
CASTELLO DEI

RONCHI

CREVALCORE



ASSESSORATO ALLA CULTURA - ACCADEMIA INDIFFERENTI RISOLTI

CASTELLO DEI

RONCHI

CREVALCORE

resti di

Daniele Benati - Lucia Peruzzi

Paolo Cusodi

L. Tambettarici - A. Muccaferrì - C. Orlandi

Carlo Salomoni





Campanile, Brescia

COMUNE DI CREVALCORE
in collaborazione con



1990

progetto grafico
Accademia Indifferenti Risoluti
fotografie
Luciano Calzolari
segreteria
Valda Guerzoni

immagine di copertina: Agostino Carracci, Grottesca

La Edilcoop ha risposto con entusiasmo all'invito dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Crevalcore a collaborare per far conoscere al grande pubblico il Castello dei Ronchi, che si sta rivelando uno dei più interessanti complessi architettonici della provincia bolognese.

Il recupero delle strutture del cinquecentesco Castello, affidato alla nostra azienda dall'Amministrazione Comunale, ha richiesto un impegno, che, al di là dei risultati qualitativamente soddisfacenti per gli aspetti architettonici, assume valenza sociale e testimonia la continuità di intenti della cooperativa a proseguire e consolidare, nelle zone tradizionali di attività, i rapporti con le istituzioni pubbliche per la salvaguardia del patrimonio artistico culturale.

L'Edilcoop, infatti, pur essendo oggi una delle più importanti imprese di costruzioni del Movimento Cooperativo, con un giro d'affari che per il 1990 viene previsto in circa duecento miliardi, non intende dimenticare le sue origini né rinunciare alle sue peculiarità di cooperativa sempre attenta e sensibile ai grandi temi sociali e culturali, quali il recupero di tesori d'arte in parte ancora sconosciuti o non accessibili ai più, di cui il nostro paese è ricco.

La nostra cooperativa non mancherà di dare il proprio contributo ad altre iniziative, consapevole che proprio grazie ad una sempre migliore collaborazione fra pubblico e privato è possibile garantire l'esistenza nei secoli di un così grande patrimonio culturale.



Il Presidente

Walter Guiduzzi

INTRODUZIONE

COME PIÙ M'AVVICINO AI MURI ILLUSTRI, L'OPERA PIÙ BELLA E PIÙ MIRABIL PARMI.

Così l'Ariosto del castello di Atlante; così anche noi oggi, avvicinandoci al castello dei Ronchi, potremmo a buona ragione insieme col poeta cantare.

Ma intanto (accade a volte che una felicità a lungo attesa s'intrappoli, nel farsi, in roveli di malinconia) profondamente torna alla memoria quasi dolendo il tempo incerto dell'attesa, poichè il Castello, prima dell'acquisto alla Comunità crevalcorese, tante cose era già stato, per chi gli era cresciuto intorno, meno che il luogo della certezza.

Non sapevamo nulla delle sue logge, delle favole dipinte, delle corti e, finanche la sua storia, per qualche verso nota, dal momento che si rivolgeva unicamente al passato, ci sembrava scialba, incompleta.

La gran massa di pietra oscura, frastagliata contro il vasto orizzonte della sera, pareva a volte un'anomala catena montuosa sorta a caso in mezzo alla pianura; dalle sue balze potevano anche scendere rivoli e fiumi di antica sapienza, ma sempre erano diretti altrove, verso nascoste grotte. Intorno stanziava una fascia di nebbie che, per tornare all'Ariosto (e sempre con grande conforto), ci si immaginava disposta alla difesa da DEMONI INDUSTRI.

Alcuni di noi, recalcitranti al veto o forse commossi dai sospiri penosi che di tra le fenditure dei muri e della storia, sibilando, chiedevano aiuto, si lasciarono andare a cavallereschi assalti, a miti sotterfugi protratti nel tentativo di penetrare insieme con gli ambienti il loro mistero.

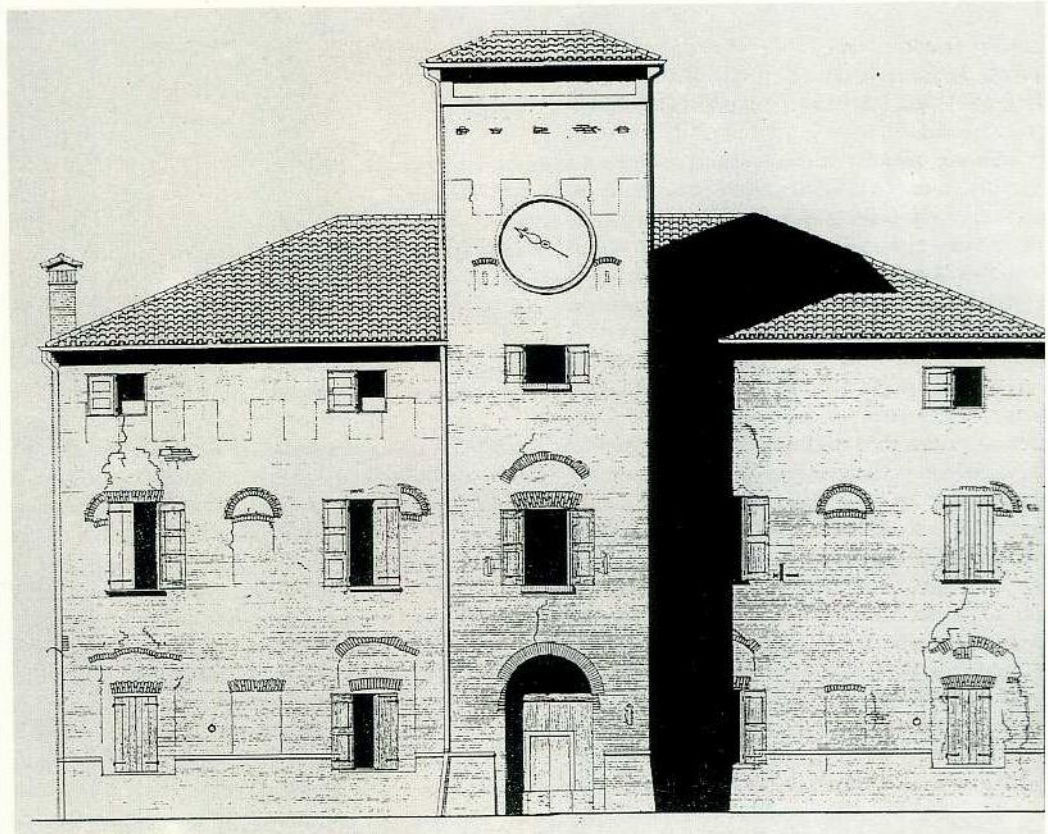
Ma lasciamo ora che il passato macini il proprio trascorso e si disponga così a mutarsi in leggenda o storia, torniamo ai nostri giorni.

Il luogo è aperto, ci appartiene e le immagini effigiate, alte sulle solide pareti, liberate magistralmente dalle scialbature blasfeme, parlano il linguaggio nostro se pure impiegando cadenze antiche; linguaggio che, tradotto in sintassi moderna, stupisce per l'insperata altezza del racconto gli stessi esperti traduttori.

Sono mitiche naiadi, fanciulle erranti per arcadi paesi, melomani amanti, putti bizzarri, infiniti arabeschi e un popolo di uccelli che dopo L'ARSURA FUNESTA (direbbe Hölderlin stupendamente) RIPRENDONO ARDIRE NEL REGNO DEL CANTO.

Queste le presenze certe che ora, dalle stanze del castello dei Ronchi, respirando insieme con la piena libertà il sole e il tempo presenti, ci aspettano.

per l'A.I.R.
Carlo Zucchini



Prospetto del palazzo (rilievo arch. Carlo Salomoni).

Paolo Cassoli

LE VICENDE STORICHE

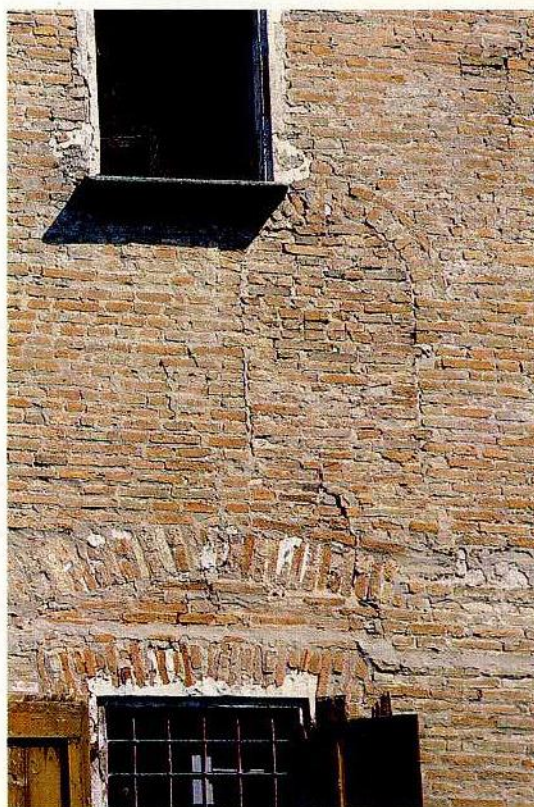
Il complesso di edifici noto come *castello dei Ronchi* si profila in distanza nel suo aspetto imponente quando si imbecca la provana che inizia dalla via del Papa, a fianco della Rotonda, oggi non più transitabile per intero in quanto tagliata dalla linea ferroviaria Bologna-Verona. In origine, grazie alla sua alberatura di pioppi cipressini e alla notevole lunghezza, essa era un viale con funzione di importante asse di organizzazione prospettica del paesaggio.

Castello, in realtà, è dizione impropria: la vicenda stessa del complesso non autorizza altro termine che quello di «villa», ma occorre fare i conti con una terminologia ormai invalsa nell'uso anche in virtù delle massicce torri (o «torrioni») che si ergono alle due estremità. Al centro, esattamente in asse con la provana, in posizione più interna rispetto al fronte in modo da formare una corte, sorge il palazzo padronale che rappresenta il nucleo più antico; simmetriche e ad una distanza di circa 150 metri l'una dall'altra, le torri sono raccordate visivamente al palazzo da numerosi altri edifici fra i quali occupa un posto di rilievo, sull'ala sinistra, la chiesa. Dal punto di vista indicato la villa offre un prospetto di potente e suggestivo effetto scenografico.

Fino al 1821 essa appartenne alla famiglia senatoria Caprara che aveva accumulato ai Ronchi un cospicuo patrimonio fondiario a partire almeno dal XV secolo.

I beni Caprara e la *domus magna*

Anche se mancano finora notizie precise sul primitivo nucleo di beni intorno al quale il patrimonio fondiario prese corpo, si può con ogni verosimiglianza ritenere che esso si sia formato in maniera analoga ai possedimenti nella zona di altre famiglie nobili bolognesi, come i Pepoli e i Bevilacqua, mediante concessioni in enfiteusi di terreni appartenenti all'Abbazia di Nonantola. La deviazione del corso del Pa-



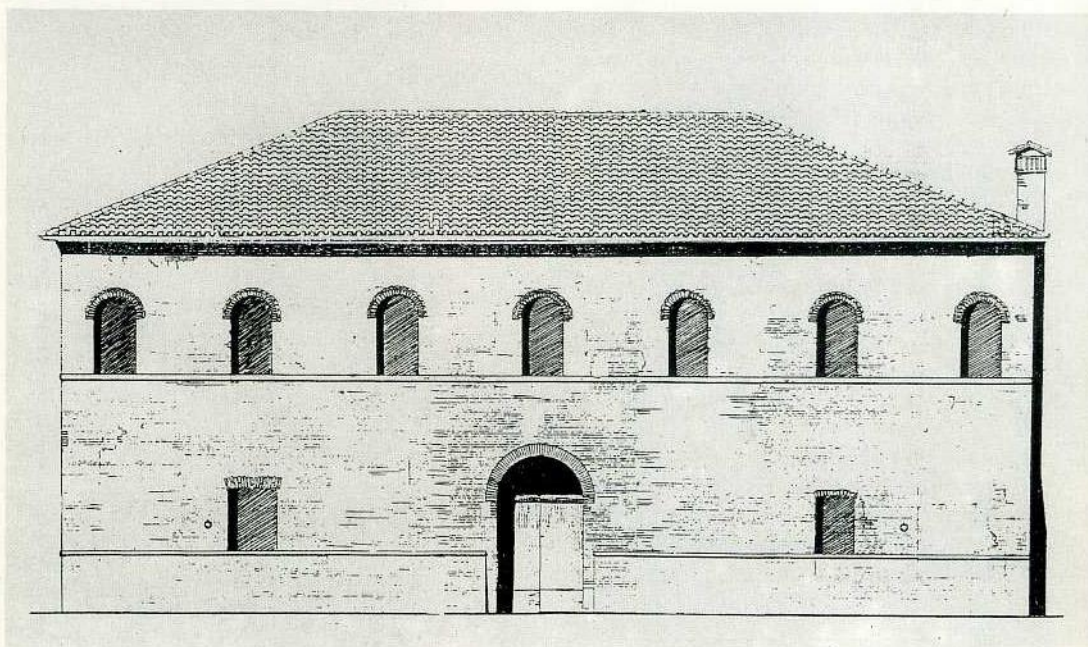
Particolare esterno del palazzo con tracce di finestra ad arco (prima del restauro).

naro dal paleoalveo di via Argini all'alveo odierno, avvenuta nel 1347¹, aveva senz'altro prodotto la necessità di un generale riassetto del territorio rendendo disponibile alle migliorie fondiarie (ordinariamente previste nei contratti di enfiteusi) un terreno prima interessato dalle rotte del fiume.

Se quindi la notizia del primitivo insediarsi dei Ca-

prara nel crevalcorese andrà ricercata nelle carte dell'Archivio abbaziale di Nonantola, indagando i contratti stilati fra la seconda metà del Trecento e la seconda metà del Quattrocento, è certo che i possedimenti della famiglia vennero incrementati da una politica di acquisti che durò per tutto il XVI secolo ed oltre. I manoscritti di storia crevalcorese di Lorenzo Meletti contengono notizia di circa 50 contratti immobiliari stipulati dai Caprara nel solo XVI secolo: spesso si tratta di acquisti di beni subastati a causa dell'indebitamento dei vecchi proprietari che potevano essere rilevati indirizzando al notaio incaricato della vendita un'offerta in busta chiusa². Le ricorrenti crisi agricole del XVI secolo contribuirono in maniera determinante ad un progressivo accentra-

mento della proprietà fondiaria nelle mani di poche famiglie. Un atto notarile riguardante un acquisto effettuato dai Caprara è degno di particolare interesse in quanto, oltre ad esemplificare tale situazione di accentramento, contiene la prima notizia del palazzo dei Ronchi³. cesco di Matteo Caprara e il fratello Alberto acquistano, per 130 lire, dai fratelli Cremonini i diritti di «francazione» relativi a un appezzamento di 16 biolche posto «alli Ronchi». Il poderetto, in origine appartenente ai Cremonini, era stato ceduto a Cristoforo Caccianemici nel 1475, essendo pattuito che essi restavano sul podere in qualità di affittuari e si riservavano i diritti di francazione. Pellegrino Caccianemici, erede di Cristoforo, aveva rinnovato la locazione ai Cremonini nel 1482; non avendo tuttavia potuto francare la terra «ob maximam poenuriam», il 10 agosto 1501 essi cedono i loro diritti a Francesco e Alberto Caprara (che potranno in tal modo «francare» il podere ed entrarne in possesso nell'ottobre successivo) con rogito del notaio Eliseo Ruffi-



La domus magna del XV secolo, ipotesi ricostruttiva (elaborazione dell'autore).

mento della proprietà fondiaria nelle mani di poche famiglie.

Un atto notarile riguardante un acquisto effettuato dai Caprara è degno di particolare interesse in quanto, oltre ad esemplificare tale situazione di accentramento, contiene la prima notizia del palazzo dei Ronchi³.

ni «Actum in comitatu Bononie, in guardia Castri Crevalcorij, in villa dicta li Ronchi, in domo magna dicti ser Francisci et fratrum de Capraria».

In un primo studio del 1980 mi ero dichiarato incerto sull'identificazione della «domus magna» con il palazzo attuale; ora, dopo un'attenta indagine del paramento murario, resa più agevole dagli accurati rilievi dell'architetto Carlo Salomoni, tale riserva può

12 Il documento è in data 10 agosto 1501. Il conte Fran-

essere ormai sciolta.

Sulla facciata, sul lato nord e sul retro del palazzo sono infatti ben visibili, all'altezza del piano nobile, numerose finestre ad arco di tipo quattrocentesco successivamente tamponate; inoltre l'avancorpo a foggia di torre si rivela aggiunto alla facciata in un secondo momento e legato al preesistente paramento murario mediante morse di mattoni.

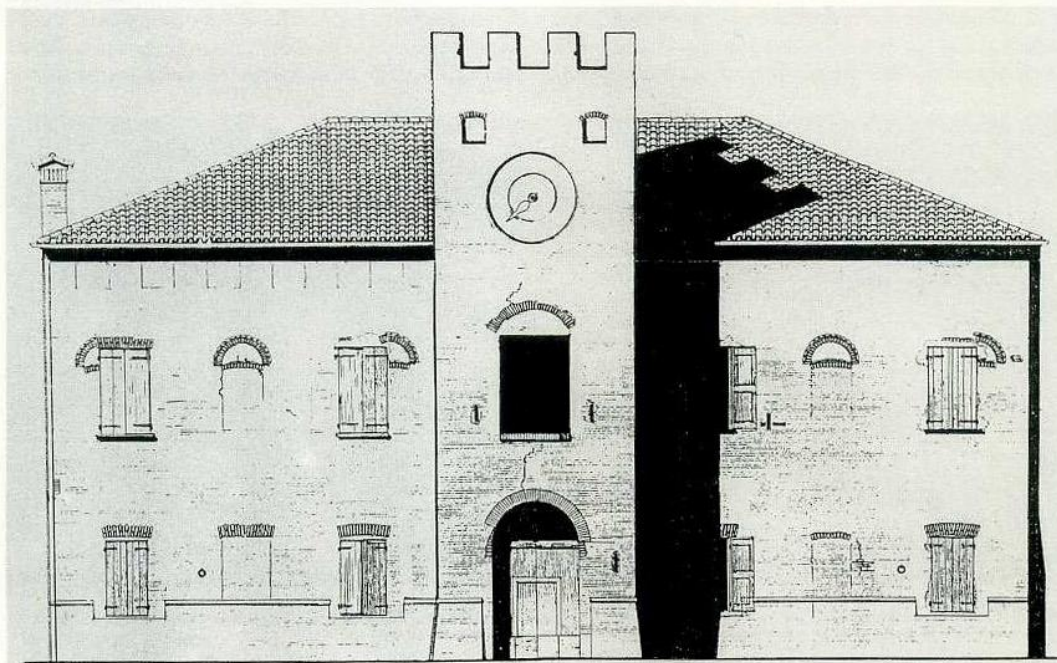
Anche il cordolo di arenaria che delimita la scarpa è nell'avancorpo di spessore e tipo diverso da quello della facciata. Infine sono ben visibili, almeno sul fianco nord e sul retro, le tracce di un secondo cordolo all'altezza della base delle finestre ad arco del piano nobile.

stri si innestano sui muri esterni in corrispondenza delle finestre ad arco.

La cosa che risalta con maggiore evidenza è il suo carattere di residenza «borghese» al centro di una proprietà terriera.

Dalla *domus magna* al palazzo

La mancanza di ogni altro tipo di documentazione costringe a interrogare insistentemente gli strumenti notarili che danno soltanto risposte indirette, frammentarie. È il caso, ad esempio, di un contratto di locazione stipulato fra i cugini Francesco e Ippolito Caprara e il mercante bolognese Antonio Tursoni in



Il palazzo dopo il 1575, ipotesi ricostruttiva (elaborazione dell'autore).

L'edificio primitivo ricostruibile in base a tali elementi, ricorda l'esterno della *domus jucunditatis* dei Bentivoglio a Ponte Poledrano, che risale al 1475-80, e si può quindi pensare edificato all'incirca nella stessa epoca.

Quale fosse l'organizzazione interna degli spazi è difficile dire; si può affermare soltanto che doveva essere assai diversa da quella ottenuta in seguito con la ricostruzione cinquecentesca poichè alcuni muri mae-

data 4 maggio 1565.

Esso riguarda sette possessioni, poste nella «villa dei Ronchi», di estensione complessiva di circa 273 ha. (che rappresentano forse l'intero patrimonio fondiario dei Caprara in questa località) le quali vengono affittate al Tursoni assieme agli edifici padronali: «*In iis comprehensis et computatis Palatio magno cum suo viridario, columbaria, cortile, fornace a lapidibus, fabraria nova et fabraria veteri...*».

Il conduttore si impegna, con il medesimo contratto, a mantenere un prete nell'apposita abitazione per officiare la chiesa del palazzo. La durata della locazione è prevista in nove anni ⁴.

Nell'uso del termine «palazzo», anziché «domus», si cela già qualche modifica dell'edificio? Comunque sia, intorno al palazzo troviamo in quest'epoca un agglomerato consistente che la presenza di un viridario suggerisce in via di trasformazione da puro centro di economia aziendale a luogo di ozi villerecci. Una indicazione più persuasiva in questa direzione ci viene fornita dall'esplicita esclusione del palazzo con «horto, giardino, cortile e colombara» da un altro contratto di affitto, stipulato tra i cugini Francesco e Ippolito Caprara e il «causidico» Carlo Garello il 25 ottobre 1575 ⁵. Poiché si può senz'altro escludere che sia avvenuto un rimaneggiamento del palazzo durante l'affittanza Tursoni e d'altra parte,

nel corso dei rilievi.

Purtroppo la veduta è percorsa da numerose crepe con caduta di intonaco, ma la lettura d'insieme non ne risulta compromessa.

Il palazzo presenta già l'avancorpo a torre con una finestra centrale e l'orologio nella parte superiore; tale avancorpo termina con una merlatura che è stata puntualmente riscontrata nel corso dell'analisi del paramento murario. Non c'è invece merlatura alcuna sul corpo della fabbrica, mentre nel corso dei rilievi anche qui ne è stata trovata traccia nella parte sinistra della facciata. Occorre notare che tale merlatura sul corpo della fabbrica è incompatibile con l'altezza del salone al piano nobile che non può essere stata aumentata in epoca successiva a causa della presenza di un fregio a grottesche di tipo analogo a quello della loggia superiore del quale, in questa sede, da Daniele Benati e Lucia Peruzzi viene proposta una



Veduta dei Ronchi, affresco del salone al piano terra, detto *sala del teatro*. La veduta è databile al primo periodo in cui furono eseguite decorazioni pittoriche all'interno del palazzo, intorno al 1580. Da sinistra sono visibili la primitiva chiesetta, la colombaia, l'arco d'ingresso alla corte e il palazzo.

per ragioni stilistiche, alcuni degli affreschi ritrovati non possono essere posticipati molto rispetto a tale data, sembra ragionevole concludere che l'esclusione del palazzo dall'affittanza del 1575 preludesse a quella ristrutturazione di vasta portata che ci avrebbe consegnato l'edificio in forme molto simili alle attuali.

Nel corso della rimozione dello scialbo dal fregio del salone al piano terra, nel febbraio scorso è stata ritrovata una veduta che corrisponde perfettamente alla situazione della villa quale si può evincere dai due contratti testè menzionati e da alcuni elementi emersi

datazione che non valica l'ottavo decennio del Cinquecento.

Si può pertanto ipotizzare che il progetto di costruire su tutto l'edificio una merlatura simile a quella realizzata sull'avancorpo sia stato abbandonato in fase esecutiva.

Degna di rilievo è inoltre la mancanza, nella veduta, delle finestre del sottotetto, che potrebbero quindi essere state aperte in un momento successivo, forse nel Seicento inoltrato, sopraelevando il fabbricato allo scopo di ricavare nel sottotetto ambienti atti ad ospitare la servitù.

In questa occasione fu probabilmente abolita la merlatura dell'avancorpo che venne anche innalzato per evitare una smaccata sproporzione rispetto al resto dell'edificio.

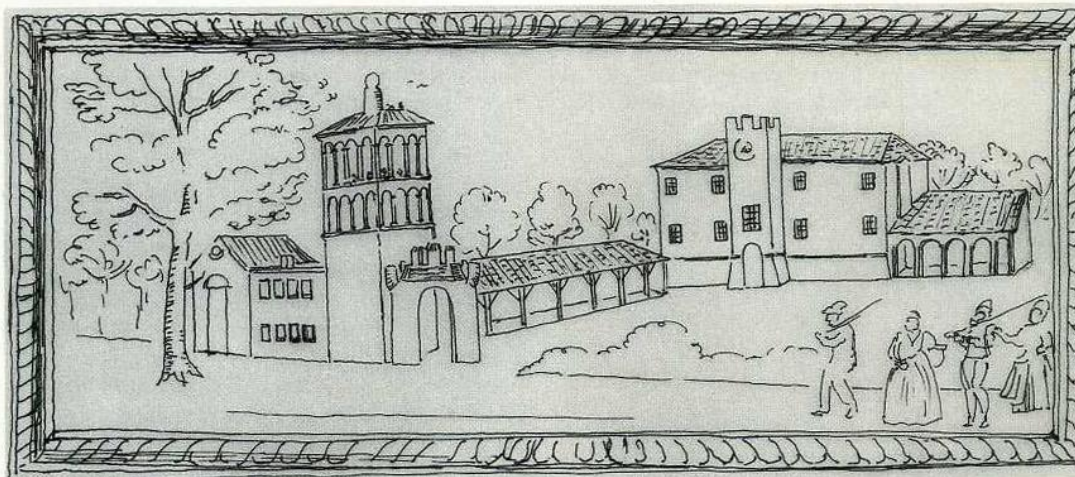
Gli altri corpi di fabbrica presenti nella veduta sono alquanto differenti da quelli attuali, ma in qualche modo ne ricordano la disposizione: il porticato a travi di legno del lato sud della corte, l'allineamento a lato della strada (via degli Argini) di un gruppo di costruzioni fra le quali una notevole colombaia, un arco d'ingresso ed un altro edificio a due spioventi che mi pare identificabile con la primitiva chiesa.

La villa settecentesca

Nella veduta scoperta nel salone non compaiono i torrioni, che in un primo studio della villa avevo pen-

acqua vita, il tutto di fabbrica nuova con cantina grande, e granari sopra di fabbrica vecchia e di poco buon stato. Due torrioni di fabbrica nuova, uno serve ad uso de' granari e magazzini da canepa, e l'altro per abitazione della famiglia de' Signori Padroni. Una chiesa sussidiale di Crevalcore unita al quartiere detto l'Eremo, e dedicata a S. Matteo apostolo con tre altari, coro, sagrestia ed altre appartenenze, qual fabbricato tutto è circondato da muri e cortili e fra gl'altri pozzi ne esiste uno in mezzo al cortile grande con delta di marmo, ed arco in ferro, ed all'ingresso di detto cortile vi è un rastrello grande di ferro con pilastrate e sopra due leoni di macigno, il tutto posto sotto il comune di Crevalcore; confina a levante la strada pubblica, e da tutte le altre parti li beni di questa ragione»⁷.

Questo documento permette quindi di legare la co-



Veduta dei Ronchi, affresco del salone; ipotesi ricostruttiva (disegno dell'autore).

sato risalissero anch'essi al XVI secolo⁶. La questione è definitivamente chiarita dall'inventario legale della contessa Maria Vittoria Caprara, datato 1780. Sotto il titolo «Beni che compongono l'impresa de' Ronchi sono infatti elencati»:

«Un palazzo padronale di fabbrica antichissima diviso in più piani ed appartamenti, come pure due quartieri separati anch'essi padronali uno de' quali denominato l'Eremo e l'altro la Certosa e questi di fabbrica nuova con cucina, pasticceria, dispensa, magazzino di legnami, scuderia, cantinino, bolitoria da

struzione dei torrioni ad un progetto di ampliamento e di risistemazione della villa illustrato in un'altra veduta dipinta a tempera su muro nell'edificio fra la chiesa e il torrione sud⁸.

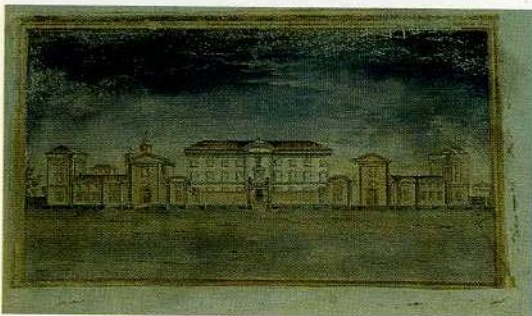
Tale progetto contemplava, fra l'altro, l'erezione di una facciata simmetrica a quella della chiesa sull'ala opposta e la totale ricostruzione del palazzo in forma più moderna e monumentale.

Si direbbe quindi che il progettista (ancora ignoto) della risistemazione settecentesca della villa non abbia esitato ad impiegare, per enfatizzare l'impronta scenografica del complesso, moduli stilistici cinque-

centeschi con risultati di vero e proprio eclettismo ante litteram⁹. Difficile precisare quando abbia preso corpo il disegno di intervenire sulla villa dei Ronchi con un rimaneggiamento di simile portata: nel 1702 il Conte Nicolò Caprara fece ricostruire la chiesa di S. Matteo, ma si trattò di un intervento circoscritto; la Rotonda invece, edificata dalla contessa Maria Vittoria nel 1765, più che essere occasionata da una grazia ricevuta, pare già inserirsi nel grandioso progetto¹⁰.

La risistemazione dunque fu voluta dalla contessa Maria Vittoria e continuò dopo la sua morte, avvenuta nel 1776. Una ricognizione dei beni Caprara fatta dal perito Bartolomeo Barilli nel 1793 testimonia che erano stati da poco terminati gli archi del portico della corte¹¹.

Ben presto, però, la vita dissipata del conte Carlo Caprara fece mancare i mezzi finanziari necessari alla continuazione dell'opera. Ai Ronchi Carlo Caprara, avendo aderito alle idee rivoluzionarie per smania di novità e ritenendo forse la politica un mezzo per rimpinguare il dissestato patrimonio, venne il 18 giugno 1796 ad incontrare l'avanguardia francese comandata dal generale Augereau¹².



Ronchi, progetto di ampliamento della villa, veduta a tempera dipinta nell'edificio chiamato *Eremo*. Il progetto prevedeva l'erezione dei torrioni e la ricostruzione del palazzo (che non venne realizzata). Circa 1765-1775.

Non è escluso che lo scialbo del fregio della loggia superiore sia da ricondurre proprio a questa occasione. Il restauro ha evidenziato, a ogni modo, che questo è uno degli ambienti con il maggior numero di strati di ridipintura.

Onori e appannaggi conferiti da Napoleone non valsero tuttavia a restaurare le fortune del conte: i beni sottrattisi agli sperperi, fra i quali l'impresa dei Ronchi, andarono alla figlia Vittoria che morì senza eredi nel 1821.

Per tentare l'identificazione degli altri edifici censiti nell'inventario del 1780 è opportuno rifarsi all'apposita mappa del catasto Boncompagni che ci rende edotti della situazione esistente all'inizio del secolo scorso, prima che alcune demolizioni intervenissero a mutare la fisionomia d'insieme. È facilmente riconoscibile l'edificio chiamato «Eremo», tra il torrione sud e la chiesa, mentre non è altrettanto sicura l'individuazione dell'altro quartiere padronale, la «Certosa». Era così chiamata la seconda corte, interamente chiusa, a causa del porticato continuo? In questo caso il quartiere padronale doveva sorgere sul lato corto verso occidente, di fronte alle scuderie che sono adiacenti al torrione nord.

Gli ambienti del palazzo

L'impostazione planimetrica del palazzo fa perno sull'asse di simmetria della grande loggia passante centrale che assolve, sì, a una funzione distributiva permettendo l'accesso ai diversi ambienti, ma che è anche il centro della vita domestica e sociale: si ricordi, ad esempio, che alcuni dei contratti di compravendita o di affitto di cui si è detto sopra sono stipulati «*in pallatio et logia*»¹³.

Quasi al centro della loggia inferiore, sul lato sinistro si apre l'entrata del grande salone, mentre sul lato destro si accede a un'altra loggia trasversale, assai stretta, con volta a botte, che dà a sua volta accesso alle scale e sfocia all'esterno sul fianco nord (ora è interrotta dall'ascensore).

Al piano nobile l'organizzazione dello spazio è analoga con l'unica variante della mancanza della loggia trasversale.

Un solo ambiente ad ogni piano, nell'angolo sud-ovest (in cui è stata sistemata, durante il restauro, la scala di sicurezza) non ha accesso dalle logge, il che fa pensare ad un suo utilizzo come salotto riservato.

L'apparente simmetria viene continuamente negata da un'organizzazione spaziale improntata al gusto retorico della «varietà», allo scopo di evitare la monotonia di una distribuzione uniforme: ad ogni piano non esistono due ambienti aventi le stesse dimensioni. Progetto dotto o raffinata tradizione di pratica artigianale?

L'inventario del 1780 fornisce notizie assai interessanti sul contenuto di ogni singolo ambiente. Manca, è vero, ogni accenno alla decorazione pittorica ed anche la destinazione d'uso non è certamente più quella originaria, tuttavia non mancano elementi da

cui si possono sviluppare alcune deduzioni.

Mi limiterò in questa sede ad un elenco sommario degli ambienti del piano terra e del piano nobile e ad alcune rapide conclusioni in attesa di poter ritornare sull'argomento in altra occasione.

L'inventario è organizzato come un percorso di visita: loggia, parte anteriore destra, parte posteriore destra, parte anteriore sinistra, parte posteriore sinistra. Indi si sale al piano superiore dove gli ambienti sono percorsi in ordine analogo con la sola eccezione della parte destra in cui l'itinerario è invertito. Infine viene l'ultimo piano con i mezzanini.

Loggia da basso

Prima camera annessa alla porta

Camera contigua

Camera di rimpetto alla sudetta

Credenza

Dispensa vecchia

Camera del teatro

Camera contigua n. 7

Camera contigua n. 8

Loggia di sopra

Loggia a capo alla scala

Camera dei leoni n. 1

Camera rimpetto alla sudetta n. 2

Camera contigua n. 3

Sala

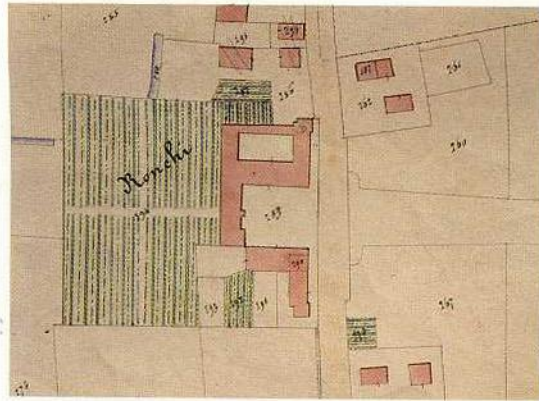
Camera contigua n. 4

Camera contigua n. 5

L'arredo di quasi tutte le stanze è composto di lottiera con materasso, canterano, sedie e necessaire da toeletta, segno che la villa era usata per ospitare durante la villeggiatura comitive numerose.

Se è esatta la ricostruzione del percorso il salone al piano terra veniva usato per spettacoli teatrali, mentre la loggia superiore serbava traccia della sua funzione di rappresentanza ospitando «... due piedistalli in gesso con sopra figure di imperatori pure di gesso dipinte a bronzo ed un piedistallo di legno con la statua del maresciallo Caprara»¹⁴.

Vi sono poi indizi che fanno credere che a quell'epoca almeno un ambiente del palazzo fosse già manomesso: l'inventario parla infatti di una finestra nella «loggia a capo alla scala»; quindi era già stata ricavata una loggia trasversale al piano nobile, in corrispondenza di quella inferiore, mediante l'erezione di un tramezzo nella camera di nord-ovest, chiamata «ca-

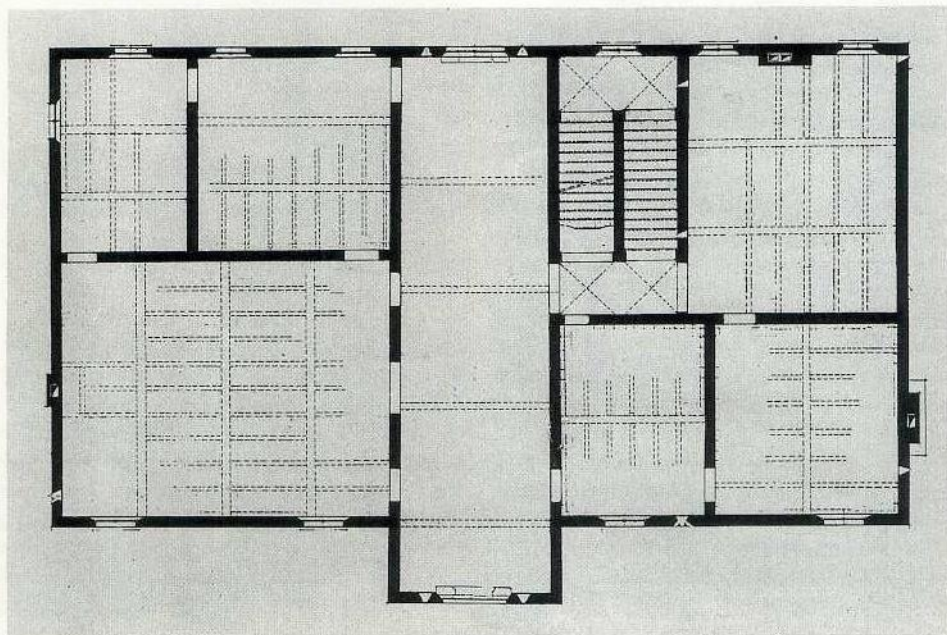
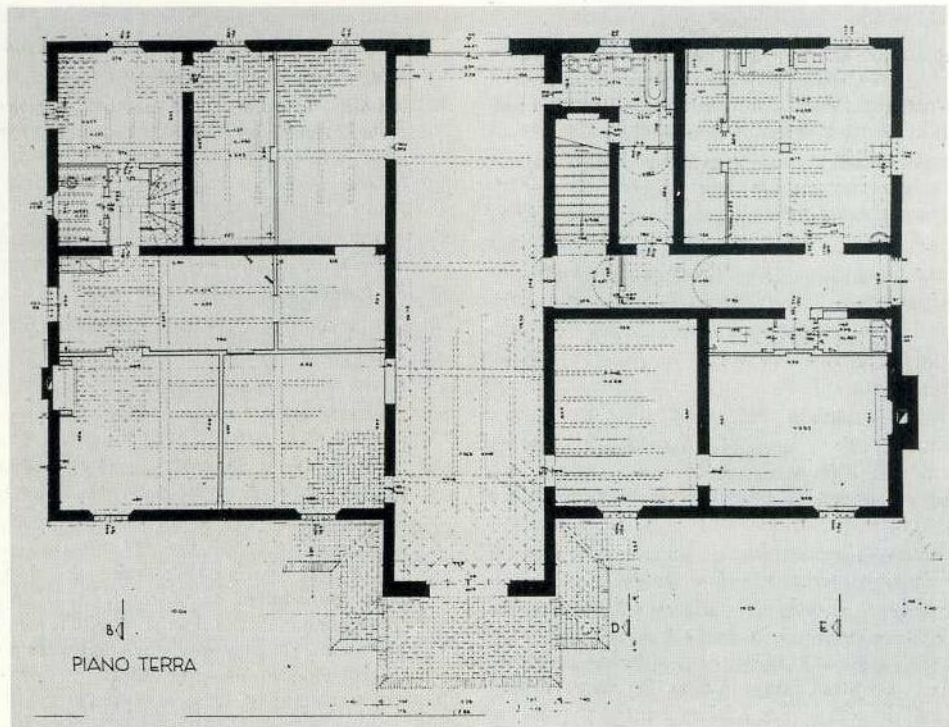


La villa dei Ronchi, mappa del catasto Boncompagni.

mera dei leoni» a causa della presenza di un letto a baldacchino con leoni araldici. Originariamente questo ambiente era uno dei più importanti del palazzo, l'unico, come hanno evidenziato i saggi di scoperta, che contenesse affreschi di soggetto mitologico (le Metamorfosi di Ovidio).

Le manomissioni più gravi avvennero però negli anni immediatamente precedenti il 1940: il salone superiore e la loggia a pianterreno subirono lo scialbo proprio in questo periodo, come ho potuto appurare grazie a testimonianze orali¹⁵.

Quattro ambienti soltanto non vennero scialbati. Il camerino al pianterreno immediatamente a destra dell'ingresso e tre stanze al piano nobile: una nell'angolo di sud-ovest, le altre due prospettanti sulla parte destra del fronte. Particolarmente interessante queste ultime perché i loro fregi hanno riquadri figurati di soggetto oscuro e grottesche con elementi araldici. La stanza d'angolo presenta i leoni Caprara nell'atto di rendere omaggio all'aquila estense, d'argento in campo azzurro, con sicura allusione all'investitura feudale della contea di Pantano concessa da Cesare d'Este ai fratelli Caprara il 24 aprile 1608¹⁶. Nell'altra stanza, tra la «camera delle aquile estensi» e la loggia, i riquadri figurati sono intervallati dai leoni araldici rampanti entro chioschetti di verzura. A tali ambienti toccò in fardello la responsabilità di suggerire, prima che il Comune di Crevalcore acquistasse la villa nel 1985 e si desse avvio immediatamente ad una campagna di saggi per ritrovare i dipinti scomparsi, che lì, da qualche parte, potevano trovarsi le prime prove pittoriche di Agostino Carracci¹⁷.



NOTE

- 1 Mauro Calzolari, *Per una ricostruzione dell'antica rete idrografica modenese: ricerche per la datazione dei paleovalvei del Panaro*, in: *Quaderni della Bassa modenese*, n. 16, 1989, p. 45.
- 2 Lorenzo Meletti, *Crevalcore*, Raccolta di mss. della Biblioteca comunale di Crevalcore, vol. 56 (P. V, sec. XVI, Indice analitico).
- 3 L. Meletti, cit., vol. 14 (P. III, sec. XVI, F. I) c. 1.
- 4 L. Meletti, cit., vol. 15 (P. III, F. II), c. 68, 69.
- 5 L. Meletti, cit., vol. 15, c. 140.
- 6 Paolo Cassoli, *I Conti Caprara e il «castello» dei Ronchi*, in: *Strenna Storica Bolognese*, anno XXX, 1980, p. 99.
- 7 *Adhilitio haereditatis et inventarium legale Bonor. Haereditarium Fe. Me. Do. Co. Mariae Victoriae Caprara, 16 febbraio 1780, rogitus ser Johannis Antonii Francisci Lodi*, Bologna, Archivio dell'Opera Pia Poveri Vergognosi, coll. arch. A 120, fol. 644 v.
- 8 La veduta, ora distaccata, si conserva provvisoriamente nell'Archivio comunale di Crevalcore.
- 9 Del progetto di risistemazione della villa esiste anche un'altra testimonianza; si tratta di un disegno appartenente all'Archivio dell'Opera Pia Poveri Vergognosi, sezione «piante e mappe», n. inv. 50: *Pianta al piano terreno del palazzo da fabbricarsi di nuovo nella Villa de' Ronchi, spettante alla Contessa Vittoria Caprara*.
- 10 Sulla chiesa di S. Matteo cfr. P. Cassoli, *I dipinti della Chiesa di S. Matteo*, cat. di mostra, Crevalcore 1989. Sulla Rotonda cfr. P. Cassoli, *La Rotonda Caprara. Una gemma del Settecento in terra crevalcorese*, in: *Il Bolognino*, periodico della Banca Cooperativa di Bologna, n. 3, 1979.
- 11 Documento inserito nella raccolta Meletti, vol. 66, (ms. 47 della Biblioteca comunale di Crevalcore), doc. n. 15.
- 12 Su Carlo Caprara cfr. *D.B.I.*
- 13 Cfr. un contratto di locazione del 21 maggio 1571, in Meletti, vol. 15, pag. 112.
- 14 *Adhilitio haereditatis*, cit., fol. 435 r...
- 15 Prima dei saggi di scopertura ho potuto appurare alcuni elementi compositivi dei fregi di tali ambienti grazie a indicazioni fornitemi dal sig. Aldo Grimaldi che fra l'altro intervenne con ritocchi (lasciando anche alcune firme) nel fregio della camera di nord-est.
- 16 A. S. Mo.; Camera Ducale, investiture di feudi, Reg. 138, fol. 66: «Li signori co. Vicenzo, Lodovico et Nicolò... giurisdizione di Pantano sotto le Carpinete. Ne furono infeudati eretta in contea et libera dal maggior magistrato per rogito di me Francesco Maria Pannizzati notaio li 24 aprile 1608».
- 17 Cfr. P. Cassoli, 1980, cit., p. 108-110.

Il palazzo, pianta del piano terra. Elaborazione dell'autore dal rilievo dell'arch. Carlo Salomoni. Sono state evidenziate in nero le parti sicuramente riferibili alla situazione del periodo 1575-1580.

Il palazzo, pianta del piano nobile. Elaborazione dell'autore dal rilievo dell'arch. Carlo Salomoni: situazione del periodo 1575-1580. In basso a sinistra il grande salone, al centro la loggia corrispondente a quella del piano terra, ora completamente restaurata. In questo ambiente vi è un fregio a grottesche attribuibile ad Agostino Carracci (Cfr. saggio di D. Benati e L. Peruzzi). In alto a destra la *sala delle metamorfosi*. Le due salette in basso a destra presentano fregi a grottesche e scene figurate dal soggetto non facilmente identificabile; sono fra i pochi ambienti del palazzo a non aver subito lo scialbo dei dipinti. La maggiore viene chiamata *sala delle aquile estensi* perché il partimento decorativo presenta i leoni araldici dei Caprara che rendono omaggio all'aquila estense; la più piccola, tra la *sala delle aquile estensi* e la loggia, ha un fregio con cinque scene, anch'esse di soggetto oscuro, intervallate da grottesche con leoni araldici rampanti entro chioschetti di verzura. Nel disegno si è mantenuta l'indicazione della disposizione delle travi del soffitto che è in relazione con la suddivisione del partimento decorativo.



Agostino Carracci, *Decorazione a grottesche*

LA DECORAZIONE PITTORICA

Il Castello dei Ronchi di Crevalcore possiede uno tra i più ricchi cicli decorativi tardo-cinquecenteschi fra quanti ci rimangono in area bolognese. I restauri recentemente condotti all'interno dell'edificio hanno appurato che tutte le stanze del pianterreno e del piano nobile presentano soffitti a cassettoni dipinti e fregi in vario modo decorati e istoriati. Celati in epoche diverse, i fregi erano visibili finora solo in piccola parte. Il restauro, tuttora in corso, ha provveduto a rimuovere la scialbatura di molti ambienti ripristinando una situazione complessivamente soddisfacente e sulla quale si può finalmente impostare un discorso critico che metta in luce le qualità della decorazione.

Come ha evidenziato nelle pagine precedenti l'intervento di Paolo Cassoli dedicato alle vicende costruttive del palazzo, non esistono documenti di prima mano né fonti (con l'eccezione di cui si dirà) che testimoniano i tempi e i modi che videro prendere forma al progetto decorativo. Si può tuttavia procedere ad una prima constatazione riguardo al succedersi degli interventi, che potranno così sintetizzarsi: il nucleo più cospicuo delle decorazioni, comprendente entrambe le logge che attraversano l'edificio, tutte le stanze del pianterreno e la parte più consistente di quelle al piano nobile, venne approntata intorno al 1575 allorché il palazzo, come risulta da un documento, eliminata una temporanea locazione, tornò di pieno possesso di Francesco Caprara. Due sale al piano nobile, la prima caratterizzata dalla presenza di leoni araldici, e la seconda dal ripetersi al suo interno dell'impresa dell'aquila estense, presentano affreschi di età più tarda, come si può desumere sia dalla lettura stilistica sia dalla presenza delle citate insegne estensi che conducono ad una datazione posteriore al 1608, quando i fratelli Caprara vennero insigniti dagli Estensi della Signoria di Pantano.

Il «Caval leardo» di Agostino Carracci

L'analisi di quanto è emerso finora permette alcune considerazioni che qui si tenterà di sviluppare, sia pure in termini propositivi e ipotetici. Si tratterà in primo luogo di verificare il significato dell'ambigua notizia contenuta in uno scritto di primissimo Seicento, ovvero l'orazione funebre stesa nel 1603 dal retore Lucio Faberi in onore di Agostino Carracci, dove si parla di una sua attività giovanile «a i Ronchi di Crevalcore»¹. All'interno del problema rappresentato dalla decorazione dell'edificio tale aspetto assume un rilievo del tutto preponderante, dato l'odierno riaccendersi dell'interesse intorno alla vicenda carraccesca da parte della critica internazionale, con particolare riguardo per la sua fase più antica. In effetti il referto contenuto nell'orazione del Faberi, d'interpretazione tutt'altro che scontata, era tale da legittimare le aspettative più fervide, che non sono state in ogni caso deluse al momento della scoperta degli affreschi.

Scrivendo ad un anno dalla scomparsa del pittore bolognese, morto prematuramente a Parma mentre attendeva alla decorazione del Palazzo del Giardino, Lucio Faberi ne esaltava le capacità mimetiche nei confronti della natura da lui dimostrate fin dalla più tenera età. Egli si rifaceva agli esempi tramandati dalla storiografia antica e citava le uve dipinte da Zeusi che avrebbero attirato la golosità degli uccelli affermando che anche Agostino, «quando giovinetto cominciava ad incamminarsi per la strada della perfezione, operò meraviglie tali». E continuava: «la prima fu, la prima volta ch'egli per far prova di sè nel colorir a fresco, dipinse a i Ronchi di Crevalcore un Caval Leardo [ovvero di pelo grigio chiaro, «storno»] così maestrevolmente, che ad un altro Cavallo parve vivo e cominciò a nitrire, ed accostandosi lo fiutò più volte, e poi volgendo le groppe con un paio di calci ne gettò gran parte in terra».

Il passo obbliga ad alcune osservazioni che si vorrebbero preliminarmente svolgere prima di accedere

alla descrizione delle sale affrescate.

Il funerale di Agostino fu una cerimonia attentamente preparata dall'Accademia degli Incamminati nell'intento di celebrare, attraverso la figura di uno dei suoi fondatori, il proprio indiscusso prestigio. La lettura dell'orazione funebre, affidata alla voce del Bertusio, rappresentò di questa cerimonia il momento culminante ed è da pensare che essa sia stata attentamente preparata dal Faberi sulla base delle notizie fornitigli dai parenti del defunto. Se gli episodi narrati vengono talora abilmente utilizzati in funzione dell'assunto encomiastico, non c'è dubbio che essi contengano un margine di oggettiva realtà. Nel nostro caso l'intento elogiativo giustifica il ricorso all'abuso *topos* letterario dell'imitazione che diviene più vera del reale. Ma non c'è dubbio che, sfrondando l'aneddoto di ogni orpello celebrativo, la notizia che sicuramente emerge è che Agostino lavorò ai Ronchi di Crevalcore.

Ma dove? Intanto, come ha già notato Paolo Cassoli, coincidendo la tenuta Caprara con la località dei Ronchi se ne deriva che il palazzo tuttora esistente era l'unica sede in grado di accogliere gli affreschi di Agostino. L'episodio narrato induce poi a credere che la raffigurazione di cui parla Faberi fosse all'esterno dove un cavallo reale l'avrebbe potuta scambiare per un suo simile e prendere a calci. L'esterno dell'edificio si presenta ora privo di intonaco per tutta la sua estensione e pertanto l'affresco ricordato dal Faberi è irrimediabilmente perduto.

L'argomento si potrebbe chiudere con questa constatazione se non fosse che la prassi decorativa cinquecentesca prevedeva l'utilizzazione delle stesse maestranze per l'interno e l'esterno del medesimo edificio; sarà pertanto l'esame stilistico a confermare se il giovane Agostino prese o meno parte anche alla decorazione dell'interno.

La grottesca

Secondo la tipologia consueta all'edilizia «rurale» bolognese, l'edificio si sviluppa sui due piani intorno ad una loggia centrale lungo la quale si aprono le stanze. Sono le due grandi logge, riceventi la luce dalle due estremità, ad accogliere il visitatore e a calarlo in una atmosfera di agio e di ricercata eleganza alla quale i nobili non volevano rinunciare nemmeno in campagna. È semmai il tono della decorazione a farsi più leggero ed arioso rispetto a quello scelto nelle dimore cittadine. La loggia al pianterreno, soffittata da ricchi cassettoni, presenta una decorazio-

ne con vedute di città e paesaggi inframezzate da elaborate grottesche. È d'altra parte quella della «grottesca» la tipologia alla quale più comunemente si fa ricorso in questi casi e che ai Ronchi viene usata in tutti gli ambienti decorati. Nata in ambito romano su imitazione della pittura classica (grottesca era propriamente la pittura che si ammirava nelle «grotte», ovvero calandosi dall'alto nelle case interrate degli antichi romani), essa trovò una diffusione in tutta Europa, prestandosi soprattutto a transitare contenuti giocosi attraverso forme di lieve spessore visivo.

I modelli ricavati dall'*équipe* raffaellesca attraverso lo studio della Domus Aurea fornivano un campionario inesauribile di figurine scherzose sovente poliformi, librate entro un'intelaiatura leggera stagliata contro il fondo monocromo. È ben noto a questo proposito il passo contenuto nelle *Vite dei pittori* di Giorgio Vasari: «Le grottesche sono una specie di pittura licenziose e ridicole molto, fatte dagli antichi per ornamenti di vani, dove in alcuni luoghi non stava bene altro che cose in aria; per il che facevano in quelle tutte sconciature di mostri per strattezza della natura e per gricciolo e ghiribizzo degli artefici, i quali fanno in quelle cose senza alcuna regola, apiccando a un sottilissimo filo un peso che non si può reggere, a un cavallo le gambe di foglie, a un uomo le gambe di gru, et infiniti sciarpelloni e passerotti; e chi più stranamente se gli immaginava, quello era tenuto più valente»².

Sul finire del Cinquecento tali modelli si erano tuttavia ormai stereotipati in formulari troppo ripetuti e abusati che solo il geniale Cesare Baglione avrebbe saputo rivitalizzare al fuoco freddo della sua cerebrale inventiva, mentre da varie parti si andavano avanzando riserve su un genere decorativo che non sembrava più offrire le necessarie garanzie di «decoro». È del 1582 la pubblicazione del *Discorso sulle pitture sacre e profane* dove il cardinale Gabriele Paleotti, che nella sua casa suburbana commissionava allo stesso Baglione ricchissime decorazioni a grottesca, metteva all'indice simili repertori³.

La decorazione del pianterreno

Le grottesche effigiate nella loggia al pianterreno di Palazzo Caprara non presentano caratteri inventivi di rilievo particolare, ma si limitano ad alleggerire la sommità della parete con nastri e ghirlande intrecciati tra una veduta e l'altra di città e di paesaggio, queste sì interessanti e apprezzabili non fosse altro che per l'intento descrittivo applicato, si direbbe, a

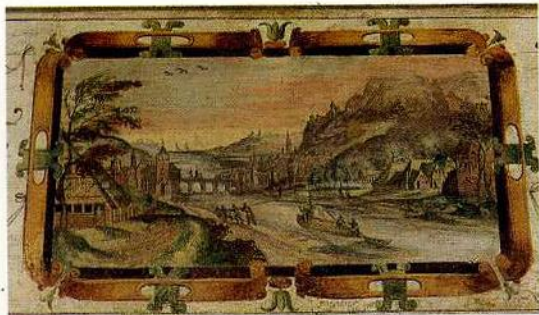


Fig. 1 - Pittore emiliano del XVI secolo, *Veduta di città*. Loggia del pianterreno.

luoghi realmente esistenti (fig. 1). Tra tramonti ed aurore boreali ci si parano davanti città goticheggianti, irte di guglie e di castelli, adagiate lungo il corso di grandi fiumi ovvero rinserrate entro laghi artificiali e abbellite di una vegetazione regolata dall'uomo secondo schemi non meno fantasiosi. Personaggi vestiti in abiti cinquecenteschi popolano i primi piani o si perdono tra le fratte: l'utilizzazione di incisioni nordiche, frequente per questo tipo di decorazione, basta a giustificare l'esoticità di queste vedute tra le quali sembrerebbe di riconoscere quelle di Parigi e di Praga. Il carattere corsivo dell'esecuzione ci conferma del resto che siamo in presenza di repertori già sfruttati, non inventati per l'occasione, anche se qui combinati con garbo particolare.

Andrà rimarcato ancora nella loggia a pianterreno il complesso illusionismo con cui si articolano le pareti brevi ai lati delle porte: qui la pittura finge complesse inquadrature architettoniche che trasformano gli ingressi in archi trionfali, purtroppo guastati dall'ampliamento delle aperture semicircolari sovrastanti le porte. I caratteri che emergono da questa prima loggia non sconvengono ad una datazione intorno al '75 che è quella alla quale dovrebbero risalire i lavori più antichi dopo la presa di possesso del palazzo da parte di Francesco Caprara.

Le stesse prerogative si notano, ad un grado esecutivo ancora meno sorvegliato, nei paesaggi che decorano la grande sala adiacente dello stesso pianterreno che l'inventario già citato del 1780 qualifica come «Camera del teatro» (coll'aggravante di un soffitto ampiamente ripreso in epoca ottocentesca).

Indicazioni non diverse, insieme ad un livello di qualità che non trascende rispetto allo *standard* medio offerto dalle maestranze bolognesi solitamente impiegate in queste imprese, provengono dall'esame delle altre sale a pianterreno a partire dalle due prospicienti la facciata a destra. Nella prima le quattro pa-

reti appaiono tripartite, con due scomparti decorati a grottesche agli estremi e una scena figurata al centro delimitata dalle forme sinuose di quattro conchi-



Fig. 2 - Seguace di Lorenzo Sabbatini, *Figura allegorica*. Stanza del pianterreno (ala destra).

glie (fig. 2). Al loro interno si accampano grandi figure allegoriche di difficile decifrazione. I modi accademizzanti di tali figure avvolte in ampi panneggi



Fig. 3 - Seguace di Lorenzo Sabbatini, *Madonna Annunciata*. Ripiano della scala.

rinviano alla tradizione bolognese di Lorenzo Sabbatini (1530-1577) di cui l'autore del fregio fu probabilmente allievo.

Gli stessi connotati stilistici, indicanti una data che ancora una volta si appunta attorno al 1575, si trovano nei putti con ghirlande di fiori entro gli oculi che si aprono nel soffitto di questa stessa stanza e in una *Madonna Annunciata* (fig. 3), cui doveva corrispondere in origine un angelo annunciante dall'altro lato, in capo alla scala che porta al piano nobile, l'unica raffigurazione sacra dell'intero complesso decorativo. Non è azzardato ipotizzare, visto il carattere più corsivo delle grottesche, che in questa stanza abbiano agito più pittori di cui uno solo in grado di affrontare la figura umana.

L'organizzazione dei lavori

Già la semplice lettura degli ambienti fin qui considerati ci propone il tema molto problematico dell'organizzazione di questo tipo di impresa decorativa. La necessità di condurre velocemente la decorazione, entro ambienti che si volevano rendere al più presto abitabili, consigliava il ricorso a maestranze numerose e diversificate, cosicché le varianti stilistiche e qualitative che si osservano negli affreschi dei Ronchi possono giustificarsi con l'alternanza nei diversi ambienti di pittori di livello discontinuo. Il carattere «stagionale» di queste imprese da condurre in tempi brevi nei mesi più caldi dell'anno, secondo quanto era imposto dalla tecnica dell'affresco, poteva favorire l'aggregazione casuale dei pittori al momento disponibili, accomunati dalla pratica dell'affresco. L'assenza di contenuti particolarmente elaborati sotto il profilo letterario e allegorico faceva del resto in modo che questi artisti potessero agire con una certa autonomia nei singoli ambienti pur rapportandosi ad un progetto che doveva risultare unitario.

Procedendo il suo itinerario attraverso le sale il visitatore si imbatte in organismi decorativi che, pur omogenei, variano sottilmente nel repertorio e nella sua distribuzione all'interno del fregio. Non mancheranno i brani in grado di farlo trasalire in virtù di un livello qualitativo più apprezzabile, ma bisognerà concludere alla fine che tutta la decorazione delle stanze fin qui esaminate appare all'insegna di un mestiere non più che efficiente.

Agostino Carracci ai Ronchi

24 Un'apprezzabile crescita qualitativa si nota già nel-

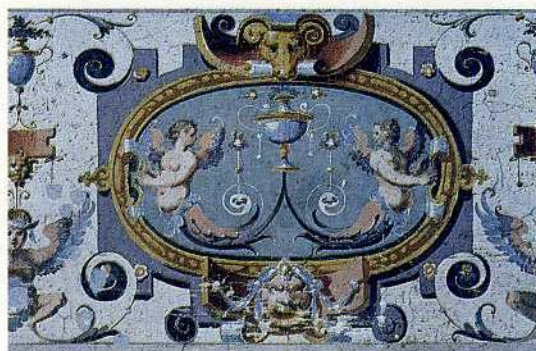


Fig. 4 - Agostino Carracci (?), *Grottesche*. Saletta dell'ala sinistra al piano nobile.

l'ultima sala dell'ala sinistra, occupata attualmente dalla scala di sicurezza che in parte ne pregiudica purtroppo la corretta lettura (fig. 4). Ma è nella grande loggia «di sopra», come la qualifica l'inventario del 1780, che è dato rinvenire la parte più affascinante tra quelle approntate intorno al 1575.

L'organismo decorativo, non particolarmente innovante, merita tuttavia di essere attentamente ripercorso. Il soffitto ligneo, decorato a grottesche su fondo bianco e con medaglioni contenenti figure allegoriche, poggia su travi in corrispondenza delle quali, nella parte alta della parete, sono dipinte due sfingi



Fig. 5 - Agostino Carracci, *Grottesche*. Loggia superiore.

dorate con funzione di cariatidi. Negli spazi compresa tra le coppie di sfingi si dispongono simmetricamente



Fig. 6 - Agostino Carracci, *Decorazione a grottesche. Loggia superiore.*



Fig. 7 - Agostino Carracci, *Decorazione a grottesche. Loggia superiore.*

i motivi decorativi propri della grottesca (figg. 5, 6, 7). Ai lati di un perno centrale culminante in una testa barbata sulla quale poggia un braciere, due putti suonano una piccola tromba facendo danzare davanti a sé due leoni dorati; altre figure di genietti rigorosamente simmetriche si dispongono ai loro lati dondolando in modo improbabile su fili sottili che avvolgendosi su se stessi ritmano elegantemente lo spazio restante. Ghirlande di fiori sono sospese in alto. Il repertorio figurativo, che si arricchisce di fogliami, di grossi fiori e di cartelle araldiche, è quello tipico di questo genere di decorazione, e così l'accesa cromia che, sulla scorta della pittura antica, predilige i colori interi e le forti contrapposizioni di tinte. Può apparire nuovo il tentativo di pervenire ad una tenue trama narrativa istituendo rapporti tra le singole figurette, complicati da un preciso riferimento araldico: i leoni rampanti costituiscono infatti l'impresa della famiglia Caprara, come specifica ulteriormente la stella entro l'elegante cartella ad essi sovrapposta. Rispetto alla banalizzazione formale cui pervengono i pittori attivi nelle altre stanze, qui appare del tutto degno di rilievo il controllo spaziale che organizza le raffigurazioni. Pure essendo la grottesca per definizione una decorazione di tipo bidimensionale, si noterà la morbida plasticità dei putti e della testa barbata posta tra essi, dove compare un ben inteso rimando alla cultura di Pellegrino Tibaldi. Le stesse volute sulle quali poggiano le figurette, lungi dall'avere un significato meramente decorativo e lineare, si avvolgono su se stesse con energia repressa, pronte a scattare come molle.

Sono questi i caratteri che, unitamente al livello molto alto dell'esecuzione, inducono a prendere in considerazione la possibilità di un intervento del giovane Agostino Carracci, in una fase evidentemente molto precoce e non ancora del tutto assestata del suo percorso.

Circa la formazione e la prima attività di Agostino Carracci (1557-1602) molti sono ancora i problemi aperti⁴. Stando al Faberi, che costituisce la fonte più antica a suo riguardo (1603), egli avrebbe frequentato in successione le botteghe del pittore Prospero Fontana, dell'architetto e incisore Domenico Tibaldi e dello scultore Alessandro Menganti: un referto che sembra nascere in verità da un troppo scoperto intento di proporre Agostino come modello di artista versatile, edotto in tutte le arti di cui gli artisti citati erano rappresentanti.

Vero è che, a parte la sua attività incisoria, svolta a partire dal 1575 circa, nulla ci resta di lui sicuramente

anteriore alla data 1584 che lo vide lavorare accanto al cugino Ludovico e al fratello Annibale nel fregio di Palazzo Fava, dove per giunta la sua fisionomia ci appare già profondamente segnata dal viaggio a Venezia compiuto nell'82. Nato nel 1557, egli contava ormai 18-20 anni quando Francesco Caprara avviò la decorazione del suo palazzo di campagna. Date l'incertezza degli avvisi caracceschi e le difficoltà incontrate dai cugini ad inserirsi nell'esclusivo mondo pittorico bolognese, non è da scartare l'ipotesi che Agostino prendesse parte a imprese occasionali, mescolandosi a maestranze eterogenee per lavori di grande estensione ma non di soverchio impegno, da compiere in ogni caso in tempi abbreviati. La notizia desunta dal Faberi circa la sua attività giovanile ai Ronchi «quando giovinetto cominciava a incamminarsi per la strada della perfezione» può riportarci ad una situazione simile: e l'alta qualità delle parti indicate nella loggia superiore del palazzo viene a confermarlo.



Fig. 8 - Agostino Carracci, *Sacra Famiglia e Santi*, incisione, 1575 c.

I caratteri che sopra abbiamo evidenziato preludono di fatto a quella efficacia narrativa strutturata da una

sagace sapienza plastico-spaziale che resterà peculiare ad Agostino Carracci nel corso della sua troppo breve carriera.

Si noterà ancora, per fare riferimento all'unico campo che a queste date consente dei confronti, ovvero alle incisioni, come il bulino da lui firmato intorno al 1575 con la *Sacra Famiglia e angeli* (Bartsch 44) presenti nelle figure femminili gli stessi profili delle sfingi e nel Bambino la stessa morbida plasticità dei putti, sia pure attraverso una tecnica del tuito diversa (fig. 8) ⁵.

La proposta che qui si avanza, con tutte le cautele del caso, di riferire ad Agostino alcune parti della decorazione dei Ronchi permette di aprire uno spiraglio sulla vicenda del grande pittore bolognese, troppo spesso depresso dal confronto con i più fortunati cugini, inserendolo nella complessa e articolata realtà operativa del tempo. Qualunque sia il favore che ciascuno vorrà accordare a questa ipotesi, è evidente che da un'impresa siffatta non sarà possibile trarre

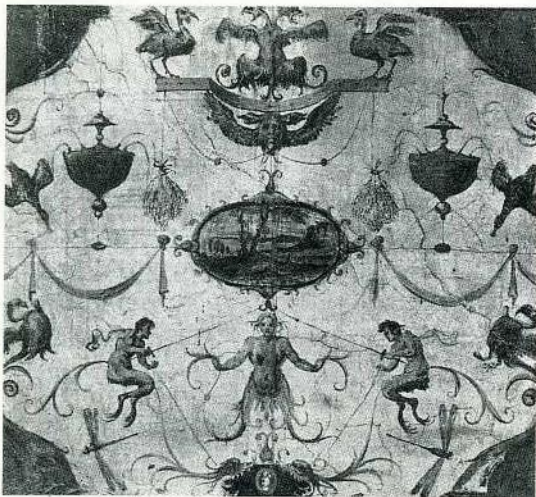


Fig. 9 - Agostino Carracci, *Grottesche*. Bologna, Palazzo Fava, Camerino d'Europa.

molti oroscopi circa la grandezza futura dell'artista. Troppi erano i condizionamenti con i quali egli dovette confrontarsi, a partire dalla ristrettezza dei tempi imposti fino al vincolo di un progetto decorativo che non autorizzava particolari libertà. In un'altra decorazione a grottesca licenziata dai Carracci, ovvero quella contenuta nel Camerino di Europa in Palazzo Fava (1583), lo stesso Agostino, cui la critica moderna attribuisce la preponderante responsabilità per queste parti ⁶, si muove sì con maggiore autonomia

mentale, nel tentativo di inverarne il repertorio ormai consunto, ma accoglie pur sempre i condizionamenti insiti nel genere (fig. 9).

Si consideri inoltre che, aldilà del guadagno immediato, prendere parte ad una impresa simile poteva comunque costituire per il giovane artista un'occasione di impraticarsi nella pittura a fresco; intenzione



Fig. 10 - Agostino Carracci, *Testa di leone*. Soffitto della loggia superiore.

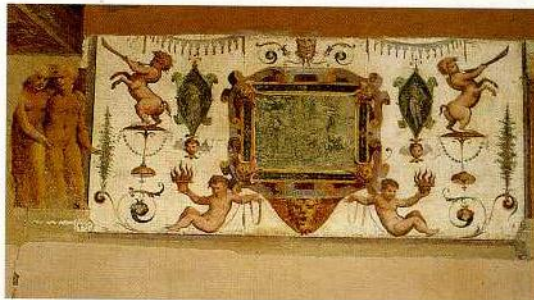


Fig. 11 - Agostino Carracci, *Grottesche*. Salone al piano nobile.

alla quale fa esplicito riferimento il Faberi a proposito del «caval leardo» ora distrutto, dipinto «per far prova di sè nel colorir a fresco». Ed è significativo a questo proposito che la decorazione della loggia

superiore sia condotta quasi tutta a buon fresco, contro le numerose integrazioni a secco cui ricorrono gli altri partecipanti a questa impresa.

Considerazioni analoghe andranno fatte per le parti più sorvegliate e meglio leggibili del soffitto della stessa loggia, dove stupiscono alcune forti teste di leone contenute dal motivo araldico del ramo di quercia (fig. 10), e per quanto è stato finora scoperto nella grande sala adiacente. Qui coppie di putti abbracciati, intelligentemente scorciati dal basso, reggono sul capo le travi del soffitto e tra esse si aprono leggere raffigurazioni a grottesca entro le quali attirano l'attenzione i piccoli centauri dalla morbida definizione plastica (fig. 11).

La sala delle «Metamorfosi» e le decorazioni seicentesche

A un contesto culturale e mentale del tutto diverso rinviano le parti emerse della decorazione nella stanza che chiameremo delle «Metamorfosi» nell'angolo opposto dello stesso piano. Basate sui miti narrati da Ovidio le storie tuttora visibili di *Apollo e Dafne* e di *Deucalione e Pirra* presentano lievità cromatiche e eleganze formali di matrice neoparmigianinesca, che richiamano le coeve decorazioni di Cesare Baglione.

Organismi decorativi apparentemente simili a quelli finora esaminati compaiono nelle due sale prospicienti la facciata nell'ala di destra dello stesso piano nobile. Uniche di tutto il complesso a non essere mai state scialbate, esse presentano fregi in cui l'alternanza tra riquadri figurati e grottesche assume una valenza fortemente araldica. Nella prima sala la presenza caratterizzante dei leoni rampanti sotto la stella rinvia evidentemente all'insegna dei Caprara. Nella seconda la presenza altrettanto insistita della bianca aquila degli Estensi ricopre un significato di omaggio nei confronti della signoria che, nel 1608, aveva dotato la casata del feudo di Pantano. Ne consegue una datazione posteriore a tale anno, confermata dai caratteri che emergono dalla lettura stilistica.

I paesaggi entro cui si pongono le figure del fregio nella stanza con i leoni araldici, apparentemente privo di ogni preciso intento narrativo, rinviano alla sigla paesistica approntata dagli allievi dei Carracci tra il primo e il secondo decennio del 1600: essi tornano infatti, ma con maggiore consapevolezza stilistica, negli affreschi di Francesco Brizio nella Villa di Calamusco (perduti ma noti attraverso incisioni) e in palazzo Rossi a Bologna (1604-1605). Lo stesso si dovrà

dire per l'esibita plasticità delle figure che, nel bagnante di spalle entro uno dei riquadri (fig. 12), rinvia al naturalismo classicizzato dei nudi di Annibale nella Galleria Farnese a Roma (1598-1601).



Fig. 12 - Scuola dei Carracci, *Figura in un paesaggio*. Stanza dei leoni rampanti.

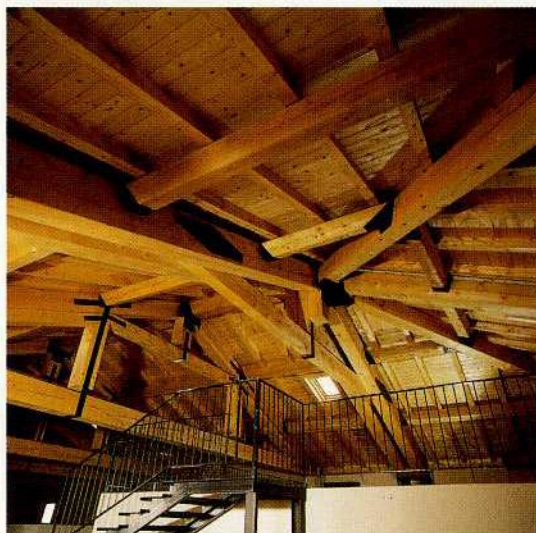


Fig. 13 - Scuola dei Carracci, *Figura in un paesaggio*. Stanza delle aquile estensi.

Di difficile individuazione appaiono i contenuti allegorici delle figurette effigiate nella sala con le aquile estensi. E tuttavia ben più del significato di queste astruse allegorie (che vorrà dire la donna accanto all'ara fumante con un cappio legato attorno al collo?), ciò che interessa l'anonimo artista e che ancora ci affascina è la garbata vena descrittiva che si nota nelle figure elegantemente cifrate e negli ameni paesi (fig. 13). Le ormai consumate fortune del fregio manierista, superato dai Carracci nelle fondamentali esperienze di Palazzo Fava (1583-84), di Palazzo Magnani (1590) e della Galleria Farnese, ci consegnano qui un ultimo e profumato ricordo.

NOTE

- 1 *Orazione di Lucio Faberio Accademico Gelato in morte di Agostino Carracci* (1603), in C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologna, ed. 1841, I, pp. 309-310.
- 2 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, architetti italiani*, Firenze, 1568, ed. a cura di P. Barocchi, Firenze, 1966, I, p. 143. Sull'argomento cfr. C. Acidini Luchinat, *La grottesca*, in Storia dell'arte italiana, III/4, *Forme e modelli*, Torino, 1982, pp. 159-200.
- 3 Cfr. G. Cuppini - A. M. Matteucci, *Ville del Bolognese*, Bologna, 1969.
- 4 Cfr. M. Calvesi, in *Mostra dei Carracci*, Bologna, 1956; D. Benati, in *Nell'età del Correggio e dei Carracci*, Bologna - Washington - New York, 1986.
- 5 D. De Grazia, *Le stampe dei Carracci*, catalogo critico, Bologna, 1984, pp. 73-74, n. 2, fig. 29.
- 6 A. Ottani, *Gli affreschi dei Carracci in Palazzo Favati*, Bologna, 1966.



Palazzo dei Ronchi, solaio di copertura.

Carlo Salomoni

IL RESTAURO ARCHITETTONICO

Le necessità che si presentarono in seguito alla rovina materiale e morale dell'ultima guerra, il sopravvenire del radicale mutamento politico sociale economico di un mondo che pareva rinascere dalla barbarie, diedero inizio ed impulso a tutta una serie di interventi che caratterizzarono il periodo cosiddetto della «ricostruzione». Furono operazioni spesso affrettate dove ebbe il sopravvento l'urgenza di soddisfare le giuste richieste di cittadini che, migliorata la condizione di vita fino allora vissuta nei disagi e nell'avvilimento dell'estrema povertà, pretendevano abitazioni riflettenti quel comfort che tutto un mondo in evoluzione indicava come unico e solo modo dell'abitare. Gli spazi dell'antica dimora proletaria si identificarono con quella miseria passata che si voleva dimenticare: una prova troppo grave e troppo recente per trasformarla in altare o monumento.

Si costruì molto attorno alle città storiche, ai paesi storici, si costruì, soprattutto negli squarci provocati dal dirompere delle bombe, anche dentro le mura. Gli edifici realizzati in tutta fretta, appunto, ripresero quello stile razionalista-moderno che aveva già dato i suoi esempi migliori negli anni fra le due guerre. Ci fu nel dopoguerra, nelle mutate condizioni di vita e di lavoro, oltre che le urgenze di cui s'è detto, anche un diverso modo di intendere il tempo: la celerità richiesta in ogni campo di attività, non fu propizia alla meditazione sui nuovi tempi ed eventualmente ad un'elaborazione di modelli abitativi che non rispecchiassero soltanto un comfort presunto e non recidessero i ponti con il passato. Non tutto ciò che era stato poteva essere ridotto all'unica e sola identificazione con la miseria, le ingiustizie sociali, il fascismo... Fu così che, come improvvisamente risvegliati, quando le prime necessità furono assolte, ci si guardò intorno e ci si accorse della perdita. Da un lato quanto s'era fatto di nuovo rivelava l'inardirsi della vena razionalista-moderna che, anziché elaborarsi, s'era miseramente ripiegata sui propri più

banali stilemi; dall'altro il patrimonio del passato e della tradizione rappresentato dalle città e centri storici minori stava subendo un progressivo decadimento, pur sempre restando forte testimonianza di forme abitative esemplari. Improvvisamente si capì che il passato stava congedandosi da noi portando con sé un significato di vita e un modo di abitare che non avremmo più saputo ritrovare nelle radicale mutazione dei tempi. La differenza fra la città storica e la sua nuova periferia fu un contrasto che provocò, insieme all'accorato allarme, la volontà incalzante e spesso confusa di frenare la fuga del passato.

L'operazione prese il nome di restauro conservativo (senza attardarci sulle svariate e spesso retoriche altre denominazioni). In passato la cura dell'edificio era meno pomposamente classificata con l'uso semplice del linguaggio delle norme del codice civile: manutenzione ordinaria e straordinaria.

Provvedeva la sensata decisione del padrone di casa e l'intervento spesso di grande perizia di artigiani e capimastri. Ma erano altri tempi, non corrotti dalla efferatezza e dal cinismo speculativo. Con i nuovi tempi, ciò che non rende, non vale. Certo che la rivalutazione del patrimonio storico-artistico ha purtroppo innescato nel campo dell'imprenditorialità restaurativa, un'altra pericolosa spirale speculativa e un'altra estrema e terribile ferita forse mortale alla città, prima o poi ridotta a spazio di traffico e traffici e luogo della prevalente abitazione del lusso. Ma non è su questo che in questa sede insistiamo.

Avvicinarsi a un'operazione di restauro è atto di grande delicatezza che si accompagna a dubbi, ripensamenti, timori. Gli esempi che già ci allarmano, i nostri stessi errori, ogni volta, nell'accingerci nuovamente all'impresa, rendono l'opera restaurativa sempre più ardua. Sarà un bene per l'antico edificio tutto quel raschiare di pietre, quell'impregnare di resine, quello sbiancare le facciate, i cortili, i portici? Il ver-

bo «restaurare contiene nelle sue accezioni anche quella di una violenza coercitiva: può infatti uno storico edificio essere ricondotto ad una situazione primigenia che fu reale solo in quella realtà storica, economica, sociale, politica nella quale i suoi spazi e le sue forme furono con essa in armonia?

Questi interrogativi che restano senza risposta ci pare debbano tuttavia accompagnarci nell'intrapresa restaurativa, se non altro per porci in una situazione di modestia: nessuno può racchiudere, davanti ad una problematicità così profonda le cui radici s'inoltrano in questioni persino etiche e filosofiche, il restauro all'interno di una formula che, reputata presuntuosamente la definitiva e migliore, è già di per sé un atto violento.

Senza questa cautela e prudenza il restauro può veramente far morire il malato edificio sotto «le cure del medico»...

Non per ultimo, nell'affrontare un restauro, viene l'impegno di obbedienza a una falange compatta di regolamenti, leggi, normative che obbligano ad intervenire pesantemente.

Incaricato dal Comune di Crevalcore del restauro del complesso monumentale che prende il nome dall'edificio centrale «Villa ai Ronchi», è stato ovvio e naturale, intraprendendo il lavoro, tenere conto di quanto sopra si è osservato. Già con la prima indispensabile operazione del rilievo di tutti gli edifici compresi nel complesso, che, mattone dopo mattone, osserva studia e misura ripercorrendo la vita di ogni spazio dal Rinascimento ad oggi, si approfondisce — trasferendo sulla carta mediante proiezioni, riduzioni e dissezioni — la conoscenza di ogni muro nella sua tessitura che racconta il tempo: incendi, ricostruzioni parziali, ampliamenti, arricchimenti e le tracce, nell'usura di infissi, pavimenti, caminetti, intonaci, degli ultimi abitatori così modesti a confronto di chi nel Rinascimento si costruì quegli spazi per gli ozi estivi: si trattò di una famiglia potente e ricca di senatori bolognesi, i Caprara.

Ovviamente, tutto il complesso ha già subito e subirà un radicale mutamento di destinazione che, insieme con l'osservanza di tutte le norme vigenti di sicurezza e di igiene di cui s'è detto, evidenzia di per sé quell'inevitabile impronta che l'edificio subisce attraverso il restauro nella trasmutazione in «edificio moderno» (bastano questi due massicci interventi inevitabili per non permettere a chicchessia di postulare formule di perfezione scientifica in un supposto ripristino della forma originaria: nulla può impedire

la trasmutazione dell'antico edificio in un «edificio moderno»; addirittura si può sostenere che il restauro è uno dei modi del costruire — ri-costruire — nell'ambito della cosiddetta architettura moderna dell'epoca attuale).

Detto questo, il metodo di restauro che si è osservato è stato ed è in corso nella sua più semplice, cauta e modesta dimensione: liberare il percorso di ogni minimo intervento dall'impronta soggettiva del restauratore, lasciando la parola, per quanto possibile, a quella voce che ancora si può intendere negli antichi spazi.

Sinteticamente gli interventi possono essere così elencati:



Il palazzo dei Ronchi durante il restauro.

- A) Consolidamento, de-umidificazione e ripulitura accurata dei muri esterni i quali, con uno speciale accorgimento tecnico, hanno potuto riprendere il calore cromatico che li caratterizzava nel loro aspetto archeologico, evitando quella pallida rigidità cadaverica che in genere risulta spesso dai restauri murari. Per quanto riguarda la colorazione degli infissi ci si è attenuti al mantenimento dell'ultima tinta usata, perchè, piuttosto che un'invenzione soggettiva o un'improbabile correttezza filologica, si è preferito mantenere quell'armonia nel contrappunto con il colore generale delle murature restaurate.
- B) Rifacimento completo di tutti i solai da quello di copertura, ricostruito in legno secondo tecniche e modelli molto simili a quelli originali, a quelli dei piani intermedi in acciaio e laterizio che oltre

a garantire i necessari e dovuti carichi di sicurezza per un edificio pubblico, assumono anche la funzione per i sottostanti preziosi solai originali in legno dipinto.

- C) Collocazione di tutta l'impiantistica idrica, elettrica e termica nel sottofondo dei pavimenti sovrastanti i nuovi solai e questo al fine di non compromettere o danneggiare eventuali superfici dipinte ancora nascoste sotto le scialbature delle facciate interne dei muri.
- D) Collocazione delle batterie di servizi igienici necessarie e di dimensioni considerevoli in quanto ad uso di un edificio con destinazione pubblica, e della centrale termica in edifici adiacenti e più idonei ad ospitare apparecchiature di questo tipo, che non le stanze dipinte della «Villa».
- E) Collocazione della scala di sicurezza e dell'ascensore, omologato per portatori di handicap, negli unici spazi interni dell'edificio, già compromessi dalla realizzazione in epoca recente di passaggi verticali, per quanto riguarda la scala, e di spazi di qualità inferiore ed accessoria, per quanto riguarda l'ascensore.

L'edificio, ormai completato con costi di restauro molto contenuti (L. 1.250.000/mq.), in considerazione anche della complessità degli interventi eseguiti, rap-

presenta il quarto intervento compiuto dall'Amministrazione Comunale di Crevalcore proprietaria dell'intero complesso monumentale: infatti i primi tre interventi realizzati con il recupero della Torre Sud e di due edifici adiacenti ospitano attualmente la Comunità di recupero per tossico-dipendenti denominata «Il Pettiroso» che completerà l'occupazione degli spazi dell'ala sud, ad essa necessari, nei locali ancora da restaurare, ma già progettati e in corso di finanziamento, relativi all'Oratorio settecentesco e alle scuderie.

I giovani ospiti hanno preso possesso dei luoghi a loro riservati, luoghi restaurati secondo modelli d'intervento simili a quelli sopra indicati per la «Villa», con entusiasmo e gradimento, tali da confermare l'influenza positiva e determinante degli spazi antichi ancora in parte presente.

I programmi dell'Amministrazione Comunale per l'ala nord del grande complesso monumentale dei «Ronchi» indicano al progettista usi alberghieri, ristorativi e di spettacolo; alcuni progetti sono già stati redatti e in attesa dei finanziamenti. Quando l'intera opera sarà completata appariranno ancora più evidenti l'impegno straordinario ed i risultati raggiunti da un Ente Pubblico di non grandi dimensioni nella pianificazione politica-culturale del proprio territorio e delle sue emergenze architettoniche.



Stato di conservazione e tecniche di esecuzione

I lavori di restauro fino a questo momento eseguiti hanno riportato alla luce i fregi ad affresco situati nella loggia al primo piano, nella loggia al piano terra e nella stanza del camino ad essa adiacente.

Le decorazioni sono rimaste per diversi anni nascoste da strati sovrapposti di pittura a tempera e calce. A causa di questa situazione, nei punti in cui l'intonaco a calce aderiva saldamente alla superficie pittorica, i dipinti sono rimasti gravemente danneggiati. Inoltre l'umidità di infiltrazione ha diminuito in alcune zone la coesione dell'intonaco di supporto e della pellicola pittorica stessa.



Agostino Carracci, *Grottesca* (prima del restauro). Loggia superiore.

La tecnica originale di esecuzione dei fregi a fresco è risultata essere diversa nei vari locali; mentre nella loggia al piano primo si trovano limitate finiture di colore a secco, al piano terra i dipinti sono su base a fresco ma estesamente definiti a secco con tempera a calce.

I soffitti sono prevalentemente decorati a tempera su legno; nella loggia al piano primo la parte dipinta si presentava con varie abrasioni e cadute di colore. Inoltre le tele di congiunzione delle assi mancavano in diversi punti e a motivo di un intervento di restauro precedentemente effettuato, la decorazione si presentava completamente rivestita da cartine giapponesi.

Procedimento di restauro

Fregio ad affresco:

Dopo la scopritura a bisturi si è proceduto con la pulitura dell'affresco differenziato a secondo delle ne-



Agostino Carracci, *Grottesca* (dopo il restauro). Loggia superiore.

cessità e possibilità di intervento usando aceto di vino bianco, acqua distillata e sali. Si è quindi passati al consolidamento dell'intonaco mediante iniezioni con emulsione acrilica in acqua e carbonato di calcio. Il fissaggio della pellicola pittorica si è ottenuto con l'applicazione per nebulazione di resina acrilica in

acqua nella percentuale del 3%. Sono state quindi stuccate le parti mancanti a tono neutro e reintegrate le cadute di colore a «velature» con acquerelli e terre naturali.

Soffitto a tempera:

L'operazione di svelinatura ha richiesto un lungo e paziente lavoro a motivo della precaria adesione del sottilissimo strato di colore al supporto ligneo. Infatti in diversi punti non è stato possibile il recupero delle parti di colore rimaste saldamente ancorate alla carta giapponese. Si è proceduto quindi con la pulitura ed il fissaggio della pellicola pittorica. Sono state inoltre risanate le fessurazioni con inserti di legno opportunamente sagomati e sostituite le tele di congiunzione delle assi. Le lacune di colore sono state reintegrate con pigmenti ad acqua e terre naturali mirando a un recupero dell'immagine nella sua totalità.



Agostino Carracci, *Decorazione a grottesche del fregio e del soffitto* (durante il restauro). Loggia superiore.

Il ritocco pittorico degli affreschi e dei soffitti a tempera non è completato ed è in via d'esecuzione.



Stampato nell'Aprile 1990 in 1.500 copie dalla ART&STAMPA - Crevalcore (BO)

