

Publicato in versione elettronica sul sito IBC

<http://www.ibc.regione.emilia-romagna.it>

Home >>Parliamo di...>>Lucio Gambi: un catalogo multimediale, 2008>>

<http://www.ibc.regione.emilia-romagna.it/wcm/menu/dx/07/parliamo/storico/gambi.htm>

## **L'immagine figurata**

### **1. Una immagine tardiva**

Qualche anno fa si è dovuto notare che Forlì è una fra le città romagnole meno fortunate - cioè meno studiate - per ciò che riguarda la storia urbana, cioè la storia delle strutture edili e delle forme planimetriche considerate come estrinsecazione di una lunghissima storia politica, economica, culturale, demografica. Lo stesso si può ripetere per i documenti relativi alla immagine globale della città: in particolare quelli planimetrici o in prospettiva «a vista d'uccello». Si pensi che le prime e già bene disegnate immagini di questo genere sono per Ravenna un disegno perimetrale con la cerchia delle mura e il castello della seconda metà del secolo XV, cioè del periodo più efficiente della dominazione veneziana; per Imola la topografia molto minuziosa (ma poi perduta) di Danesio Maineri degli anni 1472-1473 (in occasione di un'occupazione viscontea) da cui poi nel 1502 Leonardo da Vinci trasse elementi per la sua splendida planimetria; per Cesena il rilievo leonardesco del perimetro murato, anch'esso del 1502 (a cui seguirà una pianta col profilo delle mura medioevali e di una incompiuta nuova cinta, edita nel 1598 da Cesare Brissio); per Faenza una prima planimetria di mano di un agrimensore Martino (?) del 1565 e una seconda molto grande disegnata da Virgilio Rondinini nel 1630; per Rimini l'immagine in prospettiva dal cielo, edita nel 1593 nel quarto volume di *Civitates Orbis Terrarum* di G. Braun e F. Hogenberg e, autonoma da essa, la planimetria di Alfonso Arrigoni riferita al 1616; per Lugo la planimetria del pubblico agrimensore Giacomo Liverani nel 1673.

Per Forlì la prima immagine utile, contenuta in un documento che è di per sé carico di quesiti irrisolti, può ricevere una ipotesi di datazione a dopo la metà del secolo XVII. Invece meno scarsa e con inizi a due secoli prima è l'iconografia della città che si esprime come vedutismo orizzontale o come minuscolo plastico in mano ad un santo, e che in entrambi i casi vediamo figurata in quadri o in affreschi.

### **2. La «forma urbis» simbolica in mano al santo**

Più vecchia, cioè nata negli ultimi secoli medioevali, è la tradizione figurativa del plastico presentato con gesto austero da un santo, per dimostrare la sua protezione: un plastico che effigiando in forma sintetica gli elementi più significativi – le chiese coi campanili, gli edifici pubblici con le torri, le dimore gentilizie, le mura e le porte - riassume l'idea della città e in termini schematici vuol dare di essa qualche specifica impressione del volto edilizio.

Di questo genere di iconografie si conoscono per Forlì vari casi. Il primo è in un quadro di Baldassarre Carrari il giovane eseguito fra il 1509 e il 1512, con *l'Incoronazione della Vergine e contorno di Santi*,

proveniente dall'altare maggiore di S. Mercuriale e ora conservato nella Pinacoteca Comunale. Il secondo - meno significativo - è in una tela assegnata alla scuola di Andrea del Sarto con la *Vergine e Santi Patroni di Forlì* che si trova nella cappella del Sacramento in S. Mercuriale. Il terzo è in un quadro di Livio Modigliani con i *Santi Patroni di Forlì* databile a poco dopo il 1585, che in origine era posto nel cielo della navata maggiore di S. Mercuriale e oggi nella sua cappella del Sacramento. Ce ne è poi un quarto nella grande tela che figura la *Madonna del Voto* commissionata dalla Comunità a Felice Cignani nel 1688 - dopo un pesante evento sismico - e custodita oggi nell'Archivio del Duomo: qui però l'immagine simboleggiante la città non è più sorretta da S. Mercuriale, come gli altri tre, ma da Maria.

E prima di enumerare qualche altro caso un po' più recente, mi pare utile fermare gli occhi su questi di epoca rinascimentale e poi manierista. L'impressione che se ne trae - soprattutto dai tre primi - è di una città folta di elementi verticali, parecchio più elevati e densi di quelli che si colgono in iconografie del medesimo genere e della medesima epoca che si riferiscono ad altri centri romagnoli. Fra questi elementi - si veda in modo particolare il dipinto su tavola di Carrari, da cui visibilmente Modigliani ha ricavato, con un certo sfocamento di prospettive, la sua immagine - ne emergono tre, allineati lungo l'asse mediano della città: e cioè al centro la torre che sormonta il lungo e merlato complesso corrispondente al palazzo Pubblico - arredata di un orologio posto (diversamente da oggi) al di sotto del finestrone culminale e incappucciata da un'edicola quadra -; alla sua destra il campanile del Duomo, meno alto, e alla sua sinistra il campanile, alquanto più alto, che affianca l'abbazia di S. Mercuriale e al suo culmine apre luminose trifore. Tale disposizione ha in effetti un riscontro con la realtà se la si rimanda ad un punto di veduta ubicato a sud ovest della città, cioè esteriormente alla Rocca di Ravaldino che rimaneva in quegli anni il simbolo della forza e del prestigio della città. E la Rocca con qualche probabilità ha un richiamo in codice nella torre incoronata da un aggetto su mensole con caditoie che si alza sopra le mura urbane agli estremi di sinistra del plastico. A destra del campanile di S. Mercuriale se ne vede poi un altro discretamente basso, che è facile identificare con quello del Carmine. E dietro alla chiesa di S. Mercuriale, nello spazio fra il suo campanile e la torre dell'orologio, si ergono attigue fra loro due torri a culmine piatto, sicuramente congiunte a dimore patrizie. In buona concordanza con il punto di veduta a cui si è accennato, potremmo in esse riconoscere in primo luogo la torre della famiglia Numai (l'unica che oggi sussiste) e qualcuna di quelle che rendevano più forti le case lungo la via delle Torri. A tale riguardo non è superfluo ricordare quanto scriveva nel meriggio del secolo seguente Sigismondo Marchesi: «sbocca...in piazza pubblica [la piazza Maggiore] una nobile contrada detta hora contrada Grande, e anticamente contrada de' Cavalieri, per esser stata sempre habitata dalla più fiorita e potente nobiltà, onde era tutta ripiena di torri, le vestigia delle quali si vedono molto spesse in tal via, se ben non poche se ne vedono ancora in quasi tutte l'antiche contrade della città» (p. 38).

Diversamente nel gonfalone devozionale e processionale allestito in piena Controriforma, dopo le calamità sismiche del 1688, l'immagine è più sofisticata: scompare la torre dell'orologio e tre campanili con cuspidi, di quasi eguale elevazione e poco bene identificabili perché molto somiglianti fra loro (l'archetipo è il campanile di S. Mercuriale), si ergono come esili aste dalla compattissima cortina di una cinta con bertesche e bastioni, ove in posizione mediana s'apre un'ampia porta munita di una roccetta (la cui identità però non è chiara). E fra questa cortina e i campanili, nel cuore della città spuntano il brano di un edificio merlato (il palazzo Pubblico?) e una cupola che ha una sagoma simile a quella che si alza sopra la cappella della Madonna del Fuoco, costruita cinquant'anni prima, e che Carlo Cignani e il figlio Felice (l'autore del gonfalone) avevano iniziato nel 1683 ad affrescare. In ogni caso questa è fra le figurazioni simboliche della città la più incerta e confusa. Tornano invece a dare uno schema meglio riconoscibile dei rapporti fra gli edifici più salienti di Forlì, i due ultimi casi - che sono entrambi del secolo XVIII - di plastici disegnati, per l'inerte forza della tradizione, fra le mani di patroni.

E precisamente: un quadro ovale di Giuseppe Marchetti con *San Valeriano*, proveniente dalla chiesa di S. Agostino ed ora in dotazione della Pinacoteca Comunale, che fu eseguito poco dopo la metà del secolo (altra immagine simile l'autore affrescherà poi nel 1767 come sfondo di un blasone - con la personificazione del fiume Montone - nella volta del salone maggiore della villa Paolucci Merlini a Selbagnone), e un quadro di Giacomo Zampa con la *Glorificazione di S. Mercuriale* (qui è il santo a ricevere il plastico dalle braccia di un angelo) che si trova nella navata destra della omonima chiesa, sopra la porta che comunica con l'adiacente chiostro, e che è databile forse a dopo il 1781. Il punto di veduta degli edifici interni alla città è per entrambi - soprattutto in Marchetti - analogo a quello usato da Baldassarre Carrari (però Marchetti ignora il campanile del Carmine e ne disegna uno simile sul lato opposto, che non quadra per forme con quelli della parte occidentale della città). Ma le mura sono girate in modo diverso: nel quadro di Marchetti, che vi ha inserito (forse per il fatto che era una novità) la porta di Schiavonia, edificata nel 1742 dopo la demolizione della roccetta omonima, esse risultano alquanto sbrecciate a nord della porta; nel quadro di Zampa invece si ha l'impressione di un certo rilievo dato alla Rocca di Ravaldino (il quadrilatero con le forti scarpate, i torrioncini circolari d'angolo). Infine entro le mura della città entrambi i plastici indicano le non trascurabili cose nuove: cioè, insieme alla cupola già ricordata della Madonna del Fuoco anche, nel quadro di Marchetti, l'ellittico corpo della chiesa del Suffragio ultimata nel 1748 e, nel quadro di Zampa, l'imponente dado del convento dei padri della Missione, la cui costruzione terminò intorno al 1721. Né sarà inutile notare che in cima alla torre dell'orologio Marchetti conserva l'originale edicola rettangolare che rovinò per effetto del sisma del 1781, e che in Zampa scompare. Questo non solo per ricavare dal contenuto dei quadri elementi per la loro datazione, ma per dire che anche i prodotti del modellismo convenzionale sono in grado di dare -

dove un più adeguato materiale figurativo manchi - qualche suggestione almeno del complessivo profilo orizzontale di una città e qualche informazione intorno al suo evolvere.

### 3. Le figurazioni della città sui fondali dei dipinti

Qualcosa di più - quando sia scarsa, come nel nostro caso, la documentazione geoiconografica - può fornire una lettura di quei fondali panoramici, o meglio paesistici, che per l'abituale rivolgersi delle menti alla realtà ambientale sono frequenti nei dipinti del Rinascimento. Il pregio di queste figurazioni è da riconoscere nella circostanza per cui i loro contenuti non vengono spremuti ai soli termini emblematici o paradigmatici da una funzione devozionale o di araldica patria, ma esprimono una traduzione più o meno fedele e ampia di schizzi presi dal vivo, con molto dettaglio, e si distendono in racconti a volte ricchissimi di informazioni e che stimolano ad un'analisi paesistica, fino ad oggi poco coltivata.

Per Forlì sono da ricordare almeno tre fondali: in un affresco (non poco rovinato) con la scena molto elementare della Natività, conservato nella canonica del santuario di S.Maria delle Grazie di Fornò, databile agli ultimi anni del secolo XV, e che fu eseguito da un autore fino ad oggi rimasto ignoto (qualcuno ha ventilato il nome di Leone Cobelli); in un quadro su tavola che porta la data del 1510 con l'*Immacolata e i SS. Agostino, Anselmo e Stefano* di Marco Palmezzano, nella cappella «dei ferri» dell'abbazia di S. Mercuriale (e potremmo anche vedere qualche richiamo a Forlì in alcuni edifici della città che figura nello sfondo della tavola, ora conservata nella Pinacoteca Comunale, con l'*Annunciazione* eseguita dal medesimo per la chiesa del Carmine, forse su cartoni di Melozzo, intorno al 1494); infine in un quadro su tela di Gianfrancesco Modigliani, databile agli anni estremi del secolo XVI, con la *Madonna e i S.S. Mercuriale e Valeriano* (è conservato nella Pinacoteca Comunale).

Nell'affresco di Fornò la panoramica in proiezione orizzontale di Forlì, ambientata entro i suoi contorni rurali (una zona boscata a destra, in direzione della bassa pianura, e il profilo dei rilievi montani a sinistra), è presa da sud est, cioè da quella direzione in cui, a quasi 9 km di distanza, è ubicata Fornò. In altre parole l'immagine ritrae il complesso urbano così come doveva apparire a chi veniva da Fornò: di modo che il suo asse mediano coincide con la porta Cotogni vista di fronte, che apre l'unico transito riconoscibile nella cinta delle mura (infatti per chi giunge, percorrendo la via Emilia, da sud est essa è in quest'epoca la sola porta visibile). Ma si può arguire dai merli che adornano i suoi fastigi e dalle dimensioni e dagli strombi della porta - il suo ponte levatoio è abbassato e sta uscendo un uomo con un carico in capo - che essa è fiancheggiata da fortificazioni. Ai due lati della porta, che reca in cima lo stemma crociato della città, si svolgono due lunghi tronchi di mura, con merli e scarpate forate da feritoie e fuciliere: le mura della maggiore cerchia costruita gradualmente dopo la metà del secolo XIII e anche in quello seguente, che giusto negli ultimi anni del secolo XV si venivano riorganizzando e riedificando per

impulso di Caterina Sforza, in quanto che - come scriveva il testimone Novacula (II, 74-75, 192, 211-212) - «al prexente dita nostra città era stato a uno grandenisimo pericole per non èse' el fosse di verse la montagna, comenciande ala dita suova porta de Ravaldine et andande per infine al fiume de Schiavania». Perciò si era riconosciuta «bona cosa per ogni bone respete che el se dovesse fare fornire de murare questa nostra città, e masime di verse Schiavania quase per fine ala porta de Codugne». Agli estremi di sinistra della cerchia, in direzione delle valli montane, è bene identificabile la Rocca di Ravaldino con due baluardi circolari d'angolo e il maschio mediano, e al di fuori di essa (non facile da percepire) una fortificazione isolata, che in effetti sorgeva in direzione delle montagne e il cui impianto fu rilevato dalle topografie urbane fino agli inizi del secolo scorso. La Rocca si lega poi alla cittadella, entro cui si profila un caseggiato che può equivalere a quel corpo di edifici con giardini - di cui scrive lo scrupoloso Novacula (II, 122-123) - che Caterina Sforza vi aveva elevato nel 1496 per ospitare la sua corte. Sul lato opposto di porta Cotogni, cioè verso la pianura, la continuazione delle mura, qui egualmente fornite di feritorie ma un po' meno alte, dopo un baluardo circolare gira in direzione nord (la sua proiezione diagonale permette anche di individuare un segmento della fossa acquee antemurale) e giunge fino ad un torrione a pianta rettangolare, che culmina con una rosa di merli e con ogni probabilità sta ad indicare la rocchetta di S. Pietro.

Entro la cerchia difensionale, che nello stendersi su quasi l'intera larghezza della figurazione dà un'idea della sua ampiezza, l'incasato è parecchio denso, con un gran numero di edifici di ogni dimensione (si noti la loro efficace coloritura che ne contrassegna la struttura laterizia). Edifici fra cui distinguiamo alcune chiese e alcune magioni patrizie: molto chiara in posizione mediana quella che era stata nella prima metà del secolo l'abitazione degli Ordelaffi e che fu poi dal 1481 fino al 1496 la dimora della corte Riario-Sforza. E su questi edifici si alza una numerosa schiera di torri e campanili, ubicati ciascuno con notevole esattezza, che ha il suo nodo nella triade, già segnalata per i plastici devozionali, della torre dell'orologio (ma è incerto se l'orologio sia accennato) in traiettoria con la porta Cotogni, e dei due campanili del Duomo e della abbazia di S. Mercuriale. A destra di essi sono riconoscibili, con i relativi casamenti, le torri gentilizie raccolte lungo e intorno alla via delle Torri, e più in là il campanile del Carmine, di mediocre risalto perché la sua costruzione è iniziata nel 1498. A sinistra infine si eleva con una solida guglia il campanile di S. Agostino e poco oltre un altro privo di guglia che non può che essere quello di S. Domenico, la cui cima era stata rovinata almeno due volte da fulmini, nel 1408 e in modo più grave nel 1433 (e non fu poi ripristinata).

Più convenzionale e anche un pochino ristretto come iconografia urbanistica è il panorama contenuto nella grande ancona di Palmezzano, di pochi anni dopo (Grigioni 1956, pp. 85-88, 330-331, 460-483). Forlì giace nel cuore di un bacino circondato da alti ed irti monti (su di un dirupato sperone di essi s'appollia un altro centro, che richiama la posizione di Castrocaro), da cui per una valle scendono fino ai

margini sud occidentali della città dense boscaglie (una allusione ai frammenti di boschi che coprivano in quest'epoca i suoli ferrettizzati dei conoidi pedemontani?), ed è vista da nord con una angolazione leggermente rilevata sopra l'orizzonte.

Dopo che nel 1356 Francesco Ordelauffi aveva murato per ragioni militari la porta di S. Chiara, la cerchia della città formava a nord un fronte di impenetrabile compattezza per quasi due chilometri. Perciò non vediamo qui porte: ma entro il nastro delle mura l'incasato è disegnato con eccessiva uniformità (si distingue unicamente, per il maggior volume ed elevazione, l'abbazia di S. Mercuriale a cui la tavola era destinata). E da esso spiccano i soliti elementi verticali - però non altro che i più tradizionali, e meno numerosi che nell'affresco di Fornò -: cioè i campanili della abbazia e del Duomo e fra essi la torre comunale (ove manca l'orologio). Inoltre altre due torri assegnabili a dimore patrizie paiono risultare in posizione spostata, se si riferiscono a quelle intorno a via delle Torri (ma il loro scorrimento a destra può anche essere dovuto al gesto delle mani giunte di Maria): a meno che in esse non si voglia invece vedere qualcuna delle torri che munivano le maggiori case fra gli odierni corso Garibaldi e via Maroncelli.

Di meno scolastica ideazione e anzi con richiami al luminismo veneziano è la Forlì, vista dalla Rocca di Ravaldino, sul fondale scuro ma rischiarato da lontani bagliori, del quadro di Modigliani. (Sul medesimo tema dei SS. Mercuriale e Valeriano, si era avuto pure venti o trent'anni prima un quadro della scuola di Francesco Menzocchi - anch'esso ora nella Pinacoteca Comunale - ove dallo squarcio di un tendaggio spunta una minuscola, lontana, svaporata visione di Forlì, coi soliti campanili e torri, colpita da un'equivoca luce giallastra sotto un cielo che non lascia prevedere niente di buono). Quella di Modigliani è un'immagine della città anche più contenuta che in Palmezzano e quasi riassunta alla essenzialità di un plastico votivo, con i profili del caseggiato molto articolati e la cerchia murata sporgente in vari baluardi, e con i soliti steli verticali pertinenti a edifici civili e religiosi, ubicati in oggettiva sequenza (si noterà che il loro ordine coincide fedelmente con quello del plastico posto, quasi cent'anni prima, da Baldassarre Carrari in mano a S. Mercuriale). Ma qui nella visione «trasognata eppur realistica» come la definisce Giordano Viroli (1980 a, p. 206), nella composizione figurativa di quegli steli edili, come nei colori foschi della città e nel torbido cielo che la copre si può vedere anche un messaggio: S. Mercuriale col palmo aperto della mano sinistra mostra verso terra un vasto campo di frumento maturo che affianca le mura e di cui due contadini stanno compiendo la mietitura; S. Valeriano, con la mano destra alzata verso Maria, vuol significare con ogni verosimiglianza che solo la grazia divina può elargire una soddisfacente produzione di frumento (come è ribadito dal manello di spighe in mano al figlio). Infatti gli anni a cui è databile la tela sono stati nella pianura padana orientale anni di lunghi rigori e sconcerti climatici (in febbraio e marzo 1595 «agghiacciarono l'acque de' fiumi per modo che si stette quaranta giorni che non si poté macinare»), con alternate fasi di estrema aridità e di continuata piovosità: quindi anni di carestie (cfr. Marchesi 1678, pp. 734-736). Una diagonale che sale dai campi ove si è iniziata la mietitura alle

nubi sorreggenti Maria, congiunge le mani dei due santi, e a questa diagonale che incrocia l'immagine della città si intestano ad uno ad uno i culmini degli elementi verticali più caratterizzanti e progressivamente più elevati: la torre quadra del maschio della Rocca di Ravaldino, poi il campanile del Duomo, più avanti la torre civica e infine il campanile di S. Mercuriale. Da questa saliente diagonale, che potrebbe simboleggiare «il consueto ricorso con processioni alla divina bontà» (Marchesi 1678, p. 736), rimangono fuori le torri patrizie. Un'allusione alle cruenti rivalità gentilizie, male arginate dai governatori pontifici?

Ma pure con le rapide impressioni figurative ora esaminate della città, e la selezione con cui esse individuano e l'enfasi con cui esse ripetono alcuni dei suoi oggetti storicamente più significativi e visualmente più appariscenti, vengono a definirsi e stabilizzarsi in quest'epoca i suoi topologi, che entrano anche nei repertori di autori non romagnoli. Di questi va ricordata ad esempio nella cappella di S. Mercuriale la tela di Ludovico Cardi detto il Cigoli, con *S. Mercuriale che abbatte e strangola il drago*, databile fra il 1598 e i primi anni del secolo XVII, ove sul fondale uno stralcio allusivo alla città mostra, con ordine e schema simile a quello del quadro di Modigliani ora esaminato, la rocchetta di porta Cotogni e il campanile del Duomo e la torre con l'orologio e il campanile di S. Mercuriale, i cui vertici via via più alti descrivono una suggestiva diagonale. E fors'anche più indicativo è molti anni prima il richiamo a Forlì in quel *S. Gerolamo nel deserto* (collezione Contini) che Giovanni Bellini ha dipinto verso il 1480, ove il fondale è formato, con splendide rifiniture, da un armonico insieme dei più famosi monumenti romagnoli: un richiamo che vede lo stelo del campanile di S. Mercuriale erigersi a maggior altitudine degli altri.

#### 4. Una integrale visione della città in prospettiva

Prima che a metà del secolo scorso divorziassero fra loro, c'è stato, per almeno tre secoli, un rapporto di notevole transattività fra la produzione artistica e la produzione geoiconografica. Ma il documento che riguardo a Forlì ci poteva per primo dare una testimonianza di questa transattività è poco usabile ai fini del presente discorso perché, uscito dal nostro paese - non si sa in che modo, e in ogni caso illegalmente - negli scorsi vent'anni, pare sia ora proprietà di una collezione non pubblica di Philadelphia, che non si è in grado di identificare. Di questo documento, disegnato in china e il cui autore rimane sconosciuto, per ora si ha a disposizione solo una copia fotografica conservata nella Raccolta Piancastelli: una copia neanche integrale (i margini sono rifilati) e qua e là sfuocata, di guisa che la didascalia di una trentina di nomi inserita inferiormente a destra è quasi illeggibile. Dai suoi contenuti saremo in condizione quindi di ricavare solo un'idea complessiva delle diverse parti della città, che è figurata in prospettiva a vista d'uccello, cioè a qualche decina di gradi sull'orizzonte.

La città è guardata da sud est (come nell'affresco di Fornò), cioè dal lato di provenienza orientale della via Emilia che forma con le sue minime sinuosità - qui un po' caricate - l'asse della figura urbana. Il profilo della cerchia urbana, con le rocchette alle porte di Schiavonia a nord ovest, di S. Pietro a nord est, di Cotogni a sud est, è sostanzialmente corretto e fra la cerchia e l'incasato si dischiudono ampie aree ortive e alberate che corrispondono per lo più a spazi coltivati intorno ai conventi (molto nitidi ad esempio quelli della parte nord orientale - ove fra S. Chiara, S. Biagio e il vecchio episcopato sono delineati perfino i riquadri delle aiuole seminate - e della parte meridionale - fra le Cappuccine di porta Cotogni, S. Maria dei Servi e gli spalti della Rocca di Ravaldino -; ma più scarsi nella parte sud occidentale, che pure ne aveva di discreti a S. Salvatore, S. Domenico, S. Giovanni Battista). La zona mediana della città dà l'impressione invece di un esagerato affastellamento di edifici e di qualche confusione: molti campanili, di cui alcuni sproporzionati in elevazione; un certo numero di costruzioni a cupola, solo in parte identificabili con chiese; l'obliterazione quasi ovunque della maglia viabile (tranne che per l'asse urbano della via Emilia, anch'esso però mascherato in due zone) che non lascia trasparire neanche un indizio della ampiezza della piazza Maggiore (quest'ultima nominata solo da una scritta in fregio al borgo Cotogni: «Borgo che va a la Piacia»); le imprecise tracce del canale di Ravaldino sia al suo ingresso in città e sia verso l'uscita fra gli orti settentrionali fino alla chiesa di S. Maria della Grata (la cui posizione non è corretta). Però vi sono alcune informazioni particolari da non ignorare, perché integrano il profilo urbanistico di Forlì per l'epoca a cui rimonta la carta. Ad esempio lungo il borgo dei Cotogni un certo numero di case porticate (i porticati per uso pubblico sono già ricordati dal secolo XII) su ambo i lati; nella parte contenuta fra l'abbazia di S. Mercuriale e gli inizi del borgo Schiavonia parecchie torri di elevazione mediocre (e perciò a prima vista emarginate dalla esasperazione dei campanili) che facevano parte sicuramente degli edifici ove dimoravano le famiglie primati; fuori della rocchetta di porta Schiavonia il ponte sul fiume Montone a triplice arcata, costruito da Cesare Mengoli fra il 1612 e il 1615, e che Paolo Bonoli descriverà poco dopo la metà del secolo (prima ediz., pp. 12 e 332); infine sopra la fossa che affiancava a oriente e a nord la cerchia murata, un numero di ponti maggiore di quelli che corrispondevano alle porte custodite (cioè due palanche intorno alla cittadella di Ravaldino e una fra le rocchette di Cotogni e S. Pietro, da cui muove una viuzza esterna portata fino alla chiesa extraurbana di S. Giovanni in Vico) che lasciano inferire delle aperture minori con posterule e degli scambi, per lo meno di persone, con il contado - soprattutto in direzione orientale - in aggiunta ai transiti disciplinati dalle porte ufficiali.

In questo disegno, ancora guidato da grafemi di ispirazione dipintorica e meno aperto ad una interpretazione topografica, la visione in prospettiva della città porta ad un inserimento di essa nello spazio rurale che la circonda (cosa che si è perduta nelle geoiconografie seguenti) e, mano a mano ci si distanzia dal punto da cui l'immagine è presa, ad un ampliarsi dello spazio figurato che si associa ad una

riduzione del volume degli oggetti. Perciò le parti della città a nord ovest del Duomo mostrano una contrazione via via più marcata e una maggior approssimazione e convenzionalità di segni; ma a sinistra del fiume, al di là della chiesa dei Romiti (disegnata nelle forme meno umili che aveva prima del grave sisma del 1661, da cui fu rovinata), la panoramica può giungere con l'occhio fino alle prime ondulazioni montane e dare, agevolmente riconoscibile, il profilo di monte Poggiolo e poco più lontano di Oriolo.

### 5. La prima immagine planimetrica

Da quanto si è accennato per la chiesa dei Romiti e da altri edifici religiosi che vi compaiono e la cui costruzione fu ultimata dopo la metà del secolo XVII (la chiesa di S. Filippo iniziata nel 1642 e aperta al culto nel 1668; il convento di S. Elisabetta iniziato nel 1652 e abitabile dal 1670), a quest'epoca precisamente è databile il disegno ora esaminato. E solo una trentina di anni più avanti Forlì sarà di nuovo oggetto di una riproduzione geoiconografica - ora non più manoscritta, ma impressa da un'incisione in rame - edita nella terza edizione, che uscì fra il 1694 e il 1697, di quella opera atlantistica di Vincenzo Coronelli che circolò con grande fortuna col titolo di *Corso Geografico* (la medesima carta sarà poi reinserita dal suo autore nel 1697 nel primo volume di *Teatro delle città* e intorno al 1708 nel volume dedicato allo Stato della Chiesa della raccolta *Teatro della guerra*). Ma questa nuova immagine di Forlì (Casamorata 1949), che era stata commissionata a Coronelli nel '94 dal Consiglio della città e fu eseguita con ogni probabilità su fonti informative locali (perché non è documentato nessun sopralluogo del suo autore), si distingue decisamente da quelle descritte fino a qui perché, rinunciando ad una interpretazione guidata da spiriti soprattutto artistici - di cui però serba l'alta qualità del segno - e tenendosi ai criteri del rilievo topografico, dà una buona visione zenitale degli impianti viabili della città (in qualche caso un po' esagerati in larghezza) e la incrocia e integra con l'alzata di schematiche proiezioni assonometriche delle parti edilizie.

La carta di Coronelli, disegnata a scala di 1 a 3.700, è il primo documento da cui si può ricavare una, sia pure generica e stringata, lettura della storia urbana di Forlì. Vi riconosciamo la sua zona di insediamento altomedioevale, contenuta fra i vecchi corsi fluviali del Montone e del Rabbi, che definivano l'isola di deiezione conoidale sopra cui in epoca romana la città è sorta: vecchi corsi di cui sono testimonianza il ponte de' Moratini (indicato col numero 67) e i tronchi a cielo aperto del canale di Ravaldino. Quel canale che - come aveva scritto trent'anni prima il Bonoli (prima ediz., p.12) - «oltre i molini che sopra d'esso si ritrovano e dentro e fuori [le mura], apporta grande utilità per gualchiere, lustrar panni, e per dar l'acqua alle fosse delle mura nell'occorrenze in un subito; così per render netta la città da ogni bruttura, scolandosi in quello quasi tutte l'acque di essa». Vi riconosciamo pure la prima cerchia di epoca comunale che ricalca su di una linea archeggiante, fino a chiudere un perimetro ovoidale, la sequenza di

vie che dividono l'area interna di più intenso incasato da quella in buona parte coperta da alberature e prati - propriamente erano orti - che formava in genere proprietà di ordini religiosi. E vi riconosciamo infine i borghi nati al di là delle porte di questa cerchia, sopra la via Emilia e le strade che adducevano alle valli e alla pianura: i borghi di Schiavonia, di Ravaldino, di Cotogni, di S. Pietro e di S. Biagio, che verranno poi incorporati nella città dall'ultima cerchia costruita gradualmente dopo la metà del secolo XIII e nella prima metà di quello seguente. Precisamente la cerchia, incardinata nel fortilizio di Ravaldino (la sua Rocca quadra, con il maschio, rimane quasi integra, ma la cittadella dà l'impressione di una guasta solitudine) e aperta ora solo su 4 porte munite di rocchette, entro cui Coronelli ha chiuso la città: e che durerà in opera fino agli inizi del nostro secolo.

In concordanza con l'anima del suo secolo e col suo abito di uomo di chiesa, Coronelli semina la carta di molti richiami numerici che si riferiscono a edifici religiosi: il vescovado, le chiese parrocchiali (10 con il Duomo), altre chiese in buona parte associate a grossi complessi di comunità conventuali e di istituzioni pie (46), gli ospedali (4). E in genere questi edifici sono resi con maggior cura di quelli civili, a volte sottolineando graficamente le loro parti più salienti (ad esempio in Duomo la maestosa cappella della Madonna del Fuoco di fresca costruzione) o le disposizioni tipiche dei loro corpi (ad esempio le strutture a graticole claustrali dei conventi: fra cui sono da notare in special modo quelle di S. Maria della Ripa e S. Febronia sul lato occidentale, di S. Biagio e S. Chiara presso le mura settentrionali, e dove l'abitato termina sui grandi orti sud orientali quelle di S. Caterina, S. Agostino, S. Domenico, S. Salvatore, S. Maria in Valverde e S. Maria dei Servi).

Gli elementi numerati di altra natura sono invece pochissimi: la piazza Maggiore (al cui centro s'eleva dal 1639 la colonna della Madonna del Fuoco) e il palazzo Pubblico che la fronteggia con notevole compattezza per un centinaio di metri e mediante l'arco - visibile nella carta - adiacente al rialto lasciato da un vecchio ponte, si congiunge con il palazzo del Podestà. Poi il già ricordato ponte de' Moratini e due luoghi della cerchia ove esistevano porte che Francesco Ordelaffi aveva murato nel 1356 in modo stabile, quando le forze papali assediavano la città (a nord il bastione del Pelacano ove s'apriva la porta di S. Chiara e a sud la torre de' Quadri, adiacente alla porta Valeriana che guardava sul fiume). Infine i due maggiori molini da grano alimentati dal canale di Ravaldino: quello di Faliceto a monte e quello di Ripa a valle. Diversamente sono prive di segnalazione, e in effetti non appaiono neanche agevolmente riconoscibili, le dimore patrizie, che pure non di rado avevano in quest'epoca forme massicce ed esterni dignitosi.

Ma questa emarginazione topografica delle impronte edilizie della classe nobiliare è riparata, e anzi riequilibrata con enfasi in modo vantaggioso per la sua immagine, dal barocchissimo serto di blasoni - in totale 77 - che, legato da nastri e rami frondosi, diramandosi dalle armi della città e dalla impresa dei

Pacifici circonda ad ogni lato la pianta urbana. Il corpo gentilizio che coordina in quegli anni la vita pubblica e domina le storie di Paolo Bonoli e di Sigismondo Marchesi, c'è per intero.

## 6. Le geoiconografie di epoca napoleonica

La topografia di Coronelli rimase per un secolo l'unica degna di considerazione per conoscere gli assetti urbanistici di Forlì. E fino agli anni della instaurazione francese non c'è nient'altro sul medesimo tema che sia utile evocare, se non, come prova della pochezza della documentazione - che fa il paio con il trascurabile peso dato a Forlì dai viaggiatori oltralpini del XVIII secolo (Viroli 1980 b, pp. 20-28) - una anonima pianta, chiaramente derivata dalla composizione di Coronelli ma di rozzissima fattura, contenuta in uno di quei repertori divulgativi di iconografie urbane che erano frequenti in quest'epoca, intitolato *Universus terrarum orbis scriptorum calamo delineatus* ed edito a Padova nel 1713. E la medesima cosa si può ripetere per la planimetria disegnata cinquant'anni dopo da Almorò Albrizzi per le tavole (rimaste manoscritte) con cui la Colonia Esperide Forlivese, emanazione dell'accademia di scienze ed arti da lui fondata a Roma nel '49, forniva un compendio di informazioni storico-politiche, naturali e artistiche, sacre e profane su Forlì. L'unico elemento da notare in questa pianta zenitale, che ripiglia da Coronelli l'elencazione degli edifici dei luoghi notevoli (ne numerava 80, di cui 70 legati a istituzioni religiose), è l'adozione di una soluzione grafica meno soddisfacente - ma di cui nel secolo XVIII si fece largo uso - che dà ogni isolato urbano come un blocco chiuso e uniforme e non distingue gli spazi verdi da quelli costruiti. Né di meglio o di più dicono negli stessi anni le *skylines* della città premesse a esercitazioni accademiche, qui già edite in vol. II a p. 141 e in vol. III alle pp. 131 e 166. Fra esse è però da tenere in qualche conto il profilo a inchiostro che l'Albrizzi ora ricordato dedicò a Forlì nel 1763 per la Colonia Esperide Forlivese, con una panoramica orizzontale presa con ampio angolo da nord ovest, fra porta Cotogni e il mulino della Grata (vi si registrano 30 edifici, quasi esclusivamente religiosi).

In effetti la svolta che porta a una figurazione di Forlì rilevata e disegnata con metodologia topografica moderna si data agli anni della amministrazione napoleonica e si deve ad un uomo, Giuseppe Missirini, indicato nei documenti giovanili come «disegnatore di addobbo e di scomparto» e come «perito geometra», che dal 1802 insegnò «architettura e ornato» nelle scuole liceali della città (Missirini 1829; Gori 1981) e che trovò nelle esperienze della professione due modi diversi per dare immagini di diverso tipo della forma urbana. Cioè una visione in prospettiva da un punto elevato, con angolazione di vari gradi sopra l'orizzonte, e una visione planimetrica fondata su misurazioni con apparecchi geodetici.

La prima (cfr. vol. II a p. 143) consiste in una *Veduta del palazzo pubblico...presa sul campanile di S. Mercuriale*, eseguita nel 1798 ad inchiostro ed ombreggiature ad acquerello (l'originale conservato nella Raccolta Piancastelli manca del cartiglio che doveva contenere l'identificazione dei numeri assegnati ad

una cinquantina di edifici), con la piazza Maggiore sul proscenio, popolata di macchiette in atteggiamenti o esercizi vari, e la signoreggiante torre dell'orologio (che più sotto lascia sporgere il gabbione di ferro per l'esposizione dei re, già presente invero e bene riconoscibile nella prospettiva di metà del secolo XVII). Ma l'immagine va bene al di là del palazzo Pubblico, perché piglia dentro la parte mediana della città con un buon numero di chiese ed edifici civili, spingendosi fino ai suoi limiti nord occidentali. Con questa figurazione, che riflette - e anche soddisfa egregiamente, per quanto consentivano le tecniche di quegli anni - il bisogno di avere in qualche modo una panoramica della città dal cielo, siamo più o meno nello stesso ambito tematico dei dipinti rinascimentali di cui si è discusso.

Ma a guardare in questa panoramica, fra gli oggetti da cui potremmo individuare chi è l'autorità regnante, non si cava l'impressione di una città che da un anno ha dichiarato di non fare più parte dello Stato della Chiesa ed è governata ora dai ceti filorivoluzionari. La registrazione di questo rivolgimento è invece molto chiara dalla planimetria che nello stesso anno (dopo un esperimento abborracciato ed elementare di un anno o due prima) Missirini disegna a inchiostro e colori su di un grande foglio di cm 83,5 x 59, scompartito in quadretti di un centimetro di lato (cfr. vol. II a p. 141). Questa *Pianta della città di Forlì* (conservata entro una cornice di stile impero presso la Biblioteca Comunale) dà con notevole cura la topografia urbana a scala di 1 a 2375, avendo il compito dichiarato e sicuramente commissionato dai poteri pubblici, di indicare i «cantoni» urbani (cioè le parti della città) a cui si riferivano i tre battaglioni della Legione Civica di istituzione napoleonica (gli isolati relativi al primo battaglione sono colorati in turchino, al secondo in rosa, al terzo in giallo). Risultano segnalati perciò i nomi di 121 vie (cartiglio di sinistra) e di 17 piazze, che a volte sono di minima ampiezza e non più che slarghi (cartiglio di destra). Ma compaiono pure, quasi inalterati nei numeri e negli ordini, gli stessi elenchi di chiese parrocchiali (solo che S. Antonio in Ravaldino si è trasferita in quell'anno nella chiesa del convento dei carmelitani), di monasteri e conventi - di cui per la verità da un anno era iniziata la soppressione -, di ospedali e molini che erano stati sciorinati cent'anni prima da Vincenzo Coronelli. Le novità sono pochissime: l'episcopato traslocato nel 1792 nel palazzo Marchesi (ove è anche oggi), il convento dei padri della Missione costruito fra il 1713 e il 1721, la nuova chiesa del Suffragio intrapresa nel 1724 e ultimata nel 1748, il nuovo ospedale civile costruito nell'ultimo quarto del secolo. E fra le costruzioni civili Missirini nomina pure il «teatro novo» inaugurato nel '76 e il macello di piazzetta della Grata. Ma se anche confrontiamo in dettaglio le maglie viabili delle due carte, troviamo quasi totale concordanza: che denota una stabilità - da non equivocare per immobilismo - degli organi urbani. La carta di Missirini in ogni modo è impostata su criteri grafici più moderni - per quanto iconograficamente meno efficaci -: cioè su campiture planimetriche disegnate in base agli isolati edilizi o orticoli. Per i primi, nelle aree di vecchio abitato il disegno ignora in genere gli spazi interni scoperti e li dà solo per i grandi chiostrini dei conventi (ad esempio i vallombrosani di S. Mercuriale e i minori di S.

Francesco); per i secondi distingue con segni diversi in colore verde fra superfici arative e superfici arborate. E l'uso rinascimentale di effigiare gli edifici in proiezione assonometrica, che Coronelli aveva praticato per l'intero spazio urbano, si riduce in Missirini alla Rocca di Ravaldino con il maschio e i resti delle fortificazioni avanzate, alla cerchia murata con le rocchette delle porte, al ponte sul fiume Montone.

Sicuramente il lavoro, che esce da un rilievo esperito con adeguata strumentazione, dà una riproduzione topografica decisamente più corretta di quella di Coronelli. Ma va anche accennato a una diversa proporzione che le due carte conferiscono alla forma urbis, entrambe leggermente alterando le sue reali dimensioni di lunghezza sopra l'asse porta Schiavonia-porta Cotogni e di larghezza sopra l'asse porta Ravaldino-porta S. Pietro. Fra i due assi la relazione vera è di 1 a 0,712; ma in Coronelli essa cala a 0,678 e in Missirini si alza a 0,735. Di conseguenza la forma di Coronelli esagera un poco in lunghezza, la forma di Missirini esagera un poco in larghezza. Ma Coronelli ha anche una ingiustificabile torsione della parte nord occidentale della città e dà l'impressione di una maglia eccessivamente rilasciata del caseggiato nella parte più vecchia. Tre anni dopo, nel 1801, Missirini ridisegna una seconda volta a inchiostro e colori la sua *Pianta*, con la stessa scala di 1 a 2.375, in termini topografici assolutamente eguali, e invece in termini grafici molto più eleganti e rifiniti, con uso più misurato e morbido degli acquerelli. La planimetria spicca ora su un fondale bianco che fa a meno della scolastica maglia coordinante a quadretti ed è affiancata, anziché da cartigli srotolati di sapore popolare, da grandi specchi di stile tipicamente neoclassico, sormontati da trofei d'armi e globi: ma la sua destinazione ora esula da istanze di mobilitazione militare - la situazione è più tranquilla - e mira soprattutto ad un'informazione esauriente della realtà urbanistica. Così tornano, come nella carta del 1798, le 121 vie e le 17 piazze, ma è eliminato ora il minuscolo triangolo rosa segnato in piazza Maggiore fra il campanile di S. Mercuriale e l'ala orientale del palazzo Pubblico, che nella prima planimetria diceva il punto ove era stato piantato l'albero della libertà - quello presso cui il fratello di Giuseppe, l'abate Melchiorre, aveva pronunciato nel '98 infiammati appelli poetici (Mambelli 1938, pp. 6-8). Sono indicati, come lo erano già nella carta del '98, i tronchi scoperti (pari a 3/4 del suo corso urbano) del canale di Ravaldino con i due maggiori molini, e i porticati pubblici che corrispondevano a quelli odierni, tranne lungo il borgo Cotogni ove sul fianco orientale, fra la piazza Maggiore e l'albergo della Posta, furono distrutti per ampliare la via nel 1828. Rivediamo le 4 case ospedaliere già note a Coronelli e rimaste in opera fino alla occupazione francese - ma di cui almeno due erano, alla data di questa carta, in via di soppressione - e le 10 parrocchie, che nel 1805 verranno portate a 7, di cui sono segnati i confini in rosa. E incontriamo anche 7 monasteri femminili, già elencati nella carta del 1798 - gli stessi nominati pure da Coronelli - di cui in realtà 3 (le clarisse di S. Maria in Ripa, le domenicane di S. Maria della Neve, le camaldolesi di S. Caterina) erano stati chiusi nel 1798 (per gli altri la chiusura sarà proclamata fra il 1805 e 1810). E qui ci si può chiedere perché Missirini, in un documento che pare avere qualche crisma di ufficialità, continuasse a registrare

delle istituzioni che non esistevano più. In effetti, diversamente da Coronelli, egli in entrambe le sue piante non cita la istituzione ma il suo contenitore (che da quella ha preso il nome corrente), cioè l'oggetto urbanistico che come edificio permane (in qualche caso fino ad oggi) anche dopo l'emigrazione del corpo religioso che vi aveva dimorato, e riceverà poi gli usi più vari (Menghi 1985). Perciò è da interpretare come una segnalazione degli oggetti urbanistici più notevoli anche la citazione, che figura la prima volta nella carta del 1801 - dopo quella, presente fino da Coronelli, del palazzo Pubblico - di una decina fra i più appariscenti palazzi patrizi (Paulucci de' Calboli, Piazza, Albicini, Torelli-Guarini, Gaddi, Moratini-Manzoni, Tartagni, Sassi-Masini, Orsi-Matteucci, Castellini-Pantoli: quest'ultimo, l'unico che non esiste più). E a fianco di questi la citazione di alcuni «siti pubblici» - a parte il teatro già presente nella carta del 1798 - come la «posta dei cavalli» a metà di borgo Cotogni (casa Samaia), la «posta delle lettere» agli inizi di borgo Schiavonia (casa Monti) e i servizi del dazio presso via Chiavica.

## 7. Le geoiconografie dall'epoca risorgimentale a dopo l'Unità.

Nelle belle geoiconografie di Missirini - la sua prima veramente moderna visione topografica - Forlì è dunque una città ove il religioso va alquanto celermente riducendosi e il civile con pari ritmo si amplia nei nomi, nelle forme, nelle funzioni. Né la restaurazione pontificia farà tornare indietro le cose: anche perché la costituzione dei catasti geometrici in epoca napoleonica e la loro attivazione nei primi anni dopo la Restaurazione permette di ricavare una planimetria topograficamente correttissima. E però anche svuotata di quella transitività fra il valore estetico della figurazione e la precisa esecuzione del rilevamento zenitale che la produzione catastale ignora, ma che fino al primo quarto del secolo scorso aveva conferito ai documenti di questo genere una invidiabile freschezza di elementi idiomati.

Perciò le planimetrie degli anni mediani del secolo scorso, fino a poco dopo l'unità nazionale ricalcate di regola da Missirini, sono molto uniformi fra loro per metodologia di disegno e quindi per stile, che prima del '40 perde le ultime tracce di un suggestivo richiamo alla proiezione assonometrica, e che si esprimerà da ora in avanti solo con le fredde campiture degli isolati. Nella parte di maggior densità edilizia le campiture ignorano gli spazi dei giardini e dei cortili, e anche una definizione dei caseggiati di più vaste dimensioni (ad eccezione delle chiese); ma fra la zona di più radicato insediamento e le mura, la ampia fascia di orti fino ai primi anni del secolo pertinenti ai conventi e fra il 1800 e il 1812 alienati a imprese private, conserva le sue interne ripartizioni di proprietà con le serpeggianti viuzze che li penetrano.

Sono più che bastevoli le citazioni di alcune iconografie e una svelta comparazione fra esse (mi limito a quelle di migliore esecuzione) per dimostrare queste uniformità descrittive. Nella prima edizione della prima *Guida per la città di Forlì* uscita nel 1838, Giovanni Casali ha inserito una carta a scala di 1 a 7.800 incisa su rame da Pietro Teodorani, che deriva chiaramente da quelle di Missirini. Ma un

esperimento di carta a fini guidistici il Casali lo aveva già delineato qualche anno prima a scala di 1 a 9.700 con un disegno che porta la sua firma, ad inchiostro e coloriture ad acquerello per il verde degli orti e l'azzurro del fiume. Questo primo disegno (conservato nella Raccolta Piancastelli) ha una didascalia di 35 voci; la carta che integra la *Guida* porta le voci a 168. A cosa si riferiscono e come appaiono aggruppate le voci che devono orientare il viaggiatore nella visita della città? Nella carta manoscritta poco più di 1/3 riguarda la viabilità e l'idrografia (i borghi, le piazze, le porte, il canale), 2/5 le istituzioni religiose (le chiese, i conventi, il vescovado), poco più di 1/5 le istituzioni pubbliche (il palazzo Pubblico divenuto ora palazzo di Legazione, il teatro, l'ospedale, il monte di pietà ecc. e infine per la prima volta lo sferisterio che era stato inaugurato nel maggio 1824). Nella carta che affianca la *Guida* più di 4/5 delle voci sono relative a piazze e vie, 1/10 a chiese e conventi, 1/15 a edifici pubblici, fra cui per la prima volta figura il giardino pubblico, nella sistemazione che ebbe dopo il 1830 (coi pilastri d'ingresso disegnati da Missirini). E totalmente eguale - se non nel fregio che incorona lo stemma di Forlì (che nella prima edizione è il pontificio e la seconda volta un cerchio sormontato da cinque punte che simboleggia la città) - è la topografia che illustra la seconda edizione della medesima guida, impressa nel 1863.

Qualche anno dopo la prima edizione di quest'opera con cui Casali aveva aperto la città al «forestiere», e sicuramente ricalcata dalla sua carta, entrò in circolazione nel 1844 una buona planimetria a scala di 1 a 5.000 allestita da P. Manzoni e abilmente incisa da V. Stanghi: planimetria che ebbe però maggior fortuna di quelle finora descritte non solo perché è la prima orientata in base ai criteri moderni che dirigono il nord perpendicolarmente al lato alto (da Coronelli in avanti l'asse della figurazione urbana aveva corrisposto alla sua maggior lunghezza, identificandosi quindi con la via Emilia, e a un marginale cerchio si lasciava l'incarico di indicare i punti cardinali), ma soprattutto per il fatto che era contenuta in quell'*Atlante Geografico d'Italia* di Attilio Zuccagni Orlandini, che ebbe divulgazione nazionale negli anni decisivi del Risorgimento.

Le carte risorgimentali ora esaminate mostrano una città quasi ferma topograficamente: le uniche, minime novità sono, come si è già accennato, fuori di porta Cotogni: ma interiormente alle mura non si colgono spostamenti o alterazioni. In verità il documento geoiconografico, così come esce dai rilievi geometrici, rileva qui le sue deficienze espressive perché non ci fa capire il non trascurabile ricambio edilizio che la città in quest'epoca vede compiersi lungo le vie maggiori, e di cui invece scrivono i cronisti (in modo particolare Giuseppe Calletti).

Le operazioni che si riflettono visibilmente anche sopra il disegno topografico della città e iniziano una lunga, contraddittoria e non incoraggiante storia di modificazioni e poi di sconvolgimenti che giunge fino ai nostri giorni, emergono dopo l'unità nazionale: prima fra esse la costruzione della ferrovia da Bologna a Rimini fra il '59 e il '61, e quindi della prima stazione nel punto ove la ferrovia sfiorava a nord le mura, e porta S. Pietro consentiva un accesso in città. Le prime carte che recano testimonianza della ferrovia e

del primo nucleo di opifici e luoghi di deposito di merci creatosi intorno alla stazione appaiono un certo numero di anni dopo: sono il rifacimento del rame usato da Zuccagni Orlandini, aggiornato e ripresentato in un grosso *Atlante corografico, orografico, idrografico e storico d'Italia* edito da casa Vallardi a metà degli anni Settanta, che alle parrocchie e alle chiese non parrocchiali e agli istituti pii e a una decina di «primari» edifici destinati alle funzioni terziarie, affianca la prima indicazione di sei stabilimenti industriali. E soprattutto l'ammirevole e più corretta topografia a scala di 1 a 4.000, ricavata non più da Missirini ma da fonti catastali ed edita nel '73 dalla Direzione Nazionale del Censo, che rovescia il modo con cui si era considerato il complesso urbano da Coronelli fino al Risorgimento - cioè esclusivamente l'abitato chiuso entro le mura - e con una visione più aperta ai processi di evoluzione urbana in atto circonda alla città la fascia più prossima del contado, ove si profilano agli sbocchi delle porte i primi sobborghi e ci sono i molini, le fornaci, il cimitero, la piazza d'armi.

Negli stessi anni si è continuato però a redigere planimetrie che limitano la città alla cerchia medioevale e a volte ignorano la stazione ferroviaria: e fra esse ve ne è anche di ottime, come quella a scala di 1 a 5.000 litografata nel 1888 a cura della amministrazione provinciale e (così dichiara la sua didascalia) costruita su materiale catastale, che la pone in condizioni di dare - come già qualche anno prima la carta del Censo - le articolazioni interne degli isolati nelle aree di vecchio impianto con gli spazi coperti o aperti, e per di più l'ubicazione di una trentina di luoghi per i servizi pubblici. Né va dimenticata, se pure di minori dimensioni e dettaglio, quella che fa da spalla alla nuova, minuziosa e fine *Guida di Forlì* di Egidio Calzini e Giuseppe Mazzatinti, uscita nel 1893.

E però nonostante le inerzie culturali, di cui le ultime piante sono un riflesso, che resistevano su di un'idea di città che riproduceva ancora i paradigmi di epoca medioevale o signorile, negli ultimi anni del secolo scorso Forlì ha cominciato a varcare in più direzioni le soglie della cerchia murata. Questo è quanto ci mostra agli inizi del nuovo secolo - cioè nel 1916 - la pianta di Forlì che la *Guida d'Italia* del Touring Club ha elaborato per la sua prima edizione.

### Note bibliografiche

La storia urbana di Forlì è ancora priva di uno studio organico per l'intero suo corso. E quindi anche la sua geoiconografia è rimasta finora per lo più in ombra.

Qui si sciolgono, in ordine di citazione, i richiami contenuti nel testo a opere di storia locale o a studi più specifici sul materiale iconografico: A. Bernardi (Novacula), *Cronache forlivesi*, 3 voll., Bologna,

Deputazione di Storia Patria, 1895-97; P. Bonoli, *Istorie della città di Forlì*, Forlì 1661 (prima edizione) e Forlì 1826, 2 voll. (seconda edizione); S. Marchesi, *Supplemento storico dell'antica città di Forlì in cui si descrive la provincia di Romagna e i di lei diversi governi*, Forlì 1678; F. L. Ravaglia, *La topografia della vecchia Forlì*, in «L'Universo», 1958 fasc. 3, pp. 451-466; S. Tagliaferri, *Edilizia e urbanistica a Forlì in età comunale*, in *Storia di Forlì*, vol. II, Bologna 1990, pp. 131-154; C. Grigioni, *Marco Palmezzano pittore forlivese, nella vita, nelle opere, nell'arte*, Faenza 1956; G. Viroli, *La pinacoteca civica di Forlì*, Forlì 1980 (a), pp. 92-95, 160-161, 206-207, 338-340; G. Viroli, *Per un modello di cultura figurativa: Forlì città e museo*, Forlì 1980 (b); C. Casamorata, *Le mappe forlivesi del padre Coronelli*, in «L'Universo», 1949 fasc. I, pp. 43-63; M. Missirini, *Necrologia di Giuseppe Missirini professore architetto perito geometra ed ingegnere, ai figli suoi*, Firenze 1829, p. 14; M.C. Gori, *La formazione e l'opera dell'architetto Giuseppe Missirini*, in «Il Carrobbio», 1981, pp. 198-205; A. Mambelli, *L'abate Melchior Missirini e i suoi tempi*, Forlì 1938; A. Menghi, *La soppressione delle corporazioni religiose ed il riuso degli edifici ecclesiastici in epoca napoleonica: il caso di Forlì*, in «Storia Urbana» 1985, fasc. 31, ci, pp. 57-77; G. Casali, *Guida per la città di Forlì*, Forlì 1838 (prima ediz.) e Forlì 1863 (seconda ediz. con aggiunte); E. Calzini e G. Mazzatinti, *Guida di Forlì*, Forlì 1893. Da: A. Varni (a cura di), *Storia di Forlì. L'età contemporanea, IV*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 13-37.