

DEPUTAZIONE DI STORIA PATRIA  
PER LE ANTICHE PROVINCE MODENESI

# ATTI E MEMORIE

Serie XI, vol. XL

MODENA - AEDES MURATORIANA  
2018

ACHILLE LODOVISI\*

## TRACCE IN LUCE

*La vera scoperta consiste nel vedere con nuovi occhi*  
Marcel Proust

### *Un passato a colori*

L'Italia è stata per secoli la terra delle città dipinte, attraversarle equivaleva a essere accolti da un succedersi di spazi pubblici decorati, espressione di una cultura che, pur affondando le sue radici nell'antichità classica, riuscì a trasmettere per secoli la sua influenza.

Nel libro settimo del *De Architectura*, Vitruvio ricostruisce la storia delle decorazioni parietali esterne ricordando la consuetudine greca di dipingere le esedre e le passeggiate coperte con “fondi scenici di genere tragico, comico o satiresco ... immagini conformi agli elementi paesaggistici peculiari” e con le “forme degli edifici, le sporgenze in rilievo delle colonne e dei frontoni”<sup>1</sup>. Queste parole smentiscono l'idea assai diffusa di un'arte greco-romana che affidava la sua espressività al candore del marmo, nella statuaria così come nell'architettura, in ossequio alla sua *nobile semplicità e quieta grandezza*, concezione che gli studi e la passione antiquaria di Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) contribuirono a diffondere intorno alla metà del XVIII secolo. Le superfici lucenti e bianche sono così divenute sinonimo della purezza classica, studi recenti hanno tuttavia dimostrato come nel mondo antico le statue e le facciate degli edifici fossero vivacemente colorate con cromatismi mimetici e oleografici<sup>2</sup>. A tal riguardo, Riccardo Falcinelli ha acutamente osservato come in epoca contemporanea “il successo del bianco alla Winckelmann sia stato favorito proprio dal suo opporsi al chiasso [cromatico, N.d.A.] dell'industrializzazione: ossia più le immagini commerciali diventavano colorate e pervasive, più l'élite gli contrapponeva la candida rarefazione di un classicismo ideale che non è però mai davvero esistito”<sup>3</sup>.

---

\* Centro di Documentazione della Fondazione di Vignola.

<sup>1</sup> MARCO VITRUVIO POLLIONE, *De Architectura*, Torino 1997 (VII, 5<sup>2-3</sup>).

<sup>2</sup> Si vedano al riguardo: R. FALCINELLI, *Cromorama. Come il colore ha cambiato il nostro sguardo*, Torino 2017, pp. 302-305; H. BANKEL et al., *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Città del Vaticano-Roma 2004.

<sup>3</sup> FALCINELLI, op. cit., p. 305.

Hegel, nell'*Estetica*, analizzando la *determinazione essenziale* dell'architettura civile gotica, rimarcava l'importanza delle decorazioni esterne per edifici la cui tipologia principale era, soprattutto in Italia, quella della casa *fortificata*. La magione di ogni famiglia, sia svettasse sulle alture, sia si trovasse in ambiente urbano, prendeva la forma di una *piccola fortezza o di una rocca*: "muri, portali, torri, ponti e altre cose simili" erano dovuti al bisogno e venivano "decorati e impreziositi dall'arte". I programmi iconografici raffigurati sulle pareti esterne determinavano una percezione di "solidità, sicurezza, a fianco di uno sfarzo maestoso e di una viva individualità delle singole forme e delle loro connessioni"<sup>4</sup>.

È bene ricordare brevemente come anche l'architettura e le decorazioni scultoree delle chiese fossero dipinte, basti qui citare la Madonna con il Bambino attribuita a Wiligelmo, datata 1100-1120 probabilmente collocata al centro della lunetta che sovrastava il portale principale della Sagra di Carpi, oggi esposta nella Galleria Estense di Modena, che mostra tracce evidentissime di policromia. Proprio la presenza di colorazioni, che il tempo ha cancellato, rappresenta per Michel Pastoreau: "lo scarto più grande tra la condizione originaria e quella attuale". Approfondendo questo tema in un saggio dedicato ai portali ed ai timpani delle chiese romaniche francesi, l'insigne storico transalpino ha acutamente osservato: "come abbiamo detto, nell'XI e XII secolo la totalità della scultura monumentale, sia all'interno che all'esterno dell'edificio, era policroma, così come gran parte dell'architettura. Il colore è anche l'elemento principale per la lettura e la comprensione della decorazione scultorea, per individuare gli assi e i piani di composizione, per isolare le figure dallo sfondo entro il quale s'iscrivono, riconoscere i personaggi e i gruppi ai quali appartengono. Il colore non si limita ad attrarre lo sguardo: ci aiuta anche a classificare, associare, contrapporre, distinguere, identificare. Per gli scultori e i loro committenti, così come per il pubblico dei monaci e dei fedeli, non può esistere una scultura senza colore. Oggi questi colori sono scomparsi quasi totalmente: dobbiamo dunque interrogarci sulle limitazioni del nostro sguardo, che si posa su figure acrome o molto scolorite. Ma una domanda ancora più pressante è: quale può essere la fondatezza, o addirittura la legittimità, delle ricerche degli storici dell'arte, i quali, senza eccezioni, studiano la scultura romanica dimenticando o ignorando l'essenziale questione della policromia?"<sup>5</sup>.

In epoca medievale e moderna, i decori parietali esterni non erano una pura e semplice manifestazione sfarzosa, poiché rispondevano a diverse esigenze concrete: proteggevano i muri dalle intemperie, occultavano le difformità d'impianto e le disomogeneità nel caso di diversi corpi di fabbrica aggregati, nobilitavano gli edifici costruiti con materiale laterizio (considerato molto meno pregiato rispetto alla pietra). L'intonaco dipinto poteva coprire alcuni elementi architettonici di una facciata o l'intero prospetto, qualsiasi fosse la

<sup>4</sup> G. W. F. HEGEL, *Estetica*, III, Milano 2012, pp. 348-349.

<sup>5</sup> M. PASTOUREAU, *Storie di pietra. Timpani e portali romanici*, Torino 2014, p. 26.

sua estensione rispondeva altresì alla necessità di mostrare lo *status* sociale del proprietario, il suo simbolismo araldico di identificazione, i limiti della proprietà, l'appartenenza politica, la professione e le particolari devozioni. Si trattava, di fatto, di un dispositivo di comunicazione appalesato nello spazio pubblico e affidato al linguaggio dei colori, delle forme geometriche e dell'araldica, dunque prevalentemente non figurativo. Venezia fu la città in cui si affermò precocemente, fra la fine del Trecento e primi anni del Quattrocento, l'arte delle facciate dipinte<sup>6</sup>, dalla città lagunare si diffuse poi in tutta l'area padana ed il Centro Italia.

Tale cultura iconica conciliava le necessità concrete della conservazione e dell'abbellimento dei prospetti con vere e proprie narrazioni. Sullo scorcio del XVI secolo, molte città, tra cui Venezia, Treviso<sup>7</sup>, Mantova<sup>8</sup>, Trento, Cividale del Friuli, Verona, Genova, Roma, Milano, Ferrara, Modena e Pesaro, mostravano ancora le loro quinte urbane decorate, mentre in molti territori si potevano ammirare numerose rocche e castelli dipinti, come in Lombardia, nel Parmense e nei domini estensi. Non solo le residenze nobiliari presentavano facciate e logge esterne decorate, anche i palazzi della ricca borghesia esibivano i loro apparati dipinti, sovente incentrati sull'araldica familiare – così come accadeva per l'aristocrazia –, un tema talmente diffuso da spingere Sebastiano Serlio (1475-1554) a indicare quali fossero le posizioni più acconce per collocare stemmi ed imprese sulle facciate: “i luoghi più nobili negli edifici per collocarvi l'armi sono tre, quello che è più alto verso il cielo, quello che è verso la man destra, et quello di mezo, nel muro, quella è la parte destra, che a noi mirando fa la sinistra, quelle dentro degli edifici van di altro modo... danno le armi, oltra l'ornamento all'edificio, questa utilità, che provano quella parte d'esso, dove è posta, esser del padron dell'arme”<sup>9</sup>.

Sullo scorcio del Quattrocento e nei primi due decenni del secolo successivo si assistette a un'evoluzione importante nei contenuti e negli stilemi dei prospetti dipinti: comparvero e presero il sopravvento, rispetto ai decori aniconici diffusi in precedenza, le rappresentazioni di grandi cicli narrativi, sovente ispirati alla cultura classica e contraddistinti da intenti politici, celebrativi ed encomiastici, a volte permeati da uno spirito anti ominoso. Descrivendo la vita di Baldassarre Peruzzi (1481-1536), Giorgio Vasari, dopo aver ricordato come il pittore senese

---

<sup>6</sup> G. BAZZOTTI, S. L'OCCASO, F. VISCHI, *Facciate dipinte nella Mantova di Andrea Mantegna*, Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te, Milano 2010, pp. 14-15.

<sup>7</sup> A partire dal XIII secolo sino ai giorni nostri Treviso ha mostrato il volto di *urbs picta*. Nel dicembre del 2017, la Fondazione Benetton Studi Ricerche ha presentato i risultati del censimento delle facciate dipinte nella città veneta iniziato nel 2011. Sono stati segnalati ben 475 edifici che conservano ancora tracce più o meno estese ed integre delle decorazioni e 139 costruzioni affrescate all'esterno non più esistenti. Per approfondire si rimanda a R. RISCICA e C. VOLTAREL (a cura di), *Treviso urbs picta. Facciate affrescate della città dal XIII al XXI secolo: conoscenza e futuro di un bene comune*, Treviso 2017.

<sup>8</sup> Per una puntuale e interessantissima ricostruzione delle decorazioni esterne di alcuni palazzi quattrocenteschi di Mantova si rimanda a G. BAZZOTTI, S. L'OCCASO, F. VISCHI, op. cit.

<sup>9</sup> S. SERLIO, *Regole generali di architettura*, In Venetia, 1543, libro IV, p. 199 v. [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10195353\\_00007.html?zoom=0.55](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10195353_00007.html?zoom=0.55).



Fig. 1 - La facciata della casa posta sotto il loggiato di piazza Contrari a Vignola, in prossimità dell'ingresso alla Rocca, decorata da un fregio quattrocentesco con motivi vegetali, e dallo stendardo di cavalleria di Ugucione Contrari (immagine fotografica risalente agli anni Venti). Questi decori sono stati recentemente restaurati.

fosse molto inclinato alla architettura e attese alla prospettiva mirabilmente<sup>10</sup>, cita tra le sue opere più ammirate dai contemporanei le facciate di alcuni palazzi romani, realizzazioni in cui le inclinazioni e capacità dell'artista ebbero modo di esprimersi appieno: “e fece una facciata dirimpetto a M(esser) Ulisse da Fano, e similmente quella di M(esser) Ulisse, la quale le storie di Ulisse che e' vi dipinse, gli diede nome e fama grandissima. Ma molto più gliene diede il modello del palazzo d'Agostin Chigi<sup>11</sup>, condotto con quella bella grazia che si vede, non murato, ma veramente nato, et adorno di fuori di terretta<sup>12</sup> con storie di man sua, fra le quali alcune ve ne sono molto belle... Egli fece ancora, passato Campo di Fiore per andare a piazza Giudea, una facciata bellissima di terretta, con prospettive mirabili... Fece ancora la facciata di M(esser) Francesco Buzio vicino alla piazza de gli Altieri<sup>13</sup>, e nel fregio di quella mise tutti i cardinali romani che erano allora ritratti di naturale, et in essa figurò le storie di Cesare, quando i tributi di tutto il mondo gli sono presentati. E sopra vi fece i dodici imperadori, i quali posano su certe mensole e scortano le vedute al di sotto in su, con grandissima arte lavorate e da lui intese; nella quale opera meritò comendazione infinita”<sup>14</sup>.

Dopo aver menzionato altre facciate dipinte da Peruzzi a Roma, di cui ci sono pervenute poche testimonianze, Vasari ricorda la grande perizia da lui dimostrata nella realizzazione di apparati effimeri destinati alle rappresentazioni teatrali, abilità questa strettamente correlata con quella che gli era valsa la fama di raffinatissimo prospettico, capace di trasformare la facciata di un palazzo o di una casa in una scenografia: “Fece nel tempo di Leone [papa Leone X, N.d.R.], in Campidoglio di Roma per revitare una commedia, uno apparato et una prospettiva, nel qual lavoro si mostrò quanto di perfezione e di grazia fosse nell'ingegno di Baldassarre dal cielo infuso... le stravaganti bizzarrie di andari in cornici e di vie, che con case parte vere e finte ingannavano gli occhi di tutti, dimostrandosi essere, non una piazza dipinta, ma vera; e quella sí di lumi e di abiti nelle figure de gli istrioni fece propri et al vero simili, che non le favole recitare parevano in comedia, ma una cosa vera e viva, la quale allora intervenisse”<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, Torino 1986*, p. 684.

<sup>11</sup> Si tratta del palazzo della Farnesina, iniziato da Peruzzi nel 1509, delle celebrate decorazioni esterne in chiaroscuro oggi restano solo alcune figure allegoriche; cfr. G. MALAFARINA (a cura di), *La villa Farnesina a Roma*, Modena 2003.

<sup>12</sup> Vasari descrive una tipologia di *terretta* come *terra da fare i vasi* (argilla), mescolata con carbone macinato o altro nero, per fare *l'ombre più scure*, e polvere bianca di travertino. Esistevano diverse miscele in ragione del chiaroscuro che si voleva ottenere per simulare la statuaria marmorea, le sculture di bronzo o altri inserti in pietra. “Vogliono i pittori che il chiaro scuro sia una forma di pittura...”, annotava Vasari, “E questo hanno usato di fare nelle facciate de' palazzi e case in istorie, mostrando che quelle siano contraffatte e paino di marmo o di pietra con quelle storie intagliate, o veramente contraffacendo quelle sorti di specie di marmo e porfido di pietra verde e granito rosso e bigio o bronzo o altre pietre... la qual [maniera n.d.t.] è oggi molto in uso per fare le facce delle case e de' palazzi, così in Roma come per tutta Italia”; cfr. VASARI, op. cit., p. 71.

<sup>13</sup> L'odierna Piazza del Gesù.

<sup>14</sup> VASARI, op. cit., pp. 685-686.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 687-688. La commedia di cui Vasari scrive è la *Calandria* del cardinale Bernardo Dovizi



I prospetti dipinti da Peruzzi fecero scuola e molti artisti, nella Roma dei primi anni del Cinquecento, istoriarono le pareti esterne degli edifici, tra questi emerse per maestria Polidoro Caldara da Caravaggio (1499-1543). Giunto a Roma intorno al 1515, dopo un periodo di lavoro come manovale nelle Logge del Palazzo Apostolico, sotto la direzione di Raffaello, iniziò a far pratica di disegno prospettico, insieme a Maturino da Firenze, che in seguito divenne suo aiuto e sodale, almeno sino al 1527. Sin dal 1523 i due, sull'esempio delle opere di Peruzzi, si specializzarono nel chiaroscuro portando a termine in quattro anni la decorazione esterna di tredici tra case e palazzi, istoriate seguendo i temi e gli stilemi che rimandavano alla cultura classica<sup>16</sup>, con una varietà e ricchezza compositiva che riuscì ad ispirare molti artisti del Cinquecento e del secolo successivo, tra cui Rembrandt, Pietro da Cortona e Poussin. Delle facciate romane dipinte da Polidoro ci sono pervenuti lacerti a palazzo Ricci, alcuni frammenti autografi staccati dal casino Del Bufalo e da un palazzo in piazza Madama, ma l'abilità grafica e la fama dell'artista fecero sì che un certo numero di suoi disegni preparatori siano pervenuti sino a noi, come, ad esempio, il *Discorso alle coorti* effigiato a palazzo Milesi. Molti dei prospetti istoriati da Polidoro sono stati copiati, favorendo la circolazione di numerose riproduzioni ed incisioni in tutta Europa, tra cui si ricordano quelle realizzate dal pittore e incisore olandese Hendrick Goltzius (1558-1617), dedicate a otto divinità pagane copiate dalla facciata del palazzo decorato a Montecavallo. Numerosi rami tratti delle opere dell'artista lombardo furono ristampati sino a tutto il Settecento dalla stamperia De Rossi di Roma ed ora sono conservati presso l'Istituto Centrale per la Grafica.

Nella temperie manieristica – in cui serpeggiavano formidabili tensioni volte a superare la pura e semplice mimesi della natura –, la 'licenza' prevaleva rispetto alla regola, dominavano l'invenzione *copiosa* e l'illusionismo prospettico più ardito, le facciate degli edifici erano un terreno fertilissimo da dissodare, per destare stupore e sconcerto, per lusingare chi osservava, lasciandogli intuire le intenzioni dell'artista come raramente era accaduto in precedenza, obiettivi di una concezione della creazione artistica che Hegel così descrive: "Dal momento [...] che tutto questo stadio dell'arte tende ad operare verso l'esterno tramite la rappresentazione di quel che è esterno, è lecito segnalare come sua ulteriore generalità l'effetto, che come mezzo per sconcertare può adoperare anche lo spiacevole, il forzato, il colossale – cui ad esempio ha ceduto sovente l'immenso genio di Michelangelo – allo stesso modo gli stridenti contrasti ecc."<sup>17</sup>.

Indicativa, a tal riguardo, è la precettistica proposta dal pittore e trattatista milanese Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592) nella sua opera intitolata

---

da Bibbiena, ritenuta la prima ad essere stata recitata in prosa nella letteratura italiana. Dal tenore delle affermazioni di Vasari, par di capire che Baldassare Peruzzi intervenne nella realizzazione della 'scena di città' con una scenografia prospettica e quinte praticabili (altra innovazione introdotta da questo lavoro teatrale) con vedute della città di Roma. La prima rappresentazione della *Calandria* avvenne alla corte di Urbino nel 1513 con gli allestimenti scenografici di Gerolamo Genga (1476-1551), pittore, architetto e scenografo urinate.

<sup>16</sup> La vita vasariana di Polidoro e Maturino elenca molte di queste opere; cfr. *Ibidem*, pp. 766-774.

<sup>17</sup> HEGEL, op. cit., p. 1563.



Fig. 2 - Hendrick Goltzius, Saturnus, (1592), incisione tratta dalla copia delle otto divinità pagane dipinte da Polidoro da Caravaggio sulla facciata del palazzo di Montecavallo.



*Trattato dell'Arte della Pittura*, data alle stampe nel 1584. Per molti si tratta del testo teorico più importante per la comprensione del manierismo, delle sue problematiche espressive e formali e della ricerca di simboli ed emblemi nell'ambito del concetto neoplatonico di 'bello ideale', inteso come immagini di origine divina presenti nella mente dell'artista. Nel *Trattato* è costante il ricorso alla cultura ermetica, cabalistica, magica e alla filosofia di Marsilio Ficino<sup>18</sup>, interpretate però secondo le correnti di pensiero del tardo Cinquecento, che impiegavano le dottrine astrologiche, la fisionomica, i tipi temperamentali e la magia come strumenti irrinunciabili, capaci di governare la *licenza* delle forme artistiche nella ricerca degli elementi unificanti tra uomo, natura e mondo soprannaturale.

Il sesto libro dell'opera contiene una nutrita elencazione delle 'storie' acconce da dipingere nei diversi luoghi e edifici, considerati secondo le loro destinazioni d'uso ed i loro temperamenti, stabiliti in relazione all'influsso dei due astri principali, il sole e la luna<sup>19</sup>. Il pensiero dell'autore ben emerge da queste parole: "per situar le pitture, giudico che non sia di poca importanza il saper applicarle alla convenienza dei luoghi, et fra loro di partirle secondo che sono diverse di natura e di essere, secondo la ragione"<sup>20</sup>. Il capitolo XXVII descrive *quali pitture si confacciano nelle facciate*; essendo le strade pubbliche repute *luochi della Luna*, sui prospetti delle case e dei palazzi i pittori avrebbero dovuto raffigurare, secondo i loro *vari et diversi capricci*, "tutte quelle historie, fantasie, inventioni, chiribizzi, che si vengono à cuore"<sup>21</sup>, a condizione di non esorbitare oltre i limiti del decoro e dell'onestà. Era la natura lunare, che accomunava le strade con i fiumi e le paludi, a dettare un programma iconografico così estroso, seppur temperato dalla ragione. Il collegamento tra Selene e la strada, luogo in cui pulsa estrosamente la vita e si manifesta sovente la morte, secondo il concetto del *muori e divieni*, potrebbe risiedere nel riferimento alla triplicità delle personificazioni lunari nella cultura classica, corrispondenti alle tre fasi dell'astro (crescente, piena, calante). Così l'unica divinità selenica era colta in tre distinti aspetti tra loro contraddittori: "Lucina è preposta alla nascita, Diana alla vigoria e alle forze della vita, Ecate alla morte"<sup>22</sup>. La luna si riflette in un fiume e nelle "innumerevoli liquidità mentali, emotive e fisiche degli esseri viventi", essa è capace di incantesimi che si manifestano lungo le strade e nei

<sup>18</sup> Per una riflessione innovativa e approfondita sui temi ficiniani del bello e della conoscenza ermetica si segnalano i testi del filosofo inseriti nella recente antologia a cura di R. EBGI, *Umanisti italiani. Pensiero e destino*, Torino, 2016.

<sup>19</sup> Una semplice scorsa ai titoli dei capitoli può chiarire la filosofia sottesa ai precetti lomazziani: il capitolo XXI tratta di *Quali pitture vadano collocate ne sepolcri, cimiteri, chiese sotterranee, et altri luochi melancolici e funebri*; il XXII è riservato alle pitture adatte nei *templi chiari, et concistori, et ne luochi privilegiati, et di dignità*, seguono poi nell'ordine i temi iconografici destinati ai *luochi di fuoco et patiboli, ai palazzi reali, case di Principi et altri luochi solari, alle fonti, ne' giardini, nelle camere, et altri luochi di piacere, et ne gli instrumenti musicali, alle scuole e gimnasi, ad hostarie, et luochi simili*, e infine alle *facciate*; cfr. G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'Arte della Pittura*, in Milano, Appresso Paolo Gottardo Pontio, l'Anno 1584, p. 338-351.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 344.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 350.

<sup>22</sup> M. GABRIELE, *Il primo giorno del mondo*, Milano 2016, p. 132.

luoghi *lunari* quando “oggetti e spazi che di giorno appaiono banali assumono una fredda essenzialità sotto la sua luce”<sup>23</sup>.

Nel pensiero di Federico Zuccari (1539-1609), altro importante esponente e teorico del manierismo, la Luna, *frigida, instabile*, occupava il settimo ed ultimo *grado* nella gerarchia dei corpi celesti, capeggiata da Saturno (evidente riferimento alla cultura alchemica), e proteggeva “con la plebe, tutte le arti meccaniche, come fredde di spirito, e non così vivaci, versando intorno alle materie corruttibili, sebbene però tutte utili, e necessarie”<sup>24</sup>. Questo esempio del complicato rapporto tra i programmi decorativi delle facciate ed il *milieu* culturale che li animava tenta di dimostrare come, nel tracciare la storia di questa particolare attività artistica, non abbia molto senso soffermarsi unicamente sugli aspetti estetici.

Il letterato e pittore faentino Giovan Battista Armenini (1530-1609), celebre per il suo trattato *De' veri precetti della pittura*, che influenzò gran parte della riflessione storica e teorica sull'arte negli anni successivi alla morte di Michelangelo, nel libro terzo, al paragrafo in cui si tratta di *come gli antichi ornavano le facciate de le case loro, di quello che à loro conviene a' tempi nostri, & quali colori più si confacciano à quelle*, dopo aver ricordato l'uso classico di ornare i prospetti con statue di marmo o bronzee, giudicava positivamente l'usanza di dipingere in chiaroscuro le facciate: “non ci parrà poco l'imitar con colori le predette [statue n.d.r.] semplicemente, ò di marmo, ò di bronzo, che si faccia, et massimamente à i Cittadini de' tempi nostri, et usaremo gli essempli à dimostrarvi il modo vero per le medesime vie, che i migliori Pittori già tennero [...]”<sup>25</sup>.

Tra gli innumerevoli prospetti decorati, l'Armenini, riprendendo pedissequamente Vasari, sceglieva quelli realizzati a Roma da Baldassarre Peruzzi e Polidoro Caldara da Caravaggio, il faentino, tuttavia, riportava almeno due notazioni non banali per delineare, seppur sommariamente, l'evoluzione dell'arte delle facciate dipinte: “Si è ripreso di nuovo a farvi [sulle facciate degli edifici, N.d.R.] istorie con figure et altre materie tutte colorite nel modo che si usa a far nelle sale, et dentro i palagi de' Signori, il che vien biasimato da chi intende, come di cose improprie e volgari... Dico dunque, che fra le molte città d'Italia Venetia, Genova e Pesaro, tutte quasi sono ripiene di facciate colorite, si com'è Mantova, ma non di tante figure”<sup>26</sup>.

L'autore, per un verso accennava chiaramente all'esistenza di una corrente di pensiero, diffusa tra gli ‘intendenti’, che deprecava l'abitudine di dipingere le facciate esterne degli edifici, ritenuta indice di volgarità inopportuna che metteva a repentaglio la triade vitruviana classica appannaggio di ogni edificio

<sup>23</sup> THE ARCHIVE FOR RESEARCH IN ARCHETYPAL SYMBOLISM, *Il libro dei simboli. Riflessioni sulle immagini archetipiche*, Köln 2010, p. 26. Si rimanda anche a A. ROOB, *Alchimia & Mistica*, Köln 2011.

<sup>24</sup> F. ZUCCARI, *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*, in Roma, nella stamperia di Marco Pagliarini, MDCCLXVIII, p. 159.

<sup>25</sup> G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura, libri tre*, In Ravenna Appresso Francesco Tebaldini: 1587, p. 203.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 205.

ben costruito: *Utilitas, Firmitas, Venustas*. Per l'altro ricordava come alcune tra le più importanti città italiane mostrassero ancora sulle loro quinte urbane variopinti palinsesti, fra queste, osservava acutamente Armenini, Mantova esibiva ancora *facciate colorite* alla vecchia maniera aniconica quattrocentesca. Quanto alla prima affermazione, par di capire che il temporaneo trionfo dei *chiribizzi* avesse già provocato la reazione opposta, determinando il sorgere e il successivo affermarsi di un pensiero che propendeva per la sussunzione dell'architettura e del paesaggio urbano sotto il dominio della geometria elementare, rifuggendo dagli eccessi, allo scopo di preservare la 'sodezza' delle forme architettoniche, il cui custode era pur sempre l'architetto. Questi avrebbe sorvegliato, *come ordinatore* e garante delle regole prospettiche, affinché le decorazioni esaltassero l'ornato dell'architettura e non ne alterassero il carattere. Fu Sebastiano Serlio, a pieno titolo ascrivibile alla compagnia degli 'intendenti', ad esprimere con chiarezza tale posizione, rimarcando come non fosse opportuno dipingere sui prospetti: "apertura alcuna che finga aria, o paesi: le quali cose vengono a rompere l'edificio, et d'una forma corporea, et soda la trasformano in una trasparente, senza fermezza come edificio imperfetto, o rovinato: ne se ne convengono medesimamente personaggi, ne animali coloriti"<sup>27</sup>.

Dopo aver suggerito alcuni accorgimenti per evitare che i pittori, seppur valenti nella pratica, finissero per essere così poco giudiziosi da voler mostrare a tutti i costi la vaghezza dei colori, non avendo riguardo per nient'altro e finendo per *disconciare* e *guastare* gli ordini architettonici dei prospetti, Serlio si rivolgeva ai committenti e agli artisti consigliando caldamente: "se con giudizio saldo si vorrà ornar co i pennelli una facciata; si potrà finger di marmo, o d'altra pietra, sculpndo in essa ciò che si vorrà: di bronzo anchora in alcuni nicchi si potrà fingere delle figure di tutto rilievo, & anchora qualche historietta finta pur di bronzo, perché così facendo manterrà l'opera soda, e degna di lode"<sup>28</sup>.

A tali considerazioni, Serlio faceva seguire lodi incondizionate per le facciate istoriate in chiaroscuro con le *terrette* da Baldassarre Peruzzi, Polidoro da Caravaggio, Giovanni da Udine a Roma e da Dosso Dossi nel Castello Estense a Ferrara, tutti artisti che sapevano dove collocare le figure, rinunciando alla varietà delle cromie che si proiettavano verso lo spazio esterno, ai motivi geometrici dai toni sgargianti, ai paesaggi dipinti, optando invece per la tecnica della monocromia, *sorella della scultura*<sup>29</sup>, per non creare quella confusione che avrebbe indebolito la composizione architettonica. Nella schiera dei grandi istoriatori di facciate si può certamente ascrivere il modenese Nicolò dell'Abate che, tra il 1535 ed il 1538, affrescò su diversi livelli la facciate delle Beccherie (macello pubblico). Il complesso programma pittorico è oggi in gran parte perduto, restano le allegorie della *Speranza*, della *Prudenza* e della *Vigilanza* trasportate su tela ed esposte alla Galleria Estense, che conserva anche la maestosa figura di San Geminiano, patrono della città. Il ciclo comprendeva

<sup>27</sup> SERLIO, op. cit., cap. XI, c. 68 v.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> H. BREDEKAMP, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Milano 2015, p. 203.

scene galanti, paesaggi dipinti entro cornici sorrette da putti e satiri che richiamavano gli stilemi raffaelleschi e di Peruzzi. A Nicolò dell'Abate ed alla sua bottega va attribuito anche il ciclo decorativo incentrato su alcuni episodi dell'*Orlando Innamorato* "con interposte figure colossali, diversi scudi con le arme delle famiglie alleate di sangue coi Boiardi e altri piccoli quadretti"<sup>30</sup>, di cui si conservano tracce sulle pareti esterne della Rocca di Scandiano.

Nonostante il continuo oscillare di questo pendolo tra regola e *fantasie*, le facciate dipinte sono apparse qua e là sino alla prima metà del XX secolo. Certamente il neoclassicismo contribuì largamente a rimuovere, nascondere e distruggere i palinsesti istoriati sulle quinte urbane; negli ultimi anni dell'Ottocento, l'architetto ed archeologo Giacomo Boni (1859-1925), apostrofava il *furor barbarico di coprir tutto di bianco* con queste parole: "pei classicisti il cielo non era azzurro, né l'erbe verdi, né purpurei i fiori; idolatri d'una nazione morta già da mill'anni, ne raccolsero le ossa biancheggianti"<sup>31</sup>.

Scialbi, intonacature e tinteggiature hanno occultato le testimonianze di un mondo iconico affascinante, il cui posto oggi è sempre più occupato dai cartelloni pubblicitari, dalle insegne al neon, dagli apparati promozionali digitali. Sono scomparse le immagini che richiamavano personalità, storia, sogni di coloro che dimoravano in case e palazzi, per far posto alle necessità del consumo di merci e servizi.

### *Quinte urbane estensi*

Tra le città dipinte un posto di rilievo spettava certamente a Ferrara, le testimonianze documentali ed i lacerti di decorazioni giunti sino a noi consentono di immaginare la capitale estense nel XV secolo simile ad uno scenario variopinto a tinte decise. Questa cultura figurativa, che si può definire pubblica, nell'accezione più ampia del termine, si diffuse anche nei territori soggetti alla casa d'Este.

Nel Castello Estense, l'edificio più rappresentativo della storia dei signori di Ferrara e del loro potere, la Torre dei Leoni (detta anche di San Michele) mostra ancora oggi le tracce dei decori esterni risalenti agli ultimi anni del XIV secolo. Nel 1576, dopo i grandi lavori di trasformazione realizzati alla fine del 1575, allo scopo di *rafforzare la nuova immagine* del torrione e nascondere le cuciture prodotte dagli interventi nelle sue cortine murarie, le torri furono dipinte in rosso<sup>32</sup>. I documenti attestano che già nel 1502 esisteva nel Castello una loggia degli Aranci con soffitto dipinto in finto marmo e gli archi colorati. Nel 1532 Dosso Dossi (1474-1542) figurava tra le maestranze impegnate nel

<sup>30</sup> Così, intorno al 1818, lo scienziato ed erudito reggiano Giambattista Venturi descriveva gli *estimabili avanzi* dell'opera di Nicolò dell'Abate, visibili sulla facciata settentrionale del cortile. L'appunto è conservato presso la Biblioteca Municipale Panizzi di Reggio Emilia, Ms. Regg. A 56.

<sup>31</sup> BAZZOTTI, L'OCCASO, VISCHI, op. cit., p. 31.

<sup>32</sup> Per approfondire le vicende riguardanti le decorazioni esterne del Castello Estense si rimanda allo studio di C. DI FRANCESCO, R. FABBRI, *Il Castello, luoghi e temi della fabbrica*, in J. BENTINI, M. BORELLA (a cura di), *Il Castello Estense*, Viterbo 2002, pp. 67-90.

*giardinetto* vicino alla loggia degli agrumi, con l'incarico di dipingere porte e finestre, a dimostrazione di quanto fossero versatili anche i grandi artisti dell'*officina ferrarese*, che non disdegnavano gli incarichi per dipingere i prospetti degli edifici.

Dal 1554, il cantiere decorativo del maniero fu diretto da Girolamo da Carpi, che ridefinì l'aspetto e il significato simbolico dell'edificio dopo il grave incendio di quell'anno. Il pittore e architetto ferrarese, influenzato dal Bramante e da Baldassarre Peruzzi, curò le decorazioni esterne del giardino pensile – facendo dipingere a finti marmi i merli della Loggia degli Aranci con le quattro arcate a tutto sesto – cui fece seguito la coloritura dei merli dei rivellini, dei muri a loro sottostanti e dei torricini. Nel 1562, le merlature del giardino pensile furono demolite, ricostruite e dipinte nuovamente, mentre l'intonaco della Loggia fu demolito e sostituito con una nuova mestica che venne decorata.

La dipintura esterna del cortile è già documentata nel 1502, quando fu realizzato un fregio sottostante la loggia, ma il grande cantiere decorativo prese avvio una cinquantina di anni dopo, all'epoca del duca Ercole II. L'opera di Girolamo da Carpi, completata da Alberto Schiatti, non modificò la struttura del Castello, ma si limitò ad emendare pochi e qualificanti elementi: le balaustre di marmo sostituirono i merli a coda di rondine medievali ingentilendo così l'aspetto dell'edificio, mentre l'aggiunta delle altane e l'innalzamento di un piano dell'intero edificio servì a slanciare la costruzione verso l'alto, sostituendo all'ottica dell'osservazione militare quella della contemplazione del paesaggio. Tali interventi ebbero come logica conseguenza l'avvio con Ercole II e la prosecuzione, nel 1559, all'inizio del governo del duca Alfonso II, di un vasto programma di decorazioni pittoriche sulle pareti del cortile interno, su cui furono dipinte finestre a filo o in nicchia a fianco delle nuove aperte nel frattempo. Il progetto fu incentrato sulla raffigurazione di *tutti li personaggi della Casa da Este*, eseguiti a monocromo, accompagnati da *trofei arme et altre cose*. Tre degli antenati estensi sono giunti sino a noi e si possono ammirare sotto il loggiato sul lato est. La tecnica chiaroscurale che aveva mutato l'aspetto delle facciate dei palazzi romani conosceva la sua versione ferrarese, in cui alla mitologia classica si sostituiva la raffigurazione degli avi, in chiave celebrativa della dinastia estense. Alla realizzazione delle decine di ritratti presero parte i pittori Bartolomeo e Girolamo Faccini, Ippolito Casoli, Girolamo Grassaleoni, Leonardo da Brescia e il ferrarese Ludovico Settevecchi, che impiegò i bozzetti preparati da Pirro Ligorio (1513-1583), giunto a Ferrara nel 1568 su invito di Alfonso II, che affrescò le logge dei grandi porticati del Castello e alcune sale interne (quelle dette dei giochi e dell'aurora)<sup>33</sup>.

Il complesso programma decorativo del Castello interessò anche compagini murarie esterne al cortile e vide impegnati alcuni grandi protagonisti dell'ambiente

<sup>33</sup> Alcuni interessanti approfondimenti sulla galleria di ritratti dei maggiori della casa d'Este dipinti nel cortile d'onore del Castello sono contenuti in S. RAIMONDI, "Peregrin che mirando i color muti...", *Ferrara. Voci di una città*, 14 (2001), consultabile all'indirizzo internet: <http://rivista.fondazionekarife.it/it/2001/14/item/233-peregrin-che-mirando-i-color-muti>.



artistico estense come Ercole de' Roberti, che dipinse le merlature e i loro fregi, il già citato Dosso Dossi, che nel 1518 decorò la facciata della via coperta, ed altri artisti meno noti che a più riprese, almeno sino al 1576, colorarono le facciate delle torri e del rivellino e le merlature<sup>34</sup>.



Fig. 3 - Alcuni dei personaggi della casata estense affrescati a monocromo sulle pareti della corte del Castello Estense di Ferrara e oggi distaccati.

Tra il 1401 e il 1491, secondo quanto si può desumere da un primo spoglio dei documenti trascritti da Adriano Franceschini nel suo monumentale lavoro *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale*, sessanta contratti, quasi tutti risalenti alla seconda metà del secolo, riguardarono l'affidamento a vari artisti e artigiani di lavori per la realizzazione di decori esterni, in molti casi destinati alle Delizie estensi (Belfiore, Belriguardo, Copparo, Medelana, Migliaro, Ficarolo)<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> C. DI FRANCESCO, R. FABBRI, op. cit., pp. 88-90.

<sup>35</sup> A. FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte I dal 1341 al 1471*, Ferrara 1993, documenti nn. 606, 759, 793, 887, 888, 980. A. FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte II, Tomo I, dal 1472 al 1492*, Ferrara 1995, documenti nn. 6, 489, App. 23. Un quadro assai preciso ed esaustivo degli artisti che lavorarono per la corte estense e delle opere che furono loro commissionate è contenuto nel pregevole lavoro di M. TOFFANELLO, *Le arti a Ferrara nel Quattrocento. Gli artisti e la corte*, Ferrara 2010: in particolare per quanto concerne la decorazione dei prospetti, delle logge esterne e di altri elementi architettonici come camini, cornicioni, merli, ecc., sono particolarmente interessanti e complete le pagine dedicate ai pittori (177-289), in cui sono citate le fonti documentali raccolte non solo da Adriano Franceschini ma anche da altri autori del passato

Tali commesse artistiche sono sinteticamente elencate di seguito.

Nel 1448, a Belfiore, furono decorati con fregi e arme del Marchese *corniciotti, caselle*<sup>36</sup>, camini, merli. Si procedette inoltre alla pittura della facciata del palazzo *alto* nel solaio che è verso il cortile, dal fregio fino a terra, di venticinque merli *avierti* (aperti) e otto *badade*<sup>37</sup> dipinte con *casamenti, verdure, arme, divise del signore*. Le facciate della Delizia furono inoltre cinte da un grande fregio istoriato sotto i merli. A Migliaro, nel 1454 si decorò la loggia con un fregio composto da ventidue divise e nove compassi<sup>38</sup> grandi.

Nel 1462 nella delizia di Ficarolo si dipinsero 132 *corniciotti*, 476 cantinelle<sup>39</sup>, 146 *caselle*, trentun merli, tre camini semplici, tre camini doppi, fu realizzato un fregio lungo quaranta piedi<sup>40</sup>, si procedette alla *sbianchezza*<sup>41</sup> della sala e della loggia, alla pittura dell'*anzipecto*<sup>42</sup> del *pogiolo*<sup>43</sup> con *arme a le divise*, di tre facciate del cortile fatto a *mandole* con le divise di Borso d'Este. Nel 1459 anche le mura della addizione borsiana vennero decorate, le testimonianze documentali attestano che due fregi furono dipinti: uno sui merli e l'altro, recante le *devise* del duca Borso, sulla parte esterna della cinta, mentre nella facciata interna le merlature si dipinsero di bianco, listandole di rosso, tra un beccatello e l'altro. Fu pitturato il *retortolo*<sup>44</sup> grosso, dipinto di rosso il lato interno della cornice del parapetto, sbiancato il fregio, imbiancate le volte grandi sottostanti, dipinto sotto i beccatelli il fregio lungo 238 piedi e largo due e mezzo. Nella delizia di Medelana, in data 1485, furono dipinti cinque camini, nove merli, con stemmi e divise estensi, 236 piedi di fregio largo due piedi e mezzo, il fregio della loggia per quaranta piedi, 660 cantinelle, 138 *corniciotti* con *colori fini all'antica*, 539 caselle, tutte le facciate esterne del palazzo perché il ghiaccio aveva fatto cadere le pitture dei merli, sette merli aggiunti sopra all'edificio.

---

e contemporanei. Per quanto attiene alle vicende ed agli aspetti architettonici, culturali, insediativi, artistici ed economici relativi alle Delizie estensi si rimanda ai numerosi autorevoli saggi contenuti nel volume a cura di F. CECCARELLI, M. FOLIN, *Delizie estensi. Architetture di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*, Firenze 2009, in cui sono pubblicati gli atti del Convegno svoltosi a Ferrara il 29, 30 e 31 maggio 2006.

<sup>36</sup> Da intendersi in questo contesto con il significato di casotto, garitta, cfr. G. TRENTI, *Voci di terre estensi. Glossario del volgare d'uso comune (Ferrara-Modena) da documenti e cronache del tempo, secoli XIV-XVI*, Vignola (MO) 2008, *ad vocem*.

<sup>37</sup> Feritoie, finestre strette, cfr. *Ibidem*, *ad vocem*.

<sup>38</sup> Elemento decorativo quadrilobato, solitamente ottenuto dividendo la circonferenza in quattro parti.

<sup>39</sup> Sottili e lunghe asticelle di legno usate per armare i soffitti.

<sup>40</sup> Il piede ferrarese equivaleva a metri 0,404.

<sup>41</sup> Biancheggiato, sbiancato, cfr. G. TRENTI, cit., *ad vocem*. In questo contesto il termine potrebbe riferirsi alla dipintura delle pareti con bianco di calce.

<sup>42</sup> Parapetto (*antipeto*), cfr. *Ibidem*, *ad vocem*.

<sup>43</sup> Loggia, balcone, cfr. *Ibidem*, *ad vocem*.

<sup>44</sup> Elemento murario sporgente a forma di cordone ritorto, tortiglione.

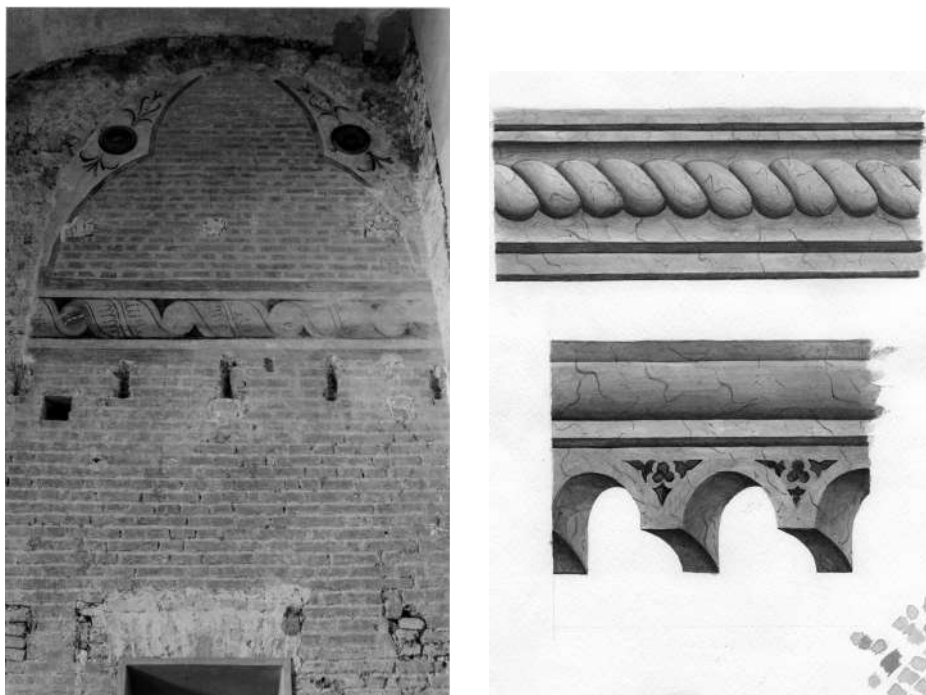


Fig. 4 - Il *retortolo* o *tortiglione*, un motivo decorativo assai diffuso in ambito estense. Nella foto si scorge dipinto sulla parete della Torre dei Leoni nel Castello Estense, che sul finire del Trecento prospettava verso l'esterno. Nel disegno acquerellato realizzato da Natalia Gurgone è mostrata la versione vignolesca del motivo, molto simile nella fattura e nella colorazione a quella che si può osservare nel sottotetto di Casa Romei a Ferrara, e con evidenti punti di somiglianza anche con le decorazioni presenti nella Rocca di Finale.

Studi recenti hanno presentato un'ipotesi molto attendibile di ricomposizione dei coloratissimi motivi geometrici a base ottagonale che ornavano la facciata di Palazzo Schifanoia – la più famosa delle Delizie dei signori di Ferrara – e della decorazione araldica del portale dell'edificio, entrambi databili al 1476 e dunque antecedenti all'intervento architettonico di Biagio Rossetti. Il risultato è stato ottenuto grazie allo studio architettonico dei frammenti di pitture ancora esistenti, integrato con le ipotesi di ricostruzione elaborate nel corso degli anni Settanta da diversi studiosi<sup>45</sup>.

Anche sulle case dei personaggi di spicco della corte le decorazioni comunicavano all'esterno il prestigio di chi le abitava ed i loro legami strettissimi con la dinastia estense: l'edificio in cui dimorava Folco di Villafora, camerlengo

<sup>45</sup> Per un approfondimento sugli studi in corso riguardanti Palazzo Schifanoia si rimanda a M. INCERTI, S. IURILLI, *From survey data to virtual environment. Two case studies*, in "Scires it", 4/2 (2014), pp. 87-108 e M. INCERTI, S. IURILLI, *Vitality and Multimedia for Digital Heritage: Schifanoia Palace and Its Hall of Month*, in A. IPPOLITO, M. CIGOLA (a cura di), *Handbook of Research on Emerging Technologies for digital Preservation and Information Modeling*, Hershey (USA) 2017, pp. 288-314.

e favorito di Leonello, mostrava venti merli decorati con le arme del signore e due ornamenti (uno superiore e l'altro inferiore rispetto ai merli) con quattro *compassi* e cinque divise; un compasso sontuosamente dipinto con oro fino, azzurro fino e colori ad olio campeggiava sopra la porta della casa. La parete sottostante l'*ancipecto* del loggiato era stata decorata con un fregio largo un piede, mentre le divise di Leonello ornavano le ventiquattro arcate della loggia e un finimento con compassi, arme e divise del Marchese abbelliva il cortile.

Gli atti notarili documentano inoltre la realizzazione di cicli decorativi sulle pareti esterne di case appartenenti a famiglie facoltose. Nel 1406, ad esempio, mastro Paolo pittore riceveva un pagamento da Giovanni Mazzoni per aver dipinto la sua casa all'interno ed all'esterno (loggia ed altri luoghi)<sup>46</sup>. Un caso più interessante, tra i tanti, risale al 1455 e riguarda il nuovo palazzo Contrari, riccamente guarnito con arme e fregi nelle cantinelle, *casselle*, cornici, camini e merli da Tito Livio di Andrea da Padova<sup>47</sup>. Ma è nella quattrocentesca Casa Romei, dove è ospitato un ricchissimo e affascinante percorso museale che attraversa la cultura e l'arte ferrarese del XV e XVI secolo, che ancora oggi si può osservare ed ammirare il dialogo tra i cicli pittorici creati nelle sale interne del pianterreno e le pitture che abbelliscono l'esterno. Le decorazioni fiorite tardogotiche dei loggiati, la cui leggiadria sovviene l'araldica della famiglia Romei, affacciandosi sul monumentale cortile d'onore proiettano, o per meglio dire annunciano, le Sibille e le loro profezie dipinte nella sala gotica che prende il loro nome. Questa stretta relazione coloristica, di stile e di contenuti tra l'interno e l'esterno dell'edificio, di cui purtroppo ci sono pervenuti rari esempi, era molto presente nella temperie artistica e decorativa quattrocentesca. L'approccio più incline alla narrazione dipinta di storie ispirate alla tradizione classica o dei poemi cavallereschi prevaleva nelle sale, mentre all'esterno il simbolismo araldico si incastonava in trame geometriche, i cui colori sovente richiamavano le divise dei padroni di casa, o finiva letteralmente avviluppato in un intrigo floreale propiziatorio.

La presenza sulle pareti della Rocca di Finale Emilia, maniero governato direttamente dal signore di Ferrara, di decorazioni simili a quelle vignolesi, di cui ci si occuperà per esteso in seguito, prova quanto fosse diffusa in quegli anni, nell'ambito culturale e artistico estense, la realizzazione di facciate dipinte. A prestare le loro superfici a quest'arte non erano solo le compagini murarie delle fortificazioni ma anche gli edifici di maggior prestigio dell'intero castello finalese<sup>48</sup>. Erano certamente decorate anche le pareti esterne della

<sup>46</sup> FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara*, cit., parte I, doc. n. 191.

<sup>47</sup> *Ibidem*, doc. n. 772. Tito Livio da Padova fu pittore e decoratore attivissimo a Ferrara nella seconda metà del Quattrocento, egli, tra l'altro, fu impegnato nella dipintura delle nuove mura cittadine e dei palazzi di Belriguardo, Medelana, Migliaro; cfr. TOFFANELLO, op. cit., pp. 247-250.

<sup>48</sup> Per una accurata e molto ben documentata storia della costruzione delle Rocche di Finale e dell'abitato del castello, incluse le testimonianze riguardanti le decorazioni realizzate sulle pareti esterne del fortilizio e degli edifici importanti, si rimanda ai saggi di M. CALZOLARI, *L'abitato e le Rocche di Finale dal XIV al XVI secolo: il contributo delle fonti scritte*; M. RIGHINI, *Le Rocche e le fortificazioni del Finale dal XIV al XVI secolo: aspetti militari*; G.L. TUSINI, *Testimonianze d'arte e di vita quotidiana nelle Rocche di Finale*, in

Rocca di San Felice, le testimonianze documentali risalenti al 1421 indicano infatti come in questo edificio e nel palazzo marchionale di Rovigo, all'epoca governata dagli Estensi, l'assestamento del potere del marchese Niccolò III d'Este fu chiaramente segnalato al pubblico mediante la sostituzione delle insegne di Uguccione Contrari, capo delle armate estensi che avevano militarmente realizzato tale consolidazione, con quelle del Marchese e della sua sposa<sup>49</sup>. Sulle mura della Rocca di San Felice erano visibili tracce di tali decori, prima che l'edificio fosse gravemente danneggiato dal periodo sismico del 2012.

Il ricorso alla dipintura di fregi e simboli araldici sulle facciate non era monopolio della famiglia regnante estense: altre signorie confinanti come i Gonzaga ed i Pio di Carpi, la stessa nobiltà feudale più influente, non che le ricche casate borghesi, erano aduse all'abito di impiegare tale variegato linguaggio figurato anche in edifici importanti disseminati nei territori e nelle città lontani dalla capitale. In ambito estense si possono citare alcuni esempi pervenutici quali: i lacerti di decorazioni ancora presenti sulla torre di nord est del castello di Formigine, dipinte nel XV secolo quando i signori di Ferrara avevano concesso il feudo ai Pio di Carpi e le tracce di intonaci dipinti sulla parte sommitale della Torre Matildica del castello di Levizzano, feudo della famiglia Rangoni dal 1342. Restando nel perimetro delle terre soggette a questa famiglia, si segnalano i resti di architetture dipinte sui beccatelli e di decorazioni risalenti con tutta probabilità alla prima metà del Quattrocento nella Rocca di Spilamberto<sup>50</sup>.

Nell'elenco degli edifici castellani con i prospetti esterni dipinti nel corso del XV secolo in area estense non poteva mancare la Rocca di Vignola, ampliata e fatta decorare nei primi due decenni del secolo per volontà di Uguccione Contrari, nobile ferrarese, feudatario del luogo, fidato consigliere e generale di Niccolò III.

M. CALZOLARI, M. RIGHINI, G.L. TUSINI (a cura), *Le Rocche di Finale in età estense (secoli XIV-XVI)*, Finale Emilia (MO) 2009.

<sup>49</sup> Alcune notazioni riportate nel *Libro canevaro* del 1421 (Archivio di Stato di Modena, *Libro canevaro*, Polesine di Rovigo, 1421. Trascritto e regestato in D. DAMERI, A. LODOVISI, G. TRENTI, *Quattrocento vignolese. Il libro della munizione e altri documenti inediti sulla Rocca, il castello e il territorio*, II, Vignola (MO) 2013, pp. 220-223) contengono alcune informazioni sulle pitture realizzate e poi modificate in seguito all'evolversi della situazione politica: "Item, per spese de boca fatte a magistro Domenego depintore, el quale mandato fue da Ferrara a San Felise adi .viii. de ottobre et stete insinno adi primo de novembre, el quale despense le arme de Uguzon dove depinte erano a le mure de San Felise et a la rocha et poi pinse le arme de nostra Madona de Ferrara [...].

Item ... per fare despinzere le arme de Uguzon et pinzere le arme et cimeri del nostro Signore e l'arma de nostra Madona de Ferrara in più loghi de la ditta terra e rocha Rovigo

*Depinzitura de arme*

Item, libre .i., soldi .xii., denari 0 di marchesani a magistro Iacomo de Pesson da la Badia, depintore, per despinzere le arme de Uguzon che erano al palazzo del Signore in Roigo a pari de quelle del nostro Signore et per depinzere nel ditto logo l'arma de la illustre nostra Madona da Ferrara.

Item, al ditto magistro Iacomo per depinzere una aquila al officio de la Camara de Roigo sopra la piazza, f. i., soldi -.

<sup>50</sup> Per un approfondimento al riguardo si rimanda a L. BALBONI, P. CORRADINI, *Rocca Rangoni a Spilamberto. Storia e destino di una fortezza*, Santarcangelo di Romagna (RN) 2017, pp. 106-115.



*Rocca di Vignola: si vede solo ciò che si conosce*

Le flebili testimonianze delle pitture presenti sulle facciate della torre del Pennello sono state consolidate e restaurate nel 2015 nell'ambito del cantiere di ripristino statico e architettonico del torrione, che ha restituito al pubblico, grazie al sostegno economico della Fondazione di Vignola proprietaria della Rocca, la completa accessibilità allo storico edificio, indebolito nella parte sommitale dai terremoti del 2012. La sola conservazione dei preziosi frammenti, per quanto indispensabile, rischierebbe tuttavia di lasciarli orfani del loro aspetto originario, rendendo incomprensibile il significato delle decorazioni. Questi minuzzoli ci spingono ad affinare lo sguardo per afferrarne la forma e il senso, ricomponendo graficamente il disegno e le colorazioni, data l'impropionibilità della ricostruzione materiale dell'insieme.

Non c'è dubbio che in origine i frammenti di oggi formavano un complesso apparato pittorico, coerente nella forma e nei messaggi che comunicava, una vera e propria 'pelle' dipinta della Rocca, che per secoli ha illustrato il carattere politico e il sentimento artistico e culturale della famiglia Contrari, titolare del feudo vignolese dal 1401 al 1575.

Ricostruire tale insieme, partendo da poche tracce, sovente incongrue, è stato possibile solo grazie alla collaborazione tra competenze storiche, artistiche, scientifiche e tecniche. Quella che segue è la descrizione del cammino percorso per giungere alla meta finale del progetto *Tracce in luce*<sup>51</sup>, che nel 2015 ha ricomposto il disegno ed i colori delle decorazioni esterne della Rocca di Vignola. Salvare la memoria dello splendido scenario colorato, dipinto intorno al 1420, delle facciate ovest e sud, non che delle torri del Pennello e delle Donne, si è rivelato esercizio complesso, da ascrivere ad una vera e propria cultura del frammento, capace di far rivivere la raffinata sensibilità artistica che aveva ideato questi adornamenti.

*Un leggiadro teatro e la sua Rocca dipinta*

Nella seconda metà del XVII secolo, Domenico Belloi<sup>52</sup>, autore della *De Vineolae moderniori statu chronica enarratio*, documentata e attendibile cronaca vignolese, rendeva una testimonianza interessante sugli antichi dipinti esterni della Rocca di Vignola e sulla loro bellezza ed estensione. Ricordando ciò che vide in gioventù, prima che le intemperie e l'incuria di *venali amministratori*

<sup>51</sup> Il coordinamento del progetto, sostenuto economicamente dalla Fondazione di Vignola, si deve a Natalia Gurgone, che ha curato, tra l'altro, anche la regia delle videoproiezioni finali. Per una descrizione tecnicamente molto puntuale delle diverse fasi esecutive di *Tracce in Luce* si rimanda a N. GURGONE, E. CARBONARA, A. LODOVISI, A. D'ANDREA, *Tracce in luce. La ricomposizione dei decori quattrocenteschi della Rocca di Vignola fra tradizione e innovazione*, in *Estratti del 32° Convegno di Studi Scienza e Beni Culturali*, Bressanone 28 giugno - 1 luglio 2016, pp. 347-359.

<sup>52</sup> Domenico Belloi (1660-1712), figlio di Pietr'Ercole, si addottorò *in utroque iure* a Bologna nel 1681; frequentò la curia romana dove divenne protonotario apostolico. Ricoprì diversi incarichi come podestà ed in seguito esercitò il notariato a Vignola.

*marchionali* facessero quasi scomparire le decorazioni, Belloi descriveva: “i ponti dei bastioni e le porte di difesa variamente colorati a meandri arabici, a festoni, fronde, fiori, frutti diversi, con molte figure sia umane che di belve, di uccelli, di pesci, oltre ornamenti di stemmi ed imprese così leggiadramente dipinti che la grazia della pittura sembrava gareggiare colla maestà del fortilizio”<sup>53</sup>.

All’incirca un secolo prima, nel 1577, Bartolomeo Scappi, visitatore del Marchesato su incarico di Giacomo Boncompagni, nuovo feudatario di Vignola, descriveva anche il torrione dell’orologio della piazza come *bello dipinto*. Non solo la Rocca e gli edifici importanti erano istoriati, le case stesse dei vignolesi presentavano facciate decorate; ancora Belloi annotava al riguardo: “i cittadini, seguendo l’esempio dei loro signori dipinsero ovunque assai elegantemente i muri esterni delle lor case, sicché Vignola in chi vi fissava lo sguardo appariva come un leggiadro teatro adorno di diversi scenari quante erano le vie e le vicinanze, con una mostra che soddisfaceva bellamente la vista”<sup>54</sup>.

Se per un attimo ci soffermiamo a considerare tali vestigia, possiamo immaginare la piacevole varietà di forme, colori e significati che si affacciava sull’antica piazza dominata dalla Rocca. La Vignola che appariva come un *leggiadro teatro* dipinto era espressione della cultura figurativa di ambito estense, giunta nei primi anni del XV secolo in riva al Panaro insieme con la famiglia feudale e i numerosi nuclei familiari immigrati da Ferrara al suo seguito. Scomparsi dalle strade vignolesi i variopinti *scenari*, solo i lacerti dei decori artistici sulle facciate e sulle torri della Rocca testimoniano oggi il tempo della città dipinta. Ancora negli anni Sessanta del Novecento, l’architetto Piero Sanpaolesi (1904-1980), uno dei protagonisti della cultura del restauro del secolo scorso, fondatore dell’Istituto di Restauro dei Monumenti di Firenze, rimarcava l’importanza storico-artistica dei dipinti esterni della Rocca, evidenziando la loro rarità e proponendone il distacco e la conservazione in una apposita sala<sup>55</sup>.

### *La ricostruzione delle decorazioni esterne della Rocca del pittore/restauratore Ginogiano Mandrone (1931)*

Nel corso delle ricerche documentali condotte sin dal 2011 dal Centro di Documentazione della Fondazione di Vignola<sup>56</sup> sulla storia dei primi restauri nelle sale dipinte della Rocca, realizzati tra il 1907 e gli anni Trenta del secolo scorso, si è giunti all’archivio di Corrado Ricci (1858-1934), archeologo, storico

<sup>53</sup> D. BELLOI, *Del più moderno stato di Vignola ... volgarizzazione e note di Bernardo Soli*, Vignola (MO) 1978 (ripr. facs. dell’ed. 1935), p. 45.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Verbale dell’incontro del 25 luglio 1970, Archivio della Fondazione di Vignola, A.D.I.I., fascicolo 3, *Carteggio Prof. Piero Sanpaolesi (1969-1970)*. Il documento riporta la valutazione di Sanpaolesi sui dipinti esterni, raccomandandone la conservazione “poiché si tratta di uno dei rari casi di un castello dipinto all’esterno. È urgente provvedere per i resti che si trovano all’esterno, per i quali consiglierebbe di toglierli e conservarli in una sala”.

<sup>56</sup> La responsabilità di tali ricerche, incluse quelle negli archivi fotografici, è da ascrivere ad Achille Lodovisi.

dell'arte tra i più importanti nei primi decenni del Novecento, consulente e supervisore scientifico nel cantiere artistico vignolese per conto del principe Boncompagni Ludovisi, proprietario della Rocca.

Tra queste carte sono stati scoperti i disegni acquerellati risalenti al 1931 che ricostruivano l'aspetto dei dipinti esterni grazie all'osservazione diretta delle loro tracce, all'epoca ancora ben visibili soprattutto sulla torre delle Donne. Fu Ginogiano Mandrone, pittore e restauratore all'opera nelle sale del pianterreno, a delineare le forme ed i colori degli antichi decori che in origine abbellivano le facciate e le torri; dalle lettere indirizzate a Ricci emergono alcune interessanti testimonianze al riguardo, in una missiva del 9 dicembre 1931, ad esempio, si legge: "Sono tutt'ora costì [nella rocca di Vignola N.d.T.], lavorando senza interruzione; la Sala delle Anella è ultimata all'altezza dei capitelli, e così anche gli schizzi dei rilievi pitture [sic] del castello sono quasi tutti eseguiti. Non saranno, questi, perfetti come li meriterebbe V. S., ma posso assicurare di averli eseguiti con scrupolosità matematica, precisando ed osservando a puntino, specialmente per ciò che riguarda la decorazione sulla Torre. Prima dell'anno novello li spedirò a V. S., sperando vengano accettati per il buon animo del donatore"<sup>57</sup>.

Pochi giorni dopo, il 28 dicembre, Mandrone comunicava a Ricci l'avvenuta spedizione degli acquerelli: "Mi pregio annunziare a V. S. di avere spedito raccomandata n° 6 piccoli disegni colorati, sperando in bene. Le iscrizioni le ho fatte a matita, perché se non fossero di gradimento di V. S. possa rimediare cancellandole. Li ho tenuti un po' forti, perché, mi pare, V. S. dicesse di volerli riprodurre, e così andrebbero meglio"<sup>58</sup>.

Da questa ricomposizione dei decori architettonici e araldici che ornavano le torri delle Donne e del Pennello ha preso avvio il progetto *Tracce in luce*.

### *La ricerca negli archivi fotografici*

L'indagine storica non si è limitata alla documentazione archivistica e alle testimonianze cronachistiche; come dimostrano gli acquerelli di Mandrone, il degrado delle superfici dipinte sui prospetti ha fatto registrare una accelerazione notevole dagli anni Cinquanta del Novecento in poi. Tale evidenza ha consigliato di scandagliare gli importanti fondi che raccolgono immagini fotografiche risalenti agli ultimi anni dell'Ottocento e ai primi anni del secolo successivo, conservati dal Gruppo di documentazione vignolese Mezaluna-Mario Menabue e dalla Biblioteca Comunale di Vignola Francesco Selmi. Alcune di queste foto mostrano con chiarezza l'estensione della superficie anticamente decorata, ma non i particolari dei fregi, difficili da immortalare per le attrezzature fotografiche assai rudimentali dell'epoca.

Concentrando l'attenzione sulla torre del Pennello si è giunti a spiegare la permanenza, nell'angolo in cui il torrione si raccorda con la facciata sud, del più

<sup>57</sup> Biblioteca Classense di Ravenna Carte Ricci, Carteggio Ricci, Monumenti, 1931, n. 66<sup>21</sup>

<sup>58</sup> Biblioteca Classense di Ravenna Carte Ricci, Carteggio Ricci, Monumenti, 1931, n. 66<sup>24</sup>.

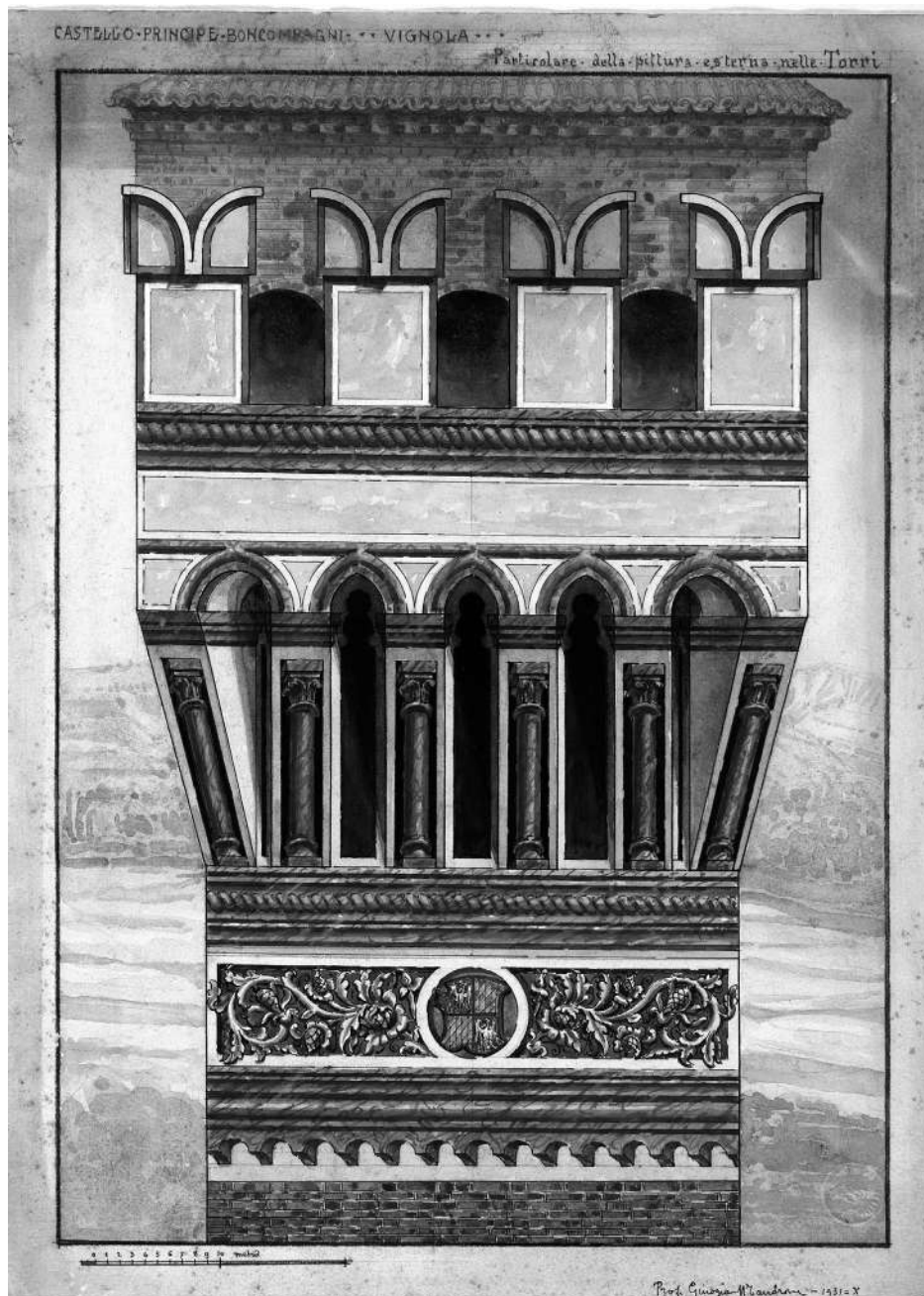


Fig. 5 - Prof. Ginogiano Mandrone, *Castello Principe Boncompagni Vignola. Particolare della pittura esterna nelle Torri*, 1931 = X, indicazione di scala nel rapporto di dieci centimetri = metro, acquerelli colorati, matita e china su carta, 33,8x24,9 cm. (Istituzione Biblioteca Classense di Ravenna, Carte Ricci, b. 29, fasc. 233, n. 5).

consistente e importante resto delle pitture esterne quattrocentesche, che mostra un disegno ed una colorazione in larga parte coerente con la ricostruzione proposta da Mandrone, a cui non era dato di poter osservare questo significativo frammento di decorazione. Una serie di immagini risalenti ai primissimi anni del Novecento mostrano, infatti, i beccatelli della facciata orientale del Pennello parzialmente occultati da un condotto di scarico proveniente dall'interno della Torre e che percorre tutto l'edificio verso il basso.

Se si confronta tale testimonianza fotografica con alcune raffigurazioni pittoriche risalenti alla fine del Settecento e ai primi anni dell'Ottocento si nota come queste ultime mostrino ancora la garitta sommitale di avvistamento che ha dato il nome alla Torre (il *Pennello*), mentre non c'è traccia dello scarico esterno. Ciò lascia intendere come nei primi decenni del XIX secolo il Torrione sia stato oggetto di alcuni importanti interventi di trasformazione, tra cui la rimozione della guardiola, indotti con tutta probabilità da una nuova destinazione d'uso dei locali posti nella sua parte superiore, divenuti l'abitazione del custode delle prigioni per i detenuti politici.

Una descrizione della torre risalente al 1852 conferma tale scenario: “nell'angolo sud ovest delli corridoi, con scaletta in cotto si ascende ad una prigione completa ricavata nella Torre del Pennello (...) Seguita la scaletta fino all'ultimo piano di questa Torre ove trovasi l'abitazione del custode delle Carceri Politiche, composto dello smonto della scaletta, di camerotto al sud, di cucina, di camera da letto, e di sgombro con lavello e topico. Sul camerotto avvi un tassello praticabile con scala a mano, e sulla cucina e camera da letto altro tassello, a cui si ha accesso per una scala ristretta a chiocciola al capo della quale vi è un abbaino privo d'imposta che mette sul tetto”<sup>59</sup>.

Il condotto di scarico serviva il *lavello* e il *topico* ed è stato utilizzato sino alla seconda metà degli anni Trenta del Novecento. Un'immagine risalente ai primi anni Quaranta, infatti, mostra il Pennello privo dello scarico che con il suo onorato servizio ha contribuito a salvare in parte i motivi decorativi, consentendo di poter sottoporre ad una prima importante validazione la ricomposizione proposta nel 1931 da Mandrone. Ciò che egli aveva osservato era compatibile con i lacerti che si vedono oggi sulle mura castellane? Erano sfuggiti al suo occhio, che non poteva avvalersi delle tecnologie odierne per l'osservazione e il rilievo architettonico, piccoli frammenti di grande importanza per la ricomposizione fedele dei decori? Trascinato dall'entusiasmo e dalla speranza di ottenere una nuova commessa, Mandrone aveva forse calcato la mano, abbellendo i disegni ad arte con particolari inesistenti? I temi decorativi osservati sulla torre delle Donne si ripetevano uguali anche sulla torre del Pennello e sulle facciate del maniero? Queste ed altre domande esigevano risposte.

---

<sup>59</sup> *Descrizione dei fabbricati rustici ed urbani posti nei territori di Vignola, Savignano, Monte Bonello, e Zenzano spettanti a Sua Eccellenza il Sig. D. Antonio Boncompagni Ludovisi...*, [1852] Archivio Segreto Vaticano, Archivio Boncompagni Ludovisi, b. 751, ff. 624 v.-625 r.





Fig. 6 -La Rocca di Vignola vista da sud in una cartolina di Francesco Tavoni di inizio Novecento. È ancora ben evidente l'estensione delle superfici anticamente decorate, identificabili dal colore bianco o chiaro delle compagini murarie (Archivio Segreto Vaticano, Archivio Boncompagni Ludovisi, b. 719A, fasc. 29, f. 376r.).

### *Le decorazioni dei merli a coda di rondine: una ricostruzione problematica*

Una prima accurata verifica ha interessato le decorazioni dei merli a coda di rondine che orlavano le cortine del maniero. Come segnalato in precedenza, nella Rocca di Finale, ampliata tra il 1425 e il 1436 subito dopo la conclusione dei lavori a Vignola<sup>60</sup>, sono ancora visibili motivi decorativi molto simili a quelli vignolesi. Il lavoro di comparazione tra i due programmi iconografici ha immediatamente evidenziato la presenza a Finale di merlature dipinte nel dado e nelle code di rondine, con fiori e racemi distribuiti sulla parte esterna del merlo, nell'intradosso degli archi di raccordo tra merlo e merlo e nelle spallette delle finestre. In particolare, il tema della melagrana o mela granata si ripeteva con disegno e coloriture del tutto simili a quelle che si possono osservare negli intradossi e nelle spallette dei merli della torre delle Donne e in quelli della torre del Pennello.

<sup>60</sup> Per un approfondimento sulle vicende costruttive e sulle decorazioni esterne e interne della Rocca di Finale Emilia si rimanda allo studio assai esauriente di RIGHINI, op. cit.

Nella ricostruzione di Mandrone, le pareti esterne dei merli presentano una bordatura rossa, confermata nella prima fase dell'indagine, anche dalle foto scattate con un drone (piccolo elicottero a pilotaggio remoto).

Solo a seguito di esame diretto e ravvicinato, grazie al montaggio del ponteggio per il restauro della torre del Pennello, è stato possibile scoprire un'altra serie di minuti frammenti di colore distribuiti sulle pareti esterne dei merli, che i rilievi condotti con l'aeromobile non avevano svelato chiaramente.

In seguito a nuove ricerche è stato possibile intuire che anche le pareti esterne dei merli delle torri ospitavano motivi vegetali, come è confermato da alcuni frammenti visibili sulle merlature della Rocca di Finale e dal confronto con altre decorazioni all'interno del maniero vignolese. A tal riguardo si può visitare la splendida Sala del Padiglione (al primo piano della Rocca) sulle cui pareti sono riconoscibili le mura merlate che fanno da cornice al matrimonio tra Ambrogio Contrari e Battistina Campofregoso celebratosi nel 1461. Nella raffinata scenografia del giardino pensile della Rocca, che definisce lo spazio della rappresentazione, appaiono le mura merlate dipinte con i motivi della melagrana e delle sue inflorescenze.

Nonostante gli studi condotti abbiano apportato nuove informazioni per la comprensione dei motivi decorativi dei merli, i piccoli frammenti dipinti giunti sino a noi non hanno consentito di proporre una versione completamente attendibile del disegno e dei colori. Si è dunque preferito formulare alcune ipotesi di come potevano presentarsi le facciate esterne delle merlature, una certezza si è comunque raggiunta: il tema raffigurato era quello della melagrana.

### *Le migliori tecnologie rendono visibile l'invisibile*<sup>61</sup>

Documenti e frammenti sono stati i principali protagonisti di *Tracce in Luce*. Alle testimonianze rinvenute negli archivi si è già accennato, mentre per la ricerca dei frammenti delle antiche decorazioni più confusi e nascosti si è fatto ricorso ad altri utensili e strumenti di conoscenza, gli apparati d'indagine tecnico-scientifica, mai dimenticando lungo tale cammino le considerazioni di Gaston Bachelard: “Tutto è indizio [...] più è lieve l'indizio, più acquista senso, poiché indica un'origine. Assunti in quanto origini, tutti gli indizi sembrano dare inizio continuamente, instancabilmente, al racconto. Da esso riceviamo lezioni elementari di genio”<sup>62</sup>.

I termini ‘utensile’ e ‘strumento’ si sono intesi secondo la definizione ormai classica che ne ha dato Alexandre Koyré: il primo è un oggetto che prolunga e potenzia l'azione delle nostre membra, dei nostri organi sensibili, qualcosa che appartiene al mondo del senso comune<sup>63</sup>. Il secondo non è un prolungamento dei

<sup>61</sup> L'affermazione è del neuroscienziato B. LOTTO, *Percezioni. Come il cervello costruisce il mondo*, Torino 2017, p. 249. L'autore motiva l'affermazione con queste parole: “tali tecnologie aprono la strada a nuove conoscenze, trasformando le nostre idee su noi stessi e sul mondo. Non solo mettono in discussione la veridicità di ciò che diamo per scontato, ma offrono anche l'opportunità di una nuova, più vasta, più complessa serie di assunti. Ci spingono a cambiare prospettiva...”.

<sup>62</sup> G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Bari 2011, p. 209.

<sup>63</sup> Per approfondire questo importante tema della riflessione storico-filosofica sulla scienza si rimanda

sensi, bensì una materializzazione del pensiero che supera il mondo del senso comune, un apparato che soddisfa la necessità di guardare in maniera diversa le cose, elaborando conoscenze e visioni innovative.

La verifica critica delle proposte di ricomposizione dei decori esterni sulla Rocca di Vignola si è dunque avvalsa di utensili come l'occhio fotografico montato su drone, prolungamento dell'apparato visivo umano, applicato per la prima volta al rilievo verticale di facciate d'edifici, o i pennelli e gli acquerelli che hanno riprodotto i colori delle decorazioni antiche. Tra gli strumenti si possono invece annoverare i modelli tridimensionali (3D) ricavati da nuvole di punti ottenute tramite la scansione laser – che tanta importanza hanno avuto nel definire gli elaborati di progetto – e i programmi di fotoritocco impiegati per ricucire virtualmente i lacerti delle decorazioni. Anche le videoproiezioni architettoniche, innovativa forma di divulgazione dei risultati delle ricerche, il cui valore non si deve diluire nel pur importante momento dell'evento spettacolare, sono strumenti che aiutano a scoprire/riscoprire la Rocca osservandola con nuovi occhi, dissigillando inaspettate conoscenze storiche, culturali e artistiche che mutano in profondità l'immaginario di chi osserva.

#### *La campagna di rilievo con tecnologia laser scanner 3D e i rilievi fotografici da drone<sup>64</sup>*

Per studiare da vicino i resti di tutti gli intonaci storici decorati posti a circa 30 metri di altezza e in punti non agevoli da raggiungere senza potersi avvalere di un ponteggio (installato sette mesi dopo l'avvio di *Tracce in luce*), è stato necessario ricorrere ad apparati tecnologici che permettessero in tempi brevi l'avvicinamento non invasivo alle superfici, evitando l'impiego di complessi e costosi apparati di elevazione (impalcature, bracci mobili, ecc.). Si è così proceduto ad un rilievo indiretto dei prospetti ovest e sud della Rocca, al fine di raccogliere informazioni geometriche e fotografiche di dettaglio attraverso l'integrazione di differenti tecniche:

#### *Rilievo tridimensionale con laser scanner 3D*

Questo tipo di strumentazione ha permesso di acquisire, in tempi brevi, una nuvola tridimensionale di punti a maglia millimetrica di due facciate della Rocca, con un elevatissimo grado di dettaglio dei particolari architettonici anche da distanze superiori ai 250 metri. La banca dati così acquisita, disponibile anche per interventi di restauro futuri, ha costituito una base metrica indispensabile per

---

al classico lavoro di questo importante esponente della riflessione filosofica sull'evoluzione del mondo scientifico: A. KOYRÉ, *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione*, Torino 2014.

<sup>64</sup> La campagna preliminare di rilievo tridimensionale delle compagini murarie esterne della Rocca è stata condotta con un laser scanner, dispositivo capace di emettere un impulso elettromagnetico (il laser) in direzione di un punto e di ricevere il segnale riflesso, misurando l'intervallo di tempo trascorso e quindi la distanza tra lo strumento e la parete rilevata. Sia i rilievi, sia la campagna fotografica con drone, sono stati condotti dalla società di archeologi e topografi Akhet S.r.l di Roma.

avviare le fasi successive di progettazione e analisi dei disegni architettonici, mettendo a disposizione degli operatori tutte quelle misure e informazioni necessarie per un corretto studio del monumento finalizzato agli interventi di restauro conservativo, consolidamento statico e prevenzione antisismica.

Dalla nuvola di punti 3D sono state estrapolate singole porzioni di dati per generare modelli tridimensionali di dettaglio, impiegati nell'approfondimento degli aspetti più strettamente architettonici e strutturali del monumento. Da tali modelli sono state ricavate tavole di sezioni-prospetto, procedendo inoltre a verifiche sulla verticalità della torre del Pennello – per determinare con precisione la presenza di parti spioombanti – e si è ottenuta una documentazione tridimensionale dell'edificio.

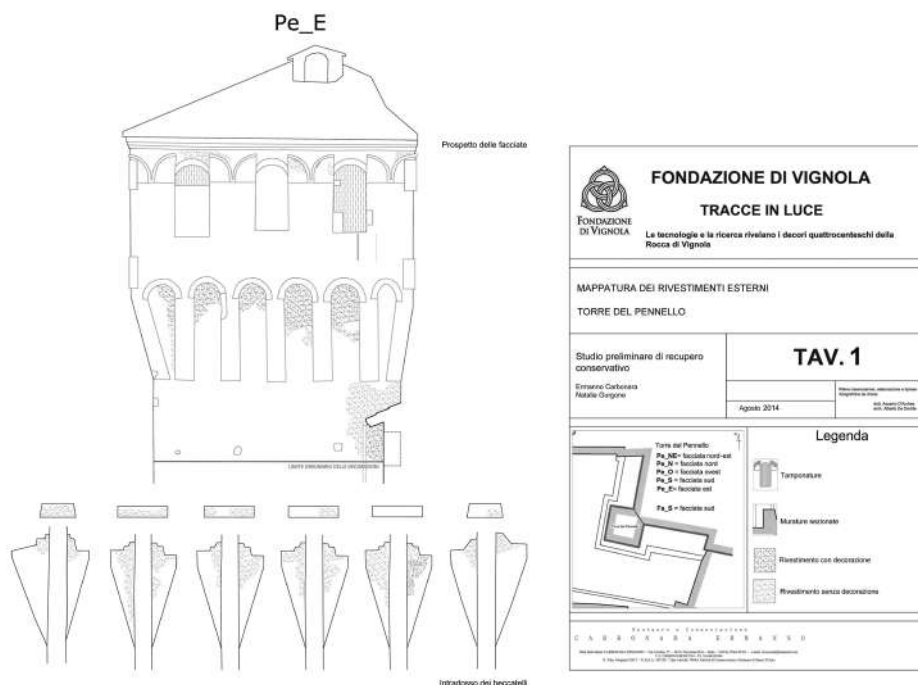


Fig. 7 -Tavola con la mappatura dei rivestimenti esterni della facciata est della Torre del Pennello, realizzata confrontando i dati emersi nelle operazioni di rilievo con il laser scanner 3D e la fotografia architettonica da drone.

Lo sviluppo delle porzioni di dati tratti dalla nuvola tridimensionale di punti ha riguardato anche le superfici interne dei beccatelli, strutture a sbalzo formate da un archetto poggiate su mensole aggettanti. Lo studio ha individuato sette tipologie diverse di dimensioni di questi elementi architettonici, che l'occhio non riesce a percepire da terra. L'analisi delle superfici interne dei beccatelli ha assunto una particolare importanza nello sviluppo di *Tracce in luce*, poiché

tali superfici ospitano ancora le porzioni di affresco in migliore stato di conservazione, che hanno fornito riferimenti utili per lo studio dei disegni e dei colori originali.

Dal punto di vista del restauro conservativo dei lacerti di intonaco quattrocentesco<sup>65</sup>, l'inserimento nelle maglie tridimensionali del modello, geometricamente precise, delle immagini digitali ad alta risoluzione ottenute dal drone, ha permesso di realizzare modelli 3D foto-realistici dello stato di fatto, da cui sono state riprodotte tavole nelle scale desiderate per la messa a punto degli interventi diretti sui manufatti.

### *Documentazione fotografica e video con drone*

I rilievi video fotografici ad alta risoluzione si ottengono installando su un velivolo a pilotaggio remoto fotocamere digitali reflex ad alta risoluzione. Tale soluzione tecnica, di recentissimo sviluppo nel settore dei beni culturali, è stata impiegata per ottenere immagini zenitali da cui derivare la cartografia a grande scala dei siti archeologici. In *Tracce in luce* è stata applicata in modo del tutto originale (rilievo in verticale lungo le pareti), svolgendo un ruolo fondamentale poiché ha restituito immagini fotografiche ad alta risoluzione scattate da un punto di vista privilegiato, prossimo alle parti alte dei paramenti murari.

Attraverso un'accurata programmazione dei piani di volo, sono stati realizzati anche video panoramici dall'alto, con punti di ripresa fuori portata per le tradizionali tecniche fotografiche. L'adozione di questa tecnologia ha permesso quindi un'attenta e preliminare ispezione delle parti più alte e difficili da raggiungere (le torri, l'interno dei beccatelli).

Le indagini si sono avvalse anche del ponteggio che ha circondato la torre del Pennello per consentire il restauro strutturale e conservativo. La visione dall'impalcatura ha consentito di completare il lavoro di dettaglio con l'analisi ravvicinata dei frammenti dipinti, soprattutto laddove, per ragioni di sicurezza, il drone non si era potuto avventurare. L'incontro *vis à vis* con le pareti ha permesso di confermare alcune ipotesi di ricomposizione delle decorazioni e di abbandonarne altre, completando la ricostruzione del disegno e dei suoi colori.

### *Lo studio preliminare per la conservazione materiale delle ultime preziose tracce di affreschi originali<sup>66</sup>*

Il ricorso alle nuove tecnologie di rilievo, le elaborazioni informatiche dei dati acquisiti, e lo studio delle fonti storiche hanno potenziato le capacità d'analisi e di intervento indispensabili per ottenere la conservazione degli ultimi preziosi lacerti dipinti.

---

<sup>65</sup> Il restauro conservativo è stato realizzato dalla ditta CandiniArtImpresa di Restauro s.r.l. L'intervento di restauro architettonico e di consolidamento statico-architettonico sono stati realizzati dall'ingegner Roberto Luppi e dall'architetto Vincenzo Vandelli (Progettisti Associati).

<sup>66</sup> Lo studio preliminare di conservazione è stato redatto da Ermanno Carbonara e Natalia Gurgone.



I dati raccolti nella prima fase del progetto *Tracce in Luce* hanno consentito la stesura di uno studio preliminare, i cui risultati sono stati condivisi con i tecnici che hanno consolidato e restaurato le pitture quattrocentesche superstiti. Tale studio ha elaborato i dati ottenuti dai rilievi per conseguire una prima precisa misura e un inquadramento tipologico generale delle superfici architettoniche della Rocca e delle sue torri. Subito dopo si è ricavata una prima mappatura ed una quantificazione esatta – per ciascuna facciata – delle porzioni di intonaco originale che ancora conservano la pellicola pittorica e quelle che l’hanno ormai perduta.

La mappatura, integrata dalla campagna fotografica da drone, ha permesso di conoscere accuratamente lo stato di conservazione delle porzioni di intonaco ancora *in situ*, ricavando tavole tematiche sullo stato degli intonaci storici e identificando le problematiche di degrado e la loro reciproca interazione.

I dati così elaborati sono stati impiegati per la redazione del progetto di restauro degli intonaci storici e degli apparati murari della torre del Pennello, programmando un intervento rispondente alle reali esigenze conservative.

### *Il restauro virtuale come studio per la corretta interpretazione dei motivi decorativi<sup>67</sup>*

L’acquisizione di immagini molto ravvicinate delle superfici ha rivelato l’estrema precarietà dei frammenti di pittura murale, che oltre a rendere necessario un urgente intervento di recupero delle parti dipinte comprometteva la corretta interpretazione dei motivi decorativi, poiché piccole lacune, depositi secolari ed incrostazioni di vario genere interrompevano la pellicola pittorica, rendendo difficile l’identificazione degli elementi formali e cromatici delle decorazioni.

L’incognita è stata superata grazie ad un minuzioso lavoro di ricucitura delle parti dipinte; ognuno degli elementi decorativi è stato sottoposto ad un restauro virtuale realizzato al computer con specifici programmi di fotoritocco. Dal materiale fotografico originario ottenuto dagli scatti ravvicinati col drone, si è giunti ad immagini ottimizzate, in cui dagli elementi decorativi riemergeva il potenziale espressivo originario. Immagini virtuali dunque, in seguito replicate per ottenere un fondamentale tassello nel complesso studio di ricomposizione dell’apparato decorativo esterno della Rocca.

### *La comparazione delle informazioni: un’indagine avvincente per ricomporre ciò che è stato sgretolato dal tempo*

La notevole messe di informazioni raccolte sul campo ha dovuto essere organizzata sistematicamente, ogni dato emerso è stato confrontato con gli altri per verificare la ricostruzione dei decori proposta da Mandrone e soprattutto

---

<sup>67</sup> La procedura di restauro virtuale mediante l’impiego di un programma evoluto di trattamento delle immagini digitali è stata messa a punto da Ermanno Carbonara.

per conoscere il disegno, i colori, le forme e le intenzioni delle maestranze che realizzarono l'opera nei primi decenni del Quattrocento.

Questa è stata una delle fasi più avvincenti del progetto, in cui è entrata in gioco la capacità di intuizione e interrogazione dell'occhio umano, che a differenza di quello tecnologico, possiede l'abilità di spostare il punto di osservazione quando necessario e di integrare lo sguardo con l'esperienza. Tale esercizio di collazione si è basato sulla conoscenza delle tecniche di costruzione e di esecuzione pittorica, sul raffronto con altre decorazioni della Rocca e con le pitture dello stesso periodo esistenti in castelli e monumenti di ambito estense. Queste indagini sono state sistematizzate in una serie di elaborati qui di seguito descritti:

#### *Tavola sinottica di verifica della ricostruzione proposta da Mandrone*

La tavola sinottica ha comparato le immagini dei frammenti pittorici esterni e di alcuni motivi delle pitture all'interno della Rocca con l'acquarello di Mandrone, fornendo una visualizzazione immediata delle differenze fra la ricostruzione degli anni Trenta e i dati reali acquisiti. Certamente si può affermare che gli occhi del pittore-restauratore non si erano eccessivamente ingannati. Ma nella sua ricostruzione ci sono alcune sviste e lacune; se da un lato la sua visione era privilegiata, come è dimostrato dalle foto storiche che mostrano una presenza più cospicua dei resti di decorazione rispetto ad oggi, dall'altro occorre ricordare come Mandrone non disponesse delle tecnologie odierne per il rilievo indiretto delle superfici, limite questo che fu all'origine di molte delle sue 'sviste'.

Ecco un breve riassunto, in forma di elenco, degli errori riscontrati nella ricostruzione del pittore-restauratore.

- Tutte le merlature erano dipinte con motivi vegetali, evidenza che Mandrone non riporta e resta di difficile ricomposizione anche oggi;
- Le monofore all'interno dei beccatelli erano disposte su due ordini invece che su uno;
- La forma della trilobatura delle monofore era diversa da quella proposta nell'acquarello;
- La soglia della monofora che disegna Mandrone non era dipinta, poiché le maestranze avevano concepito la decorazione per una visione prospettica dal basso, che non avrebbe consentito la visione di tale elemento;
- Per lo stesso principio non era dipinto nemmeno il plinto del capitello di base della colonna;
- Il fondo su cui è appoggiato lo stemma dei Contrari nel fregio molto probabilmente era azzurro e non giallo;
- Nell'intervallo fra gli archetti pensili era presente un motivo nero a composizione triangolare che rappresentava una superficie illusivamente traforata, analoga ad altri motivi decorativi interni alla Rocca, che Mandrone non raffigura.

La principale e più evidente intenzionalità del programma pittorico originale mirava ad attribuire un tocco di leggerezza, di trasparenza – in linea con gli stilemi dell’architettura gotica intenti a far trapelare le forme dell’interno ponendole in relazione con quelle dell’esterno – ed anche di *leggiadria civile* all’organismo architettonico, nato come massiccia fortificazione militare. A tal riguardo Hegel, nella sua *Estetica*, ha osservato che l’architettura gotica si adoperava per far sì che i suoi edifici apparissero più grandi e soprattutto più alti rispetto a quanto non fossero in effetti, non accontentandosi di *superfici omogenee*, ma operando per la loro ripartizione: “secondo forme che a loro volta accennano a tendere verso l’alto. Ad esempio pilastri, archi acuti e triangoli acuti che si innalzano su di essi che ritornano anche nella decorazione (...) Per un verso l’occhio scorge, in dimensioni senza dubbio smisurate, però in chiara articolazione le linee principali più marcate, per l’altro verso ravvisa una pienezza e una varietà illimitate di motivi decorativi leggiadri, di modo che a quanto è più universale e semplice si contrappone la particolarità più varia”<sup>68</sup>.

*Dalle tavole di dettaglio ad acquarello alla ricomposizione digitale dei decori*<sup>69</sup>

Le decorazioni architettoniche, che percorrevano perimetralmente tutte le parti sommitali della Rocca, erano proporzionate alle dimensioni dell’architettura sottostante, alla quale si adattavano perfettamente. In particolare, dai rilievi svolti è emerso che i torrioni della Rocca presentano misure differenti tra loro nei loro principali elementi costitutivi; la dimensione delle singole torri, ognuna diversa dall’altra, la larghezza delle facciate, l’ampiezza dei singoli beccatelli. Dallo studio dei frammenti è emerso, infatti, che le membrature architettoniche dipinte, simili nella forma e nell’aspetto generale, variavano per armonizzarsi alle singole facciate nel numero di modanature ed elementi o nella larghezza delle finestre (le monofore), conferendo a tutto l’edificio, un aspetto armonico ed equilibrato. Nella ricostruzione dei decori la scelta del percorso digitale è stata dunque fondamentale, poiché ha permesso di ridisegnare le decorazioni e posizionarle fedelmente con il reale prospetto architettonico di ogni facciata.

Affidarsi unicamente ai formati digitali non avrebbe comunque consentito di ricomporre con acribia filologica le decorazioni. Per questa ragione, si sono realizzate tavole ad acquarello che forniscono una rappresentazione cromatica, per singoli particolari, dei vari elementi che componevano le decorazioni esterne. Questi elaborati, insieme allo studio dei colori, sono stati concepiti con l’intendimento di ripercorrere le procedure seguite in origine nella realizzazione dei decori. I due acquerelli con lo studio cromatico mostrano una campionatura dei colori originali e le gradazioni dei toni impiegati per la stesura degli effetti

<sup>68</sup> HEGEL, op. cit., pp. 344-345.

<sup>69</sup> Questo paragrafo è stato in larga parte redatto da Natalia Gurgone che ha curato la restituzione grafica e cromatica ad acquarello dei motivi decorativi insieme a Marcella Morlacchi.

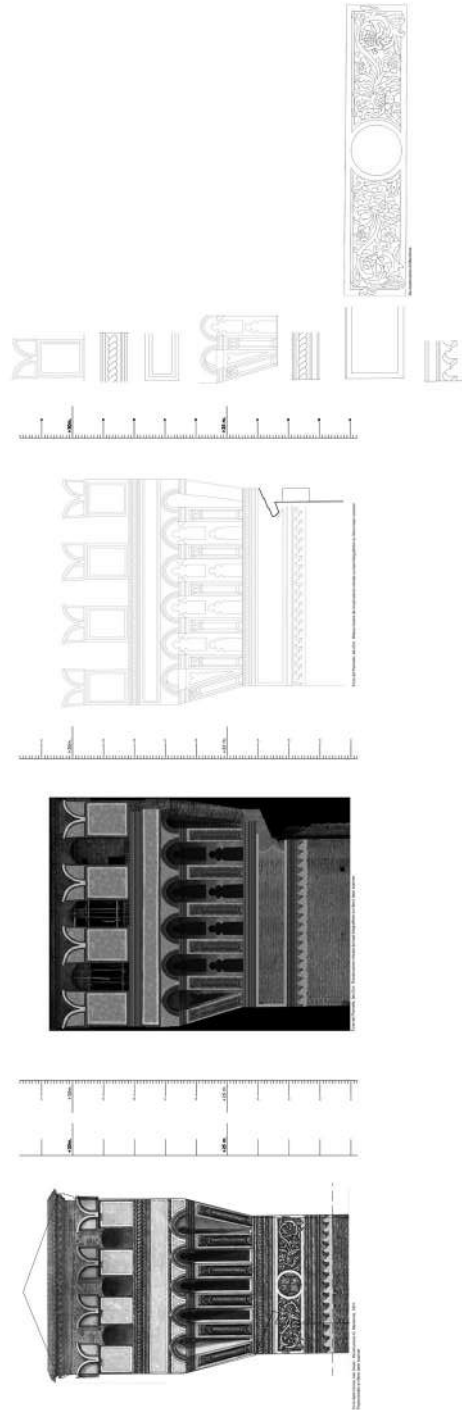


Fig. 8 - Tavola in cui a partire dall'acquerello di Mandrone riguardante la Torre delle Donne (a sinistra) si riportano le informazioni riguardanti le decorazioni, corrette rispetto al disegno del pittore-restauratore, sul corpo della Torre del Pennello, ricavando il profilo a fil di ferro del ciclo decorativo e la sua scomposizione nelle diverse componenti.

chiaroscurali. Da un successivo confronto di alcuni particolari con le pitture, molto simili per fattura e periodo, visibili nel sottotetto di Casa Romei a Ferrara, è emersa una evidente vicinanza tra le ricomposizioni vignolesi e i decori originali dell'edificio ferrarese.

I disegni acquerellati degli elementi della decorazione sono stati raffigurati in una scala metrica che consente di apprezzare il grado di dettaglio con cui realmente furono dipinte le varie parti della decorazione quattrocentesca. Realizzati nella fase di ricostruzione dei decori, questi acquarelli hanno costituito l'anello di congiunzione fra la ricomposizione manuale delle decorazioni e quella digitale finalizzata alle videoproiezioni.

A tal riguardo, le tavole acquarellate sono state digitalizzate e inserite in un apposito programma, che le ha ricomposte sulle linee del disegno dell'impianto decorativo di ogni facciata. Le stesure di colore che compongono il chiaroscuro pittorico sono state divise per livelli in modo tale da consentire la videoproiezione architeturale dei decori secondo l'ordine e le procedure di esecuzione tecnica originale.

*Il ritorno di un capolavoro: tavole ad acquarello che ricompongono l'aspetto generale delle decorazioni quattrocentesche sulla Rocca*

Una volta ultimata la ricomposizione delle decorazioni, con quali tecniche presentarla? La risposta al quesito è stata una delle ultime prove che il progetto *Tracce in luce* ha dovuto affrontare. Si è scelto un metodo di lavoro che ha impiegato tecniche sia manuali che digitali, per riportare in luce gli antichi decori e poterne offrire una lettura coerente, fedele e condivisibile con tutti.

Il percorso 'manuale' ha inteso inserirsi in termini di continuità metodologica e figurativa con lo spirito che ispirò Mandrone nella riproposizione dei decori, ovvero una forte propensione per la consolidata documentazione grafica e le sue tecniche, indotta e seguita da vicino da Corrado Ricci negli anni Trenta, ma utile e valida ancora oggi.

Il disegno e i colori delle antiche decorazioni della Rocca di Vignola sono stati affidati alla matita e agli acquarelli dell'architetto Marcella Morlacchi, ex docente di Disegno e Rilievo dei monumenti presso la Facoltà di architettura "La Sapienza" e nota autrice di splendidi rilievi ad acquarello delle più belle piazze e strade di Roma, tavole in cui la precisione scientifica si fonde con l'accurata indagine storica dei monumenti e con lo studio del colore.

Le decorazioni sono state ridisegnate fedelmente sui rilievi di prospetto, realizzando due tavole di restituzione grafica e cromatica in scala 1:50 delle facciate sud e ovest della Rocca. L'uso dell'acquarello, per le caratteristiche stesse di questa tecnica, impiegata sin dall'antichità nella stesura dei colori sull'intonaco fresco, ed oggi ampiamente seguita nelle tecniche di integrazione e restauro delle pitture parietali, permette attraverso la stesura di velature trasparenti, di mantenere intatte le linee del disegno, evidenziando fedelmente le forme e i colori dei dipinti che ornavano la rocca di Vignola sei secoli fa.



### *Le videoproiezioni architettureali come strumento e macchina poetica*

Le videoproiezioni architettureali sono basate su una tecnica software di “video mapping”: inizialmente vengono tracciati gli elementi geometrici costitutivi delle facciate della Rocca e le linee degli ordini architettonici delle superfici; successivamente si approda ad una *mappatura* completa dell’architettura dell’edificio. Da essa scaturisce un modello tridimensionale della superficie stessa, che tramite la videoproiezione interagisce con le forme della costruzione. Seguire il percorso della ricomposizione digitale ha consentito in tempi ridotti una notevole versatilità e accuratezza.

Si genera, infatti, un diverso aspetto della Rocca grazie agli effetti delle linee, delle forme, delle luci e delle ombre virtuali proiettate, con la possibilità di modificare gli elementi costitutivi e introdurre le decorazioni e gli ornamenti originariamente esistenti. Così i risultati delle indagini e dello studio sono stati coerentemente animati e ottimizzati secondo una regia apposita, per confluire in una produzione video da sovrapporre direttamente sulle pareti esterne del monumento.

Le videoproiezioni sono state scelte come nuova forma di condivisione e divulgazione scientifica e storica che rafforza il rapporto fra contenuti, oggetto e fruitori. La componente scenografica non vuole avere un carattere congesto e meramente spettacolare, intende bensì generare nuove percezioni e perciò inedite consapevolezza culturali in chi osserva la Rocca, giacché “se modifichiamo il nostro ambiente, modifichiamo il nostro cervello”<sup>70</sup>.

L’impiego della luce per la presentazione di studi e ricerche offre, inoltre, nuove modalità di recupero non invasivo delle opere d’arte del passato e un’ampia e potenzialmente inesauribile possibilità di aggiornamento dei contenuti in funzione dell’avanzamento delle conoscenze. La sinergia tra forme tradizionali e innovative della rappresentazione grafica dei risultati ottenuti assicura coerenza espressiva, riconoscibilità e nuova originalità agli esiti della ricerca. Le videoproiezioni realizzate a Vignola per la prima volta nel 2015 hanno ottenuto un notevole successo di pubblico ed il prestigioso patrocinio dell’UNESCO in occasione dell’*International Year of Light 2015*. Siamo al cospetto di una macchina poetica, che supera la realtà percepita dai nostri occhi, notoriamente deboli e facilmente ingannabili. Certamente le ricomposizioni proiettate mutano profondamente la percezione dell’edificio storico, con delicatezza e rispetto – la luce che trasporta informazioni non è invasiva –, con modestia – i contenuti proiettati possono essere messi in discussione, senza provocare drammi, da ogni nuova scoperta archivistica o architettonico-decorativa scientificamente fondata, che integri e migliori la ricomposizione precedente –, in modo economicamente vantaggioso rispetto alle tecniche tradizionali. A tutto ciò si deve aggiungere la riscoperta di una manifestazione importante dell’espressività culturale e artistica italiana, adatta forse a consolidare e rinnovare una corrente di affezione

<sup>70</sup> LOTTO, op. cit., p. 147.

e giustificato orgoglio, scevro da narcisismi e campanilismi, per i valori materiali e non materiali ereditati con il nostro patrimonio storico-artistico e architettonico.

Per tali ragioni si sta adesso (gennaio 2018) definendo un progetto che prevede la ricomposizione e la proiezione, realizzata con nuovi proiettori, delle antiche decorazioni che abbellivano i prospetti di importanti edifici di ambito estense (Casa Romei, Palazzo Schifanoia, Castello Estense, Rocca di Finale, Rocca di Vignola, Rocca di Spilamberto, Palazzo Ducale di Sassuolo, Rocca di Scandiano)<sup>71</sup>, con l'intento di presentare l'evoluzione dell'arte delle facciate dipinte dal Quattrocento al Seicento, in uno spazio culturale tra i più vivaci ed interessanti in Italia sul piano culturale ed artistico.

---

<sup>71</sup> Gli ideatori del progetto sono Marco Grassivaro e Achille Lodovisi con la collaborazione e il sostegno di Carla Di Francesco, Vincenzo Vandelli e Massimiliano Righini.

# **INDICE**

## ATTI

- Cariche sociali .....	pag. V
- Soci (al 31.12.2017).....	« V
- Calendario adunanze.....	« XII

\* \* \*

- Relazione del segretario generale sulla attività svolta dalla Deputazione di Storia Patria nell'anno accademico 2016-2017 .....	« XVI
---	-------

## MEMORIE

RITA SEVERI: Giacomo Castelvetro (1546-1516) modenese, in Inghilterra, Scozia e Scandinavia .....	« 3
GRAZIELLA MARTINELLI BRAGLIA: Il <i>Ritratto di letterato</i> , presunto Giacomo Castelvetro, di Ercole dell'Abate nella Modena fra eresie e Controriforma .....	« 27
GYÖRGY DOMOKOS: Fonti modenesi sulla vita musicale nel rinascimento in Ungheria .....	« 43
ACHILLE LODOVISI: Tracce in luce .....	« 59
CORRADO LAVINI: Gabriele Falloppio (1523-1562), maestro di anatomia .....	« 93
ENZO GHIDONI: Pichianerie (13).....	« 105
FEDERICA DALLASTA: In un vicolo cieco. La violenza di genere nei ducati estense e farnesiano fra il XVI e il XVIII secolo .....	« 133
MASSIMO PIRONDINI: Sette lettere da Roma: il pittore, il conte e l'arcivescovo .....	« 169
LIDIA RIGHI GUERZONI: Il ritrovamento della statua di santa Filomena di Prudenzi Piccioli (1842) .....	« 191
FRANCESCO SALA: Un disegno inedito di Adeodato Malatesta. Il Gesù bambino della pala di Panzano .....	« 203
GIAN LUCA SIMONINI: Fisionomia del giardino nei domini austro-estensi (parte II)...	« 225
MIRKO TRAVERSARI: Ricostruzione paleodemografica della popolazione naturale di Roccapelago attraverso lo studio dei registri parrocchiali.....	« 265

DILETTA BIAGINI: La peste del 1630 a Modena attraverso lo studio dei registri parrocchiali e dei resti umani.....	« 279
FRANCESCO GHERARDI: <i>La Sposa Franzesca</i> di Pietro Ercole Gherardi: un monumento inedito del dialetto modenese al tempo di Lodovico Antonio Muratori.....	pag 299
SABINA GHIRARDI: Suggestioni manzoniane sulle sponde del grande fiume: il racconto lungo di Serafino Prati <i>I barcaioli del Po</i> .....	« 333
RICCI: Fonti per la storia di Massa. Appunti per un <i>corpus</i> delle pergamene duecentesche e delle fonti scritte riguardanti Massa di Lunigiana.....	« 343

#### ARCHAEOLOGICA

LAURA PARISINI: L'infanzia nel mondo romano: testimonianze epigrafiche dal Modenese	« 365
DONATO LABATE: 'Archeologia delle chiese' a Modena: ricerche archeologiche nelle chiese e nei complessi ecclesiastici.....	« 375
SARA CAMPAGNARI - DONATO LABATE: Notizie degli scavi e delle ricerche archeologiche nel Modenese (2016).....	« 395
<i>Pubblicazioni ricevute</i> .....	« 449