

Luoghi eremitici di una moderna Arcadia: Ignazio Stern nell'Oratorio di Sant'Onofrio anacoreta a Lugo di Romagna

Heremital places of a modern Arcadia: Ignazio Stern in the Oratory of Saint Onuphrius the Anchorite in Lugo di Romagna

L'Oratorio di Sant'Onofrio di Lugo, oggi utilizzato per rassegne e mostre d'arte promosse dal Comune, aveva in origine una funzione liturgica, collegata all'opera caritativa dell'Ospedale annesso, in cui trovavano conforto i bisognosi del paese. Nonostante la nuova destinazione d'uso, l'integrità del suo apparato decorativo consente di immaginarne concretamente l'attività di un tempo, e di comprendere le scelte operate dalla committenza in rapporto alle proprie esigenze e alle finalità del complesso. In particolare, il ciclo di tele con le storie del santo anacoreta, dipinte fra il 1716 e il 1719 dal pittore bavarese Ignazio Stern, sono l'espressione di una cultura, aggiornata sulla letteratura d'Arcadia, che nello spontaneo allontanamento dalle comodità materiali della civiltà del progresso vedeva l'affermazione di valori basati su un senso evangelico.

The Oratory of Saint Onuphrius, presently the venue of municipally promoted festivals and art exhibitions, had once a liturgical function related to the charitable activity of the annexed hospital, where needy people of the town could be offered some relief. Despite the present employment, however, the state of preservation and integrity of the Oratory's decorations do allow one's imagination to see such past activity, and so gather a deeper insight as to the choices of the patrons, in relation to their own requirements and to the complex's purpose. In particular, the cycle of paintings dedicated to the stories of the anchorite saint, made between 1716 and 1719 by the Bavarian painter Ignazio Stern, is the expression of a culture that was influenced by Arcadian literature, and that saw the assertion of values based on the Gospel in the voluntary dismissal of the material comforts provided by the civilisation of progress.



Irene Graziani

Si è laureata in Lettere Classiche presso l'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna (1991).

Dall'ottobre del 2010 è ricercatore presso il medesimo Ateneo (L-ART/02 Storia dell'Arte Moderna), dove svolge attività didattica.

Gli ambiti privilegiati dai suoi studi sono la pittura bolognese, soprattutto del Settecento, il fenomeno della donna artista, l'arte nei monasteri femminili.

Parole chiave: **Arte confraternale; Opere di misericordia; Pittura; Settecento; Ignazio Stern**

Keywords: **Confraternal Art; Works of mercy; Painting; Eighteenth century; Ignazio Stern**

Trasformato in un luogo per esposizioni negli anni novanta del secolo scorso, l'Oratorio di Sant'Onofrio di Lugo (Ravenna; Fig. 1) ha perso la sua originaria funzione liturgica, collegata all'opera caritativa dell'ospedale annesso, in cui trovavano conforto i bisognosi del paese. L'integrità dell'apparato decorativo, che a tutt'oggi decora l'interno, consente tuttavia, nonostante la nuova destinazione d'uso attribuita all'edificio dall'amministrazione comunale, di immaginarne concretamente l'attività di un tempo, e di comprendere le scelte operate dalla committenza in rapporto alle proprie esigenze e alle finalità del complesso.

Utilizzato ora in occasione di rassegne e mostre d'arte promosse dal Comune di Lugo, l'Oratorio, rimanendo dunque a disposizione della comunità cittadina, sua destinataria privilegiata fin dall'origine, e mantenendo una fruizione degli spazi rispettosamente sensibile nei confronti dei suoi contenuti culturali e artistici, si qualifica come un'appropriata e auspicabile forma di riuso.

L'edificazione del piccolo complesso assistenziale, inaugurato il 1 novembre 1679, era stata prevista infatti da Clemente Galanotti, ricco mercante di mercerie e panni, morto il 14 agosto del 1674: nel proprio testamento¹ il benefattore aveva disposto la devoluzione dell'intero proprio patrimonio per il soccorso dei poveri della terra di Lugo. Per suo volere l'attività ospitaliera doveva essere

affidata ad una confraternita laicale, eretta appositamente², con il compito di occuparsi sia della gestione del patrimonio, che dell'opera di cura e misericordia³, consistente principalmente nella distribuzione ai poveri e alle famiglie decadute di Lugo di pane, vino, carne, denaro in occasione delle feste di Natale, Pasqua e del giorno di Sant'Onofrio (12 giugno); nella consegna annuale di una dote di otto scudi a una fanciulla nubile bisognosa, da compiersi sempre nel giorno della festa di Sant'Onofrio; nell'allestimento per i mesi invernali più freddi, nei locali dell'ospedale, di due fuochi, uno per gli uomini e uno per le donne, facenti funzione di scaldatoi.

Sorto dunque su precise indicazioni del benefattore, l'istituto ospitaliero aveva avuto come primi artefici i due esecutori testamentari nominati da Clemente Galanotti⁴, il figlio Bernardino⁵, carmelitano e Priore nel convento lughese di Sant'Ilaro dal 1677 all'anno della morte (1678), e il dottor Cesare Orsini. A loro si deve probabilmente l'avvio dei lavori per la decorazione dell'interno della chiesa, giunta tuttavia al compimento di una prima fase negli anni novanta del Seicento con l'arrivo delle tre pale che tuttora ornano gli altari: collocata forse già entro la data di inaugurazione dell'ospedale (1679), ma comunque entro il 1686, la *Comunione di Sant'Onofrio eremita* sull'altare maggiore risulta ritoccata nel 1692⁶ dall'autore, il faentino Tommaso Missiroli, cui spettano anche le restanti due tele, con *La*



Fig. 1 Oratorio di Sant'Onofrio, Lugo (Ravenna)

Madonna con il Bambino che offre lo scapolare a San Giovanni di Matha, consegnata entro il 15 giugno 1696⁷, e *La Madonna di Loreto e i Santi Giuseppe e Gaetano da Thiene*, realizzata forse già entro il 1682, quando l'altare di proprietà della vedova di Galanotti, Francesca Locatelli, viene definito «a sue spese finito e aggiustato»⁸.

Una seconda importante fase di abbellimento fa seguito a partire dal 1716 – forse ancora sotto la supervisione del dottor Orsini, ricordato in quell'anno nei documenti della Confraternita⁹ – quando per quattro ovali e un lunettone, dedicati alla vita del Santo intestatario del complesso, viene contattato il pittore bavarese Ignazio Stern (Mauerkirchen, 1679 – Roma, 1748). Pur comparando il suo nome nei documenti d'archivio in maniera esplicita solo dal 1718, a Stern si deve l'intero ciclo di tele, dipinte a Forlì, dove il pittore risiede, essendovi giunto dal 1695 per completare la propria formazione all'interno della bottega di Carlo Cignani. Nella città romagnola lo collocano infatti le notizie ricavabili dai libri mastri delle spese dei confratelli di Sant'Onofrio, che vi inviano i facchini a ritirare l'ultimo dipinto – il lunettone con *Pafnuzio accompagnato da un angelo all'eremo di Sant'Onofrio* (Fig. 6) – una volta completato nel 1719¹⁰.

La dedica dell'ospedale lughese all'anacoreta, il cui culto, di origine orientale, era diffuso soprattutto nell'Italia centro-meridionale, trova ragioni precise nel racconto delle fonti.



Fig. 2 Ignazio Stern, *Sant'Onofrio neonato consegnato alle fiamme dal padre re di Persia*, in basso *La scena dell'elargizione agli ospiti dell'ospedale del pane*, Lugo, Oratorio di Sant'Onofrio



Fig. 3 Ignazio Stern, *Sant'Onofrio bambino accompagnato nel monastero in Egitto*, in basso *La scena dell'elargizione agli ospiti dell'ospedale del vino*, Lugo, Oratorio di Sant'Onofrio

È Padre Girolamo Bonoli a definire il testatore «singolarmente devoto» a Sant'Onofrio e ad alludere a un'intitolazione legata a intenti commemorativi: la dolorosa perdita di un figlio, chiamato proprio come il santo eremita, «morto nel fiore degli anni»¹¹, sembra aver guidato la fede e gli scopi misericordiosi di Galanotti. Oltre alla pala dell'altar maggiore, in cui già era raffigurato un episodio della vita del santo – la somministrazione regolare dell'eucarestia da parte di un angelo, giunto ogni settimana a recare a Onofrio il conforto spirituale – le sue vicende biografiche nel ciclo di Stern sono ripercorse dall'infanzia, seguendo il racconto confluito negli *Acta Sanctorum*, editi nel 1698¹².

Procedendo con ordine si rinviene infatti dapprima la *Prova del fuoco* (Fig. 2), cui viene sottoposto il piccolo Onofrio, che esce indenne dalle fiamme sulle quali il padre, re di Persia, ha voluto venisse adagiato per ricevere la conferma della paternità, messa in dubbio dalle insinuazioni insidiose di adulterio mosse contro la regina da parte del demonio, giunto sotto le spoglie di un pellegrino.

Rassicurato dal miracolo, il re fa battezzare il neonato e lo conduce in un monastero in Egitto, dove viene allattato per i primi tre anni di vita da una cerva bianca: nel secondo ovale di Stern il corteo con il re è già avviato verso la meta, e procede affiancato dalla cerva che nutrirà il piccolo Onofrio (Fig. 3). Nel monastero il fanciullo cresce suscitando l'ammirazione



Fig. 4 Ignazio Stern, *Sant'Onofrio fanciullo riceve in dono il pane da Gesù Bambino*, in basso *La scena dell'elargizione agli ospiti dell'ospedale della carne*, Lugo, Oratorio di Sant'Onofrio



Fig. 5 Ignazio Stern, *La morte di Sant'Onofrio*, in basso *La scena dell'elargizione agli ospiti dell'ospedale del fuoco*, Lugo, Oratorio di Sant'Onofrio

dei monaci, che lo eleggono infatti loro abate all'età di otto anni, stupiti dalle sue virtù e dai suoi sentimenti di devozione spontanei e caritatevoli: commosso dal fatto che il Bambin Gesù, deposto nella mangiatoia, non avesse nulla da mangiare, Onofrio gli avrebbe portato un piccolo pane, ricevendone in cambio uno così pesante, che per trasportarlo occorre l'intervento di numerosi monaci (Fig. 4).

A questi tre momenti dell'agiografia del santo corrispondono i primi tre ovali della serie, che include come scena finale la morte dell'anacoreta (Fig. 5), vegliato dal monaco Pafnuzio, scortato da un angelo fino all'eremo dal vecchio Onofrio con l'intenzione di divenirne discepolo, come illustra il lunettone posto nella controfacciata (Fig. 6). Intrattenutosi con l'eremita per un breve periodo, Pafnuzio assiste alla morte del santo e ne vede l'anima volare in cielo.

Alcuni aspetti di quest'ultima parte del racconto accomunano la vicenda di Onofrio alle biografie di altri anacoreti. Possono infatti essere ritenuti *topoi* di una tradizione narrativa, la visita dell'aspirante anacoreta, che ne raccoglie l'estrema testimonianza – si vedano il precedente di Onofrio stesso, giunto presso l'anziano Hermes in punto di morte; o prima ancora il modello di Paolo di Tebe, che ormai vecchio e prossimo alla morte, riceve la visita di Antonio Abate, pur senza esserne confortato nel momento del trapasso, avvenuto in totale solitudine – e la descrizione

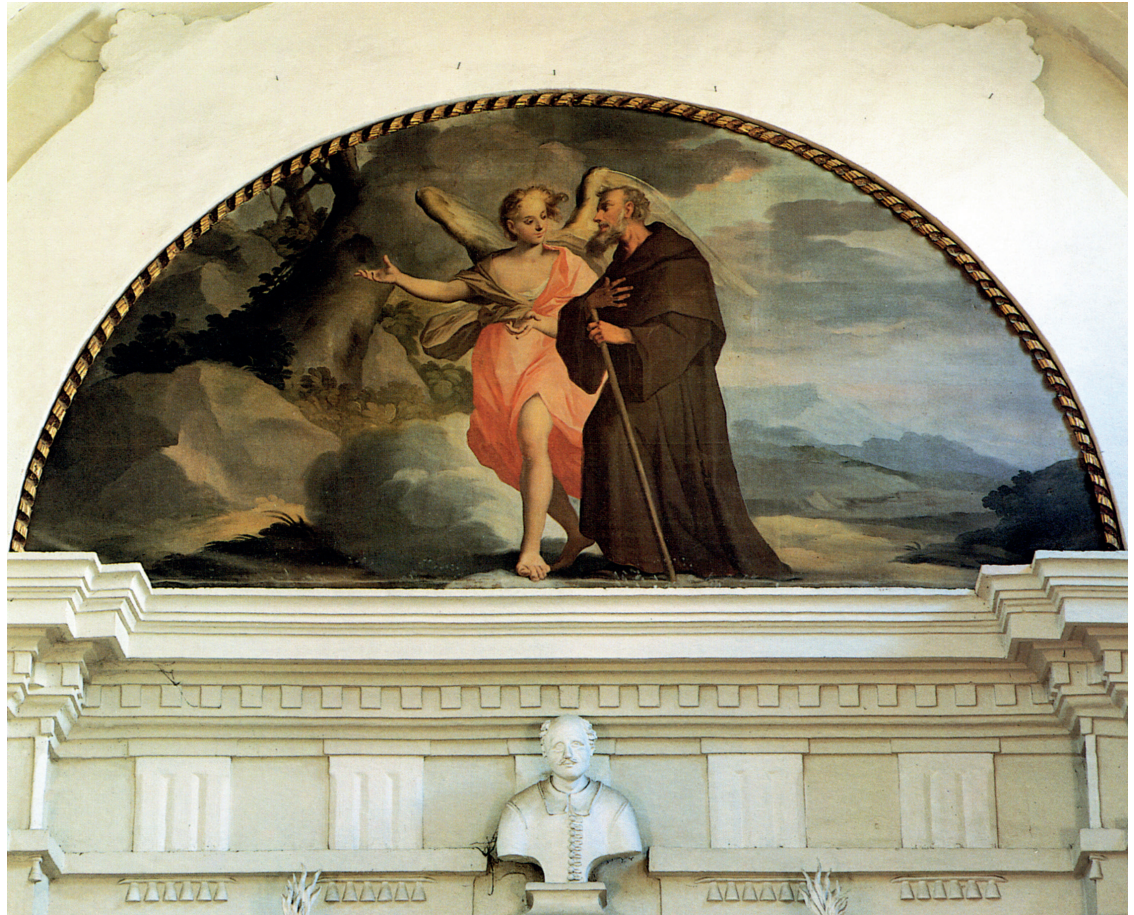


Fig. 6 Ignazio Stern, *Pafnuzio accompagnato dall'angelo all'eremo di Sant'Onofrio*, Lugo, Oratorio di Sant'Onofrio

dell'aspetto terribile assunto dall'eremita, ricoperto unicamente da lunghi capelli e foglie, ormai completamente adattato ai luoghi di una natura selvaggia; nell'isolamento del paesaggio, del tutto privo di orma umana, Onofrio si nutre di erbe e frutti spontanei e si protegge dalle intemperie, trovando rifugio nelle caverne, come già si legge per Santa Maria Egiziaca, dalla cui leggenda proviene anche il dettaglio dei leoni intenti a scavare la fossa, descritto nella biografia di Onofrio e rappresentato nell'ovale di Stern¹³ (Fig. 5).

Per una tale ricchezza di episodi il pittore in dialogo con la committenza si prodiga in una ricerca di fonti letterarie e figurative varie: certamente il ciclo di affreschi nel chiostro di Sant'Onofrio sul Gianicolo a Roma¹⁴ può aver offerto più spunti per la presentazione di un santo che ha sempre esercitato un fascino misterioso per la sua spiritualità austera e la condotta di vita semplice, immersa nei paesaggi favolistici dell'Oriente.

La versione canonica della biografia confluita negli *Acta Sanctorum* può aver precisato i punti più significativi da raffigurare ed esporre alla devozione dei fedeli. Per quanto riguarda il profilo formale invece, nel ciclo lughese Stern si mostra profondamente legato alla lezione di Carlo Cignani: nell'ovale con *Onofrio bambino accompagnato nel monastero in Egitto* (Fig. 3), il lento digradare del paesaggio verso l'orizzonte, con le figure in cammino, sembra derivato dallo sfondo del *Sant'Andrea*

martirizzato, commissionato al maestro dal marchese Giovan Battista Albicini di Forlì nel 1669 (Forlì, Collezione privata)¹⁵, mentre nel *Dono del pane* (Fig. 4) la costruzione piramidale, il gruppo dei cherubini e le nubi che avvolgono e sorreggono la visione della Vergine con il Bambino fanno riferimento a modelli presenti nella bottega del maestro, come la pala con la *Madonna con il Bambino e San Filippo Neri* della Pinacoteca di Forlì, opera di collaborazione fra Cignani padre e il figlio Felice¹⁶ (Fig. 7). Nell'ovale con la *Prova del fuoco* (Fig. 2) si avverte ancora forte l'ammirazione per la famosa *Pala dei Teatini*, inviata da Carlo a Monaco di Baviera (Theatinerkirche) nel 1674¹⁷, che Stern con molta probabilità vide prima di giungere a Forlì, presso il maestro: lo stesso ritmo circolare presiede alla disposizione delle figure entro lo spazio architettonico, lo stesso scorcio di sottinsù pone la scena in debita distanza, la stessa illuminazione soffusa si diffonde nella penombra, la stessa compostezza regola pose e gesti dei personaggi.

Tuttavia Stern riesce ad affiancare al temperato controllo formale del maestro un tono più accostabile e minuto, frutto forse del contatto con l'ambiente romano, dove Ignazio soggiorna fra 1702 e 1712¹⁸, e della pittura raffinata e sentimentale di Francesco Trevisani. Nella sua pittura si percepisce infatti una sensibilità maggiormente in linea con le situazioni che si rinvergono nella coeva cultura



Fig. 7 Carlo e Felice Cignani, *La Vergine con il Bambino e San Filippo Neri*, Forlì, Pinacoteca Civica

letteraria dell'Accademia d'Arcadia e musicale del melodramma, irradiata anche in Emilia e in Romagna attraverso l'attività delle "colonie" di "pastori": non solo a Bologna si registra infatti dal 1698 la presenza della "Colonia Renia", anche a Forlì la riviviscenza dell'antica Arcadia giunge a ispirare la pittura. In Palazzo Albicini, sede della nobile famiglia con la quale lo stesso Cignani ha consuetudine di relazioni professionali, la «poetessa, pittrice e ricamatrice Rosa Cheli Bruni, Galatea Belamina in Arcadia»¹⁹, moglie dell'amministratore di Casa, suggerisce i soggetti, sorvegliandone inoltre la composizione, del ciclo di sovrapposte tratto dall'*Eneide*, commissionato dal marchese Andrea proprio al nostro pittore tedesco²⁰. Nel 1716, come attesta il contratto sottoscritto il 4 giugno²¹, nello stesso anno in cui plausibilmente viene contattato dai confratelli di Sant'Onofrio²², Stern è impegnato dunque per il marchese Albicini nella traduzione figurativa dei versi virgiliani, dove, sfruttando i formati orizzontali, i protagonisti, corredati con vesti e oggetti da allestimento scenico, sono collocati alla ribalta. Nell'inquadratura allargata, lo sviluppo della trama è reso esplicito attraverso la semplice disposizione in primo piano dei personaggi principali, relegando sullo sfondo le figure collegabili a momenti successivi della storia. L'impianto, messo a punto dal pittore in collaborazione con la "pastorella" Rosa Cheli Bruni, favorisce il raggiungimento di una

nuova chiarezza logico-sintattica, che si fa strada insieme all'enunciazione di sentimenti controllati, ma ben definiti, espressi attraverso il fare recitativo dei gesti, in una trasposizione delle situazioni del melodramma.

Una simile regia sovrintende al ciclo lughese: risponde a valori formali e morali arcadici la presentazione del soggetto, che attraverso la figura del santo anacoreta non solo intende proporre un modello di virtù e di penitenza caro alla propaganda religiosa, ma illustra la condizione di un'umanità immersa in uno "stato di natura", intatta e innocente, che la società colta dell'epoca ambirebbe riconquistare. Nella leggenda del santo eremita può rivivere dunque il mito perenne della perduta età dell'oro, e accanto ad esso acquistare contorni più concreti un nuovo mito – poi teorizzato da Jean-Jacques Rousseau, rielaborando una tematica già arcadica, nel *Discorso sulla Scienza e le Arti* del 1752, ma ancor prima indagato dallo storico modenese Ludovico Antonio Muratori nel suo saggio sul *Cristianesimo felice* (1743-49)²³ – quello del buon selvaggio, alimentato dai contatti con le terre remote del pianeta, scoperte, colonizzate o evangelizzate. Il vagheggiamento di una felicità edenica, forse ancora raggiungibile rifugiandosi in un mondo esotico, incontaminato dal progresso della civiltà umana, illuminato dalla luce evangelica della "semplicità" dei primitivi, sembra adombrato dalla pittura di Stern, soprattutto nei dipinti che estendono il campo visivo fino

ad includere il paesaggio: lo spazio dedicato alla rappresentazione dei fondali si qualifica in modo sempre meno accessorio, come nelle coeve *Stagioni* dipinte da Marcantonio Franceschini per Vittorio Amedeo II, principe di Carignano (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1716)²⁴, in cui lo sfondo dà agio al pittore di raccontare il lavoro agreste dell'uomo, svolto in parallelo e in piena armonia con il trascorrere dei tempi della natura. Rispetto alle serene e luminose ambientazioni di Franceschini – allievo di Cignani rimasto a Bologna a dirigerne la bottega – nelle scene di Stern lo sguardo può tuttavia vagare in lontananza, godendosi di vasti orizzonti, ma facendo anche avvertire il respiro di una natura più inquietante e selvaggia: ad eccezione dell'episodio con Onofrio bambino accompagnato al monastero, in cui la quinta scenica munita di un'unica palma si incarica di richiamare un immaginario fiabesco, sono le plaghe disabitate del lunettone con Pafnuzio in viaggio verso l'eremo del vecchio anacoreta (Fig. 6), e le rocce aspre, gli arbusti contorti, gli alberi dai rami spezzati, inerpicati fino alla sommità della tela che raffigura *La morte del santo* (Fig. 5), a manifestare le fonti visive privilegiate dal pittore. Dal repertorio della grafica derivano le idee più incisive per interpretare efficacemente il tema di un'esistenza solitaria ed eroica a contatto con una natura fiera, insolita e suggestiva, da scoprire nei maestosi e più remoti luoghi del pianeta. Cornelis Cort, sensibile lettore



Fig. 8 Cornelis Cort, *Sant'Eustachio in preghiera*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung



Fig. 9 Cornelis Cort, *Il corpo di San Girolamo sorretto dagli angeli*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina

delle solitudini selvagge nella serie dei *Santi penitenti in vasti paesaggi*, tratta dalle pitture di Girolamo Muziano²⁵, sembra fornire il maggior numero di suggerimenti, non solo per elementi di dettaglio, come la posa del cavallo nel secondo ovale (Fig. 3) della serie lughese, che ripete quanto si vede nella stampa con *Sant'Eustachio in preghiera*²⁶ dell'artista olandese (Fig. 8), o per il generico riferimento alla *Stigmatizzazione di San Francesco*²⁷, da cui sembra ripresa la tipologia del volto scarno e accorato di Pafnuzio; è soprattutto la stampa con *Il corpo di San Girolamo sorretto dagli angeli* (Fig. 9)²⁸, traduzione grafica di Cort da un'idea di Bernardino Passeri, ad aver interessato Stern: da essa infatti derivano la disposizione trasversale del corpo asciutto e irrigidito dell'eremita, il moto ascendente e verticale delle rocce, insieme alla citazione, addirittura puntuale e diretta, dei due leoni in primo piano, nell'ovale lughese con la morte di Onofrio (Fig. 5).

Dal ciclo del pittore bavarese emerge dunque la sensibilità religiosa della committenza, animata dalla vocazione caritativa, che trova illustrazione nelle piccole scene ospitaliere a monocromo, inserite nella parte inferiore degli ovali – *Elargizione agli ospiti dell'ospedale del pane* (Fig. 2), *del vino* (Fig. 3), *della carne* (Fig. 4) e *del fuoco* (Fig. 5) – ove un'umanità lacera, ma dignitosa, per certi versi memore dall'arte incisoria di Giuseppe Maria Mitelli²⁹, è posta in parallelo alla figura penitente



Fig. 10 Ignazio Stern, *San Michele Arcangelo e Vergine Annunziata*, Lugo, Oratorio di Sant'Onofrio

dell'asceta, modello virtuoso nel quale d'altra parte vogliono identificarsi gli stessi confratelli impegnandosi nell'opera di assistenza e misericordia. Al contempo si rivelano le aggiornate propensioni culturali e letterarie dei committenti, attratti anche dal desiderio di abbandonarsi ad una natura intatta, esotica, che sembra contrastare con la sua forza rigenerativa le durezza e le privazioni della vita ascetica.

Se l'apprezzamento della serie, molto gradita ai confratelli, che riceverono «gratis» dal pittore «due quadri piccoli» da porre «a canto al altare»³⁰ - il *San Michele Arcangelo* e la *Vergine annunciata* (Fig. 10), tutt'oggi nell'Oratorio³¹ - è confermato dal dono a Stern di sei scudi, il successo riscosso dal bavarese presso la comunità lughese è testimoniato dalla successiva commissione, sempre a Lugo, di un ulteriore ciclo di dipinti per la chiesa del Suffragio³²: segno tangibile di quanto la convergenza fra le intenzioni dei committenti, da un lato, e dei destinatari dell'opera assistenziale, dall'altro, fosse stata perfettamente espressa dal pittore, interprete efficace di sentimenti di fede e valori di solidarietà, riconosciuti da un'intera comunità.

Note:

1. Testamento Galanotti 1674, in copia trascritta e autenticata presso l'Archivio dell'Azienda Unità Sanitaria Locale - AUSL di Lugo
2. Secondo disposizioni del testatore, i confratelli potevano al massimo essere in numero di trentatré, in ricordo degli anni di vita di Gesù Cristo, e dovevano vestire, nelle cerimonie solenni religiose, tonaca e cordone di lana bianca, con mazzetta sempre di lana, di colore castano, con applicato sul lato sinistro del petto uno stemma di rame, sul quale era effigiata l'immagine di Sant'Onofrio, dipinta a olio. La vitalità della confraternita, i cui primi capitoli furono formulati nel 1681, è provata dalle aggregazioni all'Arciconfraternita del Santissimo Nome di Maria, avvenuta nel 1716, e alla Confraternita dell'Ordine Trinitario per la redenzione degli schiavi, del 1772
3. L'ospedale di Sant'Onofrio continuò la propria attività assistenziale per due secoli circa, conoscendo tuttavia una pausa forzata a causa delle soppressioni delle corporazioni religiose durante il periodo napoleonico di occupazione francese. Anzi, in seguito alle confische e vendite dei beni delle corporazioni sopresse, attuate dal governo napoleonico, le finanze dell'ospedale, nonostante i successivi rimborsi, restarono talmente colpite da trascinarsi fino a determinare la cessazione dell'attività nel 1879
4. Un ritratto del testatore si conserva nello stesso Oratorio di Sant'Onofrio. Nel ritratto è presente anche lo stemma dei Galanotti, una tartaruga, in dialetto "bessa galana", cioè "gallina strisciante". Sul dipinto, di Gaetano Nuvoli (attivo fra la seconda metà del XVIII e la prima metà del XIX secolo), si veda: M. Guarino, scheda 78, in *Non solo pietà. Opere d'arte dagli ospedali della provincia di Ravenna*, catalogo della mostra (Bagnacavallo, Centro Culturale "Le Cappuccine"; Lugo, Pescherie della Rocca, 12 luglio - 31 agosto 1997), a cura di G. Lippi, Ravenna 1997, pp. 140-141, 145
5. Sul *Ritratto di Bernardino Galanotti* (Lugo, Oratorio di Sant'Onofrio), di Gaetano Nuvoli, si veda: Guarino, scheda 79, in *Non solo pietà*, cit., pp. 141-142, 145. Come il ritratto del padre, anche quello del figlio venne realizzato da Gaetano Nuvoli ricopiando un precedente dipinto
6. I registri contabili della Confraternita datano a partire dal 1686; in essi si rinviene una prima notizia relativa alla pala solo nell'anno 1692, quando viene «ritoccata», inducendo dunque a ipotizzare che fosse stata già compiuta entro il 1686. Sul dipinto con la *Comunione di Sant'Onofrio* si veda: G. Viroli, scheda 90, in *Non solo pietà. Opere d'arte dagli ospedali della provincia di Ravenna*, catalogo della mostra (Bagnacavallo, Centro Culturale "Le Cappuccine"; Lugo, Pescherie della Rocca, 12 luglio - 31 agosto 1997), a cura di G. Lippi, Ravenna 1997, pp. 156-157, 179. Per il documento inerente l'intervento di ritocco del 1692, effettuato dal pittore faentino Tommaso Missiroli, detto il

Villano: Archivio di Stato di Bologna (d'ora innanzi ASB), Fondo Demaniale, Corporazioni Religiose Sopresse, Compagnia dell'Ospedale di Sant'Onofrio, *Uscita a tutto l'anno 1715* (dal 1686 al 1716 compreso), 2/8653, c. 20r. Il documento è stato rintracciato da chi scrive durante le ricerche della tesi di laurea: I. Graziani, *Arte e Pietà a Lugo: l'Oratorio di Sant'Onofrio*, tesi di laurea in Storia dell'Arte Medievale e Moderna, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Lettere Classiche, relatore Vera Fortunati, a.a. 1990-1991, pp. 76-77

7. G. Viroli, scheda 91, in *Non solo pietà*, cit., pp. 158, 179-181. Un pagamento di trentatré scudi viene infatti corrisposto il 15 giugno 1696 «al Sig.r Tomaso Vilan Pitore» «per la fattura della tavola di altare con la B.V. del San.o Rosario e S. Dom.o et altro come per sua ricevuta»; il dipinto può essere riconosciuto nel nostro, nel quale in seguito all'Aggregazione alla Compagnia del Riscatto (18 agosto 1772) la figura di San Domenico è stato trasformato dal pittore Gaetano Nuvoli (probabilmente parente di Fernando Nuvoli, notaio dell'Arciconfraternita) in San Giovanni di Matha (settembre 1772), come si evince da documenti d'archivio rintracciati da chi scrive. Si veda: Graziani, *Arte e Pietà a Lugo*, cit., p. 80; ASB, Fondo Demaniale, Corporazioni Religiose Sopresse, Compagnia dell'Ospedale di Sant'Onofrio, *Uscita a tutto l'anno 1715* (dal 1686 al 1716 compreso), 2/8653, c. 31v (cfr. inoltre cc. 32v, 89v). Sulle vicende del 1772: ASB, Fondo Demaniale, Corporazioni Religiose Sopresse, Compagnia dell'Ospedale di Sant'Onofrio, *Determinazioni dal 1740 fino al 1784*, 6/8657, cc. 95r-96r

8. Per i documenti si veda: Graziani, *Arte e Pietà a Lugo*, cit., pp. 82-84; ASB, Fondo Demaniale, Corporazioni Religiose Sopresse, Compagnia dell'Ospedale di Sant'Onofrio, *Determinazioni dal 1680 fino al 1740*, 5/8656, cc. 8-13. Sul dipinto si veda: G. Viroli, scheda 92, in *Non solo pietà*, cit., pp. 159, 181-182

9. Orsini viene menzionato nel 1716 come autore di una «carità»: ASB, Fondo Demaniale, Corporazioni Religiose Sopresse, Compagnia dell'Ospedale di Sant'Onofrio, *Uscita a tutto l'anno 1715* (dal 1686 al 1716 compreso), 2/8653, c. 99v; rintracciato da Graziani, *Arte e Pietà a Lugo*, cit., p. 106

10. I pagamenti in cui esplicitamente si fa il nome di Stern si estendono fra il 1718 e il 1719, come si ricava dai libri contabili della Confraternita, rintracciati già da Günter Kowa («Grazia e delicatezza». *Ein deutscher Maler in Italien: Ignaz Sterns Leben und Werk 1679-1748*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, Heidelberg - Bonn 1968, pp. 152-153, 154) ed indipendentemente da chi scrive (Graziani, *Arte e Pietà a Lugo*, cit., pp. 96-145). In particolare, i documenti sono i seguenti: ASB, Fondo Demaniale, Corporazioni Religiose Sopresse, Compagnia dell'Ospedale di Sant'Onofrio, *Uscita a tutto l'anno*

1774 (dal 1717; mancano tuttavia le prime quattro pagine, relative ai pagamenti dell'anno 1717, che sono dunque assenti), 4/8655, c. 6. «Adi 22 d.tto (agosto 1718) pagati al Sig. Ignazio Sther Pittore per saldo delli quattro quadri fatti per gli ovati della Chiesa. Scudi trentasei. Come per ricevuta n. 5 dico 36», «Adi d.tto (26 agosto 1718) spesi in mandare a prendere a Forlì li due ultimi quadri degli ovati»; c. 7. «Adi 14 Novembre 1718, pagati al Sig. Ignazio Sther Pittore per la compra della tela del quadro da porsi sopra la porta della chiesa come per ricevuta no. 12, scudi cinque», e ancora «Adi 29 detto [novembre 1718], Dati per regalo al Sr. Ignazio sud.o Pittore per li quattro ovati et altri due quadri piccoli, che sono a canto all'Altare, quali due fece gratis, come per ricevuta no. 14, scudi 6»; c. 10 (anno 1719), «Pagati al Sig. Ignazio Sther Pittore per il quadro ultimo fatto sopra la porta della chiesa scudi ventuno in più ricevuta dico 21», «E più per mandare a prendere d.o quadro a Forlì, spesso scudi uno e baiocchi 62 dico 1:62». Tuttavia fin dal 1716 viene registrata una prima spesa per «Telari e Cornici» di due dei «quadri ovati» e nello stesso anno sono indicate altre spese «in andare a Forlì con quattro huomini a prendere li quadri»: dunque, con ogni probabilità l'avvio della commissione data al 1716. Si vedano i documenti, rintracciati da chi scrive: ASB, Fondo Demaniale, Corporazioni Religiose Sopresse, Compagnia dell'Ospedale di Sant'Onofrio, *Uscita a tutto l'anno 1715* (dal 1686 al 1716 compreso), 2/8653, Anno 1716, c. 97r, «E più spesi in asse di pioppa e d'albero bianco comperate per far li Telari e Cornici delli due [p.mi] quadri ovati 1:06»; c. 99r: «E più spesi in andare a Forlì con quattro huomini a prendere li quadri 2:12», ed ancora «E più per Fattura di un tellaro per un ovato et sua cornice intagliata 2»; c. 99v: «E più nella pittura del secondo ovato a cornu epistole scudi trentatre e trenta per ricevuta dico 33:30».

11. G. Bonoli, *Storia di Lugo ed annessi libri tre*, Faenza 1732, libro II, cap. XVI, pp. 329-331
12. Voce *Onofrio anacoreta in Egitto*, in *Acta Sanctorum Iunii*, tomo II, Antverpiae 1698, pp. 519-533
13. Quest'ultimo elemento è aggiunto alla vita di Onofrio da Pietro de Natalibus (*Catalogus sanctorum et gestorum eorum*, V, cap. 106, f. 102v). Sulla costruzione storica della figura di Onofrio e sulle tradizioni relative alla sua biografia si vedano gli studi di Joseph-Marie Sauget, voce *Sant'Onofrio*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. IX, Roma 1967, coll. 1187-1197. Sull'iconografia di Sant'Onofrio: M.C. Celletti, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. IX, Roma 1967, coll. 1197-1200
14. Il ciclo fu realizzato per il Giubileo del 1600
15. Sul dipinto si veda: B. Buscaroli Fabbri, *Carlo Cignani. Affreschi, dipinti, disegni*, Bologna 1991, p. 131, scheda 70
16. Si vedano: R. Roli, *Pittura bolognese. Dal Cignani ai Gandolfi 1650-1800*, Bologna 1977, pp. 97, 143, Fig. 113c; G. Viroli, *La Pinacoteca Civica di Forlì*, Forlì 1980, pp. 284-285; Buscaroli

- Fabbri, *Carlo Cignani*, cit., p. 203, scheda 74
17. Buscaroli Fabbri, *Carlo Cignani*, cit., pp. 140-141, scheda 27
18. E. Marengi, *Ignazio Stern (1679-1748). L'opera di un pittore tedesco in Romagna*, Imola 2007. Sulla serie di Sant'Onofrio, pp. 40-45, 68-70
19. C. Giudici, *L'“Appartamento”*. *Alcuni casi di collezionismo e committenza*, in *Storia di Forlì*, vol. III, *L'età moderna*, C. Casanova, G. Tocci (a cura di-), Bologna 1991, pp. 177-208, in part. p. 205
20. Giudici, *L'“Appartamento”*, cit., p. 205; G. Viroli, *Palazzo (Ordelauffi) Albicini, in Palazzi di Forlì*, G. Viroli (a cura di-), Forlì 1995, pp. 195-204, in part. 203-204; G. Viroli, *Pittura del Seicento e del Settecento a Forlì*, Bologna 1996, pp. 105-106, nn. 86-92 e figg. a pp. 147-157
21. Forlì, Archivio Albicini, b. 18, fasc. 3, 4 giugno 1716. Il documento è stato segnalato da Corinna Giudici: Giudici, *L'“Appartamento”*, cit., p. 205.
22. Si vedano i documenti d'archivio segnalati alla nota 9. Altri documenti registrano i nomi dell'autore delle cornici in scagliola, lo stuccatore Antonio Marzaroli da Bagnacavallo (ASB, Fondo Demaniale, Corporazioni Religiose Sopresse, Compagnia dell'Ospedale di Sant'Onofrio, *Uscita a tutto l'anno 1715* (dal 1686 al 1716 compreso), 2/8653, c. 99v,), e dell'autore delle cornici in legno, l'intagliatore Cesare Fabri (ASB, Fondo Demaniale, Corporazioni Religiose Sopresse, Compagnia dell'Ospedale di Sant'Onofrio, *Uscita a tutto l'anno 1715* (dal 1686 al 1716 compreso), 2/8653, cc. 97r, 98v, 99r, 99v), che vengono dorate dall'«indoratore» Antonio Domenighini (ASB, Fondo Demaniale, Corporazioni Religiose Sopresse, Compagnia dell'Ospedale di Sant'Onofrio, *Uscita a tutto l'anno 1774* (dal 1717), 4/8655, cc. 6, 7, 10)
23. Sul tema del “buon selvaggio” si vedano i numerosi studi di Lionello Sozzi, e in particolare: L. Sozzi, *Immagini del selvaggio. Mito e realtà nel primitivismo europeo*, Roma 2002. Sul saggio di Muratori, si vedano le pp. 379-393
24. F. Chiodini, D.C. Miller, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, vol. 4, *Seicento e Settecento*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, A. Mazza, A. Scaglietti Kelescian, A. Stanzani, Venezia 2011, pp. 85-91, scheda 51a-d
25. W.L. Strauss e T. Shimura, *Netherlandish Artists. Cornelis Cort*, in *The Illustrated Bartsch*, vol. 52, New York 1986; i santi penitenti sono Eustachio, p. 134, n. 113-II; Francesco, p. 135, n. 114-I; Giovanni Battista, p. 136, n. 115-I; Girolamo, p. 137, n. 116-I, e p. 138, n. 117-I; Maddalena, p. 139, n. 118-I; Onofrio, p. 140, n. 119-I. Sulla serie si vedano anche: J.C. Bierens de Haan, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais: 1533-1578, avec 64 reproductions de dessin et de gravures*, La Haye Nijhoff 1948, pp. 121-130; M. Sellink, *Cornelis Cort “constich plaedt-snijder van Horne in Hollandt*, catalogo della mostra (Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, 13 marzo – 1

- aprile 1994), Rotterdam 1994, pp. 177-182, scheda 61-62
26. W.L. Strauss e T. Shimura, *Netherlandish Artists*, cit., p. 25, n. 18-V, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung
27. W.L. Strauss e T. Shimura, *Netherlandish Artists*, cit., p. 151, n. 129-II, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum
28. W.L. Strauss e T. Shimura, *Netherlandish Artists*, cit., p. 160, n. 137-III, Vienna, Graphische Sammlung Albertina
29. Mi riferisco alla stampa di Giuseppe Maria Mitelli, *Compagnia di molti miserabili ragazzi*, Bologna, Collezioni d'arte della Cassa di Risparmio. Firmata e datata 1699, la si trova illustrata in F. Varignana, *Le Collezioni d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Le incisioni*, vol. 1, *Giuseppe Maria Mitelli*, Bologna 1978, p. 395, rep. 464, tav. 203
30. Si veda il riferimento archivistico alla nota 9
31. Si veda la scheda di Giordano Viroli: scheda 93a/b, in *Non solo pietà*, cit., pp. 160, 182-184. Concordo con l'ipotesi dello studioso di riferire a Stern i due quadri, nonostante una notizia d'archivio, reperita durante le mie ricerche svolte in occasione della tesi, ricordi la realizzazione di due dipinti con il medesimo soggetto per mano del pittore Biagio Boni: ASB, Fondo demaniale, Corporazioni Religiose Sopresse, Compagnia dell'Ospedale di Sant'Onofrio, 2/8653, c. 72r, «E più adì 4 Giugno 1709 pagati al Sig. Biagio Boni Pittore per due pitture fatte per la Chiesa», e sul verso della c. 74, «Adi 26 giugno 1709 spesi in due Once di colore oltramare per le Pitture dell'Annunciata et Angelo poste a canto all'Altare Magg. re scudi due e baiocchi ottanta». Con molta probabilità, come scrive Viroli, tali pitture vennero sostituite con i quadri di Stern, dipinti a titolo gratuito, di qualità evidentemente superiore a quelli di Boni, e stilisticamente accordati alle altre pitture presenti nell'oratorio
32. Marengi, *Ignazio Stern*, cit., pp. 46-50, 71-75

Bibliografia:

- Günter Kowa, *“Grazia e delicatezza”: ein deutscher Maler in Italien. Ignaz Sterns Leben und Werk (1679-1748)*, Bonn Rheinische Friedrich-Wilhelms- Universität, 1986
- Irene Graziani, *Arte e pietà a Lugo: l'Oratorio di Sant'Onofrio*, tesi di laurea in Lettere classiche (Storia dell'Arte Medievale e Moderna), relatore Prof.ssa Vera Fortunati, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1991-1992
- Giordano Viroli, in *Non solo pietà. Opere d'arte dagli ospedali della provincia di Ravenna*, catalogo della mostra (Ravenna), a cura di Gabriella Lippi, Ravenna 1997, pp. 156-190
- Elena Marengi, *Ignazio Stern (1679-1748): l'opera di un pittore tedesco in Romagna*, Imola 2007, pp. 40-45, 67-70