

PIETRO LENZINI
BICE MONTUSCHI SIMBOLI

L'ORATORIO DI GIOACCHINO TOMBA E IL SUO PALIOTTO MARMOREO

1. L'oratorio di Gioacchino Tomba

L'attività di Gioacchino Tomba (1739-1820) documentata dal 1760 nel cantiere della erigenda chiesa dei domenicani insieme al padre Pietro "senior" soprannominato "Silèt", coincide con quella fase della cultura architettonica faentina di transizione in cui al protrarsi dei modi costruttivi settecenteschi, si affiancano le tendenze innovative del neoclassicismo.

Fra il 1771, quando viene rifatta la chiesa dei Santi Ippolito e Lorenzo i cui lavori sono diretti dal nostro, e l'ultimo decennio del secolo (arco di tempo in cui opera Gioacchino) si va formando e poi imponendo la personalità dell'architetto Giuseppe Pistocchi le cui premesse, innestate nell'ambito dell'ultimo barocchetto, si svolgeranno in direzione e ideologia diverse con esiti fortemente innovativi ed incidenza non solo locali.

Nel terzo ventennio del secolo l'orientamento architettonico faentino anche se determinato da varie sollecitazioni, è sostanzialmente diretto al superamento della formula del barocchetto nello sfruttamento, con conseguente riduzione, delle sue ultime risorse. È questa la linea adottata da Giovanbattista Campidori, oppure, attraverso contributi esterni di provenienza bolognese, si tende ad un classicismo neopalladiano a seguito della presenza di Francesco Tadolini nel cantiere di S. Domenico.

L'attività di Gioacchino Tomba, formatosi in quell'ambito, appare connotata da un intelligente pragmatismo che non esclude, all'insegna di una consuetudine progettuale ed esecutiva proprie dell'ambiente locale, anche altri contributi. Se si tratta di un capomastro, ovvero di un tecnico che opera, a seconda degli incarichi con l'uno o

con l'altro progettista pur con un margine di libertà nella traduzione dei disegni, quanto dovrà considerarsi frutto personale e quanto invece opera di semplice esecuzione?

Sono dell'avviso, però, che la personalità del Tomba non sia da sottovalutare, ma anzi da porre in rilievo in quanto egli precorre quella cultura classica, soprattutto purista faentina, e traccia una linea di continuità, pur nelle mutate situazioni temporali, con l'opera del figlio Pietro. Se nel misterioso progetto della chiesa dei Santi Ippolito e Lorenzo (che vedrebbe Gioacchino in veste di puro esecutore) (1), opera complessa per i richiami romani-borrominiani e neoveneti-piranesiani alternativamente intrecciati, si voglia invece scorgere, in ossequio alla tradizione documentaria locale, ideatore lo stesso Gioacchino ne consegue che lo stesso ha personalità di notevole rilievo e complessità. Non mi sembra inopportuno ricordare che appena due anni dopo l'apertura della chiesa il bolognese Marcello Oretti nel suo manoscritto "Pitture nella città di Faenza descritte nel 1777" a riguardo di S. Ippolito, dica esplicitamente "architettata da Gioacchino Tomba architetto faentino".

Ma veniamo all'oratorio dedicato alla Natività di Maria che lo stesso costruisce nel 1790 accanto alla sua villa detta "Siletta" nella campagna faentina in località S. Biagio. A questa data il Tomba aveva raggiunto una cospicua agiatezza economica con l'attività edilizia e insieme un non minore prestigio sociale. Il disegno, nel suo complesso, combina elementi della tradizione costruttiva faentina di quegli anni soprattutto in direzione del Campidori e contemporaneamente richiami neopalladiani, mutuati dall'apporto bolognese del Tadolini. Nella facciata semplicemente inquadrata da lesene e nei secchi profili della porta è ravvisabile quella operazione di schematizzazione delle partiture attuata da Giovanbattista Campidori nella lunga facciata dell'ospedale e in palazzo Severoli, in seguito programmaticamente adottata nei numerosi progetti di chiese tardosettecentesche della campagna faentina. L'ampia lunetta di tipo termale che illumina l'aula è invece di ascendenza veneta e costituisce il precedente di una formula caratteristica dell'architettura religiosa di Pietro Junior. La piccola navata con l'appendice rettangolare del presbiterio, nella chiarezza dell'intonaco e delle linee, scandita da lesene ioniche e da colonne libere architravate, accentua la dimensione scatolare delle tipologie

1) Tesi accolta anche dal Golfieri in *Architetti e costruttori nella Faenza settecentesca*, Faenza 1957.

chiesastiche del Campidori, annullandone altresì ogni retaggio di natura illusionistica. Se ne deduce, pertanto, che il calibrato classicismo a cui approda Gioacchino è il frutto dell'esperienza fatta a S. Domenico da cui aveva ereditato quel candore luminoso dello spazio.

Particolarmente innovatrice la soluzione dei due coretti laterali al presbiterio con le quattro colonne architravate che, oltre a costituire la dilatata trasversalità dell'invaso, si pongono come diaframmi plasticamente permeati dalla luce che filtra dalle finestre nascoste. Ancora una volta se il delicato luminismo che ne deriva è riconducibile all'ambito veneto, la formula spaziale avrà esiti faentini ad opera di Pietro Junior: se ne veda la puntuale ripresa-più solenne, ma certamente meno auratica-nell'innesto delle due cappelle laterali della tombiana chiesa di S. Sigismondo.

Anche se è improponibile, nell'oratorio della "Siletta" un diretto intervento del figlio all'epoca sedicenne studente dell'Accademia di Bologna, è pur vero che qui vi possiamo rintracciare le matrici linguistiche di quel purismo che soprattutto nell'architettura religiosa locale si protrarrà per tutto l'Ottocento.

Una nota vivacemente pittorica è costituita, invece, dalla grande ancona dell'altare in legno dipinto a finti marmi; un apparato di gusto ancora rococò sovrapposto alla candida intelaiatura spaziale dell'interno.

Tutto l'insieme ripropone la tipologia barocca dell'altare-sepolcro cosparso come è da numerose reliquie e con la nicchia, al centro, contenente un ricco reliquiario dalla elaborata composizione. Lo stesso Gioacchino nella lapide dedicatoria, sulla porta d'ingresso, tramanda con una punta di orgoglio, la singolarità di tale corredo:

D.O.M.
SACELLVM
RELIQUVIIS ORNATVM
DEIPARAE NATALI
IOACHIM. TVMBA
DICAT
QVI EX VINETO ARUVM ET VILLAM
FECIT AERE PROPRIO
ANNO DOMINI MDCCLXXX. (2)

2) AA. VV., *Villa Siletta (l'Oratorio)*, Faenza 1990.

2. *Il Paliotto*

La sacra mensa dell'oratorio è rivestita da un paliotto di pietra di notevoli dimensioni, precisamente m. 2,13 di larghezza e cm. 82 di altezza, intarsiato con marmi bianchi e policromi. La lastra di pietra, ora di colore tortora, forse in origine più chiara, è ripartita da cornici in tre zone rettangolari che entro tondi presentano le immagini in rilievo dei quattro Evangelisti ed in quello mediano, più grande, il Cristo sorgente del sepolcro. Le superfici attorno ai cerchi appaiono intarsiate di marmo verde venato di bianco, mentre il sarcofago alle spalle del Cristo è rivestito di marmo nero (fig. 1).

La suddivisione armoniosa degli spazi e la misura degli accordi policromi costituiscono il carattere peculiare dell'opera e danno vita ad un insieme di sobria eleganza. Le figure composte in atteggiamenti gravi e pensosi emergono dal fondo con una plasticità robusta, talora un poco aspra nelle pieghe a filo, tuttavia sensibile a cogliere la rotondità di una spalla che affiora di sotto il manto, l'ariosità di una barba ed il flettersi di una mano che stringe un libro o si appoggia alla mensola (figg. 2-5) e capace anche di modulati trapassi quando modella le esili figure degli angeli a lato del Cristo risorto (fig. 6) od i simboli degli Evangelisti, con soluzione inedita situati al di sotto delle mensole.

Il paliotto splendidamente conservato, solamente il braccio levato del Cristo appare malamente ricomposto, si rivela di buona qualità e suscita una certa sorpresa che sinora non abbia attirato l'attenzione di alcuno studioso.

Ad un primo approccio si individuano subito diversi e complessi problemi che si può cercare di chiarire ma per cui, per ora, mi sembra prematuro proporre delle precise soluzioni. Primo quesito la provenienza del paliotto, dato che le sue connotazioni stilistiche inducono a datarlo non oltre l'ultimo decennio del XV secolo, vale a dire con un anticipo di circa tre secoli sulla costruzione dell'oratorio, si deve presumere che Gioacchino Tomba abbia reimpiegato un manufatto precedente, forse proveniente da una di quelle chiese faentine, quali San Domenico e Sant'Ippolito, alla cui ricostruzione aveva atteso per molti anni (3). D'altro canto altre chiese in Faenza e così a Forlì, come

3) Per l'attività di Gioacchino Tomba v.: A. MESSERI-A. CALZI, *Faenza nella storia e nell'arte*, Faenza 1909, p. 430; A.A.V.V., *Chiese Abbaziale e Parrocchiale dei Santi Ippolito e Lorenzo in Faenza*. Faenza 1988.

a Cesena, nella seconda metà del Settecento furono completamente rinnovate, quando non distrutte, e mancando in genere una descrizione dettagliata degli antichi edifici e dei loro arredi è estremamente arduo individuare in alcuna di esse la primitiva destinazione di tale paliotto.

I dubbi e le incertezze si infittiscono allorché si tenta di inserire l'opera nella coeva scultura romagnola. Lasciando da parte Faenza con i suoi capolavori presenti nella cattedrale, quali le arche di San Terenzio, Sant'Emiliano e San Savino, nonché il sarcofago del vescovo Zanelli, recentemente recuperato dalla chiesa dei Servi (4), tutti anteriori di oltre due decenni il confronto non può che porsi con un gruppo abbastanza numeroso di opere, oggetto nel tempo di diversi studi critici che le hanno plausibilmente ricondotte all'attività di scultori quali Giovanni Battista Bregno, attivo nella cattedrale di Cesena, (5), di Giovanni Ricci, lombardo di Sala stabilitosi a Cesena, e Tommaso Fiamberti, dei quali particolarmente in Forlì si conservano opere interessanti (6).

Quel certo gusto arcaicizzante, l'acutezza veristica di alcuni particolari, i contorni incisivi delle figure che connotano il pannello, inducono a porre un confronto con un folto gruppo di opere da diversi studiosi raccolte attorno al cosiddetto 'Maestro delle Madonne di marmo' da alcuni poi identificato nel già ricordato Giovanni Ricci di Sala (7), in buona parte presenti in raccolte romagnole e particolarmente con i rilievi del Fonte battesimale della cattedrale di Forlì e con quelli del monumento funebre di Luffo Numai nella chiesa dei Servi

4) La tomba del vescovo Francesco Zanelli, nel 1989 è stata traslata da un locale del convento dei Servi alla Cattedrale, dove è stata collocata nella cappella di San Martino.

5) P. BRUNCHI, *Un'opera ignorata di Giovanni Battista Bregno nel duomo di Cesena*, Roma 1950.

6) Per un aggiornamento sugli studi dedicati alla scultura romagnola della seconda metà del Quattrocento v. *Il Monumento a Barbara Manfredi e la scultura del Rinascimento in Romagna*, a cura di A. Colombi Ferretti e L. Prati ed in particolare le schede di G. Viroli sulle diverse opere, (Bologna 1989).

7) Tale appellativo fu coniato da BODE, *Italienische Sculptur der Reinassance in dem Königlichen Museen zu Berlin*, «Preuss. Jahrb.», 1886, pp. 29-32. Successivamente la Balogh lo identificò in Giovanni Ricci da Sala Uno sconosciuto scultore italiano presso il Re Mattia Corvino in «Rivista d'Arte», XV (1933), n. 3-4, pp. 273-297; identificazione, per altro, non concordamente accolta, il POPE HENNESY, *Catalogue of italian sculpture in the Victoria and Albert Museum*, vol. I, London 1964, pp. 151-152 vi ravvisa non un solo maestro quanto piuttosto una bottega.

della medesima città (8), non mi pare, tuttavia, che oltre certe generiche affinità vi si possano riscontrare sostanziali coincidenze. D'altro canto la armoniosa partitura geometrica, sostanziata di colore; del pannello faentino richiama alla mente l'immagine di un'altra opera, di qualità per altro indubbiamente più alta e forse più tarda di alcuni anni, l'altare di S. Giovanni Battista nella cattedrale di Cesena, ora ricondotta a Giovanni Battista Bregno e datata tra il 1494 ed il 1505 (9).

La vicenda critica di tale altare è abbastanza tormentata, riconosciuta dopo le ricerche archivistiche condotte da Pietro Burchi come opera appunto di G.B. Bregno era stata invece da C. Grigioni attribuita a Giovanni Dalmata per certe somiglianze con il sepolcro del Cardinale Roverella, eseguito con molta probabilità proprio da tale scultore nella basilica romana di San Clemente (10). Credo sia importante tener presente che, anche se, come si è detto, tale attribuzione è caduta, uno studioso particolarmente attento alle vicende della scultura romagnola, quale Giordano Viroli abbia recentemente ribadito la validità di tali riferimenti alla scultura romana dello scorcio del Quattrocento per l'altare di Cesena (11).

Un certo qual rapporto con l'ambiente degli scultori attivi a Roma nel tardo Quattrocento si trovò ad averlo anche Faenza tramite quel Drudo Barilotti, lapicida, noto soprattutto per essere stato il padre di Pietro. Dai documenti studiati dal Grigioni Drudo risulta attivo a Roma a più riprese e nel 1484 è documentata la commissione per due tombe nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva. Il Grigioni, che aveva invano cercato di individuarle, ritenne che si trattasse di due lastre terragne perdute o comunque non più identificabili (12).

Recentemente il Golfieri ha avanzato l'attribuzione a Drudo della parte superiore del monumento a Mengolino Salii, morto nel 1485, poi nel 1502 il figlio Pietro avrebbe completato l'opera con la figura

8) G. VIROLI, *Il fonte battesimale del Duomo di Forlì*, pp. 73-75, e *'La 'Honorevole' sepoltura di Luffo Numai a Forlì*, pp. 81-86, *'Il Monumento funebre di Barbara'*, op. cit.

9) BURCHI, op. cit.

10) C. GRIGIONI, *L'Altare del Sacramento o di San Giovanni Battista nella Cattedrale di Cesena* «Rassegna Bibliografica dell'arte italiana», XIV (gennaio-aprile, 1911) pp. 11-18.

11) VIROLI, *L'altare di San Giovanni Battista nella Cattedrale di Cesena, il Monumento funebre di Barbara Manfredi*, op. cit. p. 68

12) GRIGIONI, *Pietro Barilotto, scultore faentino del '500*, Faenza 1962, p. 21

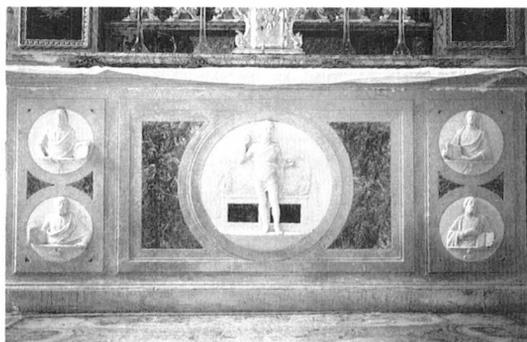
adagiata sopra il sarcofago, già nel chiostro dei Morti di San Domenico, dove nell'Ottocento, come risulta da un disegno di Romolo Liverani, appariva già smembrata. Federico Argnani ne curò poi il trasferimento nella Pinacoteca e la ricompose, seppure in maniera arbitraria (13).

Tale proposta del Golfieri, anche se non è sorretta da un minimo di documentazione, mi è parsa interessante in quanto le tre figure entro la lunetta, che dovevano probabilmente sin dall'origine situarsi entro uno spazio conchiuso da un arco, come poi le ha ricomposte l'Argnani, lasciano trasparire un qualche, seppur debole, eco della lunetta che corona il monumento a Benedetto di Nicosia, che si suole attribuire ad Andrea Bregno od alla sua cerchia, collocato in quella medesima chiesa di Santa Maria sopra Minerva in cui aveva operato anche Drudo.

Un confronto tra tale lunetta ed il paliotto di villa Siletta consente di rilevare qualche somiglianza tipologica, specie per la struttura allungata dei volti in rapporto ai corpi un po' tozzi, non sufficienti, ritengo, per attribuirli ad una medesima mano, mentre il dato indubbiamente più interessante è la presenza in entrambi della conoscenza di opere che artisti di estrazione lombarda andavano compiendo a Roma negli ultimi decenni del Quattrocento, conoscenza che Drudo che alternava periodi di attività romana ad altri faentino romagnoli, avrebbe potuto contribuire ad alimentare.

13) E. GOLFIERI, *Significato e valore del Quattrocento artistico faentino*, «Il nostro ambiente e la cultura», n. 15 maggio 1980, pp. 15-16. Il disegno di Romolo Liverani si trova nella Pinacoteca di Faenza e ringrazio il Dir. dr. Sauro Casadei per avermelo gentilmente segnalato.

L'oratorio di Gioacchino Tomba e il suo paliotto marmoreo



L'oratorio di Giacchino Tomba e il suo paliotto marmoreo

