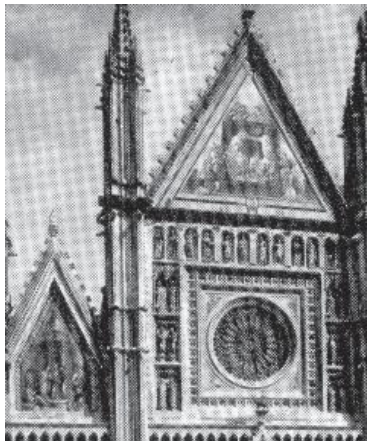


Fig. 9 - Duomo di Orvieto (dal 1290): particolare di foglie rampanti.



Fig. 10 - Duomo di Siena (dal 1229): particolare di foglie rampanti.

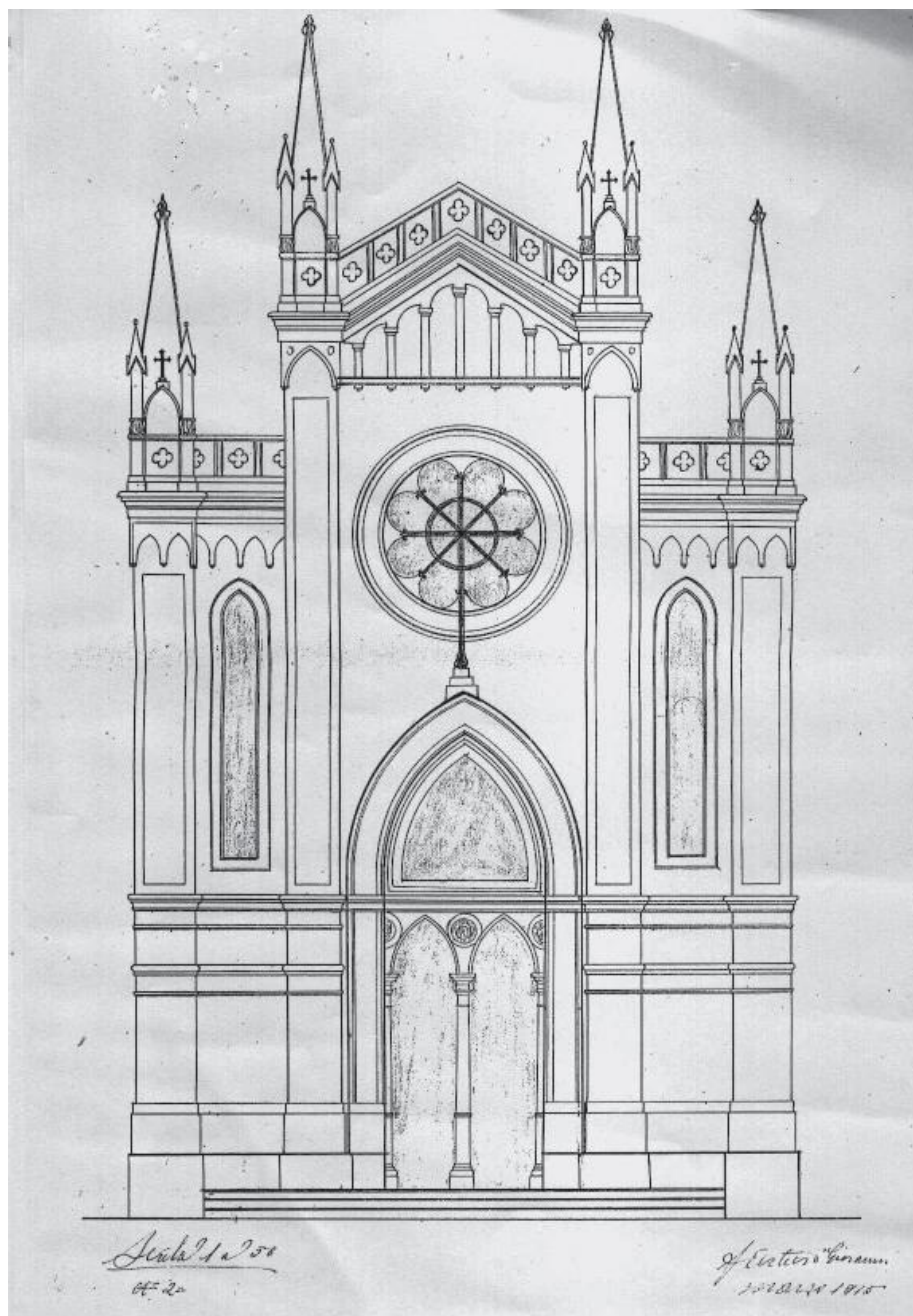


Fig. 11 - ARCHIVIO MONASTERO AGOSTINIANE FORLIMPOPOLI: G: Artusi,  
*Progetto per la chiesa monasteriale di S. Giovanni Battista  
in Forlimpopoli, marzo 1915, prospetto della seconda facciata.*

far coincidere le imposte del grande arco centrale a sesto acuto con le ultime linee demarcatrici della modanatura dello zoccolo. Questa corposa serie di cornici innalza in lieve aggetto, a sua volta, un armonioso gioco di lesene che ingloba le due più basse esterne e le due interne, tutte impreziosite con riquadri, e trova compimento in un ulteriore motivo ornamentale costituito da una fascia orizzontale di arcatelle a sesto acuto ed appena accennati peducci, sormontato da altra composizione di cornici, come anche nella base, proposte, ora, in molte modalità ed in sezione rettilinea o curva. Su questa, nel proseguimento delle lesene esterne ed interne (le prime in avancorpo), poggiano, a guisa di torrette, quattro pinnacoli con base, presumibilmente, quadrata, con a loro volta capitellini, archetti e croci. L'impianto trova, quindi, collegamento e coronamento, in ciò stabilendo una larga e serena compiutezza, in una transenna con piccoli trafori quadrilobati che, nella parte centrale, segue l'andamento angolare del frontone. Ed è proprio questo che ospita, nella propria zona più alta, una galleria ad arcata cieca con semi-arcatelle e colonnette e, nella parte mediana, un ampio rosone, elemento fondamentale già adottato dall'architettura romanica, impiegato nel Gotico e nel Neogotico, con l'attribuzione di una massima valenza (certamente nel Medioevo) espressiva e simbolica<sup>35</sup>.

Il disegno dell'Artusi, però, rappresentando solo un prospetto, non permette di comprendere se la cornice del rosone sia prevista con uno strombo, mentre il motivo interno, ad "otto petali", è disegnato da un telaio in ferro, con settori pensati presumibilmente in vetro, che scende con l'elemento centrale, come il braccio lungo

<sup>35</sup> Il rosone, riproduzione stilizzata della rosa, implica una simbologia complessa che entra in stretta relazione con il femminile: dalla greca dea dell'amore Afrodite, il femminile, espresso dalla rosa, si spiritualizza con l'egizia Iside (l'iniziato si rigenera passando dalla concupiscenza alla sublimazione degli istinti mangiando rose); quindi alla frigia Cibele (importata a Roma), i cui sacerdoti praticano l'autocastrazione, per giungere alla Vergine Maria, Rosa mistica delle litanie del Rosario. In relazione al numero dei petali: sei, stella a sei punte, "Sigillo di Salomone", sette, ordine settenario del cosmo, otto, la rigenerazione. In quanto, poi, derivazione del cerchio, il rosone evoca la musica delle sfere celesti (Platone) e, come rosa con i petali aperti, coppa che raccoglie il sangue di Gesù (*Graal*) oppure Sacro Cuore di Gesù. A questa associazione si associa, però (cfr. R. GUENON, *Simboli della scienza sacra*, Milano 1997) anche quella della ruota, ovvero del sole, "ruota di fuoco" che segna per l'uomo i tempi ciclici della vita nell'immutabilità cosmica.

di una croce latina, fino ad un piedestallo poggiante nell'estradosso dell'arco del portale d'ingresso. Proprio quest'ultimo, infine, s'inserisce nella facciata della chiesa con la particolare raffinatezza e leggerezza di un'alta bifora dagli archi a sesto acuto, comprendenti tondo e semi-tondi decorativi e colonnette, i cui capitelli sembrerebbero richiamarsi, più che al Gotico, al Toscanico, confermando in ciò lo spirito indubbiamente ed ulteriormente eclettico del giovane progettista forlímpopolese. La lunetta e le due superfici terminanti con arco acuto, tutte silenti, e, data la rappresentazione grafica, probabilmente anch'esse vitree, concludono questo interessante progetto, del quale non vengono, comunque, specificati natura dei materiali adoperabili, o impiego di particolari colorazioni.

Volendo stabilire, anche per questo secondo disegno di facciata, un qualche, timido collegamento formale ad elementi gotici o neogotici già osservati altrove, si potrebbero accostare, forse, i pinnacoli esterni artusiani a quelli della cattedrale di *Chevets de Laon et de Coutances* (fig. 12), ma anche l'intero impianto generale del fronte forlímpopolese, sia pur molto vagamente, non foss'altro che per imparagonabilità di mole, di complessità generale e di ricchezza ornamentiva, a quello fiorentino ottocentesco di S. Croce (fig. 13). D'altra parte, è del tutto logico, naturale e plausibile che l'Artusi, in qualcosa di esistente e di paradigmatico, semplicemente osservato o studiato, trovi riferimento per la realizzazione dei suoi disegni architettonici per la nuova chiesa agostiniana.



Fig. 12 - Cattedrale di *Chavets de Laon et de Coutances* (ante 1274).



Fig. 13 - Firenze, Basilica di S. Croce (1295-1385)

*3. I periodi che precedono e seguono il primo conflitto mondiale e la necessità di una realizzazione meno dispendiosa della chiesa: il fattore economico forse determinante per l'aspetto definitivo dell'edificio*

Gli ultimi anni del 1800 registrano una critica condizione economica dei Forlimpopolesi legata ad una diffusa disoccupazione. Tuttavia la nascita di uno stabilimento industriale (S.I.R.) per la produzione di concimi chimici presso Selbagnone ad opera della famiglia Rosetti, insieme all'attività della preesistente fornace (di medesima proprietà) contribuisce, relativamente, ad alleggerire il problema, anche grazie a tutto il lavoro indotto che a queste attività si lega<sup>36</sup>.

Un certo sollievo economico viene pure apportato, negli anni compresi tra il 1905 ed il 1910, dal cantiere aperto per la realizzazione della strada Forlimpopoli-Meldola, in grado di offrire lavoro a molti disoccupati<sup>37</sup>. Queste nuove attività, indubbiamente, costituiscono un valido aiuto per gli abitanti del centro e del circondario appartenenti alle classi sociali meno abbienti, mentre minori problemi economici sono vissuti, evidentemente, da possidenti, commercianti ed artigiani, classi che detengono il controllo economico e politico su tutta la città<sup>38</sup>.

Questa complessiva realtà del territorio e, per un certo riflesso, delle possibilità finanziarie monasteriali, sembra ancora giustificare, per il momento, la presentazione, da parte del progettista Artusi, di disegni che, comunque, possano sottintendere un impegno economico, per l'edificazione della nuova chiesa, di un certo rilievo.

La situazione cittadina e dei dintorni inizierà a mutare, invece, nei termini di una diminuzione di un minimo benessere, con lo scoppio della guerra: prima con la conversione a produzione bellica dello stabilimento S.I.R., quindi con la sua successiva vendita ad altra proprietà, ed in seguito con la sua definitiva chiusura (a nulla conterà un'ulteriore riapertura negli anni Venti, del tutto deficitaria)<sup>39</sup>; concorrerà al cambiamento pure l'arresto di ogni altra attività

<sup>36</sup> T. ALDINI, *Forlimpopoli. Storia della città e del suo territorio*, Forlimpopoli 2001, pp. 327-328.

<sup>37</sup> Ivi, p. 327.

<sup>38</sup> Ivi.

<sup>39</sup> Ivi, p. 328.

lavorativa specialmente pubblica: non verranno realizzati un nuovo cimitero<sup>40</sup>, un ammodernamento dell'ospedale, un nuovo macello pubblico, nuove strade, ma anche privata, e, compresa in questa, l'avvio del cantiere per l'edificazione della chiesa monasteriale. Durante il conflitto l'agricoltura resta l'elemento centrale, come ricorda l'Aldini, per il sostentamento della popolazione.

Si rende evidentemente necessario, giunti al termine del conflitto, nel 1918, un ripensamento circa le modalità di erezione del nuovo edificio sacro. Le facciate disegnate dall'Artusi, al di là della scelta definitiva per l'una o per l'altra soluzione, certamente risponderebbero a criteri formali di maggiore impatto visivo, ma richiederebbero, senza ombra di dubbio, per la loro messa in opera, probabilmente maestranze di un livello professionale forse non immediatamente disponibili o facilmente rintracciabili dato il particolare momento, ed implicherebbero la necessità di materiali da costruzione più particolari<sup>41</sup> forse difficilmente o, addirittura, non reperibili sul mercato edilizio dell'immediato dopoguerra; materiali da costruzione, almeno quelli di maggior pregio, ormai eccessivamente lievitati nei costi in rapporto alla disponibilità delle finanze agostiniane, costituite, in larga parte, da beneficenza soprattutto cittadina.

Ciò rende giustificabile e comprensibile, allora, la scelta di concretizzare l'immagine di prospetto dell'edificio tramite una tecnica costruttiva forse meno elaborata, e perciò più economica, anche se sottintendente, ugualmente, molta precisione e forte attenzione, ad esempio, alla immediata "pulizia" delle superfici via via realizzate, che qui, più che in altri sistemi edificatori, esige d'essere attuata, pena un difficilmente eliminabile imbrattamento da malta cementizia delle erigende pareti: il completo affidamento, cioè, al gioco della trama semplice, ma calda e nel contempo austera, dei muri di mattoni lasciati a vista, montati dai muratori dell'Artusi con sicura maestria, equilibrio e, comunque, ancora una volta, con inequivocabili riferimenti stilistici ad architetture gotiche e neogotiche presenti nel panorama tipologico italiano ed europeo, diverse, però, da quelle precedentemente proposte dal progettista forlimpopolese.

<sup>40</sup> Per notizie relative al nuovo cimitero progettato, iniziato e quindi abbandonato si veda C. MALTONI, *Architettura ed arte funerarie tra '800 e primo '900 nel Cimitero comunale di Forlimpopoli*, «Forlimpopoli.Documenti e Studi», XVIII (2007), pp. 165-172.

Ma un'ulteriore ragione, che possa giustificare la mancata messa in opera del progetto originario, potrebbe anche risiedere nella rinuncia, da parte della committenza conventuale, ad un'immagine, in qualche modo, ritenuta, forse, eccessivamente ricca, e perciò poco consona al voto ed alla vita di povertà delle monache. In effetti, la realizzazione architettonica definitiva, come si noterà più avanti, si rivelerà senza dubbio più coerente, per questo aspetto, con la scelta di povertà e di preghiera della Regola agostiniana.

L'inizio dei lavori e la loro estensione nell'arco dei cinque anni occorsi per il loro espletamento<sup>42</sup>, se rapportata alla non eccessiva mole del fabbricato e ad altri problemi contingenti legati strettamente al cantiere, denotano ugualmente le forti difficoltà economiche nelle quali le monache agostiniane si trovano e che sono d'ostacolo, conseguentemente, all'avanzamento delle opere stesse, con i periodici pagamenti richiesti per i materiali edili acquistati e con le competenze salariali dovute alle maestranze. A tal proposito è estremamente significativa ed illuminante una lettera manoscritta, del novembre 1923, dell'Abbadessa suor Maria Celeste Bernardi inviata direttamente, nientemeno, che a Benito Mussolini per chiedergli un aiuto finanziario che, invece, verrà sbrigativamente negato<sup>43</sup>: carteggio inedito che dimostra come, ancora successivamente al termine delle opere, buona parte dei conti sia abbondantemente non saldata.

Si esamini, a questo punto, la nuova pianta che il progettista forlimpopolese elabora per l'edificio sacro dedicato a S. Giovanni Battista (fig. 14). Innanzi tutto questo non si affaccia più direttamente sulla strada e quindi in modo ortogonale rispetto ad essa: l'Artusi compie la scelta di farlo retrocedere, invece, dalla linea degli altri fabbricati, di circa 6 metri dalla parte sinistra, e di circa 8 metri dalla parte destra; crea, cioè, un sagrato dalla forma trapezoidale irregolare, delimitato da un basso muro di cinta, con inferriata e cancello d'entrata centrale (di circa 3 metri), sostenuto da due pilastri a base quadrata, questo sì a filo, invece, con i caseggiati

<sup>41</sup> Specialmente quelli destinati al rivestimento sul fronte stradale, se non previsto con intonaci, alla costruzione delle guglie, degli archi ed altro.

<sup>42</sup> L'inaugurazione avverrà il 24 giugno 1923.

<sup>43</sup> I documenti sono integralmente riportati in Appendice .

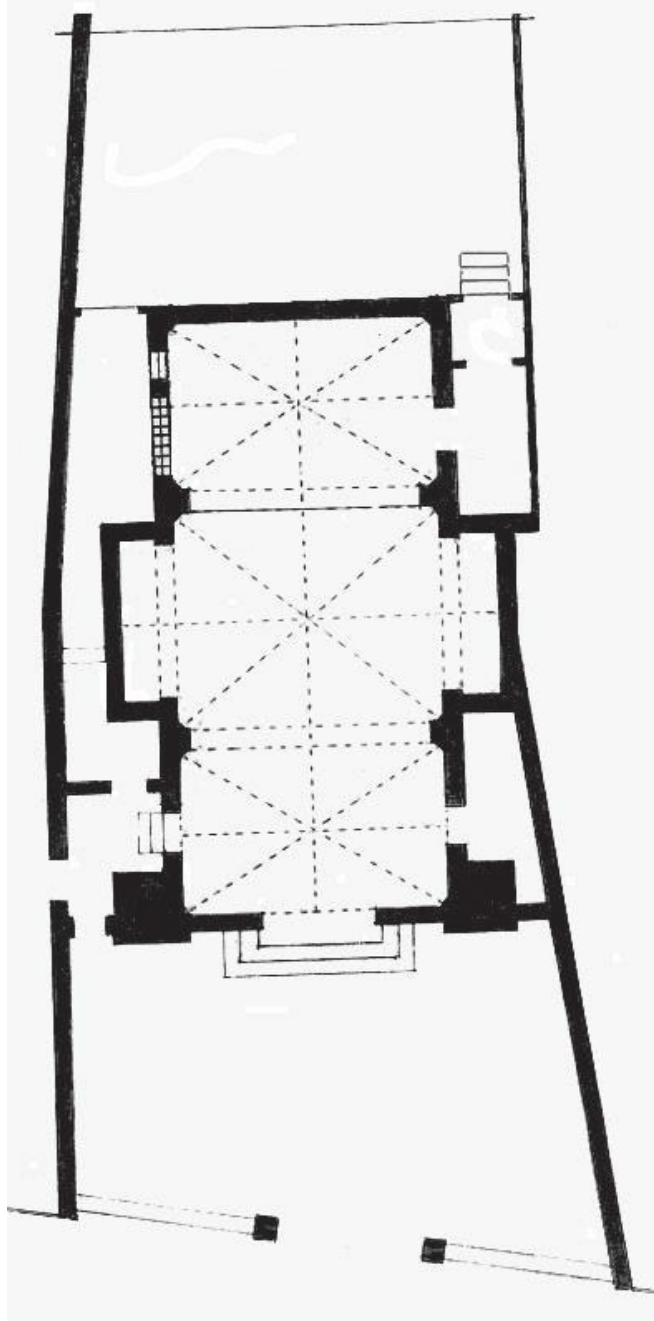


Fig. 14 - C. MALTONI, Pianta della chiesa effettivamente realizzata, ricavata sulla base di rilievi grafici effettuati in tempi successivi in occasione di opere di modificazione o di ampliamento, e tramite rilievo grafico diretto (es. il sistema delle volte a crociera).

esistenti nei fianchi. Non si conosce la ragione di una tale decisione, strana anche perché, rinunciando all'allineamento, che potrebbe, invece, persistere sia pure con l'arretramento del fabbricato, il costruttore crea nell'osservatore un attimo di disorientamento visivo dovuto alla scena prospettica che gli si presenta: meno pacata e meno facile sull'immediato piano percettivo, oltremodo sottolineata dall'incongruenza che viene a determinarsi, necessariamente, con la recinzione, il cui cancello d'entrata, esattamente centrale, denuncia l'anomalia geometrica. Non è, purtroppo, rintracciabile il progetto grafico e con esso, forse, le motivazioni indirizzate ad una scelta formale così singolare, non tanto per lo spostamento in sé di tutta la massa architettonica, quanto per il senso di una certa costrizione che in questo modo viene a delinearsi per il fabbricato, oltre alla minore possibilità di sviluppare, in termini di larghezza, la facciata dell'edificio medesimo, il cui risultato appare, probabilmente, nell'insieme, di minor effetto scenografico. Neppure è pensabile che il solo arretramento possa significativamente trasformarsi in una economizzazione del tutto, poiché le superfici complessive utilizzate nelle due varianti, in linea di massima, si equivalgono; forse può essere osservato che la seconda soluzione (quella poi effettivamente costruita) preveda, addirittura, un allargamento della navata, del transetto e dell'ultima parte absidale.

Ciò che indubbiamente varia, invece, è il corpo interno della chiesa, che ora si svolge non tanto in tono minore, quanto in più evidente semplicità e diversità formale ed ornativa: semipilastri a base rettangolare al posto di più complesse zoccolature e semipilastri a fusto con fascio, assenza di elaborate edicole sopraelevate con cuspidi e pinnacoli nelle zone comprese nel transetto, assenza di archi, colonnette e capitelli nella zona corale, clausalmente separata ed esterna all'abside, comunicante solo attraverso un'alta grata sulla parete di sinistra, divisa dal presbiterio. Si vedrà, in seguito, come l'estetica dell'interno chiesastico venga pensata ed ugualmente ben risolta anche tramite alcuni accorgimenti morfologici e cromatici che non faranno rimpiangere la prima proposta artusiana.

Si osservi la facciata dell'edificio sacro così come definitivamente voluta (fig. 15): ugualmente tripartita, risulta, come già fatto

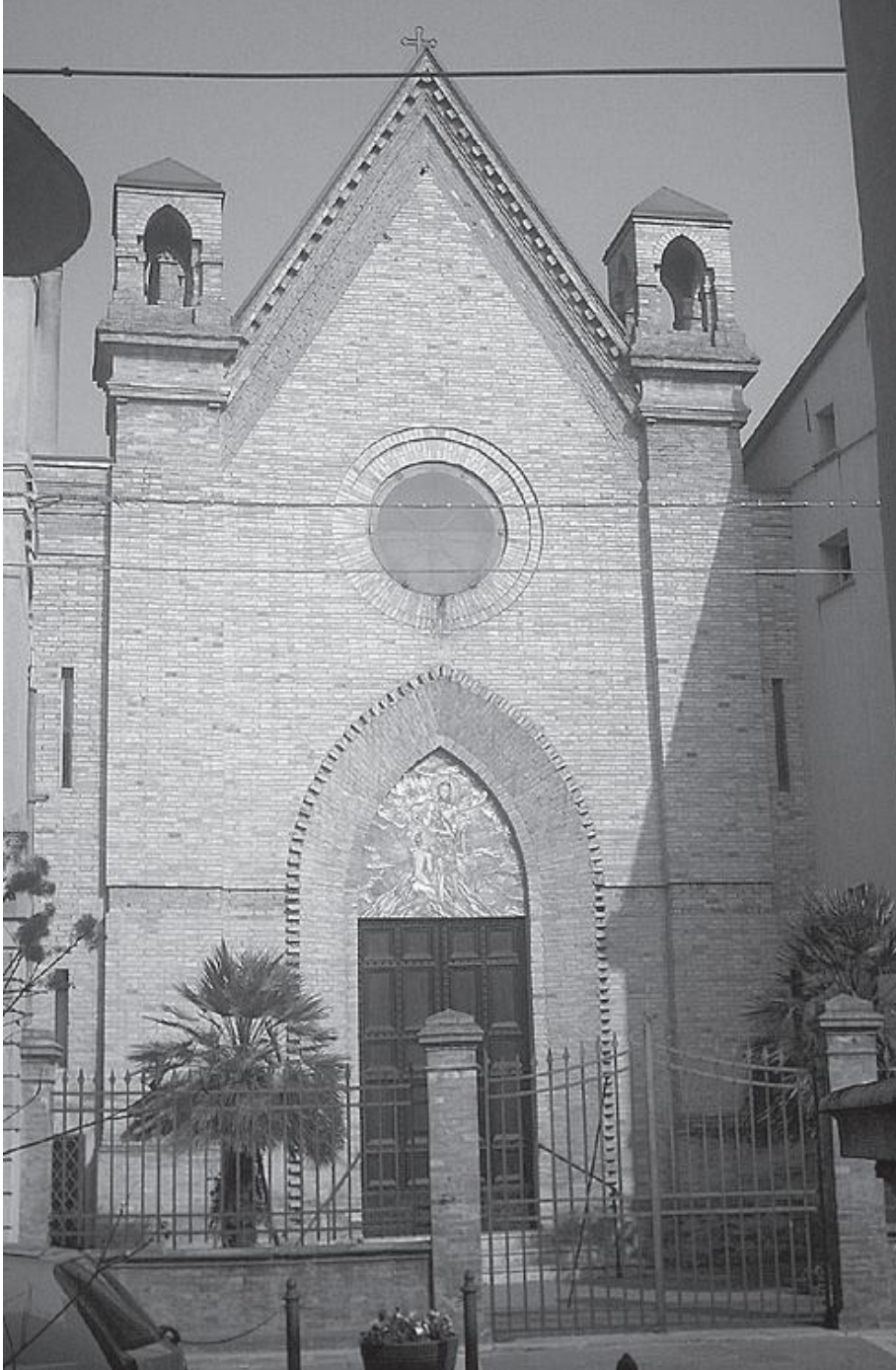


Fig. 15 - Fronte della chiesa monasteriale di S. Giovanni Battista effettivamente realizzato (le aperture archiacute e le coperture piramidali sono successive al 1989).

notare in precedenza, necessariamente ridotta, per l'arretramento dalla strada, di circa un metro rispetto alle due soluzioni più su esaminate. Si evidenzia, a questo punto, una configurazione semplificata del fronte ma non per questo priva di un suo silenzioso fascino, che si richiama ad aspetti sicuramente più cistercensi<sup>44</sup>, se non addirittura francescani<sup>45</sup>, dell'architettura gotica italiana. La facciata si dispiega in pochi, essenziali elementi costitutivi, tutti giocati su armonici ed efficaci accostamenti di figure e volumi geometrici che nascono da una comune zoccolatura di base: la partizione centrale è avviata da una discreta gradinata con tre alzate che segna, a sua volta, la misura entro la quale far salire un alto portale ogivale cui fa da cornice una continua dentellatura. Questo, occupante più di un terzo in larghezza e circa la metà in altezza del totale del fronte del fabbricato sacro, si configura in un ampio e liscio strombo la cui congiunzione ad angolo a sesto acuto delimita, con l'architrave sulla porta in legno scuro, borchie e riquadri, la lunetta nella quale, alla fine degli anni '80 del '900, le monache fanno installare un elemento decorativo in maiolica a rilievo, incisa a fresco e condotta con smalti policromi e riflessi metallici, rappresentante il battesimo di Cristo, opera dell'artista faentino Goffredo Gaeta, che firma e data 1989 il manufatto nella parte inferiore a destra (fig. 16); in precedenza questo spazio è occupato da una cornice decorativa con una raffigurazione sacra.

<sup>44</sup> Cfr. E. BERNARDINI, *Il Gotico in Italia*, Palazzolo sull'Oglio 2003, pp. 10 ss. Verso la fine dell'anno 1000 i monaci cistercensi riformano la vita religiosa, nella riacquisizione della originaria regola benedettina, basata su umiltà e rigore. Il loro primo edificio sacro (l'abbazia di *Cistercium*, oggi *Cîteaux*, a sud di Digione, in Francia) rappresenta il nuovo modello di vita monacale, semplice e severo, molto distante da certa sontuosità cluniacense (l'ordine religioso fondato dall'abate Brunone di *Cluny* nel 910, volutamente distinto da quello antico di S. Benedetto). Tale modello si diffonde in centinaia di realizzazioni in tutta Europa per opera di S. Bernardo di Chiaravalle; giunge anche in Italia dove vengono eretti circa trenta fabbricati sacri. L'abbazia di Fossanova è il più antico complesso monastico gotico in Italia, e si caratterizza per l'eleganza e l'austerità dello stile borgognone, qualità presenti pure nell'abbazia di Casamari dalla morfologia armoniosa, essenziale e rigorosa. Anche i monasteri duecenteschi francescani e domenicani presentano architetture simili a quelle cistercensi: emblematiche la basilica superiore di S. Francesco in Assisi, di S. Francesco in Bologna (S. Croce in Firenze ha facciata e campanile ottocenteschi). Si tengano presenti, inoltre, la chiesa domenicana di S. Maria sopra Minerva in Roma, molto rimaneggiata, ed altre, ancora domenicane, in Venezia, influenzate dalla tradizione lombarda come quella dei santi Giovanni e Paolo (o S. Zanipolo) o la francescana S. Maria Gloriosa dei Frari. Nelle chiese fatte erigere dai comuni italiani, invece, si legge una maggiore libertà espressiva unitamente al potere ed alla possibilità economica delle città.

<sup>45</sup> L'interno denota, invece, modalità più domenicane.

Appena sopra l'arco, ora protetto da un secondo vetro trasparente a filo con il muro, un semplice grande rosone dalla delicata membratura sempre in laterizio, diviso in otto parti un leggero telaio, apparentemente ligneo, comprendente otto spicchi di vetro policromo. A coronamento del tutto, un'alta cuspide ad angolo acuto i cui lati ascendenti<sup>46</sup> usufruiscono dell'abbellimento ottenuto con una variegata modanatura nella quale figura pure, piuttosto fitta, un'ornamentazione di mattoni assestati come dentelli. La cuspide, anche in questa realizzazione definitiva del progetto artusiano, supera abbondantemente, con la sua altezza totale (circa 19 metri), gli edifici che stanno accanto alla chiesa, perché «la casa di Dio si elevi più alta della casa degli uomini» ...

Le due partizioni laterali, se si escludono i brevi raccordi murali con i fabbricati confinanti, comprendenti una porticina d'accesso secondaria e quattro finestrelle a feritoia verticale, costituiscono, in pratica, le due torrette<sup>47</sup> che, in leggero avancorpo come lesene, si alzano fino alla gronda del tetto e si concludono con due elementi architettonici a base quadrangolare: in ciascuno di essi, strutture aggiunte successivamente al 1989, sicuramente terminate all'inizio degli anni Novanta, quattro aperture archiacute e sovrastante copertura piramidale; le torrette originarie, volute dall'Artusi, vengono realizzate, invece (fig. 17), con semplici pinnacoli angolari.

Immediatamente dietro la cuspide e la torretta di sinistra, s'eleva il sobrio campaniletto<sup>48</sup> di mattoni a vista, come la facciata, ed a base rettangolare (fig. 18). La piacevolezza della costruzione sta, essenzialmente, nella celletta campanaria risolta con due aperture ad angolo a sesto acuto leggibili anche come bifora, e nel cornicione ornato con una dentellatura di mattoni verticali, mentre, appena più in basso, piccoli riquadri rientranti alleggeriscono il muro stesso. Oltremodo logiche e giuste, sul piano formale, le imposte degli archetti ogivali che avvolgono completamente questa piccola opera architettonica.

<sup>46</sup> Caratteristica stilistica anche romanica.

<sup>47</sup> Sembrerebbero d'influenza cistercense.

<sup>48</sup> Appena visibile nella fig. 15.



Fig. 16 - Elemento decorativo maiolicato dell'artista faentino Goffredo Gaeta.



Fig. 17 - Torrette terminanti con semplici pinnacoli angolari così come volute e costruite dall'Artusi e lasciate immutate fino alla fine degli anni '80.



Fig. 18 - Campaniletto visibile soltanto, oltre che dall'area interna monasteriale, anche da alcune case e cortili privati limitrofi.

Se si volesse individuare, anche per questa ideazione di facciata neogotica, un qualche prudente rimando morfologico di alcune sue componenti, al di là delle asserzioni di carattere stilistico più generali finora presentate in questo studio, si potrebbe proporre, ad esempio, una certa, lontana somiglianza con il fronte terminante a capanna della basilica superiore di S. Francesco in Assisi (fig. 19): per l'alto portale d'accesso ad arco ogivale (lì, però, arricchito da una grande porta bifora molto ornata), per l'immediato sovrastante rosone (non paragonabili, ovviamente, la fattura e la decorazione assisiane) e per il coronamento con un'alta cuspidate dentellata ad angolo acuto (non comprendente, però, nella forlimpopolese, un secondo più piccolo rosone). La presenza stessa delle due torrette laterali in S. Francesco, in qualche modo, anche se cilindriche e non conformate fin dalla base del tempio, e perciò diverse nella forma, come, ad esempio, in S. Domenico in Perugia o in S. Andrea in Vercelli, può suggerire un'avvenuta ispirazione dell'Artusi all'atto del proprio disegno. Altri riferimenti, ma ancor più vaghi, forse, si potrebbero trovare, infine, nelle facciate delle già citate abbazie di Fossanova (fig. 20), primo complesso gotico cistercense italiano, e di Casamari (fig. 21) per la presenza di leggeri contrafforti frontali (che sembrano, appunto, torricelle) e per i frontoni cuspidati e dentellati<sup>49</sup>. Le rimanenti parti esterne di S. Giovanni Battista, quasi tutte occultate da altri edifici conventuali sono, almeno quelle relativamente visibili, più ordinarie sul piano formale e stilistico, proprio per il fatto di non essere destinate all'osservazione diretta neppure dall'interno del monastero.

Si inizi a considerare, a questo punto, più analiticamente di quanto fin qui accennato, la parte interna della chiesa (fig. 22). Come già detto, è ad unica navata separata, in fondo, dal presbiterio leggermente sopraelevato con una balaustra in ferro in sostituzione dell'originaria in marmo (fig. 23)<sup>50</sup>. La navata, intersecata da un corto transetto, genera una croce latina il cui braccio minore ospita, negl'incavi, due nicchie ogivali con le statue lapidee colorate di S.

<sup>49</sup> Cfr. note e figure precedenti.

<sup>50</sup> Anche l'altare ed il grande arco a sesto acuto che apre sul coro sono opere successive al disegno artusiano.



Fig. 19 - Facciata della Basilica superiore di S. Francesco in Assisi (1228-1253).

Fig. 20 - Facciata dell'abbazia di Fossanova (1187-1208).



Fig. 21 - Facciata dell'abbazia di Casamari (1203-1217).



Fig. 22 - Veduta centrale dell'interno della chiesa di S. Giovanni Battista.



Fig. 23 - Originari balaustri ed altare, presumibilmente in marmo policromo, in seguito sostituiti, nel tempo, da altre diverse strutture.

Giuseppe sulla sinistra e di S. Agostino sulla destra (fig. 24), mentre quello maggiore, che scandisce, come già ricordato, semipilastri a base rettangolare, contiene, murate nelle pareti, le lapidi marmoree epigrafate dedicate a Giovanni Artusi, su quella di sinistra, ed a sr. Maria Celeste Marchesi, morta nel 1805 in concetto di santità, su quella di destra.

Entrando nell'edificio sacro, specialmente in una giornata soleggiata, ci si accorge subito di come siano preponderanti la luce, che entra dal rosone e da altre finestrate circolari o archiacute, il linearismo e la verticalità, quest'ultima originata, costituendo in ciò uno dei dati estetici più interessanti, dal vantaggioso rapporto dell'altezza dell'ambiente rispetto alla sua larghezza. Inoltre, il notevole volume complessivo che così, comunque, si crea, fa sì che la ridotta superficie della piccola chiesa appaia (ma si tratta ovviamente solo di un'illusione dovuta all'ampiezza verticale) anche relativamente spaziosa.



Fig. 24 - Nicchie con le statue di S. Giuseppe e S. Agostino.

La bellezza dell'interno dell'opera neogotica agostiniana è quindi imperniata su una sensazione generale di freschezza luminosa che, indubbiamente, l'intonaco bianco delle pareti e dei soffitti colpiti dalla luce contribuiscono a generare, e sull'orditura composta dai semipilastri, che, configurati anche con lievi parti laterali aggettate per farli apparire cruciformi, dispiegano, assieme alle loro basi, ai capitelli, agli archi ogivali ed ai costoloni che s'intersecano in alto, nelle tre campate voltate a crociera e centrate dalle serraglie, tutto il loro slancio (figg. 25, 26). Per di più, legato alla presenza di quest'orditura, si evidenzia un aspetto visivo importante, ovvero la scelta del progettista di affidare l'essenza della decorazione ad una dicromia (qui è una continua alternanza del bianco e del caldo colore del laterizio in bande orizzontali) che crea notevoli effetti coloristici e, di conseguenza, uno spazio molto vibrante. Questa disposizione cromatica a fasce orizzontali obbliga, oltretutto, la visione dell'osservatore a compiere un continuo movimento di lettura dal basso verso l'alto, accentuando, in questo modo, lo slancio dei pilastri e dei costoloni, rendendoli, tra l'altro, illusoriamente, più agili e snelli<sup>51</sup>. Il tutto viene, inoltre, ulteriormente impreziosito dall'ornato dei capitelli fitoformi grigi, apparentemente di pietra serena, ma forse semplicemente di materiale lapideo colorato (fig. 27): motivi che si riscontrano in altre chiese gotiche<sup>52</sup>, e, ad ulteriore esempio, l'interno del duomo di Orvieto che, come l'edificio ecclesiale senese, ha, tuttavia, ancora archi romanici, o l'interno di S. Maria Novella in Firenze (fig. 28) che presenta, ben stagliati sull'intonaco bianco, archi a sesto acuto, costoloni in continua alternanza

<sup>51</sup> A. MARCOLLI, *Teoria del campo*, Firenze 1977, pag. 116: «Gli studi ghestaltici di Gropius ci indicano il procedimento (visivo). Osserviamo [...] un abito a righe. E' un luogo comune credere che l'abito a righe verticali faccia sembrare la persona più snella e più alta. La percezione visiva ci dice che in realtà succede proprio il contrario, e la sensazione di maggiore snellezza è data dall'abito a righe orizzontali. Per comprendere questo fenomeno, immaginiamo che un quadrato nero sia formato da una riga in movimento: se la riga è verticale, il movimento che essa deve compiere per formare la superficie del quadrato è orizzontale; se invece è una riga orizzontale, il movimento sarà verticale. Osserviamo l'interno della Cattedrale di Siena. Il motivo dominante spaziale è dato dal colore, nel rivestimento dicromo a bande orizzontali. Tutto lo spazio è vibrazione luminosa. I corsi bianchi e neri orizzontali sono direttrici verticali e lineari in uno spazio coloristico luminoso».

<sup>52</sup> Si riveda la cattedrale di Siena ricordata dal Marcolli nella precedente nota.

di bianco e color laterizio e finestre circolari appena sotto le ogive, elementi ai quali si richiama, con una certa evidenza, l'architetto Artusi nella chiesa forlimpopolese.

Quale completamento funzionale e decorativo di un certo rilievo si aggiunge, in anni successivi (in precedenza si trova ancora separato dall'abside), il coro in legno, i cui inginocchiatoi, nelle loro parti anteriori e nei postergali uniti nel rivestimento parietale richiamano, nella figurazione, una teoria di tenui, delicati rilievi ogivali avviati da sottili colonnine e piccoli capitelli stilizzati, e sul quale s'erge, appena sopra il tabernacolo, un crocifisso di grandi proporzioni (della fine del secolo scorso) anch'esso ligneo<sup>53</sup>, in sostituzione di un precedente quadro, apparentemente oleografico e di modeste dimensioni, raffigurante S. Agostino e di un ulteriore grande dipinto, con l'immagine ottocentesca di S. Giovanni Battista, compresa in cornice archiacuta, direttamente fissata alla parete absidale<sup>54</sup> (cfr. fig. 23). Il pavimento in marmo, infine, che accoglie, ben miscelate, alcune varie, calde tonalità ambrate: una declinazione di colori, anche questi interni alla chiesa, naturalmente coniugati fra loro in una intonazione esatta, ed essi stessi logica e pacata continuazione cromatica, appunto, delle morbide tinte dei mattoni della facciata esterna. Una percepibile e diffusa armonia, quindi, che si estende, perfino, quando siano presenti nell'edificio sacro, ai bruni sai delle monache, mentre, sedute negli stalli del coro, con posturalità e gestualità antiche e misurate, cantano, lodano, pregano oppure, silenziose, adorano.

<sup>53</sup> Realizzato in legno di cirmolo (pino cembro) con altezza di cm 140, è opera dello scultore altoatesino Giuseppe Stuflesser.

<sup>54</sup> Il quadro, restaurato recentemente da Patrizia Camino – Restauro Beni Artistici, Faenza, misura cm 129 x 230.



Fig. 25 - Parte sinistra del transetto.



Fig. 26 - Sistema delle volte a crociera con costoloni e chiavi (serraglie).

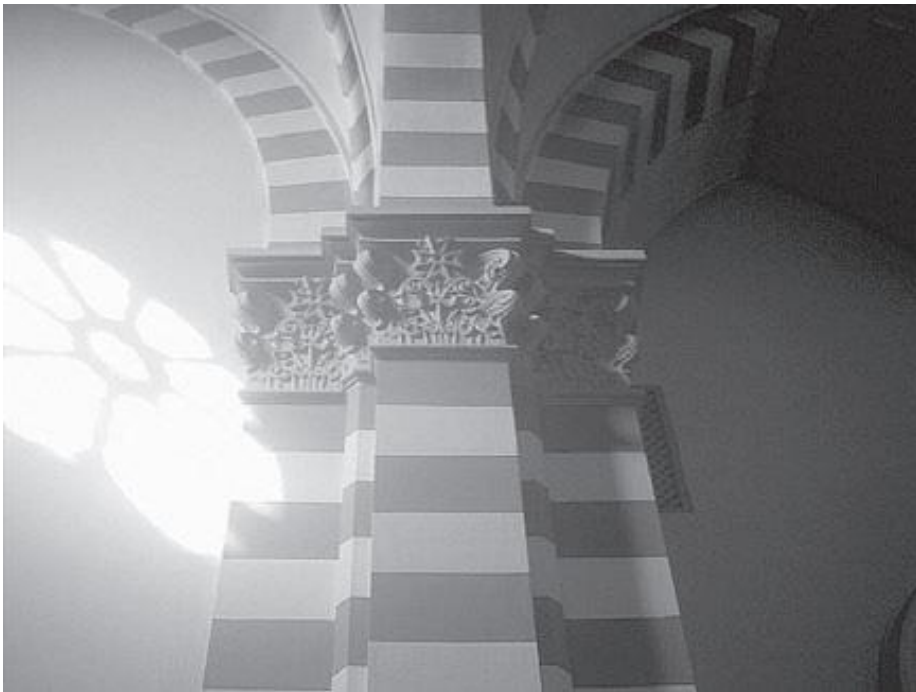


Fig. 27 - Particolare di capitelli.



Fig. 28 - Interno di S. Maria Novella (1278-post 1350),  
chiesa domenicana.

*Cronotassi degli interventi architettonici relativi alla chiesa  
e al monastero dopo il 1923*

1954 - Demolizione della struttura muraria dell'originario coro artusiano con mantenimento, comunque, della separazione dal presbiterio per motivi di chiusura ed inizio dei lavori di costruzione di una parte nuova del monastero (progettista geom. Gavelli, impresa edile Mancini di Russi).

1956 - Sospensione del cantiere dovuta, secondo la committenza, a problemi di continuo ritardo nella progettazione e, in relazione a ciò, abbandono dell'impegno da parte dell'impresa. Passaggio della direzione dei lavori all'ing. Luciano Ravaglia e, per la loro realizzazione, assegnazione all'impresa edile Fabbri-Battistini di Forlì che li porterà a termine senza ulteriori difficoltà.

1967 - Opere di restauro della chiesa in concomitanza con la demolizione di un'altra parte vecchia del monastero (impresa edile Lombardi-Briganti di Cesena).

1968 - Riapertura della chiesa ai fedeli. Installazione del coro (ancora separato) e del confessionale lignei (realizzati dall'azienda Spinelli, Merate Brianza, Milano) voluti dal vescovo Giuseppe Bonacini e dal padre assistente federale o.s.a. Agostino La Valle. Consacrazione da parte dello stesso vescovo del nuovo altare di marmo. Traslazione dei resti mortali di suor Maria Celeste Marchesi dal cimitero comunale alla chiesa monasteriale e loro sistemazione nella parete contraddistinta dalla relativa lapide.

1991 - Conclusione dei lavori di copertura delle torrette in facciata e demolizione del muro di divisione tra coro, fino ad allora separato dal presbiterio, con apertura del grande arco ogivale in corrispondenza dell'altare previo abbattimento, per dare giusta altezza all'ultima parte del coro, del piano che dall'altare va al tabernacolo. Riapertura del tempio ai fedeli, montaggio del coro in legno ora a contatto con il presbiterio.

## APPENDICE

ARCHIVIO DI STATO FORLÌ, *Monastero delle Agostiniane (1864-1963)*,  
ms. B172, fasc.656.

Lettera ricevuta dalla

SEGRETERIA PARTICOLARE DI S.E. IL PRESIDENTE DEL CONSIGLIO DEI  
MINISTRI, 24 NOVEMBRE 1923

ed inoltrata al

MINISTERO DELLA GIUSTIZIA E DEGLI AFFARI DI CULTO,  
28 NOVEMBRE 1923

Mon(aste)ro delle Agostiniane a Forlimpopoli

1 novembre (1)923

Eccellenza Ill.ma,

in questa ridente Cittadina dove V. E. percorreva felicemente gli studi, ed oggi qual faro luminoso risplende colle sue gesta, rallegra la Chiesa e tutto l'Orbe cattolico ... sì, in queste contrade che si gloriano della protezione di V. E. vivono nascose le umili figlie dell'insigne D(otto)re di S. Chiesa, Agostino, che pur vorrebbero godere dell'alto potere e della munificenza Vostra in pro dei diseredati dalla fortuna! ... Obbligate ad innalzare un nuovo Tempio al Signore ... fu tutto un lavoro di pubblica beneficenza senza essere completo: molte fatture si esigono ancora a decoro della Chiesa ... a soddisfazione dei Fedeli ... è d'uopo di un forte scudo, di un braccio possente che mandi a termine l'ardua e santa impresa: a V. E. con certa fidanza viene supplice questa poverissima Comunità che spera essere paternamente accolta e pietosamente soccorsa: la preghiera più fervida salga fin d'ora al Trono divino per la prospera conservazione di V. E. e dell'amata Famiglia.

Profondamente s'inchina a V. E. Ill.ma

l'umilissima serva

S(uo)r Maria Celeste Bernardi

Abbadessa delle Agostiniane

Lettera manoscritta intestata

“R. SUBECONOMATO DEI BENEFICI VACANTI DI MELDOLA”

PROT. N.5.

RISPOSTA ALLA LETTERA 21 DICEMBRE 1923 N. 8987 / 14311

OGGETTO: MONASTERO DELLE AGOSTINIANE IN FORLIMPOPOLI.

SUSSIDIO PER LAVORI

ALL'ILL.MO SIGNOR R. ECONOMO GENERALE

MELDOLA 7 GENNAIO 1924:

In riscontro alla nota a seguire distinta riferisco alla V. S. Ill. ma che la nuova Chiesa del Monastero delle Agostiniane di Forlimpopoli non è affatto necessaria ai bisogni della popolazione, perché vi sono altre chiese in numero sufficiente: è di uso della comunità quantunque sia aperta al pubblico. Da informazioni assunte è risultato che nella spesa di notazione di detta Chiesa hanno concorso i fedeli, ma non posso precisare in qual misura, gli enti locali non hanno contribuito alla spesa. Ciò premesso non credo che la domanda che ritorno possa essere accolta.

Con ossequio.